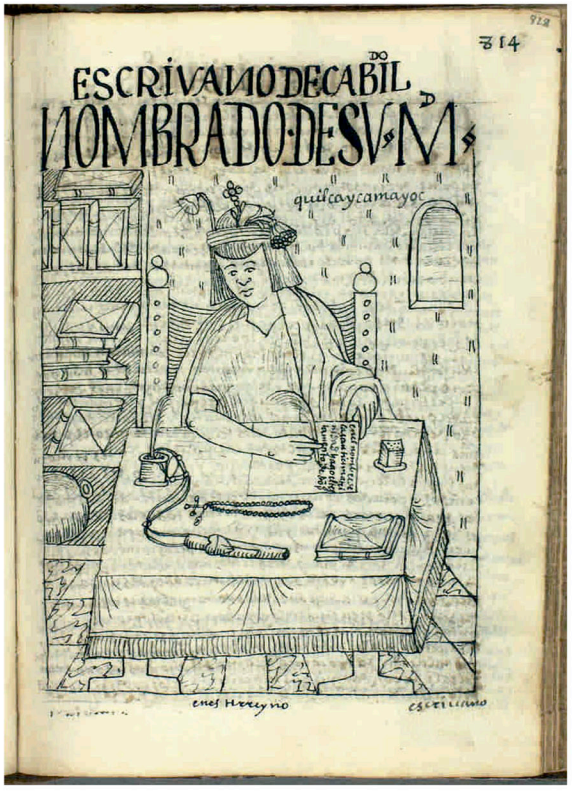
REVISIONES DE LA LITERATURA PERUANA (En el IV Centenario de los Comentarios reales)

Coordinado por **EVA Mª VALERO JUAN**



AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 13-14 • Diciembre de 2009 • ISSN: 1577-3442

AMÉRICA SIN NOMBRE es el Boletín anual de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano» (Proyectos MCIFFI2008-03271/FILO y GVACOMP/2009/149). Este número ha sido publicado por el programa de financiación de revistas del Vicerrectorado de Investigación, Desarrollo e Innovación de la UA.

Director: José Carlos Rovira (Universidad de Alicante)

Subdirectora: Carmen Alemany Bay (Universidad de Alicante)

Secretaria académica: Remedios Mataix Azuar (Universidad de Alicante)

Secretaria administrativa: Claudia Comes Peña (Universidad de Alicante)

Consejo editorial:

Beatriz Aracil Varón (Coordinación general) (Universidad de Alicante)
Miguel Ángel Auladell Pérez (Universidad de Alicante)
Eduardo Becerra Grande (Universidad Autónoma de Madrid)
Helena Establier Pérez (Universidad de Alicante)
Teodosio Fernández Rodríguez (Universidad Autónoma de Madrid)
José Mª Ferri Coll (Universidad de Alicante)
Virginia Gil Amate (Universidad de Oviedo)
Mar Langa Pizarro (Universidad de Alicante)
Rosa María Grillo (Universidad de Salerno)
Ramón Lloréns García (Universidad de Alicante)
Francisco José López Alfonso (Universidad de Valencia)
Sonia Mattalía (Universidad de Valencia)
Pedro Mendiola Oñate (Universidad de Alicante)
Francisco Javier Mora Contreras (Universidad de Alicante)
Ramiro Muñoz Haedo (Universidad de Alicante)
Ángel Luis Prieto de Paula (Universidad de Alicante)
José Rovira Collado (Universidad de Alicante)
Mónica Ruiz Bañuls (Universidad de Alicante)
Eduardo San José Vázquez (Universidad de Oviedo)
Maria Tabuenca Cuevas (Universidad de Alicante)
Francisco Tovar Blanco (Universidad de Lleida)
Eva Mª Valero Juan (Universidad de Alicante)
Abel Villaverde Pérez (Universidad de Alicante)

Comité científico:

Mª Ángeles Ayala Aracil (Universidad de Alicante)
Giuseppe Bellini (Universidad de Milán)
Trinidad Barrera (Universidad de Sevilla)
Guillermo Carnero Arbat (Universidad de Alicante)
Fortino Corral Rodríguez (Universidad de Sonora)
Óscar Armando García Gutiérrez (Universidad Nacional Autónoma de México)
Margo Glantz (Universidad Nacional Autónoma de México)
Aurelio González (El Colegio de México)
Mercedes López-Baralt (Universidad de Puerto Rico)
Miguel Ángel Lozano Marco (Universidad de Alicante)
María Águeda Méndez (El Colegio de México)
Daniel Meyran (Universidad de Perpignan)
Nelson Osorio Tejeda (Universidad de Santiago de Chile)
Rocío Oviedo Pérez de Tudela (Universidad Complutense)
Rita Plancarte Martínez (Universidad de Sonora)
Juan Antonio Ríos Carratalá (Universidad de Alicante)
Enrique Rubio Cremades (Universidad de Alicante)
Carmen Ruiz Barrionuevo (Universidad de Salamanca)

Colaboradores:

David García Vergara, Connie Marchante Sáez, Francisco Mollá Ruiz, Elena Pellús Pérez, Rafael Sellers Espasa, Paola Madrid Moctezuma, Víctor Manuel Sanchis Amat, Benoit Filhol.

Foto portada:

Imagen de la *Nueva Corónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala.

Este boletín está asociado a la actividad del **CENTRO DE ESTUDIOS IBEROAMERICANOS «MARIO BENEDETTI»**

ISSN: 1577-3442
Depósito Legal: MU-2335-1999
Composición e impresión: COMPOBELL, S.L. Murcia

Contacto: América sin nombre/ Departamento de Filología Española/ Apdo. 99/ Universidad de Alicante/ 03080 Alicante.
americasinnombre@gmail.com
http://www.ua.es/grupo/literatura-hispanoamericana/menu/publicaciones_revistas.html

AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nos 13-14, diciembre de 2009 - 11 €

AMÉRICA SIN NOMBRE

Nos 13-14 (2009)

sumario

Eva Mª Valero Juan 5 Presentación

José Carlos Rovira 7 «Proceso de la literatura» peruana

Trinidad Barrera López 15 De Academias, transterrados y parnasos antárticos

Raquel Chang-Rodríguez 22 La ruta del Inca Garcilaso

Rosa Pellicer 30 *Continens Paradisi*: el Libro segundo de *El Paraíso en el Nuevo Mundo* de Antonio de León Pinelo

Virginia Gil Amate 37 Recepciones de la obra del Inca Garcilaso en el siglo XVIII

Concepción Reverte Bernal 51 *El Nuevo Depositario* y *Nueva Depositaria* de José Joaquín de Larriva contra Gaspar Rico, más literatura que periodismo

Eva Mª Valero Juan 64 De Micaela Bastidas a Magda Portal: recuperaciones crítico-literarias de las independentistas del Perú

Rocío Ferreira 73 Cartografías pan/americanas en *Cocina ecléctica* (1890) de Juana Manuela Gorriti

Teodosio Fernández 85 La generación del novecientos y los discursos de identidad

Francisco José López Alfonso 94 Narrativa indigenista y racismo: Ventura García Calderón, Enrique López Albújar y Luis E. Valcárcel

Eugenio Chang-Rodríguez 103 José Carlos Mariátegui y la polémica del indigenismo

Rocío Oviedo Pérez de Tudela 113 Refutación de la paradoja, La dialéctica poética y social de César Vallejo

Edson Faúndez V. 123 *Los heraldos negros*: un «verso gris» seducido por la dinámica de los trayectos

Carlos Meneses 133 El otro viaje del poeta Oquendo de Amat

Sylvia Miranda Lévano 139 La *donna angelicata andina* en la poesía de la vanguardia histórica peruana

Helena Usandizaga 149 *El Pez de Oro*, de Gamaliel Churata, en la tradición de la literatura peruana

Carmen Alemany Bay 160 Singularidades de José María Arguedas como escritor

Javier de Navascués 168 Julio Ramón Ribeyro: una tensión resuelta entre el silencio y la escritura

Fernando Rodríguez Mansilla 174 Bob López y Adán Quispe: marginales en la Lima imaginada de Ribeyro y Bryce

Guadalupe Fernández Ariza 183 Mario Vargas Llosa, la creación y la crítica

Rita Gnutzmann 192 Una retrospectiva sobre medio siglo de narrativa peruana

Marco Martos 203 La poesía peruana en el siglo XX

A la memoria de Roberto Paoli

José Carlos Rovira
Director de *América sin nombre*

Roberto Paoli.

La lectura del artículo de Marco Martos que se publica en este número, me trajo en su dedicatoria el recuerdo de un admirado maestro y amigo, Roberto Paoli, a cuya memoria ofrendamos este número de *América sin nombre*, dedicado a la Literatura Peruana y coordinado por la profesora Eva Valero. Paoli, fallecido el año 2000 en Borgo San Lorenzo, pueblo cercano y casi fundido con Florencia, había nacido en aquel mismo lugar 70 años antes.

Fue peruanista, pero sigue siendo sobre todo una memoria indeleble de años de formación en la Universidad de Florencia allá por 1974. Paoli era catedrático de aquella Universidad. Su presencia la he contado alguna vez. Es la historia de un joven que sale de este país y que, entre las recomendaciones recibidas del maestro principal, Alonso Zamora Vicente, recuerda una: «y no dejes de ver a quien hace veinte años y durante tres fue mi lector de italiano en Salamanca, Roberto Paoli. Es lo mejor de lo nuestro en aquella Universidad». La voz de don Alonso sigue presente como anticipo de aquel encuentro en una clase, en la vieja Facultad de Magisterio, en Via di Parione, cualquier día de noviembre de 1974: «Zumban las balas en la tarde última./ Hay viento y hay cenizas en el viento,/ se dispersan el día y la batalla deforme,/ y la victoria es de los otros…», recitaba Paoli el «Poema conjetural» de Borges, y nos transportaba a Francisco Laprida, a los montoneros de Aldao, a las guerras civiles del siglo XIX en Argentina, y a Dante a través de «aquel capitán del purgatorio», en aquella Florencia que pisaban un joven y un maestro y quedaba patentizada en signos y cábalas.

Fue en aquel mismo atardecer: una conversación entre dos o tres cigarrillos, el regalo de una traducción monumental del César Vallejo que yo amaba, el obsequio de otra traducción de la poesía completa de Miguel de Unamuno, Lope como contraseña permanente de su formación cerca del maestro Zamora Vicente… demasiadas contraseñas en un día para no abrir todas las antenas al maestro Roberto Paoli, que en otras jornadas me habló de José María Arguedas, José María Eguren, Martín Adán, Blanca Varela, Emilio Adolfo Westphalen, César Moro, Carlos Germán Belli…

La Florencia de los dos años iniciados en 1974 tiene para mí resonancias peruanas y posiblemente la base formativa que en España no había obtenido sobre literatura latinoamericana. Roberto Paoli fue maestro esencial de aquella experiencia. Se lo dije en la isla de Aix, la que está enfrente de La Rochelle en Francia, en un último encuentro allá por 1994. Paoli sonreía como casi siempre y aún, a escondidas, fumaba.

América sin nombre, nos 13-14 (2009) 5-6
ISSN: 1577-3442

Presentación

Eva Mª Valero Juan

En los primeros días de diciembre de 2009, cuando este volumen de *América sin nombre* prepara su inminente publicación, el Coloquio Internacional «Julio Ramón Ribeyro: la palabra del mudo», celebrado en el Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar en homenaje al 80 aniversario del narrador, viene a cerrar un año en el que la literatura peruana ha sido el centro de atención de varios homenajes, congresos y seminarios con motivo, fundamentalmente, de la celebración de una de sus obras cumbres y fundacionales: los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega. La feria del libro Ricardo Palma en homenaje a Julio Ramón Ribeyro, la presentación de *La palabra del mudo* en la editorial Seix Barral por Alonso Cueto, o el magnífico discurso de este último en el acto de su incorporación como nuevo miembro de la Academia Peruana de la Lengua convocan al público limeño, en estos mismos días, entorno a figuras principales que cierran un año verdaderamente fructífero para la literatura peruana.

Sentado a la izquierda del poeta Marco Martos, Presidente de la Academia Peruana de la Lengua –con quien hemos tenido el privilegio de contar en este monográfico–, Alonso Cueto incide en su discurso en la necesidad de aprender a leer en los textos la vida; esa vida que ellos, los escritores peruanos, han sabido leernos a lo largo de la intrincada historia del Perú en sus claves más profundas y desde los más diversos ángulos o puntos de mira. Entre estos ángulos, uno resulta especialmente significativo en la literatura peruana, si atendemos a la acusada tendencia, en esta tradición, hacia la penetración literaria del pasado. A modo de ejemplo, dos de los autores celebrados en este 2009, el Inca Garcilaso y Julio Ramón Ribeyro, horadaron el Perú desde la distancia europea y, en consecuencia, también desde otro tipo de distancia: la que impone el recuerdo. Efectivamente, el pasado, ya sea lejano o reciente, ha sido objetivo fundamental de la literatura peruana. Baste pensar en tantos otros escritores peruanos que coinciden, de un modo u otro, en la necesidad de esa revisión literaria de pasados que explican el hoy de esta Lima y de este país en continua transformación, y sobre los cuales profundizan varios de los trabajos que forman este monográfico.

Pero los homenajes no terminan en el Inca o en Ribeyro. El año ha sido central también para otras figuras principales de la literatura peruana: Ciro Alegría, a quien este año se ha celebrado en el centenario de su nacimiento, y José María Arguedas, escritor al que se ha homenajeado en Perú con todo tipo de actividades en el 98 aniversario de su nacimiento. En este trayecto de homenajes, revisiones y relecturas, la revista *América sin nombre* se ha querido sumar a este año peruanista para realizar un

recorrido construido con los aportes de prestigiosos peruanistas a través de aproximaciones críticas a su historia literaria; historia que, con fragmentos hechos de autores (el Inca, Arguedas, Vallejo, Ribeyro, Vargas Llosa, Blanca Varela…), academias, períodos, recuperaciones críticas y calas en los debates fundamentales de su tradición, es, ante todo, un nuevo esfuerzo de comprensión de esa vida que los textos encierran y de aristas tal vez inexploradas que la literatura y la historia de la cultura ofrecen siempre, incansables y proteicas, al pensamiento. El recorrido abarca en buena medida la historia, por lo que se ha optado, para la organización del índice, por una ordenación cronológica de los artículos atendiendo al período, autor u obra objeto de los mismos, situando en primer lugar, por su carácter panorámico, el artículo del director de esta revista, el profesor José Carlos Rovira.

Para cerrar estas líneas iniciales, quiero expresar mi profundo agradecimiento a todos y cada uno de los participantes en este número de *América sin nombre* por su inestimable colaboración, que sin duda no sólo es fruto de un razonar, sino también de un sentir. A Raquel Chang-Rodríguez, a Marco Martos y a Eugenio Chang-Rodríguez, que nos ofrecieron el pasado mes de julio en la ciudad de Santander las conferencias que aquí se publican, agradezco muy especialmente el entusiasmo y el necesario lazo que, desde América, trabajan por estrechar y afianzar. En esa dirección, entre todos se hace posible que el inmenso aire trasatlántico que nos separa se convierta en un aire más liviano, un aire que también, felizmente, nos une. Sirva pues este número de *América sin nombre* no tanto como punto de llegada, sino mejor como punto de partida para proseguir pensando la literatura peruana y para continuar cimentando, con perseverancia, este puente necesario, ineludible.

Lima, diciembre de 2009

América sin nombre, nos 13-14 (2009) 7-14
ISSN: 1577-3442

«PROCESO DE LA LITERATURA» PERUANA

JOSÉ CARLOS ROVIRA

José Carlos Rovira Soler:
Catedrático de literatura hispanoamericana en la Universidad de Alicante. Es autor de libros, artículos y ediciones sobre autores contemporáneos (Rubén Darío, Miguel Hernández, Pablo Neruda, José María Arguedas, Juan Gil-Albert) así como sobre poetas de la tradición cancioneril en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo, literatura novohispana, relaciones del mundo cultural italiano con la tradición hispanoamericana, siendo sus últimos libros *José Toribio Medina y la fundación bibliográfica y literaria del mundo colonial hispanoamericano* (2002) y *Ciudad y literatura en América Latina* (2005).

Mi título es evidentemente un préstamo de uno de los textos que son emblemas de la revisión de la tradición literaria en Perú: el «Proceso de la literatura», el último de los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana.* Recordemos que el «Testimonio de parte» con el que comienza el capítulo, no quiere dejar lugar a dudas sobre el valor que le da a la palabra «proceso»:

> La palabra proceso tiene en este caso su acepción judicial. No escondo ningún propósito de participar en la elaboración de la historia de la literatura peruana. Me propongo, sólo, aportar mi testimonio a un juicio que considero abierto. Me parece que en este proceso se ha oído hasta ahora, casi exclusivamente, testimonios de defensa, y que es tiempo de que se oiga también testimonios de acusación. Mi testimonio es convicta y confesamente un testimonio de parte. Todo crítico, todo testigo, cumple consciente o inconscientemente una misión (...) mi misión ante el pasado, parece ser la de votar en contra. No me eximo de cumplirla, ni me excuso por su parcialidad.[1]

Cuando leemos por primera vez los *7 ensayos*, pensamos que vamos a encontrarnos, y parcialmente así es, la palabra proceso en las acepciones no jurídicas; o sea en su valor como «transcurso del tiempo», o «conjunto de las fases sucesivas de un fenómeno natural o de una operación artificial» (RAE). Mariátegui envuelve sin embargo la palabra en su acepción judicial, aunque sepamos que va a dirigirse al transcurso de la literatura peruana.

Los *7 ensayos* aparecen en 1928, dos años antes de la muerte del pensador, y se ha analizado en ellos, tras su diferente escritura en distintos tiempos, la construcción de un todo unitario que sin embargo ha sido pensado, escrito y publicado como fragmentos de una taracea de pensamiento que en esa obra, sin duda la de más aliento mariateguiano, intenta adquirir la unidad. No voy a hablar del principio de desilusión que la obra puede crearnos por el paso inexorable del tiempo sobre ella: ochenta años son muchos para que aquel «proceso» de la literatura no deba tener otras consideraciones, aparte por supuesto de otros contenidos. Me preocupa sobre todo el envejecimiento de algunas valoraciones que siguen siendo secundadas y difundidas.

No voy a hablar sobre estas cuestiones que, en esta publicación, tendrán sin duda aclaración y explicación por parte de uno de los especialistas principales en su obra, el profesor Eugenio Chang-Rodríguez, autor de la imprescindible obra *Poética e ideología en José Carlos Mariátegui*[2], con la que tanto podemos seguir aprendiendo.

No tengo dudas sobre el valor histórico del texto con el que Mariátegui cerraba de alguna forma un ciclo de reflexión sobre la literatura peruana, un espacio teórico que se había iniciado con José de la Riva-Agüero en 1905[3], y que había sido continuado y variado por José Gálvez, en 1915[4], y definitivamente transformado por Luis Alberto Sánchez en 1920[5]. De alguna forma, como señaló en un incipiente trabajo Miguel Ángel Rodríguez Rea[6], el texto de Mariátegui vino a continuar, variar e intentar cerrar aquel debate.

¿QUÉ LEÍA O CÓMO SE FORMABA SOBRE PERÚ UN ADOLESCENTE ESPAÑOL A MEDIADOS DEL SIGLO XX?

Este epígrafe, como es fácil identificar, es un juego con un título de Ventura García

1 José Carlos Mariátegui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Caracas, Ayacucho, 1979, p. 149. Cito siempre a partir de esta edición.

2 Eugenio Chang Rodríguez, *Poética e ideología en José Carlos Mariátegui*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1983.

3 José de la Riva-Agüero, *Carácter de la literatura del Perú independiente*, Lima, Rosay Editor, 1905.

4 José Gálvez, *Posibilidad de una genuina literatura nacional*, Lima, Casa editora M. Moral, 1915.

5 Nos referimos a su ensayo *Nosotros: ensayo sobre una Literatura Nacional*, tesis de Bachiller que publicó en 1920 en *La Prensa* de Lima, con el título *Literatura peruana. Capítulo de un ensayo preliminar*, los días 5, 6 y 7 de agosto de 1920, pp. 1 y 2.

6 Miguel Ángel Rodríguez Rea, *La literatura peruana en debate: 1905-1928*, Prólogo de David Sobrevilla, Lima, Ediciones Antonio Ricardo, 1985.

Calderón, situando yo la experiencia medio siglo después del relato del insigne peruano[7]. Recuerdo que esta revista intenta que se dé cuenta de algunos momentos principales de lo que llamamos Literatura peruana, a los cuatrocientos años de los *Comentarios reales*, convirtiendo el texto del Inca Garcilaso de la Vega en una referencia imprescindible conmemorativa (y no sólo conmemorativa): posiblemente los *Comentarios* tengan ya, a los cuatrocientos años de su publicación, el carácter de eje de una reflexión americana e hispanoamericana de la que no podemos prescindir para configurar sentidos, dimensiones culturales e históricas y procesos de trascendencia cultural que universalizaron aquella literatura.

Este proyecto surgió por tanto de esa conmemoración del cuarto centenario de la obra principal de Garcilaso, pero no quería presentarse como un estudio cerrado en la misma, sino como la apertura a una tradición que obtiene en ella un referente clave, y que llega a lo contemporáneo como proceso creativo. Querríamos también con él, con Gacilaso, ejemplificar una atención metodológica al Perú y su literatura que es, como sabemos, una de las grandes literaturas universales.

A veces, una conmemoración nos debe llevar a intentar un estado de la cuestión, para lo que recuerdo un referente muy negativo, con el que voy a empezar.

Narro una conmemoración acaecida en España en los trescientos cincuenta años de la publicación de los *Comentarios reales*. Está contenida en un volumen que se titula *Seis temas peruanos*[8], con el subtítulo significativo de «Conferencias pronunciadas en la embajada del Perú en España», y que publicó la Colección Austral de Espasa-Calpe el 3 de diciembre de 1960, un año después de que se acogiera en la representación diplomática aquella conmemoración que se realizó exactamente entre el 12 de noviembre y el 10 de diciembre de 1959, durante los jueves de cada semana.

Firmaban aquel volumen Ramón Menéndez Pidal, Victorio Macho, el Marqués de Lozoya (o sea, Juan de Contreras y López de Ayala); José María Pemán, Gregorio Marañón y Eugenio Montes («los más ilustres de España», como dice el Marqués de Lozoya, excluyéndose de los ilustres modestamente él mismo, al comienzo de su conferencia). Lo prologaba Manuel Cisneros, embajador del Perú, quien explicaba que faltaba un séptimo conferenciante, José María de Cossío, que apoyó la iniciativa pero que no quiso intervenir porque no conocía Perú. La verdad es que, leyendo en la actualidad esas conferencias, lo alegado por Cossío parece que era importante ya que tres de los seis conferenciantes (el escultor Victorio Macho, el Marqués de Lozoya y Eugenio Montes) crean una guía turística, memorial e imperial sobre el Cuzco, Macchu Picchu y Lima, en donde el Inca no aparece por casi ninguna parte; Gregorio Marañón nos sorprende con su «Vida y andanzas de Pablo de Olavide» que justifica porque, en Lima, habló hace cuatro años del «mestizo ungido por un nombre mágico», dice, refiriéndose a Garcilaso, y por ese motivo va a hablar ahora del dieciochesco Olavide.

Quedan Menéndez Pidal y Pemán como exclusivos conferenciantes conmemorativos. De don Ramón, en 1959, poco tenemos que decir. Mi respeto a su figura me hace doloroso siempre comentar algunos de sus textos increíbles. Tenía 90 años y le quedaban nueve de vida. Se aprestaba a publicar un libro que apareció en 1963 titulado *El padre Las Casas. Su doble personalidad*[9], un libro que hace años describí no como obra de don Ramón, sino de Robert Louis Stevenson. De hecho parece que aprovechó aquella conferencia para anticipar lo que estaba escribiendo.

Comienza en cualquier caso su conferencia, titulada «La moral en la conquista del Perú y el Inca Garcilaso de la Vega», evocando su viaje a Perú, sus cuarenta días limeños, del lejano 1905, cuando entre otros conoció a Ricardo Palma, a José de la Riva Agüero, a José Santos Chocano, del que aprendió aquello de «la sangre es española e incaico es el latido»[10]. Luego deja los recuerdos de aquel viaje y nos anuncia que va a hablar de la Conquista del Perú y «de cómo el Inca Garcilaso apreció esa conquista».

Las primeras tres cuartas partes de la conferencia son un análisis sobre el Padre Las Casas y sus posiciones sobre la conquista y sobre las riquezas del Perú concretamente. Su debate con Francisco Vitoria va plagando de adjetivos negativos la imagen del dominico: su ambición, su egolatría, su miedo a ir como obispo del Cuzco, su erróneo proceder como obispo de Chiapas, su doble personalidad… páginas y páginas que se desgranan en una conferencia en la que, si hubiésemos asistido a ella, probablemente estaríamos pensando que

7
El título de Ventura García Calderón, donde da cuenta de sus lecturas juveniles, es *¿Cómo era un adolescente peruano al comenzar el siglo XX?* Y está presente en *Nosotros, Obra Escogida*, ed. de Luis Alberto Sánchez, Lima, Edubanco, 1986, pp. 519-529. Lo antologué en José Carlos Rovira (ed.), *Identidad cultural y literatura*, Alicante, Instituto Gil-Albert, 1992, pp. 184-190.

8
Ramón Menéndez Pidal, et alii, *Seis temas peruanos;* Madrid, Espasa Calpe (austral), 1960.

9
Ramón Menéndez Pidal, *El padre Las Casas. Su doble personalidad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1963.

10
Una observación: no sé si don Ramón, que había leído todo, recordaría al hacer su evocación de don José Santos Chocano, la broma del gran Rubén, cuando escribió como preludio a *Alma América* aquel pareado que Chocano tachó: «Tal dije cuando don José Santos Chocano,/último de los Incas, se tornó castellano.

a ver cuándo entra en materia. Lo hace en las cuatro páginas finales, donde contrapone la visión destructiva de la conquista que analiza en Las Casas a la visión integradora de El Inca, que verá males, incluso a veces hasta crímenes, pero que no achacará más que a los que los realizan y nunca a la Monarquía española, de la que no discute su derecho sobre las Indias:

> Una vez consumada la conquista, olvidadas las fieras guerras y rebeliones subsiguientes, surge en la mente de Garcilaso una construcción histórica ideal, opuesta a la utopía jurídica de Las Casas. Mientras Las Casas exalta a los indios atropellando toda mesura en el encomio y odiaba furiosamente a los españoles, Garcilaso, ecuánime, idealiza el imperio inca sin cometer excesos comparativamente intolerables, y tiende un velo sobre las imperfecciones de la conquista, dejando ver sólo la parte grandiosa del suceso histórico. (p. 37)

Ramón Menéndez Pidal mantiene su homenaje al Inca en el interior del desconcierto para el lector que provoca su más amplio ataque a Las Casas, que no era el motivo de su conferencia y, sin embargo, sí lo fue, pero mantiene el tono reflexivo del que siempre solía hacer gala.

El otro autor que dedica su conferencia al Inca es José María Pemán, que resulta como casi siempre un ejemplo de graciosa retórica imperial. Su conferencia se llama «El Inca Garcilaso de la Vega, fruta nueva del Perú», frase que el propio Inca, en la dedicatoria de su *Historia general del Perú*, atribuía a Felipe II ante su traducción de los *Diálogos de amor* de León Hebreo.

Comienza Pemán afirmando que el Inca «es expresión y reflejo típico de los valores de la obra de España en América» (p. 75). Habla de que la conquista fue el ejemplo principal de la formación del «Orbis Christianum». Cita la obra de Bernal Díaz del Castillo, al que llama «soldadote de pocas letras», y habla de su narración civilizadora, para afirmar que «Hasta el soldado éste, un tanto iletrado, llegaba allí pretendiendo dar a sus mandobles, a sus tajos y a sus arcabuzazos, una trascendencia metafísica»(p. 77). Tras un recorrido civilizador sobre la presencia española en América, aborda la traducción de los *Diálogos de amor*, el episodio en el que el rey afirmó que eran «fruta nueva del Perú», para afirmar que el rey sabía que aquel libro era esto, la obra de un «criollo», dice, «que por su sangre materna tocaba todavía las nieblas precolombinas y que por su pluma tocaba ya la plenitud europea del Renacimiento» (p. 79).

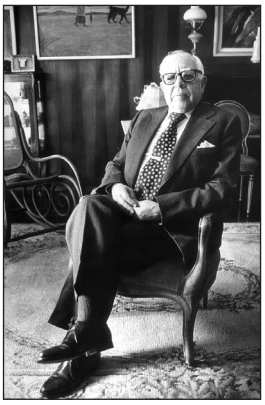
Máxima expresión inequívoca el Inca de «los valores hispánicos», «de los valores de nuestra historia en América», de la armonía del ser español…y, a partir de aquí, tras una larga divagación en la que *La Araucana* significa la universalidad de dar protagonismo al vencido, tras tratar el teatro americano de Lope de Vega, para lo que recurre a audaces comparaciones con «angelitos negros» (bolero popularizado por Antonio Machín, al que Pemán que debía tener poco oído o conocimiento musical llama «tango gangoso»), recurre a otro ejemplo musical para explicar el castizo españolismo como síntesis de universalidad, para lo que narra que siempre llevamos a los extranjeros a que vean nuestro casticismo en *La verbena de la paloma*, donde la gorrita que llevan los chulos es inglesa y las mujeres lucen «el mantón de Manila», que, recalca textualmente Pemán, «que ya dice su mismo nombre que es de Manila»…

Resulta a veces difícil seguir la gracia gaditana de José María Pemán, que se convierte en chiste fácil. Lo parecen incluso sus metáforas, que a continuación abordan una nueva síntesis de la Hispanidad, en la que va a situar la obra del Inca, definiéndolo así: «ni es indigenismo puro ni europeísmo calcado sino que es toda la exuberancia de la selva virgen metida en la discreta y racional medida del Partenón de Atenas» (p. 91), para, tras un cúmulo de divagaciones de época en la que destaca la creación del «Derecho de Indias», terminar actualizando la obra del Inca, dándole un sentido contemporáneo exactamente así:

> Ahora hay también una luz incansablemente encendida, con satánico desvelo, en los laboratorios donde se desintegra el átomo o se conspira contra las bases morales de la sociedad. Y yo os digo a todos vosotros, diplomáticos, escritores, académicos, catedráticos, que me estáis escuchando esta tarde: no apaguéis vuestras luces hasta ver quién acaba primero su tarea, si los que están trabajando para la guerra y la muerte o los que están trabajando para aquel orden integrador que tan entrañablemente sentía el Inca Garcilaso, y que reclama un nuevo Derecho planetario puesto radicalmente al servicio y de la paz y la confraternidad entre los hombres. (p. 97)

Así se conmemoraba al Inca Garcilaso en la España de hace cincuenta años. He dejado

Inca Garcilaso de la Vega.



Luis Alberto Sánchez.

muchas perlas esparcidas por los otros escritos turísticos e imperiales que conforman el volumen. A fin de cuentas, lo que he propuesto hasta aquí no es más que una entrada que me parece casi humorística al tema de nuestro monográfico, que se celebra cincuenta años después de aquel y a cuatrocientos años de los *Comentarios reales*. Es evidente que el Inca va a ser tratado en este número como referencia de la formación de una tradición literaria que es muy amplia y muy rica. Pero querría recoger algunas reflexiones que todavía me parecen de necesario recorrido antes de su comienzo.

HISPANISMO, COLONIALISMO, INDIGENISMO, LITERATURA NACIONAL

Mi segundo enunciado nos sitúa ante cuatro términos que el adolescente, o algo más mayor, el joven español que quiera adentrase en la literatura peruana, hará bien en plantearse. Como Francisco José López Alfonso ha dado cuenta en sus libros, y en el artículo aquí publicado, de la trascendencia de este debate, les resumo por mi parte el manifiesto cansancio que me produjo, en su día, intentar entender una discusión de comienzos de siglo XX de la que antes he mencionado algunos textos principales.

Nos era muy difícil entender el indigenismo, por ejemplo, a los que nos habíamos formado en la mistificación imperial de la hispanidad. Lo conté una vez como experiencia personal. Para mí fue la lectura de José María Arguedas la que me adentró en la cuestión del indigenismo, y lo hizo en un terreno estético. Nos resultaba muy difícil adentrarnos en un debate que, en todo caso, intentaba conformar una identidad nacional de la literatura.

El problema esencial de la literatura peruana, como el de todas las literaturas de América, venía determinado por la relación con el pasado previo a la Independencia y, en el caso peruano, como en el mexicano, de una forma acuciante, por la relación que se establecía con el mundo previo a la colonia, con el mundo prehispánico. Determinar la relación de lo que llamaban Literatura peruana con la colonial y la prehispánica se convierte, a comienzos de siglo XX, en uno de los puntos cruciales de un debate que determina el mundo intelectual.

El siglo XIX había empezado a nacionalizar la tradición colonial como parte de identificación de lo peruano. Conocemos el papel que las literaturas nacionales, surgidas tras la independencia, confieren al pasado colonial como parte de la expresión literaria del país y de su identidad. En el caso de Perú, la propia conciencia de su determinación histórica, la condición virreinal y todos sus mitos conexos, y la clase dirigente que sucedió a la que detentaba los poderes en el virreinato, que a fin de cuentas era la misma, crearon una tendencia a asumir la tradición colonial como propia, sin más ruptura que el hecho político de la independencia. Pero las crisis sociales del tiempo posterior a la independencia favorecieron aún más esa apropiación del pasado como «nostalgia virreinal», que bien identificó Mariátegui en sus *7 ensayos* (cf. «El problema de la tierra»).

Esta encrucijada está actuando a comienzos de siglo y la determina un eje social y cultural que se plantea la modernidad como objetivo, y que quiere saldar cuentas con el pasado, o incorporarlo a la misma modernidad[11].

Surgen tendencias culturales que reivindican el pasado desde otras perspectivas y matices. Si quisiésemos buscar dos polos diferenciados ampliamente en sus objetivos, pero muy próximos quizá en análisis, tendríamos que recordar la perplejidad que nos produce leer algunos textos que informan el debate literario sobre la colonia en los primeros treinta años del siglo XX.

Me referiré a ello:

1. La conceptualización de los «hispanistas». La tesis de José de la Riva-Agüero, *Carácter de la literatura del Perú independiente*, publicada en 1905, plantea radicalmente la dependencia de lo que se considera literatura peruana respecto de la literatura española. Recordemos la aseveración principal de Riva-Agüero:

> La literatura peruana forma parte de la castellana. Esta es la verdad inconcusa, desde que la lengua que hablamos y de que se sirven nuestros literatos es la castellana. La literatura del Perú, a partir de la Conquista, es literatura castellana provincial, ni más ni menos que la de las islas Canarias o la de Aragón o Murcia, por ejemplo, puesto que nada tiene que ver con la literatura, la dependencia o independencia policía de la región donde se cultiva. (p. 220)

Esta tesis de la identidad con la literatura española conlleva una valoración negativa de la tradición imitativa colonial:

11
La noción de modernidad tiene que ser afrontada en cualquier caso desde los espacios políticos que se refieren a ella. Como resumen muy breve diré que la estructura del país aparecía vinculada a las estructuras económicas del pasado y que la estructura social aparecía fracturada por una gran población indígena desposeída y una oligarquía terrateniente que era heredera de los grupos sociales que detentaron siempre el poder. En medio, una burguesía débil y un incipiente proletariado. En los terrenos políticos de la «modernidad», la posición que encarnará Mariátegui tiene que ver con una noción de modernidad asociada a un programa de transformación revolucionario y socialista, pero la modernidad es una perpleja instancia que se intenta alcanzar desde otros predicados ideológicos: el liberalismo o la socialdemocracia aprista.

> ¿A qué se reduce pues la literatura colonial? A sermones y versos igualmente infestados por el gongorismo y por bajas adulaciones, y a la vasta pero indigesta erudición de Diego León Pinelo, Espinosa Medrano, Menacho, Llano Zapata, Bermúdez de la Torre, Peralta y Bravo Lagunas: literatura vacía y ceremoniosa, hinchada y áulica, literatura chinesca y bizantina, a la vez caduca e infantil, con todos los defectos de la niñez y de la decrepitud, interesante para el bibliófilo y para el historiador pero inútil y repulsiva para el artista y para el poeta. (p. 76)

En su conceptualización hay además una negación explícita del pasado prehispánico como informante o integrante de la tradición literaria. Sobre el mundo indígena repite conceptualmente sobre todo las afirmaciones de Marcelino Menéndez Pelayo[12], a quien cita como testimonio de autoridad junto a otros españoles, cuando está hablando de la americanización de la literatura:

> El sistema que para americanizar la literatura se remonta hasta los tiempos anteriores a la conquista, y trata de hacer revivir poéticamente las civilizaciones quechua y azteca, y las ideas y los sentimientos de los aborígenes, me parece el más estrecho e infecundo. No debe llamársele americanismo sino exotismo. Ya lo han dicho Menéndez Pelayo, Rubió y Lluch y Juan Valera: aquellas civilizaciones o semicivilizaciones ante-hispanas murieron, se extinguieron, y no hay modo de reanudar su tradición, puesto que no dejaron literatura. Para los criollos de raza española son extranjeras y peregrinas, y nada nos liga con ellas; y extranjeras y peregrinas son también para los mestizos y los indios cultos, porque la educación que han recibido los ha europeizado por completo. (p. 227)

El tiempo en el que considera que vive es además el de una «incipiente literatura peruana» que, para Riva-Agüero, debe «conservar el legado de la tradición española». La incipiente literatura ha entrado en una negativa actitud de imitación hacia el mundo cultural francés, imitación que la está empobreciendo, mientras que lo que debe hacer es mirar a los grandes modelos europeos. Las posiciones de crítica literaria contemporánea, su rechazo al inicial indigenismo de Mariano Melgar, o su crítica ideológica a la poesía de Manuel González Prada, y a otros contemporáneos, son elementos que no puedo tratar aquí, donde sólo propongo una reseña de sus posiciones más importantes y centrales en relación a lo español y lo indígena.

2. Matices y transformaciones: Hay dos contribuciones ya mencionadas que construyen una matización y variación de las tesis de Riva-Agüero. Me refiero al libro de José Gálvez (*Posibilidad de una genuina literatura nacional)* aparecido en 1915 y, sobre todo, a los trabajos que Luis Alberto Sánchez publica a partir de 1920.

3. La preocupación principal de Gálvez es fijar lo nacional, tras la aceptación de los parámetros de imitación en los que ha surgido y se ha desarrollado la literatura en Perú. La adaptación de los modelos europeos ha estado carente de originalidad «al desdeñar lo propio y empequeñecerlo» (p. 43). Sólo la fusión de lo propio, de la tradición, permitirá vincularse al «sentido universal literario» y, para ello, lo propio serán los «temas nacionales», por lo que propone una mirada al mundo indígena, una incorporación de «la raíz histórica del legado indígena en su imponente grandeza, en su misteriosa y enorme vaguedad legendaria», pero considerando el mundo del pasado precolombino como algo acabado (p. 16) que, sin embargo, abre raíces sentimentales hacia el presente: Mariano Melgar, por ejemplo, como gran comienzo de originalidad en su fusión de la clasicidad con lo indígena. Un debate sobre la literatura de lo criollo y la literatura criolla anima la presencia del criollismo como una forma de identidad nacional, sin desarraigarse de la tradición hispánica.

4. Luis Alberto Sánchez: en 1928, el mismo año en el que Mariátegui publicará los *7 ensayos,* aparece el primer volumen de *La literatura peruana. Derrotero para una historia espiritual del Perú* de Luis Alberto Sánchez[13], donde plantea la presencia prehispánica como un antecedente necesario para explicar la literatura nacional, cuestión que ya había abordado en *Nosotros: ensayo sobre una literatura nacional*, tesis de bachillerato de Sánchez que apareció en *La Prensa* de Lima los días 5, 6 y 7 de agosto de 1920 con el título *Literatura peruana. Capítulo de un ensayo preliminar,* donde ya afirma la tradición quechua como raíz de la literatura peruana. En palabras de Antonio Cornejo Polar: «Es mérito indiscutible de Sánchez el haber ganado para la historia de la literatura peruana todo un vasto período, el prehispánico, como parte constitutiva de un proceso que resulta inexplicable sin ese antecedente»[14]. En la fijación de esta idea, está la vuelta hacia un pasado que, desde la tradición de la oralidad, se puede recuperar

José Carlos Mariátegui.

12
Recordemos: «La poesía americana de que vamos a tratar no es de las elegías del rey de Tetzcuco, Netzahualcoyolt, ni la del *Ollantay*, drama quechua no anterior al siglo XVIII, sino la que llevaron a América los colonos españoles y conservan sus descendientes. Si algo de americanismo primitivo llegó a infiltrarse en esta poesía (lo cual es muy dudoso), sólo en este sentido podrán tener cabida tales elementos bárbaros y exóticos en un cuadro de la literatura hispano-americana, la cual, por lo demás, ha seguido en todo las vicisitudes de la general literatura española [...]. Esto no excluye gran originalidad en los pormenores; pero el fundamento de esta originalidad, más bien que en opacas, incoherentes y misteriosas tradiciones de gentes bárbaras o degeneradas, que para los mismos americanos de hoy resultan mucho más extrañas, menos familiares y menos interesantes que las de los asirios, los persas o los egipcios; ha de buscarse en la contemplación de las maravillas de un mundo nuevo, en los elementos propios del paisaje, en la modificación de la raza por el medio ambiente, y en la enérgica vida que engendraron, primero el esfuerzo de la colonización y de la conquista, luego la guerra de separación, y, finalmente, las discordias civiles». Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de la poesía hispano-americana*, Madrid, CSIC, 1948, p. 10.

13
Luis Alberto Sánchez, *La literatura peruana. Derrotero para una historia espiritual del Perú*, Lima, Ed. Ediventas, 1966, 3ª ed.

14
Antonio Cornejo Polar, *La formación de la tradición literaria en el Perú*, Lima, Centro de Estudios y Publicaciones, 1989, p. 118.

y que será una de las bases de la escritura y de lo nacional.

5. Mariátegui: sin embargo, sorprende la debilidad del planteamiento de Mariátegui sobre la literatura prehispánica en los *7 ensayos*; sorprende en quien estaba intentando fundar una tradición cultural indígena y, sin embargo, afirmaba que:

> La civilización autóctona no llegó a la escritura y, por ende, no llegó propia y estrictamente a la literatura, o más bien, ésta se detuvo en la etapa de los aedas, de las leyendas y de las representaciones coreográfico-teatrales. La escritura y la gramática quechuas son en su origen obra española y los escritos quechuas pertenecen totalmente a literatos bilingües... (p. 153)

Por eso mismo, el veredicto de literatura nacional parece irrenunciablemente español en sus orígenes:

> La literatura nacional es en el Perú, como la nacionalidad misma, de irrenunciable filiación española. Es una literatura escrita, pensada y sentida en español, aunque en los tonos, y aun en la sintaxis y prosodia del idioma, la influencia indígena sea en algunos casos más o menos palmaria e intensa. (p. 153)

Un postmariateguiano de indudable rigor como Antonio Cornejo Polar tuvo que platearse el problema, cuando analizaba que el maestro intentó fundar precisamente un panorama cultural en el que el tradicionalismo consideraba el pasado prehispánico como prehistoria, mientras el espíritu revolucionario de su época «reasume la tradición nacional íntegra y subraya la importancia de lo nativo»[15], para afirmar lo paradójico de «El proceso de la literatura», donde parece incoherente que establezca que el límite de la literatura peruana sea la irrupción de la escritura en español, con lo que margina de su historia tanto el proceso anterior a la conquista como las manifestaciones modernas de la oralidad indígena» (p. 131).

Plantea a continuación Cornejo una forma de salida de la contradicción en la que sin duda Mariátegui está incurriendo: él mismo relativizaba el concepto de literatura nacional y, adentrándonos en su texto, podemos llegar a partir de este problema a la interpretación de la literatura peruana como una literatura, dice Cornejo, «no orgánicamente nacional». Se fija en otro fragmento de «El proceso de la literatura», cuando dice: «El dualismo quechua-español del Perú no resuelto aún, hace de la literatura nacional un caso de excepción que no es posible estudiar con el método válido para las literaturas orgánicamente nacionales, nacidas y crecidas sin la intervención de una conquista», y reafirma la idea del Perú como una nación conflictiva, en formación, desgarrada por la conquista en relación al hecho originario, para lo que recuerda otra cita de «Regionalismo y centralismo», otro de los *7 ensayos*: «En el Perú el problema de la unidad es mucho más hondo, porque no hay aquí que resolver una pluralidad de tradiciones locales o regionales sino una dualidad de raza, de lengua y de sentimiento, nacida de la invasión y conquista del Perú autóctono por una raza extranjera que no ha conseguido fusionarse con la raza indígena, ni eliminarla ni absorberla».

Afirma Cornejo a partir de aquí que, para Mariátegui, «lo nacional no es, entonces, un punto de partida, algo ya resuelto por el curso de la historia, sino un proyecto y hasta una utopía» (p. 132), que cumpliría el período final de la periodización establecida por Mariátegui de la literatura nacional como final del proceso que precedió, integrado por la literatura colonial y cosmopolita.

Al margen de esta cuestión determinativa de la literatura nacional, hay un problema mucho más sencillo que quizá sea el que tengamos que recorrer. ¿Dónde situamos la existencia de un corpus textual en quechua que permita una reivindicación de ese pasado?[16]. Los antólogos contemporáneos de la literatura quechua hacen un recorrido por los textos históricos con fragmentos literarios quechuas de Juan de Betanzos (1551), Pedro Sarmiento de Gamboa (1572), Cristóbal de Molina (1573), Blas Valera (1578), Felipe Huamán Poma de Ayala (1585), Inca Garcilaso de la Vega (1593), Francisco de Ávila (1598) y Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamki Salcamaygua (1613).

Por otra parte, la primera gran recopilación textual es la del lingüista alemán E.W. Middendorf, que se publicó en Leipzig en 1891[17], y la primera peruana, de textos procedentes de la oralidad, es la muy curiosa *Azucenas quechuas,* obra emérita del farmacéutico Adolfo Vienrich, publicada en la localidad andina de Tarma en 1905, y continuada en 1906 por *Apólogos quechuas*, obras en las que restos de la textualidad del pasado se unen a la continuidad de la escritura quechua del presente[18].

15
Antonio Conejo Polar, *op.cit.*, p. 130.

16
Corpus textual que tiene en la actualidad la muy útil antología Edmundo Bendezú Aybar, (ed.), *Literatura quechua*, caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980.

17
E.W. Middenorf, *Dramattische und lyrische Dichtungen der Keshua Sprache*, Leipzig, F.A. Brochaus, 1891.

18
Adolfo Vienrich, *Azucenas quechuas,* Tarma, La Aurora, 1905; y *Fábulas quechuas*, Tarma, La Aurora, 1906. Cf. El análisis de Cornejo Polar, *op.cit.*, pp. 125-126.

Lo que parece evidente es que el estado de la textualidad quechua, e inca, no era en los años 20 el que empezará a ser en el decenio siguiente, con datos inaugurales como la *Literatura Inca* (1938) de Jorge Basadre[19], o el trabajo de recuperación, entre el presente y el pasado, de José María Arguedas, iniciado por *Canto Kechwa* también en 1938[20].

Estos datos nos llevan a afirmar que Mariátegui lo que hizo sobre la literatura inca e indígena es no hablar de lo que no conocía o no podía conocer, lo que crea ese efecto extraño en su «proceso de la literatura», obra en la que necesariamente quería desembarazarse de la lección de un maestro como José de la Riva-Agüero, el maestro de la tradición hispanista en el Perú. Sobre la tradición colonial, recordemos también las posiciones de Mariátegui:

> La primera etapa de la literatura peruana no podía eludir la suerte que le imponía su origen. La literatura de los españoles de la Colonia no es peruana; es española. Claro está que no por estar escrita en idioma español, sino por haber sido concebida con espíritu y sentimiento españoles. Gálvez, hierofante del culto al Virreinato en su literatura, reconoce como crítico que «la época de la Colonia no produjo sino imitadores serviles e inferiores de la literatura española, y especialmente la gongórica de la que tomaron sólo lo hinchado y lo malo y que no tuvieron la comprensión ni el sentimiento del medio, exceptuando a Garcilaso, que sintió la naturaleza y a Caviedes que fue personalísimo en sus agudezas y que en ciertos aspectos de la vida nacional, en la malicia criolla, puede y debe ser considerado como el lejano antepasado de Segura, de Pardo, de Palma y de Paz Soldán». (p. 154)

La cita de la *Posibilidad de una genuina literatura nacional* de José Gálvez, obra de 1915, y la coincidencia con Riva-Agüero en la valoración de la literatura colonial como literatura española, sólo adquiere un matiz diferente cuando a continuación Mariátegui enfoca la obra de Garcilaso:[21]

> Garcilaso, sobre todo, es una figura solitaria en la literatura de la Colonia. En Garcilaso se dan la mano dos edades, dos culturas. Pero Garcilaso es más inka que conquistador, más quechua que español. Es también, un caso de excepción. Y en esto residen precisamente su individualidad y grandeza. Garcilaso nació del primer abrazo, del primer amplexo profundo de las dos razas, la conquistadora y la indígena. Es, históricamente, el primer «peruano» si entendemos la «peruanidad» como una formación social, determinada por la conquista y colonización españolas. Garcilaso llena con su nombre y su obra una etapa entera de la literatura peruana. Es el primer peruano, sin dejar de ser español. Su obra, bajo su aspecto histórico-estético, pertenece a la épica española. Es inseparable de la máxima epopeya de España: el descubrimiento y la conquista de América». (p. 154)

Mariátegui mantiene aquí un difícil equilibro, o una contradicción que, por un lado lo lleva a fundar en Garcilaso el ser de la peruanidad y, por otro, a seguir afirmando el carácter español de su obra. Es destacable el escaso conocimiento de la literatura colonial que demuestra. Ni tan siquiera presta atención a indicaciones de Riva-Agüero, que en el apéndice a su libro de 1905 reconoció ya su olvido, ente otras cosas, de la lírica colonial salvando, a través de Menéndez Pelayo, el «Discurso en loor de la poesía» y la «Epístola de Amarilis a Belardo»[22]. Creo que Mariátegui demuestra poco conocimiento del proceso literario peruano en su historia y aventura una opinión tajante que tiene su centro expresivo en su «Colonialismo supérstite», la tesis tercera del «Proceso de la literatura», donde lanza su visión de los tres períodos de la literatura peruana (colonial, cosmopolita y nacional), y en algunas reflexiones esenciales, como su rescate de Ricardo Palma del colonialismo en el que varios, como Riva-Agüero, lo situaban.

Pero el proceso de la literatura, pienso ahora, no fue el análisis de la historia colonial, o prehispánica, o el criollismo (que razones de tiempo y espacio me han impedido reflejar). Creo que hoy, en la revisión de aquellos espacios polémicos, queda sobre todo una noción del proceso literario que me interesa destacar y que de alguna forma abre el sentido del encuentro que vamos a hacer. No he destacado suficientemente que donde se clausura de una forma absoluta el tema del futuro de la literatura y la imitación es en Mariátegui, precisamente al anunciar el presente. Veamos rápidamente el problema.

José de la Riva-Agüero, tras su afirmación hispanista, tras criticar el afrancesamiento de la literatura del Perú independiente, tras insistir en la necesidad de no abandonar el tronco común español, plantea como objetivo, para huir de la monotonía del criollismo, para abandonar los vaivenes de las modas, «estudiar a los autores clásicos de las literaturas extranjeras» como fuente de una nueva *imitatio* basada en múltiples modelos, incluso

19
Jorge Basadre, *La literatura Inca*, Paris, Desclée de Brouwer, 1938. En la Biblioteca de Cultura Peruana de Ventura García Calderón.

20
José María Arguedas, *Canto Kechwa*, Lima, Compañía de Impresiones y Publicaciones, 1938.

21
Riva-Agüero enfoca a Garcilaso, en nota, dentro de las crónicas históricas que, «aunque por lo general no fueran en la mente de sus autores obras literarias, tienen, quizá por lo mismo, una ingenuidad y una sencillez encantadoras»; habla de las crónicas «deliciosas» de Garcilaso, pero las excluye, junto a otras «porque no alcanzan a alterar el aspecto de las letras de la Colonia» (p. 15-16).

22
Estas dos obras, esenciales para el proceso literario peruano, han tenido una excelente edición crítica reciente con una introducción esencial: Clarinda y Amarilis, *Discurso en Loor de la poesía. Epístola a Belardo*, ed. de Raquel Chang-Rodríguez, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009.

en los más selectos de la tradición contemporánea europea, con un consejo con el que casi cierra sus reflexiones:

> Debemos aprender pero no repetir servilmente; asimilar, pero no copiar; aclimatar, pero no reflejar sin crítica ni propósito, como lo hemos venido haciendo en todo el curso de nuestra historia. Sólo por esta labor de selección de imitaciones podemos suplir la originalidad que nos falta y crearnos en el concierto de la civilización universal un lugar modesto pero digno, exento de pretensiones prematuras y de ridiculeces pueriles. Y ¿quién sabe si en ella no se oculta el germen de la originalidad para lo por venir? (p. 271)

José Gálvez, al matizar a Riva-Agüero en pos de una «genuina literatura nacional» plantea, más que la imitación, la adaptación de los modelos europeos que deben ser hechos carne «en nuestro espíritu» y producir frutos «modificados» a través de «nuestro temperamento», para que programáticamente debamos asumir que:

> No desconozco la fuerza de la imitación y le doy toda su importancia, pero creo que cabe dentro de la individualidad de cada artista atender más al ambiente que nos rodea, a la tradición que nos cobija, al legado de razas y de historia que pesa sobre nosotros. Si hay posibilidad de que tengamos literatura ¿por qué no cabe que sea fruto en parte del medio y del factor histórico? (p. 19)

Luis Alberto Sánchez, que reconoce el pasado como el de una imitación necesaria, critica la postura imitativa hacia el futuro que plantea Riva-Agüero, también en la cancelación de los elementos indígenas cuya posibilidad está construyendo:

> Riva Agüero [...] habla de la imitación y dice que ella moldeará nuestra futura originalidad literaria. La paradoja no puede ser más audaz, sin embargo, añade, esa imitación no es copia sino asimilación; sólo que no se comprende por qué deslinda, como *exótico*, el elemento indígena, ni por qué no hemos de poder constituir los latinoamericanos nuestra literatura, a fuerza de hurgar la propia historia, la conciencia propia, y a fuerza de imaginar el porvenir. Como disculpa a nuestras muchas imitaciones y plagios, pase la afirmación de Riva-Agüero. Como orientación, jamás[23].

En 1928, José Carlos Mariátegui sacaba a la literatura peruana de este debate y lo hacía no sólo con la consideración de la literatura peruana como una literatura «no orgánicamente nacional» por la compleja realidad social y racial que debía asumir, sino, sobre todo, por la mirada a los próximos y a los contemporáneos que realiza en su «Proceso de la literatura», mirada que no constituye sólo la parte más amplia, sino la más consistente de la obra: allí está la propuesta de lectura de Palma fuera del colonialismo en el que algunos seguían situándolo, allí su reivindicación de Manuel González Prada, sus nuevas lecturas de Melgar, o de la limitación española de Chocano, su reivindicación de Valdelomar, de Eguren, de Alberto Hidalgo, de Magda Portal, de Alberto Guillén, de Alcides Spelucín, o aquella nueva propuesta para el indigenismo actuante en su contemporaneidad que anticipa tiempos esenciales de la narrativa peruana, o aquel nombre que destaca en el panorama como César Vallejo en quien literalmente funda la grandeza de la nueva creación que, tras superar la etapa colonial, empieza a separarse también de la cosmopolita para entrar en la nacional a través de los nuevos modelos. Sus contemporáneos, encerrados en un debate todavía teórico sobre la imitación, no tuvieron tiempo, o al menos no tuvieron la intensidad de su mirada, a excepción de Luis Alberto Sánchez que la estaba iniciando.

Creo que la gran lección del «proceso de la literatura» es su capacidad de anticipar en 1928 un tiempo literario que iba a universalizar y a dotar de profunda originalidad a la literatura peruana. Los otros debates quedan ahí, comprimidos por un debate en la historia, mientras Mariátegui definió lo nuevo con la belleza con la que cierra su estudio, cuando, hablando de la imitación todavía imperante hacia los «decadentismos occidentales», anuncia un tiempo en el que «bajo este flujo precario, un nuevo sentimiento, una nueva revelación se anuncian. Por los caminos universales, ecuménicos, que tanto se nos reprochan, nos vamos acercando cada vez más a nosotros mismos».

23
Cit. Rea, *op.cit.* pág. 53.

América sin nombre, nos 13-14 (2009) 15-21
ISSN: 1577-3442

DE ACADEMIAS, TRANSTERRADOS Y PARNASOS ANTÁRTICOS

TRINIDAD BARRERA
(Universidad de Sevilla)

Trinidad Barrera:
Catedrática de literatura hispanoamericana de la Universidad de Sevilla. Su actividad crítica se ha centrado en la narrativa y en la poesía contemporánea. Ha sido profesora visitante en universidades europeas, latinoamericanas y norteamericanas. Sobre narrativa es la autora de *La estructura de Abaddón el exterminador* (1982), *De fantasías y galanteos (Estudios sobre Adolfo Bioy Casares)* (1981) y de ediciones de José Eustasio Rivera y Bioy Casares; en poesía ha trabajado autores como Oliverio Girondo o Baldomero Fernández Moreno y con especial atención los movimientos de vanguardia hispanoamericanos. En literatura colonial ha editado los *Naufragios* de Cabeza de Vaca (1985), la *Primera parte del Parnaso Antártico*, de Diego Mexía (1990), y la *Brevísima relación de la destrucción de Indias*, de Bartolomé de las Casas (2005), y estudiado, entre otros, a Colón, fray Gaspar de Carvajal y Bernardo de Balbuena. Es autora también de la *Letteratura hispano-americana, Del Centro a los Márgenes. Narrativa hispanoamericana del siglo XX* (2003), *Las vanguardias hispanoamericanas* (2006) y *Asedios a la literatura colonial* (2008).

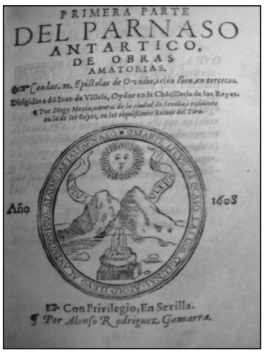
Con el avance del siglo XVI la conquista va cediendo paso a la colonización a medida que se asientan los territorios. Los dos grandes virreinatos, Nueva España y Perú, se convierten en lugar apetecido para probar fortuna. La sociedad letrada va cobrando fuerza y pujanza al tiempo que van llegando a aquellas tierras algunos ilustres escritores y humanistas peninsulares, unos de primera fila pero también otros que no han conseguido hacerse con un puesto destacado en el Parnaso español y que intentan probar fortuna en América. Se cuenta que Miguel de Cervantes proyectó marcharse a América antes de escribir el *Quijote* y que finalmente no obtuvo los permisos necesarios y descartó la idea.

En la España de la primera mitad del siglo XVI predominaban aún rasgos arcaizantes y medievales que van disminuyendo poco a poco a medida que avanza el primer Renacimiento. El proceso es un poco más lento en América pero no por ello menos visible en la segunda mitad del siglo. El panorama cultural e intelectual se complica un tanto. Si, por un lado, Erasmo encarnaba la aspiración a un saber sin las trabas de una autoridad indiscutible y defendía un saludable relativismo, por otro la Iglesia acrecentaba continuamente su poder político y espiritual (precisamente por sus éxitos en América) y trataba de imponerlo sobre toda manifestación estética. La sociedad colonial se iba haciendo progresivamente más refinada, próspera e interesada en ejercer el mecenazgo de las artes: el prestigio personal asociado al ejercicio literario era una tentación creciente.

La poesía italianizante, la épica guerrera o cortesana, y la prosa doctrinal y erudita van encontrando más cultores y más público. Aunque persiste la crónica, lo más significativo es el surgimiento de la épica y la lírica culta, con las que se asienta la tradición literaria occidental que dominaría en los siglos venideros.

Mientras el interés por el recuento de la gesta conquistadora seguía manteniéndose alto, era evidente también que otros afanes empezaban a florecer entre las jóvenes letras coloniales. La vida se iba pacificando y organizándose, creándose una sociedad que quería ser reflejo de la metrópoli al tiempo que era distinta por razones de clima físico y espiritual. Las capitales virreinales fueron grandes focos de irradiación cultural donde cualquier acontecimiento, religioso o político, daba lugar a festividades y manifestaciones literarias, ya fueran representaciones teatrales o certámenes poéticos que celebraban desde una festividad religiosa como el Corpus hasta el nacimiento del hijo de un virrey, por poner dos ejemplos distintos. La palabra cumplía una visible función pública: la de reafirmar el poder colonial y los valores en los que se apoyaba. Surgen así, como he dicho, la prosa cortesana, la lírica culta, la épica, pero también la vertiente satírica y festiva de los que asumían la perspectiva burlona o escéptica del pueblo o de los descontentos que contemplaban con escepticismo y desdén toda esa retórica oficial.

En esta línea merece destacarse a un humanista, Francisco Cervantes de Salazar, que, nacido en Toledo, fue Catedrático de Retórica (Gramática Latina) en la Universidad de Osuna, antes de su partida a América. Había estudiado Humanidades y Derecho canónico


PRIMERA PARTE
DEL PARNASO
ANTARTICO,
DE OBRAS
AMATORIAS.
Año 1608
Con Privilegio, En Sevilla.
Por Alonso Rodriguez Gamarra.

en Salamanca, en España. Admiraba la prosa del erudito pensador del renacimiento, amigo de Erasmo, Juan Luis Vives y había comentado sus conceptos sobre la educación. En 1546 dedicó a Hernán Cortés un diálogo sobre la dignidad del hombre y fue el mismo Cortés el que le animó a ir a México, donde llegó a ser de nuevo Catedrático de Retórica en la Universidad mexicana. Con objeto de dar a sus estudiantes un texto de buena construcción latina, Cervantes de Salazar siguió los pasos de su maestro Vives y utilizó el «diálogo» para describir la capital mexicana en 1554. Con el nombre de *Diálogos latinos,* nos ha legado tres piezas maestras para el conocimiento de la capital virreinal a mediados del siglo XVI. En sus obras mexicanas parte, como humanista, de una tendencia inicial a observar y termina reflejando actitudes de contrarreforma y un punto de vista totalmente imperial.

Los poetas crecían por todos lados, el mexicano González de Eslava decía que en el México de su tiempo había más poetas que estiércol. Ocurre que en este siglo se implanta en América una institución que favorece el desarrollo de la lírica, la academia poética, siendo famosa la Academia Antártica de Lima. Con las academias se establecían escuelas y se orientaban los gustos, fueron sobre todo un esfuerzo de las sociedades ilustradas criollas pero contaron con el apoyo entusiasta de los ingenios peninsulares que celebraban a sus colegas americanos.

Aunque su origen remoto se encuentra en la escuela de filosofía griega, su significado viene dado por el Renacimiento, adquiriendo el sentido de una asociación de literatos formada para el cultivo y adelantamiento de las ciencias. Las academias modernas tienen su origen en Italia, en el siglo XVI, a imitación de ellas empiezan a fundarse en España centros similares. Llegaron a ser tan populares que apenas hubo palacio o casa de nobles donde no se reuniesen amigos atraídos por las musas. Dichas instituciones tenían sus cargos y estaban formadas por poetas, aristócratas y gente de relevancia social. La Antártica Academia de Lima estaba integrada principalmente por personas de origen andaluz: Cabello de Valboa y Diego de Aguilar, malagueños; Diego de Ojeda, Diego Dávalos y Figueroa y Diego Mexía, sevillanos; entre otros. No se olvide que Sevilla, punto de partida para América, contaba con tertulias literarias renombradas, la de D. Fernando Colón, la de Hernán Cortés, la escuela de gramática de Mal Lara, la casa de los duques de Alcalá, la de Arguijo, etc. La peruana bien pudo inspirarse en estos modelos. Se sabe que ya funcionaba en 1596 y continuaba en activo en 1608. Coincide en el tiempo con la tertulia mantenida en Tunja por otro sevillano, Juan de Castellanos, natural de Alanís. La institución académica siguió perviviendo en América hasta bien entrado el siglo XVIII, siendo famosas las academias palaciegas peruanas de D. Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros, la del príncipe de Esquilache y la del marqués de Castell dos Rius, a principios del siglo XVIII.

En Perú merece destacarse la labor de dos poetas seguidores de Petrarca, el sevillano Diego Mexía de Fernangil y el ecijano Diego Dávalos y Figueroa, ambos son miembros de la Academia Antártica. Éstos, como otros, son homenajeados por sus colegas peninsulares y aparecen en las obras de Cervantes, Lope de Vega y Tirso de Molina. El «Canto de Calíope» en *La Galatea* (1584) o el *Viaje del Parnaso* (1614) de Cervantes así como el «Laurel de Apolo» (1630) de Lope, contienen el aliento de los peninsulares a sus colegas de allende el mar. Diego Mexía de Fernangil comparte con Dávalos su formación humanista, el petrarquismo italiano fue práctica habitual en ambos.

Nació Mexía en Sevilla, en fecha incierta, a mediados del XVI. De los datos que se conocen de su vida, hoy puestos al día por el estudio de Gil[1] podemos afirmar que pertenecía a una familia de comerciantes de libros. Según relata Irving A. Leonard, el 22 de diciembre de 1576 un comerciante mexicano compareció ante notario para formalizar un pedido de libros «a uno de los principales vendedores de Sevilla, Diego de Mexía»[2]. En opinión de Gil se trata del padre, también librero, así como el privilegio de la obra a la que nos vamos a referir la tiene un tal «Fernando Mexía», su hermano, también mercader de libros, vecino de Sevilla, según consta en la Suma del privilegio.

Lo cierto es que el nombre de Diego Mexía ha pasado a la historia literaria como el del autor de dos partes del *Parnaso Antártico* y no menos cierto es que la popularidad del curioso libro se debe a que alberga el famoso «Discurso en loor de la poesía», una de las escasas poéticas que adornan los siglos coloniales y una de las piezas que mayor interés crítico han despertado, aunque

1
Juan Gil, «Diego Mexía de Fernangil, un perulero humanista en los confines del mundo», en Jesús María Nieto Ibáñez y Raúl Manchón Gómez, *Humanismo español entre el Viejo Mundo y el Nuevo,* León, Universidad de León, 2008, pp. 67-141.

2
Irving Leonard, *Los libros del conquistador,* México, FCE, 1979, p. 199.

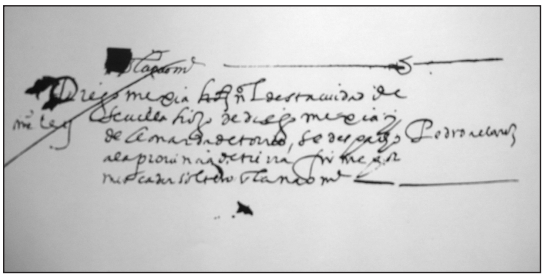
sólo fuera por la tentación de desvelar la identidad de su anónima autora. Pocos han reparado en el *corpus* central del *Parnaso Antártico*, la traducción de las *Heroidas* ovidianas, sobre la que merece la pena hacer algunas puntualizaciones.

El libro, Ovidio y las *Heroidas*

La obra de Mexía aparece con todos los elementos que caracterizan los preliminares de una obra de su época: prólogo, dedicatoria, poemas de elogio, aprobaciones y licencia. El prólogo está incrustado entre sonetos y otras composiciones de alabanza al poeta y su fruto, de acuerdo con la línea laudatoria típica. Consta, en este orden, de: la aprobación, una dedicatoria, un soneto del licenciado Pedro de Oña —en nombre de la Antártica Academia de la ciudad de Lima—, un soneto del Dr. Pedro de Soto —en nombre del claustro de la Universidad de México—, el soneto de Luis Pérez Ángel «El autor a sus amigos» —prólogo del libro—, una vida de Ovidio, el «Discurso en loor de la poesía», un soneto de Mexía dedicado a la autora del «discurso», la traducción de las veintiuna epístolas ovidianas y la «Invectiva contra Ibis», más dos sonetos finales, uno del capitán Cristóbal Pérez Rincón y otro de Mexía, como respuesta.

Sabemos que Mexía «se despachó a la provincia de Tierra Firma, por mercader» el 6 de marzo de 1582, según consta en la documentación del Archivo de Indias[3]. Allí, en América, redactaría su obra titulada *Primera Parte del Parnaso Antártico*[4] y la publicaría en Sevilla en 1608.

La ajetreada vida que llevó (de Tierra Firme a Perú, de allí a México, su vuelta de nuevo a Perú, sus viajes a España) choca de entrada con su actividad literaria. Resulta sorprendente que una labor como la suya, que implicaría, desde nuestra perspectiva, tranquilidad y reposo, haya sido realizada en las condiciones de agitación que en el prólogo del *Parnaso Antártico* se refieren. Por sus palabras sabremos que en 1596 viajó de Perú a Nueva España, «más por curiosidad de verlos que por el interés que por mis empleos pretendía». En la mejor línea de las relaciones de Indias, marcadas por el desastre, se mueve su relato del viaje. Penalidades marítimas, incluyendo naufragio, tormentas y muerte de un compañero («mi navío padeció tan grave tormenta en el golfo llamado comúnmente de Papagayo, que a mí y a mis compañeros nos fue representada la verdadera hora de la muerte»), calamidades que se ven prolongadas con las ocurridas en el camino por tierra: aguas, lodos, pantanos, ríos peligrosos, pueblos mal proveídos, peste, y todo un largo etcétera, que hacen cada vez más difícil la situación, adobada por el cansancio físico del medio de transporte, pues va en mula desde Acaxú (Acajutla) a México capital.



Documento del Archivo de Indias.

Para entretener su tiempo, según confiesa, compró una edición latina de las *Heroidas* a un estudiante en Sonsonate e inició la traducción de la misma durante el viaje y, según relata, halló «traducidas en tres meses de veintiuna epístolas, las catorce», completando el resto durante su estancia en la capital, que se prolongó más de un año. Era Mexía buen conocedor de los clásicos, a los que leía con regularidad, pues además de su admiración por toda la obra y vida de Ovidio, otros autores como Virgilio u Horacio son citados en el prólogo de su obra.

Latinistas pasados y actuales han calificado de «muy importante y muy hermosa» la traducción de Mexía. Prueba de su importancia son las repetidas ediciones españolas de las *Heroidas* que han seguido manteniendo la versión de Mexía. Elogiada por Menéndez Pelayo y Quintana, fue elegida por la «Biblioteca clásica», Madrid, 1914. Continuas reimpresiones nos llevan, por ejemplo, hasta 1946, a la edición realizada por la editorial Aguilar, colección Crisol (Madrid).

Entre el tópico y la sinceridad se mueven sus palabras preliminares, se queja del «rústico estilo» de su traducción, de su condición de imitador más que de traductor e insiste en la finalidad de entretener antes que en la presunción de ingenio, pero al mismo tiempo, con plena conciencia de su trabajo, justifica la elección del terceto por parecerle que se corresponden esas rimas con el verso elegíaco latino, al tiempo que reconoce adornarlas con «argumentos en prosa y moralidades» siguiendo el principio del *prodere et delectare*. Como hombre culto no escatima la alusión a las fuentes y a los comentaristas del sulmonés, marcando su filiación renacentista italiana en la consideración a Hubertino, Asensio, Juan

3
AGI, Contratación, 5538, I, 367 v.

4
Una edición facsímil de la obra se debe a Trinidad Barrera, *Primera parte del Parnaso Antártico*, Roma, Bulzoni, 1990. Por ella citaremos.

Ermita de Santa Rosa de Lima.

B. Egnacio, el veneciano, y Remigio Florentino, buscando también un espacio entre los seguidores ovidianos que el tiempo sin lugar a dudas le ha dado, y aún dice: «Además añadí conceptos y sentencias mías, así para más declaración de las de Ovidio, como para rematar con dulzura algunos tercetos»[5].

Son curiosos los comentarios que hace en el prólogo sobre el ambiente intelectual mexicano de fines de siglo que pinta más preocupado por hacer dinero que por tratar del verdadero metrificar hasta el punto de que «el que más docto viene se vuelve más perulero»[6]. El siglo XVI que describe aparece marcado por el interés y ganancia: «Pues para leer y meditar ¿cómo habrá tiempo si para descansar no se alcanza?»[7]. La comparación con España no se hace esperar y con ello su añoranza de una vida más acorde con las inquietudes del espíritu, situación que aprovecha para elogiarse: «mil veces dignos de ser alabados los que a cualquier género de virtud se aplican en las Indias, pues demás de no haber premio para ella, rompen con tantos montes de dificultades para conseguirla»[8] y llega a comparar su situación con la de Ovidio en el Ponto.

La *Primera Parte del Parnaso Antártico* es indudablemente un libro que Mexía ideó como homenaje a Ovidio. Su cuerpo principal es la traducción de las *Heroidas* y el *In Ibis*, desgarrada autodefensa de la injusta situación de expatriado y le antecede una breve biografía de Ovidio. La admiración por el poeta latino es abierta desde el principio. La elección de las epístolas ovidianas marca su orientación renacentista, y además en el interior del libro el «Discurso en loor de la poesía» lo firma una poetisa anónima peruana, heroica dama como las heroínas ovidianas, enamorada del sevillano, y que suministra una amplia información de la Academia Antártica así como de sus componentes. Si Ovidio con sus epístolas ha podido ser considerado por algunos críticos como un pionero defensor de los derechos de la mujer, el «discurso» de esta dama peruana resulta un pórtico adecuado como defensa del propio Mexía de los derechos que tiene la mujer al saber y su manifestación, pues no deja de ser una rareza poner en pluma femenina una poética.

En las páginas que dedica a la «Vida de Ovidio» llega a decir: «Reverenció a los poetas sus antecesores, y trató benévolamente con sus compañeros. Fue tan suave y apacible en cuanto escribió (que según veremos en su Invectiva) jamás hizo sátira, ni ofendió a persona con sus versos: virtud tan admirable y tan digna de imitación de los cristianos poetas. Fue de virtuosas costumbres, bebía poco vino, y muy aguado, y con sumo estudio y pureza de ánimo huyó el pecado abominable, por cuya razón leo sus obras con aficionados ojos». Manifestaciones de esta naturaleza, que muchos estudiosos de Ovidio no compartirían, explican quizás la vena religiosa que se desprende de la lectura de su *Segunda Parte del Parnaso Antártico*. Queda pues por hacer un cotejo entre ambos libros y quizás se descubran paralelismos interesantes, la utilización en ambos del terceto encadenado, por ejemplo, como ocurre en la «Epístola a D. Diego de Portugal», perteneciente a esta Segunda Parte.

Parece oportuno preguntarse por qué el elogio a Ovidio y sus *Epístolas* heroicas. La importancia de Ovidio a lo largo del tiempo es un hecho aceptado. Su influencia fue notable en gran número de escritores, entre los clásicos, Lucano, Estacio, Marcial, Manilio, Séneca, Petronio, etc. La Edad Media fue calificada por Traube como *aetas ovidiana*, y para el Renacimiento (incluyendo al Renacimiento español) las *Epístolas* de Ovidio constituyeron piezas clave. Ovidio y las *Heroidas* gozan de exhaustivos trabajos. Para ver la presencia de Ovidio en España, sobresale el bien documentado y ya clásico análisis de Rudolph Shevill[9] que rastrea concienzudamente su pervivencia desde la literatura medieval hasta el siglo XVI.

El éxito de Ovidio se ha enfocado desde diversos ángulos: como poeta galante, como poeta del amor, el de las leyendas de las *Metamorfosis,* el del mito, el poeta del sufrir en el exilio, o el de la desgracia inmerecida. Cada uno se ha acercado al sulmonés por uno u otro motivo, perpetuando su presencia: italianos, franceses, ingleses, o españoles. Entre estos últimos, Juan de Mena, el Arcipreste de Hita, Fernando de Rojas, Cervantes, Lope de Vega, Quevedo. De la imitación directa a los ecos lejanos, todos enaltecen el modelo imitado o admirado.

La identificación del poeta sevillano con Ovidio la señala él mismo: en dos ocasiones

5
Ibid., p. 9.

6
Ibid., p. 11.

7
Ibid., p. 11.

8
Ibid., p. 11.

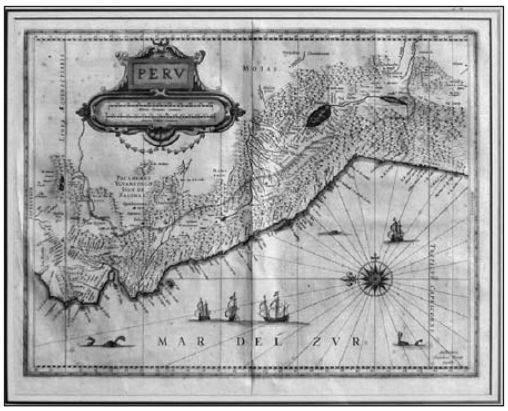
9
Rudolph Shevill, *Ovid and the Renaissance in Spain*, Berkeley, 1913.

compara la propia situación con la suya: «Pues muchas veces me acontece lo que a Ovidio estando desterrado entre los rústicos del Ponto [...] que queriendo hablar romano habla sarmático [...] El que más docto viene se vuelve más perulero, como Ovidio a este propósito lo afirma de los que iban a los getas, en el cuarto del Ponto, escribiendo a Severo»[10].

Resulta sorprendente este paralelismo que establece entre su vida en América y la de Ovidio en el Ponto. Y es que aunque las razones que llevaron a uno y a otro a habitar en tierras tan lejanas de su lugar de origen no son las mismas, sí lo son los resultados. El sevillano tenía conciencia de desterrado en las áridas márgenes de la civilización y deseaba su reincorporación al centro originario de cultura, España. La prueba es que su libro lo manda a España para publicarlo, aún a sabiendas de la temeridad que implicaba (pérdida o robo, por ejemplo).

Además de lo dicho, Diego Mexía se nos antoja en la postura del escritor manierista que se declara discípulo continuador de alguien, en su caso de Ovidio. El principio de imitación lo recoge en su prólogo: «Aunque he usurpado algunas licencias, de suerte que puedo ser mejor llamado imitador que traductor». En 1541 se publica el tratado de Bartolomeo Ricci, *De imitatione* (Venecia), donde parece indicarse que dentro del género *imitatio* se hallan tres categorías: *sequi, imitare, aemulare.* La gran mayoría de las traducciones del Renacimiento son, en realidad, imitaciones más o menos cercanas al modelo, tal como ocurre en el caso de Mexía. La imitación de éste estaría, a veces, más próxima a la paráfrasis de que habla Dryden, cuyo intento es traducir el sentido más que cada una de las palabras. La traducción justa sería la metáfrasis, es decir, seguir palabra por palabra y línea por línea, algo que sólo en escasas ocasiones hace Mexía. Es importante tener en cuenta que la práctica común de las escuelas humanísticas era entrenar a los alumnos en la *translatio, paraphrasis, imitatio,* intentando delimitar las fronteras del recorrido que va desde la traducción hasta el poema original.

Es evidente que Mexía imita a su manera. Es decir, se ajusta al modelo en su conjunto e introduce variaciones parciales. Ocurre que el sevillano «imita» a aquel que, salvando las distancias, se sitúa en la Antigüedad en una posición comparable a la propia y así, al referir la vida de Ovidio, nos dice: «Resplandeció Ovidio su retórica y poesía sobre todos los de su edad, pero juzgando el padre ser este estudio de tan poco fruto y utilidad (como lo es en nuestros tiempos)»[11]. El pasado se espeja en el presente. Mexía se nos aparece así como perteneciente a una larga galería de retratos en la que Ovidio se perpetúa. La identificación con el modelo es un punto de partida, la traducción de las *Heroidas* tiene allí su razón de ser; pero además dicha versión se le presenta como la vía más razonable de reintegración a la metrópoli, sinónimo de esplendor cultural, donde la huella de Ovidio no había perdido ni un ápice de importancia.



Las *Heroidas* se componen de veintiuna cartas de amor, escritas casi todas por mujeres que son heroínas de la mitología, excepto Safo. Sólo toman la pluma tres hombres: Paris, Leandro y Aconcio. A ellos les responden sus amadas. Una salvedad, la carta veinte, en la ordenación de Mexía, «Cidipe a Aconcio», está en su versión abreviada. En realidad aparece así en casi todos los manuscritos latinos de las *Heroidas.* Estas piezas contituyen un punto clave del Renacimiento epistolar. Como ha señalado Antonio Prieto «las *Heroidas* van a conjugar, en el tiempo joven de Ovidio, los tiempos cumplidos de la etopeya y el por cumplir de la suasoria. Van a perturbar el orden de esos tiempos con la creación de un tiempo acrónico, y la juventud de la Edad Media va a recoger esa creación contra la ordenación práctica y mediata del *Ars dictandi*»[12]. Desde el punto de vista de la reforma, las *Epistulae Heroidum* pertenecen a una retórica epistolar con determinada función comunicativa, donde la finalidad didáctica se ve sobrepasada por la dimensión artística. El renacentista apreciará en las epístolas ovidianas dos aspectos, la *consolatio,* consuelo de la carta al que escribe, y el *encanto de la palabra* u olvido del receptor por parte del que escribe. En definitiva, lo que vence es el arte de la palabra en sí misma para, a través de ella, narrar un sentimiento.

El valor de las *Heroidas* y su gran aceptación como modelo no debieron ser ajenos al sevillano, ya que dentro de este libro se

10
Ibid., p. 11.

11
Ibid., p. 13.

12
José María Prieto, *La prosa española del siglo XVI,* Madrid, Cátedra, 1986, p. 61.

incluye otra pieza, escrita por una «señora principal de este reino» y dedicada a Mexía, donde ésta expone sus opiniones poéticas y su predilección cultural, utilizando, como en la traducción ovidiana, los tercetos encadenados. La elección del mismo molde poético pudiera apuntar a que «Discurso en loor de la poesía»[13] ejerce una función proemial con respecto a la traducción. El paralelismo entre el «Discurso» y las *Heroidas* lo realiza el autor cuando dice: «Con el cual discurso (por ser una heroica dama) fue justo dar principio a nuestras epístolas»[14]. Apócrifa epístola heroica la de Clarinda, que comparte con las ovidianas, además de molde estrófico, los *dramatis personae,* mujer-hombre, destinador y destinatario del mensaje, unidos por una relación que oscila entre la amistad y la admiración, aunque está claro que las cuitas allí tratadas no son de orden amoroso, sino del don de la poesía:

> Si, oh gran Mexía, en tu esplendor me inflamo
> Si tú eres mi Parnaso, tú mi Apolo
> ¿Para qué a Apolo y al Parnaso aclamo?
> Tú en el Perú, tú en el Austrino Polo
> eres el Delio, el Sol, el Febo santo.
> Sé pues mi Febo, Sol y Delio solo.
> .....
> Febada tuya soy; oye mi canto. [vv. 40-45 y 48]

Las epístolas ovidianas se ajustan a la preceptiva al uso: un saludo inicial con los nombres del remitente y del destinatario, y la despedida. En el «Discurso» no aparece, como es sabido, el nombre de la heroica dama, aunque sí su condición femenina: «En hombros de mujer que son de araña», ajustándose a la normativa en lo referente al destinatario y a la despedida. El parentesco entre una y otra viene dado por la condición femenina de quien escribe y éste es un detalle que nos remite de nuevo a Ovidio, quien, en su *Ars Amandi* (m, 346), aconseja a las mujeres la lectura de los poetas.

España contribuyó desde la Edad Media a la traducción de las epístolas ovidianas, ya fuera dentro de compilaciones, ya en versiones independientes. El primer caso en la lista de traductores lo ofrece Alfonso X el Sabio, que las tradujo, aunque no en su totalidad, para introducirlas en la *General estoria* y en la *Crónica general.* Once son las epístolas que insertó, las II, IV, V, VI, X, XI, XII y XIV en la segunda parte de la *General estoria;* la I y la VIII en la tercera parte y, finalmente, la VII en la *Crónica general.* Para Alfonso X, Ovidio se ajusta al principio *prodere et delectare,* y eso es esencial en su época, donde lo didáctico y lo moralizante ocupaban un primerísimo lugar. También Mexía hace honor a dicho principio en su prólogo: «La poesía que no deleita sin aprovechar con su doctrina no consigue su fin». Otro punto de coincidencia es el capítulo de supresiones o adiciones a la traducción por pruritos cristianos: «He quitado todo lo que en algún modo podía ofender a las piadosas y castas orejas, dejando de traducir algunos dísticos no tan honestos como es razón que anden en lengua vulgar», dice Mexía.

El éxito de la traducción alfonsí sirvió a las *Sumas de historia troyana,* atribuidas a un supuesto Leomarte, donde se intercalan resumidas las epístolas V, VI, VII, IX y XII.

El siguiente ejemplo es la obra de Juan Rodríguez del Padrón, conocida con el nombre de *Bursario,* quien acomete la empresa de traducirlas en su totalidad, excepto la XV[15]. Dicha versión ofrece, como en el caso de Alfonso X, epígrafes introductorios a cada epístola, que O. T. Impey suponía inspirados en el monarca, mientras que Saquero y González Rolan demuestran que las diferencias son tantas que la solución radicaría en el hecho de que Padrón utilizó «además de un códice latino de las *Heroidas* de Ovidio [...] un comentario latino a esta obra, con el que confeccionó la introducción de todas las cartas»[16]. Y citan el libro *Publii Ovidii Nasonis Heroides cum interpretibus Hubertino Crescentio et I. Parrhasio,* Vennetiis, 1543.

Ya apuntamos cómo la traducción de Diego Mexía contenía asimismo dichos comentarios, dándose la coincidencia de que el libro citado es el primero de los que nuestro autor enumera en su prólogo como matriz de su edición. Luego debemos suponer que los epígrafes de Mexía remiten también a los manuscritos con glosas o *accensus* citados en dicho prólogo.

Tras Alfonso X y Rodríguez del Padrón circularon varias traducciones parciales en prosa y verso con comentarios añadidos a algunas de ellas (Moya, 1986: 49-54; Alatorre, 1950: 162-166). Merecen destacarse las de Gutierre de Cetina, anteriores a 1560: las cartas I y II, las de Penélope y Fillis. También se le atribuye una de Dido a Eneas, aunque no hay unanimidad crítica con la traducción de las epístolas ovidianas en verso suelto, rea-

13
Recientemente se ha publicado una edición del «Discurso en loor de la poesía» al cuidado de Raquel Chang-Rodríguez: Clarinda y Amarilis, *Discurso en loor de la poesía. Epístola a Belardo*, Lima, Pontificia Universidad Católica, 2009.

14
Primera Parte, p. 15.

15
El título metafórico de *Bursario* sugiere que las enseñanzas del libro merecen guardarse en la bolsa de la memoria.

16
Pilar Saquero y Tomás González Rolan, *El bursario,* Madrid, Universidad Complutense, 1984, p. 31.

lizada por Francisco de Aldana, el Divino, y otra de Ramírez Pagan, perdidas.

Respecto a los matices americanistas que Mexía deslizó en sus traducciones nos da cuenta Gil[17], a propósito de ciertas libertades que se toma el sevillano frente al texto de Ovidio, matizando la situación con alusiones frecuentes a los peligros del mar, por ejemplo en la carta de Dido a Eneas, habla de un «cosario estraño» o de los continuas peripecias marítimas, naufragios y tormentas, no sólo en la carta de Penélope a Ulises sino en otras epístolas, que son cosecha de Mexía, como lo es la alusión a Paris por parte de Helena que habla del «Polo nuestro». Aunque quizás el caso más curioso sea la alusión a los terremotos en el *In Ibis*, inexistente en el texto ovidiano pero que denuncia probablemente que en la mente del sevillano estuvieran los desastres limeños de 1586 y 1609. Menos convincente me parece la lectura de Gil a propósito de la palabra «cerro» en el terceto de la epístola a Dido, cuando lee: «Traslada a Troya mas felicemente/ en mi Cartago i en la Tiria tierra,/ I ten su *cerro* como Rei potente», inclinándome más bien por la lectura de «cetro», más coherente con el contexto[18].

Aunque Diego Mexía era español, conviene plantearse la influencia que Ovidio tuvo en México durante los primeros siglos virreinales, pues no hay que olvidar que fue allí donde el sevillano gestó sus traducciones. Según apunta José Quiñones[19], este magisterio se da de tres formas: desde obras de Ovidio impresas en México, a través de los traductores de Ovidio en México y mediante la influencia de Ovidio en escritores mexicanos. Si, como sabemos, la importancia de Ovidio en la literatura española es notable, otro tanto ocurrirá en el Virreinato de Nueva España. Serán las *Metamorfosis* el libro más influyente, mientras que los primeros textos impresos corresponden a algunas elegías de las *Tristia* y *Epistulae ex Ponto,* y su primera traducción de las *Heroidas.* Hay que esperar la llegada de los jesuitas, en 1572, para poder hablar de un estudio sistemático de los clásicos, lo cual no quiere decir que no se desarrollasen intentos parciales con anterioridad, gracias a la labor de otras órdenes religiosas de cuya actuación nos quedan pocos testimonios. A la Compañía de Jesús se debe la lista de libros presentada a la aprobación del virrey Martín Enríquez, con vistas a su impresión y destinada a los estudiantes de sus colegios. Entre los veinte libros que contiene la lista, con fecha 16 de febrero de 1577, se encuentra la obra de Ovidio, *De Tristibus et ex Ponto.*

Hasta 1636 no encontramos una obra de Ovidio editada en la capital que contenga parte de las *Epístolas heroicas* (I y VI. Me refiero al *Florilegium* donde, junto a la selección de las *Heroidas, Tristia* y *Ex Ponto,* hay poemas de Horacio, Marcial y otros). A este volumen le habían precedido dos, aunque ninguno de ellos recogía las *Heroidas.* Son éstos el ya citado de 1577 y el *Poeticarum institutinum liber,* 1605, especie de antologías de la estética de los géneros poéticos que incluyen, junto a Ovidio, a Virgilio, Claudiano, Silio Itálico, Séneca, Terencio, Horacio, Tibulo, Propercio y Marcial. De Ovidio ofrece una selección de *Metamorfosis, Amores, Tristia* y *Ex Ponto.*

Llegamos así a Diego Mexía, autor de la primera versión al español de las *Heroidas* en su totalidad, realizada en México, aunque publicada en España; libro valioso, feliz combinación de creación, imitación y traducción que evidencia el tino poético de su autor, el transterrado humanista que, tras cruzar mares y tierras, «por diferentes climas, alturas y temperamentos», consiguió la fama de poeta al tiempo que hacía oír otras voces trasatlánticas, eco de un nuevo Parnaso, el Antártico, que, no por alejado de su cuna, merecía ser desoído. Pero esa sería otra historia.

Para finalizar quisiera insistir en que aunque el interés de los estudiosos de la Colonia por el «Discurso» empezó a cobrar nuevo impulso en la década de los noventa, no ocurrió así con la totalidad del libro. Todavía hoy, al enfilar el siglo XXI, no sólo sigue inédita en la Biblioteca Nacional de París la *Segunda Parte del Parnaso Antártico,* sino que no disponemos de una edición crítica, anotada convenientemente, de la *Primera Parte del Parnaso Antártico* y creo que es una tarea necesaria en la recuperación de los textos de la colonia.

17
Ob. cit., pp. 122-126.

18
En la edición que manejo se lee claramente «cetro».

19
José Quiñones, «Influencia de Ovidio en México: siglos XVI-XVII», en *Cultura clásica y cultura mexicana,* coordinación de José Tapia Zuñiga, México, UNAM, 1983, pp. 151-170.

América sin nombre, nos 13-14 (2009) 22-29
ISSN: 1577-3442

LA RUTA DEL INCA GARCILASO[1]

RAQUEL CHANG-RODRÍGUEZ
The City College-Graduate Center, City University of New York (CUNY)

Raquel Chang-Rodríguez: *Distinguished Professor* de literatura y cultura hispanoamericanas en el Graduate Center y el City College de la City University of New York (CUNY). Entre sus más recientes publicaciones se encuentran la edición anotada y modernizada de la obra de Clarinda y Amarilis, las poetas anónimas del Perú (PUCP, 2009); y «*Aquí, ninfas del sur, venid ligeras». Voces poéticas virreinales* (Iberoamericana/Vervuert, 2008). En 2006 editó una colección de ensayos que apareció simultáneamente en español, *Franqueando fronteras: Garcilaso de la Vega y «La Florida del Inca»* (Lima, PUCP), y en inglés, *Beyond Books and Borders: Garcilaso de la Vega and «La Florida del Inca»* (Lewisburg, Bucknell UP). En 1992 fundó la revista interdisciplinaria *Colonial Latin American Review.* Fue becaria, entre otras instituciones, de la National Endowment for the Humanities (NEH); es Profesora Honoraria de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Miembro Correspondiente de la Academia Peruana de la Lengua.

Como todo viajero en una travesía transatlántica, el Inca Garcilaso visitó varias ciudades americanas y europeas antes de llegar a su destino. Conocemos el rumbo del periplo que alejó para siempre al joven Gómez Suárez de Figueroa de su suelo nativo. En pleno verano austral, el 20 de enero de 1560 salió del Cuzco para pasar a Lima o Ciudad de los Reyes, y de allí al puerto del Callao desde donde zarpó, el 4 de marzo de 1560, hacia España. En Paita hizo una primera escala, y después una segunda en el cabo de Passau, situado en el país moderno de Ecuador. Por la calma de los vientos, la nave hizo otra parada en la Isla de la Gorgona. El viajero se detuvo en Panamá, cruzó el istmo, y en Nombre de Dios esperó la llegada de la flota que lo llevó a Cartagena, y probablemente a La Habana[2], para zarpar rumbo al Viejo Mundo. El joven cuzqueño entró a este por las islas Azores, y al continente por Lisboa[3] desde donde siguió a Sevilla, entonces conocida como «puerta de las Indias»[4].

Fino observador de su entorno, el cronista describirá en *Comentarios reales* (1609; 1617) la geografía costera, advertirá sobre la navegación o dará detalles de las gentes y villas donde su barco hizo escala. Lo visto en esa travesía con frecuencia informa sus reflexiones sobre la conquista, la naturaleza americana y su propia persona. En este ensayo me propongo explorar instancias de la primera y segunda partes de esta obra maestra con el propósito de mostrar cómo el periplo transatlántico, recordado desde la distancia de los años, cuando el autor escribía su crónica en Montilla y Córdoba, se integra a una compleja meditación donde el mestizo cuzqueño entreteje, valiéndose de anécdotas, datos inusitados y curiosas observaciones, ideas que marcan tanto su concepto de la historia como percepción de América y sus habitantes. Al deshilvanar los hilos de tan compleja trama, e intentar entender por qué se seleccionan ciertas ocurrencias —más allá del anunciado propósito de entretener, de servir de ejemplo o de variar el ritmo del relato ya de la historia de los soberanos del Incario, ya de los sucesos de la conquista del Perú—, quiero dirigirme a la estructura profunda[5] de la obra, término asociado con el estructuralismo, particularmente con las ideas de Chomsky, Greimas y Todorov, pero cuyos parámetros los esbozó antes con mayor claridad Kenneth Burke. En su *Grammar of Motives* el lingüista y crítico literario norteamericano propuso el estudio de cinco instancias —el acto (qué se hizo); la escena (cúando o dónde se realizó); el agente (quién lo hizo); la agencia (cómo se hizo); y el propósito (por qué se hizo)— cuya interrelación determina el acto narrativo; el énfasis en una o varias de ellas nos permite una interpretación específica del texto[6]. Si a ello agregamos el estudio de la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía —según Burke, las cuatro figuras maestras del lenguaje—, podremos llegar a «la verdad», aquí entrecomillada porque los actos y tropos erigen esa realidad. En otras palabras, el análisis propuesto por Burke nos lleva a entender

1 Agradezco a Juan Ossio y José Antonio Mazzotti la lectura de una primera versión de este ensayo y sus sugerencias.

2 La parada en esta capital no fue obligatoria hasta 1564, cuando se reorganizó en Sevilla el sistema de flotas. Si bien en *Comentarios Reales* hay varias menciones a las Islas de Barlovento, Santo Domingo y Cuba que denotan un conocimiento de la geografía y de los asuntos caribeños —recordemos el relato intercalado sobre Pedro Serrano—, no se registra un incidente particular donde el narrador verifique su presencia en La Habana.

3 En *La Florida del Inca* (1605) indica que la primera tierra que vio al entrar en Europa fue la de Portugal. Llama Lisbona a su capital, comenta el buen trato y los favores allí recibidos —lo salvaron de la muerte— , *La Florida del Inca,* Emma Susana Speratti Piñero (ed.), México, FCE, 1956, Dedicatoria, 3. Sin embargo, en *CR* no trata el tema e ignoramos las circunstancias por las cuales su vida peligró en la urbe lusitana. Todas las citas de *La Florida del Inca* provienen de la citada edición de Speratti Piñero; en el texto indicamos libro, parte, capítulo y número de página.

4 Aurelio Miró Quesada, *El Inca Garcilaso*, Lima, PUCP, pp. 99-101.

5 Esta línea de indagación la propició José Antonio Mazzotti en su libro *Coros mestizos del Inca Garcilaso: resonancias andinas*, Lima, F.C.E., 1996.

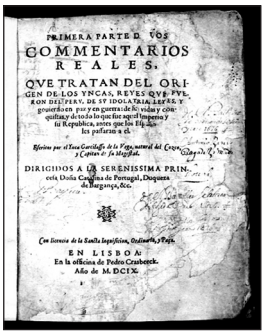
6 Las ideas se expresan en varios capítulos de Kennteth Burke, *Grammar of Motives,* Berkeley, University of California Press, 1969.

el cómo y el porqué del acto narrativo, y a entrever esa estructura trascendente, más allá de los sucesos contados, o del accionar de los personajes. De las instancias propuestas me interesa particularmente la escena —en este caso, los lugares evocados donde hallamos al narrador afirmando su presencia— y entender la incidencia de estas observaciones en el ámbito mayor de *Comentarios reales*. Propongo entonces analizar ambas instancias siguiendo el rumbo de ese viaje para de este modo acceder al recorrido ideológico que anima al narrador, marca su discurso y ofrece la ruta simbólica de un inusitado trayecto intelectual. Me concentraré en lugares con seguridad visitados por el Inca, y donde la voz del autor se explaya o se minimiza denotando su carácter de testigo y matizando lo contado: el cabo de Passau, Cartagena de Indias, Lima, Panamá y Sevilla.

El cabo de Passau y la zona tórrida

En este remoto lugar en la costa de la actual provincia de Manabí, en el Ecuador, se detuvo la nave en la cual viajaba Gómez Suárez de Figueroa para abastecerse de agua y leña. En el entramado de la crónica, el sitio marca el límite norte del imperio incaico, y está ubicado justo donde pasa perpendicularmente la línea equinoccional. El cabo de Passau, en efecto, aparece mencionado en el crucial primer libro del primer capítulo titulado «Si hay muchos mundos. Trata de las cinco zonas» (*CR*: 1, libro 1, cap. 1, pp. 11-13) donde el Inca afirma la unidad del orbe y sus habitantes así como la habitabilidad de la zona tórrida.[7] Matiza el último aserto acudiendo a su experiencia personal, en particular, su nacimiento en el Cuzco, en la zona tórrida; su paso por las dos zonas templadas —la del sur, en la zona de los Charcas, «de la otra parte del trópico de Capricornio», y la del norte, en Montilla y Córdoba donde escribe su crónica—. Antes de llegar a esta última zona templada, el narrador, según aclara, transitó «por la tórrida» y la atravesó toda y estuvo «tres días naturales debaxo de la línea equinoccial, donde dizen que passa perpendicularmente, que es en el cabo de Passau». Tomando lo anterior en cuenta, concluye «que es habitable la tórrida como también las templadas» (*CR*: 1, libro 1, cap. 1, p. 12).

Para entender la centralidad de estos asertos, conviene recordar que durante el medioevo se creía que la tierra estaba dividida en dos grandes masas respondiendo así al perfectamente simétrico plan divino. La masa al sur del globo se denominaba «Antípodas» y cualquiera que la visitara debía andar al revés, con los pies en opuesta posición a quienes vivían en el norte. Si bien se debatió si esta región era habitable o no, la mayoría creía que nadie podía vivir allá. Esto se debió a la teoría prevaleciente sobre las zonas climáticas, de raigambre aristotélica,[8] anunciada por el título de este capítulo: las frías en los polos; otra calentísima en el ecuador; y otras dos templadas, entre la fría y la caliente, al norte y al sur; la temperatura de cada una estaba regulada por la cercanía o lejanía al sol. Si bien esta conclusión no es incorrecta, sí fue un error proponer la imposibilidad de pasar de una zona a la otra porque la proximidad al sol podía matar a quienes se atrevieran a hacerlo. Claro que cuando el Inca escribía sus *Comentarios reales*, anteriores viajes de navegación —en particular de pilotos portugueses— ya habían probado la inexactitud de tales ideas; no obstante, el mito estaba muy arraigado; al mismo tiempo, a partir de los viajes colombinos, habían surgido otros en torno, por ejemplo, a la falta de capacidad de los habitantes de la zona tórrida[9]. Esto se evidencia en la actitud del narrador de *Comentarios reales* quien parece escribir apremiado por desmentir estas equivocaciones, y así nota: 1) su nacimiento en la zona tórrida, 2) visita a la zona templada del sur, 3) estancia temporal en el cabo de Passau en la tórrida, y 4) eventual relocalización a Europa, en la templada del norte. Cuando añade que escribe desde esa zona, subraya, acudiendo nuevamente a su experiencia, la posibilidad del tránsito de una a otra, así como resalta que él ha realizado el trayecto, sin quemarse y conservando las facultades mentales que le permiten acceder a la escritura alfabética en la redacción de su crónica, el más elevado de los ejercicios intelectuales. Las observaciones sobre la parada en el remoto cabo de Passau le otorgan al narrador la oportunidad de afirmar contundentemente la habitabilidad de la zona tórrida, la plena capacidad de quienes allí viven y la posibilidad de pasar de una zona a otra sin mella física ni mental. De este modo el mestizo peruano contradice al admirado Aristóteles —como antes había hecho el jesuita José de Acosta, especialmente en el Libro 2 de su *Historia natural y moral de las Indias*—, y


PRIMERA PARTE DE LOS
COMMENTARIOS
REALES.
QVE TRATAN DEL ORI-
GEN DE LOS YNCAS, REYES QVE FVE-
RON DEL PERV, DE SV IDOLATRIA, LEYES Y
gouierno en paz y en guerra de su vida y con-
quistas y de todo lo que fue su Imperio y
su Republica, antes que los Hespa-
les los pasasen a el.
Escritos por el Inca Garcilasso de la Vega, natural del Cuzco,
y Capitan de su Magestad.
DIRIGIDOS A LA SERENISSIMA PRIN-
cesa Doña Catalina de Portugal, Duquesa
de Bragança, &c.
Con licencia de la Santa Inquisicion, Ordinario, y Reyes.
EN LISBOA:
En la officina de Pedro Craesbeeck.
Año de M.DCIX.

1. Portada, primera parte de *Comentarios reales*, Lisboa, 1609. Cortesía de la Hispanic Society of America, Nueva York.

7
Todas las citas de *Comentarios reales* (*CR*) e *Historia general del Perú* (*HG*) provienen de la edición de Ángel Rosenblat: *Comentarios reales*, Buenos Aires, 2 vols., Emecé, 1943; *Historia general del Perú*, 3 vols., Buenos Aires, Emecé, 1944. Indico entre paréntesis el tomo, el libro, el capítulo y la página.

8
Aristóteles dividió el mundo conocido en tres zonas climáticas de acuerdo con su lejanía o cercanía al sol: ártica, tórrida y templada. Según sus ideas, únicamente la templada era habitable. Después se agregaron otras dos zonas: la templada, al sur de la línea ecuatorial, y la fría en el polo Antártico.

9
Sobre el tema véanse Antonello Gerbi, *La naturaleza de las Indias Nuevas. De Cristóbal Colón a Gonzalo Fernández de Oviedo*, Antonio Alatorre (trad.), México, F. C. E., 1978, y Walter Mignolo, *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality and Colonization*, Ann Arbor, Michigan University Press, 1995.

Inca Garcilaso de la Vega.

a la vez se asocia al pensamiento más moderno de la época, acudiendo a la experiencia y no al saber recibido.

El cabo de Passau figura al menos en otros dos libros de *Comentarios reales* donde el narrador lo relaciona con la historia de los Incas. En el capítulo décimo del primer libro dedicado a la variedad de dioses adorados por los nativos de los Andes, el cabo también marca el límite norte del imperio. El narrador, además, se detiene en notar la falta de inclinación de sus habitantes a venerar ni cosa ni persona «baxa ni alta» porque «vivían y viven hoy como bestias y peores porque no llegó a ellos la doctrina y enseñança de los Reyes Incas» (*CR*: 1, libro 1, cap. 10, pp. 31-32). Passau reaparece en el libro noveno cuando el narrador describe los dioses, costumbres y reducción de los Manta «y la de otras [naciones] muy bárbaras» entre las cuales ubica a los habitantes del cabo de Passau. Repite aquí su localización debajo de la línea equinoccial y los describe como «barbaríssimos sobre cuantas nasciones sujeraton los Incas». Esa extrema bestialidad se confirma por medio de los tópicos tradicionales asociados con la humanidad americana: andan desnudos, con los labios horadados, la cara pintada, los cabellos mugrientos; no tienen casas, ni agricultura, ni mujeres conocidas; son ignorantes de sus hijos y abiertamente sodomitas. El narrador corrobora su descripción acudiendo de nuevo a su carácter de testigo presencial y afirma: «Yo los vi por mis ojos cuando vine a España … que paró allí nuestro navío… verdaderamente eran selvajes, de los más selváticos que se pueden imaginar». Ratifica su juicio invocando la decisión de Huaina Cápac Inca, quien resuelve no conquistarlos pues por su bestialidad no merecían tenerlo por señor y dejó «a los naturales de Passau tan torpes y brutos como antes se estavan» (*CR*: 2, libro 9, cap. 8, pp. 234-235)[10]. Comentarios tan negativos llevaron a Miró Quesada a conjeturar sobre un posible contratiempo del cronista cuando pasó por esas tierras, o a atribuir las observaciones peyorativas al calor tropical o a la ansiedad del viajero por llegar a su destino[11].

Por mi parte, indagando sobre el motivo para incluir estas observaciones y así horadar la estructura profunda del discurso, quisiera recordar la *praeparatio evangelica*, doctrina atribuida a Eusebio de Cesarea (c. 275-339) donde este obispo explica la importancia del sustrato helénico en la recepción del cristianismo. Como sabemos, Garcilaso en todo momento destaca la labor civilizadora de los soberanos del Tahuantinsuyo con respecto a la humanidad andina en «behetría» —como antes griegos y romanos, estos allanarían el camino para la recepción del cristianismo—; igualmente, se detiene en las diversas etapas por las cuales ha pasado este conjunto de pueblos hasta que, gracias al buen gobierno incaico, están listos a recibir el Evangelio. La superioridad de los Incas con respecto a los habitantes del cabo de Passau y otros grupos la reitera el citado comentario de Huaina Cápac. Entonces, al enfrentarse con la barbarie de los moradores del cabo y traerla a colación como ejemplo máximo de esta, el narrador enaltece a sus ancestros cuando insiste en lo arduo de la labor colonizadora incaica, efectuada predominantemente por medio de la mediación y la retórica del convencimiento. ¿Se insinúa entonces que sujetos tan bestiales deben ser súbditos de señores igualmente salvajes, cuyas conquistas se efectúan a sangre y fuego, y no de los «pacíficos» y «diplomáticos» Incas? ¿O acaso el narrador señala el desafío de España: por un lado, terminar la inconclusa labor de los soberanos del Tahuantinsuyo evangelizando a los grupos «preparados» para ello, y, por otro, aculturar y cristianizar a los conglomerados humanos excluidos del Incario y ahora bajo la tutela de la Corona y del Papa? ¿O quizá por medio de esta reiteración del barbarismo Garcilaso se adhiere a la propuesta aristotélica: los seres deficientes, tales como los habitantes de Passau, deben subordinarse a sus superiores intelectual y moralmente?[12]. Se insinúa una respuesta cuando el tema de la barbarie aflora de nuevo en la parada en Cartagena de Indias.

Cartagena de Indias: caminaban «como grullas»

Cuando Gómez Suárez de Figueroa pasó a Cartagena, fundada en 1533 por el conquistador Pedro de Heredia en territorio de los indígenas de la etnia calamarí, todavía la villa no tenía sus famosas murallas; piratas franceses la habían saqueado en 1544 y 1559. A partir de 1560, el año en que el joven cuzqueño la visitó, comenzaron a erigirse fortificaciones para protegerla de los enemigos de España; los esfuerzos se multiplicaron más tarde, después del exitoso asedio de Francis Drake en

10
En su edición de *Comentarios reales*, Lima, *FCE*, 1991, t. 2, p. 810, Carlos Araníbar señala que la conclusión es una parafrasis de Cieza de León.

11
Miró Quesada, *op. cit.*, p. 99.

12
Para una revisión de las ideas sobre la esclavitud, véase Peter Garnsey, *Ideas of Slavery from Aristotle to Augustine*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

1586. En 1564, al regularse el comercio con las Indias por medio de las flotas, Cartagena del Poniente, como se la llamó inicialmente para distinguirla de Cartagena del Levante en España, era un importante fondeadero, parada imprescindible de los barcos ocupados en la «carrera de Indias», y sede del comercio dirigido tanto al norte como al sur del continente y, en el torna viaje, a Europa. En el siglo XVII se estableció allí la Inquisición (1610); también en esa centuria Cartagena recibió un gran número de esclavos africanos distribuidos en el continente y en las islas del Caribe. Si bien cuando Gómez Suárez la visitó, la villa distaba mucho de ser el puerto principal descrito por el poeta Hernando Domínguez Camargo (1606-1659) como «Esta, de nuestra América pupila…», para entonces Cartagena del Poniente era un reconocido centro de intercambio mercantil.

En *Comentarios reales* hallamos un destello de ese alto en la ciudad caribeña. En el apartado dedicado a «Cómo se vestían en aquella antigüedad», el narrador nuevamente incide en la importancia del atuendo como frontera entre la civilización y la barbarie: los indios de la «primera edad» vestían «como animales» porque su ropa era su piel; algunos traían un hilo grueso «ceñido al cuerpo». El narrador previene y suplica a los «oídos honestos» abstenerse de «escuchar» estas descripciones que su prurito de buen historiador le exige contar completa y detalladamente. En este contexto reitera su carácter de testigo presencial y explica: «El año de mil quinientos y sesenta, viniendo a España, topé en una calle, de las de Cartagena, cinco indios sin ropa alguna, y no ivan todos juntos, sino uno en pos de otro como grullas, con haver tantos años que tratavan con españoles» (*CR*: 1, libro 1, cap. 13, p. 36).

Si bien andar «como grullas» fue, como señala Araníbar, un giro lingüístico de entonces[13], equivalente al actual «andar uno detrás de otro», dada la importancia de la emblemática en la época y teniendo en cuenta que los jesuitas, con cuya orden el cronista tuvo vínculos estrechos, se aprovecharon de esta como método de instrucción, vale repasar las características asociadas con las grullas[14]. Estas aves se consideraban notables, en el ámbito de la emblemática, por un comportamiento solidario: mientras unas descansan, otra vela para prevenir a la bandada de cualquier peligro; para no dormirse, la grulla vigilante sostiene una piedra en la pata. Otros las asociaron con el silencio, virtud imprescindible del buen príncipe, porque vuelan con una piedra en la boca; también las ligaron a la prudencia por aletear con una piedra en la pata para evitar que el viento las apartara del camino[15]. Por todo ello, como nos recuerda Martínez Pereira, las grullas figuraron prominentemente en los libros de emblemas españoles representando diferentes virtudes y modelos de comportamiento aplicados, en los siglos XVI y XVII, a la política, la sociedad y la educación del príncipe[16]. Por otro lado, tratadistas de la talla del sevillano Pedro Mexía (1498-1551), cuya popular *Silva de varia lección* (1540) se encontraba entre los libros de la biblioteca del Inca[17], meditaron sobre cómo el comportamiento del mundo animal podía servir de modelo a los humanos. El capítulo 28 del citado compendio se titula: «Cómo de los aves y animales pueden tomar ejemplo y reglas para bien y virtuosamente vivir los hombres»; en este Mexía detalla la conducta de la hormiga, la abeja, el camello, la paloma, la tórtola, el pavo real, el gallo, la cigüeña, el elefante, el perro, el papagayo, el ruiseñor, la golondrina, la araña, el conejo, la vulpeja, la serpiente, la oveja, el león, y concluye: «con los otros animales brutos van enseñando a ser hombres racionales e aun spirituales»[18].

Tomando lo anterior en cuenta así como la familiaridad del lector de la época con

2. Detalle interior de la segunda parte de *Comentarios reales*, también conocida como *Historia general del Perú*, Córdoba, 1617. Cortesía de la Hispanic Society of America, Nueva York.

13
Araníbar, *op. cit.*, t. 2, p. 749.

14
Como es bien sabido, los jesuitas los utilizaron para la enseñanza en la *ratio studiorum*, y los propagaron dentro y fuera de sus colegios.

15
Ana Martínez Pereira, «El símbolo de la grulla en la emblemática española», *Revista da Faculdade de Letras* (Oporto), 20 (2003), pp. 335-342.

16
Op. cit., p. 234.

17
Según José Durand, «La biblioteca del Inca», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2 (1948), p. 251, *Silba de baria lezión*, es el número 79 en la lista del inventario de los libros de la biblioteca de Garcilaso.

18
Pedro Mexía, *Silva de varia lección*, Isaías Lerner (ed.), Madrid, Castalia, 2003, p. 685.

las analogías y comparaciones propuestas por los libros de emblema y la literatura de ingenio, no sería desacertado proponer que el andar indígena asociado con estas aves conlleva igualmente una relación con sus virtudes. Si en las aves un tipo de conducta promueve la solidaridad y la protección del grupo, en el caso de los nativos, su asociación con las grullas bien podía insinuar su posibilidad de alejarse de la primera edad bárbara; y, con buena guía —como la de los Incas—, su eventual ingreso a la etapa propicia para recibir el Evangelio. Propongo que el narrador se detiene en este incidente tan breve como destellante, con el propósito de cuestionar el impacto del método colonizador español: este no ha hecho mella en ese estado de barbarie, implícito en la desnudez indígena, y, mucho menos, en la comprensión del porqué del vestuario en el contexto social de una ética cristiana[19]. Dicho en otras palabras, la carencia de cultura relacionada por los europeos con la apariencia y la falta de ropa no debe ligarse a una insuficiencia de las cualidades necesarias para vivir en la polis; al contrario, el narrador tácitamente pone el acento en lo positivo del binomio grullas/nativos, y así implica el esfuerzo de los soberanos del Incario, quienes condujeron con éxito a diversas etnias en el tránsito de una edad a la otra[20]. Que tanto en el remoto cabo de Passau como en la comercializada Cartagena, después de veintisiete años de fundada la ciudad y a setentaiocho años de la llegada de Colón a las islas del Caribe, el viajero encuentre a indios viviendo como en la primera y «oscura» edad, expone las debilidades tanto de la empresa colonizadora como de la labor evangelizadora de España. Entonces, la referencia a las grullas, más allá de la simple comparación, adquiere un significado diverso: propicia la asociación del comportamiento ejemplar de estas aves con el de indígenas aparentemente bárbaros pero cuyas cualidades inherentes —su humanidad— los capacitan para la vida comunitaria y la recepción del Evangelio. La desnudez puede cubrirse y la vida en la polis puede llevarse a cabo siempre y cuando haya un liderazgo efectivo. Las referencias a otros animales, en particular insectos y roedores, se prodigan igualmente en torno a Lima y Panamá pero en circunstancias disímiles.

Los mosquitos de Lima y las ratas de Panamá

En el caso de Lima, el narrador ofrece datos sobre su fundación, describe su trazado y arquitectura, contrasta los techos de adobe y paja con los de teja del Cuzco, comenta sobre su clima caluroso comparándolo con el de Andalucía y se detiene a explicar las dos clases de mosquitos —unos atacan de día y otros de noche—, abundantes en la costa y en esa ciudad. Sus observaciones sobre los mosquitos diurnos son minuciosas: amarillos «como una gualda», tan «golosos de sangre» que la chupan hasta reventar. Para comprobar esto último el joven viajero se deja picar y así verificó que, una vez hartos de sangre, estos insectos «no podían levantarse y se dexavan rodar para irse» (*HG*: 1, libro 2, cap. 17, pp. 152-153). No contento con lo escuchado, el incrédulo Gómez Suárez de Figueroa se sometió a un mini experimento que le permitió dar cuenta de la fiereza de los mosquitos diurnos y así autorizar lo contado. De nuevo resalta su espíritu moderno al fundamentar su relato con el resultado de observaciones hechas *in situ* y comprobar la fiereza y glotonería de estos insectos en su propia persona. Una vez más acude a su carácter de testigo presencial —y en esta ocasión hasta de víctima— para ofrecer prueba irrefutable de los hechos.

En cuanto a la parada del Inca Garcilaso en Panamá, conviene recordar que desde Santa María la Antigua de Darién (1510)[21], la primera población española fundada en el istmo entonces conocido como Tierra Firme, salió Vasco Núñez de Balboa en la expedición que dio a conocer el océano Pacífico y posibilitó la exploración del sur del continente. En 1519 el conquistador Pedrarias Dávila, quien antes había mandado decapitar a Núñez de Balboa, relocalizó la villa y la rebautizó Nuestra Señora de la Asunción de Panamá; después esta se convirtió en parada obligatoria para quienes iban o venían del Perú, y en efecto[22], fue aquí donde Garcilaso hizo escala en su viaje a la Península. La referencia a Panamá y lo visto allí se ofrece en el contexto de un debate donde disputa si las ratas y los ratones son oriundos de América. En cuanto a los segundos, aporta su nombre en quechua (*ucucha*), admite que los hubo y corrige al cronista Francisco López de Gómara (1511-1566), quien en su *Historia general de las Indias* (1552) había negado su presencia en los Andes. En cuanto a las pri-

19
Más adelante señala que los indígenas, tanto mujeres como hombres, que viven en proximidad a los españoles se visten porque estos los importunan y no por decoro (*CR*: 1, libro 1, cap. 13, p. 37).

20
«Que por esperiencia muy clara se ha notado cuánto más promptos y ágiles estavan para recebir el Evangelio los indios que los Reyes Incas sujetaron, governaron y enseñaron, que no las demás naciones comarcanas, donde aún no havía llegado la enseñanza de los Incas, muchas de las cuales se están hoy tan bárbaras y brutas como antes se estavan, con haver setenta y un años que los españoles entraron en el Perú (*CR*: 1, libro 1, cap. 15, p. 39).

21
Para 1524 Darién estaba totalmente abandonada.

22
A consecuencia del devastador ataque de Henry Morgan (1671), la villa se relocalizó a unos 13 kilómetros al oeste; Antonio Fernández de Córdoba efectuó la nueva fundación en 1673.

meras, acota lo siguiente: «Resta dezir de las ratas, que también passaron con los españoles, que antes dellos no las havía» (*CR*: 2, libro 9, cap. 22, p. 261). Estos roedores, según explica el narrador, se han extendido infinitamente por los pueblos de la costa y son tan grandes que los gatos no se atreven ni a mirarlos ni a atacarlos. Para controlar la plaga, en Panamá, en Nombre de Dios y otras villas costeras, en días escogidos y anunciados por pregones, los vecinos echan «rejalgar» (arsénico) en los alimentos más gustados por las ratas. En Panamá, sitio de cruce, el viajero observó el resultado de este método de saneamiento: «devía de haver poco que se havía hecho el castigo [la desinfección]… saliendo a pasearme una tarde por la ribera del mar, hallé a la lengua del agua tantas [ratas] muertas, que en más de cien passos de largo y tres o cuatro de ancho no havía dónde poner los pies…» (*CR*: 2, libro 9, cap. 22, p. 262). El narrador intercala a continuación un divertido relato donde un enfermo se defiende de las ratas armado de un asador y mata 380; la lucha trae al menos dos consecuencias positivas: elimina los roedores y el enfermo sana. El capítulo concluye recordando las plagas de ratas y los «daños increíbles» que causan en las sementeras, las heredades, los árboles frutales, «que desde el suelo hasta los pimpollos les roían las cortezas; de manera que los árboles se secaron, que fue menester plantarlos de nuevo, y las gentes temieron desamparar sus pueblos . . . y sucediera el hecho según la plaga se encendía, sino que Dios, por su misericordia, la apagava cuando más encendida andava la peste» (*CR*: 2, libro 9, cap. 22, p. 263)[23].

Sostengo que la inclusión de las observaciones sobre las ratas no es casual. Veamos por qué. En el imaginario occidental están asociadas con la enfermedad y la muerte[24], con la avaricia y el parasitismo[25]. Al ligar su abundancia a los vocablos «plaga» y «peste», el narrador trae a la narración la memoria de las pestes europeas, en particular la de fines del siglo XIV, propagada por los barcos que venían del Asia cuyas ratas traían la pulga y, al picar al humano, lo contagiaban con el patógeno de la enfermedad. Igualmente, la referencia trae a colación la destrucción —el Apocalipsis—, el temor al castigo divino y el autoexamen propuesto por estas circunstancias extremas. Como las pandemias y epidemias (viruela, sarampión, tifus, malaria, fiebre amarilla, gripe) no fueron extrañas en América, y su devastador efecto muy temido, particularmente entre la población indígena carente de inmunidad a las enfermedades importadas, sin duda la lectura del pasaje por lectores muy variados logró evocar sucesos trágicos, tanto lejanos en el espacio y el tiempo (en el Viejo Mundo) como próximos geográfica y temporalmente (en el Nuevo Mundo)[26].

En particular, durante el siglo XVI, según confirman las investigaciones de Noble D. Cook, las siguientes epidemias asolaron la zona andina: 1524-28, viruela; 1531-33, sarampión; 1546, tifus; 1557-62, sarampión, viruela, gripe; 1597, sarampión[27]. En el caso del Tahuantinsuyo, las consecuencias de la primera pandemia de viruela fueron nefastas. De acuerdo a los testimonios recavados por tempranos cronistas españoles (Pedro Pizarro, Miguel Cabello de Balboa, Pedro Sarmiento de Gamboa), la enfermedad asoló tanto al Cuzco como a la recién conquistada Quito y territorios aledaños; en la capital del Incario la mortandad fue mucha; en la zona de Tumipampa segó la vida del Inca Huayna Cápac (c.1524) y de Ninan Cuyoche, el presunto heredero[28]. Así, en el mundo andino el efecto de esta plaga fue múltiple y trágico: por un lado, sembró la desolación y la muerte en la zona de la serranía; por otro, acabó con el soberano del Incario y el príncipe heredero, víctimas de la plaga. La desaparición de ambos fue causa directa de la lucha fratricida entre Huáscar y Atahualpa; y a la vez propició la entrada española en territorio inca y la sujeción del imperio. Lectores y escuchas de cualquier procedencia étnica o localización, no tuvieron ninguna dificultad en asociar lo narrado sobre la plaga de ratas con el desastre, la destrucción y los múltiples males, consecuencia de pandemias y epidemias.

Si comparamos este capítulo con otro del libro nueve, «De la hortaliza y yervas y de la grandeza dellas» (*CR*: 2, libro 9, cap. 29, pp. 273-277), donde el Inca destaca el crecimiento desmesurado de las plantas importadas de España en el suelo andino, el significado de la observación sobre las ratas en el espacio textual se hace aparente. Si en el antes mencionado capítulo veintinueve (sobre las plantas importadas) el narrador hace hincapié en las bondades de los nuevos cultivos, en el veintidós (sobre las ratas de Panamá) describe el efecto dañino que los innumerables roedores causan en las labranzas. Ambos (plantas y ratas) están ligados por su origen extranjero

23
En Mexía encontramos: «Gran multitud de ratones, destruyendo totalmente las raíces de los árboles e yerbas… lo hicieron despoblar, e de hambre los desampararon los que allí [en algunos lugares de Italia] moraban» (Mexía, *op. cit*, p. 522). Como observa Lerner, al colocar el descontrol de los animales en el contexto del pecado original, Mexía cristianiza un antiguo motivo (Lerner, *op. cit*, p. 522, n. 14). Me pregunto si en el caso de los *CR* podemos ubicar esta ocurrencia en el contexto del castigo divino a quienes han traído las ratas y las plagas.

24
J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, 2ª. ed., Nueva York, Philosophical Library, 1981, p. 272.

25
Jean Chevalier y Alain Gheerbrandt, *Diccionario de los símbolos*, Manuel Silvar y Arturo Rodríguez (trad.), Barcelona, Herder, 1993, pp. 869-870.

26
Noble D. Cook, en *Born to Die: Disease and New World Conquest, 1492-1650*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, sostiene con pruebas irrefutables que las pandemias y epidemias contribuyeron tanto como la espada al exterminio y eventual sujeción de los amerindios.

27
Ibid., p. 132.

28
Ibid., pp. 78-81.

—fueron traídos por los conquistadores— y han crecido o se han multiplicado desproporcionadamente. Considerando lo anterior, no sería desacertado proponer que los dos pueden leerse como metáforas del coloniaje: las hortalizas y las frutas representan sus efectos beneficiosos[29], mientras las ratas y su secuela las trágicas consecuencias de este. En el virreinato del Perú —y en América—, por medio de la aventura imperial, ha proliferado tanto lo positivo como lo negativo del impuesto régimen; sin embargo, lo segundo, o sea, lo dañino, parece imperar.

Como señala concluyentemente el capítulo sobre las ratas, la perversidad de las plagas puede terminar con los cultivos beneficiosos. Con todo, es posible erradicar el mal: ahí está el tósigo, ahí está el victorioso enfermo en una intervención reminiscente de la lucha de don Quijote contra los molinos de viento. La narración, en efecto, propone combatir el mal, replantar las hortalizas y yerbas importadas, cosechar de nuevo: con la ayuda divina y el esfuerzo de los pobladores —es decir, los nuevos peruanos— se puede exterminar las ratas, lograr la sanación, erradicar lo nocivo del colonialismo. ¿Acaso el autor intenta establecer un contraste entre el régimen de encomiendas y el corregimiento, destacando las posibilidades del primero en tanto recompensa de los hechos de los antiguos conquistadores como su padre, y lo perjudicial del segundo, controlado por ambiciosos y corrompidos burócratas que nada hicieron para ganar la tierra y aumentar el imperio?[30]. Sería difícil responder; no obstante, al enlazar ambas observaciones (sobre la reproducción de las ratas importadas y las plantas europeas sembradas en suelo andino), es evidente que el narrador valora las bondades y maldades del régimen impuesto, insta a preservar lo mejor y señala la capacidad de los pobladores —los nuevos peruanos— para, con la ayuda divina, erradicar lo dañino.

Sevilla «encantadora»

Si bien el joven Gómez Suárez de Figueroa ingresó en el continente europeo por la ciudad de Lisboa, de tantas resonancias en cuanto a la publicación de su obra, en *Comentarios reales* no hallamos ninguna referencia a la capital lusitana. Sevilla, la ciudad por la cual entró a España, visitó cuando residía en Montilla y a donde trasladó los restos de su padre[31], figura con cierta prominencia. Si bien no ofrece una primera impresión de la villa bética, hay un pasaje donde la califica, la relaciona con la conquista del Perú y da entrada a lo femenino. La observación se enmarca dentro de la llegada del virrey Andrés Hurtado de Mendoza (1555-1560) a Paita y San Miguel de Piura, en ruta hacia Lima. Por mal comportamiento en la última villa norteña mencionada, calificado por el narrador como «exercicios poco o nada honestos», el virrey mandó apresar y retornar a España a un caballero de su séquito; también devolvió al conquistador Pedro Luis de Cabrera[32] y a otros casados cuyas mujeres habían permanecido en Sevilla. Si bien en el texto no hallamos otro indicio de la mala conducta de parte de Cabrera y los conquistadores reintegrados a la Península, el narrador parece excusarlos: «es verdad que la culpa más era de las mujeres que no de sus maridos, porque algunos dellos havían embiado por las suyas con mucho dinero para el camino, y, por no dexar a Sevilla, que es encantadora de las que la conocen, no quisieron obedecer a sus maridos, antes procuraron ellas con la justicia que se los embiassen a España». Las acciones de las esposas de los conquistadores tienen consecuencias costosas: «por no ir al Perú tres dellas, cuyos maridos yo conocí, perdieron los repartimientos que con la muerte de sus maridos heredavan, que valían más de cien mil ducados de renta, los cuales pudiéramos nombrar, pero es justo que guardesemes la reputación y honor de todos» (*HG*: 3, libro 8, cap. 4, p. 193). El breve pasaje es instructivo por varias razones. Reitera el atractivo de Sevilla, tan «encantadora» que las conquistadoras no han podido resistir su hechizo. Al mismo tiempo, el narrador enmarca el comportamiento femenino en el tradicional código matrimonial donde la castidad, la fidelidad y la obediencia son las virtudes exigidas y admiradas[33]. Quienes lo violen, pagarán muy caro: en este caso las desobedientes perdieron un cuantioso caudal.

No obstante, el episodio muestra a mujeres listas a subvertir la norma con el propósito de lograr su objetivo: no abandonar Sevilla y el retorno a España de los maridos[34]. Igualmente fascinante es el silencio que el narrador guarda para conservar la reputación de hombres y mujeres afectados por estas acciones[35]. La conducta prudente de parte del narrador, implícita en su silencio, la encontramos muy tempranamente en la *Relación*

29
Entre ellos el mestizaje, como propuso Julio Ortega en un temprano trabajo, «The Discourse of Abundance», *Review: Latin American Literature and Arts*, 43 (1990), pp. 3-7.

30
Agradezco este señalamiento a José Antonio Mazzotti.

31
Miró Quesada, *op. cit.*, p. 90. Véase *Historia General*: 1, libro 8, cap. 12.

32
Sevillano de origen, encomendero en Cotapampa y vecino del Cuzco (*CR*: 1, libro 3, cap. 12, p. 153; 2, libro 7, cap. 11, p. 114).

33
Véase Vives, *Instrucción de la mujer cristiana* [c.1529], Juan Justiniano (trad.), Madrid, Signo, 1936.

34
Un caso curioso de agencia femenina indígena, en este caso fallida, lo encontramos en el rechazo de la hija de Huaina Cápac a contraer matrimonio con el soldado Diego Hernández porque antes había sido sastre y de ahí su respuesta al obispo en el altar: «Íchach munani, íchach manamunami. … 'Quiça quiero, Quiça no quiero'» (*HG* 1944 [1617]: 3, libro 6, cap. 3, p. 14). Otro episodio relacionado con el comportamiento de las mujeres españolas y las consecuencias del mucho hablar, dan lugar a una meditación sobre el matrimonio entre conquistadores y mujeres indígenas que deviene muy personal (Véase *HG* 1944 [1617]: 1, libro 2, cap. 1, p. 113). En un trabajo de próxima aparición me ocupo de estas y otras incidencias de género.

35
En su ensayo «Los silencios del Inca», *Mundo Nuevo*, 5 (1966), pp. 66-72, José Durand se percató tempranamente de su importancia.

de la descendencia del famoso Garci Pérez de Vargas (1596). En este tratado genealógico, el remoto ancestro español del Inca Garcilaso, rehúsa revelar el nombre de un caballero cristiano quien cobardemente abandona el real cuando se aproximan varios combatientes moros[36]. Para no maldecir, para preservar la honra ajena, el silencio se convertirá en un rasgo estilístico clave en los escritos del Inca Garcilaso. Más importante aún, tal marca da cuenta de la postura ética que anima la obra del cronista cuzqueño.

Al orientar el análisis de *Comentarios reales* a la estructura profunda del texto siguiendo direcciones recientes y diferentes en la crítica garcilasista y, en este caso, apoyándome en parámetros de análisis pautados por Burke, particularmente en cuanto al escrutinio de la escena de las acciones y la dilucidación del porqué de estas, el sentido de las variadas observaciones del Inca Garcilaso en tanto su trayectoria transatlántica, se hace evidente. La indagación nos lleva a parafrasear el aserto de Fredric Jameson en *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Art* (1981): no hay palabra inocente. A pesar de la aparente candidez de las observaciones, en *Comentarios reales*, tampoco hay palabra inocente; cada una tiene su puesto y le otorga un matiz particular a los hechos contados. Como se ha visto, menciones circunstanciales del cabo de Passau llevan al narrador a afirmar, en moderna postura, la habitabilidad de la zona tórrida, la capacidad de sus habitantes y de quienes, como él, han cruzado la línea equinoccial. Por otro lado, la referencia al estado «selvático» de sus moradores exculpa a los Incas, quienes no intentaron conquistarlos. Por implicación, tal hazaña les corresponde a los nuevos señores de la tierra, los españoles. La dificultad de la empresa y el consecuente enaltecimiento de los soberanos del Tahuantinsuyo por haberla avanzado, se muestra nuevamente en Cartagena de Indias por medio de una iluminadora referencia donde nativos y grullas se conjuntan. La yunta de personas y aves, trae a colación un modo de agrupamiento pero también una conducta que rescata cualidades aprovechables en la vida comunitaria de animales y humanos, y en el proceso de catequesis de hombres y mujeres. Como antes los Incas, los europeos, más allá de las apariencias, deben reconocer estas aptitudes y valerse de ellas. El lamento del narrador y su insinuación del fracaso de la empresa imperial, va implícito en la observación de los años de contacto entre europeos e indígenas y el estado deplorable de los últimos. La centralidad de la experimentación, en contraste con el predominio del saber heredado o infuso, se observa en la descripción de los mosquitos de Lima y la prueba tan personal a la cual se sometió el joven viajero. Cuando se contrasta la perversidad de la plaga de ratas, animales tradicionalmente ligados en el Occidente a la peste y la destrucción, con las plantas importadas y su desmesurado crecimiento, el narrador, desde una óptica americana, indica que no todo lo recibido de Europa es aceptable. En el trasvase colonial arribaron lo bueno y lo malo, y ambos coexisten; pero cuando el balance se quiebra y lo segundo predomina, los nuevos y americanos pobladores —como en la lucha del enfermo o en la fumigación de las ratas— deben erradicarlo y plantar otra vez, con la esperanza de «cosechar», lo mejor de un hecho histórico que ha mezclado inexorablemente geografías y etnias. De los comentarios sobre Sevilla, resaltan el hechizo de la ciudad, la agencia femenina y la expresión de las consecuencias de la cultura dineraria suscitada por las riquezas del Perú. El recurso del silencio empleado aquí en referencia a la conducta de conquistadores y conquistadoras reitera la impronta ética de *Comentarios reales*. Al excavar en la estructura profunda de la obra maestra del Inca Garcilaso, las instancias estudiadas nos llevan a las múltiples y sutiles maneras de exponer las consecuencias del coloniaje en el virreinato del Perú; a la vez, dichos destellos narrativos muestran una visión moderna de los acontecimientos, imbuida de una deontología donde se evidencia un cierto pragmatismo y una gran preocupación por el futuro de América. Así, la ruta física del periplo transatlántico del Inca Garcilaso de la Vega, documentada en breves glosas y apartes casi imperceptibles, igualmente propone una aproximación al trayecto ideológico que conforma su derrotero intelectual y lo muestra como autor contradictorio y moderno, capaz de reconocer y asimilar las complejidades del coloniaje en su «tierra, … el Perú» (*F*: Dedicatoria, 3).

36
Inca Garcilaso de la Vega, *Relación de la descendencia de Garci Pérez de Vargas* [1596], Raúl Porras Barrenechea (ed.), Lima, UNMSM, 1951, p. 35.

América sin nombre, nºs 13-14 (2009) 30-36
ISSN: 1577-3442

Rosa Pellicer:
Profesora Titular de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Zaragoza. Su interés investigador se ha dirigido, principalmente, hacia Borges, Bioy Casares y sus obras en colaboración. También se ha ocupado de cuestiones relacionadas con las crónicas de Indias, como los espacios míticos o la visión americana del descubrimiento y la conquista. Ha publicado algunos trabajos sobre la imagen de la mujer en la prosa hispanoamericana del fin de siglo. Sus últimos estudios están dedicados al género policial en la Argentina.

CONTINENS PARADISI: EL LIBRO SEGUNDO DE *EL PARAÍSO EN EL NUEVO MUNDO* DE ANTONIO DE LEÓN PINELO

ROSA PELLICER
Universidad de Zaragoza

La idea de situar el Paraíso Terrenal en el Nuevo Mundo, aunque no fue de las más compartidas, tuvo algunos sustentadores, entre los que destacaron su descubridor, Cristóbal Colón y, ciento cincuenta años después, el primer bibliógrafo de las Indias Orientales y Occidentales, Antonio de León Pinelo. El título completo del libro es: *El Paraíso en el Nuevo Mundo. Comentario apologético, historia natural y peregrina de las Indias Occidentales, Islas de Tierra Firme del mar Océano*, que alude a formas historiográficas distintas como el «comentario» y la «historia». La cuestión genérica de *El Paraíso en el Nuevo Mundo* no parece resuelta y tampoco ha merecido demasiada atención por parte de sus escasos estudiosos, ya que no corresponde a ninguna de las tipologías establecidas para el discurso histórico. Tal vez, como sugirieron Luis Alberto Sánchez y su editor, Raúl Porras Barrenechea, se pueda calificar de «miscelánea», puesto que bajo el pretexto del comentario, anunciado en el título, recoge todo tipo de noticias raras y curiosas, «peregrinas», más o menos relacionadas con el tema de su apología[1]. Además, como señaló Lerner, en algunas ocasiones la historiografía adopta la estructura de las misceláneas, «ya que se adaptaba perfectamente a la inmensa variedad y a la diversidad y la abundancia de noticias contemporáneas». De este modo la obra de León Pinelo se situaría en la línea de otras misceláneas americanas o, mejor, peruanas, como la *Miscelánea austral* de Diego Dávalos y Figueroa, la *Miscelánea antártica* de Miguel Cabello Valboa, o la *Crónica moralizada* de Antonio de Calancha, bien conocidas y citadas por él[2].

El Paraíso en el Nuevo Mundo es ante todo una obra de erudición. Como señala José Luis Abellán:

> [León Pinelo] No da un paso sin apoyarse en alguna autoridad, sus citas son innumerables; su recopilación de documentos y bibliografía es incansable; y todo ello en medio de un estilo árido, seco y descolorido, que hace difícil su lectura[3].

León Pinelo, como su amigo Juan Solórzano Pereyra, representan el final de un ciclo cultural, del que son su síntesis o depósito, como lo demuestran también sus tres publicaciones sobre la *Recopilación de las Leyes de Indias* (1629) o el *Epítome de la biblioteca oriental y occidental, náutica y geográfica* (1629). Nuestro autor no presenta un pensamiento original, por peregrina que sea tu tesis, ya que pertenece a un mundo de cultura jerarquizada y basada en la *autorictas*, el de la España católica de la contrarreforma, donde reina la teología de la segunda escolástica. No hay que olvidar que la erudición pasa a ser considerada no sólo adorno, sino método. Leemos en el Discurso LVIII de la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián:

1
«[Esta obra] nos pone ante un hombre prejuicioso, como toda su época, imbuido de ideas teológicas y apriorísticas; y ante un erudito incansable. Como en todas las misceláneas coloniales –llámense «Miscelánea Austral» de Dávalos y Figueroa, o «Crónica Moralizada» de Calancha, o la Parte tercera inédita de las «Memorias antiguas y Nuevas del Perú» por el licenciado Montesinos– en ésta de León Pinelo se mezclan las más diversas materias». Luis Alberto Sánchez, «Don Antonio de León Pinelo, primer bibliógrafo americano», *Boletín Bibliográfico. Biblioteca de la Universidad de San Marcos*, 3:2 (septiembre 1928), pp. 220.

2
Isaías Lerner, «Saberes viajeros: las misceláneas y el Nuevo Mundo», en Juan José Perandones y otros (coord.), Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2005, p. 19.
Dice Cabello Valboa refiriéndose a su libro: «le fue puesto á nuestra historia el nombre de Miscelánea, por la forzosa mixtura, de historias que consigo antecoge, al hilo de su proceder: que demas de ser lance forzoso el hacerlo (como bien veras) hermoseara mucho su discurso la mixtura de tantos colores». Miguel Cabello Valboa, *Miscelánea antártica. Una historia del Perú antiguo* (1586), Instituto de Etnología (ed.), Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1951, p. 4.

3
José Luis Abellán, *Historia crítica del pensamiento español. II. La Edad de Oro*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, p. 376.

> Cuanto más sublime y realzada fuere la erudición, será más estimada pero no ha de ser uniforme, ni homogénea, ni toda sacra, ni toda profana, ya la antigua, ya la moderna; una vez un dicho, otra un hecho; de la historia, de la poesía, que la hermosa variedad es punto de providencia[4].

León Pinelo no tiene un sistema teórico, sino un método, que tiene que ver con el razonamiento casuístico, por «careo», que dice Gracián. La demostración de su tesis se desarrolla siempre en el mismo orden: exposición de la opinión, propia o ajena, argumentos a favor o en contra y, finalmente, aceptación o reprobación, es decir, «tesis, antítesis y síntesis»[5].

Al comienzo del libro León Pinelo expone su propósito: «Yntento es y Qüestion principal deste Comentario investigar el Sitio y colegir el lugar que tuvo en su creación el Paraiso Terrenal: y si fue ó pudo ser en el Nuevo Mundo, que llamamos Yndias Occidentales, ó en alguna de sus Provincias»[6]. Después de casi novecientos folios, escritos bajo el signo de una erudición implacable y estéril, quedará demostrada su tesis: el Paraíso bíblico estuvo ubicado en América del Sur, en la parte que él llama la Ibérica Meridional, en los márgenes del Amazonas, y lo señala con absoluta exactitud en su detallado mapa del Paraíso, donde están presentes los árboles de la vida y del bien y del mal, así como el lugar donde se construyó el Arca de Noé y el punto de partida y dirección de su viaje. *El Paraíso en el Nuevo Mundo* está divido en dos partes: la primera corresponde al «comentario apologético» del Paraíso, el alma de la obra, una disquisición barroca sobre las diferentes opiniones a cerca de la localización del Jardín del Edén, y la demostración de su tesis; la segunda, el cuerpo y adorno, corresponde a la «historial natural y peregrina de las Indias», visión hiperbólica de su riqueza y grandeza[7].

Para el desarrollo de su tesis, lo primero que León Pinelo tiene que demostrar es la existencia del Paraíso en la tierra, que «fue lugar corpóreo, real y verdadero», y todas las circunstancias descritas en el *Génesis*, explicadas por los comentaristas de la Escritura y los Santos Padres, que no son menos importantes. La distinción que hizo la patrística entre el Cielo, lugar propio de Dios, y el Paraíso terrenal permitió a teólogos, humanistas y artistas humanizar el otro mundo. La Edad de Oro y los Campos Elíseos de la mitología clásica se convirtieron en conceptos cristianos del más allá, a la vez que surgió el problema de la localización del Paraíso[8]. El Libro Primero está dedicado a confutar las diecisiete opiniones contrarias a su localización en el Nuevo Mundo; en la dieciocho, que desarrolla en el Libro Segundo, tratará de justificar la suya. Si nos parece un desatino el colocar el Jardín del Edén en la Ibérica Meridional, no parece menor el ubicarlo cerca del cielo de la Luna o en el monte Athos. La principal batalla la libra nuestro autor contra los que sostienen la existencia del Paraíso en regiones fuera de la Tierra; una vez ganada, refutar las hipótesis de que estuvo en otro lugar que no fuera la Ibérica, como en India, Mesopotamia, la isla de Taprobana, Palestina o el campo de Esledrón cercano a Damasco, es sencillo. La opinión que demostrará a lo largo del libro segundo es la siguiente:

> La decima octava y ultima da por sitio al Parayso otro Continente de Tierra distinto y separado deste de Asia, Africa y Europa que habitamos. Y esta es la que pretendo seguir por antigua, y probar por moderna, verificandola en el Continente del Nuevo Mundo, y fundando esta opinión en sus terminos antiguos sin añadirle mas nobedad que la que han causado los Siglos con el descubrimiento de las Yndias Occidentales, le supone en ellas. (I, p. 4)

La primera dificultad es la localización del Jardín del Edén en un continente distinto al mundo conocido. En su auxilio acude, principalmente, San Efrén, que aunque percibió este

4
Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, II, Evaristo Correa Calderón (ed.), Madrid, Castalia, 1969, p. 218.

5
Señala Carlos Rey Pereira: «La construcción de unas series entraña una labor previa de recopilación de material y otra, posterior, de clasificación. Se crea un archivo cuyos apartados y subapartados exhiben etiquetas en que se enuncia el denominador común de un grupo. El carácter archivístico del texto se delata en los títulos escogidos para la mayoría de los capítulos. En suma, se replantea *El Paraíso en el Nuevo Mundo* como un registro lo más completo posible en el que la totalidad de lo encontrado se organiza, fruto de una operación de síntesis, desmenuzándose de acuerdo a una red de categorías preestablecidas por el autor». Carlos Rey Pereira, *El Paraíso en el Nuevo Mundo:* entre el ejemplo y la excepción», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 29 (2004), p. 146.

6
Antonio de León Pinelo, *El Paraíso en el Nuevo Mundo*, Raúl Porras Barrenechea (int. y ed.), Lima, Comité del Bicentenario del Descubrimiento del Amazonas, 1943, vol. I, p. 1. En adelante sólo se indica el volumen y el número de página.

7
«Con que habremos concluido no solo el Comentario del paraíso, sino tambien la Historia natural y peregrina de las Yndias, que es cuerpo de esta alma, ó adorno del cuerpo» (I, p. 125). Juan Larrea puso en relación la opinión de León Pinelo de América como *continens Paradisi* con su origen judío: «Afecto, como judío, por inclinación biológica, al orden material, presiente a semejanza de sus antepasados, una Tierra prometida. Como cristiano presiente la vida celeste prometida, en un orden espiritual. Como judío-cristiano realiza, pues, la síntesis amorosa de ambos términos en apariencia contradictorios, la solución de la antinomia materialismo-espiritualismo, en una fórmula histórica cuya primera localización temporal es América». Juan Larrea, «*El Paraíso en el Nuevo Mundo* de Antonio de León Pinelo», *España Peregrina*, I, 8-9 (octubre 1940), p. 85.

8
Véase Coleen McDannell y Bernhard Lang, *Historia del cielo*, Madrid, Taurus, 1990. Para las diferentes versiones del Paraíso continúa siendo imprescindible el estudio de Arturo Graff, «Il mito del Paradiso Terrestre», en *Miti, leggende e supersticiones*, I, New York, Burt Franklin, 1971 (reimpresión). Ildefonse de Vuippens, en la primera parte de su libro, recorre las opiniones de los primeros cristianos. Su conclusión es la siguiente: «Selon cette tradition, c'est au paradis qu'on été transférés deux qui ont été enlevés de la terre (Énoch et Élie); c'est là qu'ils demeureront jusqu'à la fin des temps; c'est au paradis d'Adam que S. Paul a été ravi et qu'il a entendu des paroles inenarrables; c'est là même qu'a éte préparée la demeure des justes et des hommes doués de l'esprit. C'est également de la bouche des Anciennes qu'il apprit l'existence de trois séjours pour les élus après le jugement: le ciel (ou plutôt le ciel des Vieux) pour les uns; les délices du paradis pour les autres et la gloire de la cité pour les derniers». Ildefonse de Vuippens, *Le Paradis terrestre au troisième ciel. Exposé historique d'une conception chrétienne des premiers siècles*, Paris- Fribourg, Librairie Saint François d'Assise-Librairie de l'Oeuvre de S. Paul, 1925, p. 30.

jardín en un sentido espiritual –«Con los ojos de la mente/ vi el Paraíso»–, las descripciones del Edén de sus *Himnos sobre el Paraíso* contribuyeron a otorgarle una historicidad evidente, y su intérprete Moisés Bar Cefas. Así, se llega a la conclusión de que el Paraíso se hallaba en un lugar muy elevado y estaba «no en este continente, sino en otro distinto, separado y apartado»[9]. Raúl Porras Barrenechea resume la opinión de Bar Cefas:

> El Bar Cefas (el hijo de Cefas) sostiene que el Paraíso fue tierra diferente de la occidental en naturaleza y en calidad, que estaba en medio del mar, rodeada de montes inaccesibles, en aguas no navegadas por ningún hombre y que el Océano primero y el Paraíso después de éste, rodeaban como dos círculos concéntricos el mundo conocido. (I, p. XXXIII)

León Pinelo interpreta a San Efrén en su mapa del mundo, muy esquemático, que corresponde a un pensamiento medieval. Desarrollado en un círculo se muestra a América, dividida en dos partes, como un anillo externo que rodea al viejo continente. Leemos en el primero de los *Himnos sobre el Paraíso* de San Efrén*:*

> En ese halo que se forma
> alrededor de la luna
> veamos el Paraíso:
> así también él rodea
> mar y tierra,
> que están como encerrados dentro de él[10].

Aunque León Pinelo sabe que el mundo no es plano, tiene que adoptar este esquema para adecuarse a la cosmografía de los Padres de la Iglesia, en la cual la tierra conocida forma un único continente rodeado por las aguas, y más allá de éstas se encuentra el Paraíso[11].

Después de concluir que el Paraíso «fue un lugar real y verdadero», y que estuvo en otro continente, a pesar de las lecturas simbólicas del propio San Efrén, tiene que demostrar que se encuentra en Occidente, no en Oriente como señalan el *Génesis* y los Padres de la Iglesia, pero también Pierre d'Ailly y los mapas medievales. Nuestro obstinado autor arguye que la Escritura dijo únicamente que se hallaba situado al Oriente de la tierra donde vivió Adán; por tanto, debe referirse a «las Regiones más orientales que respecto del Orbe habitable se hallaren». Tampoco podía estar muy cerca, en Palestina o Mesopotamia, porque entonces no se hubiera perdido su memoria; además, no sabemos cuál era la situación de Moisés al hablar de Oriente. A lo anterior se suma la hipótesis «ecuatorial», que aparece en Tertuliano, Santo Tomás de Aquino y San Buenaventura, que cobró fuerza con la localización de Colón en la zona equinoccial, ya que el golfo de Paria sería el camino que llevaba al Paraíso terrenal[12]. Escribe León Pinelo en uno de los escasísimos momentos de inspiración poética:

> Es el sitio de la Equinoccial donde quiera que se convide el mas calificado y preheminente por naturaleza de todos los del Mundo. En el no se mudan los tiempos, son siempre iguales los días y las noches, ellas con la frescura que basta, ellos con el calor que conserba el perpetuo berdor de las Plantas, en continua hermosura los Campos, sin que el frío los marchite ni el rigor los agoste. Antes en eterno Verano y nunca acabada Primavera son Retratos todo el año del Terrenal Paraíso. (I, p. 38)

Como señala Jean Delumeau, esta hipótesis, también sostenida por Simao de Vasconcelos en su *Cronica da Companhia de Jesus* (1663) que lo situaba en Brasil, fue rechazada por los comentaristas del *Génesis* de los siglos XVI y XVII, ya que había que tener en cuenta que el texto sagrado situaba el Jardín del Edén al Este, y mencionaba el Tigris y el Eúfrates[13].

9
Véase Graff, *op.cit*, pp. 4-5 y Howard R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, México, FCE, 1956, pp. 151 y 153.

10
Como señala su traductor y comentarista Francisco Javier Martínez Fernández: «Esta idea tiene sin duda un carácter polémico, en relación con quienes localizaban el Paraíso en un lugar de la tierra. Afirmaciones análogas se hallan en Comm. Gen. II,6 (refiriéndose a los ríos del Paraíso y su relación con los de la tierra), en la recensión occidental de CT III,15 («el Paraíso rodea toda la tierra») y en Salomón de Bassora, *El libro de la abeja*, 19-20, que se refiere a esta tradición como una tradición alternativa a la que sitúa el Paraíso en el Este, mas allá del océano. En realidad, las dos tradiciones no son tan divergentes, y la segunda parece más bien un nuevo intento de traducir geográficamente afirmaciones teológicas como las de Efrén». (www.sanefren.es)

11
Teresa Gisbert describe el mapa: «León Pinelo, que cree interpretar adecuadamente a San Efrén, nos presenta un mapa del mundo muy esquemático, también desarrollado sobre un círculo […] El continente único está dividido en tres sectores: Europa, África y Asia de acuerdo al esquema medieval, con la salvedad de que Asia, a su vez, ha sido dividida en Asia Menor y Asia Mayor, así el esquema tripartito europeo se transforma en un esquema cuatripartito, muy acorde con el pensamiento andino». (Teresa Gisbert, «León Pinelo y la imagen del Paraíso en los Andes», *Anuario (Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia)* (1996), p. 28. A esta última opinión cabría añadir que la división cuatripartita del mundo era la habitual en el siglo XVI. Por citar sólo dos ejemplos tanto en la *Suma de geografía* de Martín Fernández Enciso como en el *Islario general* de Alonso de Santa Cruz, la esfera terrestre queda dividida en dos hemisferios, el septentrional y el meridional, divididos por la línea del Ecuador, y el meridiano cero, que la divide en dos partes iguales, la oriental y la occidental.

12
A pesar de sus dudas escribe el Padre Acosta: «Si guiaran su opinión por aquí, los que dicen que el Paraíso Terrenal está debajo de la Equinoccial, aun parece que llevaran camino, no porque me determine yo a que está allí el Paraíso de Deleites que dice la Escritura, pues seria temeridad afirmar eso por cosa cierta. Mas dígolo porque si algún paraíso se puede decir en la tierra es donde se goza de un temple tan suave y apacible». José de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, José Alcina Franch (ed.), Madrid, Historia 16, 1986, p. 150.

13
Señala Delumeau que: «A lo largo de los siglos XVII y XVIII se le atribuyeron al paraíso tres localizaciones distintas, entre las cuales se repartieron las opiniones de los mejores comentaristas del Génesis: Armenia, Mesopotamia y Tierra Santa. Las opiniones casi fueron unánimes al considerar que era necesario reemplazar el *a principio* de la Vulgata, por *ab Oriente*, y por lo tanto sustiuir *plataverat autem Deus paraisum voluptatis a principio* (Génesis 2:8) por *platavit Deus hortum ab Oriente*. Tal era el sentido que la Septuagina y los padres griegos, entre otros, habían dado a ese pasaje […] Un paraíso cuya localización estuviera en América o en África se encontraba, por lo tanto, eliminado». Jean Delumeau, *Historia del Paraíso. 1. El Jardín de las delicias*, Segio Ugalde Quintana (trad.), Madrid, Taurus, 2005, p. 294.

Una vez superada la dificultad geográfica, le quedaba a León Pinelo otra aún mayor, la histórica. Dado que el Jardín del Edén se encuentra en América, no en vano tiene forma de corazón, y el hombre primigenio procede de allí, la cuestión principal es solucionar cómo pasó a poblarse el mundo conocido, y cómo se repobló el nuevo. Es en el Libro segundo donde León Pinelo dedica sus esfuerzos a fundamentar su tesis del origen del hombre, en la que tiene una importancia fundamental Noé y su arca.

Para Antonio de León Pinelo el hombre tuvo su origen en América, puesto que Dios lo puso en el Edén después de su creación, y hemos visto que el Jardín de Deleite y el Edén acaban por identificarse. Después de la expulsión, Adán y Eva no pudieron ir muy lejos, así que se quedaron en sus márgenes y poblaron en lugares cercanos. En su mapa del Paraíso, además de destacar los cuatro grandes ríos, la región correspondiente al norte de Brasil, Colombia y Venezuela se rotula como *Habitatio filiorum hominum* y la costa del Pacifico *Habitatio filorum Dei*. En la región que corresponde al Perú actual aparece el arca de Noé y el camino que emprendió en tiempos del diluvio. La división de los hombres corresponde al *Génesis*, que llama «hijos de los dioses» a los descendientes de Set, el «pueblo de Dios», e «hijos de los hombres» a los de Caín, que fue expulsado a las tierras al oriente del Edén. Noé, perteneciente a la décima generación de Adán, fabricó su arca de cedros, y en su navegación llegó a otro continente, que estuvo deshabitado hasta que encalló en los montes de Armenia, de modo que América quedó despoblada. Amparándose en la autoridad de Bar Cefas, Pinelo expone al comienzo del Libro segundo su propia opinión:

> Dice pues que desde la expulsión de Adán, quando fue arrojado del Paraiso hasta la universal inundación de la Tierra, todos sus descendientes habitaron aquella, ó aquel Continente ultramarino: y que todo el tiempo que pasó hasta el Diluvio, que fue de mil seiscientos cincuenta y dos años, estuvo deshabitado y sin persona humana este que ahora habitamos; y que como con las aguas perecieron todos los hombres excepto Noé y su Familia, haviendo fabricado el Arca que Dios le mandó de los Cedros que había plantado entró en ella y fue conducida del Espíritu Santo por encima de las aguas, desde aquella Tierra o Continente del Paraiso a este en que se conserva su descendencia. (I, pp. 118-119)

Para León Pinelo la población americana tiene un doble origen: antes y después del Diluvio, que necesariamente fue «universal», ya que se perdió la noticia del Paraíso. Esta tesis invierte el orden habitual que presentan las hipótesis de los siglos XVI y XVII, por desatinadas que sean, de las que dan cuentan tanto las misceláneas y *El Paraíso en el Nuevo Mundo,* como los libros de Gregorio García o de Diego Andrés Rocha, que no pudo acoger la del origen inverso propuesta por León Pinelo, dado que su libro quedó manuscrito[14].

Antes de continuar quizá sea necesario, o por lo menos curioso, hacer una digresión sobre algunas opiniones en torno al origen de los pueblos americanos, de las que se ocupa nuestro apologista, para refutarlas con las armas de la erudición y del sofisma. Desde el comienzo, el descubrimiento del Nuevo Mundo planteó el problema del origen del hombre americano y muy pronto surgieron multitud de hipótesis para explicarlo. Al lado de opiniones disparatadas sobre la cuestión, aparecieron también otras más sensatas, como la formulada por el Padre Acosta. Ahora sólo nos interesan las que tienen que ver con un origen mediterráneo o bíblico, porque era fundamental demostrar que los habitantes del Nuevo Mundo eran también descendientes de Adán y Eva, de otro modo se podría creer que no se trataba de verdaderos hombres[15].

En relación con el origen judío, la primera partió de Colón al identificar Haití con el bíblico Ofir; más tarde la filología vino a corroborar la identidad de los nombres de Ofir y Perú. Esta teoría, sostenida por Benito Arias Montano, tuvo una gran difusión y aceptación. Para este humanista Ofir, hijo de Jectán, nieto de Heber, pobló América hasta el Perú, habiendo entrado por el noroeste, mientras, Jobal, poblaba el Brasil. Miguel Cabello Valboa dedica su *Miscelánea antártica* a demostrar que el origen de los indios occidentales era el «Patriarca Ophir, hijo de Iectan, quarto hijo de Sem, primero de Noé». Bajo este presupuesto la comenzó a escribir en 1576, animado por la autoridad de Arias Montano, expuesta en el «primer volumen de el aparato de la Sacra Biblia Real». La estructura de esta miscelánea es semejante a la de León Pinelo: el primer libro está dedicado a la creación del mundo, el diluvio y la división de la Tierra entre los descendientes de Noé; el segundo a las causas del olvido de los antiguos pobladores de estas historias y y el tercero,

Antonio de León Pinelo.

14
José Imbelloni menciona como precursores de esta idea a Brasseur de Boubourg, y a Auguste Le Plongeon, que en siglo XIX sostenían que la cultura egipcia fue un trasplante en tierras africanas de las civilizaciones de Centro América, y que, aplicándola a los sumerios, sostuvo Clemente Ricci. José Imbelloni, *La segunda esfinge indiana. Antiguos y nuevos aspectos del problema de los orígenes americanos*, Buenos Aires, Hachette, 1956, pp. 67-78. Por su parte el argentino Florentino Ameghino «elaboró una complejísima teoría según la cual el hombre había surgido en América, y más concretamente en Argentina» *Historia de Iberoamérica. I. Prehistoria e historia antigua*, Manuel Lucena Salmoral (coord.), Madrid, Cátedra, 1987, p. 23.

15
Como señala Luis Pericot: «Para los escritores católicos, intérpretes de la Biblia con criterio muy estricto entonces, era tarea importante el probar que los americanos descendían también de Adán y Eva y pertenecían, por tanto, a la misma creación que los restantes hombres, y, al mismo tiempo, que descendían de Noé, habiéndose diferenciado después de éste al poblar sus hijos todo el Universo. De no admitirse esto, se caería en lo que se cayó por algunos, o sea en no considerarlos seres iguales al resto de los humanos. Esta preocupación explica en parte muchas de las ideas que se defendieron entonces». Luis Pericot y García, *America indígena. 1. El hombre americano. Los pueblos de América*, Barcelona, Salvat, 1936, p. 362.

que enlaza con el primero, se ocupa de «los originarios padres de estos Indios hicieron en este pedazo del Mundo (vacio asta aquellos tiempos) y de q' manera, con que orden, en q'creencias se sustentaron en el: asta que comenzaron los Reies Ingas á eregir Imperio en este gran Reino de Piru cuias Historias te presento delante mas verdaderas y copiosas que jamas han salido a luz»[16].

Esta opinión, bien que con matizaciones, fue aceptada incluso por Juan Solórzano Pereyra, amigo de Pinelo, que piensa que al Nuevo Mundo pudieron pasar hombres y animales por tierra, a nado o en embarcaciones pequeñas, ya que hay numerosas islas y estrechos al lado de los continentes, que servirían de «gradas», pudiendo así comunicarse los dos[17].

La hipótesis de que los indios americanos proceden de la Atlántida también tuvo varios seguidores. Podemos recordar a Pedro Sarmiento de Gamboa (1572), que partiendo del linaje de Noé, «segundo padre general de los mortales», cree que a uno de sus nietos, Atlas, hijo de Neptuno, le correspondió en el reparto de la tierra la isla Atlántica, que luego desapareció debido a un gran cataclismo:

> Estos y sus descendientes reinaron muchos siglos allí, señoreando por la mar otras muchas islas, las cuales no podían ser otras sino las de Haití, que llamado Santo Domingo y Cuba y sus comarcanas, que también serían pobladas de los naturales de esta isla Atlántica[18].

La procedencia española de los primeros pobladores de las Indias occidentales ya fue sostenida por Gonzalo Fernández de Oviedo, que los hacía descender del rey Hespero y es suficientemente conocida. Casi ciento cincuenta años después, Diego Andrés Rocha, en su *Tratado único y singular del origen de los indios del Perú* hace compatible la tesis de Oviedo con la de la descendencia de las diez tribus perdidas de Israel:

> Yo tengo por cierto que muchos de estos indios occidentales descienden de las diez tribus que desterró Salmanasar, y que entraron y poblaron esta América por las costas de Méjico, por el reino de Anian; pero tenía ya esta América desde el tiempo de Tubal y de Hespero y de los cartagineses mucha gente que vinieron poblando la parte del Norte, saliendo todos de España[19].

Por su parte, Gregorio García en *Origen de los indios del Nuevo Mundo e Indias Occidentales* (1607), muy bien conocido por León Pinelo, resume once pareceres sobre el problema, partiendo de la premisa de que deben proceder de Europa, Asia o África[20]. Así, además de las teorías mencionadas, da cuenta del origen cartaginés, romano, español pero posterior al Imperio Romano, fenicio, griego, chino o tártaro. Con Diego Andrés Rocha, Gregorio García defendió el paso de los españoles al Nuevo Mundo en época de Tubal, hijo de Jafet, de modo que el origen remoto de los indios es el mismo que el de sus descubridores. A pesar de la resistencia a exponer su propia opinión, acaba por no decantarse por ninguna y aceptar que provinieron de todos los pueblos enumerados. De modo que por un lado se niega la historia americana y por otro ésta se convierte en un reflejo de la europea.

José de Acosta sostuvo que los pobladores de América provenían de Asia, no del arco mediterráneo; una idea poco habitual en su tiempo, ya que no se conocía la existencia del estrecho de Bering. A diferencia de otros especuladores, Acosta se guía por el «hilo de la razón, aunque sea delgado», y piensa que hubo varias formas posibles de que los indios llegaran al Perú: por mar o por tierra; si fue por mar, por azar o por voluntad. Una vez examinadas concluye que

> se ha de decir que pasaron no tanto navegando por mar como caminando por tierra. Y este camino lo hicieron muy sin pensar mudando sitios y tierras su poco a poco, y unos poblando las ya halladas, otros buscando otras de nuevo, vinieron por discurso de tiempo a henchir las tierras de Indias de tantas naciones y gentes y lenguas[21].

16
Cabello Valboa, *op.cit.*, pp. 4 y 8.

17
«Éstos de nuestras Indias, se tiene por más cierto que se originaron por la mayor parte de la oriental o de alguna redundancia de chinas y tártaros; y así Arias Montano los llama «ofiritas» y quiere que desciendan de los dos hijos de lectán, Ofir y Hevila, que fueron los pobladores de ella Y de verdad es mucha la semejanza que hay entre los de ambas Indias en talles, condiciones, ritos y costumbres, y especialmente en el color de membrillo cocho, como lo consideran otros, dando las causas de él, y de los negros y su cabello crespo, pero haciéndolos a unos y otros descendientes de Cam, hijo de Noe, y que por haber incurrido en la maldición que él les echó cuando descubrió su embriaguez padecen éste y otros trabajos y servidumbres y se han quedado por la mayor parte de mediana estatura». Juan Solórzano Pereyra, *Política Indiana*, (1647) I, pról. Francisco Tomás y Valiente, Fc. Tomás y Valiente y Ana Mª Barrero (eds.), Madrid, Turner, «Biblioteca de Castro», 1996, p. 70.

18
Pedro Sarmiento de Gamboa, *Historia de los Incas*, Madrid, Ediciones Miraguano/Ediciones Polifemo, 2008, p. 35. Diego Dávalos y Figueroa, a pesar de la opinión de Acosta, piensa al respecto: «Pero si acaso fue assi que esta ysla vuiesse sido en algun tiempo, digo que el agua que la anego asta de ser del mar del Sur, y romper por el estrecho que llamamos de Magallanes, assi porque no sabemos de cierto otra parte por donde se comuniquen estos mares, como porque paresce, a quien bien lo considera, que el mar del Sur está mas alto que el Oceano que es el del Norte, donde dizen estaua esta ysla». Diego Dávalos y Figueroa, *Priemera parte de la Miscelánea austral* (1602), Colección Clásicos Tavera, serie II, vol. 2, Textos Clásicos de Poesía Virreinal, 2001, p. 144.

19
Diego Andrés Rocha, *El origen de los indios*, José Alcina Franch (ed.), Madrid, Historia 16, 1988, p. 122. Una de las tesis de Rocha es que los indígenas americanos tímidos son los descendientes de las diez tribus de Israel, y los valerosos de los españoles.

20
«El segundo fundamento que habemos de suponer es que las gentes que hay en las Indias, a quien llamamos indios, fueron a ellas de una de las tres partes del mundo conocidas: Europa, Asia y África. La razón de aquesto es, porque si al principio del mundo después del diluvio en tiempo de Noé y sus hijos o nietos fuera poblada la cuarta parte llamada América, hubiera noticia de ella e hicieran mención los antiguos historiadores y cosmógrafos, como la hicieron de las tres partes ya nombradas». Gregorio García, *Origen de los indios del Nuevo Mundo e Indias Occidentales*, C. Baciero y otros (eds.), Madrid, C.S.I.C., 2005, pp. 68-69.

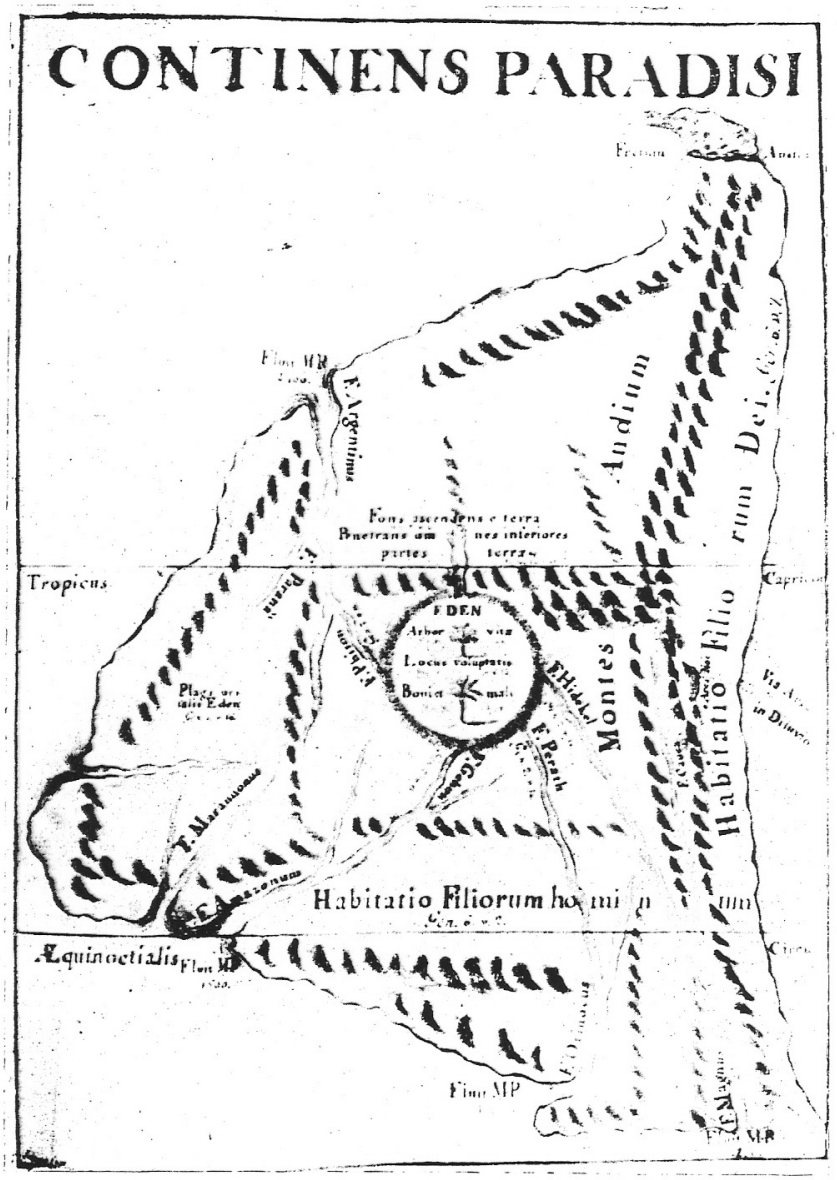
21
José de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias* (1590), José Alcina Franch (ed.), Madrid, Historia 16, 1987, p. 114.

Frente a tantas hipótesis desatinadas y la imposibilidad de saber a ciencia cierta cuál fue origen de la población americana, aunque acercándose a la hipótesis de Acosta, el Inca Garcilaso de la Vega prefiere dejar de lado el problema: «Y porque en cosas tan inciertas es perdido el trabajo que se gasta en quererlas saber, las dejaré, porque tengo menos suficiencia que otro para inquirirlas»[22].

El denominador común a las diversas opiniones sobre el origen de los indios occidentales, ya que es necesario tener en cuenta las Escrituras, es que América estuvo deshabitada antes del Diluvio, y que se pobló después de él. Frente a lo establecido, León Pinelo argumenta con una opinión contraria. Como hemos visto, después de demostrar que los hombres hasta el diluvio habitaron el continente donde había estado el Paraíso, que allí fue fabricada el Arca y que ésta, guiada por el Espíritu Santo, navegó por encima de las tierras inundadas con los ángeles por marineros , por lo que no pudo sufrir ningún percance, hasta encallar en los montes de Armenia, nuestro autor pasa en el capítulo VII del Libro segundo a un argumento más «práctico y material»: la capacidad y forma del arca, de la que proporciona la descripción de los pisos y «mansiones», de acuerdo a las instrucciones dadas por el Espíritu Santo a su constructor. Después de complicadísimos cálculos, concluye que el Arca fue una «Nave ó Galera», que «tuvo veinte y ocho mil ciento veinte y cinco toneladas» (I, p. 174), y que pudo transportar:

> tres millones trescientas y setenta y cien mil arrovas, ó cincuenta y seis mil doscientas y cincuenta Pipas ó Caxas equivalentes. Y esto sin la gente que fuese menester para su porte y grandeza a ser Galeón [...] Y si el Arca tenía el tamaño referido, que no es dudable, y era equivalente a catorce Naos destas mayores, catorce mil personas podía conducir demas de las Toneladas que le señalamos. (I, p. 174)

Nuestro autor también nos proporciona unas tablas cronológicas del diluvio universal y del viaje de Noé, para concluir que el viaje comenzó, según el calendario juliano, el domingo 28 de noviembre de 1656 desde la creación del mundo, y terminó el 27 de noviembre de 1657 cuando Noé salió del Arca. El viaje tuvo que ser de Oriente a Occidente, el más misterioso por ser el símbolo de la muerte, y el itinerario fue el siguiente: partió de la cordillera de los Andes, en el noveno día del Diluvio, hacia el Océano Pacífico, luego viró un poco hacia el norte y entró en el continente asiático, entre la isla de Corea y la punta de la China, siguió por el lago Cincun Hay, el Ganges, encallando finalmente junto al monte Naugracot, que tiene la misma latitud y longitud que el Paronaniso, es decir, el Cáucaso. Recorrió una distancia de 3605 leguas, más o menos una legua a la hora, lo que se ajusta al cómputo de horas y leguas y al tamaño del Arca. Como comenta Larrea, «el mito se ha organizado con voluntad de exactitud científica. El amor todo lo puede»[23]. Este viaje a Occidente continuó más tarde en la expansión del Evangelio, culminando con el



Plano del Paraíso en la América Meridional según León Pinelo (fojas 126 del manuscrito).

22
Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales de los Incas*, I, Aurelio Miró Quesada (ed.), Caracas, Ayacucho, 1985, p. 12.

23
J. Larrea, *art. cit.*, p. 78.

descubrimiento de las Indias Occidentales, y cerrando el círculo.

La existencia de hombres antediluvianos en las Indias Occidentales queda demostrada por la memoria constante que ha quedado de ellos. Una buena prueba es la existencia de gigantes, de los que habla el *Génesis*, mencionados por numerosos autores modernos, entre ellos Diego Dávalos y Figueroa. El comentario de San Efrén es el siguiente:

> Después de estas cosas [Moisés] escribió sobre las descendencias que tuvieron las hijas de Caín con los hijos de Set y dijo así: *Que hubo gigantes en aquellos días y también después, porque entraron los jueces a las hijas de los hombres y se engendraron los gigantes del mundo, gigantes renombrados* (*Gen.* 6.4). Los gigantes que nacieron del exiguo linaje de la casa de Caín, y no de la fuerte casa de Set. (...) Los hijos de Set, puesto que eran hijos de la bendición, vivían en la tierra que está al lado de la cerca del paraíso y sus productos eran abundantes y robustos, y de este modo los cuerpos de los que comían eran fuertes y rollizos[24].

Además de los restos de huesos encontrados, sirve como argumento las grandes obras y edificios, de los que León Pinelo da cumplida cuenta, a la vez que adelanta la segunda parte de su libro. Las razones que da para demostrar que las grandes construcciones, o sus ruinas, no pudieron realizarlas los indios, radican en que éstos carecieron de instrumentos y habilidad, además de no conservar memoria de ellas. Después de la habitual exposición de teorías y reprobaciones, León Pinelo concluye sin ningún asomo de duda:

> Porque si el Nuevo Mundo estubo poblado antes del diluvio, es evidente que en el fue el Paraiso: pues a ser en este no pasarían los hombres en aquella edad a poblarle, surcando tan peligrosos Mares, quando está en duda que navegasen los mas pequeños golfos. Y queda firme la Opinion que seguimos de S. Efren, que en aquel Continente a vista del Paraiso, aunque fuera del vivieron los hombres hasta el Diluvio: que con su inundación pereciendo todos escepto Noé y su familia, le pasó Dios en el Arca a este, trocandose las calidades de los dos. Este desde entonces se vió poblado, no habiéndolo estado antes: aquel quedó hiermo y solitario, hasta que despues de muchos siglos, entraron en él las gentes que hallaron los Españoles; sin que en el tiempo intermedio le hayan habitado otras. (I, p. 278)[25]

La segunda población del Nuevo Mundo presenta menos dificultades. Desde el Diluvio universal al nacimiento de Cristo este continente estuvo despoblado, de modo que vuelven a salir a la luz el tema de las profecías de Isaías sobre la entrada del Evangelio en América y el del origen de los indios. Como esta última cuestión ya había sido tratada con anterioridad, se limita a resumirla. En este punto, al final de la argumentación del Libro segundo, sólo le queda el escolio de la profecía de Isaías, pero basta con interpretar Oriente como Occidente, mecanismo que se repite a lo largo del libro:

> Y si bien algunos entienden estas palabras de la Yndia Oriental muchas las explican del Nuevo Mundo, y le convienen mejor. En que los ángeles veloces son los Predicadores Evangelicos. La Gente convulsa, maltratada y terrible los Yndios. Despues de cuya no hai otra, porque despues deste Continente no hay mas que aquel. Gente que aguardaba la Luz del Evangelio entre el cautiverio de la Ydolatria que la tenía destruida y acabada. Y cuya Tierra se halla cortada y dividida de los mayores Ríos que se conocen en el Universo. (I, p. 290)[26]

De lo expuesto en el Libro segundo deriva su teoría, exenta de cualquier aparato científico y expuesta como verdad irrefutable, de que América es el Continente del Paraíso. En la segunda parte, que constituye el cuerpo y adorno de su obra, las cualidades «peregrinas» de las Indias corroboran la tesis enunciada en la primera, componiendo una enciclopedia entre científica y maravillosa de su riqueza y magnificencia. Al acabar su libro, Antonio de León Pinelo ha demostrado que a la Ibérica Meridional convienen todas las calidades y circunstancias del Paraíso Terrenal y, lleno de orgullo, concluye:

> Al fin en secreto que lo ha sido a la experiencia de tantos Siglos, al discurso de tantos Ingenios, al vuelo de tan delgadas plumas, a la exposición de tantos doctores, y al sentir de tantos Santos: ¿quién se atreverá a afirmar lo que apenas se puede percibir? (II, p. 532)

León Pinelo no mira hacia delante, no sitúa el Jardín del Edén en el futuro, sino en una América primigenia. Con los ojos vueltos hacia el pasado, mira hacia un Paraíso encontrado pero irremediablemente perdido.

24
San Efrén, *Comentario*, pp. 92-93.

25
Dice Luis Alberto Sánchez al respecto: «Desde luego, la enunciación de éstas que en realidad podemos llamar «teorías» de León Pinelo, coloca a su autor en un plano bastante más elevado que la generalidad de los cronistas, porque establece la posibilidad, si no la vehemente sospecha, de la existencia de una civilización, no ya antediluviana, sino simplemente preincaica». Luis Alberto Sánchez, *art. cit.*, p. 222.

26
Esta idea se repite a lo largo del texto. Sólo un ejemplo: »dejamos probado , que en terminos rigurosos de Geografía, la India que por antonomasia llamamos Oriental, no lo es respecto del sitio en que Moisés escribió la sagrada Historia del Paraíso. Con ya por esta calidad se hallan totalmente excluidas aquellas Regiones de la pretensión en que concurren. También hemos probado(a) que las Indias a que damos el nombre de Occidentales respecto de España son Orientales respecto de Indias i del sitio que para esta regulación se debe señalar, con que sin salir de este primer argumento antes valiendonos se reconoce claramente, que nuestra Indias se prefieren a las Orientales en la composicion del Orbe, para que se les deba atribuir el Paraiso». (II, p. 2).

América sin nombre, nos 13-14 (2009) 37-50
ISSN: 1577-3442

RECEPCIONES DE LA OBRA DEL INCA GARCILASO EN EL SIGLO XVIII

VIRGINIA GIL AMATE
Universidad de Oviedo

Virginia Gil Amate:
Profesora Titular de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Oviedo. Es autora de la monografía *Daniel Moyano. La búsqueda de una explicación* (1993) y editora de los volúmenes *Teatro de la emigración asturiana en Cuba* (1997) y *Escritores sin patria. La narrativa argentina de la segunda mitad del siglo XX* (2006). Ha publicado diversos artículos sobre narrativa hispanoamericana contemporánea, sobre el pensamiento político de la independencia hispanoamericana y sobre cronistas de Indias, entre ellos el Inca Garcilaso de la Vega y Juan Suárez de Peralta.

De sobra es conocida la fama del Inca Garcilaso y la vigencia de su obra en el siglo XVIII[1]. Menos evidente resulta, en cambio, considerar la diferente valoración que los autores dieciochescos le dieron, porque o bien funciona el tópico de que fue visto con general simpatía apenas contradicha por las diatribas de Cornelius de Pauw y algún otro detractor de lo americano, o bien se considera que su obra fue tan celebrada como utilizada de forma homogénea por parte de los criollos, o que suscitó desconfianzas desde España. Y esto no es exactamente así, porque la figura del Inca y el crédito que merecía su producción historiográfica estuvo sometido a variaciones que difícilmente se ajustan a parámetros sociológicos.

El primer cuarto del siglo ilustrado se inaugura, en lo que respecta al Inca Garcilaso, con la reedición de *La Florida* y los *Comentarios reales* en 1722-1723[2] auspiciada por Andrés González de Barcia. El hecho de que el editor y prologuista, bajo el pseudónimo de Gabriel Daza de Cárdenas, fuera una figura prominente del panorama cultural y político del momento, tanto en su labor de bibliófilo, compilador y editor de crónicas de la conquista y colonización de América, como en su calidad de miembro del Consejo de Castilla y fundador de la Real Academia Española[3], habla, indirectamente, de la estima que la historiografía del Inca despertaba en las altas instancias culturales de la península. Es interesante el comentario de González de Barcia en el proemio a *La Florida* advirtiendo que el libro ha sido «mas deseado que conocido»[4], debido a las dificultades de encontrar, adquirir y leer un ejemplar de la primera edición, por lo que la autoridad que se atribuía a la obra del Inca radicaba más en el autor que en el texto:

> La verdadera sinceridad de esta *Historia*, hiço tan exquisito su Volumen, como elevado su precio. Aun adquirirle, para copiarle, era dificil. Muchos Aficionados, se contentavan, con la noticia, de averle escrito el *Inca*, fatigandose presto, en solicitarle; escasez, originada de aver debido, su primera Luz, à los ultimos fines de *España*, donde esparcidos pocos Egemplares, permanecieron menos, llevandoselos, ansiosos de saber nuestras Conquistas, los Estrangeros; hasta que siendo igual la falta, en todas partes, resumieron en varios Lenguages su contexto; manteniendose en todos siempre, con la estimacion, que mereció á los mas versados, en la *Historia de las Indias Occidentales*...[5]

Queda entonces el cronista al margen de cualquier duda sobre la fiabilidad de sus noticias, lo cual no deja de ser irónico en función de los reiterados temores de Garcilaso sobre la merma que su condición humana acarrearía a su obra. Al contrario, Barcia no duda en convertirse en portavoz de la noble fama que acompaña al autor:

> Solo diré, que si antes de publicar esta Historia, todos miravan á su Autor, como Hombre Insigne, por su Religion, Nobleça, Virtud, Modestia, y Aplicacion á las Letras; despues le veneraron, hasta los Reies, como unico Historiador[6].

1
Véase Edgar Montiel, «El Inca Garcilaso en el Siglo de las Luces», en *I Encuentro Internacional de Peruanistas: Estado de los estudios histórico-sociales sobre el Perú a finales del siglo XX*, Lima, FCE, 1998, pp. 423-431; y «La influencia en el pensamiento de la ilustración. La genealogía del Inca Garcilaso», *Identidades*, 94 (2005), pp. 10-11. Puede consultarse igualmente el apartado que Belén Castro Morales dedica a los lectores dieciochescos del Inca Garcilaso en su excelente estudio «El Inca Garcilaso en los diarios de viaje de Alexander von Humboldt por el Tawantinsuyu», en Carmen de Mora y Antonio Garrido Aranda (eds.), *Nuevas lecturas de «La Florida del Inca»*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 223-270.

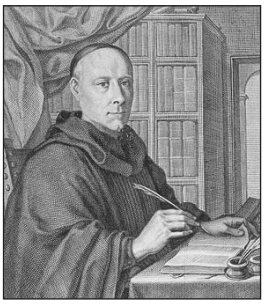
2
Véase Carmen de Mora, «En torno a las ediciones de *La Florida del Inca*», en Raquel Chang-Rodríguez (ed.), *Franqueando fronteras*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006, pp. 213-233.

3
Benito Sánchez Alonso, *Historia de la historiografía española*, vol. III, Madrid, Publicaciones de la Revista de Filología Española, 1959, p. 55-57.

4
«Proemio a esta segunda impresión, de Don Gabriel Daza de Cárdenas», en *La Florida del Inca*, Madrid, Nicolás Rodríguez Franco, 1723, p. 5 [b]. En el proemio, en la aprobación y en la censura de esta edición sólo aparecen numeradas las primeras páginas de cada cuaderno por lo que asignaré una letra a las cuatro páginas sucesivas indicándola entre corchetes.

5
Ibid., p. 5 [a].

6
Ibid., p. 5 [b].



Benito Jerónimo Feijoo.

Postura corroborada por los redactores de las censuras y aprobaciones que, en este caso, abarcan *La Florida* y las dos partes de los *Comentarios Reales de los Incas*. Ni las fuentes indígenas, ni la transmisión oral de las noticias, ni la consaguinidad del Inca, fueron consideradas «heterodoxas», ni preocupante el sentido que Garcilaso daba a la historia del Perú o a la conquista de la Florida, según juicio de Fr. Francisco Montiel de Fuentenovilla, calificador de la Inquisición y firmante de la aprobación, de 30 de octubre de 1720, necesaria para la reedición de la obra historiográfica del Inca:

> ...hallo en todas estas Historias mucho, que admirar, sin cosa alguna que corregir: pues el Autor cumplió cabalmente con las Criticas Leies de la Historia, que son Verdad fundada en Fieles Testimonios, y Testigos Fidedignos, propiedad en las Voces, y energía en las Clausulas[7].

Por su parte, el Cronista General de Indias, fray Pablo Yáñez de Avilés, aprovecha la censura fechada el 26 de mayo de 1722, para trazar una apología de España y contestar, esgrimiendo la obra del Inca, a las invectivas antiespañolas y a las disputas territoriales que ya arreciaban e irían aumentando según avanzara el siglo. Yáñez de Avilés, dado a la hipérbole, considerará a Garcilaso «el Historiador más Auténtico» y soportará con molesta desazón «quantas Sátiras, quantas Fabúlas, y quantas falsas Criminaciones» salen de las plumas de los «Hidropicos de nuestras Indias»[8], salvo aquella que coloca como motor de la conquista la codicia española. Este extremo sí lo combatirá componiendo un largo fragmento sobre la riqueza natural de la Península Ibérica, cuyo colofón será, de nuevo, una alabanza personal del Inca por haber dotado de opulencia moral a la tierra donde yace y a la nación sobre la que escribe, ya que, para el fraile Bernardo no hay duda y así pasará con buena parte de los analistas peninsulares, las obras del Inca hablan de la historia gestada por los españoles:

> Cordova es una de las Ciudades de Oro de nuestra España, y no es aora Ciudad de menos Oro, siendo Sepulcro del Gran Garcilaso de la Vega, Inca, Autentico Historiador, que en sus Escritos dejo el mejor Testimonio de los Españoles, hechos en los descubrimientos de las Indias[9].

Antes de cerrar su censura, Yáñez de Avilés celebra que la reedición de *La Florida* y los *Comentarios reales* venga a salvar al Inca de «la avara prision de los Estantes de cara venta»[10] pudiendo llegar a tantos lectores interesados. Testimonios de esta atracción hay a lo largo del siglo, pueden demostrarlo las palabras de Feijoo, que no ignoraba «el grande mérito del Inca Garcilaso, del qual leí una buena parte en mi juventud»[11] o las de Jovellanos que, de forma tan sucinta como clara, muestra en su diario la favorable disposición de ánimo con la que comenzó, el 1 de febrero de 1795, la lectura del Inca («... al fin empezó Acebedo a leer la Historia del Inca Garcilaso...»[12]). Disposición anímica que parece mantener en días sucesivos:

> *Lunes, 2.-* Viento largo y frío. Repaso de la *Oración inaugural* [del Real Instituto Asturiano], nuevo párrafo sobre la guerra. A misa. A visitar, de casa nueva, a Pepe María Rato y la Micaela Tineo. A casa. Viento recio y frío; más al vendaval. Intento de chimenea por la tarde, abandonado. Paseo en la playa; nueva tentativa; inútil. Gibbon; partida y al fin el Inca...[13].

Si el interés de tan destacadas figuras de la Ilustración española parece ser semejante, no ocurre lo mismo con la valoración que les merecerá el historiador una vez conocida su obra. En el caso del Padre Maestro podemos contextualizar su juicio en los *Comentarios reales* y, dentro de ellos, en los asuntos que atañen a los rituales cruentos, aunque no es tan importante el tópico tratado como el análisis sobre la naturaleza de la verdad histórica que transmite el Inca. A juicio de Feijoo entra dentro de la competencia del historiador seleccionar el contenido de su narración, por lo que no incidir en determinados temas no merma la veracidad del contenido. De este modo Feijoo comenzaba a construir uno de los pilares sobre los que se sostendría la defensa garcilasista desde José de la Riva Agüero:

> Nada obsta contra esto la alegación, que V.S. hace de Autores, que dicen, que los sacrificios de los Peruanos eran frutos de la tierra, y de algunos animales. Tambien dicen esto los Autores, que he citado: el Padre Acosta en el lib. 5, cap. 18, y Herrera en el citado cap. 5 §. I. Lo que se dexa entender del contexto de uno, y otro Autor, es, que los sacrificios de los brutos, y cosas inanimadas eran los cotidianos, y comunes; pero los de víctimas humanas sólo se practicaban en los casos extraordinarios, que ellos

7 *Ibid.*, p. 8.

8 *Ibid.*, p. 8 [a].

9 *Ibid.*, p. 8 [d].

10 *Id.*

11 Benito Jerónimo Feijoo, Carta XXX «Satisface el autor a una supuesta confusión sobre los sacrificios, que hacían los vasallos de los Incas del Perú, ofreciendo al Sol víctimas humanas» (1751), *Cartas eruditas y curiosas*, t. V, Madrid, Blas Román, 1781, pp. 514-515.

12 Gaspar Melchor de Jovellanos, *Diario, 2º*, en *Obras Completas*, tomo VII, María Teresa Caso y Javier González Santos (eds.), Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 1999, p. 76.

13 *Ibid.*, p. 77.

> mismos señalaban y yo tambien señalé, siguiéndolos a ellos. Por tanto, si el Inca Garcilaso, ú otros Autores solo hablan de estos últimos sacrificios, es porque solo quisieron hablar de los de practica comun, y no de los extraordinarios. No ignoro el grande mérito del Inca Garcilaso, del qual leí una buena parte en mi juventud; hoy no le tengo, ni aquí hay quien le tenga. Pero en ninguna manera se opone á su veracidad, y buena fe el que omitiese la relacion de los sacrificios, que se hacian extraordinariamente, contentándose con dar noticia de los anuales, y diarios. No ignoro que los Incas reformaron infinito de la barbarie dominante en los Reynos que conquistaron, y que estos fueron por la mayor parte unos Príncipes muy magníficos, de insigne conducta, y acertado gobierno; pero adonde reyna la Idolatria, por mas que los Príncipes sean bien intencionados siempre queda un resto de barbarie[14].

Por su parte, Jovellanos no hace constar en el *Diario* el volumen que lee, aunque no sería desatinado, en función de las alusiones a la «tradición» que sigue el Inca, pensar que se refiere a los *Comentarios reales*. De todas formas no es tan necesario ajustar el contexto porque el juicio de Jovellanos es lapidario y general hacia el historiador:

> Acebedo leyó en el Inca ¡Valiente patrañero me parece! Creo que siguió el *fama sequere* pero no el *sibi convenientia finge* de Horacio[15].

Sería difícil achacar tan encontradas opiniones a un cambio de percepción histórica según avanzaba el siglo XVIII, porque de ambas tendencias encontraremos señeros representantes en el último cuarto de la centuria.

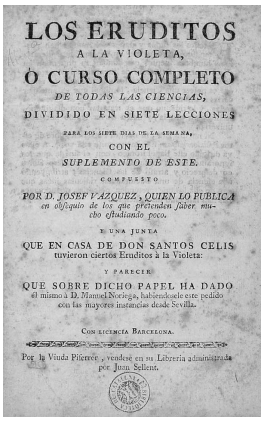
Buen ejemplo de una atenta lectura del Inca es la impresión mantenida por José Cadalso diferenciando, desde su punto de vista de militar ilustrado, a través del diálogo entre Nuño y Gazel en las *Cartas marruecas* (1775), la heroica conquista de México frente al barullo sanguinario ocasionado en Perú. No alude en la Carta IX, la referida a los juicios que la conquista genera a esas alturas del siglo XVIII, al Inca, pero esta era la única fuente medianamente directa publicada en la época en lo que respecta a la conquista del Tahuantinsuyo y, efectivamente, el curso narrativo de los *Comentarios reales* no invita, a pesar de razonamientos curiosos como el de Yáñez de Avilés, a exaltaciones patrióticas. Además, ya había dejado constancia de la alta estima que profesaba al cronista peruano en *Los eruditos a la violeta* (1772), ese curso burlón dedicado a aquella especie común en la centuria de los que pretendían «saber mucho, estudiando poco»[16]. En la «Séptima Lección», el maestro Joseph Vázquez recomienda, para alcanzar la palma de la pseudoerudición, no perder el tiempo con los que han enseñado el verdadero curso de la historia, sino dedicarse a la elucubración insensata sobre la validez y la consistencia de los hechos, prescindiendo de –y aquí va el catálogo de autores que le parecen valiosos en la materia– Plutarco, Tácito y Suetonio, para la historia antigua; y Mariana, Herrera, Bernal Díaz del Castillo, Antonio de Solís y el Inca Garcilaso, para la historia de «las Españas»[17].

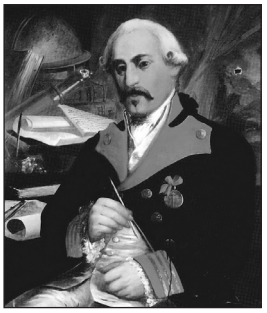
También Juan Andrés destacará en su monumental *Origen, progreso y estado actual de toda la literatura* (1782-1799) la elocuencia del Inca Garcilaso:

> El descubrimiento de América presentó anchuroso campo à los historiadores españoles para explayar su eloqüencia; y dexando a parte à Diaz del Castillo, à Gómara y à otros infinitos, muchos de los quales pueden verse en el *Catálogo de los libros de manuscritos españoles* examinados por Robertson, que va junto con su historia ¿no bastan Herrera y Garcilaso de la Vega para hacer inmortal el nombre español en la historia de América?[18].

No merma el elogio a Garcilaso comprobar que no calaron en el padre Andrés las noticias del incario contenidas en los *Comentarios reales*, puesto que no tendrá en cuenta a los pueblos prehispánicos de América en el recuento de las naciones que han dejado alguna huella cultural en el decurso del tiempo. Bien es cierto que el concepto de literatura que maneja[19] se ciñe a las «Buenas letras» y a las «Letras humanas», es decir a lo escrito, y eso le impide la referencia a las manifestaciones vernáculas del continente. Pero igualmente es evidente que la admiración por el Inca no despertó su curiosidad hacia lo americano, prueba de ellos es la omisión, en el apartado dedicado a la historia anticuaria, en el capítulo destinado a los gramáticos, y en el de los estudiosos de la cronología, de los autores que transmitieron noticias sobre las antigüedades de Indias.

La fascinación provocada por Garcilaso se ve atenuada cuando el que escribe no se detiene en el arte verbal y pretender refrendar datos concretos. Eso ocurre en *El lazarillo*


LOS ERUDITOS
A LA VIOLETA,
Ó CURSO COMPLETO
DE TODAS LAS CIENCIAS,
DIVIDIDO EN SIETE LECCIONES
PARA LOS SIETE DIAS DE LA SEMANA,
CON EL
SUPLEMENTO DE ESTE.
COMPUESTO
POR D. JOSEF VAZQUEZ, QUIEN LO PUBLICA en obsequio de los que pretenden saber mucho estudiando poco.
Y UNA JUNTA
QUE EN CASA DE DON SANTOS CELIS tuvieron ciertos Eruditos à la Violeta:
Y PARECER
QUE SOBRE DICHO PAPEL HA DADO el mismo à D. Manuel Noriega, habiendosele este pedido con las mayores instancias desde Sevilla.
CON LICENCIA BARCELONA.
Por la Viuda Piferrer, y vendese en su Libreria administrada por Juan Sellent.



José Cadalso.

14
Benito Jerónimo Feijoo, *op. cit.*, pp. 514-515.

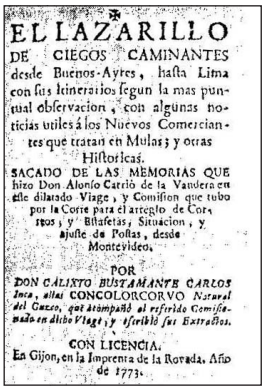
15
Gaspar Melchor de Jovellanos, *op. cit.*, p. 78.

16
José Cadalso, *Los eruditos a la violeta*, Nigel Glendinning (ed.), Madrid, Anaya, 1967, p. 43.

17
Ibid., p. 118.

18
Juan Andrés, *Origen, progreso y estado actual de toda la literatura*, t. VI, Madrid, Imprenta de Sancha, 1793, p. 148.

19
Véase Inmaculada Urzaínqui, «El Parnaso *español* en la historia literaria del siglo XVIII», *Bulletin Hispanique*, t. 109, 2 (diciembre 2007), pp. 643-684.


EL LAZARILLO
DE CIEGOS CAMINANTES
desde Buenos-Ayres, hasta Lima con sus Itinerarios segun la mas puntual observacion, con algunas noticias utiles á los Nuevos Comerciantes que tratan en Mulas; y otras Historicas.
SACADO DE LAS MEMORIAS QUE hizo Don Alonso Carrió de la Vandera en este dilatado Viage, y Comision que tubo por la Corte para el arreglo de Correos, y Estafetas, Situacion, y ajuste de Postas, desde Montevideo.
POR
DON CALIXTO BUSTAMANTE CARLOS Inca, alias CONCOLORCORVO Natural del Cuzco, que acompañó al referido Comisionado en dicho Viage, y escribió sus Extrabios.
CON LICENCIA.
En Gijon, en la Imprenta de la Rovada. Año de 1773.

de ciegos caminantes (1773), donde Alonso Carrió de la Vandera refutará en parte las noticias del Inca sobre el sistema de comunicaciones del Tahuantinsuyo:

> La segunda posta está situada en un corto pueblo nombrado Tiay-Huanaco, que significa «siéntate guanaco», que es un animal que corre tanto como un venado. Este nombre quedó de uno de los Incas, que hallándose en aquel sitio recibió un correo con tanta velocidad como si le hubiera conducido un guanaco. Esto mismo prueba que no siempre los correos estaban a cortas distancias, como dice el Inca Garcilaso, por que los indios apostados no entendían los quipus ni se detenían a formar partes, porque en ese caso no serían tan veloces las carreras. Éste, desde luego, sería algún extraordinario muy diligente[20].

Claro que ajustar la información no es denigrar al cronista. Al contrario, Carrió de la Vandera demuestra ser un interesante lector del Inca al actualizar una lectura política de lo que la figura del Inca Garcilaso podía representar en un Perú convulsionado por las insurrecciones indígenas[21]. Contrariamente a la acción gubernamental, manifestada en la cédula real de 1782, instando a los virreyes a recoger con discreción los *Comentarios reales* para alejar a los naturales de semejante foco de noticias, permutando la otrora valoración institucional que encontraba en la obra del Inca un glorioso testimonio histórico de la acción colonizadora para pasar a considerarla un documento de cariz indigenista, Carrió sigue pensando en su *Plan de gobierno del Perú* (1782), que la obra del Inca puede mantener su sentido integrador original siempre y cuando se rompan de una vez en América las barreras, jurídicas y mentales, que encapsulan en entidades poblacionales diferentes a los españoles y a los mestizos. Al calor de la insurrección de Tupac Amaru II, en la que se concentra un largo siglo de sublevaciones contra el orden hispánico, se apoya en Garcilaso para destacar que no es ningún demérito ser mestizo –«Garcilaso no desdeñó, en su Historia del Perú, llamarse mestizo y hacer un apóstrofe a sus paisanos mestizos»[22]–. No desconoce, sin embargo, que en el setecientos los avances sociales no habían conseguido mermar la impronta del criterio de «calidad» aplicado a los individuos en función de su nacimiento y condición racial, y más en los estamentales virreinatos americanos. Carrió convive con esa realidad sin compartir sus presupuestos –«desengañémonos y confesemos que no hay mestizos, que es lo más cierto, o que todos lo somos»[23]–, abogando, en términos políticos, por la incorporación plena de los mestizos al estamento de los españoles –«Ya llevo dicho que los mestizos deben reputarse como españoles y hacer con ellos un solo cuerpo, y gozar de los mismos privilegios»[24]–. Presupuesto que hace visible dos aspectos, al menos, de la mentalidad del autor: uno que rompe con los prejuicios de limpieza de sangre, tantas veces manifestado en las gruesas bromas sobre el origen lanzadas por Concolorcorvo y por el visitador D. Alonso en *El lazarillo de ciegos caminantes*; otro, proyectado sobre la realidad coetánea, en la que su propuesta política pasa por la solidaridad de todos los que pueden defender el orden hispánico, es decir, el presente histórico emanado de la conquista, frente a las pretensiones de vuelta al incario:

> Todas estas razones, y otras que omito, me obligan a persuadir a los que trataban antes de mestizos por vituperio, desde hoy los admitan los españoles como iguales y que alternen con ellos sin fastidio, para que así, unidos y en buena armonía, podamos rechazar y aun subordinar al numeroso populacho de que estamos por necesidad rodeados[25].

En este aspecto es interesante detenerse en el párrafo que dedica, dentro del *Plan de gobierno del Perú*, a la diferencia en la actitud con la que se aborda el origen desarrollada en México y en Perú, contraponiendo el orgullo de Garcilaso por sus ancestros españoles e indios –similar a la práctica de muchos mexicanos a través de los siglos virreinales–, con la negación u ocultación de ese mestizaje por parte de los peruanos. El párrafo, un tanto farragoso, camufla la realidad ya que el funcionario no podía desconocer que las reclamaciones de los caciques indígenas, desde la rebelión de Juan Santos en 1742 hasta la definitiva de José Gabriel Codorcanqui de 1780, pasaba por la reivindicación de una continuidad incásica paralela al desarrollo del Perú. En la flagrante adulteración reside la idea de Carrió de la Vandera, cuya fuerza estaría en fidelizar al orden vigente a un amplio segmento de la población virreinal, pero para trocar la pulsión indigenista en vertebración hispánica se impone la necesidad de integrar, aceptar, e incluso enorgullecerse, del ancestro indígena:

20
Alonso Carrió de la Vandera, *El lazarillo de ciegos caminantes*, Antonio Lorente Medina (intro, crono. y biblio), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 114 (1985), p. 134.

21
Véase John H. Rowe, «El movimiento nacional inca del siglo XVIII», *Revista Universitaria* (Universidad Nacional de Cuzco), 107 (1954), pp. 17-47.

22
Alonso Carrió de la Vandera, *op. cit.*, p. 256.

23
Ibid., p. 257.

24
Ibid., p. 256.

25
Ibid., p. 257.

> Los conquistadores ya sé que ni todos fueron Garcilasos ni lograron casarse con princesas, pero es natural que eligiesen para esposas las más principales del reino. Los mejicanos han sido más curiosos que los peruleros en conservar su genealogía desde la conquista, y no se desdeñan de toparse con una india noble o con un indio principal que logró casar con una española, y con esto prueban una nobleza de 300 años sin salir de su tierra; y finalmente, desengañémonos y confesemos que no hay mestizos, que es lo más cierto, o que todos lo somos[26].

Con mayor radicalidad evidenció una idéntica mentalidad defensiva frente a los indios José Eusebio del Llano Zapata –«Nos han costado mucho los Indios, y nos costarán algo más, mientras no rayasse la lúz en el numeroso gentilismo, que nos cerca»[27]– y eso que cuando expresa sus consideraciones sobre la agresividad indígena contra el orden hispánico en el Perú todavía no se había producido la insurrección de Condorcanqui. Las apreciaciones de Llano Zapata se encuentran expuestas en las cartas que cruzó con Gregorio Mayans durante su estancia en España a mediados de siglo[28]. El erudito valenciano había respondido, el 27 de noviembre de 1757, a la misiva enviada por el criollo comunicándole sus proyectos. Mayans abogaba, en lo que respecta a la historiografía, por la veracidad de la información de Las Casas y especulaba con la necesidad, y extrema dificultad, de acometer una obra sobre la colonización de América «en la que no aparezca abominable la ruina que causaron en el Nuevo Mundo los conquistadores españoles»[29]. El ilustre criollo respondió en carta fechada en Cádiz el 21 de mayo de 1758 con una ardorosa defensa de la conquista que albergaba un furibundo ataque al dominico –«Los Authores, que, como el Ilustrissimo Casas, escriben con sangre, dexan a la posteridad más bien libelos que historias. Los Escritos de este Prelado donde quiera que tocan, queman...»[30]– y, en clara referencia a la actualidad del Perú, contra argumentaba haciendo que la generalización utilizada por Las Casas no respondiera sino a casos concretos y aludiendo, como hecho cierto –«vivimos todos los que las hemos oído, y visto»[31]–, a la peligrosidad indígena –«Quantas atrocidades (imponderablemente mayores) han hecho, y hacen hasta hoy los Indios con los Españoles. Muy buen testigo soy yo, y lo son todos los que hoy viven en el Perú, Chile y Buenos Ayres»[32]–, dando en prueba las continuas incursiones de los indios Pampas, la sublevación de «el antiguo Trahidor, y Apostata Juan Santos Atahuallpa»[33] y la insurrección de 1750 comandada por Francisco Inca en Huarochiri, por todo ello sobran motivos para escribir una

> *Destruccion de los españoles por los Indios*. Entonces vería el Mundo, quienes hán derramado mas sangre, si los Nuestros, ó los Indios. Facil es de decidirlo. Estos hasta hoy la derraman. Los Nuestros há casi 200 años, que envaynáron la espada, haciendole solo las Conquistas con el Estandarte de la Cruz. Y si alguna véz ponen en arma contra estas gentes, es solo, para defender la Religion, el Rey y la Patria[34].

Por supuesto, el antilascasismo de Llano Zapata no lo aleja del Inca Garcilaso. Tampoco su negativa visión de los indígenas opuestos al orden hispánico nos permitiría presuponer una postura diferente de la mantenida por Carrió de la Vandera en lo que atañe a los mestizos, no en vano ambos viven bajo las mismas circunstancias, las de la población española del Perú. Además, documentos hay que prueban las defensas explícitas que sostuvo de los méritos de indios y mestizos integrados en la sociedad virreinal y sus peticiones para que les fueran reconocidos, por eso mismo, el derecho a las mismas prerrogativas de las que gozaba el colectivo de españoles[35]. Sin embargo, Llano Zapata tiene una valoración negativa del cronista[36] que atañe a la veracidad de su obra y eso sí lo separa de Carrió. Veamos, Mayans había autorizado en el Inca Garcilaso, en Fernando Pizarro y Orellana y en Francisco Caro de Torres sus noticias sobre las guerras civiles del Perú y la consideración judicial e histórica que estas depararon a los Pizarro. En su respuesta el criollo sólo comentará lo dicho por los dos últimos, mientras las referencias a los *Comentarios reales* no pasarán de una cita con la que deslegitimar la obra y la persona de Las Casas, junto con un ajuste de la información que el cronista mestizo da sobre el dominico. El Inca no estará en la nómina de autores que le parecen fiables para acceder a la historia de la América meridional:

> Quando yo por incidencia vierto en mis notas algunos passages históricos, soy imparcial en la relación de ellos. Bien veo, que para esto tenèmos pocos authores, y de estos pocos, algunos que rebaxar. Son los mejores entre los Antiguos Zarate, el Señor

26
Ibid., pp. 256-257.

27
José Eusebio del Llano Zapata, *Preliminar y cartas que preceden al Tomo I de las Memorias Historico-physicas, critico-apologeticas de la América Meridional*, Cádiz, Oficina de D. Pedro Gómez de Requena, 1758, p. 57.

28
Para la relación epistolar entre Mayans y Llano Zapata véase Antonio Mestre, *Apología y crítica de España en el siglo XVIII*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2003, pp. 29-32.

29
Ibid., p. 30.

30
José Eusebio del Llano Zapata, *op. cit.*, p. 52.

31
Ibid., p. 56.

32
Id.

33
Id.

34
Ibid., p. 57.

35
Puede comprobarse en la defensa que Llano Zapata realizó de D. José Joaquín Ávalos y Chauca, véase *Copia de la carta que con fecha de 29 de Abril de 1774, escribe al Illmo. Y Revmo. Señor D. Fr. Francisco de los Rios, Obispo de Panamá, D. Joseph Eusebio del Llano Zapata, sobre la adelantada Maduréz, y rapidos progresos Literarios de un insigne Theólogo, y Canonista de la Real Universidad de Lima* (Universidad de Oviedo, Biblioteca Central).

36
Sin embargo, José Antonio Mazzotti considera que hay un «consenso criollo sobre los *Comentarios*» en «Garcilaso y los orígenes del garcilasismo: el papel de los «Comentarios reales» en el desarrollo del imaginario nacional peruano», *Fronteras. Revista del Instituto Colombiano de Cultura Hispánica*, 3: 3 (1998), pp.13-35.

Pedro de Peralta y Barnuevo.

> Pinelo, y el M. Calancha. Entre los Modernos el P. Ovalle, D. Pedro Perálta, y D. Antonio de Ulloa. Registraron ellos los Archivos, y Memorias, que en Quito, Lima, Cuzco, Charcas, y Chile conserva la Antiguedad con instrumentos authenticos. No todos vieron todo. Pero juntos hacen un cuerpo de Historia mas segura, que las que otros hasta aquí han publicado[37].

Ni siquiera cita al Inca Garcilaso cuando, a las autoridades hispánicas, añade la necesidad de tener en cuenta los soportes indígenas de la memoria histórica, obviando la pionera recuperación de dichas fuentes en los *Comentarios reales*:

> ...los Quipus, ó Amales, que aun a pesar del desprecio, y la ignorancia, hasta hoy se encuentran algunas reliquias de ellos en templos arruinados, palacios destruidos, y otros monumentos de la antiguedad. Los que verdaderamente si se huvieran tenido, como el más precioso thesoro de Nuestras Indias, servirían a la Historia de aquella lúz, que apenas hoy podemos encontrar en tan grande obscuridad, y confusión de noticias, si queremos averiguar los Orígenes de aquella Vasta Monarchia[38].

Y no es de extrañar, porque el descrédito en el que Llano Zapata tiene al Inca es absoluto, no le servirá para autorizar la verdad histórica, ni le reconocerá competencia ligüística alguna. De manifiesto queda en el apartado que dedica a contestar la apreciación de Mayans sobre la españolidad del término «canoa» basándose, como todos los que han sostenido tal hipótesis, en la errónea fecha de edición atribuida al *Vocabulario español-latino* de Antonio de Nebrija. Llano Zapata abunda en la cuestión, traza una etimología cuando menos dudosa para el término y despacha al Inca Garcilaso apoyándose en unos datos biográficos inexactos:

> Este Sabio Cuerpo [la Real Academia Española], siguiendo al Inca Garcilaso, se engañó en su Diccionario [...]. El Inca dixo lo que quiso, é interpretó la voz a su arbitrio, y sin mas fundamento, que su antojo. Solo supo él muy poco de la Lengua Quechua, que era la general del Perú, donde nació. He dicho muy poco, porque vino a España niño, y apenas tuvo tiempo para instruirse en todas las voces, propiedades, elegancias, y phrasses de aquel Idioma. Assi su authoridad es de ningún peso, para establecer la legitimidad de la voz canoa, que en ningún tiempo ha sido americana[39].

Claro que nada de ello marca una línea de interpretación criolla puesto que antes de que Llano Zapata desvirtuara los saberes de Garcilaso, Peralta Barnuevo había vindicado su figura en el recuento de autores ilustres del Canto Séptimo de *Lima fundada o conquista del Perú*, considerándolo el iniciador del parnaso peruano y el nombre más destacado del mismo:

CLIV

Los júbilos preven y los honores
Para el que del austral docto Parnaso
Primogénita es luz de sus ardores,
Todo lo es el famoso Garcilaso:
El que para llevar tus esplendores
A la inmortalidad, tan firme el paso
De su juicio dará, que tus doseles
Le deban la mitad de sus laureles[40].

No se limitará Peralta a ponderar su magnífico estilo verbal, al contrario, Garcilaso será una de las autoridades recurrentes, junto a Gómara, Cieza y Zárate, para los asuntos de la conquista evocados en los versos y avalados como hechos históricos en las notas al pie. Pero no es una mera alabanza y un recuento de citas la medida del calado del Inca en Peralta[41], esta se advierte al comprobar que el poema sigue, en aspectos fundamentales, el sentido que Garcilaso dio al curso de la historia. Considerará el poeta a los emperadores del Tahuantinsuyo, según se hace en los *Comentarios reales*, como los pretéritos civilizadores de la región, que en nobles conquistas destruían «la vaga adoración de ídolos torpes, como de canoas y peces y otros inmundos animales, los sacrificios de carne humana, el vicio nefando y otros en que incurrían los pueblos salvages»[42]. No faltarán las semblanzas laudatorias de los Incas, a las que dedica el Canto II y, al llegar a la desmembración del imperio en tiempos de Huayna Cápac, sigue al cronista en su afinidad a Huascar:

XXV

Este [Quito] á Atahualpa lo dejó, impelido
De un tierno amor que le cegó lo sabio:
A Huascar el del Cuzco desunido
Imperio dio con ominoso agravio:
Así dos enemigos ha instituido
Cláusula necia de prudente labio:
¡Oh cuanto yerra el que hace de sus estados
Por dejar un feliz, dos desgraciados!

37
José Eusebio del Llano Zapata, *op. cit.*, pp. 34-35.

38
Ibid., pp. 35-36.

39
Ibid., p. 79.

40
Pedro de Peralta Barnuevo, *Lima fundada o conquista del Perú*, Manuel de Odriozola, ed., *Colección de documentos literarios del Perú*, Lima, Establecimiento de tipografía y encuadernación de Aurelio Alfaro, 1863, p. 239.

41
José Antonio Mazzotti ha estudiado el peso del Inca Garcilaso en la *Descripción de las Fiestas Reales* o *Júbilos de Lima* de Peralta Barnuevo, véase «La invención nacional criolla a partir del Inca Garcilaso: las estrategias de Peralta Barnuevo», en Daniel Castillo Durante y Borka Sattler (eds.), *Perú en su cultura*, Otawa, Ediciones Legas, 2000, pp. 55-72.

42
Pedro de Peralta Barnuevo, *op. cit.*, Canto II, nota 18, p. 40.

XXV

Así Atahualpa al infeliz hermano
Cauteloso formó súbita guerra,
En que cortó del tronco soberano
Las ramas dignas de imperar la tierra:
Al Huascar luego con rigor tirano
En dura cárcel prisionero encierra:
Y así, pues, es, quien contra si os alista,
El mismo se ha empezado la conquista[43].

Tampoco en Peralta la hermosa vivificación del Incario mermará la talla de los conquistadores españoles, ni siquiera en los pasajes más controvertidos. Por ejemplo, en el Canto III, al recrear el parlamento entre Pizarro y Atahualpa en el que el monarca de Quito rechaza la fe y el vasallaje ofrecido por el padre Valverde, sigue a Garcilaso como autoridad más fiable al coincidir la narración que el cronista hizo de los hechos con las expectativas de verosimilitud dieciochescas, según explica en la nota 2 a la estrofa III:

> Según parece de la oración de Fray Vicente de Valverde, que sacada del P. Blas Valera pone á la letra Garcilaso par. 2. l. I. c. 21. fué mucha luz á un tiempo la que pretendió dar al Inca, con misterios que necesitaban de mas explicación. Y según otros autores, que cita en el cap. 23. fué muy seca y áspera, á que se añadió la mala interpretación del Faraute, el indio Felipe, que no entendía lo mismo que interpretaba; de suerte que, por decir Dios Trino y uno, dijo: Dios tres y uno son cuatro. Lo que dicen del enojo con que el Inca arrojó los Evangelios y de las voces con que Fray Vicente llamó al arma, es falso según Garcilaso par. 2 lib. I cap. 26. y se hace inverosímil en un Santo Religioso, siendo tan contrario á su carácter[44].

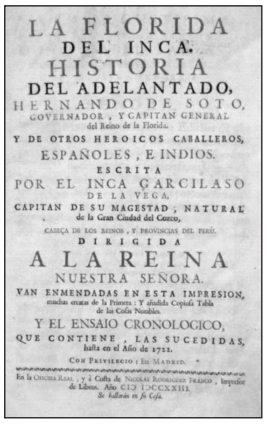
Garcilaso seguirá figurando como sólida apoyatura en las apariciones milagrosas que acompañan a la conquista a lo largo del Canto IX, entre ellas la providencial del apóstol Santiago cuando los españoles se encontraban sitiados en Cuzco por Manco Inca (octava LXXVIII), o las reiteradas de la Virgen (octavas XCV y XCVI) en momentos claves de la campaña. Sin embargo, no estará Garcilaso citado en la nota adjunta a la octava CIX dentro de los historiadores de los que «no puede dudarse por su insigne autoridad y número»[45] que avalan el amparo del que gozaron los conquistadores. Ahí sí hay una sutil diferencia en la apreciación de los fenómenos sobrenaturales, porque Peralta los considerará «favores» que la providencia a «América destina»[46], mientras el Inca dejó escapar su amarga ironía –«Y con esto bolveremos a nuestros españoles, que, con tales favores, ¡qué mucho que ganen cien mundos nuevos!»[47]– ante tal sectarismo divino en pro de los conquistadores.

Por su parte, José Martín Félix de Arrate y Juan Pablo Viscardo, unidos por su acendrado orgullo criollo y, obviamente, separados por el punto de vista político con el que contemplaban la incardinación de los territorios americanos a la Corona española, celebraban, sin fisuras, la veracidad historiográfica del Inca. El cubano, en *Llave del Nuevo Mundo* (1761) cita con profusión *La Florida* tanto para avalar sus noticias históricas como para probar los nobilísimos orígenes de los descendientes de los conquistadores y primeros pobladores de la isla. Por tanto, si las obras del Inca sirvieron, a lo largo del siglo XVIII, para acreditar el linaje incásico de los caciques indígenas, no menor servicio les prestaron a los españoles americanos. Arrate buscó en *La Florida* la calidad de Vasco Porcallo de Figueroa y sus descendientes[48]; y a los *Comentarios reales* remitirá, entre otros, Diego Joseph Carrillo de Abornoz, Regidor perpetuo de la ciudad de Lima, en la relación de méritos enviada al Consejo de Indias a mediados de siglo[49].

Pero Arrate no utiliza al Inca como una mera cita, su autoridad pasa a ser central al encarar la desaparición de la población vernácula basando en *La Florida* el argumento del suicidio masivo:

> No puedo negar que deshicieron las expuestas cualidades por pusilánimes, o demasiadamente inclinados al ocio y descanso, buscando por remedio contra la indispensable necesidad del trabajo la última desesperación de ahorcarse, pues afirma el Inca (Histor. de la Flor., c. 12) se hallaban diariamente las casas despobladas de vivientes y llenas de cadáveres, de que hasta ahora se conservan osarios en algunas espeluncas o cuevas del contorno, a donde debían también de retirarse a quitar por sus mismas manos las vidas[50].

A abundar en la cuestión con notable ligereza dedicará el capitulo VI, destacando en todo momento la fiabilidad de Garcilaso para probar algo que el Inca no hizo, considerarla razón suficiente de la depresión demográfica y exonerar de culpa alguna a los conquistadores para que ninguna mancha de origen marcara a los criollos del setecientos, sus descendientes:


LA FLORIDA
DEL INCA.
HISTORIA
DEL ADELANTADO,
HERNANDO DE SOTO,
GOVERNADOR, Y CAPITAN GENERAL
del Reino de la Florida.
Y DE OTROS HEROICOS CABALLEROS,
ESPAÑOLES, E INDIOS.
ESCRITA
POR EL INCA GARCILASO
DE LA VEGA,
CAPITAN DE SU MAGESTAD, NATURAL
de la Gran Ciudad del Cuzco,
CABEÇA DE LOS REINOS, Y PROVINCIAS DEL PERÚ.
DIRIGIDA
A LA REINA
NUESTRA SEÑORA.
VAN ENMENDADAS EN ESTA IMPRESION,
muchas erratas de la Primera, Y añadida Copiosa Tabla
de las Cosas Notables.
Y EL ENSAIO CRONOLOGICO,
QUE CONTIENE, LAS SUCEDIDAS,
hasta en el Año de 1722.
CON PRIVILEGIO: EN MADRID.
En la Oficina Real, y á Costa de Nicolas Rodriguez Franco, Impressor de Libros. Año CIↃ. ⅠↃCCXXIII.
Se hallarán en su Casa.

43
Ibid., p. 38.

44
Ibid., p. 52.

45
Ibid., p. 339.

46
Ibid., p. 341.

47
Garcilaso de la Vega, Inca, *Historia general del Perú. Segunda parte de los Comentarios Reales de los Incas*, Ángel Rosenblat (ed.); José de la Riva Agüero (pról.), Buenos Aires, Emecé, 1944, Libro II, cp. XXV, p. 183.

48
José Martín Félix de Arrate, *Llave del Nuevo Mundo*, México, FCE, 1949, p. 97.

49
Relación de los méritos y servicios, executados desde la conquista de las Indias por diversos ascendientes de Don Diego Joseph Carrillo de Albornoz, conde de Montemar, Señor del Castillo de Miravel, Escribano Mayor del Mar del Sur, y Regidor perpetuo de la Ciudad de Lima, 12 de septiembre de 1755, Biblioteca Central de la Universidad de Oviedo, Librería del Conde de Toreno, Ms. H., pp. 149-155.

50
José Martín Félix de Arrate, *op. cit.*, p. 19.

51
Ibid., pp. 35-36.

52
Véase Belén Castro Morales, *op. cit.*

53
Alexander Von Humboldt, *Ensayo político sobre la isla de Cuba*, París, Libreriade Lecointe, 1836, p. 129.

> Siempre será lamentable a los buenos patricios aquella fatal y lastimosa época en que, empezando a hacerse visible y casi inevitable la acelerada disminución de los naturales de la Isla, pronosticó como en las demás de barlovento el total exterminio del considerable número de indios que la habitaban al ingreso de Don Diego Velázquez en ella [...] parece que subsistió la Isla sin conocida decadencia poco espacio de tiempo, porque el año de 1523 ó 1524 ya muerto el Adelantado dio el Rey permiso para introducir en ella trescientos negros: providencia a que sin duda daría motivo la evidente disminución de los naturales, que aunque atribuida por unos a la epidemia de viruelas, y por otros a la prohibición de la poligamia y mudanzas de costumbres, tengo fundamentos más sólidos en la historia para persuadirme que, aunque concurrieron las referidas causas, ninguna contribuyó tanto a su aniquilación como su misma rabiosa saña.
> Así se infiere claramente de lo que por autoridad del Inca dejo apuntado en el capítulo segundo, y lo que también se deduce de la Historia de Herrera, que afirma que los indios, por no conocer nuevos encomenderos, se alzaban y huían a las montañas, donde es constante se quitaban la vida por no experimentar el castigo o volver a la sujeción que, aunque fuese muy moderada y suave, la estimaría su preocupación o libertinaje como penosa y tiránica. A más que siendo en los hombres tan diversos los genios como los rostros, no dudo tuviesen muchas razones para temer la severidad y rigor de algunos encomenderos, y que eligieran ciegamente la muerte, aun más bien que la servidumbre a que se veían reducidos, ahorcándose de los árboles, como expresa el citado Inca. Exceso que solicitó atajar la piedad de nuestro Soberano entonces reinante, tomando entre otros expedientes favorables, propios de su real y cristiano corazón, el de mandar los pusiesen en perfecta libertad, y los dejasen cultivar por sí mismos la tierra; pero ni aun este remedio tuvo el efecto de mejorarlos, porque debía de ser ya incurable la enfermedad, o porque no se aplicó como debía el medicamento.
> Ello es cierto que mucho tiempo después de expedida la real orden que cita Herrera continuaban con horrible demasía el desafuero de los isleños, pues habiendo sido despachado aquel año de 1531, todavía se experimentaba la desgracia después del de 1538, en que arribó a Cuba Hernando de Soto, Adelantado de la Florida, como testifica Garci Laso, cuyas palabras, aunque parecen enunciar que entonces tuvo principio aquel desorden, lo que debe entenderse de ellas es que por aquel tiempo tomó más fuerza el mal, y se dieron en ahorcar, como él dice, todos. De suerte que a la sazón que él escribía apenas se encontraban algunos.
> De la aserción de un autor tan verídico como el citado se convence bien que la principal causa que influyó para la aniquilación de estos naturales fué, como dejo asentado arriba, su mismo desatinado furor, el cual despobló la Isla de innumerables vivientes, y llenó el abismo de casi infinitos habitantes...[51].

No estará solo Arrate en su consideración de la autoinmolación de los indígenas, lo que lo diferencia de otros autores dieciochescos radica en la valoración de la amplitud del fenómeno. Robertson lo tendrá en cuenta y lo aceptará en el recuento de las causas de la depresión demográfica en las islas del Caribe. Lo mismo hará el padre Nuix en *Reflexiones imparciales sobre la humanidad de los españoles en las Indias* (1782), considerándolo un factor más, particular este de la blanda condición de los amerindios, junto con los generales atribuibles a cualquier proceso de conquista sean la violencia, la enfermedad, el trabajo forzado, la desaparición de los medios tradicionales de subsistencia, etc. Mayor variación representa el juicio de Alexander Von Humbolt[52] al interesarse más que en el dato en la interpretación del fenómeno:

> La manía de ahorcarse familias enteras en las cabañas y en las cavernas, de que habla Garcilaso, era sin duda por efecto de la desesperación; sin embargo, en lugar de contristarse al contemplar la barbarie del siglo XVI, se ha querido disculpar a los conquistadores, atribuyendo la desaparición de los indígenas á su gusto por el suicidio[53].

Por su parte, Viscardo cita por extenso al Inca Garcilaso para demostrar la ingratitud de España hacia los conquistadores y la obsesiva persecución de la Corona hacia los españoles americanos basándose, paradógicamente, en el ajusticiamiento de Tupac Amaru en 1572 y el destino deparado a indígenas y mestizos. El patricio cubano y el jesuita expulso se unirían en su defensa del conquistador y en la autoridad que le conceden al cronista:

> Consultemos nuestros anales de tres siglos y allí veremos la ingratitud y la injusticia de la corte de España, su infidelidad en cumplir sus contratos, primero con el gran Colombo y después con los otros conquistadores que le dieron el imperio del nuevomundo, bajo condiciones solemnemente estipuladas. Veremos la posteridad de aquellos hombres generosos abatida con el desprecio, y manchada con el odio que les ha calumniado, perseguido y arruinado. Con

> algunas simples particularidades podrían hacer dudar de este espíritu persecutor, que en todo tiempo se ha señalado contra los Españoles Americanos, leed solamente lo que el verídico Inca Garcilaso de la Vega escribe en el segundo tomo de sus Comentarios, Libro VIII, cap. 17...[54].

Si centramos la atención en la recepción que la obra del Inca tuvo en algunos autores extranjeros observaremos que tampoco en ellos está resuelta la fiabilidad que le otorgan al cronista y siguen dándose drásticas oscilaciones, las mismas que se extienden en esencia hasta nuestros días, en lo que respecta a la valoración de su obra. Un viajero ilustrado como Charles-Marie de La Condamine tratará de referir los asuntos americanos ateniéndose «siempre a las pruebas evidentes»[55], aquellas que fue acumulando desde que en 1736 iniciara el viaje patrocinado por la Academia de Ciencias de París para medir en Ecuador los grados terrestres y averiguar cabalmente la forma y tamaño de la Tierra, de la que parte la relación leída el 28 de abril de 1745. Frente a la historia filosófica del setecientos, La Condamine buscó la veracidad del dato en el que apoyar sus conclusiones, irritándole sobremanera la tendencia a la especulación crítica, la profusión de opiniones personales, ya común en la época, y el desprecio sorprendentemente generalizado hacia el hecho positivo[56]. Por eso sus autoridades preferidas serán los testigos fidedignos, es decir, los que han experimentado las cosas que refieren junto a aquellos a los que el autor les concede un mayor grado de veracidad por saber de lo que hablan. Entre esas autoridades estará el Inca, mas que nada para asuntos geográficos, por ejemplo para probar que el Marañón y el Amazonas son un mismo río; no así para cuestiones antropológicas o lingüísticas porque si bien no encuentra inferior la naturaleza americana a ninguna otra, diferente es su consideración de la condición humana y bien distinta de la que el Inca expresó en su momento –«Bien sé que todos o la mayor parte de los indios de la América Meridional son embusteros, crédulos, encaprichados con lo maravilloso...»[57]–. La Condamine traza una semblanza general y negativa del carácter de los indios que observa, apoyada fundamentalmente en lo visto en Perú. Pero la caracterización no se ciñe a la situación del siglo XVIII sino que se convierte en una valoración de la idiosincrasia indígena al advertir que en el mismo estado están los indios explotados, los libres o los amparados en las Misiones. No sería entonces una forma de ser marcada por la historia sino por el temperamento. La insensibilidad que les achaca «nace, sin duda, del corto número de sus ideas que no se extienden más allá de sus deseos»[58], por tanto, si su capacidad intelectual está mermada las diversas lenguas con las que se expresan, adolecerán de esta misma carencia. Al analizar el caso peruano citará a Garcilaso sin saber si juzgarlo por mendaz o lamentarse de la degeneración sufrida por la antigua lengua del Perú:

> Todas las lenguas de la América Meridional de las que tengo alguna noción son muy pobres; muchas son enérgicas y susceptibles de elegancia, singularmente la antigua lengua del Perú; pero a todas les faltan vocablos para expresar las ideas abstractas y universales, prueba evidente del poco progreso realizado por el espíritu de estos pueblos. *Tiempo, duración, espacio, ser, substancia, materia, cuerpo*, todas estas palabras y muchas más no tienen equivalentes en sus lenguas; no solamente los nombres de los seres metafísicos, sino los de los seres morales, no pueden expresarse entre ellos más que imperfectamente y por largas perífrasis. No tienen palabras propias que respondan exactamente a las de *virtud, justicia, libertad, agradecimiento, ingratitud*. Todo esto parece muy difícil de compaginar con lo que Garcilaso cuenta de la educación, de la industria, de las artes, del gobierno y del ingenio de los antiguos peruanos. Si el amor a la patria no le hizo imaginarlo, preciso es convenir que estos pueblos han degenerado mucho de sus antepasados. En cuanto a las otras naciones de la América Austral, no se sabe que hayan salido nunca de la barbarie[59].

La perplejidad en la que se sitúa el naturalista francés pasa a ser un juicio poco favorable en la *Historia de América* (1777) de William Robertson. El inglés tiene en alta estima las obras de Pedro Cieza, Agustín de Zárate y Diego Fernández, mientras al Inca le opondrá contradictorios reparos. Si bien comienza considerando que «su autoridad es de mucho peso»[60], al valorar positivamente la inmediatez de su testimonio con la conquista, su ascendencia indígena y su competencia lingüística –«hablaba muy bien la lengua de los Incas»[61]–; pasará, sin solución de continuidad, a infravalorar los *Comentarios reales* por no ir más allá de lo aportado por los historiadores españoles, haciendo una lectura literal del propósito expuesto por el propio Inca que, de

La Condamine.

54
Juan Pablo Viscardo, *Carta a los españoles americanos*, en Miquel Batllorir (estudio y ed.), *El abate Viscardo. Historia y mito de la intervención de los jesuitas en la independencia de Hispanoamérica*, Madrid, MAPFRE, 1995, pp. 335-336.

55
Charles-Marie de La Condamine, *Viaje a la América meridional*, Federico Ruiz Morcuende (trad.), Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 83.

56
«La comunicación del Orinoco y del Amazonas, recientemente averiguada, puede pasar, por tanto, por un descubrimiento en Geografía, porque aunque la unión de estos dos ríos esté marcada exactamente en los mapas antiguos, todos los geógrafos modernos la suprimieron en los nuevos, como si se hubiesen puesto de acuerdo y se tratara de una cosa quimérica para los que parece ser que debían ser los mejor informados de su realidad. Probablemente no es la primera vez que apariencias y conjeturas plausibles, apoyadas en hechos atestiguados por las relaciones de viaje, el espíritu de crítica, llevado demasiado lejos, las ha negado decisivamente, cuando, si acaso, lo más que podía hacerse era dudar de ellas», *ibid.*, pp. 78-79.

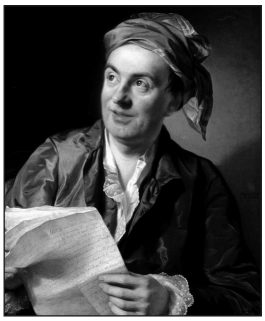
57
Ibid., p. 73.

58
Ibid., pp. 39-40.

59
Ibid., pp. 40-41.

60
William Robertson, *Historia de América*, Burdeos, Pedro Beaume, 1827, vol. III, «Notas y esplicaciones», nota 29, p. 348.

61
Id.



Jean François Marmontell.

sobra es conocido, no es más que una forma de presentación acorde al tópico de la falsa modestia burlada en cada página por el cronista. Robertson juzgará los *Comentarios reales* precisamente como meros «comentarios», lastrados por el apocamiento de su autor, por la velada sospecha sobre su apropiación de la obra de Blas Valera y, lo que es peor, por sus escasas luces en asuntos indígenas:

> ....su obra puede ser estimada como un comentario de los escritores españoles que han tratado de la historia del Perú, compuesto de citas tomadas de los autores de que he hablado; y esta es la idea que él mismo da de sus escritos, en el *lib. I, cap. 10*. No solamente les sigue de una manera servil en la relación de los hechos, sino que no manifiesta mayor instrucción que sus guias en la esplicación de las instituciones y ceremonias de sus antepasados, como se vé cuando habla de los quipos, que lo hace poco mas ó menos como Acosta, y cuando cita un ejemplo de la poesía de los peruanos, que es un mal retazo que copió de Blas Varela, uno de los primeros misioneros cuyas memorias nunca han sido publicadas...[62].

A eso suma ser uno de los pocos autores dieciochescos que encuentra defectos en el arte retórica del Inca –«Por lo demas, es inútil buscar en los comentarios del Inca el menor orden»[63]–. Lo considera, además, un cronista poco escrupuloso en la confrontación de los hechos narrados –«su falta de atención y su inexactitud ordinarias»[64]– y confirma los temores del Inca al juzgarlo apasionado de su mitad indígena –«Garcilaso de la Vega, muy solícito de justificar a los Peruanos sus compatriotas del crimen de haber querido acabar con Pizarro y sus compañeros, no teme menos acusar á los Españoles de haber tenido mala conducta con el Inca»[65]–. Si bien el grado de veracidad de las dos partes de los *Comentarios reales* fue una cuestión polémica a lo largo del siglo, el debate no recaía en la capacidad de juicio achacada al cronista. La lucidez del Inca, ya fuera tendenciosa para algunos, estaba a salvo de dudas, no así para Robertson, claro antecedente de los que, con posterioridad, lo consideraron un autor en exceso imaginativo, proclive a las ficciones y negado para el discurso histórico, que lo encontrará carente del «discernimiento necesario para distinguir lo fabuloso de lo verosímil ó verdadero»[66]. Puede ser que este juicio negativo emane del disímil planteamiento que ambos historiadores tienen sobre los hechos y sus protagonistas. De los habitantes del Tahuantinsuyo, pueblo civilizado por los Incas en los *Comentarios reales*, habituados a las conquistas y dotados de un áurea moral que no los separa de los cristianos, reducidos, en la *Historia de la América*, a «pueblos salvajes» y por ello «falsos y artificiosos»[67]; a la misma representación narrativa de Francisco Pizarro, héroe principal de la hazaña para Garcilaso, que por pura preceptiva histórica no puede ver mermada su talla humana en las plumas de los historiadores y un «aventurero tan osado y tan poco escrupuloso»[68] para Robertson, carente de la mínima formación, «el vencedor ignorante del Perú»[69], lo llama, siendo esta una de las particularidades sobre Pizarro, exhibida sin ambages por distintos autores, que más soliviantaban a Garcilaso, al mostrar de manera descarnada los bajos orígenes de los Pizarro, produciendo una anomalía narrativa entre el carácter edificante del discurso histórico y la realidad de los hechos, por lo que Garcilaso optaba por sacrificar estos detalles porque «de un príncipe tal, que puede igualarse con todos los de la fama, no se permite dezir cosas semejantes, aunque fueran verdades»[70].

Finalmente, la dificultosa, cuando no imposible, comunicación entre españoles e indígenas, punto fundamental tanto para la explicación de los hechos históricos como para sopesar la misma valía de su obra en el Inca Garcilaso, no es achacada por Robertson a lo que el Inca apuntó, esto es, al desconocimiento de la lengua peruana por parte de los españoles, sino atribuida a la natural falta de comprensión entre dos pueblos situados en fases diferentes de desarrollo intelectual y social, donde los indígenas tendrían el signo menos:

> Si se da crédito á los historiadores españoles, sus compatriotas eran tenidos en muchas partes de la América por seres bajados del cielo; pero en este caso, asi como en otros muchos á que puede dar lugar un comercio entre dos naciones cuyos progresos en la civilización son muy desiguales, las ideas de los que hablan son muy distintas de las de los que escuchan; porque el idioma de las lenguas americanas es tal, ó tal más bien la simpleza de los que las hablan, que cuando veian una cosa que no habian conocido hasta entonces, y cuyo orígen ignoraban, decian que era bajada del cielo[71]. (v. III, p. 354)

El planteamiento de Robertson será contrario al Inca pero está dotado de coheren-

62
Id.

63
Ibid., pp. 348-349.

64
Ibid., nota 35, p. 354.

65
Robertson se refiere a la entrevista en Cajamarca entre Francisco Pizarro y Atahualpa, *ibid.*, p. 352.

66
Ibid., nota 29, p. 349.

67
Ibid., nota 35, p. 352.

68
Id.

69
Ibid., nota 29, p. 346.

70
Garcilaso de la Vega, Inca, *Historia General del Perú. Segunda parte de los Comentarios Reales de los Incas*, ed. Ángel Rosenblat, pról. José de la Riva Agüero, Buenos Aries, Emecé, 1944, Libro III, cp. IX, p. 267. Sobre el dominio de la preceptiva histórica del Renacimiento en el Inca Garcilaso pueden consultarse los estudios clásicos de Aurelio Miró Quesada, *El Inca Garcilaso y otros estudios garcilasistas*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1971 y José Durand, *El Inca Garcilaso de América*, Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 1988.

71
William Robertson, *op. cit.*, nota 35, p. 354.

cia interna. No sucederá lo mismo con la utilización de la autoridad de Garcilaso por parte de Jean François Marmontel cuando en absoluto comparte el sentido histórico de los *Comentarios reales* en el delirio narrativo que preside *Los incas o la destrucción del imperio del Perú* (1777). La diferencia esencial radica en que mientras Robertson trazaba una historia de América desde presupuestos ideológicos y bases historiográficas antitéticas a las que en su día utilizó el Inca, la novela de Marmontel maneja el marco histórico como un mero escenario en el que dar rienda suelta a algunas inquietudes del Siglo de las Luces. Lo de menos es la fidelidad histórica, lo de más las ideas, siendo estas la representación de un gobierno que aspira a la felicidad del pueblo, de los gobernantes como gestores del bien común, la promoción del conocimiento y de las artes útiles, la defensa de la agricultura como base del desarrollo económico, la condena del lujo, el contrato social que exige ser útiles a los ciudadanos, etc. envuelto en la vía hiperestésica ilustrada y endosado al incario. Lo curioso es que Marmontel, en el prólogo, considera que ha elaborado una ficción ajustada a la verdad esencial, la marcada por los hechos efectivamente acaecidos:

> En cuanto a la forma de esta obra considerada como una produccion literaria, no se como definirla. Hay muchas verdades para que sea una novela, y no hay las necesarias para formar una historia. Seguramente no he tenido la pretencion de hacer un poema. En mi plan, la accion principal no ocupa mas que un pequeño espacio; todo es análogo, aunque á una cierta distancia; es menos el tegido de la fábula que el hilo de un simple discurso, cuyo fondo es histórico, al que mezclo algunas ficciones compatibles con lo verdadero de los hechos[72].

Y apuntalará esa ilusión histórica salpicando la novela de notas en las que remite a sus pretendidas fuentes y autoridades, citando con mediana profusión al Inca. Sin embargo, apenas comparte con Garcilaso la caracterización de los reyes naturales del Tahuantinsuyo como los civilizadores de la barbarie preincaica, la negación de los ritos cruentos y el retrato laudatorio de Pizarro. Ni siquiera hay coincidencias en la representación del esplendor del incario porque Marmontel utiliza como punto de vista el paternalismo bondadoso y así el señorío de los Incas le parecerá positivo en su simpleza hasta el punto de que uno de los personajes, el indígena Pilpatoé, pueda considerar a los pueblos vernáculos de América menos «ilustrados e industriosos», frente a los europeos dotados de «luces» y «conocimientos útiles»[73] inexistentes entre los pueblos amerindios. De ahí que en el texto no se escatime el apelativo «salvajes» para referirse a los indígenas, sean Incas, caciques, vasallos de alguno de los imperios prehispánicos o miembros de cualquier tribu.

Los Incas de Marmontel.

De todo ello resulta una reconstrucción de la conquista bien diferente a la que en su día hizo Garcilaso, no ya por las desaforadas licencias que se permite Marmontel, sino porque el novelista, en términos ideológicos, sigue la orientación marcada por Bartolomé de las Casas, siendo ésta absolutamente contraria al sentido histórico de las obras de Garcilaso. Desde el prólogo, y a lo largo de toda la novela, Marmontel exculpa a España, a los monarcas hispánicos y a las leyes españolas de los desmanes producidos en Indias. En línea lascasiana, los responsables de la crueldad colonizadora son, salvo poéticas excepciones, la población española destacada en Indias. Si Garcilaso se esmeró desde *La Florida* en no denigrar globalmente a ninguno de los bandos enfrentados en el decurso histórico, Marmontel no dudará a la hora de trazar su hostil semblanza de los autores de la conquista:

> Es preciso no olvidar, tampoco, que los españoles que acompañaron á Cristobal Colon en la espedición eran de la hez del pueblo, la canalla. La miseria, la avaricia, la disolucion, el desórden, un valor tan desesperado, y sin brida como sin pudor, mezclado de orgullo y de bajeza, formaban el carácter de esta soldadesca, indigna de servir ni enarbolar las banderas de una nacion noble y generosa. A la cabeza de esta turba iban voluntarios sin disciplina y sin costumbres, que no conocian otro honor que el valor, otro derecho que la espada, ni otro objeto digno de sus servicios que el pillaje...[74].

El punto de vista de Garcilaso al reconstruir el pasado inmediato, el que coincide con la fundación del Perú virreinal y el cronista identifica con su propia biografía en la demarcación temporal «mis tiempos», tan repetida en los *Comentarios reales*, no traza un cuadro infamatorio de los conquistadores, luego

72
Jean François Marmontel, *Los incas o la destrucción del imperio del Perú*, Francisco Antonio de Cabello y Mesa (trad.), Barcelona, Imprenta de Juan Oliveres, 1937, vol. I, pp. XXXII-XXXIII.

73
Ibid., p. 44.

74
Ibid., p. XVII.

transformados en «vezinos», es decir, la parte de la protosociedad virreinal ocupada por el colectivo de españoles principales, porque es precisamente ese tiempo histórico el que el Inca rememora con la amargura de lo que pudo haber sido el nuevo orden político. Más allá de los cruentos enfrentamientos entre los españoles, Garcilaso acepta el cambio como connatural al devenir histórico, por eso la recuperación idealizada del incario no tiene carga política sino que funciona como sueño de perfección. Lo que sí tiene carga política porque entraña, en el nuevo orden hispánico, una fuerte denuncia de cariz americanista es el lamento por la oportunidad perdida en la construcción de un Perú distintivo, mestizo en la esfera cultural y heterogéneo en la poblacional. Su propia vida, hasta el matrimonio de su padre con Luisa Martel de los Ríos en 1549 y, en el plano institucional, el lapso temporal que media desde la conquista hasta el ajusticiamiento de Tupac Amaru en 1572 prueban, en la segunda parte de los *Comentarios reales*, que ese Perú existió y su desarrollo fue truncado por las autoridades estatales y virreinales y por una legislación, paradójicamente las Leyes Nuevas, contraria a los intereses y las características virreinales. Nada de eso percibe Marmontel, enfrascado en representar el bien y el mal alrededor de los amoríos de Don Alonso y la vestal Cora, mientras apuntala los tópicos más usados sobre la conquista. Y menos puede entender que Garcilaso apostara por una entidad nueva que, bajo la aceptación del vasallaje a la corona, aspirara a su propia autonomía en la que las medidas dictadas en la península no interfirieran el desarrollo de las relaciones entre los distintos grupos humanos, ya fuera para protegerlos (en este caso a los indígenas), ya fuera para cortar sus aspiraciones (en este caso a los criollos y mestizos), o ya fuera para anatematizar su comportamiento (en este caso el del colectivo de españoles).

La carga ideológica que va del marco referencial del Renacimiento, en el que está el Inca, al de la Ilustracción, en el que está Marmontel, hace que el francés escriba contra el fanatismo encarnado en la facción triunfante española y trace una igualdad, que habría sobresaltado a Garcilaso, entre las creencias y los dioses indígenas y la fe de los católicos. Y permita, en este caso en la esfera política, que la perfecta organización del Tahunatinsuyo fijada por Garcilaso, se vea felizmente revolucionada con la entrada de las leyes de la razón. Sirva como ejemplo el lance del capítulo XL dedicado al juicio a Cora por haber violado sus votos, en el que la ardorosa defensa de la libertad y el orden basado en la ley natural, producen una convulsión en la multitud y cambio radical en Atahualpa:

> Durante este discurso de Alonso, un murmullo confuso anunciaba entre la multitud la revolución que se operaba en los ánimos, y el monarca aprovechó del instante de decidir para siempre. Tiene razón, grita, y la razón comanda á la ley misma. No, pueblo, yo debo confesarlo; esa ley cruel no viene del sabio Manco: no fueron sino sus sucesores los que la hicieron; ellos creyeron agradar á su dios; pero se engañaron. El error cesa, y la verdad recobra sus derechos. Demos gracias al estrangero que nos desengaña, nos ilustra y nos hace revocar una ley inhumana...[75].

No menos imaginativo se mostró Gian Rinaldo Carli al servirse del incario para desgranar su fiera utopía dieciochesca. En ella un orden tan perfecto como inhumano preside una sociedad satisfecha de sí misma e inmutable por voluntad de un Estado vigilante y benefactor. Una comunidad donde no existe el lujo, ni la codicia, ni la vagancia, ni el libertinaje, ni se admiten extranjeros que vengan a alterar con sus novedades la invariable armonía grupal. Sin embargo, en la descripción de este panorama, Carli incurre en sustanciales contradicciones, porque se afanará en defender la base igualitaria que preside el Tahuantinsuyo mientras describe un sistema monárquico fuertemente jerarquizado; asimismo, celebra que en el incario fuera «como imposible que se cometiera»[76] delito alguno por ser las leyes, en la Carta XIII, respetadas, asumidas y por lo tanto obedecidas, para cambiar el argumento en la Carta XIV en la que lo que funciona es más bien un sistema parapolicial en el que la punición severa actúa como aviso represivo que no sobresalta a Carli, puesto que en ello ve la voluntad de los Incas de «prevenir o evitar los delitos, lo cual hace todo el objeto de la paternidad»[77]. Ahí radica la base ideológica sobre la que sustenta Carli sus paradójicos planteamientos: la quietud social no es otra cosa que el sometimiento a unos gobernantes que han sabido sacarle el máximo partido a la alienación colectiva. Ese parece ser el arte de gobernar. Por supuesto, a esas alturas del siglo XVIII el autor no puede obviar que el origen divino del poder de los Incas, de donde deriva

75
Ibid., vol. II, p. 102.

76
Gian Rinaldo Carli, *Cartas americanas dirigidas por el conde Gian Rinaldo Carli a su sobrino el Marqués de Piedra-Losa, desde el año 1777 al de 1779*, México, Imprenta de Mariano de Zúñiga y Ontiveros, 1821, Carta XIV, p. 9. La traducción, la Advertencia preliminar y las notas de esta edición se atribuyen a Fernando Pimentel Ixtliulxuchilt, pseudónimo de Agustín Pomposo Fernández.

77
Ibid., Carta XIV, p. 8.

«el fuerte amor y la adoración ácia el propio soberano»[78], es una colosal manipulación pero le parece benéfica para el orden social. ¿Qué hay, entonces, de Garcilaso en esta libérrima exposición comentada del incario? Apenas nada, aunque el cronista sea la autoridad más citada en lo referente al orden social, a las creencias, la arquitectura, la ingeniería, los usos sociales, la riqueza natural, la poesía o la benignidad del clima. Y así, considerando en todo momento el testimonio del Inca como verdadero, adulterará a su antojo tal legado. Por ejemplo, siguiendo a Garcilaso relatará, en estilo divulgativo, la cosmogonía del origen de los Incas. Al igual que el cronista destacará la condición fabulosa de esa genealogía, pero mientras el interés de Garcilaso residía en mostrar la propia construcción histórica de los indígenas y comprender la visión del mundo que tales leyendas de origen contenían; Carli la detalla con el fin de resaltar, en un siglo que iba liberándose del peso de la fe, las bondades de la unión entre el poder terrenal y las creencias religiosas, la utilidad de la cohesión entre la ley civil y la esfera espiritual y la conveniencia de la teoría del origen divino del poder real para la perfecta quietud de un grupo humano.

Por su parte, en lo que toca al sistema educativo, que le parece en esencia viable, descoyunta el sistema igualitario que antes había celebrado para señalar una doble vía formativa, una instrucción básica para el pueblo centrada en la enseñanza de la religión y la humilde sumisión; y una educación para los nobles, con un amplio catálogo de disciplinas. En una vulgarización completa del legado de Garcilaso los «Amautis» transmitían a estos jóvenes «lo poco que sabían de astronomía, de música y de poesía»[79]. No estaba en esto Carli demasiado alejado de Pauw aunque se presentara como su detractor; sólo suavizó, beatíficamente, la expresión descarnada del naturalista, para compartir básicamente su opinión.

En ninguno de estos famosos textos europeos, ni en los críticos más recalcitrantes ni en los aparentemente bien intencionados defensores, halló calado alguno el propósito de Garcilaso al describir el incario, la conquista y el proceso de pérdida de una realidad mestiza en el Perú. Marmontel creía, o quería hacer creer, que su novela no desdibujaba la historia pero lo que hizo fue contribuir a fijar, debido al gran éxito de *Los incas..*, una imagen de la conquista y del Tahuantinsuyo en un público en el que ya no pesaba el interés por la verdad histórica. Espectadores y lectores de Europa y América[80], ilustrados españoles, como Meléndez Valdés[81], o patriotas americanos, como Miranda[82], participaban, con mayor o menor conciencia, de la moda incásica que se iría extendiendo en el último cuarto del siglo XVIII.

Pero quizá lo más curioso del proceso no sea sólo que algunos autores extranjeros quisieran creerse sus propias ficciones o deslumbrarse con un incario despojado de su condición histórica, convertido en una pantomima tan feliz y bondadosa, tan diferente a la movilidad política –esta, por lo visto, sólo europea–, hasta el punto de desear, tal cual hace Carli, con mucho voluntarismo y ninguna práctica, «peruanizarse»:

> ...estoy tan empapado de la idea del antiguo gobierno del Perú, que me parece que soy un peruviano: permitidme á lo menos desear que en cualquier otro lugar de nuestro globo se constituyera un sistema igual para poder yo marchar á gozar una completa felicidad en el resto de vida que me quedare, lejos de los tumultos populares, y á cubierto de aquellas tempestades que el proceloso mar de la política, lleno de escollos y de sirtes, son inevitables, tal ve aun á los mas diestros navegantes[83].

Quizá, digo, no sea eso lo más sorprendente, sino la aceptación por parte de algunos americanos de semejantes adulteraciones. Fueran historiadores de peso, como Juan Ignacio Molina, que consideraba recopilado en las *Cartas americanas* «todo lo que conduce para dar una idea verdadera de ambas Américas»[84], o personajes un tanto extravagantes como Agustín Pomposo, que al publicar, en 1821, ocho de las cartas (de la XIII a la XX,

78
Ibid., Carta XVIII, p. 46.

79
Ibid., Carta XIV, p. 12.

80
Véase Estuardo Núñez, «Marmontel y su fortuna literaria en América: el asunto de Cora en Rafael Agostini», *Revista Nacional de Cultura,* 4 (octubre-diciembre 1984), pp. 54-66.

81
En carta a Jovellanos fechada el 27 de abril de 1779, Meléndez Valdés apuntaba: «Después de Robertson acabo de leer una obra de Marmontel cuyo título es *Los incas...*, especie de novela y poema épico como *Las aventuras de Telémaco,* cosa como suya, de un estilo tan delicado como el de los *cuentos* y llena de máximas y sentimientos de humanidad, pero que exagera con exceso nuestras crueldades y apoya fuertemente la tolerancia. Yo esta clase de libros los leo con el mayor gusto, porque nada me embelesa tanto como las máximas de buena moral, y éstas, mejor esparcidas y como sembradas en una obra llena de imaginación y primores», *apud,* José F. Montesinos, *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX. Seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas. 1800-1850*, Madrid, Castalia, 1982, pp. 14-15. Para la recepción positiva que entre los ilustrados españoles tuvo la obra de Marmontel véase Elena de Lorenzo: Gaspar Melchor de Jovellanos, *Obras Completas. XII. Escritos sobre Literatura*, Oviedo, Ayuntamiento de Gijón / Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII / KRK Ediciones, 2006, p. 39.
Postura bien contraria fue la de Cadalso, riéndose de la fama adquirida por Marmontel, en la Tercera Lección de *Los eruditos a la violeta:* «Aplaudid a Mr. Marmontel. Es el moralista de estado más digno de la cátedra de prima. No hay petimetre ni petimetra, abate distraído, soldado de paz, filósofo extravagante, heredero gastador, ni viuda de veinte años, que no tenga un curso completo de moral en los primorosos cuentos de este finísimo académico», *op. cit.*, p. 82.

82
Véase Jesús Díaz-Caballero, «Nación y patria: las lecturas de los «Comentarios reales» y el patriotismo criollo emancipador», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXX, 59 (1er. semestre 2004), pp. 81-107.

83
Gian Rinaldo Carli, *op. cit.*, Carta XIX, p. 55.

84
Juan Ignacio Molina, Prefacio a *Compendio de la Historia geografica, natural y civil de Chile,* t. 1, Domingo Joseph de Arguellada Mendoza (trad.), Madrid, Antonio de Sancha, 1788, p. XVIII.

junto con un fragmento de la XXI) consideraba no ya verosímil sino verdadero lo descrito por Carli y, entusiasmado, lo proponía como plan de gobierno para los indígenas, porque quizá «no se pueda hoy acomodar á todas las clases»[85], una vez consolidado el «Renaciente Imperio Mexicano». Este era también el curioso viaje de regreso de Garcilaso a América, volando, sin respeto alguno hacia el texto fijado por el cronista, en los sueños de los hastiados de tanta civilización, para llegar a manos de los que con facilidad inaudita podían abstraerse de la realidad más inmediata.

85
Fernando Pimentel Ixtliulxuchilt [Agustín Pomposo], «Advertencias» a Gian Rinaldo Carli, *op. cit.*, p. [2].

América sin nombre, nos 13-14 (2009) 51-63
ISSN: 1577-3442

EL NUEVO DEPOSITARIO Y *NUEVA DEPOSITARIA* DE JOSÉ JOAQUÍN DE LARRIVA CONTRA GASPAR RICO, MÁS LITERATURA QUE PERIODISMO

CONCEPCIÓN REVERTE BERNAL
Universidad de Cádiz

Concepción Reverte Bernal:
Catedrática de Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Cádiz, ha publicado los siguientes libros: *Aproximación crítica a un dramaturgo virreinal peruano: Fr. Francisco del Castillo («el Ciego de la Merced»)* (1985); *El teatro de Fr. Francisco del Castillo («el Ciego de la Merced»)* (1988); *Articulación temática en la narrativa y teatro de Mario Vargas Llosa. Visión del Perú* (1994); con César Oliva (eds.): *I Congreso Iberoamericano de Teatro. Pedagogía Teatral: Conceptos y Métodos* (1996); *Fuentes europeas - Vanguardia hispanoamericana* (1998), con Mercedes de los Reyes (eds.): *II Congreso Iberoamericano de Teatro: América y el Teatro Español del Siglo de Oro* (1998); *Teatro y Vanguardia en Hispanoamérica*, (2006). Es además autora de bastantes artículos y comunicaciones en Congresos sobre Literatura Hispanoamericana.

En el periodismo peruano de los años de la Emancipación sobresalen dos figuras antagónicas, cuyas biografías revelan las contradicciones de los hombres de la época: el limeño José Joaquín de Larriva y Ruiz (Lima, 1780-1832) y el español afincado en el Perú Gaspar Rico y Angulo (La Rioja, ¿-Lima, 1825). Larriva es recordado como un autor satírico notable, en la estela de la serie de poetas que va de Mateo Rosas de Oquendo en adelante, y como precursor del costumbrismo romántico. Antes de entrar en sus diatribas contra Gaspar Rico, conviene recordar algunos datos biográficos suyos[1]: Larriva procedía de una familia respetada, pues era hijo del naviero limeño don Vicente de Larriva, según Manuel de Mendiburu, «persona distinguida por su comportamiento digno y benéfico»[2]. Formado en el Convictorio de San Carlos en tiempos del sacerdote Toribio Rodríguez de Mendoza, representante de la Ilustración cristiana en el Perú[3], obtuvo el grado en Artes, Teología, Derecho Civil y Canónico, siendo ordenado sacerdote. En relación a su ministerio sagrado parece que su vocación no debió de ser tan profunda, pues llegó a escandalizar con comportamientos inadecuados, faltando en él lo primordial, la caridad, como se indica[4]. Fue Profesor de la Universidad de San Marcos, la otra institución que forjó a los ideólogos de la Emancipación, y su inteligencia y preparación le valieron el encargo de rendir honores a diversos personajes del período, a lo cual siempre accedió acomodándose a los vaivenes políticos. Así, es autor de una Oración fúnebre por María Antonia de Borbón, Princesa de Asturias (1807); de un Elogio al Virrey don José Fernando de Abascal, quien lo nombró Capellán del regimiento de la Concordia y Coronel de dicho cuerpo, llamado de este modo por el título nobiliario del Virrey (1813); hace el Elogio del Arzobispo del Perú, el Excmo. Sr. D. Bartolomé María de las Heras (1815); un Panegírico de la Concepción de María (1816); el Sermón en la solemne Misa de acción de gracias en el recibimiento del Virrey Pezuela por la Universidad (1816); la Oración fúnebre en las solemnes exequias de los oficiales españoles asesinados en la Punta de San Luis (1819); pero también, la Oración fúnebre en la Catedral de Huamanga, por los patriotas fallecidos en la batalla de Junín (1824); una Necrología del Doctor José Faustino Sánchez Carrión, quien fuera amigo suyo (1825); un Elogio de D. Si-

1
Cuantos han trabajado a Larriva señalan como estudio histórico más documentado sobre él el de Raúl Porras Barrenechea, «José Joaquín de Larriva», en su libro *Los ideólogos de la Emancipación*, Lima, Editorial Milla Batres, 1974, pp. 131-166. Larriva y Rico aparecen en los *Anales de la Inquisición de Lima* y en tradiciones de Ricardo Palma; véase *Tradiciones Peruanas Completas*, Edith Palma (ed. y pról.), Madrid, Aguilar, 1961. Huelgan comentarios sobre la peculiar historicidad de las obras de Palma, donde resulta difícil deslindar hoy lo real de lo inventado.

2
Véase la entrada que le dedica en su *Diccionario histórico-biográfico del Perú*, Segunda edición con adiciones y notas bibliográficas publicada por Evaristo San Cristóval, Lima, Imprenta «Enrique Palacios», 1931. Véanse además las entradas que hace Mendiburu a Larriva y a Rico y de Manuel Zanutelli Rosas a ambos, en la *Enciclopedia biográfica e histórica del Perú. Siglos XIX-XX*, Carlos Milla Batres (ed.), Lima, Editorial Milla Batres, 1994.

3
Cf., por ej., el clásico de Felipe Barreda Laos, *Vida intelectual del Virreinato del Perú*, Lima, UNMSM, 1964 (3ª ed.) o José A. de la Puente Candamo, *La Independencia del Perú*, Madrid, Editorial MAPFRE, 1992.

4
En la apreciación coinciden, por ej., Porras Barrenechea, *op. cit.*, Ventura García Calderón, (ed.), *Costumbristas y satíricos*, París, Desclée de Brouwer, 1938, vol. I, pp. 68-98; Luis Alberto Sánchez, *La Literatura Peruana. Derrotero para una Historia Cultural del Perú*, Lima, Editorial Mejía Baca, 1981, t. III, pp. 829-835. Larriva no gusta a José de la Riva-Agüero, aunque reconoce su ingenio, en *Carácter de la Literatura del Perú Independiente*, *Obras Completas*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1962, t. I, pp. 93-95.

món Bolívar en la Universidad de San Marcos (1825). Paralelamente, como escritor satírico, se le atribuye un poema dedicado a escarnecer la Inquisición, después de haber suscrito un documento contra la misma, una vez declarada su abolición en 1813, y otros poemas donde anticipa la retirada de las tropas españolas del Perú («Las profecías del Cojo Prieto») o manifiesta su rechazo a las huestes bolivarianas que permanecen en el país («El fusilico del General Flores», contra el prócer alabado por José Joaquín de Olmedo, y «El Sacre», contra don José Antonio de Sucre). Comienza «El fusilico» con unos versos que contienen una idea que se repite en «El Sacre» y suele recordar la crítica:

> Cuando de España las trabas
> en Ayacucho rompimos,
> otras cosas más no hicimos
> que cambiar mocos por babas[5].

De su teatro se conserva el sainete *La ridiculez andando o la medalla de López* (1813) y se le atribuye *El café* (1814), siendo autor de ágiles diálogos[6]. En su faceta de intelectual que llena con sus escritos las páginas de los periódicos, de diverso signo, a fines del XVIII e inicios del siglo XIX, Larriva firmará con su nombre o bajo seudónimos (como el citado «Cojo Prieto», por un defecto físico real) en la *Gaceta del Gobierno de Lima*, *El Cometa*, *El Verdadero Peruano*, *El Investigador*, *El Argos Constitucional*, *El Nuevo Depositario* y *Nueva Depositaria*, entre otros. Precisamente, en algunos de estos periódicos tendrá como contendiente a don Gaspar Rico y Angulo, quien defenderá su postura de liberal reformista contrario a la Independencia de España, desde *El Peruano*, *El Investigador* y *El Depositario*. Este auge periodístico comenzará con el decreto de libertad de prensa promulgado por las Cortes de Cádiz en 1810, que llegará al Perú un poco más adelante; tras el cual vendrá una nueva represión conservadora, que ya no podrá silenciar las voces de los dos bloques en conflicto, el de los realistas y el de los insurgentes[7]. Desde 1828, Larriva sostendrá además una agria disputa con Felipe Pardo y Aliaga por diferencias respecto al teatro, del que Larriva se consideraba una voz autorizada; este enfrentamiento se intensificará con el estreno de *Los frutos de la educación* de Pardo, el 6 de agosto de 1830, pues, para Larriva, Pardo era un petimetre. El historiador Raúl Porras Barrenechea define, en síntesis, a Larriva como «un espíritu inquieto y desadaptado»[8]. Su carácter difícil y sus sátiras debieron de causarle numerosos enemigos, uno de ellos, al que zahiere con apasionamiento, Gaspar Rico; sin embargo, también supo granjearse amigos, algunos de los cuales lo homenajearon a su muerte con sendos poemas[9].

El español Gaspar Rico y Angulo, nacido en Nalda (La Rioja), era hijo legítimo de don Joaquín Rico y doña María Angulo Tricio y Querejazo. Debió de llegar al Perú hacia 1793 y allí gozó de una buena posición económica y social. En 1803 es diputado por Puno en el Tribunal de Minería; más adelante ejerce como administrador de la Casa de los Cinco Gremios Mayores de Madrid en Lima, cargo por el que es acusado de malversación de fondos junto con don Antonio Taranco, lo cual le hace viajar a España para su defensa, saliendo ambos exculpados de ello. Durante su estancia en la península, Rico consigue ser nombrado Ministro honorario de las Cajas Rurales y Director general de la Lotería de América Meridional, juego que empieza a funcionar a su vuelta al Perú. En tiempos del Virrey Abascal, formará parte del Batallón de Comercio como Capitán de Granaderos, pero sus ideas constitucionalistas, expresadas en *El Peruano* (1811-1812) produjeron su detención y destierro a España en 1812, de donde volvió a Perú con una postura más conservadora. Durante el gobierno del Virrey Pezuela se convirtió en asesor económico del mismo y, una vez depuesto éste, se aproxima al Virrey La Serna, al que acompaña en su marcha por el interior del Perú desde 1821, a raíz de la declaración de la Independencia en Lima. En este recorrido, La Serna lo nombrará Intendente de Huancavelica. Finalmente,

5
Cito por *Colección de documentos literarios del Perú*, colectados y arreglados por el Coronel de Caballería de Ejército, fundador de la Independencia, Manuel de Odriozola, Tomo II, Lima, Establecimiento de tipografía y encuadernación de Aurelio Alfaro, 1864, donde se halla reunida la mayor parte de sus obras. Porras Barrenechea, *op. cit.*, explica que algunos de estos poemas se han considerado también del impresor Bernardino Ruiz, con el que trabajó Larriva, pero él se inclina por la autoría de Larriva. Para la poesía del período véase además Luis Monguió, «La poesía y la Independencia, Perú 1808-1825», en *Literatura de la Emancipación Hispanoamericana y otros Ensayos*, Memoria del XV Congreso del IILI, Lima, UNMSM, 1972, pp. 7-15; Aurelio Miró Quesada Sosa (ed.), *La poesía de la Emancipación*, Lima, Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1971.

6
Este teatro ha merecido ser reproducido posteriormente, por ej., en Guillermo Ugarte Chamorro, *El teatro en la Independencia*, Lima, Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1974, vol. I, pp. 285-306; Carlos Miguel Suárez Radillo, *El Teatro Neoclásico y Costumbrista Hispanoamericano. Una historia crítico-antológica*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica. Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1984, vol. I, pp. 330-341. No se incluye a Larriva, en cambio, en Ricardo Silva-Santisteban (ed.), *Antología General del Teatro Peruano*, t. IV: *Teatro Republicano. Siglo XIX*, Lima, Banco Continental. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001.

7
Cf. Ascensión Martínez Riaza, *La prensa doctrinal en la Independencia del Perú 1811-1824*, Madrid, Cultura Hispánica. Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985; Daniel Morán, María Aguirre y Frank Huamaní, *Lima a través de la Prensa*, Lima, Colección Historia de la Prensa Peruana: 2, 2008; Alberto Varillas Montenegro, *El periodismo en la historia del Perú. Desde sus orígenes hasta 1850*, Lima, Universidad de San Martín de Porres, 2008; Manuel Zanutelli Rosas, *Periodistas Peruanos del Siglo XIX. Itinerario Biográfico*, Lima, Universidad de San Martín de Porres, 2006. Lamentablemente no he podido consultar la *Historia de la Prensa Peruana 1594-1990*, de Juan Gargurevich Regal. Hizo un valioso sumario de los «Periódicos de la época colonial impresos en Lima» Carlos Prince, en su *Bosquejo de la Literatura Peruana Colonial. Causas favorables y adversas a su desarrollo*, Lima, Biblioteca Peruana de la Colonia II, Impreso en casa del autor, 1910-1911, pp. 229-242.

8
Op. cit., p. 154. La estampa, que es más extensa, empieza con esta frase y continúa en la página siguiente.

9
En la bibliografía que he consultado se mencionan, al menos, un poema en recuerdo de él de José Pérez de Vargas y otro de José Joaquín de Mora.

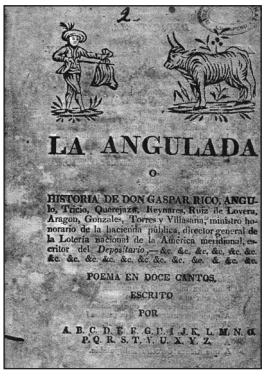
Rico se refugiará en el Callao con el contingente de las últimas tropas españolas del Perú comandadas por José Ramón Rodil, lugar donde enfermará y fallecerá en 1825, poco antes de la rendición de la plaza, tras una muy valerosa resistencia. Entre 1821 y 1825 Rico escribirá el periódico *El Depositario* en defensa de las ideas realistas. También él firmará sus artículos con seudónimos: «El invisible», «El invariable», «Moncada», «El anciano», «Renato Jerisile de la Bañeza»[10]. Casi todos los que han manejado los escritos de Rico en el período final de su vida los califican de zafios y carentes de interés; sus graves insultos a los patriotas, incluyen al General San Martín y a Simón Bolívar, lo cual ayuda a entender su descrédito. Larriva y Rico son considerados por Ascensión Martínez Riaza y Alberto Varillas Montenegro[11], miembros de la segunda generación del periodismo peruano, en el siglo XIX, junto con Fernando López Aldana, Bernardo de Monteagudo, Francisco Javier Mariátegui, José Gregorio Paredes, Manuel Villalta, Felipe Lledías, José María de Pando; la primera generación sería la correspondiente a los autores del célebre *Mercurio Peruano*. Son también coetáneos de Larriva los poetas José Manuel Valdés, José Joaquín de Olmedo y Mariano Melgar.

José Joaquín de Larriva arremete contra Gaspar Rico en su poema heroico-satírico *La Angulada*, publicado sin fecha, del que se conocen únicamente la dedicatoria y el canto I, aunque en el título de la impresión se diga que consta de doce cantos, lo cual hace suponer que está concluido cuando aparece esta parte[12]. Aquí vemos emplear a Larriva algunos recursos que están también en *El Nuevo Depositario* y la *Nueva Depositaria*, como ciertos tipos de comicidad verbal o el hecho de acompañar el texto escrito con alguna ilustración satírica alusiva (la portada de *La Angulada* presenta a un torero con la espada dirigida al toro frente a él). Por ejemplo, el subtítulo de *La Angulada* es: «Historia de Don Gaspar Rico, Angulo, Tricio, Querejazu, Reynares, Ruiz de Lovera, Aragón, Gonzales, Torres y Villasana, ministro honorario de la hacienda pública, director general de la Lotería nacional de la América meridional, escritor del *Depositario*, etc. [sic, 18 veces etc.]»; como veremos en los periódicos, la larga serie de apellidos del español será un motivo de burla reincidente. El poema va firmado por «A. B. C. D. E. F. G. H. I. J. K. L. M. N. O. P. Q. R. S. T. V. U. X. Y. Z.». En su «Dedicatoria a Tito[13], Emperador romano y conquistador de Jerusalén», Larriva invoca a éste como auspiciador del poema contra Rico, por ser el Emperador Tito, según el historiador Dion Casio a quien se cita, inventor del juego de lotería. En la hipérbole cómica de Larriva, la invención de la lotería dará mayor fama al Emperador que la conquista de Jerusalén, por ser Angulo su heredero:

> Y que si antes te ha dado gloria tanta
> la gran conquista de la Tierra Santa,
> ha de darte desde hoy más nombradía
> la invención de la nueva lotería;
> pues hablando, Señor, sin disimulo,
> te honran más esas bolas de madera
> con que elevaste a superior esfera
> al inmortal Angulo,
> honor y gloria de los países godos,
> que esa espada de acero y esos bríos
> con que en el sitio que sabemos todos
> hiciste pedir pita a los judíos.
> Nadie dudó jamás que es más portento
> hacer un héroe que destruir un ciento[14].

Dedicatoria y canto I están escritos en silva, como las partes de *La Gatomaquia* de Lope de Vega, a excepción del inicio del canto, donde Larriva intercala la siguiente décima con un pie quebrado («casi décima» o «no décima» dirá en los periódicos), a modo de resumen encomiástico:

> Del célebre varón canto las glorias
> a quien buscarle par en las historias
> perder el tiempo es, cansarse en vano;
> pues de non anda en el linaje humano.
> De aquel que con el ruido
> de su nombre que va de zona en zona,
> tiene atónito al orbe y aturdido,
> y a quien la fama sin cesar pregona
> con tal fuerza y tesón que cada día
> rompe un clarín, trompeta o chirimía.


LA ANGULADA
O
HISTORIA DE DON GASPAR RICO, ANGULO, Tricio, Querejazu, Reynares, Ruiz de Lovera, Aragon, Gonzales, Torres y Villasana; ministro honorario de la hacienda publica, director general de la Lotería nacional de la América meridional, escritor del *Depositario*, &c. &c. &c. &c. &c. &c. &c. &c. &c. &c. &c. &c. &c. &c. &c. &c. &c. &c. &c. &c. &c. &c.
POEMA EN DOCE CANTOS.
ESCRITO
POR
A. B. C. D. E. F. G. H. I. J. K. L. M. N. O. P. Q. R. S. T. V. U. X. Y. Z.

Portada de *La Angulada*, tomada de Ascensión Martínez Riaza, *La prensa doctrinal en la Independencia del Perú 1811-1824*, Madrid, Cultura Hispánica, 1985, p. 85.

10
Dedica especial atención a Rico Martínez Riaza, *op. cit.* No he llegado a leer artículos de Rico, sólo algún fragmento en Morán y otros, *op. cit.* El uso de los seudónimos es frecuente durante esos años por las circunstancias políticas (cf. de la Puente Candamo, *op. cit.*). Rico tuvo asimismo amigos influyentes entre los patriotas, de los que se acabó distanciando.

11
Op. cit. Véase además Alberto Varillas Montenegro, *La Literatura Peruana del Siglo XIX. Periodificación y Caracterización*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 1992.

12
Martínez Riaza (*op. cit.*, p. 77) dice que la publicación carece de fecha, pero en *ibid.*, p. 85, sin explicar el motivo, data el poema en 1825; véase también José Toribio Medina, *La imprenta en Lima (1584-1824)*, Santiago de Chile, Imprenta y grabado en casa del Autor, MCMIV (Ed. facsímil, Amsterdam, N. Israel, 1965), t. IV, p. 361.

13
Ya que no he podido disponer del impreso antiguo, cito por la edición de obras de Larriva hecha por Odriozola, *op. cit.* Aunque el Coronel parece, en general, cuidadoso al transcribir los textos, se deslizan ciertas erratas. En su edición, Odriozola transcribe aquí Tito Livio, con la confusión del nombre del historiador con el del Emperador Tito; corrijo este error, que presumo del impresor o editor antes que de Larriva, a quien suelen calificar de buen latinista.

14
Pita = lat. *pietas*, 'piedad'. Odriozola acaba este verso con la palabra «cuento», que presumo error por «ciento».

La parodia del género épico supone la imitación de su estilo, con la referida hipérbole para encarecer el ilustre origen y los méritos del héroe, hipérbatos, adjetivos cuidadosamente seleccionados, acumulación, voces o referencias cultas (que en este caso van unidas a vulgarismos), etc. Entre los pasajes del canto me parece destacable la siguiente enumeración totalizadora, que exalta el ingente número de plumas necesario para escribir el poema de Angulo:

Era también indispensable cosa
que tuviese plumas y cañones,
de todas las putillas y gorriones,
lechuzas, gallinazos, papagayos,
alcatraces, cernícalos y gallos[15];
y de cuanto volátil ha existido,
en el aire, en la jaula y en el nido,
de toda edad y clase, y nombre y pinta,
tanto hembras como machos,
desde que el Dios que habita el firmamento
pobló con ellos la región del viento;
inclusos los que encerró en el Arca
el célebre Patriarca
a quien tanto veneran los borrachos,
porque el árbol plantó del aguardiente;
y, en fin, que se volviesen de repente,
papel los cielos y los mares tinta.

Como mencioné al principio, Larriva es considerado un anticipador del costumbrismo romántico[16] y si arriba habla de «gallinazos, papagayos, alcatraces», el vate de Angulo pronuncia:

–Ensíllenme el Pegaso
que me voy hasta arriba del Parnaso,
y pónganme en la alforja un gran porongo,

Me brincan las ideas y me saltan;
cosas muy grandes sin cesar me fluyen,
y los versos así de ciento en ciento
entre mi cráneo bullen,
cual bullen los frijoles,
cuando hierven las pailas o peroles
en la cocina de cualquier convento;

La parodia de la altura heroica contrasta con el descenso a la cotidianeidad criolla, y así, Larriva cierra el canto diciendo con un peruanismo:

Y supuesto que estoy
asegurado ya de tu alto auspicio,
con el cual hacer puedo tanto verso
que deje sonso a todo el universo,
sin perder un momento,
voy a empezar tu historia. Va de cuento.

Al leer *El Nuevo Depositario* y la *Nueva Depositaria* los historiadores rechazan su condición de fuentes fiables, es decir, su capacidad informativa; sin embargo, para un historiador de la Literatura, esa falta de historicidad no es un demérito, siempre y cuando los textos posean cualidades literarias que los hagan dignos de recibir atención. El objetivo de los cinco números de *El Nuevo Depositario* y del único número de la *Nueva Depositaria*[17], que Larriva da a publicar entre el 18 de agosto de 1821 (vale la pena recordar que la Independencia del Perú se proclama el 28 de julio del mismo año) y el 1 de mayo de 1825, es decir, mientras Rico acompaña a las tropas españolas publicando su *Depositario* por el interior del Perú hasta terminar en el Callao, no es otro sino denigrar a Gaspar Rico, convirtiéndolo en un personaje ridículo a los ojos de los lectores, y bajo este punto de vista Larriva es muy eficaz. La sátira contra Gaspar Rico posee diferentes vertientes que iré mostrando.

En primer lugar, Larriva se burla de las situaciones reales que atraviesa Rico; lo imagina: a) cargando sus letras de imprenta y bolas de lotería en la huida de los españoles hacia el interior del Perú, b) contento por la Intendencia de Huancavelica, donde es recibido por las autoridades locales, c) resguardándose de las bombas que caen a su alrededor en el sitio del Callao, como si fuesen fuegos de artificio, inocuos para quienes las reciben. Los textos periodísticos empiezan con un «Prospecto en forma de diálogo entre el editor y un amigo suyo», donde Larriva apuesta a su amigo que es capaz de imitar el estilo de los *Depositarios* de Rico, de ahí el título que pondrá a sus publicaciones:

– ¡Qué! ¿Estoy yo loco? Lo que pienso es escribir un periódico que parezca escrito con la pluma de Rico; no porque contenga insultos y dicterios, sino porque imite en todo su lenguaje.
– Ni los demonios del infierno son capaces de imitar el lenguaje de Rico. Se me figura esa cabeza al caos de los poetas o a la torre de Babilonia cuando se confundieron las lenguas.

Tras este diálogo en prosa, Larriva ofrece una ensalada de textos en prosa y verso que

15
Rima que delata yeísmo.

16
Resulta un lugar común de la crítica sobre Larriva. Véanse además Augusto Tamayo Vargas, *Literatura Peruana*, Lima, UNMSM, 1965, t. I, pp. 397-400; Alberto Tauro, *Elementos de Literatura Peruana*, Lima, Imprenta Colegio Militar Leoncio Prado 1969 (2ª ed.), pp. 99-100; Washington Delgado, *Historia de la Literatura Republicana. Nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente*, Lima, Rikchay Perú, 1984, pp. 53-55; Jorge Cornejo Polar, «Costumbrismo y periodismo en el Perú del siglo XIX», en su *Estudios de literatura peruana*, Lima, Universidad de Lima. Fondo de Desarrollo Editorial – Banco Central de Reserva. Fondo Editorial, 1998, pp. 75-105.

17
He manejado *El Nuevo Depositario. Nueva Depositaria* [ed. facsímil], Homenaje de la Biblioteca Nacional al Sesquicentenario de la Emancipación del Perú, Lima, Separata de Boletín de la Biblioteca Nacional (57-58), 1971; cito por esta edición, cotejándola con la recopilación de obras de Larriva por Odriozola. Mantengo las grafías onomatopéyicas, subrayados, repeticiones, como en el impreso antiguo. Véase también Medina, *op. cit.* y *La imprenta en Arequipa, el Cuzco, Trujillo y otros pueblos del Perú durante las campañas de la Independencia (1820-1825). Notas bibliográficas*, Santiago de Chile, Imprenta Elzeviriana, 1904. Durante esos años destacan como impresores Bernardino Ruiz, Guillermo del Río y Manuel Peña.

giran en torno al tema principal que centra cada periódico.

El primer número de *El Nuevo Depositario* continúa con un «Variando sin variar la variación», forma de hacer periodismo amplificando la noticia:

> Si vale una noticia, se dice y se cree que Don Gaspar Rico y Angulo que, *no por miedo*, sino por vergüenza, salió de Lima escoltado por las tropas españolas; perdió todo su equipaje en el río de Cañete. Si valen dos noticias, se dice y se cree que, poco antes de Coillo, se cayó del caballo y dio un costalazo más que regular. Si valen tres noticias, se dice y se cree que el caballo no pudo resistir el formidable peso de la alforja en la cual iba la imprenta y los globos de la *Lotería*, y se cayó muerto al llegar a Pacarán. Si valen cuatro noticias [...]

Tras esto leemos una «*No décima*[18] en loa de D. Gaspar Rico y Angulo», que en este caso sí es una décima espinela, aunque no de alabanza sino de repudio; a la que sigue una «*No octava*[19] en que se da al burro un consejo saludable», que resulta asimismo una octava real. Pienso que otro aspecto interesante de la capacidad literaria de Larriva es su dominio de la versificación, donde lo mismo maneja con destreza formas métricas habituales, como se permite modificarlas avisando de esto falsa o certeramente al lector. El núcleo de este primer *Nuevo Depositario* estriba en el supuesto «Diálogo intermediario entre el Borrico y Rico, o entre Rico y el Borrico, que todo viene a ser la mesma cosa», en el que el jumento resulta más sagaz que su amo al protestar por la pesada carga que lleva. Hay que comentar al respecto que la fábula, por su didactismo, es un género propio del Neoclasicismo y que de Larriva se conservan dos: «La Araña» y «El Mono y los Gatos»[20]. Además, el asno o borrico es un animal que sobresale en fábulas del XVIII, al encarnar la falta de razón. En el texto de este «Diálogo intermediario», Larriva cita dos versos de la fábula «El león envejecido» de Samaniego, cuyo título y asunto pueden aplicarse metafóricamente al fiero articulista Rico, ahora en declive: «Éste es doble morir; no hay sufrimiento,/ porque muero insultado de un jumento»[21].

Un rasgo continuo en la forma de hablar de Rico es su carácter ridículo por afectado. Rico emplea el plural mayestático y su discurso resulta redundante mediante repeticiones, sinonimia, políptoton, «variaciones» (como antes); burla, en definitiva, de una retórica barroca decadente, escasa de contenidos. Leyendo a Larriva aquí uno evoca el modo de expresarse de Groucho Marx o del mexicano Cantinflas, con un lenguaje deconstruido:

> RICO [...] Nos somos aquel escritor melifluo que tanto trabajó en enseñar o instruir a los limeños o no limeños con escritos extensos o profundos. Con los cincuenta *Depositarios* que escribimos, dimos a Lima una cuarta parte de ilustración. Si ciento más, tres cuartos de ilustración. Y si ciento y cincuenta más, una ilustración íntegra o completa; es decir, no mediana ni pequeña. Y ¿cuál ha sido la recompensa que hemos recibido por tantas y tantas veladuras y por tantos y tantos calentamientos de cabeza? [...] *nos* han insultado, *nos* insultan o *nos* insultarán.

Ante el discurso de Rico encareciendo su carga, el Borrico le responde como un hombre de formación ilustrada, rechazando el juego de lotería como un vicio social que es preciso erradicar:

> BORR. Basta, basta y basta Señor Don Gaspar Rico y Angulo [...]; hágame Ud. el gusto de apearse en el momento y de quitarme de encima sus *preciosos e importantes trebejos*, que yo, desde pollino, he vivido siempre con la mayor conducta y *borriquía de bien*, y no es razón que deshonre estas canas que peino, cargando al cabo de la vejez instrumentos de maldades [...] Los globos de la *Lotería Nacional de la América Meridional* no tienen otro objeto que estafar a los pueblos, y los caracteres de esta imprenta sólo son para insultar a los hombres de bien.

Después de apearse del jumento, Rico se resignará entonando una canción, escrita en forma onomatopéyica; una más entre las abundantes onomatopeyas que prestan vivacidad y tono coloquial a estos textos periodísticos[22]:

> RICO [...] y, para divertir el camino, entonemos la cantinela que entonamos cuando fuimos a pata hasta el Callao, por no haber encontrado un demonio en forma de aguilucho que nos llevase por los aires[23]: *Tara rara...* No era así. *Tara rera...* Tampoco. *Tara rira...* Tampoco. *Tara rora...* Tampoco. *Tara rura...* Menos...
> *Tran larán.* Éste es el compás de dos por cuatro que yo buscaba.
> *Tran, larán, larán, lan; tran larán larún; tran, larán, larán, larán, lan; tran larún, larún.*

18
Aquí el subrayado es mío.

19
Id.

20
Odriozola, *op. cit.* Su coetáneo Mariano Melgar también escribe fábulas.

21
Cf. Félix M. Samaniego, *Fábulas*, Alfonso I. Sotelo (ed.), Madrid, Cátedra, 1997, Libro tercero, fábula IV, pp. 247-248.

22
Por ej., en este mismo *Depositario*: «*Tum, tum, tum*. Deo gracias», «comienzo a dar respingos y *trum, trum, trum,* salvaje en tierra», «¡zas!».

23
Parece pensar aquí en la novela picaresca *El Diablo Cojuelo*, de Luis Vélez de Guevara.

Los textos que siguen en este *Nuevo Depositario* son una «Nota embetunada», una «Décima asnal» (con versos de cabo roto[24]: «Ahora sí que vas Angu-/ a tu destino confor-/ puesto que vas con alfor-», etc.), una «Adición Roncadora», otra «Adición Transeúnte», un «Tránsito Vindicativo» y una «Contra-Advertencia». Me detengo en esta última porque en ella nuevamente se manifiesta el ingenio de Larriva, sea o no muy original; doy un fragmento en el que habla el autor:

> Después de haber trabajado el dialoguito de arriba, estábamos dudosos o indecisos si le[25] imprimíamos o no le imprimíamos, porque eso de hacer hablar a los borricos no nos parecía a la verdad muy en el orden; cuando en esto, ¡zas!, cae en las nuestras manos un impreso en folio que comienza diciendo, con letrones muy gordos: EL TEATRO AL ILUSTRE PÚBLICO DE LIMA. Y, al punto, dijimos: *imprimatur*, pues si los teatros hablan, ¿por qué los borricos no han de hablar también? Los burros tienen tamaña lengua y tamaña boca con qué hablar y los teatros necesitarían hablar por la cazuela o por alguno de los palcos.

Larriva culmina el fragmento «*parli-versando*» (el neologismo es suyo) con una décima espinela dedicada a Rico y su burro. Este primer *Nuevo Depositario* concluye con una «Correspondencia oficial entre don Gaspar Rico y don José Bohorques, aquel cajonero que está frente a la cigarrería de don Mariano Tramarria, y que vendía *Depositarios* y asentaba Lotería», donde este último da la mala noticia a Rico de que sus *Depositarios* no se venden, ni siquiera para envolver, y que su lotería tampoco rinde ganancias.

El segundo *Nuevo Depositario* empieza con la continuación de la «suso-inserta cantilena» «*Tran, larán, larán...*» del español y, tras un trecho de camino y oír un gran estruendo:

> Creyó al principio nuestro Rico que era el traquido estallante del carbónico sulfuroso que despedían o bostezaban o eructaban las bocas circulares hondas o íntimas [de] los cañones o pedreros del Ejército Real, a quien por ser día miércoles se juzgaba próximo o más próximo. Pero después conoció que eran guerrillas aéreas; es decir, que las nubes más o menos inmediatas, más o menos preñadas, se batían unas con otras y se tiroteaban entre sí, más abajo o más arriba de la atmósfera terrestre; es decir, en la región del fuego o *ignífero sulfurante*.

La burla del culteranismo, en sus metáforas barrocas y acumulación de esdrújulas, que se hace en este pasaje sobre los rayos que caen sobre Rico en su marcha, atraídos por el plomo de las letras de imprenta y las bolas de lotería, se cierra con un «SOLOLOQUIO SIMBÓLICO», fragmento de soneto de estilo gongorino:

> Después que la comparsa refundente
> nos ha fundido desde el pie al cogote,
> después que en muladar puerco, indecente,
> nos ha enterrado el pícaro chingote;
> después que tanto y tanta malqueriente
> nos ha forzado a huir a todo trote,
> sufriendo soles, lluvias y serenos;
> también ¿trum, trum, relámpagos y truenos?

Como sigue diciendo Larriva en su «Contra-nota intermedia», «largo rato prosiguió nuestro Rico parli-versando y parli-prosando sobre su triste situación», hasta que topó con un lancero de las tropas españolas con el que entabla un «Diálogo hiperbólico». A la comicidad de la situación anterior se le añade otra nueva en este pequeño paso o juguete cómico entre Gaspar Rico y el soldado: D. Gaspar Rico pide al soldado su caballo, a cambio de ser nombrado Director particular de la Lotería Meridional sin plaza concreta; satisfecho con el trato, el soldado accede, pero requiere un nombramiento oficial, que improvisa rápidamente Rico dictándole un escrito, que copia el soldado a modo de eco, omitiendo el principio de las frases; por ej.: RICO: «Nos, don Gaspar Rico y Angulo...»/ SOLD. «Angulo». Repentinamente, el soldado cree oír ruido de tropas y se marcha, dejando a Rico sin escrito y sin caballo. Al soldado realista, que se expresa con normalidad, se le escapa una expresión muy criolla: «Pues andando se hacen chancacas» (dulce de miel peruano de caña de azúcar) y en todo el paso Rico sigue hablando con un lenguaje pretencioso, enfático, con hipérbole, políptoton, repeticiones, plural mayestático, uso arcaizante de artículo más posesivo, palabras esdrújulas, etc. Doy fragmentos del discurso de Rico al soldado:

> Oye y sabrás. Los Directores particulares son varios e muchos, y cada uno de ellos sólo dirige la lotería de un pueblo o lugar o provincia; cuando el Director general, que es solo o único, dirige las loterías de todos los pueblos o provincias de la América

24
Cf., por ej., Tomás Navarro Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1972 (3ª ed.).

25
Larriva no emplea etimológicamente los pronombres átonos, principalmente hace leísmo.

Meridional. Yo, yo, yo, y no otro ninguno, soy el tal Director general que también pudiera llamarse universal. [...]

Queremos que sepas que hemos quedado tan reconocidos a la fineza que nos hicisteis dándonos el tu caballo, que, aunque el estómago nos está llamando histérica o flatulentamente, nos hacemos sordos a sus voces o insinuaciones íntimas, y queremos que la primera diligencia sea despacharte el título de Director. [...]

Yo te habilito, ¡oh, Basilio Yeguas!, para que provisional o provisoriamente autorices o puedas autorizar todo lo que nos firmemos o rubriquemos.

Aquí Rico incluye una frase del célebre *Ars Poetica* de Horacio: «*Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci*» (ha obtenido un consenso unánime quien unió lo útil con lo agradable)[26]; esta frase, de gusto ilustrado, la emplea Rico para explicar al soldado que, al ser simultáneamente Ministro honorario de la Hacienda Pública y Director general de la Lotería de la América Meridional, reúne ambos aspectos en su dedicación. Este *Nuevo Depositario* termina con otra décima con versos de cabo roto dedicada a Rico y con la «Epístola chimbadora del difunto Cojo Prieto dirigida a su albacea», enviada desde el Purgatorio, en la que el finado Prieto echa en cara a su testamentario, desde el más allá, haber visto «copiadas a la letra» sus frases en el *Depositario* de Angulo. Si como suele señalar la crítica, Larriva es Antonio Prieto Lazo de la Vega, «el Cojo Prieto», el limeño parece echar en cara al español el remedo de su estilo.

El tercer *Nuevo Depositario* se inicia con Larriva subido a una calesa conducida por un negrito, cuya lengua imita en el diálogo:

– *Turru, ru, ru, ru, ru, ru, ru, ru, ru, ru, ru, ru, ru, ru, ru, ru, ru,ru.*
– Muchacho.
– Siñó.
– Tuerce por aquí.
– Iti calle no poré pasá.
– ¿Por qué?
– ¿No ve ese burrico mueta? Mula poré pantá.
– Tuerce, demonio, mas que te lleve la trampa a ti y a la calesa.
– *Turru, ru, ru, ru, ru, ru, ru, ru, ru.*

Desde allí dialoga con un amigo que encuentra en el camino, quien le reprocha el tiempo dedicado a los *Nuevos Depositarios*; Larriva se defiende:

–Yo escribo para mí solo; imprimo mis escritos porque me agrada verlos en letra de molde [...] ¿Yo gasto el tiempo de nadie? ¿No es mío el que gasto?

El amigo le replica recordándole su deber hacia la sociedad:

–Está Ud. muy equivocado en ese punto. Ningún hombre constituido en sociedad es árbitro absoluto de su tiempo [...]

La siguiente detención de la calesa, bajo el título de «Diálogo atrasadillo», está relacionada con la lotería:

– Cuarenta y cinco miiiiiiil, ochocieeeeeeentos, noventa y sieeeeeeete.
– Para, muchacho. Dígame Ud., mi amigo, ¿qué significan estos gritos musicales o armónicos?...
– La rifa o el sorteo de los números o billetes de la *lotería nacional*.

El voceo de los números continúa con sus onomatopeyas y en el transcurso del diálogo Larriva explica razonadamente el engaño que supone para el vulgo la lotería. En la siguiente décima dedicada a Rico la denomina la «ladronera nacional». El «Variando», a continuación, aplica a la lotería el refrán «Lo que es del agua, el agua se lo lleva», pues, «Lo que es de la trampa, se lo lleva la trampa».

Tras una «Octava» y una «No cuarteta» (en realidad, quintilla) con versos de cabo roto, otra vez para Rico, en el «Variando sin variar» Larriva retoma la historia del español en su viaje: Asustado, al oír el ruido que ocasionan cuatro desertores del ejército español que cabalgan, Rico se oculta en un pesebre y los borricos que hay ahí, viendo su levita verde, la creen comida, dejándolo de esta forma:

Entraron los soldados y no podían contener la risa, al ver a nuestro Rico en mangas de camisa, con su gorro negro y con su barba de dos dedos, forcejeando con los burros que se lo querían comer. Pero, en fin, a sablazos, los separaron del pesebre.

Angulo explica a los soldados lo sucedido, primero en prosa y luego en la siguiente «No octava» (una décima asonante con versos de cabo roto):

EL NUEVO DEPOSITARIO

NUM. 4.

LIMA 30 DE OCTUBRE DE 1821.

VERDADERO RETRATO DE LA PERSONA DE Don Gaspar Rico y Angulo, director general de la lotería nacional de la América meridional, ministro honorario de la hacienda pública, y escritor medico del Depositario. Los que le conocieron aqui tan lozano y tan robusto, estrañarán el verle tan seco y macilento. Admira, con efecto, el desiguro tan grande que han causado en su semblante las intempéries y malos alimentos de la Sierra. Tambien le pone avejentado lo muy crecido de la barba que ha jurado nocortarse hasta volver á Lima.

Imprenta de Peña.

Inicio de *El Nuevo Depositario* 4, tomado de la ed. facsímil, Lima, Separata de: *Boletín de la Biblioteca Nacional*, 57-58 (1971).

26
Literalmente: se llevó todos los votos el que combinó lo útil con lo agradable; cf. Quinto Horacio Flaco, *Epístolas. Arte Poética*, Fernando Navarro Antolín (edición crítica, traducción y notas), Madrid, CSIC, 2002.

Como era verde-esmeral -
la nuestra leva o levi-,
creyeron estos borri-
que éramos tercio de alfal-.
Cual nos desguaza una fal-,
cual nos rompe los boto-,
y, después de que en pelo-
nos dejaron, insolen-,
quisieron con los sus dien-
morder la nuestra perso-.

El color de la levita de Angulo, al que se aludió también anteriormente, hace pensar en la «chupita» o chaquetita verde de Periquillo en *El Periquillo Sarniento*, del mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827), coetáneo de Larriva y Rico y también célebre en el periodismo[27]. Me parece interesante esta posible referencia literaria porque indicaría unas relaciones culturales entre las capitales de los dos Virreinatos principales. En la bibliografía sobre este antiguo periodismo peruano se menciona la existencia de un diario titulado *El Pensador Peruano*, cuyo nombre evoca la publicación ligada al seudónimo de Fernández de Lizardi: *El Pensador Mexicano*, de los mismos años, aunque fuesen de diferente orientación.

Los soldados que contemplan la escena no pueden evitar reírse de la desgracia de Rico y de sus explicaciones, y aquí se introduce la voz del propio Larriva con la siguiente «Octava», donde hace patente la vinculación con Cervantes:

Don Quijote, el manchego, ¡vaya, vaya!,
llamóse el Caballero de los Leones,
porque intentó con dos una batalla
que se quedó tan solo en intenciones.
Y tú que entraste, con burral canalla,
en efectiva lid de mordiscones,
¿derecho no tendrás, aunque hecho añicos,
El Caballero, a ser, de los *Borricos*?[28].

Los soldados llevan consigo a Rico «para divertirse en el camino» –como hacían con don Quijote– y se describe su figura:

Luego que estuvo montado en un burro que ellos le proporcionaron, en mangas de camisa, con sombrero de picos y con la barba muy larga –porque es de advertir que, a su salida de Lima, prometió no afeitarse hasta la vuelta– [...]

Larriva concluye este periódico con un «Variandito», donde dice que Gaspar Rico perdió la A y la B de su imprenta en el camino, lo que no se refleja, no obstante, en la escritura de los restantes *Nuevos Depositarios*.

El Nuevo Depositario, número 4, se abre con un dibujo de don Gaspar Rico sobre un burro[29], con sombrero de picos, barba larga, levita puesta –no en mangas de camisa como se acaba de describir–, llevando sus alforjas; al pie del mismo se dice:

VERDADERO RETRATO DE LA PERSONA DE Don Gaspar Rico y Angulo, Director general de la lotería nacional de la América Meridional, ministro honorario de la hacienda pública y escritor melifluo del Depositario. Los que le conocieron aquí tan lozano y tan robusto, extrañarán el verle tan seco y macilento. Admira, con efecto, el desfiguro tan grande que han causado en su semblante las intemperies y malos alimentos de la Sierra. También le pone avejentado lo muy crecido de la barba, que ha jurado no cortarse hasta volver a Lima.

Larriva introduce ahora una silva a «Rico inmortal», especie de himno heroico-burlesco en el que se congratula de que exista el arte del retrato para inmortalizar a los grandes hombres, como sucede ahora con Rico y sucedió en la Antigüedad Clásica con Tibulo, Cicerón, Horacio, Catulo, Virgilio, Diodoro, Homero y Julio César; para saber, como en el caso de este último:

...si fue manco o si fue cojo,
orejón o bisojo,
si tuvo color blanco o de mulato,
y si fue narigón o si fue ñato?

En el curso del himno, con anáfora y exclamaciones, Larriva dice que Rico encontrará en el templo de la fama, junto a sus *Depositarios*, los poemas «del Comandante Escandón»[30], de «tu digno rival, el Cojo Prieto», de Terralla[31], aunque «Toditos, casi, son de infantería». En el mismo lugar, Rico hallará el jumento de Sancho Panza, el único que se admite con el suyo, ya que como explica, con anfibología, «pues que tan sólo, por personas tales,/ allí se admiten estos animales». El himno queda rematado en unos versos que podía haber escrito Juan del Valle Caviedes:

¡Oh, felice Gaspar!, cosa de zumba
viene a ser para ti la horrible tumba;

27
Como se recordará, el color verde de su chaqueta hace que los compañeros de la escuela pongan el mote al protagonista; cfr. cap. II, por ej., en *El Periquillo Sarniento*, Edición de Carmen Ruiz Barrionuevo, Madrid, Cátedra, 1997.

28
Cf. *Don Quijote de la Mancha*, Edición del IV Centenario, Madrid, RAE, 2004, Parte II, cap. XVII, en el que don Quijote pide que abran la jaula donde llevan dos leones, que ignoran al caballero; lo cual permite que salga indemne del lance y tome el apodo.

29
Zanutelli, *Periodistas Peruanos....*, *op. cit.*, p. 11, subraya la novedad que supone el uso de esta ilustración para el periodismo peruano decimonónico.

30
Debe de tratarse del General D. Ignacio de Escandón, que cita Marcelino Menéndez Pelayo en su *Historia de la poesía Hispano-Americana*, quien en 1762 celebró con un romance, con «el estrafalario rótulo de *Época Galicana egira Gali-lea*» la apertura de la primera casa pública en Lima destinada a las peleas de gallos; cf. Edición preparada por Enrique Sánchez Reyes, Santander, Aldus, S.A. de Artes Gráficas, MCMXLVIII, t. II, p. 147.

31
Su casi coetáneo Esteban Terralla y Landa, autor de *Lima por dentro y fuera* (1797).

tú te puedes reír del garrotillo,
del dolor de costado y tabardillo,
y también de la angina,
mas que nunca en el mundo hubiera quina.
Que se mueran los bobos
cuyas almas escasas,
contentas con vivir en el reposo,
nada hicieron extraño ni ruidoso;
mas tú, que con tu imprenta y con tus globos
unas cosas hiciste tamañazas[32],
imposible es Angulo que te mueras,
aunque tú mismo, tú, morirte quieras.
Aunque todos los males
que a los tristes mortales
en cadáveres tornan o en difuntos
hoy se conspiren juntos,
aun inclusive el bicho
y la disentería
para acabar contigo;
tú, con el burro, tu mejor amigo,
tu imprenta, lotería
y tus escritos bellos,
te burlarás de ellos,
y orondo y hueco llegarás al nicho,
dó, a pesar de malsines y vestiglos,
vivirás por los siglos de los siglos.

Después de la muy breve «Sobrenota embetunada» que viene a continuación, en las siguientes «Variando sin variar la variación», «Noticia contraria o no conforme a la anterior» y «Contra-nota perpendicular», Larriva nos informa de que el Virrey La Serna ha nombrado a don Gaspar Rico «(no de plata)», Intendente de Huancavelica. Larriva confiesa: «Siempre que hablamos u oímos hablar de la tal Intendencia, se nos viene a la memoria sin poderlo remediar, la Ínsula de Sancho»[33]. Esto le «da gana de gritar» un romance dividido en estrofas de vivas, que varían solamente en su segundo verso; la primera es:

Viva el nuevo Sancho,
y obras mil imprima;
viva el Intendente
de Huancavelica.

Los segundos versos de todas las estrofas son los siguientes, que acaban apuntando otra vez a la identificación devaluadora entre don Gaspar y su jumento: «y obras mil imprima»/ «para que haga rifas»/ «que nació en Castilla»/ «viva su levita»/ «mil leguas de Lima»/ «su borrico viva».

El Nuevo Depositario número 5 supone un paréntesis en el relato de las andanzas de don Gaspar en la sierra peruana. Estando Larriva en una casa «adonde concurren diariamente varias personas de humor», llega un mocito con una noticia que levanta expectación, creyéndose que es «alguna glosa del Ciego de la Merced» o «algún soneto del célebre Caviedes»[34], pero que resulta ser una nota del mismo Rico, donde firma con sus once apellidos: «Rico de Angulo, Tricio y Querejazu, Reynares, Ruiz de Lovera, Aragón, Gonzales, Torres y Villasana». Ello suscita las chanzas de los presentes, a excepción de un Reverendo que había sido «de uña y carne con Rico» en Lima, y quien interviene en la conversación para glosar la ilustre genealogía de don Gaspar de forma disparatada. Entre la prosa y versos de este número Larriva hace algunas bromas de doble sentido sexual; sirva de muestra la siguiente décima:

Si en los siglos delanteros
has de vivir por tu ciencia,
por la tu noble ascendencia
ya has vivido en los traseros.
Rompe ya los tus tinteros
y tu pluma de alcatraz[35];
pues, aunque no escribas más
y te metas en un cuerno,
serás, *Villasana*, eterno,
por delante y por detrás.

En el debate literario de unos y otros, deseo destacar intervenciones que se refieren a la versificación. Por ejemplo, al interrumpir Larriva el discurso del Reverendo para corregir Angulo por Angul, el Reverendo le contesta:

Pero me coge muy de nuevo el que un hombre que sabe hacer octavas se ande parando en una letra, y principalmente en una O, que en su propia figura está diciendo que es lo mismo que un cero.

El grupo decide escribir cada uno un acróstico por apellido de Angulo, los que no se reproducen en el periódico. Este *Nuevo Depositario* da fin con el siguiente diálogo entre Larriva y su ayudante:

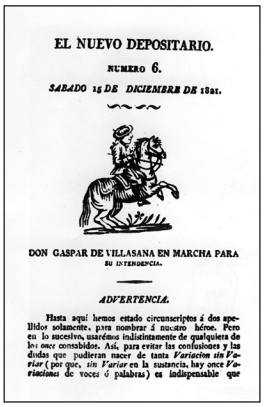
VARIANDO
¡Zapata! –Señor– ¿Cómo estamos? –Faltan siete renglones para llenar el pliego. –¿Siete? Pues vaya una

32
Con seseo, lo indico aquí porque afecta a la rima: *escasas-tamañasas*.

33
Don Quijote de la Mancha, Parte II, caps. XLV-LIII.

34
Larriva completa esta nómina de poetas satíricos limeños con Fr. Francisco del Castillo, «el Ciego de la Merced» (Lima, 1716-1770) y Juan del Valle y Caviedes (Porcuna, Jaén, 1645-Lima, 1698). Un buen resumen en Eva Valero Juan, *Lima en la tradición literaria del Perú. De la leyenda urbana a la disolución del mito*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2003.

35
Con seseo.



EL NUEVO DEPOSITARIO.

NUMERO 6.

SABADO 15 DE DICIEMBRE DE 1821.

DON GASPAR DE VILLASANA EN MARCHA PARA SU INTENDENCIA.

ADVERTENCIA.

Hasta aquí hemos estado circunscriptos á dos apellidos solamente, para nombrar á nuestro héroe. Pero en lo sucesivo, usaremos indistintamente de qualquiera de los *once* conocidos. Así, para evitar las confusiones y las dudas que pudieran nacer de tanta *Variacion sin Variar* (por que, *sin Variar* en la sustancia, hay once *Variaciones* de voces ó palabras) es indispensable que

Inicio de *El Nuevo Depositario* 6, tomado de la ed. facsímil, Lima, Separata de: *Boletín de la Biblioteca Nacional*, 57-58 (1971).

SEGUIDILLA ABOLERADA

Once las letras son
del aguardiente,
y once los apellidos
del Intendente.
¡Once felice!
Más que el doce y el trece,
catorce y quince.

El Nuevo Depositario número 6 vuelve a encabezarse con un dibujo de don Gaspar, pero donde se le ve ahora rejuvenecido y contento, con la barba rasurada y a lomos de un caballo. La figura es semejante a pinturas peruanas del XVIII, como las encargadas por el Obispo de Trujillo D. Baltasar Jaime Martínez Compañón[36]. A pie de dibujo se dice escuetamente: «DON GASPAR DE VILLASANA EN MARCHA PARA SU INTENDENCIA» **(ILUSTRACIÓN Nº 3)**. El primer texto del periódico es una «Advertencia» donde Larriva señala que a partir de ahora se referirá a Rico por sus once apellidos. Le siguen:

SOBREADVERTENCIA

Hasta aquí nuestro D. Gaspar sólo ha sido *Caballero de los borricos*, pero desde hoy será también conocido por el nombre de *Caballero de los once apellidos*:

Imitando al manchego Don Quijo-
que, según Benengeli, fue el prime-,
de la Triste figura Caballe-
y después Caballero de los Leo-.

CONTRADVERTENCIA

¡Con qué rasgos tan bellos y graciosos
en los tiempos antiguos se escribieron
las vidas de los héroes fabulosos
que dizque se dijeron
Don Quijote y Gil Blas de Santillana!
Y ¿teniendo yo un *Tricio* o *Villasana*,
héroe real y efectivo,
y tanto, que los dos, más afamado,
cuanto va de lo vivo a lo pintado;
por qué causa no escribo
con más sal que *Cervantes* y *Lesage*?
¡Vaya, vaya, que soy un gran *salvage*![37]

La mención de la novela picaresca francesa de Alain-René Lesage (1668-1747) vuelve a enlazar los Siglos de Oro con el XVIII y con Fernández de Lizardi. La historia de don Gaspar Rico se reanuda con su entrada triunfal a Huancavelica, en medio de fuegos artificiales descritos onomatopéyicamente:

Chiiitum, chitum, chitum, chiiiiiitum, tum, tum, tum, chiiiiiiiiiiiiitum, tum, tum, tum, tum, tum, tumtumtum, chiii, chiii, chiiii, tum, tum, tum, tumtumtum, tum, tum, tum, tum, chitum, chitum, chiiiiiiiiiii, tum, tum, tum, tum, tum, tumtum.

Sin embargo, como le pasaba al desventurado don Quijote, la mala fortuna hace que estalle un cohete entre las patas de su caballo y Rico vaya a parar sobre un montón de basura, que amortigua el golpe, pero que no impide que se golpee la cabeza y permanezca inconsciente hasta el día siguiente, cuando van a presentarse ante él, en el lecho de convalecencia, las autoridades de Huancavelica. Su curación le ocasiona «una jeringa y dos ventosas sajadas que le hizo aplicar en el tiro el protomédico de allí». En el diálogo entre las autoridades y el personaje loco-cuerdo que es Rico, el español contesta a los cumplimientos que recibe de la siguiente manera:

> Por muy sensible que haya sido a este ayuntamiento el nuestro porrazo de anoche, más sensible nos fue a *Nos*; porque cosa vieja es que nadie siente el mal como aquél que le padece.

Tras comunicar a Rico que todo está dispuesto para la solemne misa de acción de gracias por su llegada, él les contesta:

> ...pegaba, mucho mejor, una misa de salud, que no de acción de gracias. Porque esto de dar gracias por haberse pegado un porrazo en las costillas no nos parece nada natural; a menos que entendamos, rigurosa o más rigurosamente, aquello de *gracias a Dios por todo.*

De ahí pasamos a leer el sermón que imparte en la susodicha misa «un tapado a quien llaman allí *Pico de oro*», digno sucesor del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, de la obra homónima del Padre Isla. El sermón aplica metafóricamente a don Gaspar los tres regalos: oro, incienso y mirra, que ofrecieron los Reyes Magos a Jesús, aprovechando la coincidencia del nombre del español con uno de ellos; el extravagante discurso alterna expresiones cultas y vulgares. A modo de muestra y por volver a recordar al protagonista de la famosa novela de Lizardi, con una graciosa aliteración de periquito hablador, reproduzco la última parte del sermón de recibimiento:

36
Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda (Navarra, 1737-Bogotá, 1797) mandó pintar centenares de acuarelas del recorrido que hizo por su diócesis peruana en la segunda mitad del siglo XVIII, las cuales constituyen un valioso testimonio.

37
Dejo la palabra con la terminación del francés *sauvage*, que permite la rima con *Lesage*, escrito en el impreso antiguo «*Le-Sage*».

...Yo encuentro, sin embargo, una pequeña diferencia ventajosa a Su Señoría. La diré: el otro *Gaspar* era *Rico* de oro solamente, *Aurum*, pero Su Señoría es *Rico* de talentos, *Rico* de luces, *Rico* de ingenio, *Rico* de arbitrios, *Rico* de proyectos, y es, en fin, *Rico* de tantas y tantas cosas, que si, conforme le pusieron en la pila el nombre de *Gaspar*, le ponen el de *Pedro*, por fortuna, pudiera decirse a sí mismo, como aquellos verdosos pajarillos que se crían en las montañas vecinas a Guayaquil, Periquititito Rico, Rico, Rico, de Puerto-Rico. ¡Oh, Huancavelica! ¡Qué ventura la tuya! ¡Cuánto te envidiarán todas las provincias de la Sierra! Ahora sí que mereces el nombre de Villa-Rica; más bien que el año de quinientos setenta y dos, en que te le dio tu fundador Francisco de Toledo. Y Su Señoría, también merece ya, mejor que antes, el primero y más precioso de sus once apellidos; quiero decir, que aunque Su Señoría fue *Rico* desde que su madre le parió, nunca fue tan *Rico* como ahora. Ya habéis visto, oyentes míos, el plan de mi discurso. En la primera parte os haré ver que *Villa-Rica* es más *Rica* desde que es mandada por *Rico*. Y en la segunda, que *Rico* es más *Rico*, desde que manda a *Villa-Rica.* AVE MARÍA.

Maliciosamente, interrumpe aquí Larriva diciendo: «No copiamos el sermón entero, por no fastidiar a los lectores». Cuando sale de la iglesia Rico, ve cómo le cae del cielo una lluvia de papeletas ensalzándolo en seis redondillas, cada una de las cuales finaliza en uno de sus apellidos. Otra vez, metaperiodísticamente, Larriva concluye este número de *El Nuevo Depositario*:

DIÁLOGO
– ¡Zapata!
– Señor.
– ¿Hoy también faltan siete renglones para llenar el pliego?
– Hoy faltan ocho.
– Bien. Pon, pues, esta octava que mandó *Villasana* a una joven de Huancayo, al partir para Huancavelica.

OCTAVA
Listo tenemos ya nuestro caballo
para partir, ¡oh, Rosa! ¡Oh, cruel destino!
Partimos, mas dejamos en Huancayo[38]
el nuestro corazón fino o más fino;
no sea que fiero, tremebundo rayo,
penetre el nuestro cuerpo en el camino
y queme la tu imagen, ¡oh, tirana!,
homicida de *Tricio* y *Villasana*.

Si los números anteriores de *El Nuevo Depositario* están fechados entre el 18 de agosto de 1821 y el 15 de diciembre del mismo año, con el único número de la *Nueva Depositaria* Larriva da un salto hasta el 1 de mayo de 1825, y dice en el encabezamiento: «Escrita con el objeto de mandársela a don Gaspar Rico, residente en el castillo del Callao, por un correo extraordinarísimo, aéreo-metálico-sulfúrico-tronante». Esta «residencia» de Rico, dicha con ácida ironía, es su último refugio en aquel lugar, con las tropas españolas comandadas por Rodil[39].

El primer texto de este periódico se titula «Entrada de pavana», expresión que define el Diccionario de la Real Academia Española como «cosa fútil o impertinente, dicha o propuesta con misterio o ridícula gravedad». Escrita en silva, describe el envío del periódico de Larriva acompañando las bombas que caen sobre el Callao, con un trayecto cósmico, como un baile grave, de movimientos pausados (la pavana), con el deseo que llegue a la persona de Rico:

¡Quién como tú, *Depositaria* mía,
feliz *Depositaria*!,
que, conducida por ligera bomba,
que va con su espoleta,
hendiendo el aire en luminosa comba,
cual un tiempo le hendía
el pequeño farol o luminaria
que llevaba en el rabo mi cometa,
con más celeridad que la del viento,
vas a trepar al alto firmamento
y, después de correr regiones bellas,
pobladas de planetas y de estrellas,
ver de cerca a Saturno con su calva
y al Lucero del alba,
a Febo conocer que da los días,
y a las Cabrillas siete y tres Marías,
y pasar junto a Virgo y el Cangrejo,
y el dios terrible de la cruda guerra,
descender otra vez sobre una tierra
do la gloria tendrás inapreciable
de saludar al CASTELLANO VIEJO [*sic*];
a aquel varón ensine, incomparable,
sin par entre la gente
que habita del un polo al otro polo;
a aquél héroe famoso y prepotente
que, del Callao, en pie mantiene, solo,
los altos torreones,
que, a no ser su pluma tan de fuego,
hubieran sucumbido, desde luego,
a pesar de sus muros y cañones.

38
Rima con yeísmo.

39
La valiente resistencia del Brigadier don José Ramón Rodil (1789-1853) en el sitio del Callao, tras el cual sobrevivió volviendo a España, fue considerada un acto quijotesco por algunos, tal como refleja una estampa satírica de 1825. Véase José Ramón Rodil, *Memoria del sitio del Callao*, Vicente Rodríguez Casado y Guillermo Lohmann Villena (edición y nota preliminar), Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1955. En las pp. 261-262 se recoge un escrito de Rodil fechado el 24 de abril de 1825, dirigido a don Manuel Blanco Encalada, Almirante de la Escuadra de Chile, en el que le dice: «Como sigue el buen humor del Señor Rico, también yo continúo remitiendo a V. el número de *Depositarios* que ha dado a luz desde el 3 del corriente».

[...] Me congratulo
de poder dirigirte este mensaje.
Y, al cielo plegue que el volante paje
que le va a conducir con tanta bulla,
tan junto caiga a la persona tuya
que a entregártele llegue en propia mano,
envuelto cual cartucho o cual barquillo,
a ti, que eres dos veces castellano,
y honor de la Castilla y del Castillo.

La ligereza de esta silva enmascara la realidad, sólo entrevista en el verso que habla del «dios terrible de la cruda guerra», y contrasta con el lenguaje del «Diálogo intercalante» que Larriva sitúa a continuación, donde intervienen don Gaspar Rico y el impresor José Masías. Rico lleva a Masías el número 160 de su *Depositario*, que acaba de concluir, donde, según dice:

> RICO [...] anunciamos, con el idioma de la claridad divertida, verdades que aprovechan mucho a muchos, y que *intaravintanticulan*... tanto... a tantos. [... Empieza a leer el «Invitatorio antifonado» del *Depositario*:] Molestados toda la noche, próxima o más próxima, por un cierto calorcillo insinuante o intenso que nos hizo arrojar por los minutísimos poros de la nuestra epidermis o cutícula hasta el humor linfático convertido en sudorífico, y por una comparsa de zancudos más o menos cantores, más o menos punzantes, que se empeñaron en llenar la nuestra cara de esos tumorcillos pruriginosos, que piden pronto o más pronto el auxilio de las uñas, y en amolar los tímpanos delicados de las nuestras orejas con el infernal diapasón de su música ingrata o descompasada, no nos ha sido posible o fácil saludar siquiera el poltrón de Morfeo.

El parlamento de Rico, que continúa con su enrevesado estilo, alterna lo cómico y lo serio; así, Larriva imagina que Rico, en su desvelo, piensa:

> Después de catorce minutos y medio de una meditación más profunda o menos superficial, en que consultamos al consejo de la nuestra sesera peculiar o privativa sobre futuros contingentes o no contingentes, condicionales o no condicionales, relativos o no relativos, a la suerte próspera o adversa de quince millones de individuos personalizados o de personas individualizadas, iguales en idioma, en religión y en costumbres, pero más o menos desiguales en sexo, en inclinaciones, en opiniones, en designios, en vicios y virtudes, me rasqué la cabecilla por lo peliagudo del negocio. Y, resuelto a trasladar al papel o proporción de mi incapacidad relativa, mis ideas zumbáticas salpicadas con un trocito de risa sardónica, para darlas al público de un mundo o de dos mundos con todas sus inducciones, conexiones, aducciones y deducciones, me calé el gorro y los botines y así, en mangas de camisa, como suelen estar los mozos de pulpería para vender los plátanos y el queso, puse los huesos de pueta[40] y me arrimé al bufete.

Ello no quita para que Rico responda al «*traquido-estallante-carbónico-sulfuroso*» de las bombas:

> histérica o flatulentamente con otro sonido semejante o idéntico, expeliendo con más o menos fuerza, por el intestino recto, la fracción atmosférica apretada o comprimida en su mayor o menor elasticidad, entre las sinuosidades intercalantes de las tripas de nuestro *mondongo*.

El diálogo entre Rico y el impresor sigue centrado en los rebuscados títulos que pone don Gaspar a los artículos de su *Depositario*, como sucede en «Nota parabólica», que es el título que Rico justifica a continuación. Al arreciar el ruido de las bombas, el impresor, asustado, se mete bajo una mesa y entonces Rico decide colocarse un perol en la cabeza para resguardarse, sin importarle que esté lleno de tinta; es claro que Rico aquí evoca a don Quijote con su bacía de barbero[41]. Para Rico, lo que defiende el castillo del Callao no es la espada de Rodil, sino los escritos de su pluma. El diálogo entre Rico y el impresor queda interrumpido por un temblor de tierra, que los hace salir corriendo a una plaza.

Larriva intercala ahora un «Gran descubrimiento»: Rico ha logrado unir con su cabeza dos grandes continentes. En prueba de ello, reproduce Larriva la supuesta nota dirigida por Rico al Virrey, en 1822, en el Cuzco, en la que el riojano solicitaría un pasaporte para volver a Europa; en la misma nota, Rico se queja de «la necia debilidad de haber defendido la causa española en estas regiones». Esta *Nueva Depositaria* lleva como colofón un poema escatológico dedicado a Rico: «Variandito». Se trata de una octava al estilo de Quevedo o Valle Caviedes, donde Larriva se dirige a una bomba, personificándola, y le pide: «busca por su detrás a Villasana/ y clávatele en forma de almorrana». Aunque Rico no murió por efecto de las bombas que cayeron sobre el Callao, sí lo hizo en aquel lugar, por enfermedad, en 1825.

40
Sic, poeta.

41
Parte I, cap. XXI.

En la edición de textos de Larriva hecha por el Coronel Odriozola éste añade, tras la transcripción de los periódicos que he comentado, una Octava autoelogiosa de un vate y dos crueles poemas de Larriva a la muerte de Rico. Doy los dos últimos:

> EPITAFIO que se puso en el Castillo del Callao, sobre la losa que cubre el sepulcro de D. Gaspar Rico.
>
> Detén esa tu planta presurosa,
> caminante, y sacando tu denario,
> híncate de rodillas en la losa
> y reza devotísimo un rosario;
> pues el alma de cántaro aquí posa
> del que el mundo llamó *Depositario*.
> Toda su vida la pasó de pillo;
> en Castilla nació, murió en Castillo.
>
> OTRO
> Aquí un tremendo enjambre de gusa-
> hinca feroce su agusado dien-,
> en el cuerpo de aquél que el suyo infa-
> en las almas hincó de tantas gen-.
>
> Aquí yace podrido Villasa-,
> saltad, oh, pasajeros, de conten-;
> ya, de la activa, se volvió en pasi-.
> ¿Le vistéis mordedor? Vedle mordi-.

Si la metáfora del acto de morder para la sátira es corriente, recordemos que en Perú se publica durante el siglo XVIII el *Diente del Parnaso*, de Juan del Valle y Caviedes.

Larriva, mediante estos textos, manifiesta su aversión hacia Rico, convirtiéndolo en un personaje caricaturesco. Sin embargo, en algunos libros recientes de historia no es visto así, sino como un respetado comerciante limeño de ideología liberal, que no deseaba la Independencia del Perú, sino una serie de reformas que lo modernizaran y que, temeroso de revanchas o consecuente con sus ideas, acompañó al Virrey La Serna en su dura marcha al interior del territorio, llegando hasta la defensa del Callao por Rodil[42]. Como señalé al principio, más adelante el propio Larriva arremeterá contra las tropas extranjeras que apoyaron la Independencia de su país. Contradicciones todas estas, características de un tiempo convulso, de legítimas aspiraciones, plasmadas en acciones difíciles y en textos literarios que no pueden ser interpretados como un fiel reflejo de la realidad, aunque puedan transmitir mejor que otro tipo de escritos las mentalidades del período histórico.

Para acabar, otro aspecto en el que deseo insistir es en la modernidad literaria de Larriva, que parte de su conocimiento de la tradición de los Siglos de Oro y de las novedades del Neoclasicismo. Leyendo sus textos me han venido a la mente las palabras de Rubén Darío en el «Prefacio» de *Cantos de vida y esperanza*:

> En cuanto al verso libre moderno... ¿no es verdaderamente singular que en esta tierra de Quevedos y de Góngoras los únicos innovadores del instrumento lírico, los únicos libertadores del ritmo, hayan sido los poetas del *Madrid Cómico* y los libretistas del género chico?[43]

42
Véase, por ej., Martínez Riaza, *op. cit.* y Patricia H. Marks, *Deconstructing legitimacy. Viceroys, Merchants, and the Military in Late Colonial Perú*, University Park. Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2007.

43
Cito por *Azul... Cantos de vida y esperanza*, José María Martínez (ed.), Madrid, Cátedra, 1995, pp. 333-334.

América sin nombre, nos 13-14 (2009) 64-72
ISSN: 1577-3442

Eva Mª Valero Juan:
Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Alicante y profesora de Literatura Hispanoamericana en la misma. Es autora de *Lima en la tradición literaria del Perú. De la leyenda urbana a la disolución del mito* (2003) y *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro* (2003). Se ha dedicado también a la obra americanista de Rafael Altamira y a las relaciones culturales entre España y América Latina en los albores del siglo XX, que ha dado lugar, entre otros trabajos, al libro *Rafael Altamira y la «reconquista espiritual» de América* (2003). Entre 2005 y 2006 ha editado las antologías *El Quijote en Perú* y *El Quijote en México* en el Centro Virtual del Instituto Cervantes, y *La casa de cartón* de Martín Adán (Huerga y Fierro, 2006). Asimismo, es editora, junto con otros investigadores, de varios volúmenes colectivos: *Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en los siglos XIX y XX hispanoamericanos* (2004); *Rafael Altamira: historia, literatura y derecho* (2004); *Relaciones culturales y literarias entre los países del Río de la Plata* (2006), entre otros. En la actualidad se encuentra en proceso de edición el libro *Tras las huellas del Quijote en la América virreinal. Estudio y edición de textos* (Bulzoni, 2010).

DE MICAELA BASTIDAS A MAGDA PORTAL: RECUPERACIONES CRÍTICO-LITERARIAS DE LAS INDEPENDENTISTAS DEL PERÚ

EVA Mª VALERO JUAN
Universidad de Alicante

Al plantearme el tema a abordar en este monográfico, que pretende realizar una nueva reflexión sobre el «proceso» de la literatura peruana en el IV Centenario de los *Comentarios reales*, consideré que esta celebración se producía en las vísperas de otra relevante conmemoración: el Bicentenario de la emancipación hispanoamericana. La Independencia del Perú debía tener por ello una presencia obligatoria en estas páginas, y su tratamiento, por otra parte, debía contemplar que, aunque concluida en 1824 en la batalla de Ayacucho, dicha independencia se desarrolla a lo largo de todo el siglo XIX y hasta bien entrado el XX en el sentido del paulatino proceso de emancipación social, cultural, y por tanto también literaria, desde el momento en que se dio por concluida la emancipación política. De hecho, la literatura cumplió un papel de primera magnitud en el proyecto forjador de la nacionalidad, tal y como se manifestó en el persistente, complejo y polémico debate sobre el «carácter» de la literatura del Perú desde su independencia (con José de la Riva-Agüero, José Gálvez, Luis Alberto Sánchez y José Carlos Mariátegui como principales artífices en las primeras décadas del siglo XX).

La decisión de entrar en ese debate desde la reflexión sobre el proceso emancipador en relación con la literatura, me ha llevado a considerar que, puesto que en la inminente celebración de la Independencia resonarán constantemente los grandes nombres del momento –los considerados héroes nacionales y «Padres de la Patria» (Simón Bolívar, San Martín, Sucre…)– resultaba necesario enfocar el trabajo hacia otras voces que quedaron más asordinadas por la historia: la de grandes heroínas como Micaela Bastidas, Manuela Sáenz, Juana Azurduy, Francisca de Zubiaga…, y otras muchas mujeres que protagonizaron, tanto como los hombres, no sólo las guerras de independencia, sino también el proceso esencial de emancipación cultural posterior; en Perú, desde el ámbito literario y periodístico, Clorinda Matto de Turner y Mercedes Cabello de Carbonera como nombres principales a finales del siglo XIX. Pero todas estas protagonistas de la historia emancipadora gozan ya de una considerable bibliografía producida fundamentalmente en las últimas décadas. Por ello he tratado de buscar un nuevo ángulo que me permita no solamente recordar sus acciones y obras sino ir más allá y reflexionar sobre la problemática que se infiere de la recuperación crítica, historiográfica y literaria de algunas de estas mujeres. Es decir, me propongo tratar de rastrear su presencia en ese «proceso» de la literatura peruana sobre el que se vuelve a reflexionar en algunos artículos del presente monográfico.

En concreto cuatro mujeres principales van a ser el objeto de estudio; figuras que jalonan, con las armas o las letras, el largo desarrollo de la independencia política y cultural del Perú: Micaela Bastidas, Francisca

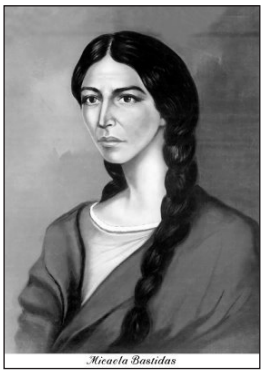
de Zubiaga «la Mariscala», Flora Tristán y Clorinda Matto de Turner. Un acercamiento a sus vidas y obras descubre inmediatamente que en las últimas décadas se ha logrado ganar importantes espacios de reflexión, en la bibliografía dedicada a la historia y la literatura de la mujer en Hispanoamérica, y más concretamente en el Perú[1]. Al dar un paso más hacia la indagación sobre la presencia de todas estas figuras en las historias de la literatura peruana o en obras literarias de recuperación histórica, se constata de inmediato que el calado del tema requeriría de un trabajo mucho más amplio de investigación. Por ello, voy a tratar a estas cuatro autoras para detenerme, de manera muy selectiva, tan sólo en algunas cuestiones fundamentales para la reflexión sobre las motivaciones que impulsaron en el siglo XX críticas, presencias y ausencias de estas mujeres en los anales de la literatura peruana.

Dos ideas iniciales conectan la acción de las citadas mujeres, ideas que no sólo sintetizan el rol por ellas desempeñado en Perú, sino que aglutinan, en general, el papel de la mujer en la historia occidental desde el siglo XIX. La primera es bien conocida, y es que el activismo de las mujeres y sus reivindicaciones de igualdad con respecto a los hombres ha ido históricamente unido a la crítica por ellas realizada a la discriminación racial de las minorías, como la población negra o indígena. Así, al igual que en el mundo anglosajón fueron las sufragistas las que demandaron la abolición de la esclavitud, iniciada con la defensa de la libertad de la población negra en Estados Unidos, en el Perú es una mujer, Clorinda Matto de Turner, la que a finales del siglo XIX llevó al ámbito público la discriminación racial de los indígenas peruanos y su situación de humillante explotación y servidumbre.

La segunda cuestión de la que quiero partir explica el olvido al que se sometió a las mujeres principales de la emancipación hispanoamericana cuando este proceso se dio por concluido y los tradicionales grupos marginados de la sociedad –indígenas y mujeres–, que sirvieron muy activamente a la causa independentista, fueron devueltos a la esfera de exclusión social –del poder y del saber– que habían ocupado durante los siglos del coloniaje. En el caso de las mujeres, fueron nuevamente recluidas en sus hogares o en los conventos, relegadas del escenario público que les había servido para conseguir una emancipación que no sólo era la de sus respectivos pueblos sino también la de su propia individualidad, y, en el caso de las grandes protagonistas, casi siempre desterradas, exiliadas y calumniadas para así borrar toda huella de su memoria. De esta manera, la cuestión igualitaria que sirvió de base ideológica a las revoluciones burguesas se diluyó con la toma del poder por parte de los criollos ilustrados, que hicieron recaer el pasado colonial sobre estos grupos marcados nuevamente por la exclusión, el olvido o el silencio. Ello derivó en un hecho que no podemos pasar por alto, y es que aquellas excepcionales mujeres que conquistaron los grados militares como fruto de los conocimientos y energía puestos en defensa de la emancipación, cuando consiguieron salir del silencio fue para ser recuperadas como la amante del libertador Bolívar –Manuela Sáenz–, la esposa del guerrillero Manuel Padilla –Juana Azurduy–, la mujer de Túpac Amaru –Micaela Bastidas–, etc[2].

Comencemos por esta última. Recordemos que la vejatoria situación histórica en la que vivían los indígenas peruanos hacia fines del siglo XVIII, heredada de los tres siglos de dominación española en América, estalló en 1780 en la que fue la gran insurrección, de signo indígena, por la independencia hispanoamericana, la mítica rebelión de Tinta protagonizada por la pareja Tupac Amaru II –José Gabriel Condorcanqui, descendiente de la dinastía imperial incaica– y Micaela Bastidas. Ésta fue la primera gran heroína de la libertad que, con esta rebelión, trató no sólo de liberar a su pueblo de la explotación, sino también de restablecer la tradición indígena –de herencia prehispánica– de participación de la mujer en la vida social y política[3]; tradición que el sistema colonial había tratado de abolir hasta los extremos más vejatorios para la mujer indígena, víctima de todo tipo de abusos. Por otra parte, hay que tener en cuenta que esta mujer, que se convertiría en símbolo de la lucha contra la opresión y la explotación colonial, fue el nombre más visible de una verdadera legión de luchadoras andinas, quechuas y aymaras, que participaron en aquel levantamiento dirigiendo ejércitos o realizando las labores de estrategas en la lucha[4].

Algunas crónicas del momento retrataron a Micaela Bastidas como figura más valiente y audaz que el propio Tupac Amaru, forjando una imagen de superioridad que confirma



Micaela Bastidas.

1
Véase las obras sobre el tema que se encuentran citadas en este artículo.

2
Cf. Alejandra Ciriza, «La formación de la conciencia social y política de las mujeres en el siglo XIX latinoamericano. Mujeres, política y revolución: Juana Azurduy y Manuela Sáenz», en Arturo Andrés Roig, *El pensamiento social y político iberoamericano del siglo XIX*, Madrid, Editorial Trotta, CSIC, 2000, pp. 143-168.

3
Sobre esta cuestión resulta imprescindible el libro de Silvia Arze, Magdalena Cajías y Ximena Medinacelli, *Mujeres en rebelión. La presencia femenina en las rebeliones de Charcas del siglo XVIII*, La Paz, Ministerio de Desarrollo Sostenible, Subsecretaría de Asuntos de Género, 1997. Véase también el trabajo de Leon G. Campbell, «Women and the great rebellion in Peru», *The Americas*. (AAFH/TAM), 42:2 (Oct. 1985), pp. 163-196; y el artículo de María Teresa Díez Martín, «Perspectivas historiográficas: mujeres indias en la sociedad colonial hispanoamericana», URL: «http://maytediez.blogia.com/2007/022704-perspectivas-historiograficas-mujeres-indias-en-la-sociedad-colonial-hispanoamer.php».

4
Véase el libro de Juan José Vega, *Micaela Bastidas y las heroínas tupamaristas*, Lima, Universidad Nacional de Educación La Cantuta, 1972.

la correspondencia mantenida por la pareja durante el transcurso del levantamiento. En aquellas cartas, la Bastidas aparece como principal estratega para la toma del Cuzco, ejerciendo tareas políticas, militares y administrativas, e incluso en determinados momentos la jefatura interna del movimiento[5]. La tremenda represión con que finalizó este capítulo de la incipiente historia emancipadora ha dejado como huella indeleble en la memoria hispanoamericana la inenarrable muerte que se dio a Tupac Amaru. Pero aquella crueldad aplicada al cabecilla de la insurgencia alcanzó también a Micaela Bastidas, cuya ejecución describen documentos de la época como la anónima *Relación histórica de los sucesos de la rebelión de José Gabriel Tupac-Amaru, en las provincias del Perú, el año de 1780*:

> Luego subió la india Micaela al tablado, donde asimismo, a presencia del marido, se le cortó la lengua, y se le dio garrote, en que padeció infinito, porque, teniendo el pescuezo muy delgado, no podía el torno ahogarla, y fue menester que los verdugos, echándola lazos al pescuezo, tirando de una y otra parte, y dándola patadas en el estómago y pechos, la acabasen de matar[6].

Sin embargo, a pesar de la importancia de este levantamiento que alcanzó dimensión continental y que concluyó en el indescriptible suplicio final de los insurgentes, las gestas emancipadoras dirigidas por indígenas fueron minimizadas y pronto olvidadas en el proceso de construcción de las nuevas sociedades dirigidas por los criollos[7]. Y si esto fue así, tanto más ocurriría con las caudillas de la rebelión tupamarista, que fueron inmediatamente borradas de la historia. Fue así como Micaela Bastidas se silenció en la historia peruana[8], hasta que en el siglo XX la literatura le haría justicia histórica y la rescataría como símbolo de las mujeres transgresoras de una historia escrita siempre en masculino. En concreto, fue la gran ideóloga y activista del socialismo peruano, la escritora Magda Portal –a la que Mariátegui elevó a la categoría de fundadora de la poesía moderna escrita por mujeres en el Perú[9]– quien escribió el poema «Palabras a Micaela Bastidas» (en *Destino del hombre*, 1948). En sus versos Portal la homenajea como madre de esa estirpe de luchadoras en la que se encuentran Francisca Zubiaga, Flora Tristán o Clorinda Matto; como cogestora del más importante levantamiento independentista, como «legionaria» y «guerrillera inmortal», contra quienes trataron de darle no sólo muerte física sino también muerte histórica. La poeta proclama entonces: «Sigues de pie…/ Alta de pie sobre los Andes», como forma de conferirle una sobreviva en el sentido de resistencia para seguir lidiando la batalla anticolonialista, que en las primeras décadas del XX sólo había cambiado en Perú la cara del opresor. La inmortalidad de Micaela Bastidas es entonces el sentido y el objetivo del poema:

> vuelve a asumir tu cetro de luchadora insigne
> Asómate desde tu inmortalidad y dicta nuevas proclamas
> a tus indios que están ahora mismo disputando
> el derecho de poseer su tierra usurpada por los explotadores.
> Diles que está presente aún el genio de tu raza[10].

El poema tiene un claro paralelismo con el que catorce años después, en 1962, escribiría José María Arguedas con el título: «A nuestro padre creador Tupac Amaru», en el sentido de la construcción de una postura ideológica insurreccional y de futuro contra esos «explotadores» de Portal que Arguedas convierte en «los demonios, nuestros amos». Pero el poema no sólo se formula como reclamo de la invicta raza indígena, sino también como reivindicación feminista. Así, a través de la reclamación de esa sobreviva de Micaela Bastidas como símbolo imperecedero de la libertad y la igualdad, invoca Magda Portal para el Perú a «una mujer nueva», libre, segura de sus convicciones políticas y protagonista directa, en el puesto de mando, de la guerra contra el colonialismo de todo signo; esa nueva mujer que a lo largo del siglo XIX tuvo otros exponentes principales, como son Flora Tristán y Clorinda Matto.

Pero antes de llegar a ellas, otro personaje clave de los años de la Emancipación reclama otra parada. Me refiero a Francisca Zubiaga de Gamarra, apodada doña Pancha o «la Mariscala», quien representó nuevamente el

5
La correspondencia de Micaela Bastidas y otros documentos relativos a su vida se encuentran publicados en Francisco A. Loayza, «Micaela Bastidas», en su libro *Mártires y heroínas. Documentos inéditos del año de 1780 a 1782*, Lima, 1945, pp. 7-152.

6
Relación histórica de los sucesos de la rebelión de José Gabriel Tupac-Amaru, en las provincias del Perú, el año de 1780, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, pág. 40. URL: «http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/07034930999658395207857/index.htm». Edición digital a partir de Pedro de Angelis, *Colección de obras y documentos relativos a la Historia Antigua y Moderna de las provincias del Río de La Plata*. Tomo Quinto, Buenos Aires, Imprenta del Estado, 1836.

7
Como es bien sabido, las rebeliones indígenas dieciochescas se basaron en la idea de la utopía andina, sustentada sobre el imaginario del pasado perdido inca. Como ha observado María Teresa Díez Martín, esta idealización, subversiva para el orden colonial, lo fue también para los criollos del siglo posterior, por lo que «la respuesta de la intelectualidad criolla a la amenaza indígena fue una cuidadosa elaboración del pasado. Se recreó, entonces, la grandeza de los testimonios arqueológicos, desconectando su historia de la legitimación del poder inca que reivindicó Túpac Amaru II. De esta forma, rechazada la seña de identidad nacional del movimiento tupamarista por un nacionalismo criollo de marcado carácter segregacionista, también se excluyó del reconocimiento histórico a las heroínas indias de la sublevación, y a la figura principal de Micaela Bastidas Puyucahua». Art. cit.

8
Sobre Micaela Bastidas, véase también el trabajo de Sara Beatriz Guardia, «Micaela Bastidas y la insurrección de 1780», en Sara Beatriz Guardia, *Voces y cantos de las mujeres*, Lima, CEMHAL, 1999, pp. 57-88.

9
Véase el capítulo que le dedica José Carlos Mariátegui en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, inserto en la parte titulada «El proceso de la literatura», en el que de algún modo fija el nuevo canon de la literatura peruana, México, Era, 1996, pp. 294-299.

10
Magda Portal, «Palabras a Micaela Bastidas», *Constancia del ser*, Lima, Talleres Gráficos P. L. Villanueva, 1965, p. 202.

arquetipo de las heroínas de la Independencia, con su uniforme militar y ejerciendo no sólo la milicia en aquellos años, sino después el mando político con más autoridad que su marido, Agustín Gamarra, uno de los primeros presidentes del Perú independiente[11]. Tanto fue así que durante el período de mandato de este último, entre 1829 y 1833, en Perú se la llamó la Presidenta. Pero su aguerrido carácter y su brava personalidad le valieron el desprecio final de su pueblo y el exilio a Valparaíso, donde murió en el más absoluto anonimato. Como Manuela Sáenz, finalmente exiliada en Jamaica, o Juana Azurduy, guerrillera principal de la independencia del Alto Perú y teniente coronela del ejército argentino que murió en la indigencia, Francisca de Zubiaga fue repudiada por la nueva sociedad peruana surgida de la independencia, que expulsó a aquellas mujeres del poder político y, como he adelantado al principio, las devolvió al lugar del que provenían, el hogar y el convento. De este modo, todos los que eran diferentes –indígenas, negros, mujeres– fueron excluidos en el proceso de construcción de las sociedades modernas nacidas de las revoluciones emancipadoras. La igualdad de derechos ante la ley, que fuera el pilar ideológico de aquellas revoluciones, resultó así la farsa de un proceso en el que la revolución devino en restauración.

Sin embargo, la visibilidad de estas mujeres tiene que ver con el futuro y con un tejido que se va construyendo a lo largo del siglo XIX para, en el siglo XX, encontrar los exponentes principales de recuperación de su memoria. Así por ejemplo, la repercusión histórica de Francisca Zubiaga ha sido posible gracias a obras literarias y ensayísticas contemporáneas. El escritor Abraham Valdelomar le dedicó una biografía novelada en 1915 titulada *La Mariscala*, así como una obra teatral que, con el mismo título, escribió en colaboración con José Carlos Mariátegui en 1916[12], donde la pintaron «con alma de caudillo, apóstol y guerrera», y la mitificaron como adalid de la libertad y de grandes ideales forjadores de un destino mejor para el Perú[13]. Incluso también Clorinda Matto –quien mantuvo una ideología conservadora en relación con los valores de la mujer en el seno de la familia– le dedicó un texto a esta heroica guerrera en su libro *Bocetos al lápiz de americanos célebres* (1890), con el objetivo de restituir la tan injuriada memoria de la Mariscala. A estas recuperaciones literarias hay que añadir el ensayo de Juan Lastres titulado *Una neurosis célebre. El extraño caso de «La Mariscala»* (1945), la novela histórica *Bajo el signo de la Mariscala* (1960) de Francisco Vegas Seminario, y *Pancha Gamarra, la mariscala* (1967) de Carlos Patrón.

Pero este proceso de restitución comenzó sin duda mucho antes, cuando otra mujer a quien Francisca Zubiaga conoció fugazmente, Flora Tristán, la ensalzó en su obra *Peregrinaciones de una paria* (1837) como prototipo y ejemplo de la mujer emancipada y transgresora que se atrevió a invadir y a apropiarse de los tradicionales poderes del hombre. Nacida en Francia en 1803 y sobrina del último virrey del Perú –Pío Tristán y Moscoso–, recordemos que Flora Tristán fue una de las primeras utopistas decimonónicas, la gran incoforme, precursora del feminismo y de las reivindicaciones obreras a través de la cuales, como ha subrayado Vargas Llosa, se adelantó con su obra *La unión obrera* de 1843 a la idea que Marx lanzaría seis años después, en 1848, en su *Manifiesto comunista*: la gran unión internacional de los trabajadores para lograr la justicia y la igualdad[14]. De hecho, Marx y Engels reconocieron esta acción precursora de Flora Tristán en la obra *La sagrada familia* (1844): «en la proposición de Flora Tristán es donde por primera vez encontramos esta afirmación (la necesidad de la organización de los trabajadores): ella pidió lo mismo y su insolencia al haberse atrevido a adelantarse a la 'crítica crítica' es lo que le significó ser tratada de 'canaille'»[15]. La cuestión es que en su viaje al Perú entre 1833 y 1834 conoció a «la Mariscala» justo antes de la partida de ésta al destierro, y la impresión que le causó la «expresidenta» determinó su decisión de convertirse en la inigualable activista social y política que protagonizó la batalla por la libertad de la mujer y la justicia desde su regreso a París en 1835 hasta el año de su muerte, en 1844.

Tras su estancia en Perú, la francoperuana escribió la obra que más fama le ha dado, *Peregrinaciones de una paria* (1838), en la

Francisca Gamarra, «La Mariscala».

11
Véase Ana María da Costa Toscano, «Una mujer con poder 'Doña Francisca Gamarra': 'La Mariscala'», en Sara Beatriz Guardia (ed.), *Escritura de la historia de las mujeres en América Latina. El retorno de las diosas*, Lima, Ed. Minerva, 2005, pp. 361-377. También publicado con el título «Doña Francisca Gamarra más conocida como 'la Marsicala'»,URL: «http://www.gloobal.net/iepala/gloobal/hoy/index.php?id=912&canal=Ponencias&ghoy=0005&seccionxt=1».

12
La firmaron con los pseudónimos que ambos utilizaban en aquellos años, Conde de Lemos (Valdelomar) y Juan Croniqueur (Mariátegui). Según reza en el pie del título, era un «poema dramático… escrito para la Compañía Mario Padín, y para su representación en el teatro Municipal», hoy Teatro Segura. Constaba de un prólogo y seis jornadas, pero debido a que no fue editada en su momento como libro formal, su texto ha llegado hasta nosotros de manera fragmentada. Algunas escenas fueron divulgadas por el diario *El Tiempo* (Lima, 4 de setiembre de 1916).

13
Ambas obras de Valdelomar se encuentran en sus *Obras completas*, Tomo I, edición, prólogo, cronología, iconografía y notas de Ricardo Silva-Sansteban, Lima, Ediciones Copé, 2001.

14
Flora Tristán «concibió una idea, de la que nadie le ha reconocido aún la autoría, y que sólo seis años más tarde, en 1848, Carlos Marx lanzaría en su *Manifiesto comunista*: que solamente una gran unión internacional de los trabajadores de todo el mundo tendría la fuerza necesaria para poner fin al sistema presente e inaugurar una nueva era de justicia e igualdad sobre la tierra». Mario Vargas Llosa, «La odisea de Flora Tristán», en *Letras libres*, Año 4, 45 (2002), pp. 35-41. URL: «http://www.letraslibres.com/index.php?art=7807».

15
Cit. en Cecilia Bustamante, *Intelectuales peruanas de la generación de José Carlos Mariátegui*, Cagua, Editorial Letralia, 2005. URL: «http://www.letralia.com/ed_let/peruanas».

Flora Tristán.

que trazó el retrato más vivo de la incipiente historia de la república peruana independiente, y en cuyo último capítulo, titulado «La expresidenta del Perú», relató el inolvidable encuentro entre estas dos grandes mujeres, dejando así, a través de la escritura, el último retrato del trágico final, entre el destierro y la enfermedad, de «la Mariscala».

A su vez, tras su regreso a Francia en 1834 y la publicación de su obra, Flora Tristán también sería repudiada por la sociedad peruana, que condenó a la quema pública –en la Plaza de Armas de Arequipa– sus *Peregrinaciones*, por atentar contra la alta sociedad limeña en la severa crítica que allí proyectó. En el proemio, titulado «A los peruanos», Flora Tristán se permitió dirigirse a sus «medio compatriotas» para realizar un cuadro desolador sobre la organización social del Perú independiente, fundamentalmente sobre la pervivencia de las lacras de la Colonia, sus instituciones, su sociedad feudal y violenta, con el fin de corregir sus defectos más sobresalientes:

> Al ver que andáis errados y que no pensáis, ante todo, en armonizar vuestras costumbres con la organización política que habéis adoptado, he tenido el valor de decirlo, con riesgo de ofender vuestro orgullo nacional [...] He dicho, después de haberlo comprobado, que en el Perú la clase alta está profundamente corrompida y que su egoísmo la lleva, para satisfacer su afán de lucro, su amor al poder y sus otras pasiones, a las tentativas más antisociales [...] Cuando la totalidad de los individuos sepa leer y escribir, cuando los periódicos penetren hasta la choza del indio, entonces, [...] adquiriréis las virtudes que os faltan [...] Instruid, pues, al pueblo; es por allí por donde debéis empezar para entrar a la vía de la prosperidad. Estableced escuelas hasta en las aldeas más humildes: esto es lo urgente en la actualidad[16].

Reivindicaciones en las que, por supuesto, incidió en la necesidad de educación de ambos sexos, como lo haría medio siglo después Clorinda Matto. Pero tras su muerte, su obra y en general su figura fue olvidada hasta bien entrado el siglo XX. Justo cien años después de su muerte, en 1944, nuevamente sería Maga Portal quien le dedicara una obra cuyo título es ya un reconocimiento a su actividad fundadora: *Flora Tristán, la precursora*, en la que inicia un rescate de su obra, acción y pensamiento que se ha intensificado notablemente en las últimas dos décadas. Desde el ámbito literario ha sido Vargas Llosa quien, llevado de su interés por esta mujer que vivió durante unos años en la ciudad natal del novelista (Arequipa), ha vivificado la biografía de Flora Tristán en su novela *El paraíso en la otra esquina*, en la que recorre imaginariamente la breve trayectoria vital de la franco-peruana, con el contrapunto de otro recorrido con el que ésta se entrelaza: el de la bohemia y aventurera biografía del nieto de Flora Tristán, el pintor Paul Gauguin.

El tejido literario, intertextual e historiográfico se va hilando a través de todas estas recuperaciones que se realizan desde diferentes ámbitos y con una continuidad forjada por todos estos autores. Así, algunas ideas de Flora Tristán tendrían su continuidad en el pensamiento de nuestra última protagonista, Clorinda Matto de Turner, la primera novelista peruana que inauguró el indigenismo literario con su obra principal, *Aves sin nido*, de 1889. La novela puede definirse como un alegato étnico-social en el que planteó un programa para la regeneración del indio peruano basado fundamentalmente en los valores de la educación y de la cultura. Con esta obra nuevamente era otra mujer la que se adelantaba al gran defensor del indigenismo, José Carlos Mariátegui, puesto que se anticipó a la idea de este último según la cual «la solución del problema del indio tiene que ser una solución social» –coincidiendo por otra parte con los planteamientos de Manuel González Prada–, y fue la primera que formuló desde el espacio de la novela los grandes problemas que unas décadas después estarían en el centro del pensamiento de Mariátegui: el abuso del poder de las elites no indígenas, la discriminación racial, la depresión educacional, la marginación socioeconómica de los indígenas, las humillaciones y vejaciones cometidas en la sierra con las mujeres por parte de las elites gubernamentales y eclesiásticas: en sus palabras,

> la carencia de escuelas, la falta de buena fe en los párrocos y la depravación manifiesta de los pocos que comercian con la ignorancia y la consiguiente sumisión de las masas alejan, cada día más, a aquellos pueblos de la verdadera civilización, que, cimentada, agregaría al país secciones importantes con elementos tendentes a su mayor engrandecimiento[17].

Clorinda Matto puso por tanto las bases para democratizar la idea de igualdad con un indigenismo que en estos orígenes se formulaba como integrador y armonizador (tal y

16
Flora Tristán, *Peregrinaciones de una paria*, en Gustavo Bacacorzo (ed.), *Flora Tristán, Personalidad contestataria universal*, Tomo II, Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 2000, pp. 15-16.

17
Clorinda Matto de Turner, *Aves sin nido*, en *Las mejores novelas de la literatura universal*, Tomo 22, *Siglo XIX. La novela hispanoamericana*, Benito Varela Jácome (ed.), Madrid, Cursa, 1983, p. 744.

como se infiere de la alusión a la «verdadera civilización»), muy propio de los procesos hispanoamericanos decimonónicos que trataron de construir la idea de nación integrada en una sociedad ya independiente. Merece recordarse, además, la conferencia que leyó en el Ateneo de Buenos Aires, en 1895, con el título «Las obreras del pensamiento en América del Sud»[18], en la que evocó a las escritoras latinoamericanas, –en sus palabras– verdaderas heroínas que «luchan, día a día, hora tras hora, para producir el libro, el folleto, el periódico, encarnados en el ideal del progreso femenino». Y lo hizo reconociendo una deuda a la mujer silenciosa y resignada que cruzó barreras de siglos «repitiendo apenas, con miedoso sigilo, las mágicas palabras: libertad, derecho».

En todo caso, si traigo a colación a Clorinda Matto en este trabajo sobre la mujer en la Independencia peruana, es porque la emancipación, lejos de haberse completado en 1824, hizo pervivir las instituciones, los prejuicios y las injusticias de la Colonia, tanto con los indígenas como con las mujeres. Y no es hasta las últimas décadas del siglo XIX cuando escritoras como Clorinda Matto o Mercedes Cabello de Carbonera llevan a la escena pública, desde el ámbito literario, una dura crítica a esas desigualdades y a la degradación moral del país. A través de esa crítica, estas intelectuales estaban originando una incipiente independencia cultural que hasta el momento no se había acometido y que resultaba imprescindible en un proceso histórico que, a fines del siglo XIX, permanecía fiel a las estructuras coloniales, tan sólo enmascaradas por un cambio de protagonistas, españoles por criollos. Las reivindicaciones sociales de igualdad racial, y entre hombres y mujeres, eran por fin visualizadas como los dos retos principales de la sociedad. Y fueron las mujeres quienes en Perú, junto con Manuel González Prada con su defensa del indígena, enfocaron por primera vez esas lacras y las lanzaron a la sociedad, lo que les produjo no pocos ataques e injurias.

Me interesa ahora detenerme en particular en el tratamiento que Clorinda Matto –como primera novelista indigenista– ha recibido en las historias de la literatura peruana, es decir, en la recuperación crítica de esta figura, para introducir a la autora en la polémica sobre el «proceso» de la literatura; si bien, como he anunciado al principio, lo haré de forma muy selectiva a través de autores paradigmáticos como Riva-Agüero o Mariátegui.

La idea inicial para abordar esta cuestión se encuentra formulada en el subtítulo de las tres novelas de la autora: *Aves sin nido, Herencia* e *Índole*: *Novela Peruana.* Con este subtítulo Clorinda Matto expresaba explícitamente su voluntad de generar una literatura nacional, tal y como expone al finalizar el prólogo de su primera novela, *Aves sin nido*:

> Amo con amor de ternura a la raza indígena, por lo mismo que he observado de cerca sus costumbres, encantadoras por su sencillez, y la abyección a que someten esa raza aquellos mandones de villorrio, que, si varían de nombre, no degeneran siquiera del epíteto de tiranos. No otra cosa son, en lo general, los curas, gobernadores, caciques y alcaldes.
> Llevada por este cariño, he observado durante quince años multitud de episodios que, a realizarse en Suiza, la Provenza o la Saboya, tendrían su cantor, su novelista o su historiador que los inmortalizase con la lira o la pluma, pero que, en lo apartado de mi patria, apenas alcanzan el descolorido lápiz de una hermana.
> Repito que al someter mi obra al fallo del lector, hágolo con la esperanza de que ese fallo sea la idea de mejorar la condición de los pueblos chicos del Perú; [...] recordando que en el país existen hermanos que sufren, explotados en la noche de la ignorancia, martirizados en esas tinieblas que piden luz; señalando puntos de no escasa importancia para los progresos nacionales y *haciendo*, a la vez, literatura peruana[19].

A parte de la alusión directa a ese «hacer literatura peruana» que ella se impone como objetivo, en estas líneas se advierte una actitud ciertamente paternalista del criollo hacia el indígena (que pretende integrarle en la «civilización verdadera», es decir, la occidental); actitud que estaría en los orígenes del indigenismo literario. En estas líneas se evidencia también una línea de pensamiento fundamentalmente reformista que Clorinda Matto desarrollaría también en sus artículos periodísticos. Pero analicemos ahora su recuperación desde el siglo XX por parte de lo que podríamos denominar el «oficialismo cultural».

La primera aparición de Clorinda Matto en una historia literaria peruana vendría de la mano del primer historiador, José de la Riva-Agüero, quien en su *Carácter de la literatura del Perú independiente* (1905) lanzaría un

Clorinda Matto de Turner.

18
Clorinda Matto de Turner, «Las obreras del pensamiento», *Boreales, miniaturas y porcelanas*, Buenos Aires, Imprenta de Juan A. Alsina, 1902, pp. 245-266.

19
Op. cit., pp. 723-724.

juicio que la dejaría en una especie de adolescencia literaria:

> La señora Matto de Turner ha publicado también, además de algunas colecciones de artículos cortos y ligeros, una novela, *Herencia*, impregnada en el naturalismo de Zola, atestada de observaciones fisiológicas, y de metáforas atrevidas y casi todas frustradas; y otras dos novelas, *Aves sin nido* e *Índole*, más interesantes que la anterior, porque pintan las costumbres de la Sierra. Estas dos últimas son novelas de tesis. Tratan de probar cuán insufrible es la tiranía de los párrocos en el interior de la república [...] A decir verdad, si aprobamos el fin docente, el levantado propósito educador que anima las novelas de la señora Matto, su estilo y la disposición de la intriga están muy lejos de satisfacer. Tal vez si nuestra compatriota hubiera continuado ensayándose en el difícil arte del novelista, si se hubiera dedicado a él asiduamente, habría llegado a adueñarse de sus secretos y habría podido entonces escribir *la novela de la Sierra*, la novela regional, y ser algo así como una Pereda en pequeño. Pero las que hasta ahora ha publicado no pasan de tentativas»[20].

Además de confinar a la autora a la mera tentativa, y sin relieve ninguno para el devenir de la historia literaria peruana, el fragmento contiene elementos significativos de evidente machismo así como del habitual hispanismo de Riva-Agüero, puesto que de haber conseguido escribir la novela de la sierra, Clorinda Matto tan sólo podría haber sido «un Pereda en pequeño».

Tras esta primera inclusión, a la postre excluyente, en el canon de la literatura peruana, la autora resulta insignificante y casi desaparece en otras historias de la literatura peruana, como por ejemplo la de Ventura García Calderón, que tras calificar a Mercedes Cabello de Carbonera de pedante, poco didáctica y con un estilo marcado por «el lenguaje libre y desarticulado de todas las cartas de mujeres», tan sólo dedica dos líneas a Clorinda Matto que relegan su figura y su obra al mero interés anecdótico: «Si recuerdo la novela *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner he concluido con el fugaz *naturalismo* del Perú»[21].

Tras estas valoraciones provenientes de la generación del 900, cabría esperar, dentro de una lógica de coincidencias en los objetivos, que fuera José Carlos Mariátegui quien restituyera la trascendencia de la autora como iniciadora de la novela indigenista. Sin embargo, resulta especialmente sorprendente –y significativo– el hecho de que Mariátegui –el principal ideólogo sobre «el problema del indio»– silenciara casi por completo a Clorinda Matto, y que no fuera el primero en recuperar su figura, no sólo como una de las primeras novelistas peruanas sino también como precursora en las reivindicaciones sociales que él mismo formulara, si bien con diferentes planteamientos a los que luego me referiré. En todo caso, lo sorprendente de esta ausencia no sólo resulta de la proximidad de formulaciones respecto al «problema del indio» –a pesar de esas distancias que tienen que ver sobre todo con los medios que cada uno propone para la resolución del «problema»– sino también del hecho de que Mariátegui tuvo siempre en cuenta la literatura escrita por mujeres[22].

Sara Beatriz Guardia, en su artículo «Mariátegui y la literatura escrita por mujeres» recorre y analiza esa presencia de la mujer en la obra completa de Mariátegui: comienza el recorrido por su artículo «Mujeres de letras en Italia» (en el que reivindicó la emancipación espiritual de la poesía femenina, y en el que se detuvo en la literatura de Ada Negri); y continúa con las mujeres históricas que fascinaron a Mariátegui, con especial predilección por Juana de Arco (sobre la que publicó dos artículos[23] y a quien consideró una de las más extraordinarias mujeres de la historia), George Sand (a quien admiró y ensalzó como mujer y como escritora[24]), Isidora Duncan (que consideró al mismo nivel que Lord Byron[25]), o el personaje de Nadja de André Breton[26]. Teniendo en cuenta esta preocupación por reivindicar la memoria histórica de todas estas mujeres, ¿cómo se explica que el Amauta no se ocupara de las dos grandes escritoras peruanas de finales del siglo XIX, Clorinda Matto y Mercedes Cabello de Carbonera? El hecho es que ninguna de ellas aparece en su «Proceso de la literatura», ni siquiera mencionadas en el capítulo dedicado a Manuel González Prada, con quien ambas escritoras siempre van de la mano en los anales de la literatura peruana, así por ejemplo en la «historia» de Riva-Agüero. Es más, si se revisa la obra completa de Mariátegui tampoco se encuentra ningún artículo sobre estas narradoras. Tan sólo este recuerdo de Matto de Turner en el artículo «El problema primario del Perú»:

> Dirijamos la mirada al problema fundamental, al problema primario del Perú. Digamos algo de lo que

20
José de la Riva-Agüero, *Carácter de la Literatura del Perú Independiente*, en *Obras completas*, Lima, Pontifica Universidad Católica del Perú, 1962, pp. 255-256.

21
Ventura García Calderón, *Del romanticismo al modernismo. Prosistas y poetas peruanos*, París, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, 1910, pp. XII y XIII.

22
Véase Sara Beatriz Guardia, «Mariátegui y la literatura escrita por mujeres», en su *Voces y cantos…*, *op. cit.*, pp., 89-113; y Modesta Suárez, «José Carlos Mariátegui. Reflexiones en torno a una estética femenina», en Ronland Forgues, *Mariátegui: una verdad actual siempre renovada*, Lima, Empresa Editora Amauta, S.A., 1994.

23
El primero es «La santificación de Juana de Arco y la mujer francesa» (*El Tiempo*, Lima, 23 de agosto de 1920), en *Cartas de Italia*; el segundo es un comentario sobre el libro de Joseph Delteil, publicado en 1926: «Juana de Arco de Joseph Delteil» (*Variedades*, Lima, 6 de febrero de 1929), en *Signos y obras*.

24
Véase su comentario sobre la obra de Charles Maurras, *Los amantes de Venecia*. En *Cartas de Italia* (Venecia, septiembre de 1920; *El Tiempo*, Lima, 11 de febrero de 1921).

25
«Las memorias de Isidoro Duncan» (*Variedades*, Lima, 17 de julio de 1929), en *El artista y la época*.

26
«Nadja de André Breton», *Variedades*, Lima, 15 de enero de 1930.

> diría ciertamente Clorinda Matto de Turner si viviera todavía. Este es el mejor homenaje que podemos rendir los hombres nuevos, los hombres jóvenes del Perú, a la memoria de esta mujer singular que, en una época más cómplice y más fría que la nuestra, insurgió noblemente contra las injusticias y los crímenes de los expoliadores de la raza indígena[27].

El recuerdo es ciertamente positivo, pero el hecho es que esta «mujer singular» –como él la califica– no aparece en su calidad de escritora (novelista, periodista) en ninguno de sus artículos, de lo que se infiere su irrelevancia para Mariátegui en el «proceso de la literatura» peruana. Cabría entonces preguntarse por los motivos y reflexionar sobre las posibilidades que explican esta ausencia.

En primer lugar, sería preciso recordar que en base a la estructuración marxista con que Mariátegui periodiza la literatura peruana en tres fases –colonial, cosmopolita y nacional (coincidiendo con las etapas aristocrática, burguesa y proletaria de la historia)– para el ideólogo socialista el primer indigenismo funcionaría como clausura del periodo cosmopolita, pero todavía no podría considerarse como literatura nacional, cuya primera manifestación no llegaría hasta *Los Heraldos Negros* de Vallejo[28]. Es más, Mariátegui distinguió entre la literatura indigenista, como literatura idealizadora a la que califica de «literatura de mestizos» (de ahí que sea indigenista y no indígena –y por tanto pre-nacional–), y una literatura indígena que estaba por llegar y habrían de producir los propios indígenas. Desde esta perspectiva evidentemente reduccionista de lo que debía ser la literatura peruana, Mariátegui plantea que sólo los indígenas podrían dar lugar a ese período nacional de la literatura que, por otra parte, estaría sustentado sobre los logros sociales producidos por la implantación del socialismo.

En segundo lugar, deberíamos tener en cuenta que el proyecto de Clorinda Matto tiene una base ideológica burguesa, cimentada en los valores de la civilización, la educación y, lo que resulta más controvertido, la asimilación o incorporación del indio a la cultura hegemónica (tal y como vio Cornejo Polar en sus estudios sobre las novelas[29], en los que evidenció la conversión de Margarita –la niña indígena que aparece en *Aves sin nido* y que es adoptada por una familia burguesa, culta y bondadosa– en una señorita de la alta sociedad limeña, educada en el seno de una familia ilustrada); ideales de armonía y necesaria asimilación en los que vendría a coincidir medio siglo después Ciro Alegría en *El mundo es ancho y ajeno* (1941), y que serían vistos sin embargo por José María Arguedas como el peligro más acuciante para la preservación de la pureza cultural del mundo indígena; en definitiva, el factor decisivo para la aculturación.

Así, es preciso partir de las bases ideológicas de Clorinda Matto y Mariátegui para leer en los *Siete ensayos* lo siguiente: «No nos contentamos con reivindicar el derecho del indio a la educación, a la cultura, al progreso, al amor y al cielo. Comenzamos por reivindicar, categóricamente, su derecho a la tierra», y para entender que esa reivindicación «a la educación, a la cultura, al progreso, al amor y al cielo», que Mariátegui de algún modo minimiza con una sutil sonrisa, era la propuesta de Clorinda Matto, y que para él resultada del todo insuficiente si no iba unida al factor principal: el económico, el derecho a la tierra. Estas ideas de Mariátegui las encontramos también en el prólogo que escribió para *Tempestad en los Andes* de Luis E. Valcárcel: «No es la civilización, no es el alfabeto del blanco, lo que levanta el alma del indio. Es el mito, es la idea de la revolución socialista. La esperanza indígena es absolutamente revolucionaria»[30]. La distancia entre Clorinda Matto y Mariátegui es totalmente visualizable en estas formulaciones y puede resumirse en pocas palabras: los postulados de Mariátegui son revolucionarios, los de Matto de Turner, reformistas. Y tal vez sea en esta distancia ideológica, que no es sino la que separa el pensamiento burgués del proletario, donde se encuentra la explicación para entender la ausencia de las novelas de Clorinda Matto en la obra del principal ideólogo del indigenismo en el siglo XX.

Sin embargo –como ha visto Rocío Ferreira– a este período de crítica y exclusión siguió otro de «revalorización y de reivindicación de la novelista que finalmente logró insertarla en el canon de la literatura peruana y latinoamericana. El movimiento indigenista de los años 20 y 30 que motivó los debates sobre el carácter plural de la sociedad peruana y que 'reapareció con intensidad en los años 60' fue el propulsor de ese proceso»[31]. Proceso de restitución que cuenta con autores como Luis Alberto Sánchez, y que tiene como máximo exponente en las últimas décadas a Antonio Cornejo Polar, quien en sus ensayos sobre

27
José Carlos Mariátegui, «El problema primario del Perú», en *Peruanicemos el Perú*, Lima, Empresa Editora Amauta, 1970, p. 30.

28
«En estos versos del pórtico de *Los Heraldos Negros* principia acaso la poesía peruana. (Peruana, en el sentido de indígena)». «El proceso de la literatura», en *op. cit.*, p. 208.

29
Véase los trabajos de Antonio Cornejo Polar: «Aves sin nido: indios, notables y forasteros», en *La novela peruana; siete estudios*, Lima, Horizonte, 1977, pp. 7-32; «Prólogo» a Clorinda Matto de Turner, *Aves sin nido*, La Habana, Casa de las Américas, 1974, pp. vii-xxxv; «Prólogo» a Clorinda Matto de Turner, *Herencia*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1974, pp. 7-21; «Prólogo» a Clorinda Matto de Turner, *Índole*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1974, pp. 7-32.

30
Luis E. Valcárcel, *Tempestad en los Andes*, [s. e.], Lima, 1927.

31
Rocío Ferreira, «*Clorinda Matto de Turner, novelita* y los aportes de Antonio Cornejo Polar al estudio de la novela peruana del siglo XIX», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXXI, 62, Lima-Hanover (2° Semestre de 2005) (pp. 27-51), p. 35.

Magda Portal.

la autora afirma su «convicción sobre la importancia decisiva de las novelas de Clorinda Matto de Turner en el proceso de la literatura peruana». Asimismo, Vargas Llosa, en *La utopía arcaica*, sitúa a Clorinda Matto como «primer escritor indigenista» y revaloriza su obra como fundadora de toda una tradición:

> Su novela *Aves sin nido* inauguró una larga sucesión de libros comprometidos en los que se retrata, desde diversos ángulos, la vida campesina, denunciando las injusticias y reivindicando las costumbres y tradiciones indígenas hasta entonces ignoradas por la cultura oficial. Es imposible estudiar la historia rural del continente y entender el destino del hombre de los Andes desde el fin de la Colonia hasta la época contemporánea sin acudir a la novela indigenista. Ella es a menudo el único testigo de esa historia[32].

Otra suerte correría la escritora Magda Portal en la obra de Mariátegui, quien le dedicó un capítulo en su «Proceso», cuando tan sólo había publicado su primer poemario y un libro en prosa. En esta obra primeriza el «espíritu rebelde» y el «mesianismo revolucionario» de los que hizo gala la autora en el seno de la tradicional sociedad peruana evidencian una cercanía de posicionamientos ideológicos que refuerzan el ensalzamiento por parte de Mariátegui de su figura[33]. Sin embargo, también el nombre de Maga Portal se trataría de borrar como consecuencia de la intensa actividad política que marcaría una vida de exilios, deportaciones, prisión y persecución continua; pero también de lucha incansable por aquellos derechos de la mujer que ya reclamara un siglo antes Flora Tristán –como el derecho al voto– y por una actividad abrumadora de conferencias, publicación de revistas y campaña feminista por toda Latinoamérica. Todo ello derivó, como recuerda Cecilia Bustamante, en «una devastadora campaña de desprestigio personal, ataques a su vida privada y el tradicional silenciamiento de su obra y personalidad»[34].

Como hemos visto fue Magda Portal quien aglutinó toda la tradición feminista que he recorrido en un nuevo activismo social formulado tanto desde el ámbito político como desde el literario[35], siguiendo la estela de Clorinda Matto o Mercedes Cabello con una concepción comprometida del arte, y en concreto de la poesía. El citado poema a Micaela Bastidas o su ensayo *El aprismo y la mujer* (1933)[36], en cuya primera parte –«Posición de la mujer peruana»– expresa su reconocimiento a nuestras protagonistas, (Francisca Zubiaga, Flora Tristán y Clorinda Matto) supone una justa recuperación, en clave de herencia, de la acción y el pensamiento de estas grandes mujeres de la historia.

Todas ellas comparten en sus biografías la persecución y la exclusión: desde Micaela Bastidas, ejecutada; Francisca Zubiaga, exiliada y fallecida en la soledad; Flora Tristán, la paria –como ella misma se intituló– cuyas *Peregrinaciones* forman parte de la larga lista de libros que fueron a parar a la hoguera de la historia; y Clorinda Matto, que sufrió persecución y exilio, así como la quema de su imprenta y la prohibición de su novela *Aves sin nido*; llegamos a Magda Portal, que en su libro *Hacia la mujer nueva* reivindicó la memoria de todas ellas y que ya en pleno siglo XX no escapó de las persecuciones de sus predecesoras. La progresiva recuperación desde el siglo XX de estas protagonistas de la emancipación política, cultural y literaria peruana –y también la de la emancipación de la mujer– es la mejor muestra de una andadura histórica de las mujeres que, en su pertinaz oposición a las más cruentas formas de exclusión, consiguieron trazar en el Perú, desde su historia independiente, el camino hacia la igualdad social; una utopía que, lejos de ser realidad en las puertas del siglo XXI, continúa moviendo la acción y la pluma de las grandes obreras de la libertad y del pensamiento en América Latina.

32
Vargas Llosa, *La utopía arcaica*, México, FCE, 1996, p. 21.

33
Sobre la relación de Mariágetui con Marga Portal véase: Cecilia Bustamante, *Intelectuales peruanas de la generación de José Carlos Mariátegui*, *op. cit.*, pp. 22-24; Marta Bermúdez Gallegos, «Magda Portal, la eterna rebelde», en Betty Osorio y María Mercedes Jaramillo, *Las desobedientes. Mujeres de Nuestra América*, Panamericana Editorial, Santa Fé de Bogotá, 1997, pp. 288-308.

34
Cecilia Bustamante, *op. cit.*, p. 23.

35
Véase el artículo de Lady Rojas-Trempe, «Mujeres y movimientos sociales en América Latina: Ángela Ramos y Magda Portal, escritoras políticas de pie en la Historia del Perú». URL: «http://www.flora.org.pe/DEBATE.htm»

36
Magda Portal, *El aprismo y la mujer*, Lima, Editorial Cooperativa Aprista «Atahualpa», 1933.

América sin nombre, nos 13-14 (2009) 73-84
ISSN: 1577-3442

CARTOGRAFÍAS PAN/AMERICANAS EN *COCINA ECLÉCTICA* (1890) DE JUANA MANUELA GORRITI[1]

ROCÍO FERREIRA
DePaul University

Rocío Ferreira:
Rocío Ferreira obtuvo el doctorado en literatura latinoamericana y estudios de género en la Universidad de California en Berkeley y ahora es catedrática de literatura latinoamericana en la Universidad DePaul en Chicago. Trabaja en temas relacionados con la literatura latinoamericana de los siglos XIX, XX y XXI y teoría de género, pero su investigación se enfoca principalmente en la cultura y literatura peruana. Ha participado en numerosos congresos internacionales y publicado artículos de crítica en libros y revistas especializadas. Su libro *De las Veladas literarias a la Cocina ecléctica: mujeres, cultura y nación en el Perú decimonónico* está por salir con el Fondo Editorial del Congreso del Perú. El Centro de Humanidades y el Centro de Investigación Latino/americano de DePaul le ha otorgado una beca para que continúe trabajando en su proyecto actual titulado «Yuyanapaq/para recordar: Memoria, desplazamiento y violencia política en la cultura peruana contemporánea».

Dos años antes de su muerte, Juana Manuela Gorriti (1818-1892) publicó *Cocina ecléctica* (1890); libro que reúne las recetas culinarias que les solicitó a sus amigas de diversos lugares de Hispanoamérica para su publicación. Este último ejercicio comunitario que Gorriti organizó denota su interés por representar la diversidad pan/americana y de forjar la participación de la mujer en el ámbito cultural; gesto que iniciara a su llegada al Perú con su labor como escritora y salonnière. Gorriti fue una de las intelectuales más activas e importantes de su época ya que fue la que dio mayor empuje a la participación de la mujer en el ámbito de la cultura literaria a lo largo de una vida agitada de interminables viajes entre Lima y La Paz, Salta y Buenos Aires[2]. Se estableció en el Perú (primero en Arequipa y luego en Lima) a mediados de la década de los años cuarenta donde residió por un período de más de treinta –interrumpidos– años. Durante su larga estadía en el Perú, Gorriti comenzó su carrera como intelectual y escritora publicando leyendas sentimentales y artículos de temas variados en revistas y semanarios justamente en la época en la que los estadistas peruanos comenzaban a forjar proyectos nacionales para organizar la joven república bajo la dirección del general Ramón Castilla (1845-1851 y 1855-1864)[3]. Ya en 1860, Gorriti había alcanzado una gran reputación en la vida intelectual limeña con la publicación inicial por entregas en 1851 de su leyenda peruana «La quena», en el «Folletín» del diario *El Comercio*[4]; con publicaciones en *La Revista de Lima* y *La Revista de Buenos Aires*; con la fundación de tres importantes semanarios dirigidos a mujeres –*El Albúm* (1874, con Carolina Freire de Jaimes), *La Alborada* (1874-75) y *La Alborada del Plata* (1877-80)– y, finalmente, con la instauración de su famoso salón literario (1876-77). Asimismo, «la embajadora cultural» se incorporó rápidamente al grupo de «los bohemios» como una figura de gran respeto y admiración. En *La bohemia de mi tiempo* Ricardo Palma afirma, «Los bohemios la tratábamos con la misma llaneza que a un compañero, y su casa era para nosotros un centro de reunión»[5]. A partir de este momento, la escritora argenti-

1
Una versión de este trabajo fue presentada en el Coloquio Internacional: «100 años después. La literatura de mujeres en América Latina: el legado de Mercedes Cabello de Carbonera y Clorinda Matto de Turner», California, State University, Long Beach, Mayo 2009, y saldrá publicada próximamente en las Actas del Coloquio.

2
Aunque fue argentina de nacimiento, a una temprana edad se exilió con su familia por razones políticas primero en Tarija y luego en Chuquisaca, Bolivia. Durante la guerra civil argentina, su padre, el general José Ignacio Gorriti, luchó en el bando de los unitarios cuando estos fueron derrotados por Juan Facundo Quiroga. En 1833, se casó con Manuel Isidoro Belzú, –caudillo y futuro presidente de Bolivia– con quien tuvo dos hijas: Edelmira y Mercedes. Después de vivir varios años en Bolivia, se trasladó a Arequipa en 1845 con su familia ya que la actividad política de Belzú los llevó al exilio. Después de separarse de Belzú se refugió en Arequipa en primera instancia –donde fue gran «animadora de la vida social»– para finalmente llegar a Lima en 1848. En Lima tuvo dos hijos más –Clorinda Puch y Julio F. Sandoval– quien más tarde se convirtió en su compañero co-organizador y compilador de las veladas literarias. En 1877 Gorriti regresó a Buenos Aires para recibir una pensión vitalicia que la obligó a residir allí hasta el día de su muerte en 1892. En 1881, después de permanecer en Chincha durante la Guerra del Pacífico con su amiga Mercedes Cabello de Carbonera, se instaló en Buenos Aires y sólo regresó al Perú en 1884 de visita.

3
El importante rol que ejerciera Gorriti en el desarrollo de la cultura literaria peruana de la segunda mitad del siglo XIX lo he desarrollado ampliamente en mi trabajo inédito: «De cómo dejarse caer de la sartén al fuego de la escritura: la narrativa peruana de Juana Manuela Gorriti».

4
Cf. mi artículo «Transacciones de amor y de dinero: oro, género y domesticidad en las leyendas 'Andinas' de Juana Manuela Gorriti», en Sara Beatriz Guardia (ed.), *Mujeres que escriben en América Latina*, Lima, CEMHAL, 2007, pp. 163-76.

5
Ricardo Palma, *La bohemia de mi tiempo*, Lima, Ediciones Hora del Hombre, 1948, p. 30.

Familia Gorriti.

na sostuvo una gran amistad con el escritor tradicionista Ricardo Palma y con las escritoras Clorinda Matto de Turner y Mercedes Cabello de Carbonera. Además, fue la madre intelectual, maestra y amiga de las escritoras peruanas que se iniciaban en las letras y con ellas, precisamente, fue con quienes dialogó en su salón literario; el más prestigioso de Hispanoamérica. Fue en ese espacio donde las jóvenes escritoras cuestionaron sin tregua asuntos relacionados con la formación de las naciones, la situación de la mujer, la constitución de la familia, el matrimonio, la educación, y su propia participación en el mundo intelectual. Por lo demás, la producción literaria de Juana Manuela Gorriti cubre un amplio territorio en el campo cultural decimonónico hispanoamericano, pues va del punto más álgido del romanticismo hasta el positivismo de fin de siglo. Así, desde sus primeras leyendas romántico-sentimentales hasta la publicación de *Cocina ecléctica* (1890) –texto del que nos ocuparemos en este ensayo–, pasando por los temas polémicos presentados en sus veladas literarias, y, sobre todo, por sus distintas narraciones vemos que la obra de Gorriti está atravesada por un discurso americanista que está muy presente en su último proyecto: el libro de cocina[6].

En este artículo nos proponemos ver algunas particularidades de este compendio de recetas culinarias que nos interesan destacar en nuestro corpus en relación al enfoque pan/americanista del texto y a la experiencia cultural de Juana Manuela Gorriti en el Perú. Como observaremos, muchas de las autoras de las recetas publicadas en *Cocina ecléctica* son las escritoras y/o educadoras que participaron en sus veladas literarias de Lima; mientras que otras de ellas están directamente vinculadas con los intelectuales y los estadistas peruanos o con los invitados hispanoamericanos que fueron asiduos colaboradores en las tertulias semanales; además de sus amigas y parientes bolivianas y argentinas. A su vez, dada su fascinante pluralidad y riqueza, el compendio de recetas configura una notable reflexión, no sólo sobre la cocina y sus elementos innatos en sí, sino también sugiere nítidamente que a través de este espacio «doméstico», marginado («la cocina») pero propio, se cocinan ciertos saberes que van más allá de una receta, como veremos a continuación. En función de lo que hemos expuesto, en este ensayo nuestro interés principal se centra en ilustrar la diversidad de discursos que traen en sí mismas las recetas y ver la relación que éstas presentan con la ideología particular de las autoras.

Recetas para leer[7]

«Helado de canela»[8]

Pues que las letras se permiten el solaz de bajar á la cocina,
¿por qué nó el magisterio, cuya mision es también,
enseñar lo bueno?
– Enriqueta Lund (Lima)–

Es claro que a través de los años la cocina ha servido y sigue sirviendo como punto de reflexión para desarrollar y explicar historias, teorías, filosofías y demás. Al repasar la historia americana no tardamos mucho en encontrar escritores, filósofos, críticos, estudiosos que han desarrollado y expresado sus ideas a partir de metáforas culinarias a lo largo de los siglos. Sólo nos basta recordar, por ejemplo: el relato que nos cuenta el Inca Garcilaso de la Vega sobre la experiencia de lo chasquis y los melones «jabladores»; la interpretación del intercambio del vaso de chicha que hace Felipe Guaman Poma de Ayala del (des)encuentro entre Atahualpa y Francisco Pizarro en Cajamarca; «los secretos naturales» que descubre Sor Juana Inés de la Cruz guisando; el aprecio americano que hace Andrés Bello en su poesía al exaltar sus frutos; la desgarradora descripción de la condición de las «Cocinas y cocineras» peruanas que detalla Abelardo Gamarra; el dolor profundo que emana del «pan nuestro» de César Vallejo; el diálogo que entabla Alfonsina Storni entre la tragedia clásica y la realidad de una cocinera en su breve texto «Polixema y la cocinerita»; la glorificación de los alimentos y cosas cotidianas que en «Odas elementales» compone Pablo Neruda; el «Manifesto Antropófago» de Oswald de Andrade; el valor que le da Gilberto Freyre a la cocina nordestina en su «Manifesto Regionalista»; la imagen culinaria de un ajiaco caribeño que ofrece Fernando Ortiz para explicar su teoría de la «transculturación»; las »naranjas y manzanas» filosóficas de Clarice Lispector. Además varias escritoras

6
Sobre *Cocina ecléctica* tres ensayos abrieron el campo de estudio de este poco conocido texto de Gorriti. Véase Nina M. Scott, «Juana Manuela Gorriti's *Cocina eclectica*: Recipes as Feminine Discourse», *Recipes for Reading: Community Cookbooks, Stories, Histories*, Amherst, University of Massachusetts, 1997, pp. 189-99 (este artículo apareció primero en *Hispania* 75 (May 1992), pp. 310-14; Josefina Iriarte y Claudia Torre, «Juana Manuela Gorrti: *Cocina ecléctica*. 'Un sí es no es de ajo molido'», *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires Feminaria Editora, 1994, pp. 80-86; y «La mesa está servida», *El ajuar de la patria*, Buenos Aires, Feminaria Editora, 1993, pp. 45-61.

7
Hago alusión al libro editado por Anne L. Bower, *Recipes for …, op. cit.*

8
Juana Manuela Gorriti, *Cocina ecléctica*, Buenos Aires, Félix Lajouane, 1890. El epígrafe que abre esta sección y las citas de las recetas provienen del texto original. Todas las citas de este ensayo mantendrán la ortografía y puntuación original. También hemos consultado otras ediciones más recientes del texto y hemos constatado que no son fieles a la versión original. Por ejemplo la edición publicada por la Librería Sarmiento S.R.L, omite varias recetas como por ejemplo la de «Ensalada de paltas» de Mercedes Cabello de Carbonera, entre otras. Véase Juana Manuela Gorriti, *Cocina ecléctica,* Buenos Aires, Librería Sarmiento S.R.L., 1977. La edición de Martorell, aunque incluye todas las recetas, no deja de tener algunas fallas mínimas como invertir el orden de dos recetas, por ejemplo. Véase Juana Manuela Gorriti, *Cocina ecléctica,* Alicia Martorell (ed.), vol. 3, Salta, Fundación del Banco del Noroeste Coop. Ltdo., 1989, pp. 147-354.

y críticas literarias contemporáneas también se sirven del espacio tradicionalmente femenino, «la cocina», como un lugar de reflexión en su escritura. Por ejemplo: la «Lección de cocina» de Rosario Castellanos; el título de la compilación de ensayos de Patricia González y Eliana Ortega, *La sartén por el mango;* el ensayo crítico «La cocina de la escritura» de Rosario Ferré; los recetarios que Debra A. Castillo incluye al principio y al final de *Talking Back*; el libro de recetas afrodisiacas de Isabel Allende, *Afrodita*; y las novelas *Como agua para chocolate: novela de entregas mensuales, con recetas, amores y remedios caseros* e *Íntimas suculencias: tratado filosófico de cocina* de Laura Esquivel. Por otro lado, cabe mencionar que, cien años después de que Gorriti publicara su libro «comunitario» de recetas de cocina con la contribución de un heterogéneo grupo de mujeres latinoamericanas célebres, en este fin de siglo en el Perú se han trabajado proyectos similares. Por ejemplo, el poeta Antonio Cisneros organizó y publicó en el 2000 un recetario culinario titulado *El diente del Parnaso. Manjares y menjunjes del letrado peruano* con la contribución de hombres célebres, y por otro, las mujeres de sectores marginales siguen luchando juntas por mejorar el movimiento que crearan hace más de dos décadas –«la cocina comunitaria»– para alimentar nutritivamente a su comunidad. Como en el siglo pasado, las mujeres y los hombres usan el espacio doméstico de la cocina para enfrentarse con los problemas sociales y políticos contemporáneos. Sobre este tema, Deane W. Curtin y Lisa M. Heldke en *Cooking, Eating, Thinking. Transformative philosophies of food* subrayan la resonancia que los alimentos tienen en la formación de sociedades, de sus individuos e identidades, así como la necesidad de profundizar en la relación central que existe entre estos.

En su importante trabajo sobre las escritoras argentinas, Francine Masiello ha demostrado que

> los estudios culturales, inspirados fundamentalmente en las estrategias deconstructivistas, han revisado la oposición tradicional entre la esfera pública y la privada –cuya vinculación con el género resulta arbitraria–, según la cual las actividades masculinas están situadas decididamente en el ámbito público, mientras que las femeninas están relegadas al dominio del hogar. Estas categorías de análisis han sido objeto de investigaciones que cuestionan las falsas dicotomías implícitas en lo 'público' y lo 'privado'. Se trata de un proceso de develamiento a fin de demostrar la permeabilidad constante entre ambos dominios de la experiencia[9].

Conviene en este punto precisar algunos de estos conceptos críticos que son los que han posibilitado nuestra genealogía del discurso literario femenino en el siglo XIX. La cocina, como las veladas literarias limeñas en su «modesto salón», espacios domésticos accesibles a toda mujer, se vuelven espacios de participación pública, en los que se producen discursos que van más allá de una receta o una charada. Las mujeres dialogan públicamente acerca de la cultura y de la historia y prueban que, como dice Masiello, «la escritura doméstica se convierte en una manera de ampliar un diálogo sobre la adquisición del conocimiento y de la ciencia y modos de afectar los programas del Estado»[10]. En ese sentido, las recetas recogidas en *Cocina ecléctica* pueden ser pensadas como «espacios imaginarios» a través de los cuales es posible leer dentro de los temas, ideas y cuestiones del proyecto americanista que interesaban a las contribuyentes.

¿En qué consiste el «saber» alternativo de las rececetas? Claramente deducimos que este texto fue montado por Juana Manuela Gorriti para establecer su propuesta pan/americanista en un diálogo imaginario con múltiples y diversos lectores en torno al reto que representaba la construcción de un proyecto nacional en Hispanoamérica. ¿Cuál fue la relación entre la producción literaria de las escritoras y la(s) receta(s) que cuidadosamente escogieran para esta publicación? Para las autoras las recetas literarias y culinarias se definen como parte de la ideología decimonónica. Las recetas deslizan su mirada hacia sus propios proyectos. Se trata de establecer un diálogo intertextual entre la ideología que ciertas autoras desarrollan en su obra y las recetas que elaboran para la antología. Hablando del caso particular de las escritoras peruanas, en ellas se materializa el discurso indigenista y anticlericalista de Clorinda Matto de Turner; el positivismo científico de Mercedes Cabello de Carbonera y la preocupación por la educación femenina de Teresa González de Fanning, por ejemplo. En el caso de Gorriti, el recetario le sirve para trazar una cartografía personal y cultural en la que favorece a los países en los cuales residió. Además estas autoras revisan el rol de la mujer en la historia y su sociedad actual.

9
Francine Masiello, *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna,* Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1997, p. 20.

10
Masiello, *op. cit.*, p. 21.

Juana Manuela Gorriti (1818-1892).

A rastrear esta hipótesis están dedicadas las siguientes secciones de este estudio.

La cocina (ecléctica) de la escritura en el proyecto pan/americanista de Juana Manuela Gorriti

> Mensaje.
>
> Señores:
>
> [...] Como base de toda operacion culinaria, he procurado dar al conjunto del menaje la limpieza esmerada, que necesita, sobretodo, en este lugar de continuas polvaredas. [...]
>
> En busca de modificaciones que se adapten á todos los gustos, he ideado para la salsa de peregil en reemplazo del desagradable queso, el migajon de pan desleido en la crema de leche, que le da un sabor delicioso; sustituyendo para esta y la de mirasol, el aromático jugo de la naranja, al indigesto vinagre. He cambiado el uso de verduras trituradas en la confeccion del puchero, con un manojo de yerbas olorosas que, cocidas con la carne, dán á esta y al caldo, un sabor agradable.
>
> En el anhelo de extender el catálogo de nuestros manjares, he hecho apelacion á los recuerdos de mi vida nómada, y tomado de los diferentes países que me albergaron, lo que encontré digno de nuestro delicado paladar; y os he servido el estofado de seis carnes, la ensalada de zapallo en flor; umintas y pasteles asados entre piedras calcinadas, y la *carne con cuero* de la Pampa natal[11].

La cita que inicia esta sección presenta a Gorriti al mando de la cocina en «la casita preciosa». En la narración «Chincha», Gorriti relata el viaje que hiciera con su querida amiga Mercedes Cabello de Carbonera y su hijo Julio F. Sandoval al tranquilo pueblo ubicado en Ica, al sur de Lima, huyendo de la nefasta «Guerra del Pacífico». Lo interesante de este relato es que revela –a través de la serie de recetas que ella le presentara a sus comensales– su filosofía de la vida. En su descripción, Gorriti pone énfasis en buscar modificaciones «que se adapten a todos los gustos». Para conseguir su objetivo Gorriti idea, reemplaza, sustituye, cambia, apela a los recuerdos de su vida nómada y finalmente toma de los diferentes países que la albergaron –Argentina, Bolivia y Perú– aquello que encuentra digno del delicado paladar de los comensales y suyo. La concepción del arte culinario de Gorriti conserva una relación metonímica con su quehacer literario. Cocinar es escribir y un ingrediente o una receta es un lugar de esa cartografía triangular. Asimismo, a lo largo de su carrera de escritora viajera, Gorriti –al igual que en la cocina– escogería cuidadosamente ingredientes netamente americanos para confeccionar sus relatos y estos, a su vez, le servirían para organizar un juego de alianzas. En este sentido es especialmente interesante que este relato establezca la importancia que las escritoras decimonónicas dieran a la amistad y a las relaciones humanas basadas en un sistema de reciprocidad andina.

Este sistema organizativo andino sufrió cambios a lo largo de los años para adaptarse a nuevas situaciones pero nunca fue erradicado. En el relato «Chincha» las dos amigas, Cabello y Gorriti, deciden habitar «la preciosa casita amueblada» que el Doctor Carbonera había arrendado para Gorriti y su hijo; deciden enviar a Julio, el hijo, a casa del Dr. Carbonera para que le haga «compañía al esposo abandonado». Gorriti cuenta: «Endulzamos el forzado convenio, prometiendo á aquellos señores las delicias de una esquisita mesa, cuyo *menu*, dirijido alternativamente por las dos amas de la casa, nada dejaria que desear»[12]. Gorriti y Cabello regalan dadivosamente al hijo y al esposo con «esquisitos platos» para asegurarse de que su petición no fuera rechazada. La reciprocidad fue la estrategia más importante que Gorriti utilizó para crear «aquella existencia de dulce fraternidad» que siempre anheló y logró[13].

Cocina ecléctica de Gorriti es la muestra final del incansable esfuerzo de esta prodigiosa mujer por estrechar siempre los lazos «sororales» (más que fraternales, dada la estrechísima amistad entre estas mujeres) entre uno y otro lado de la Cordillera de los Andes en base al sistema organizativo andino de la reciprocidad. En su libro de «preciosos materiales» Gorriti recopila las recetas especiales de sus queridas amigas no para saciar el apetito de maridos sino más bien para alimentar el alma de quien produce y recibe una delicia. Un ejemplo sobresaliente de este intercambio cultural y espiritual en el que las mujeres dialogan es la receta «Ensalada de Paltas» que Mercedes Cabello de Carbonera le enviara a su amiga para ser publicada en *Cocina ecléctica*. En esta receta Cabello evoca los días que las dos amigas pasaran juntas en Chincha:

> La compiladora de estas eclécticas recetas, ha gustado muchas veces este riquísimo plato, preparado por mí, allá en los días felices que pasamos juntas, habitando

11 Juana Manuela Gorriti, «Chincha», *El mundo de los recuerdos*, Buenos Aires, Félix Lajouane, Editor, 1886, pp. 311-21. Este mensaje se lo leyó Juana Manuela a sus comensales –su querida amiga Mercedes Cabello de Carbonera, el Dr. Urbano Carbonera y su hijo Julio F. Sandoval– «reunidos en torno a la mesa» durante su estadía en Chincha, Perú.

12 Gorriti, *Ibid.*, p. 317.

13 Gorriti, *Ibid.*, p. 322.

> aquel poético pueblecito, escondido como el nido de una ave, entre bosques de naranjos y limoneros, donde no teníamos mas trabajo que tender la mano, para cosechar las frutas más esquisitas.
> Allí cogía yo las paltas de la ensalada que tomábamos en ayunas, para mejor saborearla, y como aperitivo al próximo almuerzo.
> Es tan sabrosa y delicada la pulpa de esta fruta, verdadera maravilla tropical, que toda especie está de más, en su condimento, debiendo, para esta, emplearse solo aceite, vinagre, sal, y, á lo más, un ligero espolvoreo de pimienta.
> Si ha de servirse en una mesa, se le pone al centro, como relieve, una palia, sobre hojas tiernas de lechuga[14].

La palabra escrita que narra anécdotas y describe la elaboración de variados y suntuosos platillos y bebidas regionales americanos, y uno que otro europeo, borra la distancia entre las emisoras y la receptora al evocar recuerdos de otras tierras, de otros tiempos, de momentos compartidos, a través de todos los sentidos: el tacto, la vista, el olfato y el gusto.

Con *Cocina ecléctica* Gorriti dibuja un nuevo mapa cultural en el cual su trayectoria de vida está presente: Argentina, Bolivia y el Perú[15]. En este sentido, las recetas, como los conceptos, son también imágenes del pensamiento. Tal vez por este motivo, y ya que en realidad el mismo texto aspira a ser una ilustración de ese mapa cultural, en el que en cada receta se dibuja ya sea una memoria, una emoción o una percepción, Gorriti no incluiría ninguna receta propia. La constelación de recetas –que privilegia las regiones que permanecieran latentes en su «mundo de los recuerdos»– será la que configure la cartografía imaginaria de Gorriti.

Nuevamente, mujeres de distintos ámbitos se conectan por medio de la cultura, y cantan polifónicamente la diversidad latinoamericana:

> ...a través de más de doscientas recetas de los bocados más exquisitos que contienen *las cocinas peruana, boliviana y Salteña.*
> Salteña, digo, y no argentina, porque de nuestras catorce provincias solo Salta tiene una cocina propia...[16].

A la vejez, Gorriti organizaría este nuevo proyecto en el que le solicitaría a sus amigas (escritoras, educadoras, alumnas, monjas, familiares y conocidas) que le enviasen sus recetas favoritas para publicarlas en un libro de cocina. Un proyecto que sería acogido con gran ilusión por múltiples contribuyentes. Ciento setenta y siete mujeres, aproximadamente[17], enviarían doscientas cuarenta y cuatro recetas, en muchos casos comentadas, desde Salta, La Paz, Cochabamba, Oruro, Santiago, Limache, Cusco, Arequipa, Lima, Tacna, Tarma, Buenos Aires, Córdoba, Rosario, Metán, Mendoza, Tucumán, Santa Fe, Flores, La Plata, Montevideo, México, Bogotá, París, Sevilla, La Rioja, San Sebastián, Anvers, Dublin y Nueva York. En este intercambio cultural –en el que las amigas mandan el material y ella lo publica– Gorriti logra establecer un círculo social que les permitiría a las contribuyentes publicar e intercambiar ideas no sólo a nivel nacional sino internacional.

A primera vista, *Cocina ecléctica* pareciera ser un libro común de recetas culinarias, sin embargo una lectura detenida de cada receta demuestra que el compendio es un reflejo de la cultura decimonónica en la que se desarrollaron estas mujeres. Detrás de la cocina se despliega la historia latinoamericana circundante que gira alrededor de las experiencias e intereses personales de las contribuyentes. En el mapa cultural que Gorriti establece están presentes la historia pre-colombina, colonial y republicana; así como referencias a: guerras, héroes, generales, zonas geográficas específicas y productos oriundos de la zona andina entre otros. Además las autoras narran sucesos curiosos, llenos de un celo nacionalista, con el afán de autorizar «la gracia encantadora de su palabra» (la palabra escrita) que explica la preparación «de las confecciones suculentas». Para la compiladora «las confecciones suculentas» propias no son otras que las literarias, por eso ella se autoriza nombrando, primero, al memorialista francés Brantôme, a los escritores de la antigüedad y sobre todo a los románticos franceses; mientras que las colaboradoras le dan prestigio a sus manjares a través del éxito consagrado de sus recetas ya comprobado con paladares exquisitos. La lista de autoridades incluye el paladar del Inca, del caudillo Artigas, de indios, gauchos, guasos y frailes, de padres, de un hermano –a quien la autora compara con el gastrónomo y escritor francés Brillat-Savarin–, del escritor francés Scarron, de la cantante italiana de ópera Adelina Patti, de Napoleón, de cónsules, de gastrónomos y cocineros anónimos, de la célebre

Juana Manuela Gorriti.

14
Gorriti, *ibid.*, p. 289.

15
Gran parte del territorio que Ángel Rama denominara «el área cultural andina» en *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1987.

16
Juana Manuela Gorriti, *Lo íntimo*, Alicia Martorell (ed.), vol. 12, Salta, Fundación del Banco del Noroeste Coop. Ltdo., 1989 (pp. 70-195), p. 143-44.

17
Digo aproximadamente, porque varias autoras usan distintas estrategias para publicar más de una receta. Algunas cambian sus nombres ligeramente, usan iniciales o alternan entre el apellido de soltera y el de casada. Por ejemplo una autora firma: Mercedes Torino de Pardo, Mercedes Pardo y Mercedes T. de Pardo. Otra autora –posiblemente Urcina Ponce de Sandoval, esposa de su hijo Julio F. Sandoval– firma su última receta con su seudónimo «Chinga» y comenta en el libro: «Achacarían á falta de modestia, si vieses ya tres veces repetido mi nombre en este libro. Por tanto, al ofrecerle una nueva confeccion, será bajo el dulcísimo diminutivo con que me nombran los míos, muy más querido para mí que todos los títulos de la tierra».

Clorinda Matto de Turner.

monja María Serrano, de la Reina Victoria y de los «childs galles».

Como compiladora, Gorriti se encarga de escribir el prólogo y de abrir algunas de las secciones del libro de cocina con notas explicativas. En el prólogo Gorriti avala la importancia de su proyecto estratégicamente reconciliando dos vocaciones creativas pero que en su época se consideraban dispares en la mujer: la escritura (espacio masculino) y la cocina (espacio femenino). En este contexto cabe mencionar la letrilla «Mujer escritora» que publicara Mercedes Cabello en 1877 en *El almanaque de la broma*, –colección de poemas, cuentos y encrucijadas de tono irónico. En esta letrilla Cabello critica con gran humor la ideología dominante de la sociedad moderna frente a la nueva intelectual: «Lo digo y repito/ y juro que nunca / tendré por esposa / *mujer escritora*. //¿Qué sirven mujeres/ que en vez de cuidarnos / la ropa y la mesa, / nos hablan de Byron, / del Dante y Petrarca, / cual si esos señores, / lecciones les dieran / del modo que deben / zurcir calcetines / ó hacer un guisado? / Lo juro, no quiero / *mujer escritora* // Mujer literata, / por mucho que sepa /es plaga maldita /»[18].

En esta letrilla Cabello de Carbonera evidencia «el temor que abrigaban muchos hombres a que las mujeres pensasen y fueran capaces de abordar actividades distintas a aquéllas que no fueran las domésticas o las relacionadas con el hogar»[19]. Sin embargo a pesar de las presiones que la sociedad imponía en la «mujer escritora» –es decir, que se limitara a ejercer en el territorio considerado propio de la mujer– no dejaría ni de escribir ni de criticar a las instituciones y leyes de una sociedad patriarcal represiva y violenta.

Las escritoras usan estratégicamente el espacio doméstico del hogar para ejercitar la escritura, para criticar ciertas prácticas excluyentes y marginalizadoras, y sobre todo para convocar a su círculo de mujeres:

> el hogar es el santuario doméstico; su ara es el fogon; su sacerdotisa y guardian natural, la mujer.
>
> Ella, solo ella, sabe inventar esas cosas exquisitas, que hacen de la mesa un encanto, y que dictaron á Brontome el consejo dado á la princesa, que le preguntaba cómo haría para sugetar á su esposo al lado suyo:
>
> –Asidlo por la boca.–
>
> Yo, ¡ay! nunca pensé en tamaña verdad.
>
> Avida de otras regiones, arrojéme á los libros, y viví en Homero, en Plutarco, en Virgilio, y en toda esa pléyade de la antigüedad, y despues en Corneille, Racine; y más tarde, aún en Chateaubriand, Hugo, Lamartine; sin pensar que esos ínclitos genios fueron tales, porque –excepcion hecha del primero– tuvieron todos, á su lado, mujeres hacendosas y abnegadas que los mimaron, y fortificaron su mente con suculentos bocados, fruto de la ciencia más conveniente á la mujer.
>
> Mis amigas, á quienes, arrepentida, me confesaba, no admitieron mi *mea culpa*, sino á condicion de hacerlo público en un libro.
>
> Y, tan buenas y misericordiosas, como bellas, hanme dado para ello preciosos materiales, enriqueciéndolos más todavía, con la gracia encantadora de su palabra[20].

En éstas líneas Gorriti ocupa el lugar de la sacerdotiza de la cocina y, como escritora que es, se sitúa en el mismo lugar de eximios escritores que cita y reconoce que, como ellos, necesita de la colaboración y del apoyo fortalecedor de «mujeres hacendosas» para poder llevar a cabo su proyecto. Sin embargo, a diferencia de ellos, las amigas mutuamente se envigorizan intelectual y espiritualmente con la preparación del manjar deseado; «la crema de la crema»: el libro comunitario[21] y colectivo.

El círculo internacional de participantes que este proyecto reúne está conformado no solo por mujeres burguesas sino también por mujeres provenientes de diferentes estratos sociales, raciales y económicos. La cocina se convierte en un terreno donde ciertos antagonismos –de clase, raza, religión, geografía– se pasan por alto y es aún posible que se dé esta convivencia con una complicidad aparente entre las participantes[22]. El texto en sí, se de-

18
La letrilla fue escrita en Lima, el 28 de octubre de 1877. Véase Mercedes Cabello de Carbonera, «Mujer escritora», *Almanaque de la broma para 1878,* Eloy Buxó, Lima, Imprenta del Estado, 1877. El editor de *Almanaque de la broma* Eloy P. Buxó le respondió a Mercedes Cabello con su letrilla titulada «Marido poeta». Mientras que la letrilla de Cabello demuestra el rechazo de los hombres hacia la *mujer escritora* fundamentado en una marginalización de género, la letrilla de Buxó pone al relieve la desestimación de las mujeres hacia el *marido poeta* basado en su condición económica. Además, Buxó también con humor hace referencias a los nuevos ricos empresarios guaneros.

19
Maritza Villavicencio, *Del silencio a la palabra: mujeres peruanas en los siglos XIX-XX*, Lima, Flora Tristán, 1992, p. 56.

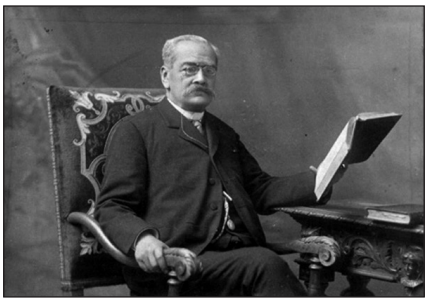
20
Gorriti, *Cocina ecléctica, op. cit.* s/p.

21
Nina M. Scott menciona la semejanza de la estructura de *Cocina ecléctica* con los recetarios comunitarios «community cookbooks» estadounidenses que se popularizaron alrededor de la Guerra Civil: «It seems entirely possible to me that Gorriti heard of the fund-raising cookbooks which were popular in the United States via one of these teachers invited to Argentina by President Domingo Faustino Sarmiento in 1866», *op. cit.*, p. 192.

22
Aunque estas categorías no se borrarían. Un ejemplo de las marcadas jerarquías que se exhiben en la cocina es la receta «Pastelitos de huevo a la nena» de Carolina L. de Castilla (Buenos Aires), en la que se le niega la autoría de la receta a la cocinera Ursula tanto en el título como en la firma. Gorriti, *Cocina ecléctica*, *op. cit.*
La picaruela sueña con ellos en el colegio los treinta días del mes.
«Así, tambien, desde que llega á la casa, y no bien recibe los besos maternos corre á la cocina.
–¿Y? –demanda con autoridad á la despota del fogon.
– ¡Ya! listos, frititos y ricos, para esa linda boquita, —responde la vieja cocinera, que solo para eso és sumisa y comedida, ¡qué digo! amante y aduladora.
Y la chica, en las tres comidas de estas benditas doce horas de hogar, tritura la tierna pasta rellena, con una delicia que da envidia de contemplar.
– Yo quisiera esta exquisita confeccion para el libro de nuestra amiga, –le dije.
– ¿Por qué no la pides á Ursula?
– ¡Dios me libre! había de negármela esta terrible cordobesa.
– La nena fué á ella, y con dos besos le arrancó la receta…»

sarrolla a partir de una concepción dinámica de la cultura. Por ejemplo, participan Lucila Cabello y María Santillana, ex-alumnas de su escuela limeña; sus hijas Edelmira y Mercedes; su nuera Urcina Ponce de Sandoval; la negrita Encarnación (cocinera salteña); sus sobrinas y primas; dos monjas: Sor Carmen de la Portilla y Sor María del Socorro; esposas de generales y escritores; sus amigas escritoras como la poeta boliviana Adela Zamudio y la poeta uruguaya y Directora de la Escuela de Aplicación en el Internado Nacional de Montevideo Adela Castell; las asistentes a las veladas limeñas como la chilena Amelia López de Soruco. Además quiero resaltar la participación de las mujeres peruanas con quienes se iniciara en su carrera literaria a través de su salón literario y el periodismo limeño. Entre ellas contribuyeron su gran amiga cusqueña, la escritora indigenista Clorinda Matto de Turner, la escritora arequipeña María Nieves y Bustamante y la educadora, también de Arequipa, Jesús Bustamante, las poetas Juana M. Lazo de Eléspuru y su hija Mercedes Eléspuru, las hermanas poetas Carolina García de Bambaren y Justa García Robledo, su querida amiga, la escritora beligerante y pianista Mercedes Cabello de Carbonera, la escritora y educadora Teresa González de Fanning, la ensayista Rosa M. Riglos de Orbegoso, la poeta y ensayista Juana Rosa de Amézaga, las asiduas concurrentes a las veladas Cristina Román de Palma, esposa de su gran amigo, el tradicionista Ricardo Palma; Eduvijes Sánchez de Corpancho, esposa del dramaturgo, poeta y ensayista Nicolás Corpancho; Mercedes O. de Sánchez Griñan, esposa del poeta Fernando Sánchez Griñan; y Josefina del Valle de Chacaltana, esposa del periodista y estadista Cesáreo Chacaltana.

El discurso que emana de las recetas revela la multiplicidad cultural latinoamericana y diferentes ideologías en su ostensible obra. Las recetas, en sí, ponen en relieve la diversidad cultural y lingüística, así como las distintas modalidades de expresiones regionales que circulaban en la segunda mitad del siglo XIX. Con gran orgullo patriótico algunas mujeres publican recetas indígenas con sus títulos respectivos en aymará o quechua: Edelmira Belzú (La Paz-Bolivia) ofrece la receta de «Humintas»; Margarita Córdova (La Paz-Bolivia) «Conejo a la challa pampa»; Adela Zamudio (Cochabamba) «Conejo a la suma guarmi»; Cristina Román de Palma (Lima) «Pachamanca»; Clorinda Matto (Lima) «Chicha» y «Chicha de jora»; Hortensia Gutiérrez (La Paz) «Tecti». Otras recetas regionales que también definen la cocina nacional con gran patriotismo son la de, por ejemplo, Casiana Castro de Uriburo, que abre el recetario con estas palabras: «No habría de perdonarte, si no dieras el primer lugar en la sección –SOPAS– de este ecléctico libro, á la crema de las confecciones suculentas, á la nata de las cosas exquisitas, á la riquísima:- Sopa Salteña» (p. 155). Otros ejemplos de lo regional son los de Deidamia Sierra de Torrens (Metan) con su «Dorado a la San Martín»; Josefina del Valle de Chacaltana (Buenos Aires) con su «Tamal limeño»; Natalia R. de Dorado (Cochabamba) colabora con su «Pastel de Choclo a la Sucrense»; Rosa Hidalgo de Díaz (México) presenta «Cocido de gallina a la Mexicana»; Beatriz Lloza (Arequipa) «Estofado arequipeño»; Mercedes Cabello de Carbonera (Lima) presenta «Aceitunas [moqueguanas] rellenas»; Amelia López de Soruco (Santiago de Chile) «Cazuela»; Mercedes Torino de Pardo (Buenos Aires) «Churrascos»; Carmen Gazcón de Vela (Buenos Aires) «El mate»; Elisa Belmonte (Bogotá) presenta su «Piña a la bogotana». Otras colaboradoras contribuyen con recetas europeas «modernas» como Cármen Varas de Gras (Montevideo) con «Fritura a la diva»; Zoila T. de Vivero (Lima) «Pierna de carnero a la Napoleón»; Mercedes Cabello de Carbonera (Lima) «Estofado de Corbina». Además habría que agregar las recetas de la nueva ola de immigrantes como la de Eulalia Deheza de Carreño (Lima) «Sopa de té para desayuno», en la que le dice a su interlocutora: «Diz que no has vuelto á tomar té, desde haber gustado uno tan esquisito –regalo de un mandarin chino á un marino peruano, en cambio de una caja del sahumerio de Lima» (p. 167); Luisa Petit de Cavalier (Lima) «Tortilla a la bretona»; Catalina Pardini (Cocinera napolitana - Buenos Aires) «Macarrones a la calabresa»; o por último la «Ensalada polonesa» de María Waleiski subtitulada «(Recuerdos de la patria)».



Ricardo Palma.

La escritura de la cocina o la cocina de la escritura[23]

En *Cocina ecléctica* una receta es también una estrategia discursiva que sirve para infun-

23
Aludo al título del ensayo de Rosario Ferré por lo que ella misma dice: «Lo que quiero decir con esto puede que huela a herejía, a cocimiento melítico, pero este ensayo se trata después de todo, de la cocina de la escritura. Pese a mi metamórfosis de ama de casa en escritora, escribir y cocinar a menudo se me confunden, y descubro una correspondencia sorprendente en ambos términos». Véase Rosario Ferré, «La cocina de la escritura», *La sartén por el mango,* Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.), Río Piedras, Ediciones Huracán, 1984 (pp. 137-54), p. 153.

Mercedes Cabello de Carbonera.

dir en los lectores contemporáneos una cierta ideología. Los temas que las escritoras peruanas Clorinda Matto de Turner, Mercedes Cabello de Carbonera y Teresa González de Fanning exponen en sus recetas se conectan intertextualmente con el resto de su obra. En ese sentido podemos apreciar el indigenismo y el anticlericalismo de Matto; el positivismo científico de Cabello y la preocupación por la educación femenina de González.

Cómo bien sabemos, en el proceso de la literatura peruana del siglo XIX, Clorinda Matto de Turner es una de las intelectuales y escritoras más importantes. Desde el comienzo hasta el final de su prolífica carrera escrituraria como poeta, ensayista, educadora, editora, traductora, organizadora de tertulias literarias, dramaturga y narradora, Matto luchó con tenacidad por preservar su postura ideológica frente a la población indígena, la cultura y lengua andina, el lugar de la mujer en las nuevas naciones, tanto como por autorizarse como intelectual, escritora y educadora en los proyectos modernizadores de posguerra de (re)construcción de la nación de una sociedad patriarcal conservadora –clasista, racista y sexista– que la relegaba por ser mujer, serrana y profesional. A lo largo de su trayectoria profesional, Matto siempre se mantuvo en el centro de la vida cultural y política republicana y nunca dejó de lado la misión que se propuso cumplir de «enseñar, predicar y conquistar el mundo de los ignorantes», como anunciara en su ensayo sobre la función del periodista en *El Recreo* del Cuzco en 1877. Con este lema, casi al final de su carrera escrituraria, tanto literaria como periodística, en el Perú, Clorinda Matto de Turner escogería cuatro de sus mejores recetas culinarias, «Sopa Teóloga», «Helado de Café», «Chicha», y «Chicha de Jora» como muestra simbólica de los temas de su interés para la compilación.

En su receta de la bebida andina más antigua y popular titulada «Chicha», al igual que en otros de sus textos como *Tradiciones cuzqueñas*, *Hima-Sumac*, *Aves sin nido* e *Índole*, Matto incluiría a la nación peruana, sobre todo, la cultura regional andina además de la limeña y la europea.

En «Chicha» Matto escribe:

> Esta bebida hecha de maíz, el mas alimenticio de los granos, *es el sosten de la vida y de la fuerza en el indio* de las Sierras de Bolivia y del Perú. *Con ella se alimenta; con ella se refresca, y con ella tambien se embriaga algunas veces, para olvidar sus miserias.*
>
> Se la confecciona de muchas maneras; pero las únicas usadas por aquellos pueblos serranos, son dos: la chicha primitiva o del Inca, hecha con el maíz fresco, y la chicha de Jora, que se hace con el maíz en germen[24].

En esta receta la autora no sólo le da al lector una lección en nutrición, cultura y antropología andina sino que también le pide que comprenda el sufrimiento del indio y su situación, como también lo haría sobre la situación de la mujer en su obra. Además, en esta receta Matto relaciona el refresco del Inca significativamente con otros niveles de la sociedad y entreteje correspondencias estrechas con el resto de sus textos literarios. Matto decidiría dar a conocer al Perú y al resto de mundo la historia de la región sur andina –pero sobre todo de su querido Cusco–, poniendo especial atención en establecer la difícil situación de los indígenas y de la mujer, de denunciar todo tipo de corrupción, y de renovar la educación de la mujer en su vasta obra.

En su receta «Sopa Teóloga» Matto perfila ciertos rasgos de su tan discutido anticlericalismo, en el que criticara la ignorancia y la corrupción de los representantes de la iglesia católica. Vale la pena citar nuevamente a Matto:

> Allá va, para figurar en la anunciada *Cocina ecléctica*, la más rica y sustanciosa confección que haya salido de manos de cocinero.
>
> Parte integrante de las suntuosas comilonas con que los Padres Agustinos, de Lima, festejaban á los huéspedes invitados á sus conferencias teológicas, ha tomado el nombre de éstas [...]
>
> Este nutritivo alimento, en el que la fracción líquida es tan fortificante, robustecería el cerebro de aquellos ínclitos varones, para investigar las nebulosas de esa ciencia –de nombre tan santo, y sin embargo tan vana– y revolotear, cual moscardones, sin comprenderla, en torno de la eterna luz: –Dios.–
>
> *Entre tanto, ruégote que hagas uso, tú de este poderoso agente de vida, para que pueda, conmigo, volver á verte esta Lima que te ama y te echa de menos*[25].

En este texto/receta/carta, haciéndonos recordar su postura crítica frente al obsceno comportamiento de los «malos sacerdotes» expuesta en sus novelas *Aves sin nido* (1889) e *Índole* (1981), la autora abiertamente estable-

24
Gorriti, *Cocina ecléctica, op. cit.*

25
Id.

ce que, mientras es un desperdicio alimentar el cerebro de sacerdotes con una sopa tan nutritiva, sería más provechoso alimentar a mujeres lúcidas como a su querida amiga Juana Manuela Gorriti.

Por su parte, Mercedes Cabello de Carbonera publicaría cuatro recetas en el compendio culinario: «Estofado de corvina», «Aceitunas rellenas», «Ensalada de paltas» y «Helado de sangría» mostrando su diversidad creativa. Como bien sabemos Cabello fue una prolífica escritora de ensayos y de novelas, además de ser una gran pianista y cocinera. En la primera etapa de su carrera literaria, ya influenciada por el pensamiento positivista, publicaría un vasto número de artículos de carácter literario, pedagógico, filosófico y sociológico en los semanarios locales e internacionales. Ya desde este momento inicial de su producción filosófica, Cabello se ocuparía de evidenciar los males de su sociedad –el enriquecimiento ilícito, la obsesión de la nueva burguesía por el materialismo y las pasiones políticas–, y de defender los derechos de la mujer. En su segunda etapa literaria, dentro de las distintas corrientes filosóficas que circularan en la segunda mitad del siglo diecinueve, Cabello encontró en la ciencia del pensamiento positivista un arma para continuar analizando y combatiendo los defectos de la sociedad de su época abiertamente. Si al inicio de su carrera escrituraria como novelista, Cabello seguiría el consejo de Gorriti, su maestra y amiga, de escribir con «induljencia misericordiosa», con el paso de los años su escritura tomaría otro rumbo y con ella «haría temblar al mundo» «con esa picante sal epigramática» que su escritura novelística desplegara en múltiples direcciones y que sería precisamente la que la llevara al ostracismo en un medio intelectual represivo. No obstante, Cabello se volvería la novelista más prolífica del Perú decimonónico con la publicación de seis renombradas novelas. Fiel a su postura, Cabello continuó especulando sobre la ciencia y sobre la ineficiencia del discurso científico positivista que tendía a ver el cuerpo femenino como enfermo o inferior, y decidió presentar a las lectoras su receta «Helado de Sangría» para enseñarles a curar a un «marido de la embriaguez»:

> Con el encanto misterioso que, segun antiguas crónicas, encierra esta sencilla confeccion, diz que madame Scarron, –después la célebre marquesa de Maintenon– curó á su marido de la embriaguez. El paralítico, para distraerse, en su inmovilidad, dió en beber, y diariamente se embriagaba. Maldita la gracia que hacía esto á una dama, desde ya, tan acicalada como madame Scarron. Pero que hacer. Necesario era contemporizar con aquella naturaleza humana en el pobre infirme que á ratos se aburría. *Mas ¿para cuándo, la astucia diplomática de la mujer, sino para estos casos supremos?*
>
> [...]
>
> – ¡Ah! querido amigo, –dijo madame Scarron con voz temblorosa,– *anoche en casa de Ninon he oido, en una disertacion científica entre dos célebres médicos, algo que ha sido para mi un aviso providencial.* Dicen que la aproximacion de las sustancias que el vulgo humano llama vino, agua, hielo, azúcar, limon, canela y moscada, forma un todo extraño, que desde que es absorbido, se torna despótico, celoso de toda asimialcion (sic) de su género, si llega sin circunstancias atenuantes, y destruyendo al fin, no á su contendor, sino al recipiente que los recibe[26].

En esta receta/relato como en otros ensayos que escribiera[27], Cabello desafía el discurso de la ciencia al presentar a la mujer como la portadora de un efectivo conocimiento sanador del cuerpo y espíritu masculino enfermo. Además, apelando a la figura femenina capaz de combatir los males de la vida moderna, Cabello presenta una genealogía femenina que va desde Ninon de Lenclos, cortesana francesa –cuyo famoso salón fue frecuentado por librepensadores–, a Mme. Scarron, a la misma autora (Mercedes), a la compiladora (Juana Manuela), y finalmente va hasta las lectoras imaginarias con las que sostuviera un diálogo.

Por último, la educadora y escritora Teresa González de Fanning, quien dedicó su vida a la enseñanza de niñas y defendió el derecho de la mujer a educarse en sus numerosos ensayos y en sus tres manuales de educación, contribuyó con una receta sencilla peruana al compendio culinario de su amiga Gorriti. En su receta titulada «Migas», González de Fanning deja ver su vocación:

> Sencillo y vulgar es, en su sentido radical, este plato de nuestra mesa peruana; su mérito está en la manera de confeccionarlo. Diferentes son; *pero hé aquí una, deliciosa al gusto de mis pupilas; y que yo, fiando en la autoridad indiscutible del paladar infantil*, ofrezco á las páginas de-*COCINA ECLECTICA*[28].

En esta receta la educadora pone en primer plano el fallo de las estudiantes para autori-

Teresa González de Fanning.

26
Gorriti, *Cocina ecléctica, op. cit.*

27
Me refiero específicamente a «La mujer y la doctrina materialista», «Influencia de la mujer en la civilización» y «El positivismo moderno».

28
Gorriti, *Cocina ecléctica, op. cit.*

zar la popularidad de su receta en el ámbito escolar.

Lo que hemos querido plantear en este trabajo es, que a través de las recetas culinarias, las mujeres no sólo entraron desde la casa al debate nacional sino que a su vez produjeron un lenguaje para comunicar sus perspectivas. En *Cocina ecléctica*, como en el resto de sus obras, las autoras del siglo XIX optarían por un pluralismo cultural al incluir diversas voces, regionalismos y variedad lingüística.

Con nuestro análisis del recetario culinario compilado por Juana Manuela Gorriti hemos mostrado la diversidad de discursos e ideologías que traen en sí las recetas de las autoras decimonónicas y cómo éstas, paralelamente, forman parte de un proyecto americanista. A través de ellas hemos recorrido la historia americana con el héroe de la emancipación humanizado; prácticas culturales que van desde el redescubrimiento del pasado andino, a lo que valoran de la religión, a la relación entre maestra y alumna, al gusto por la ópera y fascinación por sus «divas»; hasta lo más apreciado por las autoras: un fuerte, estrecho y duradero vínculo entre las mujeres. En este sentido, las recetas nos ayudan a entender con mayor profundidad la manera como estas mujeres imaginaron su época, su sociedad, su rol en ella y su ánimo por entregar una muestra heterogénea de nuestra América.

Apéndice: Selección de recetas

«Dorado a la San Martin»

Diz que allá, cuando este héroe, en su gloriosa odisea, cabalgaba por los pagos vecinos al Pasage, un día, al salir de Metan, pronto á partir, y ya con el pié en el estribo, rehusaba el almuerzo que, servido, le presentaban llegó un pescador trayéndole el obsequio de un hermoso dorado; tan hermoso, que el adusto guerrero le dió una sonrisa.

Alentados con ella sus huéspedes:

– Ah! señor! –exclamaban, alternativamente.

– Siquiera estos huevos.

– Siquiera esta carne fria en picadillo!

– Siquiera estas aceitunas!

– Siquiera estas nueces!–

San Martin se volvio hacia sus dos asistentes:

– Al vientre del pescado –dijo– todas esas excelentes cosas, y en marcha!–

Dijo, y partió á galope […] .

– Deidamia Sierra de Torrens (Metan)–

«Humintas»

De los cereales usados en la alimentacion humana, ninguno tiene tantas y tan excelentes aplicaciones, en todos los países de la America meridional, como el maiz. […] La guatia es, en la huminta, como en todo asado, la mejor de las cocciones. Nuestro Chuquiapo arrastra en su corriente cantidad de piedrecitas rocallosas, que en su curso arranca á los peñascos.

Los indios hacen con ellas, colocándolas una sobre otra, un horno, en el suelo, que ahondan como diez centímetros de la superficie, y en cuyo centro encienden una fogata que atizan para dar intensidad al fuego, á fin de caldear las piedras.

– Edelmira Belzu de Córdoba (La Paz-Bolivia)–

«Pastelitos en Ayuno»

Aunque la Santidad ilustradísima de Leon XIII ha levantado de nuestra conciencia un terrible peso al suprimir de los Mandamientos de la Iglesia, el más difícil de observar, tiene tal fuerza el poder de la costumbre, que siempre echaremos de menos el tiempo en que, atrevesando las penosas horas de la forma, aguardábamos el santo advenimiento de la colacion nocturna, que, á pesar del precepto, cuyo espíritu es: –mortificacion–, el buen gusto, sin quebrantarlo, sabia transformar en deliciosa cenita, compuesta de ensaladas y pastelillos delicadísimos, como el que contiene la siguiente receta:–[…]

–Águeda Álvarez. (Lima)–

«Fritura a la Diva»

No sé si los otros esperimentan lo que yo, á la aproximacion íntima de un ser superior.

Es algo, más que entusiasmo, más que admiracion. Es una mezcla de devoto fervor, de piadosa uncion, que torna adorable y sagrado cuánto han mirado sus ojos, cuánto han tocado sus manos, cuánto han hollado sus pasos.

Adelina Patti, ejerció en mí esa grata obsesion.

De Lisboa á Montevideo traíanos el mismo vapor; y en los dias de ese largo trayecto, era yo su sombra: la seguía por todas partes.

Habíala admirado en Covent Garden y la Grande Opera; y ora Julieta, ora Traviata, ora Semíramis, habíanme extasiado su voz y la sublime expansion de su genio, allá, en las elevadas regiones del arte.

Y ese ser divino estaba ahora, ahí, conmigo, en el reducido espacio de la cámara y el puente del vapor; platicando, riendo, fijando en mí, al paso, su mirada; alguna vez dirijiéndome la palabra, con esa voz que había electrizado al mundo.

Parecíame que una luz emanada de ella, lo embellecía todo en torno suyo. El agua que bebía era más clara, y el vaso que hubiesen tocado sus labios, más transparente. Los manjares de que ella gustaba, adaptábalos yo, y los saboreaba con delicia, á pesar de su sóbria confeccion.

Sin embargo, había uno que el cocinero llamaba: la «fritura de la diva» y que cada día lo servia, á ella sola, en la hora del lunch […]

–Cármen Varas de Gras (Montevideo)–

«Salsa de Perejil»

[…] ¿Qué tal salsa, mi querida maestra? Esta confeccion, riquísima con el asado, la aprendí de una señora italiana, muy entendida en achaques de cocina.

–Lucila Cabello (Lima)–

«Seviche»

Recetaré un plato más, y me eclipso, dejando lugar á tantas confecciones deliciosas, que el sexo hermoso ha acumulado en este libro, y que –no fuera más que para saborearlas– dan ganas de vivir. ¡Benditas sean ellas, y las manos que saben hacerlas! […].

–Urcina Ponce de Sandoval (Buenos Aires)–

«Estofado de Corbina»

Tengo este plato de un gastrónomo francés, compañero de Gambetta, aquel tribuno, diz que tan ducho en el arte de yantar, como en el de hablar.

Por supuesto, como de tan alto orígen, merece figurar en este libro de crema culinaria […]

–Mercedes Cabello de Carbonera (Lima)–

América sin nombre, nos 13-14 (2009) 85-93
ISSN: 1577-3442

LA GENERACIÓN DEL NOVECIENTOS Y LOS DISCURSOS DE IDENTIDAD

TEODOSIO FERNÁNDEZ

Teodosio Fernández:
Catedrático de literatura hispanoamericana de la Universidad Autónoma de Madrid. Su actividad docente e investigadora se ha centrado fundamentalmente en la literatura hispanoamericana de los siglos XIX y XX y la significación de los procesos políticos y culturales en ésta. Entre sus publicaciones se cuentan: *El teatro chileno contemporáneo (1941-1973)* (1982), *La poesía hispanoamericana en el siglo XX* (1987), *La poesía hispanoamericana hasta el final del modernismo* (1989), *Los géneros ensayísticos hispanoamericanos* (1990) y *Literatura hispanoamericana: sociedad y cultura* (1998), entre otras. Ha editado *Amalia* de José Mármol (1984), *Huasipungo* de Jorge Icaza (1994) y *Garduña* de Manuel Zeno Gandía (1996), así como el volumen *Teoría y crítica literaria de la emancipación hispanoamericana* (1997).

Francisco García Calderón, Ventura García Calderón, José de la Riva-Agüero y Víctor Andrés Belaúnde son sin duda los escritores más representativos de la generación peruana del novecientos, en buena medida olvidada. El éxito de José Carlos Mariátegui resultó letal para ellos: en los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* quedaron asociados para siempre con los criterios colonialistas de una historiografía «civilista» ya superada, representada sobre todo por De la Riva-Agüero, quien habría orientado a toda una generación universitaria en un sentido conservador y tradicionalista[1]. Luis Alberto Sánchez completaría la faena durante los años treinta, con las descalificaciones que habrían de encontrar forma definitiva en su *Balance y liquidación del novecientos*. En la edición inicial de ese libro, publicada en Santiago de Chile en 1941, esas descalificaciones no mostraban la agresividad que alcanzarían después, cuando Sánchez integró para siempre a los novecentistas peruanos en una generación hispanoamericana cuyos «corifeos neoidealistas» luego virarían «hacia las dictaduras y el militarismo, hacia el fascismo y la plutocracia sin más ni más»[2].

Con sus escritos, los novecentistas peruanos parecen desmentir esos dictámenes. Irrumpieron en el ambiente cultural de su país cuando aún se sentían con intensidad los efectos de la derrota del Perú en la Guerra del Pacífico: «Nuestra generación aprendió entre ruinas y pobrezas que sólo podemos contar con nosotros mismos. Puede ésta definirse por un nacionalismo doloroso que hace recuento de los desastres y trata de reparar mentalmente lo que destruyeron otros»[3], había de resumir Ventura García Calderón en *Nosotros*, libro que «bien puede considerarse testamento del grupo»[4]. Enfrentados al desastre nacional, emprendieron el análisis de las deficiencias de la sociedad peruana, lo que los llevó a convertirse en sociólogos dedicados a analizar las enfermedades de aquel organismo enfermo y en historiadores capaces de averiguar el origen de los males. El pasado literario iba a convertirse de inmediato en un territorio de extraordinario interés para aquellas indagaciones.

Decididos a desarrollar un trabajo riguroso, los novecentistas apelaron a los planteamientos positivistas que entonces parecían garantizar resultados de validez científica. Caso significativo fue el de Belaúnde, quien, interesado en la reforma de los estudios universitarios de Derecho, en uno de sus primeros escritos puso en duda el derecho natural, entendido como «un conjunto de principios inmutables, grabados en la conciencia de todos»[5], que regiría las relaciones entre los hombres. En esa lógica, por considerarlos ajenos a la realidad, consideraba inaceptables tanto la existencia o posibilidad del estado natural como la identidad e igualdad de la naturaleza humana, postulados desmentidos por el poligenismo y el transformismo que entonces imponían sus tesis sobre los orígenes y la evolución del hombre. La observación se había convertido en el único método científico válido, también en el ámbito del Derecho y en los de otras ciencias morales o racionales, como la filosofía y la política, y desde luego en aquellas que el positivismo había generado, como la antropología y la sociología, o cuyo desarrollo había impulsado, como la psicología individual y colectiva, reclamando atención para factores como la historia, la

1 Véase José Carlos Mariátegui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Biblioteca «Amauta», 1928, pp. 97-101.

2 Luis Alberto Sánchez, *Balance y liquidación del novecientos. ¿Tuvimos maestros en nuestra América?*, Lima, Editorial Universo (4º ed.), 1973, p. 191.

3 Véase *Nosotros* (1946), en Ventura García Calderón, *Obras escogidas*, prólogo, selección y notas de Luis Alberto Sánchez, Lima, Ediciones Edubanco, 1986 (pp. 507-625), p. 543.

4 Francisco José López Alfonso, Prólogo a su edición de *Indigenismo y propuestas culturales: Belaúnde, Mariátegui y Basadre*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1995 (pp. 11-52), p. 11.

5 «La filosofía del derecho y el método positivo» (1904), en Víctor Andrés Belaúnde, *Obras completas I. El Perú antiguo y los modernos sociólogos y otros ensayos*, Lima, Edición de la Comisión Nacional del Centenario, 1987 (pp. 1-43), p. 24.

herencia y el medio ambiente, y proponiendo ideales para el progreso futuro. Ecos de Auguste Comte parecen advertirse en Belaúnde cuando recordó que la cuestión religiosa, la cuestión política y la cuestión económica eran las que habían agitado sucesivamente y aún agitaban a la humanidad: «La cuestión religiosa abraza toda la edad media. La cuestión política, el advenimiento y constitución de las nuevas nacionalidades, toda la edad moderna y gran parte de la contemporánea; y hoy, como dice muy bien el profesor Aquiles Loria, prima sobre todas las cuestiones la cuestión económica»[6]. Ese sociólogo y economista italiano era por entonces otra autoridad reconocida, y ayudó sin duda a Belaúnde y a Francisco García Calderón –a través de *Le bassi economiche della costituzione sociale* y de *Problèmes sociaux contemporains*, probablemente– a identificar los factores económicos que determinaban los fenómenos sociales e incluso a entrever la influencia de esos factores en la crisis de valores o decadencia moral de su tiempo.

El optimismo pareció impregnar los primeros esfuerzos para adentrarse en la realidad peruana. Francisco García Calderón la abordó cuando, tras una década de paz, el país parecía haber encontrado la senda del progreso político y social. «Le but de ce livre est d'esquisser ce progrès et de démontrer les superbes perspectives de notre avenir, dans l'évolution du continent américain et dans la marche de la race latine»[7], anticipaba en *Le Pérou contemporain*. Su análisis de la historia republicana, de la evolución de las ideas y de los hechos, de las fuerzas políticas y económicas, entre otros factores, le permitieron adivinar un futuro grandioso. Como Belaúnde explicaría al comentarlo, el libro se ajustaba al «patriotismo moderno», menos interesado en el pasado que en el porvenir: «no es el entusiasmo o el respeto y el amor a lo que fue, es el ansia, el anhelo, la inquietud por lo que ha de ser; o mejor todavía, se halla en el consorcio de una tradición "viva" y de un ideal que surge de la misma tradición»[8]. Ciertamente, Francisco García Calderón no dejó de observar aspectos negativos en la historia y en la psicología nacional, que otros analizarían con más detalle. Con obras como *El problema nacional*, de Ricardo Macías Picavea, o *Colectivismo agrario en España* y otras de Joaquín Costa, los regeneracionistas españoles sin duda animaron a Belaúnde a denunciar en breves «ensayos de psicología nacional», publicados en 1912 en la revista *Ilustración Peruana*, la incoherencia individual y colectiva, los rencores disolventes y esterilizadores, la ironía degradada a burla, la ignorancia agresiva e infatuada, la preferencia por lo decorativo frente a lo útil y la pobreza de sentimientos como limitaciones de la psicología nacional. En abril de 1914, al inaugurar el curso académico en la Universidad de San Marcos, analizaría detalladamente y ya sin optimismo el difícil momento económico, político y moral que atravesaba aquel «grande y amado enfermo»[9] que era el Perú –un levantamiento militar acababa de poner fin al gobierno del presidente Guillermo Billinghurst–, reafirmando su compromiso con una regeneración de profunda significación ética: «trabajo y moralidad, sentimiento de la acción, filosofía pragmática, tal debe ser nuestra orientación»[10], propuso a la vez que lamentaba la desaparición del entusiasmo y de los ideales que habían impregnado la lucha por la independencia y en buena medida la actividad de los políticos del siglo XIX. Se trataba de robustecer el sentimiento nacional con el amor a la tierra y a los muertos, y de constituir una minoría superior, una oligarquía intelectual capaz de imponer sus virtudes y su talento.

El estallido de la guerra europea probó a Belaúnde que los factores éticos, mentales o espirituales podían determinar el curso de los hechos tanto o más que los económicos, geográficos y étnicos. Cuando en 1917, en el diario limeño *El Perú* y bajo el epígrafe *La realidad nacional*, volvió sobre las dolencias del país con nuevos ensayos, abordó una enfermedad que entonces ya creía principalmente psíquica, derivada de la carencia de ideales arraigados en la tierra peruana: «Anatopismo es la expresión que indica mejor el vicio radical de las aspiraciones colectivas. En la historia del Perú el alma nacional o dormita, sin querer nada, o despierta para orientarse en el sentido de lo irrealizable o de lo equivocado. Es nuestra vida una triste sucesión de anatopismos»[11]. Era ése un mal cuyo remedio años antes había esperado de los estudios históricos. Ahora advertía que en las aportaciones de Francisco García Calderón y José de la Riva-Agüero había pasado desapercibido el defecto peruano fundamental: la pobreza de sentimiento. Al calor del sentimiento brotaría la intuición, que se mostraba como la vía apta para descubrir los aspectos «misteriosos

6
Ibid., p. 27.

7
Le Pérou contemporain. Étude sociale, Paris, Dujarric et Cie, Éditeurs, 1907, p. 25.

8
«*El Perú contemporáneo* de Francisco García Calderón» (*El Ateneo*, núm. 44, segundo semestre de 1907), en Víctor Andrés Belaúnde, *Obras completas II. Meditaciones peruanas*, Lima, Edición de la Comisión Nacional del Centenario, 1987 (pp. 9-19), pp. 14-15.

9
«La crisis presente», en Víctor Andrés Belaúnde, *Obras completas II. Meditaciones peruanas* (pp. 73-131), p. 79.

10
Ibid., p. 121.

11
«La crisis del Perú estriba en los factores psíquicos: la desviación de la conciencia nacional», en Víctor Andrés Belaúnde, *Meditaciones peruanas*, Lima, Compañía de Impresores y Publicidad Editores, 1932, pp. 7-20 (p. 14).

y velados de las cosas»[12]. La difícil geografía peruana ya no era un factor determinante del fracaso nacional, y tampoco lo era la composición étnica, aunque también él reiteradamente volviera sobre las peculiaridades psicológicas de indios y mestizos. Pero la hora de las ilusiones había pasado: la salvación del Perú parecía difícil, obstaculizada por un régimen político personalista sujeto a los intereses de la plutocracia de la costa, de la burocracia militar y del caciquismo parlamentario, y apoyado por esos mismos intereses.

La evolución de Belaúnde sólo es una muestra de la variedad de planteamientos y propuestas que su generación fue capaz de ofrecer en las primeras décadas del siglo XX, afectada por corrientes ideológicas diferentes y aun contrapuestas. El positivismo de los novecentistas se había visto profundamente afectado por las orientaciones vitalistas y espiritualistas del pensamiento contemporáneo. Entre éstas se contó el arielismo, que alguna vez fue objeto de críticas severas: De la Riva-Agüero incluyó a José Enrique Rodó entre los «optimistas simpáticos» e «incorregibles soñadores» del momento, al proponer la Grecia antigua como modelo para una raza contaminada de indios y negros, frívola y perezosa. «Francamente, si la sinceridad de Rodó no se transparentara en cada una de sus páginas, era de sospechar que *Ariel* ocultara una intención secreta, una sangrienta burla, un sarcasmo acerbo y mortal»[13], escribió en *Carácter de la literatura del Perú independiente*, análisis que concluiría recomendando a los hispanoamericanos el pragmatismo que les permitiría competir con los norteamericanos y merecer su respeto, y al Perú fomentar la inmigración europea que por entonces parecía dar a la Argentina una condición privilegiada en el ámbito de Hispanoamérica. En el desarrollo de la industria y el comercio radicaba para él la posibilidad de salvar la autonomía de los países hispanoamericanos, a la vez que en el aumento de la población de origen español e italiano veía el medio para fortalecer el predominio de la raza latina en el territorio nacional.

Reticencias como ésas no impidieron que el entusiasmo arielista encontrara numerosas ocasiones para manifestarse, y de ello dejó constancia sobre todo Francisco García Calderón, al menos desde que en 1904 publicó *De litteris (crítica)* con un prólogo elogioso de Rodó, a quien consideraba «verdadero guía de espíritus»[14]. Ensayos allí incluidos, como «Sobre Fernando Brunetière», mostraban a su autor consciente de vivir en un tiempo marcado por la bancarrota de la ciencia y por el regenerador renacimiento espiritualista, y decidido a ver en Herbert Spencer «un grande y sereno idealista, un positivista que tiene su ensueño, sus grandes visiones y hasta su utopía»[15]. También García Calderón trataba de lograr esa conciliación, y la relacionó con el fin de los males que aquejaban a las repúblicas hispanoamericanas. «Estamos en pleno renacimiento de idealismo», aseguraba esperanzado en Heidelberg, durante el congreso de filosofía en el que participaba en septiembre de 1908, en un ensayo que –en traducción anotada de Pedro Henríquez Ureña, publicada en noviembre de ese año en la *Revista Moderna de México* e incluida en *Profesores de idealismo*– había de tener notable difusión en los países hispanoamericanos[16]. Ecos arielistas reflejó luego en *Les démocraties latines de l'Amérique*, tanto al recordar al admirado maestro uruguayo como al analizar las diferentes consecuencias que el individualismo y el idealismo habían dejado en las respectivas historias de Inglaterra y de España, y precisamente en el aspecto que más parecía afectar a sus respectivos herederos americanos: «dans la conquête d'un milieu hostil, le Saxon adquiert un sens réaliste; et l'Ibère, sous un ciel amoureux, se transforma, en Espagne comme en Amérique, en chasseur de quimères. Un symbole consacre la ressemblance des deux histoires: Ariel et Caliban»[17]. El análisis de las características psicológicas de los hispanoamericanos descubría en ellos inevitablemente la herencia española: al cabo, «le créole d'outre-mer est un Espagnol du siècle héroïque, énervé par le métissage et le climat. Imposible d'expliquer son caractère sans tenir compte du génie espagnol»[18]. Desde luego, Francisco García Calderón se contaba entre quienes relacionaban la raza latina con una identidad cultural, y no con peculiaridades étnicas[19], aunque a la hora de valorar cualidades y defectos reiterara sus reticencias ante la capacidad de indios, negros, mestizos y mulatos para impulsar la estabilidad política y el desarrollo económico hispanoamericano. Esos obstáculos no debilitaban su confianza en el futuro, que inspiraría también *La creación de un continente*, donde defendió un americanismo latino frente al panamericanismo potenciado por Estados Unidos y frente

12 «Deficiencias en la cultura nacional», en *Meditaciones peruanas*, (pp. 21-34), p. 24.

13 *Carácter de la literatura del Perú independiente*, Tesis para el Bachillerato de Letras, Lima, Librería Francesa Científica Galland, E. Rosay Editor, 1905, pp. 262-263.

14 Véase «Una nueva manera de crítica», en Francisco García Calderón, *De litteris (crítica)*, Lima, Librería e Imprenta Gil, (pp. 15-23), p. 22. En la «platónica disertación» *Ariel* había de encontrar grandes principios que deberían «invadir a toda alma joven de América». Véase «Ariel y Calibán», en Francisco García Calderón, *Hombres e ideas de nuestro tiempo*, Valencia, F. Sampere y Compañía, Editores, 1907 (pp. 189-199), p. 197.

15 «Herbert Spencer», en Francisco García Calderón, *De litteris (crítica)*, *op. cit.* (pp. 59-86), p. 84.

16 Véase «Las corrientes filosóficas en la América Latina», en Francisco García Calderón, *Profesores de idealismo*, París, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, Librería Paul Ollendorff, 1909 (pp. 149-162), p. 160. García Calderón lo incluiría también en *Ideas e impresiones* (Madrid, Editorial América, 1919, pp. 41-57), antología de sus ensayos precedida de un estudio de Gonzalo París.

17 Francisco García Calderón, *Les démocraties latines de l'Amérique*, Paris, Ernest Flammarion, Éditeur, 1912, p. 17.

18 *Ibid.*, p. 14.

19 «Il y a une civilisation latine, une âme latine: il n'y a pas de race latine». *Le Pérou contemporain. Étude sociale*, p. 33.

al paniberismo que mutuas reticencias e ignorancias entre España y sus antiguas colonias hacían aún inviable. El análisis de los progresos recientes concluía con la proclamación de una fe ilimitada en el porvenir de esa América «desmesurada y pródiga» de estirpe latina: «Quizás está ella destinada, desde el origen de los tiempos, a que en sus amplias mesetas nazca, hijo del Sol, como en la leyenda de los Incas imperiales, señor de las cumbres orgullosas y de los ríos tutelares, avasallador y solitario, el Superhombre»[20].

Los estudios históricos de los novecentistas peruanos fueron consecuentes con las preocupaciones que impulsaban el análisis sociológico y psicológico de la sociedad peruana, y siguieron un proceso también significativo. De la importancia que les atribuyeron dio una excelente muestra Belaúnde en el discurso que el 13 de diciembre de 1908 pronunció en el Instituto Histórico: «La historia es una liberación. El pasado desconocido vive en la subconsciencia de los pueblos, pesa con sofocante gravedad en su marcha evolutiva»[21], aseguró, para después explicar que la revelación de ese pasado era imprescindible para que un pueblo fuese consciente de sus impulsos hereditarios y dueño de sus tradiciones, para que adquiriese conciencia nacional y con ella los ideales y las aspiraciones propios que pudieran orientarlo hacia la innovación y el progreso. De la Riva-Agüero se ocupó en *La historia en el Perú* de los historiadores nacionales con la pretensión declarada de investigar «las cualidades que para la historia ha revelado el ingenio peruano»[22], y los novecentistas se entregaron a la tarea de examinar el pasado a la luz del pensamiento moderno. Los planteamientos positivistas de Spencer se dejaban sentir cuando Francisco García Calderón, refiriéndose en *Les démocraties latines de l'Amérique* a los tiempos que siguieron a la independencia, señalaba que «deux périodes, l'un d'anarchie militaire, l'autre d'ordre intérieur, de richesse, d'industrialisme, se succèdent dans les nouveaux États»[23], antes de recordar otras opiniones que reforzaban su visión de una América convulsionada por la lucha entre la autoridad y la libertad, y donde la Revolución (el paso de período a otro) «se réduit à un changement d'oligarchies; le groupe militaire céde la place à la ploutocratie»[24]. Tales planteamientos no le impedían constatar que la consecuencia hispanoamericana más visible de la anarquía era la aparición de tiranos capaces de imponer el orden, dictadores que profesaron el americanismo en el plano político y en el económico, e incluso «fondent les démocraties: ils s'appuient généralement sur le peuple, sur les métis et les nègres, contre les oligarchies; ils dominent la noblesse coloniale, favorisent le croisement des races, affranchissent les esclaves»[25]. En tales condiciones era difícil precisar el paso del período militar al período industrial en no pocos países, pues a menudo el cambio estaba ligado precisamente a la acción de caudillos pacificadores, cuyo mejor ejemplo y reciente había sido el de Porfirio Díaz y México. Una ley de la historia parecía comprobarse reiteradamente: «la dictature est le gouvernement adéquat pour créer l'ordre intérieur, développer la richesse, et unifier les castes ennemies»[26]. Se podía, pues, mostrar la faceta bienhechora de los tiranos, y estudiar la historia de cada país a la luz de esos hombres representativos y aun reducirla a ellos. Su formación positivista y su análisis de los males nacionales llevaron así a los novecentistas, con la probable colaboración de los regeneracionistas españoles, a manifestar su interés por soluciones políticas de orden, incluso por las que nunca se adoptaron en el caótico pasado del Perú y de Hispanoamérica: «La monarchie offrait à l'Amérique stabilité et indépendance; elle eût empèché les guerres civiles et évité un demi-siècle d'anarchie»[27], opinaba Francisco García Calderón al rememorar las luchas que pusieron fin al dominio español. También De la Riva-Agüero mostró preferir la orientación monárquica de José de San Martín a los ideales republicanos de Simón Bolívar, antes de que sus opiniones sobre la obra literaria de Felipe Pardo y Aliaga le dieran pie para lamentar el caos de la vida republicana: «Lo que le faltó al Perú para ahorrarse tan penosa infancia, fue una *autoridad robusta*, férrea, que domara la anarquía, que hiciera lo que Portales hizo en Chile, lo que Díaz hace en México, lo que aquí no lograron ni Vivanco ni Castilla»[28]. El proceso político peruano pronto les haría cambiar de opinión: en cuanto algunos de ellos trataron de convertir en acción política su voluntad regeneradora, los centenaristas pudieron descubrir la cara oscura de esos gobiernos personalistas. El Partido Nacional Democrático, que De la Riva-Agüero fundó en 1915 y al que perteneció Belaúnde, se vio hostilizado de inmediato por el gobierno civilista que entonces dirigía el presidente José Pardo y Barreda, y su

20
Francisco García Calderón, *La creación de un continente*, París, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, Librería Paul Ollendorff, 1913, p. 262. Tras estallar la primera guerra mundial, García Calderón prefirió centrar su atención en la actualidad de la política y la cultura europeas, como demuestran los ensayos que fue reuniendo en *Ideologías* (1918), *El dilema de la gran guerra* (1919), *Europa inquieta* (1926) y *La herencia de Lenin y otros artículos* (1929).

21
«La historia», en Víctor Andrés Belaúnde, *Obras completas II. Meditaciones peruanas* (pp. 21-37), p. 23.

22
José de la Riva-Agüero, *La historia en el Perú*, Lima, Imprenta Nacional de Federico Barrionuevo, 1910, p. 8.

23
Francisco García Calderón, *Les démocraties latines de l'Amérique, op. cit.*, p. 13.

24
Ibid., p. 71.

25
Ibid., p. 73.

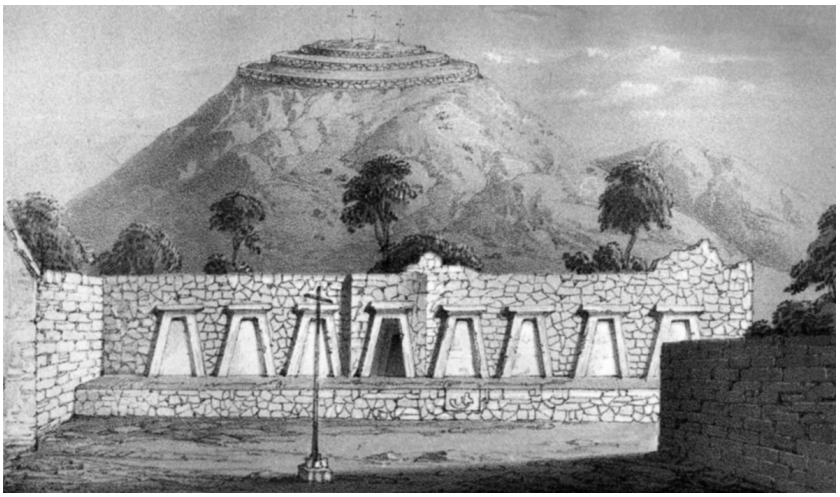
26
Ibid., p. 13.

27
Ibid., p. 47.

28
Carácter de la literatura del Perú independiente, op. cit., p. 68.

situación habría de agravarse tras el pronunciamiento de Augusto B. Leguía, que en julio de 1919 puso fin a la república «aristocrática». Belaúnde, el más activo, estaba ya lejos de las posiciones positivistas de antaño y a la vez del cesarismo político que con frecuencia su generación había valorado positivamente. Contra las mediocres manifestaciones peruanas de ese cesarismo dirigía su actividad política, interrumpida cuando las circunstancias lo llevaron en 1919 a abandonar su cargo diplomático y en 1921 a la prisión y al destierro.

«Yo veo mi patria en las ruinas de la civilización de las razas primitivas; ruinas que al caer la tarde insinúan el silencioso poema de su melancolía», había escrito tempranamente Belaúnde[29]. La necesidad de remontar la investigación del presente hasta los orígenes de la nación exigió prestar atención a los tiempos prehispánicos, que ahora iluminaban los hallazgos arqueológicos: «Las ruinas de Tiahuanaco, las chulpas del Collao, los restos de Cuélap y Huánuco Viejo, los muros de Chanchán, los utensilios hallados en la costa, nos obligaban a rectificar las antiguas creencias»[30], recordaba Belaúnde en *El Perú antiguo y los modernos sociólogos*, tratando de ser objetivo en un debate enturbiado desde posiciones nacionalistas y socialistas[31]. En efecto, hasta finales del siglo XIX se había discutido sobre todo en torno a los aspectos moralmente positivos o negativos del Incario, enfrentando a los partidarios de la libertad con los defensores de la organización comunista. De la Riva-Agüero había dado a conocer ahora –en 1906 y 1907 en la *Revista Histórica* y como libro en 1908, antes de incorporarlo a *La historia en el Perú– Examen de la primera parte de los «Comentarios reales»*, trabajo en el reivindicó el valor histórico de la obra del Inca Garcilaso de la Vega, no tanto para defender su visión idílica del mundo incaico como para contrarrestar las opiniones negativas que sobre la fiabilidad de sus escritos se había difundido sobre todo después de que en 1882 se publicasen las *Memorias antiguas historiales y políticas del Perú*, de Fernando Montesinos, seguidas de *Informaciones acerca del señorío y gobierno de los Ingas hechas por mandado de don Francisco de Toledo, virrey del Perú, 1570-1572*, de donde se deducía la existencia de un imperio preincásico a la vez que se cuestionaba la significación civilizadora de un Incario tiránico y opresor. Consecuente con la visión novecentista de la historia republicana, Belaúnde apreciaba la «minuciosa y benefactora»[32] tiranía incaica, respetuosa con los ritos y costumbres de los pueblos vencidos, y desde su perspectiva jurídica repasaba distintas teorías sobre el Perú prehispánico y sus instituciones, para detenerse sobre todo en Spencer, que en *Principles of Sociology* había considerado el imperio de los Incas como el mejor ejemplo de sociedad militar. Belaúnde señaló en esos planteamientos tanto los aciertos como las carencias, en especial la que se refería al sistema de propiedad, aspecto que creía fundamental para explicar la estructura social y política del Incario. Con la ayuda de las teorías «modernas» del alemán Heinrich Cunow y del belga Guillaume De Greef –y tras los pasos del peruanista Clements R. Markham, de Bautista Saavedra, que como boliviano daba en *El ayllu (estudios sociológicos)* un origen aymara y preincaico a la comunidad indígena original, y de De la Riva-Agüero, quien consideraba quechua la civilización preincaica de Tiahuanaco–, concluyó que la organización comunista no guardaba relación con el régimen militar incaico, sino con la supervivencia de formas igualitarias de las tribus sometidas, formas que el Incario respetó y aprovechó a la vez, dándoles caracteres plenamente definidos. La originalidad del comunismo incaico anclaba así sus raíces en el pasado más remoto, y las conclusiones de Spencer sobre su carácter estrictamente militar quedó en entredicho. El positivismo de Belaúnde comenzaba a vacilar: había comprobado que la observación de los hechos podía dar lugar a teorías o doctrinas a las que no tenían por qué ajustarse otros



Palacio de Manco Cápac.

29
«La historia», p. 37.

30
El Perú antiguo y los modernos sociólogos (1908), en Víctor Andrés Belaúnde, *Obras completas I. El Perú antiguo y los modernos sociólogos y otros ensayos* (pp. 45-134), p. 65.

31
«Dos cosas pueden perturbar el criterio al juzgar la vieja civilización: las ingenuas exaltaciones de un nacionalismo retrospectivo; y el deseo de encontrar en el viejo Perú barato arsenal de razones a favor de la tesis socialista, o en contra de ella, por la cruel supresión de la libertad humana. No coloquemos muy en la entraña de nuestro sentimentalismo patriótico la organización pre-hispánica, y sobre todo no moralicemos sobre ella». *Ibid.*, p. 133.

32
Ibid., p. 18.

hechos o los mismos cuando se examinaban con otras luces. En adelante preferiría apreciar en los Incas tanto su capacidad para asimilar el pasado como la fuerza creadora que había dado a su imperio una personalidad definible como «nacional»[33]. Muy lejos quedaba ya el Belaúnde que había proclamado el fin de los ideales religioso y nacionalista, y que apoyarlos «sería destruir toda la obra de la civilización»[34].

Otro motivo de especial atención fue el pasado español: «Yo veo mi patria en la enmohecida armadura de los conquistadores, ávida de recibir pechos de igual empuje; en la severa mirada autoritaria de los virreyes bajo los graves birretes o las pelucas empolvadas», escribió también Belaúnde[35]. Ese interés no impidió que inicialmente los novecentistas abordaran aquel pasado con las reticencias propias de sus planteamientos positivistas, que llevaron a De la Riva-Agüero, en *Carácter de la literatura del Perú independiente*, a identificar el espíritu que sustentaba las manifestaciones culturales del país con el criollismo, degeneración de la virilidad y energía del carácter español determinada por el clima tibio y húmedo de la costa peruana, por el servilismo y la molicie del régimen colonial y por la confluencia de indios y negros, cuyas contribuciones a la literatura estimó irrelevantes, y no sólo para el Perú. La energía viril demostrada por los conquistadores y su degradación posterior permitían comprobar los efectos del medio sobre la raza y a las vez distinguir dos etapas en el período colonial: «A l'époque guerrière, succède une période longue, monotone et fastueuse, la *Colonia*. Et dans un climat tempéré et énervant, la grande race del dominateurs s'affaiblit et s'epuise», confirmaría Francisco García Calderón»[36]. Consecuentes con ese planteamiento, los novecentistas contrastarían reiteradamente la etapa épica de la conquista, una epopeya heroica y brutal[37], con el período propiamente colonial, cuya chata o deslucida existencia dejaba patente la decadencia española bajo la presión del clima y el contacto de los pueblos vencidos. Ambos períodos habrían dejado herencia perdurable: «El genio rebelde y audaz de los conquistadores produjo las antiguas tiranías, de las cuales no son sino remedo los desplantes de nuestro moderno caudillismo. Al antiguo absolutismo, a la vieja manía ordenancista, corresponden nuestra moderna estatolatría y nuestro furor legislativo y reglamentario», constataba Belaúnde[38]. Con el tiempo, sin embargo, los novecentistas peruanos participaron de una nueva visión de la actuación española en América que iba ganando adeptos entre los intelectuales hispanoamericanos: «Aun tratándose de los mismos conquistadores, más que sed de oro, estaban *ebrios de un sueño heroico*», escribía Belaúnde a la vez que apuntaba la necesidad de revisar la leyenda que veía en la colonización de América «sólo privilegios y explotación»[39]. Él mismo demostró un notable interés en los mitos de la conquista, como permite comprobar el artículo «Los mitos amazónicos y el imperio incaico», donde constató la fuerza y la prolongada vigencia que algunos tuvieron[40]. En su caso leyendas como la del Paititi sirvieron también para argumentar las relaciones del Incario con los territorios situados al este que explicaría en «Las expediciones de los incas a la hoya amazónica», publicado como el anterior en 1911, en la *Revista Universitaria* de la Universidad Mayor de San Marcos.

El interés por el pasado virreinal también se dejó sentir, y alguna vez, además, ese pasado pareció competir ventajosamente con el infausto presente. «El amor a lo viejo por la única razón de ser viejo, será todo lo poético que se quiera; pero no es propio de espíritus científicos»[41], advirtió Belaúnde pocos años antes de que la actualidad política peruana le llevase a afirmar que «el presidente de la república es un virrey sin monarca, sin Consejo de Indias, sin oidores y sin juicio de residencia»[42]: sin controles que pudieran poner límites a su autoridad o a sus desmanes. Incluso para los indios hubo tiempos mejores, pues el Perú republicano había sido incapaz de ofrecer algo comparable a las Leyes de Indias que los habían protegido, como Belaúnde habría de recordar en el Teatro Nacional de Arequipa, en 1915, en su campaña por la diputación de aquella provincia. Los novecentistas no fueron inmunes a la poesía que parecía impregnar el pasado, incluso aquellos tiempos coloniales en los que la vida se desarrollaba «grave et monotone» en ciudades que «sommeillent bercées par le murmure des prières et des fontaines»[43]. Pero, frente a esa visión

33
No dejaría de recordar que «el sistema de los Incas no era destructivo sino constructivo; su política no era radical, sino evolutiva». Subrayaba así las diferencias entre el sabio comunismo incaico y la violencia destructora de la Rusia soviética. Véase «Comunismo incaico y bolchevismo» («Incan communism and bolchevism», *The Rice Institute Pamphlet*, Houston, Texas, octubre de 1923), en *Obras completas I. El Perú antiguo y los modernos sociólogos y otros ensayos, op. cit.* (pp. 187-204), p. 198.

34
«La filosofía del derecho y el espíritu positivo» en *op. cit.*, p. 40.

35
«La historia», en *op. cit.*, p. 37.

36
Le Pérou contemporain. Étude sociale, op. cit., p. 23.

37
«La race espagnole apporta à cette lutte le goût de la aventure, l'heroïsme épique, l'individualisme excessif, le fanatisme et la cupidité audacieuse et sanglante. Cette étape est une epopée, par l'énergie, par le sentiment religieux, qui agit comme *deus ex machina*, par la disproportion entre les moyens et les buts, par un suffle de race qui anime et pousse les hommes á lutter et à conquérir, contre la nature inconnue, contre l'Indien mal soumis». *Ibid.*, p. 22.

38
«La historia», en *op. cit.*, p. 36.

39
«La crisis presente», en *op. cit.*, pp. 130 y 131.

40
«Basta decir que por el año 1777-79, había quien se titulaba teniente del Rey del Paititi y soñaba con la conquista del fabuloso imperio; cosa por cierto que no es de extrañar si se recuerda, como dice Humboldt, que el Dorado fue perseguido hasta 1775. A lo que puedo agregar que he tenido en mis manos un expediente sobre la misma entrada del Dorado del año de 1779, es decir, 30 años antes de la independencia». Véase «Los mitos amazónicos y el imperio incaico», en *Obras completas I. El Perú antiguo y los modernos sociólogos y otros ensayos, op. cit.*, pp. 135-166 (159).

41
«La filosofía del derecho y el método positivo», en *op. cit.*, p. 21.

42
«La crisis presente», en *op. cit.*, p. 86.

43
Les démocraties latines de l'Amérique, op. cit., p. 38.

uniforme y simplificadora del mundo colonial que incluso Mariátegui compartió, trataron de conocerlo mejor y sus esfuerzos les permitieron descubrir en la colonia una inesperada variedad de momentos históricos y culturales: «Hay en ésta la época heroica, la época jurídica, la de consolidación, la de decadencia y la de reforma. De modo que hay una literatura épica, una literatura jurídico-política, una literatura cortesana y devota y una literatura social», precisaría Belaúnde antes de afirmar que la cultura peruana, desde sus comienzos, era «esencialmente nacional»[44].

Los novecentistas peruanos vieron la literatura como un fenómeno social, una manifestación de la psicología individual y colectiva en la que trataban de adentrarse, a la vez que intentaban conquistar un espacio propio. «Pobre generación sin maestros, generación solitaria y ferviente a quien le dieron a porfía los malos ejemplos de una retórica apolillada, un desdén iracundo a todo y una ampulosidad vecina del mal gusto», se lamentaría Ventura García Calderón al rememorar la suya[45]. La ampulosidad vecina del mal gusto era la de José Santos Chocano, cuyo «continentalismo», en opinión de Belaúnde, repugnaría al «nacionalismo» que con sobriedad y sentimiento del ambiente físico y humano propio lo hubiera convertido en poeta representativo del Perú[46]. Más atención dedicaron los novecentistas al desdén iracundo de Manuel González Prada, cuyo radicalismo resultaba incompatible con la adhesión a las doctrinas del orden y del progreso que ellos a su modo profesaron. «No nos reduzcamos a deplorar el mal: realicemos el bien. No nos empeñemos en destruir: edifiquemos», proclamaba De la Riva-Agüero subrayando las diferencias que alejaban al autor de *Páginas libres* de quienes aún confiaban en salvar algo de «este naufragio de ilusiones y esperanzas que se llama historia de la República del Perú»[47]. Se trataba de mantener la fe en el futuro, aun contra los datos suministrados por la razón y la experiencia. Luego el alejamiento aumentaría a medida que los novecentistas acentuaban sus inclinaciones idealistas y vitalistas a costa del pragmatismo inicial, cuestionando la relevancia de los factores económicos, y quizá culminó cuando Belaúnde, muy interesado ya en las últimas teorías filosóficas sobre el fenómeno religioso, señaló la índole dogmática del anticlericalismo, que parecía constituir el núcleo ideológico de González Prada. Eso no impediría al propio Belaúnde reconocer en él, entre otros valores, el de representar, tras la guerra del Pacífico, «la expresión más profunda y bella del sentimiento nacional, desgarrado y sangrante, después de la derrota y de la mutilación territorial»[48].

La retórica apolillada era la de Ricardo Palma, cuya simpatía hacia la colonia –conjunción de sentimiento e intuición, que le permitió rescatar viva y cálida el alma del pasado– finalmente habría de convertir las *Tradiciones* en «un libro esencial en el patriotismo peruano»[49]. Antes de que alcanzaran esa condición, su autor ya había sido reputado por De la Riva-Agüero como «el representante más genuino del carácter peruano», «el *escritor representativo* de nuestros criollos»[50], no sin advertir tanto su incapacidad para sentir con intensidad la poesía de los tiempos prehispánicos como su condición limeña más que peruana, aunque también prestara atención a las tradiciones populares de la sierra. Fue De la Riva-Agüero precisamente quien, a propósito de Palma y de su fascinación por la vida colonial, explicó ese interés que los novecentistas compartieron: sin que el encanto de la colonia impidiera al sociólogo y al político advertir la herencia nefasta que aquel período de indolencia legaría al futuro Perú, el historiador de los procesos literarios y artísticos podía sentir que «toda época, aun la más prosaica y muerta en apariencia, resulta poética por el hecho de ser pasada»[51]. En la Lima contemporánea aún estaba presente algo de la colonia, cuya rememoración adquiría así el encanto de lo castizo, de lo propio, de lo entrañablemente familiar.

Si algún escritor pudo compartir con Palma la capacidad para la captación del alma nacional en su realidad geográfica e histórica, ese fue el Inca Garcilaso de la Vega. Belaúnde habría de llegar a una conclusión que en sus inicios hubiera considerado anticientífica, tanto por esencialista o metafísica como porque sus convicciones transformistas de entonces excluían cualquier consideración sobre la identidad, incompatible con la evolución de esa *entidad psíquica* que es el hombre y de ese *todo psíquico* que es una sociedad[52]: su obra no se concebía «sino engendrada por el afecto profundo a la tierra y a la historia», era fruto no de la inteligencia analítica sino de la intuición, lo que hacía del Inca «el primer maestro de patriotismo y la primera fuente de sentimiento nacionalista»[53]. El ámbito

Ventura García Calderón.

44 *La realidad nacional*, París, Editorial «Le Livre Libre», 1931, pp. 142 y 145.

45 Véase *Nosotros*, en *op. cit.*, p. 541.

46 «Deficiencias en la cultura nacional», en *op. cit.*, p. 29.

47 *Carácter de la literatura del Perú independiente*, en *op. cit.*, p. 214.

48 *La realidad nacional*, en *op. cit.*, p. 163.

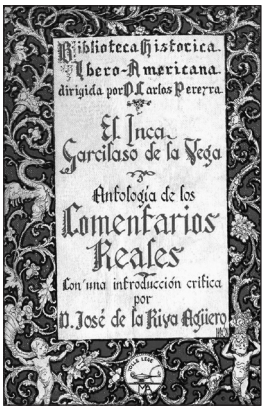
49 «Deficiencias en la cultura nacional», en *op. cit.*, p. 32.

50 *Carácter de la literatura del Perú independiente*, *op. cit.*, p. 129.

51 *Ibid.*, p. 147.

52 «La filosofía del derecho y el método positivo», en *op. cit.*, pp. 26 y 38.

53 «Deficiencias en la cultura nacional», en *op. cit.*, p. 31.



cognoscible de los hechos o los fenómenos ya se conjugaba para entonces con el de la especulación metafísica, de las sustancias y las esencias. Así pudo De la Riva-Agüero encontrar en *Comentarios reales* la «eterna dulzura» de la patria, identificada en «la mansedumbre de sus vicuñas, la agreste apacibilidad de sus sierras y la molicie de sus costeños oasis», y la entraña del sentimiento peruano en «ese aire de pastoral majestuosa que palpita en sus páginas y que acaba en el estallido de una desgarradora tragedia, ese velo de gracia ingenua tendido sobre el espanto de las catástrofes, lo dulce junto a lo terrible, la flor humilde junto al estruendoso precipicio, la sonrisa resignada y melancólica que se diluye en lágrimas»[54].

De la Riva-Agüero contaba con un conocimiento más profundo de esa patria desde que en 1912 realizó un viaje a la sierra, del que derivarían algunos escritos parcialmente difundidos a partir de 1916 y reunidos en *Paisajes peruanos* ya en 1955, once años después de su muerte. En ellos, mientras afirmaba su convicción de que el período colonial formaba parte de la historia del Perú –no se podían amputar del concepto de patria «los tres siglos civilizadores por excelencia»[55]–, incorporó a la literatura nacional un territorio apenas explorado y evocó con melancolía el legendario mundo incaico que los *Comentarios reales* le habían permitido descubrir. Desde entonces trataría de conciliar el legado incásico y el español, cuyos restos daban cuenta del pasado esplendor en contraste con la decadencia de la República. Exiliado durante el «oncenio» de Leguía, la nostalgia del Perú reafirmó su voluntad de arraigarse en esa doble tradición: a la vez que revisaba la historia cultural peruana a través de los linajes llegados al país desde el siglo XVI, y entre los que se contaban sus propios antepasados, en *El Perú histórico y artístico. Influencia y descendencia de los montañeses en él* dedicó no pocas páginas a divulgar sus conocimientos sobre el pasado prehispánico, incluidas las manifestaciones culturales quechuas –las de «una raza dulce, soñadora y quejumbrosa, fina aun en medio de su presente degradación»[56]–, de las que se mostraba buen conocedor. El Inca Garcilaso de la Vega, en cuya personalidad «se fundieron amorosamente Incas y Conquistadores»[57], necesariamente tenía que convertirse ya en «precursor magnífico» de esa conjunción, en la que ahora se cifraba la verdadera nacionalidad peruana.

Las aportaciones de los novecentistas al conocimiento de la literatura del Perú –incluida la edición del drama *Ollantay*– fueron más ricas que lo que estas páginas permiten precisar. Como De la Riva-Agüero al ocuparse de *Comentarios reales*, todos entendieron que la historia literaria y artística, «manifestación de la vida afectiva de un pueblo», podía ser «más segura clave» que la historia política para conocer la índole de ese pueblo[58]. Algunas opiniones incluidas en *Carácter de la literatura del Perú independiente* –primera gran aportación al análisis de la historia literaria del país– dieron pie a las acusaciones de colonialismo que se habrían de esgrimir contra ellos: De la Riva-Agüero explicaba la literatura nacional en función del genio criollo y de la imitación de otras literaturas, lo que lo llevó a concluir que «*la literatura peruana forma parte de la castellana*»[59], por razones de idioma y de tradición, y por el carácter aún incipiente de tal literatura. También sus propuestas para el futuro se prestarían a la polémica, sobre todo entre los partidarios del «inkaísmo»: «El sistema que para americanizar la literatura se remonta hasta los tiempos anteriores a la Conquista, y trata de hacer revivir poéticamente las civilizaciones quechua y azteca, y las ideas y los sentimientos de los aborígenes, me parece el más estrecho e infecundo. No debe llamársele *americanismo* sino *exotismo*»[60], dictaminó, sin dejar de apreciar la individualidad artística de la que cada escritor fuese capaz, ni de advertir las ventajas de una «extranjerización» futura e inevitable. No ignoraba la importancia de la mejor cultura francesa, cuyo conocimiento animaba a conjugar con el de otras literaturas –alemana, inglesa, italiana–, ni quería romper los lazos con el pasado nacional. No es extraño, pues, que terminara recomendando «*conservar el legado de la tradición española, estudiar a los autores clásicos de las literaturas extranjeras y estudiar a los clásicos latinos*»[61], como componente fundamental de una sólida formación literaria. Desde entonces las opiniones de los novecentistas sobre la literatura peruana se prestarían a una discusión de virulencia creciente. Ventura García Calderón, autor de los comentarios y la selección reunidos en 1910 en *Del romanticismo al modernismo. Prosistas y poetas peruanos*, fue víctima del primer ataque violento, a cargo de Federico More, quien en 1916, en los números 2 y 3 de la revista *Colónida*, dedicó «La hora undécima del señor

54
José de la Riva-Agüero, «Elogio del Inca Garcilaso en el tercer centenario de su muerte», introducción crítica a El Inca Garcilaso de la Vega, *Antología de los «Comentarios reales»*, Madrid, M. Aguilar, Editor, 1929, pp. 43-44.

55
José de la Riva-Agüero, *Paisajes peruanos*, con un «Estudio preliminar» de Raúl Porras Barrenechea, Lima, Imprenta Santa María, 1955, p. 113.

56
José de la Riva-Agüero, *El Perú histórico y artístico. Influencia y descendencia de los montañeses en él*, Santander, Sociedad de Menéndez y Pelayo, 1921, p. 34.

57
De la Riva-Agüero, «Elogio del Inca Garcilaso en el tercer centenario de su muerte», *op. cit.*, p. 54.

58
José de la Riva-Agüero, *Examen de la primera parte de los «Comentarios reales» de Garcilaso Inca de la Vega (fragmento de un ensayo sobre los historiadores peruanos)*, Lima, Edición tipográfica de *La Opinión Nacional*, 1908, p. 136.

59
Carácter de la literatura del Perú independiente, *op. cit.*, p. 220.

60
Ibid., pp. 226-227.

61
Ibid., p. 244.

don Ventura García Calderón» a subrayar los errores y las ausencias que decidió encontrar en *La literatura peruana (1535-1914)*, una breve historia que el agredido había dado a conocer en 1914. La atención dedicada a la literatura colonial y a Ricardo Palma permitían considerar a su autor «colono de España» y recriminar su olvido de la tradición cultural indígena: «Cuando el señor García Calderón vaya hasta el más helado y agreste rincón andino y escuche de labios del aborigen una y mil leyendas, verá que hay diferencia entre la literatura peruana, honda, triste, fuerte y sobria, y la literatura colonial hecha por frailes, tahúres y andróginos»[62]. Empezaba a gestarse la atmósfera intelectual adversa que silenciaría a los novecentistas.

En cuanto a la orientación literaria potenciada por la generación del novecientos, merecen atención las preferencias de De la Riva-Agüero por un americanismo *descriptivo* atento a los paisajes y a la naturaleza, aunque no desdeñase la opción *regional*, destinada a captar las costumbres populares antes de que desapareciesen, ni la posibilidad de basar en la conquista y la colonia creaciones de inspiración histórica. Eran preferencias que buena parte de los escritores posmodernistas hispanoamericanos compartían, frente a los modernistas o afrancesados que para De la Riva-Agüero «se imaginan que rivalizan con Rubén Darío, poeta exquisito pero funestísimo maestro; admirable en sí a título de curiosidad singular y atractiva, pero aborrecible como jefe de escuela»[63]. De los cuatro novecentistas comentados, Ventura García Calderón fue el más afectado por ese galicismo mental, notorio en sus ensayos y cuentos iniciales, y aún comprobable en 1920 tanto en las prosas y versos reunidos en *Cantilenas* como en los ensayos –casi todos determinados por la guerra europea– de *Bajo el clamor de las sirenas*. Su acercamiento a la realidad peruana se concretaría sobre todo en *La venganza del cóndor*, volumen de cuentos publicado en Madrid en 1924. Inquietantes y violentos, los territorios de la selva y de la sierra encontraron cabida en esos relatos, aderezados a veces con humor y casi siempre con el interés también mundonovista por atmósferas de leyenda y misterio. En alguno de ellos se recuperó los tiempos del virreinato, aunque eso no modifica la impresión general de que el «colonialismo» peruano se manifestó menos en la creación literaria que en los estudios literarios e históricos destinados a comprender el pasado, a veces para liberarse de él y casi siempre, como Belaúnde también había pedido, para reconstruir con piadosa mano sus reliquias dispersas y conservar con amor sus formas profanadas[64].

Como se habrá podido deducir, la generación peruana del novecientos no puede reducirse al espíritu colonialista y conservador que le atribuyeron sus detractores, dando a veces pie a réplicas brillantes. Entre ellas se contó la provocada por las acusaciones de Mariátegui: particularmente afectado por las descalificaciones –citas de su folleto *La vida universitaria* (1917) sirvieron para que resultara «vinculado por su educación y su temperamento a la casta feudal»[65]–, Belaúnde respondió desde la revista *Mercurio Peruano* con los artículos que en 1931, con otros capítulos dedicados a enjuiciar severamente la dictadura de Leguía y uno más sobre «La necesidad de una filosofía constructiva», conformarían el citado volumen *La realidad nacional*. Su respetuosa revisión de *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* –Mariátegui lo entendió así[66]– le permitió volver sobre sus planteamientos antiguos e introducir matices nuevos, en particular los derivados de la doctrina social de la Iglesia que ahora constituía para él una referencia fundamental y que resultaría determinante en sus escritos posteriores. La incomprensión que descubría en su entorno lo decidió un año después a reunir en *Meditaciones peruanas* algunos de sus ensayos anteriores al destierro junto a otros recientes. De poco sirvió: el tolerante «tradicionalismo dinámico y evolutivo»[67] con que los novecentistas habían tratado de regenerar el país parecía definitivamente enterrado por la agresividad con que la generación del centenario había irrumpido en el espacio cultural y político nacional. Hoy la revisión de sus aportaciones invita a pensar que, al olvidarlas, el Perú algo perdió, quizá para siempre.

Portada de *Ollantay*.

62
Federico More, «La hora undécima del señor don Ventura García Calderón», en *Colónida*, año I, tomo I, núm. 2 (pp. 33-39), p. 35. Edición facsimilar con prólogo de Luis Alberto Sánchez y una carta de Alfredo González Prada acerca de Abraham Valdelomar y el movimiento colónida, Lima, Ediciones Cope, 1981.

63
Carácter de la literatura del Perú independiente, *op. cit.*, p. 233.

64
«La historia», en *op. cit.*, p. 17. El espíritu «colonialista» más estricto podría encontrarse en las «crónicas evocativas» que José Gálvez, miembro también de la generación del novecientos, reunió en *Una Lima que se va* (1921), volumen que encontraría continuación con sus prosas y versos de *Estampas limeñas* (1935). Tras las huellas de Palma, Gálvez «le añade profundidad a la nostalgia, insiste en la queja por el sentimiento de la pérdida y configura el discurso idealizador de la Lima colonial». Eva Mª Valero Juan, *Lima en la tradición literaria del Perú. De la leyenda urbana a la disolución del mito*, Lleida, Editions de la Universitat de Lleida, 2003, p. 127.

65
7 ensayos de interpretación de la realidad peruana, *op. cit.*, p. 98.

66
«Recuerdo con satisfacción que el propio Mariátegui apreció el espíritu que animaba mi crítica, al agradecerme en la dedicatoria de su libro la deferencia personal que revelan mis ensayos», anotaría Belaúnde al lamentar «la triste desaparición del gran escritor socialista». *La realidad nacional*, *op. cit.*, p. 136.

67
Belaúnde, «La historia», en *op. cit.*, p. 34.

América sin nombre, nos 13-14 (2009) 94-102
ISSN: 1577-3442

Francisco José López Alfonso: Profesor titular de la Universitat de València, es autor de los libros: *César Vallejo, las trazas del narrador* (Valencia, 1995), *Hablo, señores, de libertad para todos. López Albújar y el indigenismo en el Perú* (Alicante, 2006) y *Sombras de la libertad. Una aproximación a la literatura brasileña* (Alicante, 2008). Es igualmente editor y prologuista del volumen *Indigenismo y propuestas culturales en el Perú: Belaúnde, Mariátegui y Basadre* (Alicante, 1995).

NARRATIVA INDIGENISTA Y RACISMO: VENTURA GARCÍA CALDERÓN, ENRIQUE LÓPEZ ALBÚJAR Y LUIS E. VALCÁRCEL

FRANCISCO JOSÉ LÓPEZ ALFONSO
Universitat de València

Con la raza no me aclaro
Karl Kraus, «Aún así es judío», *Escritos*.

En 1932, escritores franceses, belgas y españoles de primer nivel propusieron el nombre de Ventura García Calderón para el premio Nobel[1]. Sin embargo, hoy sus libros son difíciles de encontrar. Podría pensarse que se trata de un caso más de esos escritores celebérrimos en su momento a los que el tiempo, por la razón que sea, ha relegado al olvido. ¿Quién recuerda hoy al novelista y dramaturgo británico John Galsworthy, premio nobel justamente en 1932?

El caso de Ventura García Calderón, sin duda, el mejor escritor vinculado al grupo del 900, parece distinto, porque el lugar que debería ocupar en la literatura peruana, entendida como institución, allá entre 1920 y 1930 ya era un lugar vacío. Intelectuales coetáneos y también ligeramente más jóvenes, los miembros de la generación de la Reforma Universitaria, integrada en buena medida por los nuevos sectores medios procedentes de la provincia, pero igualmente de Lima, combatieron por afirmarse en una actividad –la literatura–, que había sido parte importante de la legitimación ideológica de los grupos dominantes, desplazando a los novecentistas. La agresividad con la que se emplearon fue notable. Bastaría recordar el artículo de Federico More, «La hora undécima del señor Ventura García Calderón», publicado en los números 2 y 3 de la revista *Colónida*, que, como ha señalado Luis Loayza, no es una crítica literaria sino un ajuste de cuentas[2], «porque –el mismo More lo advertía– el sr. Ventura García Calderón representa en París los intereses de determinado grupo literario que hay en Lima»[3].

En cierto sentido, esta belicosidad fue innecesaria, pues si bien la idea de cultura nacional y su manejo había sido obra de los novecentistas en la primera década del siglo XX, en algún momento entre el primer y el segundo decenio lo oficial opera «como un *espacio vacío*, es decir: sin obras de impacto, sin activismo influyente, sin propuestas capaces de generar seguidores y de desarrollarse, sin público y sin instituciones»[4]. Los novecentistas carecieron de esa intuición práctica que permite influir sobre la realidad y modificarla. En cualquier caso, su conversión en enemigos, en *hispanistas*, les permitió especialmente a los jóvenes de la Reforma Universitaria, presentarse como lo nuevo frente a lo viejo, dando a las ideas de nación, indio y modernidad un contenido completamente distinto. El frente común, sin embargo, no tardaría en evidenciar lo coyuntural de su alianza, revelando la diversidad de proyectos que incluía.

Pero, ahora, lo que quisiera destacar es la contundencia de esa derrota. Situados bajo el rubro de lo viejo, los novecentistas no sólo quedaron deslegitimados ideológicamente, sino que fueron todos convertidos en la misma cosa, borrando diferencias y hasta discre-

1 Citado por Julio Ortega, «Tránsito de Ventura García Calderón», en Julio Ortega, *Crítica de la identidad*, México, D. F., FCE, 1988 (pp. 69-92), p. 73.

2 Luis Loayza, «*Colónida* en el pleito generacional», *Sobre el 900*, Lima, Hueso húmero ediciones, 1990 (pp.135-145), p. 136.

3 Citado por Loayza, *op. cit.*, p. 137.

4 Mirko Lauer, *El sitio de la literatura. Escritores y política en el Perú del siglo XX*, Lima, Mosca Azul editores, p. 23.

pancias entre ellos. La demoledora crítica de Mariátegui en «El proceso de la literatura» a Riva Agüero y su *Carácter de la literatura del Perú independiente* podría ilustrar esta expulsión de los novecentistas de la historia de la literatura peruana, su reducción a la versión más conservadora representada por Riva. Víctor Andrés Belaúnde, el único del grupo que tuvo capacidad de respuesta, se quejó de ello en *La realidad nacional*. También denunció el ardid que significó referirse a la generación como «futurista, tratando, intencionadamente, de confundirla con el partido que llevó ese nombre» y su deliberada omisión de un autor como Ventura García Calderón para «presentar como infecunda y mediocre» a esta generación[5].

El destierro de los novecentistas –incluido Ventura García Calderón– de las letras nacionales fue completado por *La literatura peruana*, de Luis Alberto Sánchez, aparecida en 1928-1929 y reelaborada en varias ocasiones. Escrita con idéntico sentimiento antioligárquico, el ensayo de Sánchez ha fijado el corpus de la literatura en el Perú; pues, si los sucesivos programas oficiales de enseñanza nunca han seguido al pie de la letra su índice, la influencia es obvia[6]. Hasta hoy, la mayor parte de las ideas vigentes sobre literatura nacional provienen de esta obra[7].

Pero conviene recordar que esas ideas, en buena medida fueron elaboradas para derrocar a los novecentistas. Continuar repitiéndolas sin someterlas a crítica, cuando el adversario ya no existe, es reescribir un flaubertiano diccionario de las ideas recibidas.

Y así, por ejemplo, un estudioso tan reputado como Antonio Cornejo Polar, remitiendo a *La venganza del cóndor*, insiste en que en este texto queda marcada la «adhesión [de Ventura García Calderón] a un estado social y la defensa de los intereses de los grandes señores andinos»[8]. Si lo relativo a esa adhesión debería, cuando menos, explicarse con más detalle, lo que dice sobre la defensa de los intereses de los grandes señores andinos es palmariamente un error.

A diferencia de lo que suele ocurrir con la narrativa indigenista de las décadas del veinte y del treinta, cuya simplicidad promueve una fuerte ideologización de sus mensajes, convirtiéndola en lo que Marx llamó arte de tendencia, los relatos de García Calderón son menos evidentes en su función social. Pero si algo queda claro en ellos es su condena inapelable de estos terratenientes andinos que hacen del látigo la expresión de su poder: «Por toda respuesta el amo aludió al excelente chicotillo con que castigaba a los atrevidos», leemos en «La momia»[9].

La causa de esta condena no se oculta. Estos gamonales tienen su propia ley y amenazan la unidad del estado, transformando el Perú en una suma de pequeñas republiquitas, en una suerte de país semifeudal.

> ...la raza de los Montalván, raza hermosa y bravía de jinetes rencorosos, que se exterminaban impune y recíprocamente por querellas de agua de riego o de política, en la soledad de un cañaveral. ¡Quién iba a condenarlos, si eran ellos los caciques del departamento, diputados o senadores que con la amenaza de revolución hacían temblar en Lima a los presidentes![10].

Se equivoca Cornejo cuando afirma: «En términos ideológicos –no literarios- la obra de García Calderón parecería anterior a *Aves sin nido*»[11]. Al contrario, *La venganza del cóndor* es un testimonio más de esa vieja lucha entre Lima, como foco irradiador de civilización, y las bárbaras provincias, de la que *Aves sin nido* fue quizá su primer fruto novelesco. Ya en la primera página del relato que da título al volumen nos encontramos con un personaje-narrador limeño que se identifica con el sufrimiento indígena, como lo hacía la familia Marín, para que la condena del poder andino resulte inapelable: «El militar le rasgó la frente de un latigazo. El indio y yo nos estremecimos»[12].

Al margen de la instrumentalización que García Calderón haga del problema indígena, sorprende la lectura tan estrecha que Cornejo hace de un cuento como «Amor indígena» para caracterizar ideológicamente al novecentista.

«El cuento de García Calderón –para Cornejo– no tiene desperdicio»[13]. En él se narra cómo tres blancos llegan a una aldea serrana que celebra la fiesta del santo patrón. Uno de ellos, un hacendado, dispara sobre un Buda en un tambo, tirotea a un carnero porque le da la gana y luego dispersa a latigazos a los indios para que, finalmente, el narrador pueda violar a una muchacha india de la que se ha encaprichado:

> Aquello fue salvaje, como en las historias de la Conquista. Me encerré, despedí al chino aterrado,

Antonio Cornejo Polar.

5
Víctor Andrés Belaúnde, *La realidad nacional*, vol. III de las *Obras Completas*, Lima, Edición de la Comisión Nacional del Centenario de Víctor Andrés Belaúnde, 1987, pp. 134 y 137.

6
Lauer, *op. cit.*, p. 57.

7
Ibid., p. 10.

8
Antonio Cornejo Polar, *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*, Lima, Lasontay, 1980, p. 48.

9
Ventura García Calderón, «La momia», en *La venganza del cóndor* (1919), Madrid, Sucs. de J. Sánchez Ocaña y Cía., 1948 (pp. 15-22), p. 19.

10
García Calderón, «Murió en su ley», en *op. cit.* (pp. 23-30), p. 26.

11
Cornejo Polar, *op. cit.*, p. 47.

12
García Calderón, «La venganza del cóndor», en *op. cit.* (pp. 7-12), p. 7.

13
Antonio Cornejo Polar, *La formación de la tradición literaria en el Perú*, Lima, CEP, 1989, p. 82.

> y la indiecita fue mía sollozando palabras que yo no acertaba a comprender. Estaba primorosa con su alucinado temor y su respeto servil al hombre blanco. Me alentaba por primera vez esa alegría de los abuelos españoles que derribaban a las mujeres en los caminos para solaz de una hora y se alejaban ufanos a caballo, sin remordimiento y sin amor. La linda niña me miraba sumisa como a su dueño[14].

Para Cornejo, en este cuento cristaliza «el hispanismo duro y beligerante» y, aún más, en él se «traza un paradigma intemporal en el que la conquista se repite una y otra vez»[15].

En mi opinión, lo que escandaliza a Cornejo es precisamente lo que García Calderón quería denunciar. De ahí la mención del salvajismo de la violación, de la ausencia del remordimiento, de la desolación indígena: «El mundo entero pertenece a los que tienen tan buen revólver. ¿Por qué nos iba a inquietar la desolación indígena?»[16].

García Calderón cede la voz a un gamonal de espíritu para que sea él solo quien se deslegitime moralmente, sin necesidad de denunciarlo. La imagen que se ofrece de los hacendados serranos en otros cuentos del libro, me parece, confirma esta lectura.

Me pregunto si la interpretación de Cornejo hubiese sido la misma si el cuento, si el libro no hubiese estado firmado por Ventura García Calderón. Por lo que sé, nada extraño halló Cornejo en «El amor de don Rodrigo», un relato incluido en *Tempestad en los Andes*, del indigenista Luis E. Valcárcel, en el que un gran señor terrateniente se enamora de una campesina indígena y se casa con ella; un relato que concluye con estas humillantes palabras: «Cuando el caballero llegó a la estancia nupcial, La Raza dignificada lloró con lágrimas de gozo el avatar»[17].

Y es que García Calderón no es tan conservador como Riva Agüero, con cuyo pensamiento se le quiere identificar forzadamente. Lejos de las reservas que Riva tiene hacia González Prada, en García Calderón se percibe su influencia en la presencia de esa «trinidad embrutecedora del indio» en algunos cuentos. Incluso hay uno, «A la criollita», en el que se denuncia la brutalidad de los conservadores en las ciudades serranas, que terminan asesinando al periodista liberal, «un hereje de Lima que leía los libros de González Prada»[18].

Desde luego, esto no significa que la cuestión social del indígena, tal como la planteaba González Prada, haya calado profundamente en Ventura; pero no deja de percibirse su influjo. El relato «La venganza del cóndor» se hacía eco de la provocadora afirmación que se lee en el «Discurso en el Politeama»: «(…) la nación está formada por las muchedumbres de indios diseminados en la banda oriental de la cordillera»[19]. Con culpable conciencia, el narrador se refiere a los hombres blancos como «los intrusos que somos nosotros»[20]. La misma culpabilidad ante la historia se expresa en otros cuentos. En «La momia», leemos: «Cuatro siglos de espanto les han hecho aceptar la peor tragedia, suspirando»[21]. O de manera aún más explícita en «Fue en el Perú»:

> Los blancos somos en el Perú, para la gente de color, responsables de tres siglos injustos. Vinimos de la tierra española hace mucho tiempo y el indio cayó aterrado bajo el relámpago de nuestras espingardas. Después trajimos en naos de tres puentes, del Senegal o de allende, con cadena a los pies y mordaza en la boca, las «piezas de ébano», como se dijo entonces, que bajo el látigo del mayoral gimieron y murieron por los caminos[22].

Al margen de esta mala conciencia –quizá no muy angustiada– y de su uso para discriminar a los bárbaros terratenientes provinciales de la civilizada burguesía limeña, la imagen que se ofrece del indio es muy superficial. Ventura se acerca a él como escritor modernista, esto es, con una mirada estética –«nuestro aporte de fantasía a la imaginación del Universo», dirá[23]– y no como un escritor regionalista, es decir, como un escritor que se plantea el problema de la modernidad en el ámbito rural.

Aunque su visión del indio repita prejuicios del ambiente y de la época, García Calderón está lejos del racismo de Riva Agüero. Sabe del conflicto entre blancos e indios, pero no cree, como Riva, que en la sierra palpite «secreta y pérfidamente una hostilidad recelosa y siniestra»[24]. No cree, como Riva, «que en él, como en todos los esclavos, fermenten odios mortales e inextinguibles»[25]. Pero sí comparte con el líder del partido futurista un imaginario exótico sobre el universo indígena. «Las leyendas –escribía Riva– hablan de envenenamientos misteriosos, de encantamientos, sortilegios y maleficios»[26]. Y en *La venganza del cóndor* encontramos esto mismo en cuentos como «La llama blanca», en el que un

14
García Calderón, «Amor indígena» en *op. cit.* (pp. 49-54), pp. 53-54.

15
Cornejo Polar, *La formación …, op.cit.*, p. 82.

16
García Calderón, «Amor indígena» en *op. cit.*, p. 52.

17
Luis Valcárcel, «El amor de don Rodrigo», en *Tempestad en los Andes* (1927), Lima, Editorial Universo, 1972 (pp. 75-77), p. 77.

18
García Calderón, «A la criollita» en *op. cit.* (pp. 133-137), p. 134.

19
Manuel González Prada, «Discurso en el Politeama», *Pájinas Libres. Horas de Lucha*, Barcelona, Editorial Ayacucho, 1985 (pp. 43-48), pp. 45-46.

20
García Calderón, «La venganza del cóndor» en *op. cit.* (pp. 7-12), p. 12.

21
García Calderón, «La momia» en *op. cit.* (pp. 15-22), p. 16.

22
García Calderón, «Fue en el Perú» en *op. cit.* (pp. 99-103), pp. 99-100.

23
Citado por Ortega, *op. cit.*, p. 83.

24
José de la Riva Agüero, *Carácter de la literatura del Perú independiente*, Lima, E. Rosay Editor, p. 143.

25
Id.

26
Id.

hacendado, que mata a una hermosa llama –la Killa– para dar una lección a los indios que mantienen relaciones sexuales con el ganado, se enamora de este animal que parece haber resucitado y contrae una terrible enfermedad en su rostro a causa de un escupitajo de la llama; o en «La momia», en el que otro hacendado, empeñado en añadir la momia de una princesa incaica a su colección prehispánica, se encuentra a su propia hija momificada.

Pero aquí, no hay nada de «diabólico», como decía Riva[27]. Este indigenismo exotista –como el orientalismo, una clara invención occidental– es sólo una manifestación más del cosmopolitismo modernista, aunque en este caso se trate de un exotismo interior[28].

Ello se advierte más claramente cuando se recuerda que *La venganza del cóndor* se publicó en Madrid en 1924 y que apenas un año después se tradujo al francés y, sobre todo, que fue escrita para un público europeo. Marcas del tipo «de mi tierra», repetidas en muchos relatos, así lo confirman; pero ninguna más clara que este ejemplo de «Historia de caníbales»: «Ésta es la parte de mi relato más difícil de explicar en Europa»[29].

Creo que es este factor –escribir *para* Europa– el que condiciona su imagen del mundo indígena, y todo lo que se diga de ésta tendrá que considerarlo inevitablemente. Y es lo que explica en buena medida su reconocimiento y éxito entre europeos. «¿Qué conocíamos del Perú antes de que lo hubiésemos explorado en los libros escritos por usted?», le preguntaba el Conde de Carton de Wiart en su discurso de recepción en la Real Academia de Bélgica[30]. Ventura acomodó su perspectiva a los deseos de sus lectores que con el exotismo, como antítesis de la artificialidad de la vida europea, se apropiaban «inocentemente» de otras culturas. Incluso llegó a reproducir ese estrabismo característico de la metrópolis en su mirada a otros pueblos: atracción/repulsión. Para Ventura, los aborígenes de la selva representan, por contraste con el mundo civilizado, la armoniosa sociedad natural. Son esos buenos salvajes, que tienen su precedente más ilustre quizá en Montaigne, a cuyo ensayo parece remitir tanto el título como el contenido del citado «Historias de caníbales»:

> Muy deprisa aprendió [la indiecita] algunas palabras en español, tres sobre todo que pronunciaba bien: *sucios*, *embusteros* y *ladrones*, las cuales resumían para ella la civilización. En realidad había pasado su juventud bañándose desnuda durante el santo día en las riberas; decía siempre la verdad, y el robo no existe en las costumbres de los salvajes de mi tierra[31].

Sin embargo, la imagen que ofrece del indio de la sierra, descendiente del inacario, no es tan amable. Si el indio del Amazonas es el hombre natural, el indio de la sierra representa al hombre civilizado que ha experimentado una regresión cultural; algo muy similar a la distinción que Chateaubriand establecía entre el salvaje americano y el árabe[32].

Pero conviene recordar que ese estado es, para Ventura, la «injusta ruina de la raza»[33]. Y que esa «resignación de los vencidos»[34], esos «siervos de una raza inerme»[35], esa «raza que nunca supo sublevarse»[36] son, en buena medida, expresiones negadas por el comportamiento de sus personajes indígenas que, desde su opresión, intentan vengar las humillaciones de que son víctimas. «La venganza del cóndor» o «Coca» serían ejemplos de ello e insinuarían una realidad social en la que el estado es impotente para cumplir con sus obligaciones.

Quizá Mariátegui pensara en García Calderón cuando escribió: «Los indigenistas auténticos –que no deben ser confundidos con los que explotan temas indígenas por mero 'exotismo'– colaboran, conscientemente o no, con esta obra política y económica de reivindicación –no de restauración ni de resurrección»[37].

En mi opinión, el indigenismo de Ventura es exótico, pero aún así contribuyó, aunque fuese modestamente, a la reivindicación de la causa indígena. Pero éste fue un mérito que los intelectuales provincianos coetáneos y, sobre todo, la generación posterior quisieron reservarse de manera exclusiva para sí, haciendo de los novecentistas, sin excepción, un grupo de encomenderos.

Prejuiciosa, pero fundamentalmente exótica, la mirada de Ventura más que racista es aristocrática. De hecho, apostó de manera contundente por «el cholo, es decir, el mestizo cuando no se avergüence de serlo ni crea íntimamente que el blanco es *de raza superior*»[38], cuya concreción vio en Rubén Darío. No creyó, sin embargo, que el mestizaje fuese una identidad «desproblematizada», como creía Cornejo[39]. En el cuento «Fue en el Perú», la negra Simona le cuenta al narrador blanco que el niño Jesús nació en el Perú y que era un mestizo de piel oscura, que la virgen era

27
Ibid., p. 144.

28
Conviene advertir que este imaginario, procedente del folklore, según Riva, lo encuentra García Calderón, al menos parcialmente, en las tradiciones indígenas de Ricardo Palma.

29
García Calderón, «Historia de caníbales», en *op. cit.* (pp. 73-80), p. 76.

30
Citado por Ortega, *op. cit.*, p. 73.

31
García Calderón, *op. cit.*, p. 77.

32
Véase F-R de Chateaubriand, *De París a Jerusalén*, Barcelona, Laertes, 1982, p. 202.

33
García Calderón, «La llama blanca», en *op. cit.*, p. 93.

34
García Calderón, «La venganza del cóndor», en *op. cit.*, p. 12.

35
García Calderón, «Amor indígena», en *op. cit.*, p. 49.

36
García Calderón, «Los cerdos flacos», en *op. cit.*, p. 69.

37
José Carlos Mariátegui, «El proceso de la literatura», en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), vol. 2 de las *Obras Completas*, Lima, Editorial Amauta, 1986 (pp. 229-350), p. 332.

38
García Calderón, en «Materiales para un discurso a la nación peruana», citado por Ortega, *op. cit.*, p. 86.

39
Véase Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire*, Lima, Editorial Horizonte, 1994, p. 20.

Enrique López Albújar.

una indiecita y san José, mulato, y que los tres reyes que vinieron a adorarlo eran un prefecto blanco, un indio cacique y un esclavo negro, rey de los mandingas. Pero que los blancos lo mataron:

> Pero todos sabemos que Su Majestad murió y resucitó después y se vendrá un día por acá para que la mala gente vean que es de color capulí como los hijos del país. Y entonces mandará afusilar a los blancos y los negros serán los amos, y no habrá ni tuyo ni mío, ni levas, ni prefetos, ni tendrá que trabajar el pobre para que engorde el rico...[40].

Parece inevitable pensar en la raza cósmica de Vasconcelos; pero, desde luego, Ventura es consciente de que el mestizaje, aun siendo la única vía razonable, no es una «solución» exenta de problemas.

En suma, si Ventura es racista, el suyo es un racismo superficial, bien distante del pensamiento racial y de su prolongación activa que culmina con el chivo expiatorio y la aniquilación del Otro. La suya es una posición aristocrática que mira con actitud paternalista a «toda aquella plebe simple y generosa de mi crédula tierra [que el viernes santo] se inclina al pasar y dice en voz baja al santo vestido de levita [san José]:

–¡Sintiendo mucho la muerte de Don Jesús!...»[41].

Ello concuerda con su concepción del escritor como miembro de una élite que debe ejercer la máxima representación del espíritu de un pueblo. «Comprender la patria –dirá en *Nosotros*– como sostén y garantía de la eternidad aquí abajo»[42]. La patria, esto es, el orden jerárquico del país como expresión del inalterable orden celeste, una concepción cuasiestamental de la sociedad, algo que se aproxima mucho a ese proyecto político que Belaúnde definió como *tradicionalismo dinámico o evolutivo* en su ensayo «La Historia» (1908) y que aseguraría el control del país a la oligarquía.

Una suerte similar ha corrido Enrique López Albújar, autor de *Cuentos andinos* (1920), marcado como infame escritor racista y encerrado en el mismo cajón de la historia. También él sintió el ataque de *Colónida*, aunque no perteneciese como los novecentistas a un grupo limeño coetáneo, sino a una generación ligeramente mayor y fuese un escritor de provincias. Abraham Valdelomar publicó un artículo en *La Prensa*, titulado «Los obreros del pensamiento» (23 de septiembre de 1916) en el que para elogiar a su generación, «fuerte, fecunda y valiosa», disminuía y hasta despreciaba los méritos de las generaciones anteriores y en especial de la inmediata. Aunque el ataque no fuese personal, López Albújar se sintió agredido[43].

Algunos años más tarde recibiría otra embestida más concreta en esa batalla emprendida por los jóvenes provincianos y limeños de clase media por hacerse con el control de la institución literaria como trampolín político. La historia es conocida: en febrero de 1927, José Ángel Escalante denunciaba el carácter pintoresco y oportunista del indigenismo cultivado por los escritores costeños: «literatura de frases hechas y lugares comunes». La denuncia de Escalante apuntaba principalmente a Mariátegui. El ataque se preparaba con la crítica a ciertas afirmaciones, cuando menos discutibles «Sobre la psicología del indio» –así se titulaba el breve ensayo- expuestas por López Albújar en *Amauta*, la revista dirigida por Mariátegui.

Al intervenir en la polémica, Luis Alberto Sánchez dio la razón a Escalante en la incoherencia que significaba el amparo que los indigenistas daban a las afirmaciones de López Albújar, «destinadas a probar, según me parece, que el indio es el más despreciable ser que habita sobre la tierra»[44].

Mariátegui no pudo menos que defenderse y defender el estudio de López Albújar. Sánchez volvió a la carga, recordando a su oponente que las observaciones de López Albújar se realizaron desde su perspectiva de juez de primera instancia: «¿Cómo, pues, me dice usted que esas observaciones se refieren al indio en sus relaciones con el blanco? Diga usted que se refieren al indio criminal en sus relaciones con el juez, y estamos de acuerdo»[45].

Surgía así, secundariamente, un lugar común de la crítica e historiografía literarias. El del indio criminal de López Albújar. Y aunque la tesis de Sánchez se restringía al trabajo publicado en *Amauta*, el desplazamiento hasta *Cuentos andinos* resultaba fácil, pues el lector de ambos puede interpretar aquél, dadas las semejanzas semánticas y formales, como las conclusiones del volumen de cuentos. El propio Sánchez dio el paso y otros no han dudado en seguirlo hasta nuestros días. Por ejemplo, Antonio Cornejo afirmaba:

40
García Calderón, «Fue en el Perú», en *op. cit.*, p. 103.

41
García Calderón, «Viernes Santo criollo», en *op. cit.* (pp. 167-171), p. 171.

42
Citado por Julio Ortega, *op. cit.*, p. 92.

43
Y respondió con un contundente y extenso artículo, «Tres epítetos gruesos y una exageración verdadera». Véase Raúl-Estuardo Cornejo, *López Albújar, narrador de América*, Madrid, Anaya, 1961, principalmente pp. 97 y 98.

44
Luis Alberto Sánchez, «Batiburrillo indigenista», en Manuel Aquezolo (comp.), *La polémica del indigenismo*, Lima, Mosca azul Editores, 1976 (pp. 69-73), p. 71.

45
Sánchez, «Respuesta a José Carlos Mariátegui», en Aquezolo, *op. cit.* (pp. 77-81), p. 80.

> En este ensayo interpretativo [«Sobre la psicología del indio»], como también en sus cuentos [*Cuentos andinos*], López Albújar toma en consideración primeramente [...] su experiencia como juez. Experiencia que, como es obvio, no sólo recorta los límites de su conocimiento sino que fuerza una perspectiva general sobre el asunto[46].

Es la lectura tantas veces repetida del indio sentado en el banquillo de los acusados; una imagen, insistía Mario Vargas Llosa, «tan negativa y deshumanizada que merece llamarse racista»[47]. Esta generalizada opinión explica el olvido de que ha sido objeto la obra de López Albújar, a pesar de aceptarse su carácter precursor como narrador indigenista y el vigor de su prosa.

La condena, quizá justificada en el ensayo de *Amauta*, carece de sentido en el caso de *Cuentos andinos*, pues los juicios sobre el indio no difieren esencialmente de los vertidos sobre el mestizo o el blanco. Asunto distinto es que se esté de acuerdo o no con su nada halagüeña concepción de la naturaleza humana. Pero para percibir esto es necesario no sólo liberarse de la negativa valoración que pesa sobre la obra, sino captar su carácter de conjunto. Y ello, naturalmente, resulta imposible si la lectura se realiza además desde un restrictivo y militante indigenismo, entendido como la literatura o ideología que trata exclusivamente de los indios y, como mucho, de los agravios de que son objeto por parte de los otros.

No hay otro argumento para explicar la condena que, según Tomás G. Escajadillo, merecen tres cuentos del volumen: «'La soberbia del piojo', 'El caso Julio Zimens' y 'Cómo habla la coca', relatos olvidables o disquisiciones filosófico-sociológicas sin validez narrativa»[48]; precisamente los tres cuentos de mistis, en los que el mundo indio sólo aparece como en eco.

Mutilaciones de este tipo hacen de *Cuentos andinos* apenas un revoltillo, negando el vínculo entre los diferentes relatos que perfilan su sentido en el cotejo. López Albújar insiste con meticulosidad en relacionar textos mediante la presencia o mención de personajes que han aparecido en relatos anteriores o que lo harán en los que siguen. Posiblemente, un procedimiento más sugerente sean los diversos paralelismos entre relatos. En definitiva, no es posible la adecuada interpretación de los relatos en forma aislada, extraídos del conjunto. El sentido de cada uno, los mismos juicios escandalizantes que a veces se vierten en alguno de ellos, sólo pueden ser comprendidos desde la red que todos elaboran.

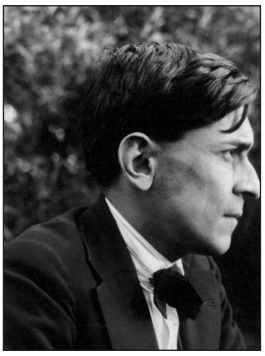
Por lo demás, la clave ideológica del libro está explicitada en uno de esos supuestos «relatos olvidables»: «Todas las historias se parecen. En todas verá usted las mismas ridiculeces, las mismas vanidades, las mismas miserias, las mismas pasiones. No hay más que variantes»[49]. Esta universalidad del sentimiento delata la «presencia del juez López Albújar», pero en un sentido diferente al apuntado por la crítica. La afirmación iusnaturalista revela al hombre de derecho convencido de la igualdad natural entre los hombres.

¿Pero cuál es la imagen que López Albújar ofrece del indígena? El indio de *Cuentos andinos* se muestra como un rebelde. «¿Para qué es uno hombre sino para rebelarse?», se pregunta el narrador de «Cómo habla la coca»[50]. Mariátegui no llegó a precisarlo, pero posiblemente fuese esta rebeldía de los personajes lo que admirase en la obra de López Albújar. Esta violenta libertad era la promesa de un futuro mejor, la condena absoluta del determinismo reaccionario y de su pareja ética, el paternalismo. De ahí las esperanzadas y fustigantes palabras de don Melchor, el narrador secundario de «La soberbia del piojo»:

> ¡Bah! ¡Para qué son tan bestias los indios! Si los indios se organizaran y fueran más a la escuela y bebieran menos, cuántas cosas no harían! Porque el indio no es idiota; es imbécil. Pero de la imbecilidad se puede salir; de la idiotez no. La imbecilidad como usted sabe, se cura tonificando el alma, sembrando ideales en ella, despertándole ambiciones, haciéndole sentir la conciencia de la propia personalidad[51].

En sus cuentos no todos los indios son iguales. La rebeldía individual de Conce Maille, que dice no necesitar que nadie le haga justicia, pues él sabe hacérsela, contrasta con el control que los yayas, amparándose en la tradición y en el supuesto carácter divino de la ley, ejercen sobre la colectividad. Hay indios ricos y otros que no lo son; indios honrados e indios mostrencos, borrachos y vagos, como Hilario Crispín, raptor y asesino.

Esta percepción plural impide que su obra incurra en el populismo frecuente en los escritores indigenistas que hacen del indio el portador de valores auténticos y de las mejores virtudes frente a la corruptora civilización



José Carlos Maiátegui.

Ventura García Calderón.

46
Cornejo Polar, *Literatura y sociedad...*, *op.cit.*, p. 49.

47
Mario Vargas Llosa, *Discurso de investidura de doctor Honoris Causa*, Universidad de Murcia, 1998, sin paginar.

48
Tomás G. Escajadillo, *La narrativa de López Albújar*, Lima, Conup, 1972, p. 84.

49
Enrique López Albújar, «La soberbia del piojo», *Cuentos andinos*, Lima, Imprenta Lux, 1924 (pp. 47-61), p. 52.

50
López Albújar, «Cómo habla la coca», *Cuentos andinos*, *op.cit.* (pp. 248-270), p. 254.

51
López Albújar, «La soberbia del piojo», en *op.cit.*, p. 52.

Luis Alberto Sánchez.

occidental; es decir, un ente tan abstracto como la Humanidad o el Bien.

Los indios de *Cuentos andinos* presentan virtudes que no han pasado desapercibidas: valor, inteligencia, tenacidad, sensibilidad… Pero sobre todo se ha destacado, en relación con la condición de juez del autor, su violencia y su crueldad. Baste recordar las terribles venganzas de Liberato Tucto en «El campeón de la muerte» o de Ishaco en «Cachorro de tigre».

Sin embargo, en ello no hay prejuicio racial. Esa violencia, esa sevicia, es algo general a todos los hombres, como sugiere el desenlace de «La soberbia del piojo», en el que don Melchor, después de contar cómo aplastó entre sus uñas al piojo que le salvó la vida, se defiende sentenciosamente de la acusación que se le formula:

> – Fue usted ingrato y cruel
> – ¡Bah! Fui todo un hombre, señor mío[52].

Y es que López Albújar tiene una concepción del hombre muy próxima a la de Schopenhauer –al que por cierto cita en el último de los relatos-y podría haber afirmado con el filósofo alemán:

> El hombre es en el fondo un animal salvaje, una fiera. No le conocemos sino domado, enjaulado en ese estado que se llama civilización. Por eso retrocedemos ante las explosiones de su naturaleza[53].

Esta concepción de lo humano se ve además subrayada por cierta poética de lo que merece ser contado: «la hazaña más grande de su vida de campeón de la muerte»[54], «lo más conmovedor que he conocido, lo más triste y lo más trágico también»[55]. Es, pues, una poética del exceso, de lo que se sale en cualquier línea de lo ordinario, también de lo lícito.

En suma, López Albújar no podía idealizar a los indios porque no quería idealizar a los hombres. De esta forma, su indigenismo traspasa la frontera entre cultura indígena y cultura occidental a fin de poder interpretar la totalidad y, más en concreto, la propia cultura con los mismos principios que se aplican a los otros. Al respecto es altamente significativo el último de los relatos, «Cómo habla la coca», en el que el juez narrador se descubre invadido por lo indígena: «Me había dado a la coca. No sé si al peor o al mejor de los vicios. Ni sé tampoco si por atavismo o por curiosidad»[56].

Cuentos andinos es entonces una interrogación permanente: ¿qué es la identidad?, ¿quiénes somos? Frente al relativismo de los valores como principio general de equivalencia de «todo vale por todo», ese antropológico respeto a las diferencias en el que los investigadores a veces se desdoblan en militantes, López Albújar proclama la necesidad de incorporar al indio a la modernidad. No receta soluciones; solo formula orientaciones.

La modernización del mundo indígena no es fácil, sugiere. No es únicamente una cuestión de economía, ni tampoco de saberes. Es también una cuestión de mentalidades. Y cambiar éstas requiere tiempo. A veces más del que se necesita para que se produzcan cambios en la estructura social.

Pero no era sólo el indio el que debía incorporarse a la modernidad, era toda la región de «estos desventurados campos andinos», sin distinciones de raza o de otra índole. Sin embargo, el atraso material y espiritual de la sierra no redunda, como sucede en *La venganza del cóndor*, en brillo de Lima, sino en su oprobio, pues en parte era el resultado de su indiferencia por el resto del país. Y López Albújar, no se olvide, era uno de esos provincianos en los que había arraigado con fuerza la prédica radical de González Prada.

En definitiva, el problema se planteaba no sólo desde una perspectiva regional. Y los indios, antes ignorados y hasta despreciados por la cultura oficial, pasaban a ser parte sustancial de la nacionalidad. Pero tampoco la nacionalidad misma, sino un ingrediente más en igualdad con otros grupos humanos, una nacionalidad mestiza en la que el concepto de raza dejaba de tener sentido.

Lamentablemente, los indigenistas interpretaron literalmente el fragmento del «Discurso en el Politeama», en el que González Prada afirmaba que el verdadero Perú, «la nación está formada por las muchedumbres de indios diseminadas en la banda oriental de la cordillera», olvidando que el fragmento iba precedido de estas palabras: «Hablo, señores, de la libertad para todos, y principalmente para los más desvalidos»[57].

Algunos contemporáneos de los novecentistas, como Federico More, fueron indigenistas y lo fueron muchos de los miembros de la generación de la Reforma universitaria, que terminaron por transformar la idea de cultura nacional. Esta nebulosa emocional y demagógica que a menudo fue el indigenismo agrupó

52
Ibid., p. 61.

53
Arturo Schopenhauer, *El amor, las mujeres y la muerte*, Valencia, Ediciones Prometeo, p. 179.

54
López Albújar, «El campeón de la muerte», en *op. cit.* (pp. 63-87), p. 86.

55
López Albújar, «El caso Julio Zimens» en *op. cit.* (pp. 157-178), p. 159.

56
López Albújar, «Cómo habla la coca», *op. cit.*, p. 253.

57
González Prada, *op. cit.*, pp. 45-46.

ideologías muy diversas, desde el marxismo –y a veces el no-marxismo– de Mariátegui hasta posiciones marcadamente burguesas, incluso lindantes con el fascismo.

Pero estos intelectuales indigenistas no eran indios. Mariátegui lo advirtió con claridad. El indigenismo, dijo, «es todavía un literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén preparados para producirla»[58]. El indigenismo era algo más que una moda estética. Los relatos funcionaban como una denuncia del presente y, al mismo tiempo, como un grito de guerra.

Hay, sin embargo, en esta literatura elementos que permiten sospechar que a algunos autores les movían otros intereses distintos del puro afán de justicia. Estos jóvenes intelectuales pertenecían –ya lo he dicho– principalmente al sector medio del ámbito provincial serrano. Pero no escribieron sobre ellos como grupo social o, cuando menos, no lo hicieron de forma directa. En sus relatos tendieron a ocultar su condición. Eran conscientes de que la fuerza moral de sus reivindicaciones había de cimentarse en los desheredados y entre los desheredados nadie más desgraciado que el indígena.

Si los novecentistas predicaron un cambio lento de la sociedad, los indigenistas, que querían un cambio inmediato, se acogieron a la figura del indio como ejemplo extremo de una sociedad que exigía ser transformada sin demora y quizá en profundidad. Autoproclamándose representantes de las muchedumbres indígenas, fingían un poder del que carecían como clases medias.

Tempestad en los Andes, de Luis E. Valcárcel, es el ejemplo más acabado de esta actitud. Publicada en 1927, bajo el «padrinazgo espiritual de Mariátegui»[59], *Tempestad* es, en palabras de su autor, una «serie de ensayos y cuadros [descriptivos y narrativos] de la vida actual del indio»[60]. Mariátegui, quien ya había publicado algunas de sus páginas en *Amauta*, afirmaba en el «Prólogo» que no es «una obra de doctrina ni de teoría. Valcárcel siente resucitar la raza keswa. El tema de su obra es esta resurrección»[61].

Yo más bien creo que el tema es la amenaza de esta resurrección. De hecho, el mismo Mariátegui añade que *Tempestad…* «tiene algo de Evangelio y hasta algo de Apocalipsis»[62]. Y Luis Alberto Sánchez, autor del «Colofón», temeroso del carácter sangriento que vaticina Valcárcel para la emancipación del indio, lo reconviene con estas palabras: «'No te consuma el odio; el amor es demiurgo', exclama Valcárcel. Y así debiera ser el tono íntegro de este mensaje que nos llega de Cuzco»[63].

Valcárcel supo explotar la mala conciencia y el miedo a una guerra de razas. Charlatán de los hechos –los levantamientos y matanzas en algunas haciendas–, escribe con sangre para mostrar como inminente la pesadilla que ya algunos novecentistas habían presagiado:

> ¡Oh! la esperada Apocalipsis, el Día del Yawar-Inti que no tardará en amanecer.
> ¿Quién no aguarda la presentida aurora?
> El vencedor injusto que ahogará en su propia sangre al indio rebelde. ¿No oís por allí la prédica del exterminio, de la cacería inmisericorde? Ya las matanzas de Huanta, de Cabanillas, de Layo, de cien lugares más son ráfagas del Gran Día Sangriento.
> El vencido alimenta en silencio su odio secular; calcula fríamente el interés compuesto de cinco siglos de crueles agravios. ¿Bastará el millón de víctimas blancas?[64].

Aunque luego preconice el amor y no el odio, Valcárcel insiste obsesivamente a lo largo de la obra en esa terrible amenaza –los forajidos indios que saquean, violan y asesinan en los pueblos, las haciendas quemadas, los ensañamientos con el patrón, el ejército y la policía integrados casi con exclusividad por indígenas: «Con indios hostiles que vuelven el arma contra blancos y mestizos […] ¿qué podrá hacer el Estado?»[65]; insiste de manera meditada para provocar la angustia y favorecer una adhesión sin fisuras a su ofrecimiento.

Entre los textos de *Tempestad…* hay uno especialmente revelador: «El problema indígena». Se trata de una conferencia leída en la Universidad de Arequipa en la que, después de insistir una vez más en el descenso de los bárbaros, al que no cabe oponerle resistencia –«El block de mestizo-europeo es minúsculo e inerme. Las gentes de color significan el décuplo y han monopolizado el arma»[66]–, se propone como salvador: «¿Será presunción nuestra –escribe refiriéndose a los intelectuales cuzqueños– el intento de encauzar las formidables energías desplazadas por el mundo que nace detrás de las montañas?»[67].

Estos intelectuales han tenido el «privilegio [viviendo] en [medio d]el peligro»[68] de asistir al despertar de la raza. «En el Cuzco,

Luis E. Valcárcel.

58
Mariátegui, *op. cit.*, p. 335.

59
Valcárcel, «44 años después», *Tempestad…*, *op.cit.* (pp. 7-8), p. 7.

60
Carlos Manuel Cox, «Con Luis E. Valcárcel», *Amauta*, 6 (1927), (pp. 1-2), p. 2.

61
José Carlos Mariátegui, «Prólogo», en Valcárcel, *op. cit.* (pp. 9-15), p. 9.

62
Ibid., p. 15.

63
Luis Alberto Sánchez, «Colofón», en Valcárcel, *op. cit.* (pp. 177-183), p. 181.

64
Valcárcel, *op. cit.*, p. 24.

65
Ibid., p. 93.

66
Valcárcel, «El problema indígena», *op. cit.* (pp. 119-131), p.125.

67
Ibid, p. 126.

68
Ibid, p. 125.

centro de la indianidad los núcleos de la inteligencia están en guardia. La Escuela Cuzqueña […] hace bastante tiempo que se organiza y disciplina»[69]; es decir, se prepara para proponer remedios que impidan o contengan el caos que se avecina.

> La única élite posible, capaz de dirigir el movimiento andinista, será integrada por elementos racial o espiritualmente afines al indio, identificados con él, pero con una preparación amplísima, de vastos horizontes y ánimo sereno para afrontar todos los reveses…[70].

Únicamente Valcárcel, únicamente los miembros de este «grupo selecto»[71] estarán capacitados para controlar al «monstruo ciego»[72], únicamente «los obreros intelectuales»[73] serranos darán forma a su personalidad. «De quienes la guíen –sentencia Valcárcel– depende el futuro»[74].

Sorprende que tanto Mariátegui[75] como Sánchez[76] interpretaran que los destinatarios de este panfleto, al menos parcialmente, eran los indios; sin percibir que, autoproclamándose vocero de las masas campesinas y su jefe natural, era a Lima, como centro político, a la que se le exigía un «Pacto o Contractus»[77] para evitar la guerra de razas. Ello significaba que desde Lima se le reconocería un poder del que, en realidad, carecía; pero también que el redentor de indios era, en última instancia, un especialista capaz de manejar métodos más sutiles de dominación; si, naturalmente, obtenía las compensaciones adecuadas. En este sentido podría interpretarse ese elogio de la labor adventista, como instrumento de control, una vez que los indios están abandonando la religión católica[78].

Y sorprende que tanto Mariátegui como Sánchez creyeran que «Valcárcel resuelve políticamente su indigenismo en socialismo»[79], cuando el autor de *Tempestad* clama: «¿Rusia? ¡¡El Perú!!»[80]; cuando advierte que esa élite rectora de las masas no ha de perder «la ruta en el laberinto de las ideologías»[81], que el andinismo «no ha menester de extrañas y débiles linternas»[82].

En realidad, *Tempestad* está mucho más próxima al fascismo. Como hace éste, negando valor a todas las ideologías, se sirve indiscriminadamente de todas, en una distorsión a la que no le preocupan las contradicciones. Y así, por ejemplo, junto al eslogan «La dictadura indígena espera su Lenin»[83], encontramos un profundo desprecio por el indígena. El racismo de Valcárcel no se proyecta únicamente sobre el mestizo, ese «nuevo ser híbrido: [que] no hereda las virtudes ancestrales sino los vicios y las taras»[84]. El indio es un «primate anacrónico»[85], una «masa infrahumana»[86], «la indiada»[87].

Adherido a las teorías del *volkgeist*, el andinismo propuesto por Valcárcel ve en los campesinos la expresión más pura del Perú, pero en su concreción real no dejan de ser una horda bárbara. Imprescindible, pues, esa élite, esa aristocracia nietzscheana que la gobierne y controle, una élite provinciana que habría de sustituir a la «oligarquía desinteresada y enérgica» propuesta por Francisco García Calderón, según Valcárcel[88]. Quítate tú para que me ponga yo. Difícil saber si estábamos ante una renovación del modelo civilista o ante una resurrección del Tawantinsuyo tal y como lo concibió Valcárcel:

> Conciliáronse los dos principios comunista y monárquico, dando por fruto un verdadero paternalismo de Estado, a la vez que una sociedad regulada por los principios de cooperación y solidaridad[89].

No estaba exento de cierta razón Alcides Arguedas cuando hacía afirmar al narrador de *Raza de bronce* que los defensores del indio se dividen casi invariablemente en dos categorías: «los líricos que no conocen al indio y toman su defensa como un tema fácil de literatura, o los que, también sin conocerle, toman la causa del indio como un medio de medrar y crear inquietudes exaltando sus sufrimientos, creando el desconcierto, sembrando el odio con el fin de medrar a su hora apoderándose igualmente de sus tierras»[90].

69
Id.

70
Ibid., pp. 126-127.

71
Ibid., p. 127.

72
Id.

73
Id.

74
Id.

75
Mariátegui señala en el «Prólogo», *op.cit,* que la empresa de Valcárcel es la de ayudar «a esa consciencia indígena a encontrarse y revelarse a sí misma», p. 9.

76
Sánchez señala en el «Colofón», *op.cit,* que el afán de Valcárcel es «noble porque se dirige al humilde», p. 181.

77
Valcárcel, «El problema indígena», en *op. cit.*, p. 127.

78
Véase Valcárcel, «El cura de Kawana», en *op. cit.*, pp. 80-82.

79
Así se expresa Mariátegui en el «Prólogo», *op. cit.*, p. 12. Por su parte, Sánchez escribe en el «Colofón», *op. cit.*, «la emancipación social pretende, ahora, surgir de una imitación de Rusia (…)», p. 181.

80
Valcárcel, *op. cit.*, p. 23.

81
Valcárcel, «El problema indígena», en *op. cit.*, p. 127.

82
Valcárcel, *op. cit.*, p. 114.

83
Valcárcel, «El problema indígena», en *op. cit.*, p. 125.

84
Valcárcel, *op. cit.*, p. 107. Llama la atención que, después de la expresión de este prejuicio, Valcárcel ante el auditorio de estudiantes arequipeños afirmase en su conferencia «El problema indígena»: «El mestizo arequipeño es un tipo racial de excelencia. En esta región del país dio la sangre mezclada de conquistadores e indios el fruto escogido», p. 119.

85
Ibid., p. 28.

86
Valcárcel, «El problema indígena», en *op. cit.*, p. 124.

87
Ibid., p. 127.

88
Ibid., pp. 126-127.

89
Luis E. Valcárcel, «Sumario del Tahuantinsuyo», *Amauta*, 13 (1928) (pp. 29-30), p. 29.

90
Alcides Arguedas, *Raza de bronce*, en *Raza de Bronce.Wata Wuara*, Madrid, CSIC, 1988, p. 295.

América sin nombre, nos 13-14 (2009) 103-112
ISSN: 1577-3442

JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI Y LA POLÉMICA DEL INDIGENISMO

EUGENIO CHANG-RODRÍGUEZ
City University of New York

Eugenio Chang-Rodríguez:
Catedrático emérito de la City University of New York, miembro numerario de la Academia Norteamericana de la Lengua Española y de la Academia Peruana de la Lengua, y académico correspondiente de la RAE y de la Academia Cubana de la Lengua. Ha recibido la Medalla de Honor del Congreso del Perú, la Orden al Mérito del Gobierno Peruano y el doctorado honoris causa por la Universidad de Atenas (Grecia) y por las universidades limeñas Federico Villarreal y E. Guzmán y Valle. Sus 25 libros incluyen *Una vida agónica. V. R. Haya de la Torre* (2007) y *Poética e ideología en J. C. Mariátegui* (1983).

Antecedentes inmediatos

El indigenismo contemporáneo comenzó a florecer en las ciencias sociales y las artes en México, Guatemala, Ecuador, Perú y Bolivia a partir de 1910[1], en circunstancias en que el anti-cientificismo rechazaba el racismo y el americanismo se intensificaba en las artes. Con el propósito de promover la justicia social, el movimiento se difundió rápidamente, estimulado, primero por la Revolución Mexicana (1910), y después por la Revolución Rusa (1917). Mientras unos se ocuparon exclusivamente del indio, otros lo ampliaron para incluir al mestizo étnico o cultural. En la literatura, el indigenismo se desarrolló con parecida intensidad al nativismo platense (orientado al gaucho) y al negrismo caribeño (dirigido a lo africano).

En el resto del siglo XX el indianismo, el indigenismo y el neoindigenismo revelaron los avatares del proceso histórico latinoamericano. Cultivaron el indigenismo escritores tan diferentes en objetivos como los peruanos Manuel González Prada (1844-1918), Uriel García (1884-1965) y José Carlos Mariátegui (1894-1930), el mexicano José Vasconcelos (1882-1959), el ecuatorio Jorge Icaza (1906-78) y el boliviano Fernando Diez de Medina (1908-90). Los seis trataron, junto con otros, de definir y ubicar al indio en el contexto de su ideología, aplicada a la cultura y sociedad hispanoamericanas.

En 1904 Manuel González Prada dejó inconcluso «Nuestros indios», su mejor ensayo indigenista que al fin se publicó póstumamente en la segunda edición de *Horas de lucha* (1924)[2]. Ese trabajo sostenía que la causa del indio es parte inseparable de la problemática socio-económica nacional, cuya solución sobrepasa la respuesta pedagógica porque al amerindio se le debe predicar orgullo y rebeldía para que se redima «merced a su propio esfuerzo, no por la humanización de los opresores» (337-338). En 1905 en el periódico ácrata *Los Parias*, don Manuel publicó anónimamente dos artículos títulados «La cuestión indígena». En el primero denunció la hipocresía de los periodistas y políticos autoproclamados indiófilos; en el segundo inculpó a los explotadores blancos y mestizos protegidos tanto por el poder ejecutivo como por el Congreso y los tribunales[3]. Después, al constatar cómo su prédica se perdía en el vacío, el ensayista advirtió, con visión revolucionaria: si los opresores no cambian, se los debe escarmentar por la fuerza. Su prédica impulsó a la acción a Pedro S. Zulen (1889-1925) y Dora Mayer (1868-1957). Ambos fundaron la Asociación Pro-Indígena en 1909, y, tres años más tarde, lanzaron el periódico *El Deber Pro-Indígena* (1912-17) para informar sobre las condiciones de vida en el interior del país, documentar abusos y publicar trabajos a favor del amerindio. La Asociación Pro-Indígena y su vocero impreso se convirtieron en los portaestandartes del indigenismo en el Perú.

La eclosión indigenista de entreguerras

Aproximadamente a mediados del período de entre las dos guerras mundiales (1917-39) varios acontecimientos guiaron a José Carlos

1 Véase E. Chang-Rodríguez, «Nota preliminar» a nuestra edición de *Proyecciones de lo indígena en las literaturas de la América Hispánica,* número especial de la *Revista Iberoamericana* 50. 127 (abril-junio 1984): pp. 339-341.

2 Aparentemente Prada no publicó «Nuestros indios» porque esperaba tener la oportunidad de publirlo, como solía hacer con todos sus escritos. Su esposa Adriana lo incluyó en la 2ª ed. de *Horas de lucha,* Callao, Tipografía Lux, pp. 311-338, con una nota explicativa. J. C. Mariátegui lo reprodujo en *Amauta* 16 (julio de 1928), pp. 4-7. Después, muchas antologías lo han difundido en diversos países.

3 Manuel González Prada, *Prosa menuda,* Buenos Aires, Ediciónes Imán, 1941, pp. 118 y 156.

Mariátegui a reflexionar sobre el indigenismo. Dos años después de retornar a Lima de Europa, donde descubrió al Perú mientras escribía casi exclusivamente sobre Europa, se inició como indigenista el 9 de diciembre de 1924, al vincular ese movimiento con el socialismo y publicar «El problema primario del Perú». Como consideraba que el país era predominantemente agrario en busca de modernidad, concluyó adoptando las conclusiones indigenistas de González Prada: 1) el problema indio afecta a millones de peruanos, las tres cuartas partes del país; 2) la redención del indio es una especulación pedagógica de los caudillos que ignoran cómo las condiciones republicanas, peores que las virreinales, mantienen al amerindio más pauperizado y deprimido; y 3) sin el indígena –cimiento de la nacionalidad– no hay peruanidad posible; por tanto la solución del problema del indio debe ser social[4]. Al año siguiente, Mariátegui amplió sus reflexiones sobre el tema en artículos en torno al «Regionalismo y centralismo» (1925), en los cuales vinculó el problema del indio a la tenencia de la tierra y sostuvo que la descentralización administrativa, en vez de resolver el problema nacional, aumentaba el poder de los gamonales (terratenientes explotadores de los nativos).

Mientras tanto, el Perú experimentaba una eclosión nativista generada principalmente por cinco factores: 1) la vigencia de la prédica de González Prada; 2) el nuevo objetivo nacionalista de incorporar al indio a la sociedad peruana fijado por un grupo de intelectuales; 3) la clarificación teórica de las bases de la literatura peruana en debate desde que el conservador José de la Riva Agüero y Osma (1885-1944) defendió *Carácter de la literatura del Perú independiente* (1905), su tesis para optar al grado de bachiller en letras en la Universidad de San Marcos; 4) el deseo de algunos pensadores en trocar el cosmopolitismo y el exotismo modernistas en un localismo matizado con léxico quechua; y 5) el desarrollo de las corrientes literarias vanguardistas. Estos factores convencieron a publicaciones como *Amauta* y *Sierra* en Lima y el *Boletín Titikaka* en Puno a promover el indigenismo, como lo hicieron también más periódicos del país, además de *Labor,* suplemento de *Amauta.*

La Sierra (Órgano de la Juventud Renovadora Andina) apareció como revista mensual en enero de 1927 hasta el número 29 de mayo de 1929, cuando continuó publicándose trimestralmente hasta el número 34 de abril/junio de 1930. La revista difundió las opiniones de los escritores y artistas provincianos acerca de los problemas nacionales. Entre sus colaboradores principales estuvieron V. R. Haya de la Torre, L. A. Sánchez, Jorge Basadre, Luis A. Valcárcel, Nazario Chávez Aliaga, Uriel García, Nicanor de la Fuente, Rafael Larco Herrera, Enrique López Albújar, Esteban Paveltich, Magda Portal y Atilio Sivirichi. *Boletín Titikaka* es el nombre que de diciembre de 1928 a 1930 (números 25 al 34) recibió el periódico literario *Boletín-Editorial Titikaka,* cuyos números del 1 al 14, (julio de 1926 a noviembre de 1928) tuvieron ese primer nombre. Lo dirigieron en Puno los hermanos Arturo (1898-1969) y Alejandro Peralta Miranda (1899-1973), pertenecientes a la clase media. Arturo adoptó el seudónimo de Gamaliel Churata y vivió de 1917 a 1964 en Bolivia, donde recibió el Premio Nacional de Cultura. Alejandro publicó los poemarios vanguardistas *Ande* (1926) y *El Kollao* (1934)[5]. El *Boletín Titikaka* se adhirió al indigenismo vanguardista y al indoamericanismo continental; se opuso al imperialismo norteamericano y al colonialismo económico y cultural de Latinoamérica; revaloró la herencia amerindia, con óptica nativista; postuló la utopía andina de la reivindicación ideológica; e intentó legitimar lo autóctono, basándose en que la tradición nativista debiera insertarse en la modernidad universal. Además de predicar la confluencia de las dos vertientes de la vanguardia (la artística y la socio-política), la revista intentó fusionar la cultura indígena con la mestiza sobre la base de la recuperación del pasado milenario y la cultura popular indígena contemporánea a través del desarrollo de la educación intercultural y la integración. Políticamente, este periódico literario no abrazó plenamente ni el socialismo ni el aprismo[6].

Durante el último quinquenio de los años 20 la mayoría de los poetas indigenistas se expresaban con estética y técnica vanguardistas, suprimiendo la preceptiva, la métrica, la rima, y disponiendo las letras mayúsculas y minúsculas para impresionar visualmente. Además, gran parte de los autores indigenistas eran mestizos, cuyos discursos la mayoría defendida no entendía porque estaban dirigidos a las personas cultas y a los opresores de todas las razas.

4
Mundial (Lima), 9 de diciembre de 1924. Incluido en José Carlos Mariátegui, *Peruanicemos al Perú. Obras completas* 11, Lima, Amauta, 1959, pp. 30-34. Fragmentos del mismo aparecen en J. C. Mariátegui, *Siete ensayos, Obras completas* 2, Lima, Amauta, 1959, pp. 30-32.

5
El primer poemario es rico en secuencias de imágenes surrealistas y bucólicas que intentan antropomorfizar y zoomorfizar fenómenos naturales con el propósito de acceder a la modernidad; el segundo poemario contiene múltiples giros quechuas y aimaras, así como alusiones a la música amorosa tradicional. Ambos textos comparten construcciones onomatopéyicas, y carecen de puntuación Cf. la edición facsimilar de Alejandro Peralta, *Ande / El Kollao*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima 2006, pp. 36, 41 y 93.

6
En 2004 la Universidad San Agustín de Arequipa publicó una edición facsimilar de *El Boletín Titikaka.*

Ganado por el indigenismo, Mariátegui recogió en *Amauta,* desde el primer número (septiembre de 1926), ensayos, historias, cuentos, poemas, dibujos y pinturas sobre la mayoría amerindia. A partir del quinto número de la revista (enero de 1927), comenzó la sección «El proceso del gamonalismo, Boletín de defensa indígena», destinado a documentar los crímenes y abusos de los gamonales, con el doble propósito de iluminar la conciencia pública y aportar una nueva serie de testimonios sobre su conducta explotadora.

La polémica del indigenismo de 1927

En un ambiente cargado de inquietudes intelectuales, en 1927 se desarrolló, principalmente en la revista *Mundial* (Lima), una sonada polémica sobre el indigenismo, cuyos principales contendores fueron José Carlos Mariátegui y Luis Alberto Sánchez (1900-94). Antecedentes inmediatos fueron: a) el ensayo crítico de Enrique López Albújar (1872-1966), «Sobre la psicología del indio», publicado en el cuarto número de *Amauta* (diciembre de 1926); b) dos artículos de Mariátegui acerca de «El indigenismo en la literatura nacional», insertados en *Mundial* (3 y 26 de enero de 1927); y c) «Nosotros, los indios...» de José Escalante, publicado en *La Prensa* (Lima), el 3 de febrero de 1927.

El ensayo de López Albújar se ensañó contra la psicología del indio huanuqueño, a quien calificó de «esfinge de dos caras, la primera le sirve para vivir entre los suyos; la segunda para tratar con los extraños». Aunque le reconoció algunas virtudes, lo calificó de «hipócrita, taimado, receloso, falso, interesado, venal, negligente, sórdido». Tras la indocumentada aserción, ofreció setenta juicios, en su mayoría eran tan falsos y contradictorios como el primero, que afirmaba: «El indio campesino no sabe mendigar, tal vez porque su moral le dice que mejor que pedir es robar, o coger lo que encuentra al alcance de su mano». El sexto juicio rezaba: «Es solícito en los negocios propios y descuidado con los ajenos»; el séptimo: «Estima a su yunta más que a su mujer y a sus carneros más que a sus hijos»; el octavo: «Cuando besa una mano es cuando más cerca esta de morderla»; el vigésimo segundo: «Es sobrio en su mesa y voraz en la ajena». Con la misma tónica, continuó dando otras opiniones, todas ellas, aparentemente basadas en su experiencia de juez de indios delincuentes.

En el mencionado primer artículo sobre «El indigenismo en la literatura nacional», Mariátegui explicó cómo ese movimiento se encontraba en un período de germinación sin haber dado todavía sus flores y frutos, y lo comparó con el «mujikismo» de la literatura rusa prerrevolucionaria. En el segundo artículo, exageró las diferencias existentes entre el costeño criollo y el serrano indígena. Sostuvo, además, que el auténtico indigenismo involucra una obra económica y política de reivindicación y no de restauración ni de resurrección. Para Mariétegui, el movimiento anunciaba una profunda transformación nacional y quienes lo consideraban como una artificial corriente literaria, destinada a agotarse en una declamación pasajera, no percibían lo hondo de sus raíces ni lo universal de su savia:

> Se cumple un complejo fenómeno espiritual, que expresan distinta pero coherentemente la pintura de Sabogal y la poesía de Vallejo, la interpretación histórica de Valcárcel y la especulación filosófica de Orrego, en todos los cuales se advierte un espíritu purgado del colonialismo intelectual y estético. Por los cuadros de Sabogal y Camilo Blas y los poemas de Vallejo y Peralta, circula la misma sangre. En los apóstrofes de Valcárcel, de Haya de la Torre y de Gamaliel Churata se encuentra idéntico sentimiento. Los identifica hasta cierta entonación mesiánica[7].

Teniendo en cuenta los artículos anteriores y otros sobre el tema, Ángel Escalante (1883-1965) –diputado gobiernista y propietario del diario *El Comercio,* de Cuzco– publicó «Nosotros, los indios», un artículo que reactivó la controversia en *Mundial.* En este escrito, Escalante acusó a los indigenistas de socavar las bases del régimen de Augusto B. Leguía (1919-30), cuya política a favor del indio «ya estaba resolviendo el problema». Con belicosidad, dijo que no pueden ni deben escribir sobre el indio los costeños, cuya literatura indigenista no pasaba de ser una corriente pintoresca, cargada de frases hechas y lugares comunes y desconocimiento del amerindio y sus problemas. Al resumir algunos juicios negativos de los anti-indigenistas, calificó el catálogo de opiniones de López Albújar como «axiomas que nadie discute y todos aceptan». Con buenos argumentos, Escalante rebatió

Enrique López Albújar.

7
Amauta 5 (enero de de 1927), 1 de la sección «El proceso del gamonalismo».

José Carlos Mariátegui.

cada uno de los juicios negativos y mencionó la obra ejemplar de Pedro S. Zulen:

> Cuando el alma pía y luminosa de Zulen emprendió la primera cruzada en favor del aborigen ¡qué de resistencias, de odios y de dificultades no se echó encima! Fue excluido, pospuesto y rechazado como un pestoso. Hoy no. Nuestra voz se alza altiva y confiada, porque estamos amparados por una ideología gubernamental distinta, por una concepción nueva de los problemas nacionales. (*La Prensa*, Lima, 3 de febrero de 1927).

Estos preliminares de la polémica impulsaron a Sánchez a escribir en *Mundial* (11 de febrero de 1927) el artículo «Un insensato anhelo de demolición», para comentar la «indolatría reinante»[8] y la retórica de algunos indigenistas. A la semana siguiente, Sánchez publicó en *Mundial* «Batiburrillo indigenista», en el cual rechazó «las crueles y demoledoras apostillas de López Albújar», elogió el indigenismo de Pedro Zulen, «hombre abnegado, desinteresado, fervoroso y tenaz como pocos, y en cuyo nombre se calumnia mucho» y criticó a Mariátegui por oponer colonialismo a indigenismo y amparar en *Amauta* las aseveraciones de López Albújar (*La polémica del indigenismo,* 69-73).

Mariátegui respondió a Sánchez con el artículo «Intermezzo polémico», publicado en el siguiente número de la misma revista. Lo acusó de mezclar y confundir las expresiones positivas y negativas del movimiento, sin distinguir las expresiones teóricas de las estéticas, ni de las prácticas; pero, en cambio, estaba listo a exigir perfecta congruencia entre especulaciones críticas, afirmaciones doctrinarias e imágenes poéticas. Le recordó que el estudio de López Albújar era «sobre la psicología del indio huanuqueño» y estaba precedido por una advertencia sobre la dualidad psíquica y que la mayor parte de las observaciones correspondían a la actitud del indio ante el blanco. Terminó diciéndole, «no me llame 'nacionalista', ni 'indigenista', ni 'pseudo-indigenista'… llámeme, simplemente socialista»[9]. En el número siguiente de *Mundial* (4 de marzo de 1927), Sánchez publicó su «Respuesta a José Carlos Mariátegui», donde se declaró nacionalista peruanista y le increpó el haber dado cabida en *Amauta,* a artículos de la más variada índole, a escritos de los más encontrados matices, distantes de su ideología, en contradicción con lo prometido en la «Presentación» de esa revista. Sánchez no estuvo de acuerdo en exaltar únicamente al indígena serrano, al cholo y al criollo, y concluyó con la pregunta «¿No podría acordar un movimiento de reivindicación total y no exclusivista?» (*Polémica del indigenismo*, 81).

A la semana siguiente, Mariátegui publicó, también en el semanario *Mundial*, su «Réplica a Luis Alberto Sánchez», donde definió tanto el nacionalismo europeo como el de los pueblos coloniales y calificó al primero de reaccionario y antinacionalista, y al segundo, de revolucionario y conf1uyente con el socialismo. A continuación, observó: «Yo me contentaré con aconsejarle que dirija la mirada a la China, donde el movimiento nacionalista del Kuo Min Tang recibe del socialismo chino el vigoroso impulso». Luego añadió, «el socialismo es un método y una doctrina, un ideario y una praxis defensora de la integridad nacional y la reivindicación de las clases trabajadoras, sin distinción de Costa ni de Sierra, de indio ni de cholo». En este artículo, Mariátegui también sostuvo que el primer manifiesto del Grupo Resurgimiento del Cuzco se había encargado de contestarle a Escalante. Como en realidad ese primer manifiesto no había mencionado a Escalante y se había aprobado y circulado antes de «Nosotros, los indios», era obvio que Mariátegui estaba evitando responderle directamente a ese «político avisado». Por coincidencia o por decisión del director de *Mundial,* en el mismo número del 11 de marzo de 1927 publicó, junto al texto anterior, el breve ensayo de Sánchez «'Ismos' contra 'ismos'», en el que aclaró que dentro del indigenismo se agrupan «los anhelos nacionalistas, el acercamiento al pueblo, el desdén por las aristocracias sociales, la afición a lo autóctono, el espíritu revolucionario». También afirmó que la lucha no es entre colonialismo e indigenismo, sino entre exotistas y autoctotonistas[10].

Dos semanas más tarde, Sánchez publicó «Más sobre lo mismo», en *Mundial* (25 de marzo de 1927), donde expresó el deseo de poner punto final al debate y observó cómo uno de los problemas más difíciles de resolver era la explotación del indio por el indio mismo, cuando era tinterillo, abogado o sargento convertido en «el principal exprimidor de su raza». Además, el joven escritor reiteró su deseo de ver una cooperación de todas las fuerzas vivas del Perú integradas e iluminadas

8
La polémica del indigenismo. Textos y documentos recopilados por Manuel Aquézolo Castro, pról. y notas de L. A. Sánchez, Lima, Mosca Azul, 1976, p. 10.

9
Mundial, 25 de febrero de 1927, reproducido en *Amauta*, 7 (marzo de 1927): 37-38; y en J. C. Mariátegui, *Ideología política, Obras completas* 13 (Lima, Amauta, 1969), pp, 214-218.

10
Mundial, 11 de marzo de 1927, reproducido en *La polémica del indigenismo,* pp. 97-100.

por la educación. Sus conclusiones provisionales fueron:

1. Que la comunidad indígena no ha llenado su finalidad, la de fortalecer la situación del indio y ponerle a salvo de las acechanzas de sus explotadores.
2. Que conviene desconfiar del terrateniente como del indígena o *misti* culto. El gamonalismo no comporta necesariamente el latifundio, es algo espiritual, psíquico, personal. Gamonal es el que explota y maltrata y abusa del indio, tenga tierras o no.
3. Que en los latifundios existen grandes zonas no cultivadas, fácilmente redimibles si se aplica una ley previsora y severa[11].

Este ensayo del futuro rector de la Universidad de San Marcos, aunque publicado en *Mundial* el 25 de marzo de 1927, debió haberse redactado antes, porque, desde la semana anterior, Mariátegui había iniciado en esa misma revista una serie semanal de catorce artículos sobre «El problema de la tierra». En el primero de ellos (del 18 de marzo de 1927), su autor insiste en que la problemática agraria peruana se presenta ante todo como el problema de la liquidación de la feudalidad. La identidad surge porque la antigua clase feudal, disfrazada de burguesía republicana, conserva sus posiciones y latifundios. De acuerdo con esta tesis, las expresiones de la feudalidad sobreviviente son latifundio y servidumbre; en consecuencia, no se puede liquidar la servidumbre de la raza indígena sin destruir el latifundio. En el segundo de los artículos de la serie (publicado el 25 de marzo de 1927), Mariátegui comenzó así,

> el problema de la tierra esclarece la actitud vanguardista o socialista, ante la supervivencia del Virreinato. El «perricholismo» literario no nos interesa sino como signo o reflejo del colonialismo económico. La herencia colonial que queremos liquidar no es fundamentalmente, la de «tapadas» y celosías sino la del régimen económico feudal, cuyas expresiones son el gamonalismo, el latifundio y la servidumbre... no renegamos, propiamente, la herencia española; renegamos la herencia feudal.

A continuación, explicó cómo el problema indígena está subordinado al problema de la tierra. De esta manera, Mariátegui intentó terminar el debate publicando su artículo «Polémica finita», en *Amauta* (marzo de 1927). Ahí refutó la acusación de Sánchez de no haber obrado en consonancia con su programa ni con sus ideas al dar cabida a artículos de la más variada índole. Mariátegui explicó que había actuado así porque *Amauta* era una revista de doctrina-social, económica, política, de arte, de literatura, etc. Afirmó que la presencia «subsidiaria o solo episódica» de un intelectual sin posición combatiente no le resta sustancia ni energía a la revista, pues son admitidos sin peligro para su integridad y homogeneidad como accidentales compañeros de viaje: «Que *Amauta* rechace todo lo contrario a su ideología no significa que lo excluya sistemáticamente de sus páginas, imponiendo a sus colaboradores una ortodoxia rigurosa»[12].

Conviene tener en cuenta que en el curso del debate, el director de *Amauta* esclareció cómo el auténtico indigenismo involucra una obra económica y política de reivindicación y no de restauración ni de resurrección, y cómo la cuestión del indio, por ser económica, como los demás problemas básicos del país, la resolvería la revolución socialista. Sánchez, por su parte, amplió los horizontes del indigenismo para abarcar al cholo y postuló la reivindicación de todos los explotados[13]. Mariátegui no simpatizó con el indigenismo meramente evocativo, como el propugnado por Luis E. Valcárcel en *Tempestad en los Andes* (1927), porque distorsionaba la realidad histórica precolombina con fines interesados. Mariátegui prefería el indigenismo beligerante, de reivindicaciones y transformaciones concretas, en vez del movimiento propugnador de una restauración antihistórica y antidialéctica. Por eso observó:

> la literatura indigenista no puede darnos una visión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla (*Siete ensayos,* 1968, 265).

Trayectoria del indigenismo mariateguista

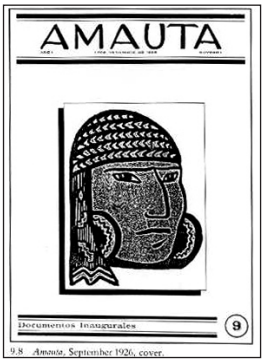
Para justipreciar la posición ideológica del indigenismo de Mariátegui, no basta recurrir a su participación en el debate sobre el tema ni a *Siete ensayos*, pues estos textos no nos ofrecen ni el origen ni la trayectoria de su indigenis-

Luis Alberto Sánchez.

11 *Mundial,* 25 de marzo de 1927, reproducido en *La polémica del* indigenismo, pp. 94-96.

12 *Amauta,* 7 (marzo de 1927), 5 y 36. Reproducido en *Ideología y política*, pp. 225-228.

13 *La polémica del indigenismo*, p. 81.



Portada revista Amauta.

mo; tampoco muestran influencias recibidas ni concordancias o discrepancias con puntos de vista anteriores o coetáneos. Para explicar el pensamiento de Mariátegui sobre este asunto y determinar su originalidad, se necesita tener en cuenta la historia del movimiento en el Perú y examinar sus escritos en *Mundial, Amauta* y *Labor.*

Desde su primer número de septiembre de 1926, *Amauta* se convirtió en el foco intelectual del indigenismo peruano. La revista publicó múltiples expresiones indigenistas (ensayos, poemas, historias, pinturas, cuentos), a tono con su carátula, ejecutada por José Sabogal[14]. Por otra parte, Mariátegui no creyó en el neoindio de José Uriel García (1885-1965), ensayista condiscípulo de Luis Valcárcel y autor de *El nuevo indio* (1930), en el que hace un agudo análisis del mestizaje y la aculturación en la sociedad peruana. El Amauta tampoco simpatizó con la teoría del mexicano José Vasconcelos sobre la raza cósmica; «producto de la mezcla no de europeo con europeo, sino de europeo con indio, con negro, con chino, con todas las razas conocidas, la raza mixta total, el primer caso de raza universal»[15].

Concluido el debate de 1927, Mariátegui siguió publicando en *Mundial* trabajos sobre «El problema de la tierra», para él inseparable del problema del indio. En *Amauta* continuó con su misma política a favor del indigenismo. En el número 8 de esa revista (abril de 1927), insertó, entre otros, artículos de dirigentes apristas: «Sentido de la lucha anti-imperialista», por V. R. Haya de la Torre (pp. 39-40); la reseña de Carlos Manuel Cox, del libro *La justicia del inca,* por Tristán Maroff (p. 1 de «Libros y revistas»); la reseña de Serafín del Mar del poemario *Vientos contrarios,* por Vicente Huidobro (p. 2 de «Libros y revistas»); y la reseña del primer tomo de *La reforma universitaria,* de Gabriel del Mazo, escrita por Manuel Vázquez Díaz.

En el número 9 de *Amauta* (mayo de 1927), Mariátegui incluyó, entre otros artículos, más trabajos de escritores apristas, «Americanismo y peruanismo», de Antenor Orrego (pp. 4-5); «Sobre el papel de las clases medias en la lucha por la independencia económica de América Latina» (pp. 6-7); la tesis que V. R. Haya de la Torre presentó en el Congreso antiimperialista de Bruselas (1927); dos «afiches» murales del pintor mexicano Balmori, Mariátegui: 1) «Latinoamericanos, conquistad vuestra paz»; y 2) «Sólo la unión puede derribarlo», ambos tienen en la parte superior un gran círculo con la sigla APRA (pp. 11 y 15); y la «Carta al Grupo 'Resurgimiento'», de Manuel A. Seoane (pp. 37-39). El ensayo de Orrego y la carta de Seoane merecen especial atención en la polémica, porque postularon argumentos claves de la tesis aprista sobre el problema del indio. Orrego explicó cómo el carácter del arte nacional y, sobre todo, de la literatura, está asentado sobre el equívoco del peruanismo literario que nunca ha existido después de la Conquista. Para el ensayista, el único peruanismo del que se puede hablar es el retrospectivo de las culturas incaica y pre-incaica, «virtualidad arqueológica de pinacoteca y de museo», cuya defensa ha contribuido en gran parte a soterrar por mucho tiempo el americanismo. El escritor aprista se opuso, pues, a la vuelta regresiva hacia edades definitivamente muertas, ya que, según explica, el arte sólo puede ser fermento, pero nunca un factor exclusivo y determinante de la nueva cultura, fuertemente influida por la civilización occidental: «La vida ascendente y superior no es una repetición o regresión, es siempre una continuidad». Orrego no creyó posible la creación de un arte exclusivamente nacional, porque las diferencias nacionales entre los diversos pueblos indoamericanos son tan pequeñas y mezquinas que no pueden generar artes y literaturas independientes con ritmo singular o acentuación propia. En cambio, sí creyó en la naciente cultura indoamericana.

En la segunda etapa, «Segundo acto» de *Amauta,* en su editorial del décimo número de la revista, Mariátegui declaró su propósito de mantener su política a favor de la causa india. En efecto, cumplió su palabra hasta el número 29 (de febrero-marzo de 1930), el último que dirigió. En esta segunda fase, su director publicó «El problema de la tierra en el Perú: requisitoria contra el gamonalismo o feudalidad», y reanudó el «Boletín de Defensa Indígena» desde el numero 11. En fin, continuó reproduciendo grabados, dibujos y pinturas de artistas indigenistas, así como cuentos, poemas, artículos y reseñas de escritores de esa orientación.

El indigenismo en «El proceso de la literatura»

La prisión de José Carlos Mariátegui lo acercó nuevamente a Luis Alberto Sánchez.

14
El cajamarquino José Sabogal (1889-1956) había retornado al Perú en 1919 con la pintura indigenista que había desarrollado en Argentina y difundido en Lima. En 1922 se casó con Maria Wiesse, futura biógrafa de Mariátegui. Su viaje de luna de miel a México lo reafirmó en el indigenismo pictórico cultivado también por los peruanos Julia Codesido, C. Sánchez Urteaga (Camilo Blas), Enrique Camino Brent, Jorge Vinatea Reynoso y otros artistas amigos de Mariátegui.

15
J. *Vasconcelos, La raza cósmica*, prólogo y selección de G. Fernández MacGregor, México, Ediciones de la Secretaría de Educación, 1942, p. 188.

Atrás quedaron los sinsabores del debate. Mariátegui prologó el libro indigenista *Tempestad en los Andes* (1927), de Luis E. Valcárcel, y Sánchez escribió el colofón. En 1928, Sánchez prologó la obra vanguardista *La casa de cartón*, de Martín Adán (Rafael de la Fuente Benavides), y Mariátegui redactó el colofón. En 1928 también, Sánchez publicó el primer tomo de *La literatura peruana*, que incluye un capitulo sobre literatura incaica. Mariátegui enjuició favorablemente el libro y elogió la seriedad y contracción historiográfica e investigadora del autor, tanto como su cultura y talento[16]. Por otro lado, al tratar de «El proceso de la literatura peruana», Mariátegui concordó con González Prada en que «toda actitud literaria consciente o inconscientemente refleja un sentimiento y un interés político» y, por tanto, depende de las demás categorías de la historia. Teniendo en cuenta esto, llamó al revolucionario Mariano Melgar «el primer poeta peruano de esta literatura», por mostrarse muy indio en su imaginismo primitivo y campesino[17].

La concepción indigenista de Mariátegui fue tan amplia en esta etapa, que, cuando se ocupó de Abelardo Gamarra, «uno de nuestros literatos más representativos», encontró reminiscencias indígenas en el arte jaranero de su prosa[18]. Siguiendo a marchas forzadas por el vasto terreno de la literatura peruana, con metodología de Taine, se detuvo sólo en algunos luminares del firmamento estético nacional, sin ocuparse de Itolararres, Cabello de Carbonera y Matto de Turner. Su análisis inteligente, agudo, pero apresurado, no reconoció otro indigenista hasta llegar a Cesar Vallejo, en quien encontró «por primera vez en nuestra literatura, sentimiento indígena virginalmente expresado», con modulación propia y técnica y lenguaje nuevos. Mariátegui sostuvo que cuando el sentimiento indigenista vallejiano aflora plenamente en el verso, éste cambia su estructura: «En Melgar no es sino el acento; en Vallejo es el verbo. En Melgar, en fin, no es sino queja erótica; en Vallejo es empresa metafísica». Para Mariátegui, lo fundamental en el autor de *Los heraldos negros* no es su simbolismo, prestado de Herrera y Reissig, sino la nota nativa que le inyecta una actitud de nostalgia acendrada y le lleva a la ternura y a la evocación subjetiva. El crítico descubrió que, en Vallejo, el fondo de pesimismo indígena con piedad humana no es un concepto, sino un sentimiento: «Tiene una vaga trama de fatalismo oriental que lo aproxima, más bien, al pesimismo cristiano y místico de los eslavos»[19]. En su apretada síntesis de la historia de la literatura peruana, José Carlos apenas se ocupó de *Trilce.*

Las cruzadas de *Labor*

Con el propósito de complementar a la revista *Amauta*, José Carlos Mariátegui lanzó *Labor*, quincenario de información e ideas, que, pese a su subtítulo, apareció irregularmente. Sólo logró publicar diez números, desde el 10 de noviembre de 1928 hasta el 7 de septiembre de 1929. Esta falta de periodicidad se debió en parte a dificultades económicas de la sociedad editora Amauta que lo imprimía, y en parte a la interdicción policial. Según la nota de presentación en la primera página del primer número, su aparición obedecía a instancias de muchos amigos de Lima y provincias, deseosos de que la obra cultural penetrara en capas más extensas del público. El numero inicial incluyó en sus páginas cinco y siete el cuento «Mañanas Collas», de Gamaliel Churata, colaborador de *Amauta;* Mariátegui insertó, asimismo, su artículo «Sobre el problema del indio», presentado en la página seis, con apuntes que completan en cierta forma el capítulo del mismo nombre en *Siete ensayos.* El trabajo había sido escrito originalmente para la Agencia Tass, de Nueva York. Después de dar una breve revisión histórica del problema, Mariátegui explicó cómo la propagación de las ideas socialistas en el Perú había traído como consecuencia un fuerte movimiento de reivindicación indígena.

En el segundo número de *Labor* (24 de noviembre de 1928) reprodujo un comunicado de la Conferencia Sindical Latinoamericana sobre la importancia de la organización gremial de los trabajadores (p. 8). En el tercer numero de *Labor* (8 de diciembre de 1928, p. 3) aparece el trabajo «El problema agrario: la comunidad indígena», por Abelardo Solís (1898-1938), político socialista, autor de un libro sobre su ciudad natal, *Historia de Jauja* (Lima, 1928). En los números 4, 5 y 6 (29 de diciembre de 1928, pp. 1-2; 15 de enero de 1929, p. 1; 2 de febrero de 1929, pp. 2 y 4), informó ampliamente sobre la catástrofe en las minas de Morococha, explotadas por la Cerro de Pasco Copper Corporation, con trabajadores indios. En el séptimo número (21 de febrero de 1929, p. 4), Mariátegui reseñó el

16
L. A. Sánchez, «La literatura peruana», *Mundial,* 3 de octubre de 1928. Incluido después en *Peruanicemos al Perú,* pp, 141-145, con una nota equivocada de los editores cuando indican que lo tomaron de *Mundial,* del 24 de agosto.

17
Mundial, 7 de mayo de 1926, recogido en *Siete ensayos*: pp.229-231.

18
Mundial, 14 de mayo de 1926, recogido en *Siete ensayos*: pp. 231-233.

19
Mundial, 23 y 28 de julio de 1926, recogidos en *Siete ensayos*, pp. 268-275.

libro *Frente al problema agrario peruano*, de Abelardo Solís, del cual había adelantado unas páginas en el segundo número de *Labor*, como ya se ha señalado. En el octavo número de *Labor* (1º de mayo de 1929, pp. 1-2), Mariátegui reprodujo el discurso «El intelectual y el obrero», que González Prada pronunció el 1º de mayo de 1905 en la Federación de Obreros Panaderos. En sus dos últimos números (18 de agosto y 7 de septiembre de 1929), *Labor* dedicó gran espacio a una nueva sección «El ayllu: defensa de los trabajadores agrícolas, aspectos del problema de la tierra, proceso del gamonalismo». El noveno número de *Labor* reprodujo en las páginas seis y siete la extensa resolución sobre la organización de los trabajadores agrícolas y forestales, aprobada por el Congreso Sindical Latinoamericano, reunido poco antes en Montevideo; y acogió también denuncias de despojos de tierras comunales en Jauja y Lambayeque. En la séptima página del número final, Mariátegui defendió el sistema de riego de los campesinos de Huacho, denunció la acción de despojo de tierras de la Comunidad de Pancán, una de las más adelantadas del Departamento de Junín, e incluyo un artículo de su interpretación folc1órica indígena, acerca del baile colonial que aun subsiste mientras que la administración de justicia no ha mejorado durante 1a República.

Labor fue un periódico excepcional en América Latina. No sólo se ocupó de los problemas de los trabajadores urbanos y rurales; también dio cabida a cuentos y capítulos de novela. Combinó la información sobre la organización gremial con asuntos políticos, sociales y culturales. Su objetivo era claro: concienciar a los trabajadores para que tengan presente su sentido de colectividad y sus derechos. Proponía la identificación histórica, social y gremial, pues quería crear conciencia nacional a la vez que ayudar en el proceso de sindicalización[20]. *Labor* no trató de popularizar la cultura de manera tradicional, de diluirla al nivel intelectual del trabajador pasivo no escolarizado. Sí intentó aumentar el bagaje cultural de sujetos activos en la historia. A diferencia de sus predecesores, el periódico se dirigía a lectores capaces de ser dueños de su destino. *Labor* reveló a Mariátegui como un político convencido de que el verdadero revolucionario no podía dejar de lado la cultura. En la revolución, la literatura ocupa un lugar clave. El entrenamiento cultural propuesto por Mariátegui estaba indisolublemente ligado al movimiento indigenista y sus diversas manifestaciones. El décimo número de *Labor* (7 de septiembre de 1929), resultó ser el último, porque cuando el decimoprimero estaba ya por imprimirse, el gobierno lo clausuró[21].

La tesis mariateguista censurada por el Comintern

Es evidente que la concepción mariateguiana del indio es más gonzalezpradista que comunista: el indio es considerado un ser aparte de la sociedad aunque es el elemento mayoritario de un país en vías de constituirse en nación. Para Mariátegui, el indio difiere de los demás peruanos étnica y culturalmente y reclama reivindicación tanto en la economía como en la literatura nacionales. Identifica al amerindio con el problema de la tierra, como lo había señalado González Prada, vocero de la consigna de la alianza de los trabajadores manuales e intelectuales, frase muchas veces citada en *Amauta.* Con estas convicciones el Amauta redactó la ponencia «El problema de las razas en la América Latina», donde analizó detalladamente la situación[22]. Su ponencia fue presentada por la delegación peruana que asistió en calidad de observadora a la Primera Conferencia Comunista Latinoamericana[23], reunida en Buenos Aires en junio de 1929.

Para Mariátegui, el problema de las razas en la América Latina no es étnico sino económico y socio-político, basado en el problema de la tierra, y por tanto la solución radica en la liquidación de la feudalidad (*Ideología política*: 21). Según el Amauta, el problema indígena lo genera la explotación feudal de la población nativa en la gran propiedad agraria (*Ideología política*: 25) y los amerindios, que constituyen las cuatro quintas partes de la población total, sufren su condición económico-social:

> Existen provincias donde el tipo indígena acusa un extenso mestizaje. Pero en estos sectores la sangre blanca ha sido completamente asimilada por el medio indígena y la vida de los «cholos», producidos por estos mestizajes no difiere de la vida de los indios propiamente dichos (*Ideología política*: 53).

Mariátegui negó que el indio fuera incapaz de luchar por sus reivindicaciones, como lo prueban las innumerables insurrecciones y

20
David O. Wise, «Labor (Lima, 1928-1929), José Carlos Mariátegui's Working-Class Counterpart to *Amauta*», *Revista de Estudios Hispánicos*, 14, 3 (octubre de 1980), pp. 123.

21
«Labor' interdicta», *Amauta*, 26 (septiembre-octubre, 1929): 92, y en *Ideología y política*, p. 247.

22
La tesis consta de dos partes: «I. Planteamiento de la cuestión» y «II. Importancia del problema racial». La parte I, va precedida por «Esquema del problema indígena», *Amauta*. 25 (julio-agosto. 1929): 69-80. Su reproducción en Martínez de la Torre, 1947: 16-29 tiene la numeración de sus secciones cambiada, con números arábigos en vez de romanos y con las palabras «al movimiento sindical» añadidas al título de la sección final. En el t. II: 436-466 se la reproduce incompleta y el séptimo párrafo ha sido sustituido por «La existencia de 'razas inferiores'...». A continuación sigue la parte II completa. La tesis íntegra aparece en J. C. Mariátegui, *Ideología política:* 21-86, con la nota de los hijos editores acerca de la parte II: «sobre el esquema básico de Mariátegui, el doctor Hugo Pesce redactó la mayor parte del texto» (pp. 46-86).

23
Sobre si los peruanos asistieron como observadores o delegados plenos, Cf. «Aricó sobre Mariátegui». *El Caballo Rojo*, Suplemento dominical del *Diario de Marka*,1, 16 (Lima, 31 de agosto de 1980): 3-5 y 12, y Ricardo Luna V., «Mariátegui no se batió en retirada (Aricó, sí)». *Unidad* (Lima, 4-11 de septiembre de 1980): 7.

asonadas indígenas, entre las que destaca la encabezada por el mayor del ejército peruano Teodomiro Gutiérrez Cuevas (Rumi Maqui), quien se levantó en armas en Puno, seguido por millares de indígenas, que como él, se daban cuenta de que con el derrocamiento del gobierno constitucional de Guillermo Billinghurst en 1914 desaparecían las perspectivas de reivindicaciones legales (*Ideología y política*: 40).

Las ideas de Mariátegui presentadas en su ponencia «El problema de las razas en la América Latina», leída por los delegados peruanos en la Primera Conferencia Comunista de Buenos Aires de 1929 fueron severamente criticadas por los más altos dirigentes de la Internacional Comunista allí reunidos (Martínez de la Torre 1948: 466-79). De esas objeciones merece especial atención la del «camarada Peters», delegado del Comintern:

> Al plantear el problema de los indios, es preciso evitar algunos errores... *reducir* la cuestión nacional a la cuestión de clase, a la cuestión agraria, porque esto significaría olvidar, justamente, las condiciones históricas de las luchas contra los conquistadores, etc.; peculiaridades que han determinado a los revolucionarios marxistas a proclamar, al lado de las reivindicaciones de clase, la consigna, para nosotros fundamental, del «derecho de los pueblos a disponer de ellos mismos, hasta el derecho de separación». Según mi opinión, la confusión de algunos de los camaradas peruanos, sobre el contenido nacional del indígena en el Perú, los conduce a estar contra esta consigna, que me parece debe ser lanzada por nuestros Partidos, allí donde existan masas compactas de indígenas ligadas con la cuestión de la tierra, que da a la lucha de los indígenas el aspecto de lucha nacional. En este sentido, los casos de Bolivia y el Perú son característicos[24].

Hugo Pesce retornó de Buenos Aires en julio de 1929 y le informó a Mariátegui de las objeciones de la Internacional Comunista tanto a su tesis indigenista como a las otras dos tesis políticas enviadas por intermedio de la delegación peruana. La noticia empeoró la salud del Amauta, a tal punto que a los nueve meses, el 16 de abril de 1930, falleció.

Observaciones finales sobre el legado indigenista de Mariátegui

Para José Carlos Mariátegui, el indigenismo traduce un estado de conciencia moldeado por factores culturales y socio-económicos que cumple una misión histórica: preparar e incubar la revolución para la socialización del país. Es un movimiento de profundo significado porque traduce la ideología de la transformación nacional que persigue una obra política y económica de reivindicación y no de restauración ni resurrección.

Evidentemente Mariátegui supeditó su concepción del indigenismo al ideario socialista; interpretó el problema del indio con criterio marxista. Después de considerar las posibles opciones suscitadas por el tema en diversos campos, el Amauta reestructuró su planteamiento sin mencionar la existencia de una dicotomía nacional (Costa criolla *vs.* Sierra indígena). Hizo bien, porque la Costa no es toda criolla ni la Sierra es completamente india. La naturaleza nacional no es bimembre, bipolar, dicotómica ni antinómica; es multiforme, con gran diversidad de componentes en sus aspectos sustantivos y adjetivos. El indio es parte del Perú multicultural y multilingüe. La ponencia mariateguiana sobre las razas explica mejor esta pluralidad. La delegación de su partido al Primer Congreso Comunista Latinoamericano de 1929 defendió las ideas de Mariátegui contra las objeciones del Comintern. Como sabemos, a Mariátegui le afectó mucho la noticia traída por los delegados acerca de la propuesta del Comintern de auspiciar la creación de un estado quechua y otro aymara, basándose en el principio de la autodeterminación y la supuesta arbitrariedad de las fronteras peruanas y bolivianas.

Reiteramos que para apreciar mejor la posición ideológica del indigenismo mariateguista, no basta leer los *Siete ensayos*, porque ellos no dan la trayectoria de su indigenismo. Su pensamiento lo explican más cabalmente, los escritos en *Mundial*, *Amauta* y *Labor* no recogidos en su obra maestra. Desde su primer número de septiembre de 1926, *Amauta* se convirtió en el centro intelectual del indigenismo peruano. Publicó múltiples expresiones indigenistas (ensayos, poemas, historias, pinturas, cuentos), a tono con la carátula de la revista, sugerida y ejecutada por José Sabogal. Para el director de *Amauta*, el indigenismo literario era una corriente en proceso de revitalización, aunque no concordara con las teorías optimistas del futuro del mestizo americano.

En la segunda etapa de la revista *Amauta*, un verdadero «Segundo acto», conforme

24
Que en Moscú desde antes objetaban las ideas indigenistas de Mariátegui se infiere de la intervención en el Congreso de su compatriota, el «camarada Zamora» (Julio Portocarrero): «Cuando estuve en Moscú, se ponían reparos de parte del compañero Dujovne a mi interés de que se trate el problema indígena que por sus características, es apto para la penetración de nuestra propaganda». Y en párrafo seguido: «El compañero Peters, para reforzar su argumentación, traía citas de Lenin (contra Rosa Luxemburgo) que consideraba que la libre determinación de los pueblos era una concepción absolutamente marxista» (Martínez de la Torre 1948: 471).

al editorial del décimo número, Mariátegui declaró su propósito de mantener la política a favor de la causa indígena a pesar de la interdicción. En efecto, cumplió su palabra hasta el número 29 (febrero-marzo de 1930), el último que dirigió. En esta segunda fase continuó apareciendo «El problema de la tierra en el Perú, requisitoria contra el gamonalismo o feudalidad»; y, desde el número 11, se reanudó el «Boletín de Defensa Indígena». Además, la revista siguió reproduciendo grabados, dibujos y pinturas de artistas indigenistas, así como trabajos de escritores de esta orientación.

Mariátegui interpretó el problema del indio y lo supeditó a su ideología socialista, que lo resolvería dialécticamente, eliminando el servilismo impuesto por los patrones criollos, blancos, mestizos o indios. Su política editorial en *Amauta* y en *Labor* demostró cómo la prédica indigenista debe llevarse a cabo utilizando todos los vehículos y campos de expresión posibles, económico, socio-político, histórico, artístico y literario y así crear una conciencia propicia a la solución del problema generado por las dislocaciones económicas.

Como su legado influyó decisivamente en escritores indigenistas posteriores, sobre todo en Ciro Alegría (1909-1967) y José María Arguedas (1911-1969), concluyo señalando brevemente las características más importantes del neoindigenismo literario, tercera (pero no última) etapa de la literatura en torno al amerindio. Su característica fundamental es el empleo de nuevas dimensiones ficcionales. Enfrenta la modernidad incorporando las recientes técnicas narrativas basadas en la ruptura del tiempo y el espacio, las miradas retrospectivas, el examen del subconsciente, el monólogo interior, la intertextualidad y otros logros literarios popularizados en la segunda mitad del siglo XX. En el neoindigenismo literario convergen la realidad y la magia del mito. En efecto, la perspectiva mítica integra lo objetivo y lo subjetivo, los datos empíricos y los niveles arquetípicos en la representación del aborigen americano. De este modo logra universalizar su mundo y superar la visión folklórica y regionalista del indigenismo ortodoxo o clásico.

América sin nombre, nos 13-14 (2009) 113-122
ISSN: 1577-3442

REFUTACIÓN DE LA PARADOJA, LA DIALÉCTICA POÉTICA Y SOCIAL DE CÉSAR VALLEJO

ROCÍO OVIEDO
Universidad Complutense

Rocío Oviedo:
Catedrática de Literatura Hispanoamericana en la Universidad Complutense de Madrid. Especialista en la poesía de Rubén Darío, el Modernismo y la Vanguardia (Perú y México). Su interés por la poética de César Vallejo data del año 1988 y ha mantenido una continuidad en el tiempo con títulos como:«Del símbolo a la imagen surrealista», «El Madrid de Vallejo», «El dadaísmo de Vallejo», «Vallejo en el umbral de la Vanguardia» –estudio de los cuentos–, «Vallejo crítico de su tiempo» o «La mirada diagonal. César Vallejo y el cine». Ha dictado durante quince años un curso de doctorado sobre la Vanguardia en César Vallejo y Octavio Paz. En la actualidad su interés se orienta hacia el análisis de la imagen y la construcción del imaginario hispanoamericano.

La presencia de Perú en Vallejo no sigue una dinámica regular. Los textos en los que surge el tema peruano abarcan un amplio abanico que incluye desde los ensayos publicados en *Mundial*, que nos resultan bastante alejados de su estro lírico, hasta el teatro de compromiso político que exhibe en obras como *Colacho hermanos*, y con mayor claridad aún en su novela *El Tungsteno*. Otros escritos en prosa confirman y revalidan el interés con que Vallejo observa, analiza y escribe sobre la situación en el Perú, si bien es indudable que alcanza las más altas cotas literarias cuando su poesía se universaliza en ese extraordinario paradigma poético que es *España aparta de mí este cáliz*.

Pese al intenso subjetivismo de Vallejo su obra no es ajena a la idea de una cultura o una política nacional, y en determinadas ocasiones, si bien puntuales, hace gala de su percepción del conflicto peruano. La preocupación por el Perú tiene su primer vástago en las poesías de la sección *Nostalgias imperiales* (*Heraldos Negros*). Es esta lírica la que remite a un declarado paralelismo, salvando las distancias, con la tesis expuesta en *Los Comentarios reales de los Incas* del Inca Garcilaso y con el impulso de la rebelión de Tupac Amaru en los albores del XIX, esgrimiendo los derechos del imperio incaico. Dos circunstancias que sustentan en la raíz nacional el concepto revolucionario de Vallejo.

La poética de Vallejo tiene una dimensión dialéctica en la que reiteradamente insiste la crítica. Una dialéctica que puede expresarse, entre otras retóricas, mediante el humor[1], pero sin lugar a dudas por aquella retórica que mantiene la tensión entre las dos partes de la proposición como es la paradoja. De este modo esta figura representa de manera singular la dialéctica de Vallejo, y deja como conclusión determinados caracteres como el absurdo y la ironía. En resumen su pensamiento dialéctico, acorde también con su ideología política, se puede ver reflejado en el uso de uno de los recursos más paradigmáticos de la Vanguardia: la paradoja.

Dado que se trata de textos de inspiración y trazado diferentes y con resultados diversos, el presente estudio se distribuye en dos apartados, que preparan la conclusión del tercero:

1º- Los ensayos de Vallejo relativos a dos temas que establecen el concepto de identidad de la literatura en Perú: La situación peruana y los artículos en torno a la poesía o el arte literario. A lo que se suma su novela *El Tungsteno* y las obras teatrales, si bien se analizará tan sólo en *Colacho hermanos o Presidentes de América*. El énfasis de Vallejo en la producción teatral, liga este tipo de producción con una propuesta revolucionaria de mayor alcance.

2º- Un estudio diacrónico de la paradoja en los poemarios esenciales de Vallejo: *Heraldos Negros* (1918, centrado en la fórmula no saber/ no ser) *Trilce* (1922, centrado en el desequilibrio de la palabra poética y el absurdo), *Poemas humanos* (1923-1938, centrado en la justicia), y *España aparta de mí este cáliz* (1938, desaparición de la paradoja).

César Vallejo.

1 Recientemente César Ángeles señalaba al hablar del humor en Vallejo que el humor es «el cruce dialéctico entre lo trágico y lo cómico», pues de acuerdo con Pirandello se trata de sentir simultánea y dialécticamente los términos de la contradicción y «hacerse cargo de ellos»: «Vallejo y el humor». URL: «http://www.ucm.es/info/especulo/numero12/c_vallej.html».

Entrada de la casa de Vallejo.

3º- Abandono de la paradoja y la dialéctica en el poema «Masa».

Respecto a la presencia de Perú en su obra, José Carlos Mariátegui destaca a Vallejo como iniciador de la auténtica voz de la poesía peruana: «Vallejo es el poeta de una estirpe, de una raza […] el sentimiento indígena tiene en sus versos modulación propia […] En estos versos del pórtico de *Heraldos negros* principia acaso la poesía peruana» (*Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*).

Acierta Mariátegui en su valoración cuando descubre en esta poética nueva sensibilidad y el acceso a un arte nuevo, «rebelde, que rompe con la tradición cortesana de una literatura de bufones y lacayos. Este lenguaje es el de un poeta y un hombre. El gran poeta de *Los Heraldos Negros* y de *Trilce* –ese gran poeta que ha pasado ignorado y desconocido por las calles de Lima tan propicias y rendidas a los laureles de los juglares de feria– se presenta, en su arte, como un precursor del nuevo espíritu, de la nueva conciencia. Vallejo, en su poesía, es siempre un alma ávida de infinito, sedienta de verdad»[2].

Antes que el director de *Amauta*, Antenor Orrego[3] –el fiel amigo de Vallejo– en el prólogo a *Trilce* había señalado que, el poeta, por una genial intuición de lo que son las ciencias, las técnicas y los estilos, «genera una expresión poética carente de retórica, o de lo que hasta entonces se había entendido por tal, y logra llegar a la sencillez prístina y a la pueril y edénica simplicidad del verbo»[4].

La propuesta de Vallejo respecto a la identidad no separa el desarraigo social del desarraigo del lenguaje. Su aparición en la literatura peruana tiene lugar en un momento trágico que refleja a través de la palabra. Trágico por cuanto en el simposium de 1959[5], Juan Larrea recordó cómo Vallejo confesaba ser lo mismo que huérfano de madre «huérfano del lenguaje». Esta orfandad confirmada por el poeta contribuye a que el desarraigo y la identidad se sitúen en el centro neurálgico de la palabra y de la esencia poética. Una orfandad que, a su vez, en el juego de presencias ausentes, manifiesta su raíz dialéctica.

Él mismo, en sus ensayos sobre *El arte y la revolución*, indica que el poeta socialista crea un poema que no es un espectáculo artístico, ni «un trance espectacular, provocado a voluntad y al servicio preconcebido de un credo o propaganda política, sino que es una función natural y simplemente humana de la sensibilidad»[6].

Desde esta perspectiva Vallejo sustenta en dos pilares –que son complementarios– la poética de la identidad y, por tanto, una poética peruana:

– La innovación del lenguaje
– El compromiso del escritor[7]

Desde ambas actitudes Vallejo querrá manifestar la autenticidad de una voz original y diferente, cercana a la experimentación de la Vanguardia.

El compromiso del escritor

Pese a los interrogantes en torno a la peruanidad de Vallejo, se puede afirmar que el poeta colabora en la polémica en torno al indigenismo por los mismos años en que Mariátegui escribía su ensayo en *Amauta*. Sus opiniones le adscriben al pensamiento novecentista peruano, y en varias ocasiones, especialmente en la descripción del valor, el riesgo y la gratuidad con que enfrenta el indio diferentes acciones adopta un tono semejante al de los *Comentarios reales de los incas*[8]. Esta situación no es óbice para que la redacción responda a la práctica de la novela europea revolucionaria, acorde con otras producciones del momento, como recuerda López Alfonso[9]. La primera muestra de su valoración del mundo incaico, exceptuando sus *Nostalgias imperiales*, la proporciona un

2
Jose Carlos Mariátegui, «Proceso a la literatura», en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Barcelona, Lingkua eds., p. 272.

3
Su obra principal, *Humanismo americano* (1966), proponía que los países latinos se debían integrar en un Humanismo socialista que se aplicara a Latinoamérica. *Mi encuentro con César* Vallejo *(1989).*

4
Antenor Orrego, «Prólogo», *Trilce,* en Raúl Torres Martinez, *Cesar Vallejo poemas y tormentos,* San José, de Costa Rica, EUNED, 1999, p. 29. Manuel Ibañez Rosazza. *Antenor Orrego y sus dos prólogos a Trilce*, S. L. Trilce eds., 1995.

5
Symposio «César Vallejo: su vida, su obra, su significado», Universidad de Córdoba (Argentina, 1959), recogido en Aula Vallejo, 2º vol. En *Cesar Vallejo y el surrealismo.* Juan Larrea recoge apreciaciones semejantes, Madrid, Visor, 2001, p. 143.

6 «El arte y la revolución», Lima, *Mosca Azul*, 1973, p. 29.

7
David Sobrevilla, «Teoría del compromiso en Vallejo». VVAA, *Encuentro con Vallejo, Coloquio internacional en el centenario de C. Vallejo (1892-1992).* Lima, Seglusa eds., 1993, pp. 57-82. Destaca tres momentos en los que se advierte la evolución de Vallejo: 1, el artista no puede ser indiferente o neutral políticamente (1927); 2, *El arte y la revolución* (1929-1934), el escritor se debe comprometer políticamente: el artista revolucionario –crea un arte social o un arte bolchevique de propaganda; 3, (1937) el artista ha de encauzar la historia mediante sus obras y con el pueblo que traduzca los intereses populares.

8
Un caso paradigmático de la ingenuidad y bondad del indio se encuentra en la actitud de los soras, y su conformidad con lo que les dan. La mujer del picapedrero, termina «enternecida por el gesto de bondad inocente del sora» *Novelas y cuentos completos. El tungsteno.* Lima, Editorial Jorge Álvarez, Francisco Moncloa (eds.), 1967, 178.

9
«*El tungsteno. El arte y la revolución*», *Cuadernos hispanoamericanos. Homenaje a César Vallejo*, 454-455 (abril - mayo 1988), pp. 415-422.

artículo publicado en *Mundial* (1927), donde reclama versiones de obras indoamericanas y precolombinas, pues es en ellas donde reside la originalidad: «el folclor de América en los aztecas como en los incas posee inesperadas luces de revelación para la cultura europea». Indigenismo que relaciona la producción novelística y teatral de Vallejo, durante estos años, en obras tales como *El Tungsteno* y *La piedra cansada*.

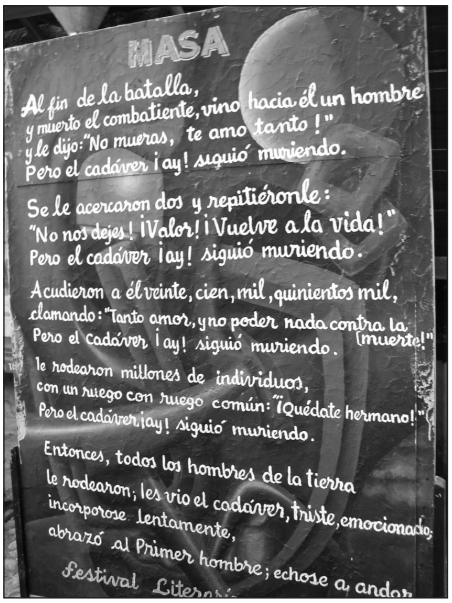
Su novela, *El Tungsteno*, y su obra teatral, *Colacho Hermanos*, enmarcan en el tiempo el ensayo dedicado a su país. Este ensayo está formado por siete crónicas, bajo el título *¿Qué pasa en el Perú*? (*Germinal*, París, 1933) y en ellas enlaza con las reivindicaciones expuestas por escritores coetáneos como Mariátegui y Riva Agüero (Cf. artículos en este mismo volumen).

Vallejo desde el principio destaca la peculiaridad del país que hoy se repite en las aulas por todos los niños peruanos, sus tres zonas: la costa, la sierra, la selva. Esta triple circunstancia geográfica, marcada por la diversidad que dificulta la unidad, le lleva a interrogarse:

«¿Nos encontramos, pues, en el Perú ante una nacionalidad fallida? ¿No ha existido nunca? Se sentiría uno tentado a creer que esas zonas han vivido siempre aisladas entre sí, desarrollándose o vegetando, sin sospechar siquiera la existencia de sus vecinos, si los historiadores de América Precolombina –Markham y Prescott, entre otros– no nos hablasen de la existencia, bajo los últimos Incas, de una sólida nacionalidad peruana que comprendía muchos de los territorios que integran los tres Perús de hoy»[10].

En el origen de esta quiebra de la unidad del Perú se encuentra la Conquista española. Ruptura que crece y se consolida en el estado republicano[11]. Para buscar soluciones es necesario analizar las causas que han llevado a Perú a la decadencia presente y para Vallejo una de las fundamentales ha sido el racismo, que confirma el empleo en puestos inferiores a las personas de color.

La dialéctica de Vallejo encuentra su representación más directa en el teatro, género que, en opinión del poeta, devuelve a la palabra su contenido social[12]. En su valoración del teatro incluye una evolución que define como teatro revolucionario, bolchevique y socialista. El teatro inicial es revolucionario –calificativo que pertenece a todo deseo de cambio–, en segundo lugar el verdadero teatro debe ser bolchevique, lo que exige propaganda y agitación (El teatro bolchevique es el que introduce nuevos elementos en la escena, «inéditos resortes plásticos y cinemáticos con evidente significación política y hasta económica»). Y éste, el teatro bolchevique, es necesario para alcanzar la construcción del teatro socialista final[13]. Lograr este teatro socialista es una tarea que exige «descomponer el teatro actual», con el fin de «después recomponer el conjunto de una manera totalmente diferente»[14] (1985: 175). Destrucción y construcción, nuevamente dialéctica, que incluye la confección de un ejercicio paradójico como resorte que haga salir a los espectadores de su inercia: «Habrá que hacer intervenir a los espectadores en la escena y, viceversa, los actores retirarse a las galerías»[15].



Poemas dentro de la casa de C. Vallejo.

La corrupción y el despotismo al que se refiere en los artículos citados, es el eje central sobre el que se desarrolla su obra teatral, *Colacho hermanos o presidentes de América.* Los actores se convierten en personajes arquetípicos que tienden a la alegoría. Los hermanos Colacho, Mordel y Acedal, abusan del pueblo de igual modo que han abusado de Rina. Rina, seguramente símbolo de la patria, es tratada como un objeto que se cambia y se vende, por lo que no dudan, ante la posibilidad de acceder a la presidencia, en entregarla a Tenedy, prototipo de la injerencia económica y política extranjera.

De acuerdo con esta perspectiva el teatro de Vallejo deberá incluir una reivindicación del indígena del que comenta que «en todas partes desempeña el oficio de criado» («¿Qué pasa en el Perú?»). Para Vallejo, como para González Prada y Mariátegui, el problema del indio es económico y social y no educacional: El matrimonio entre castas y razas no se produce. «Caminar en público al lado de una persona de color, constituye una especie de caída social mortífera para el hombre de piel más o menos clara». Una situación que ejemplifica y representa a través de Rina, cuya situación entre los hermanos que la usan indistintamente, se agrava al ser «vendida» al extranjero, Tenedy. Las circunstancias convierten a

10
Cfr. Cesar Vallejo, *Crónicas*, vol. II, Mexico . Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, pp.561-562.

11
Sin embargo esta situación presente aparece minimizada por la esperanza en el porvenir. Cita a Keyserling de quien dice, ha predicho grandes cosas de América, Baroja le ha llamado «continente estúpido», Romain Rolland manifiesta su esperanza en el porvenir de América. Luc Durtain, constata «una potencia de transformación social asombrosa». *Ibid.*, 563.

12
«Esta nueva literatura está naciendo y desarrollándose en una proporción correlativa y paralela –en extensión y hondura– a la población obrera internacional». «Duelo entre dos literaturas», 1931va.

13
El arte y la revolución, op. cit., pp. 28-29.

14
Guido Podestá, *César Vallejo, Su estética teatral*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1985, p. 175.

15
Ibid., p. 170.

Hacienda Roma con los Gildemeister.

la mujer en esclava, como ella misma reconoce. La ambigua actitud de Mordel (uno de los hermanos) y el amor servil de Rina, inician una dialéctica que finaliza en la actitud paradójica de Mordel, dominado por su ambición y dividido por los intereses materiales que dominan sobre los afectivos.

La corrupción del sufragio universal se suma al racismo y tiene como consecuencia la estructura feudal de la economía: prebendas del gobierno a determinados hacendados, y el mismo sistema de haciendas. La corrupción alcanza al Presidente de la república, al que se puede identificar con Leguía[16], también presente en otro artículo de 1927 (*Las diplomacias latinoamericanas en Europa*).

El país se ve envuelto en una compleja paradoja que envuelve cualquier posible solución en un círculo vicioso. Quienes se suceden en el poder mantienen actitudes dictatoriales que convierten al presidente recién elegido en homólogo del anterior. Situación que se representa simbólicamente mediante el presidente Selar y el secretario Colongo, quienes se «sientan alternativamente en el sillón presidencial mientras baja el telón».

Nadie se libra de la corrupción, pues como señala el presidente: «En este pobre país –no lo olvide usted– el Gobierno solo logra hacerse obedecer del Parlamento de dos únicas maneras: comprándolo o a sablazos. Continúe usted General sus patrióticas gestiones. Agotado el primero de los medios, habrá que emplear el último».

Paradójicamente, toda acción revolucionaria cae en el vacío. La victoria o la justicia queda en manos de nadie, si el General Tequila consigue expulsar del gobierno a los Colacho y a sus colaboradores, el que sustituye a éstos es el «Presidente Palurdo». En conclusión y de acuerdo con el subtítulo que da a su obra teatral –farsa teatral en seis cuadros– el gobierno o los presidentes de las repúblicas americanas son finalmente una bufonada[17].

Para Vallejo la crisis finalmente tiene su origen en la injerencia extranjera, puesto que la solución «depende de las grandes potencias», quienes a su vez propician el caudillismo al que tan abocado está el continente americano («¿Qué pasa en el Perú?»)[18].

> ¿[...] el sistema en el que se apoyan las clases gobernantes en el Perú es un sistema de farsa, sin ningún contenido cívico y susceptible de hundirse al menor empujón? ¿El proletariado industrial naciente y el campesino pobre están actualmente en capacidad de volcar ese sistema? No lo creo. Sus movimientos no responden sino a una inquietud oscura, desprovista de toda conciencia de clase y de toda iniciación doctrinal de partido [....] Sin embardo, debe señalarse un hecho, un hecho de gran importancia como índice del porvenir; su agitación alcanza de día a día una violencia temible en medio del ritmo entrecortado y caótico, sobre el que crece[19].

Finalmente en 1936, y a raíz de las recientes excavaciones en Perú, Vallejo experimenta un legítimo orgullo por el pasado incaico. Son tres artículos: «Recientes descubrimientos en el país de los incas» «Los andes y el Perú», y finalmente, tal vez el más destacado, «El hombre y Dios en la escultura incaica» (11 septiembre 1936). Este último ensayo enfatiza el gran desarrollo de la escultura y cómo esta se aproxima al hombre, en un proceso que culmina en una sociedad, la precolombina de tipo feudo-colectivista, aunque no comunista[20]. Casi con toda seguridad este descubrimiento es un incentivo para escribir *La piedra cansada*, ultima de sus obras teatrales.

Pero Vallejo es no tanto un escritor marcado por la peruanidad, sino por la idea del ejercicio de la justicia que extiende también a Europa. Incluso llega a distinguir las tipologías de escritores no en virtud de su procedencia nacional, sino en virtud de su actuación en el entorno social: el revolucionario, el socialista y el bolchevique. Nacional.Su conferencia de 1939 (*El Mono Azul*, nº 4): «La responsabilidad del escritor», pronunciado en Valencia en el conocido Congreso de Escritrores antifascistas, hermana a España con Perú y universaliza de este modo la causa de la justicia: Si Perú vive bajo el dominio de una dictadura, sanciona que: «La causa de la República española es la causa del Perú».

Innovación del lenguaje

Frente a esta serie de ensayos, signados por la objetividad y el análisis, la poesía de Vallejo se convierte en un objeto de experimentación que busca la expresividad más intensa en una marca de irrealidad. Su poesía es a la vez un arte del bien hablar pero un lenguaje

16
Lo que ejemplifica con dos ejemplos: la obtención del grado en económicas, letras y derecho de un ahijado del presidente en tan solo dos años y la seducción de una mujer casada por parte del hijo del presidente que se saldó con el encierro en un manicomio del marido del que no se ha vuelto a saber más.

17
Voces de muchedumbre, mientras baja despacio el telón: «Abajo la revolución! ¡Abajo el imperialismo norteamericano! ¡Viva el presidente Palurdo!» (294).

18
Crónicas, op. cit., pp. 581-582.

19
Ibid., p. 583.

20
Ibid., p. 616.

que se cuestiona y se pone en entredicho, de donde resulta un lenguaje dialéctico y como tal, paradójico.

> El hombre que ignora a qué hora el 1 acaba de ser 1 y empieza a ser 2, que hasta dentro de la exactitud matemática carece de la inconquistable plenitud de la sabiduría ¿cómo podrá nunca alcanzar a fijar el sustantivo momento delincuente de un hecho, a través de una urdimbre de motivos de destino, dentro del engranaje que mueven a seres y cosas enfrente de cosas y seres?[21].

A través de sus definiciones en torno al arte se puede extraer la importancia que otorga a la palabra, materia esencial del poema como el color lo es de la pintura («La nueva poesía norteamericana», 1929). Su modo de operar funciona por yuxtaposición («El poema debe ser, pues, trabajado con simples palabras sueltas allegadas y ordenadas según la gama creadora del poeta»). La praxis poética llega a ser una labor de alquimia (»La obra de arte y la vida del artista»), un laboratorio en el que fatalmente, a través de materias primas como la inquietud social y la propia inquietud personal se acrisola el poema. Tanto para Gutiérrez Girardot como para Yurkievich en Vallejo la lectura se ha de realizar en el centro mismo del texto. La renovación surge de la esencia de la palabra vulgar y corriente y se transforma en otro término que induce a la interrogación y por tanto a un lenguaje que esconde tras de sí el misterio y la magia: En «Electrones de la obra de arte» (*El arte y la revolución*[22]) destaca el carácter intraducible de la poesía:

> Todos sabemos que la poesía es intraducible. La poesía es tono, oración verbal de la vida. Es una obra construida de palabras. Traducida a otras palabras, sinónimas pero nunca idénticas, ya no es la misma. Una traducción es un nuevo poema, que apenas se parece al original («Electrones…», p. 69).

Este tono de Vallejo se establece en la epistemología del dolor, enlazado con el concepto de culpa y la dramática expulsión de un paraíso que para Vallejo será el de la infancia. Su nacer al mundo «un domingo de Ramos», como él señala «ya lejos para siempre de Belen», colabora a un concepto de la historia que diverge de la tradicional. Su propia historia requiere un lenguaje personal que caracteriza el hermetismo de Vallejo[23].

La historia inscrita en el tiempo, es un eterno retorno de lo mismo que cae finalmente en el nihilismo nietzscheano. Paradigmático de este eterno retorno es el poema II de *Trilce* en el que el tiempo se envuelve en un círculo, puesto que la E mayúscula que cierra retorna como mayúscula al comienzo:

Foto de la Bohemia de Trujillo hacia 1916. Archivo familia Orrego Spelucín.

Casona de San Marcos 1920.

«¿Qué se llama cuanto heriza nos?
Se llama Lomismo que padece
nombre nombre nombre nombrE.

Para enfrentar esta crisis de la historia y de su propia historia, Vallejo elabora un lenguaje que se caracteriza por la contradicción, y que funciona mediante palabras yuxtapuestas, un efecto que contribuye a la formación de la paradoja, o la paranomasia («heriza»/herida).

La utilización de este lenguaje tan sumamente peculiar y connotado de Vallejo va a ser destacado, entre otros, por Jean Franco, quien señala que la novedad de la poética de *Trilce* reside, entre otros elementos, en el uso del calambur y la paranomasia que consigue hacer de cada poema una encrucijada de sentidos..

Aunque podríamos extraer múltiples caracteres derivados de la poética de Vallejo, he seleccionado la paradoja por su relación con la dialéctica que señala Jean Franco y que es el esqueleto estructural de la poética vallejiana.

La paradoja es un término que juega entre la certeza y el engaño[24]. Se disfraza con

21
«Muro Noroeste», *Escalas melografiadas*, en *Novelas y cuentos completos*, *op. cit.* p. 11.

22
El arte y la revolución, Barcelona, Laia, 1979, pp. 69-71.

23
Para Uzquiza el de *Trilce* es un lenguaje colérico frente a la poesía de su tiempo. J. I. Uzquiza, «Lírica, lenguaje y sociedad en César Vallejo», *Anales de Literatura Hispanoamericana* 28 (1999), p. 124.

24
La filosofía y la física contemporáneas se han prodigado en el estudio de paradojas, Tipos: «*La paradoja del Barbero* de Russell, o *Dilema*, que no puede elegir entre dos posibilidades (Yo afeito a quienes únicamente no se afeitan a sí mismos, y solamente a estos, pero ¿Quién afeita al barbero?), *la Paradoja del mentiroso*, un enunciado y su contrario, los tres enunciados falsos. *El sofisma*: argumento con apariencia de verdadero por el que se pretende convencer a otro de algo que es falso. *Falacia*: sofisma con que se engaña a alguien intencionadamente causándole daño. Pertenece al rango de las contradicciones aparentes y binarias, frente al oxímoron, que constituye contradicción sólo manifiesta a través de las definiciones de sus términos, pero también binaria; mientras la metáfora se basa en contradicción encubierta bajo la disparidad de sus términos, disparidad que proviene de que el predicado no sea predicable del sujeto» (Romo Feito, *Retórica de la paradoja*, p. 27). RAE: DEFINICIÓN: parádoxos= fuera de lo común. El término paradoja se traduce por el significado de: más allá de lo creíble, pero también se refiere a una afirmación que parece falsa aunque en realidad es verdadera y viceversa.

los ropajes de la incertidumbre, frustra la verdad conocida y trata de expresar otra realidad, una nueva realidad. Y en definitiva otra verdad y otra historia «ya lejos para siempre de Belén». La búsqueda de esta otra realidad en los principios de un lenguaje que Vallejo quiere que sea nuevo, y fundador de una poética, contribuye a que, de forma natural, la paradoja sea uno de los instrumentos retóricos más utilizados por el poeta.

El empleo de la paradoja a principios del siglo XX, además, se propaga en varios escritores porque contribuye a la muestra de una realidad que se percibe más compleja y menos adaptable a los términos del racionalismo que habían producido el progreso. La paradoja ataca al razonamiento lógico. Esta indagación en la mente humana y la defensa del subconsciente desconocido le lleva a coincidir con las retóricas más utilizadas por el surrealismo.

25
Foucault al definir el enunciado señala que «es a la vez no visible y no oculto» (*La arqueología del saber*, México. Siglo XXI, 1987, p. 184). De su teoría se desprende sustancialmente que la paradoja es una creación humana que no responde al transcurso de la arquelogía de las lenguas.

Evolución de la paradoja

Uno de los elementos en los que mejor se reconoce la modernidad de Vallejo está en su utilización de los recursos paradójicos. La paradoja es una provocación como lo fue el discurso de la filosofía finisecular tipo Foucault[25] o Deleuze. Porque la paradoja revela la fisura por donde se escapa la verdad de la estadística y de las posibilidades, refuta el orden simétrico del funcionamiento mecánico de un gran reloj establecido por algunos teóricos como Laplace. Las doctrinas más contemporáneas de Heisenberg, que descolocan el universo en su principio de incertidumbre, instauran el universo caótico común a Vallejo y las Vanguardias. La paradoja es refutación del símbolo, pero al mismo tiempo, es un recurso utilizado por la mística –caracterizada por su simbolismo– para expresar lo inefable.

En el caso concreto de Vallejo, desde una poética simbolista propia del modernismo presente en ***Heraldos Negros*** evoluciona hacia una poética que podríamos calificar inicialmente de paradójica, como fórmula retórica y que concluye en una doble práctica o en un doble resultado: El sentido lúdico, que se confirma en el juego con el lenguaje y, sobre todo, la conclusión de un pensamiento paradójico: la manifestación del absurdo. Solo ese absurdo no se llega a efectuar sino que cobra sentido en el poema «Masa», como consecuencia de su planteamiento sobre la responsabilidad del escritor, lo que comprobaremos al final de esta disertación.

De *Heraldos Negros* a *Trilce:*

Desde el primer poema constata la complejidad de la realidad. Un ejemplo nos lo ofrece el oxímoron: «De alguna fe adorable que el Destino blasfema». Sin embargo no siendo éste un poema esencialmente paradójico, nos presenta una paradoja de situación: la del poeta ante su destino que se caracteriza por la ignorancia del «No sé», orientado a la radical comprensión de la injusticia.

La ignorancia lleva a la paradoja del sinsentido –y del absurdo–. El tiempo que podría resolver la paradoja se complica como esa Araña, enorme «a quien impide/ el abdomen seguir a la cabeza», pues las múltiples alternativas de sus múltiples pies le impiden resolverse y dirigir su destino.

El no sé del primer poema como principio de la ignorancia se corresponde con el no saber de la araña, y establece en esa singular disyuntiva del no saber toda la fuerza del destino, más explícito en «La de a mil». La ignorancia de este bohemio dios, causa que la suerte del infinito, llegue a distribuirse de una forma imprecisa:

> pero la suerte aquella que en sus manos
> aporta, pregonando en alta voz.
> como un pájaro cruel, irá a parar
> adonde no lo sabe ni lo quiere
> este bohemio dios

En «El pan nuestro» nuevamente el destino es manifestación de la ignorancia y se transforma en la paradoja de un concepto singular de alienación.

> Todos mis huesos son ajenos;
> yo tal vez los robé!
> Yo vine a darme lo que acaso estuvo
> asignado para otro

Establecidas las bases de la ignorancia que abarca desde la divinidad al hombre, esta ignorancia se manifiesta a través de la paradoja y sus retóricas afines. Porque en definitiva la

paradoja es una demostración de la ambigüedad con que se percibe un mundo indefinido. Su poética antitética y dialéctica es la sustancia sobre la que se construyen poemas como «Los anillos fatigados» («Hay ganas de…. No tener ganas, Señor»), o «Para el alma imposible de mi amada», donde la paranomasia se conjuga como parte esencial de una dialéctica del sujeto, no una dialéctica social («Quédate en la eterna/ nebulosa, ahí/ en la multicencia de un dulce noser»). Finalmente el no saber y el no ser se conjugan como verbos sinónimos en «Encaje de fiebre» («y en un temblor de fiebre, con los brazos cruzados, / mi ser recibe vaga visita del Noser/ Una mosca llorana ne los muesbles cansados/ yo no sé qué leyenda fatal quiere verter»). La ignorancia que se atribuye al no saber, permite la nueva distribución del ser, la creación de un mundo diferente y nuevo, signado por la desubicación del tiempo y del espacio. Circunstancia que justifica el resto de las paradojas espacio-temporales que a partir de este momento se multiplican en la poética de Vallejo («Los pasos lejanos»: «Está ahora tan cerca;/ si hay algo en él de lejos, seré yo». O en «Espergesia»: «Bueno. Y que no me vaya/ sin llevar diciembres, / sin dejar eneros»).

La poética de *Trilce*, de acuerdo con Gonzalo Sobejano y Jean Franco es una poética del cuerpo[26], en la que yuxtapone como en un cuadro surrealista, el cuerpo humano fragmentado y la fragmentación del cuerpo animal («Cómo escotan las ballenas a palomas./ Cómo a su vez éstas dejan el pico / cubicado en tercera ala. /Cómo arzonamos, cara a monótonas ancas», X). Paradojas espaciales que se superponen a las sensoriales («Mas si se ha de sufrir de mito a mito,/y a hablarme llegas masticando hielo,/mastiquemos brasas,/ya no hay dónde bajar,/ya no hay dónde subir. XIX).

Pero tal vez el poema más significativo por su relación con la poética y la paradoja de Darío, fundada en el sufrimiento de sentirse vivir (ni mayor pesadumbre que la vida consciente), como señalaba Gutiérrez Girardot, es el poema XXXIV: «Y se acabó el diminutivo, para/ mi mayoría en el dolor sin fin / y nuestro haber nacido así sin causa». Una definitiva caída en el absurdo que puede adquirir rasgos espaciales («Y si así diéramos las narices/ en el absurdo,/nos cubriremos con el oro de no tener nada,/ y empollaremos el ala aún no nacida/ de la noche, hermana/ de esta ala huérfana del día, que a fuerza de ser una ya no es ala», XLVI).

La paradoja es en *Trilce* antítesis y absurdo, lenguaje desprovisto de sentido, que dice aparentemente por decir, por significar sin significado (LXV: «Así muerta inmortal»)

LXXIV: «Hubo un día tan rico el año pasado… !,Que ya ni sé qué hacer con él», LXXVII: «¿Hasta donde me alcanzará esta lluvia? / Temo me quede con algún flanco seco; /temo que ella se vaya temo que ella se vaya, sin haberme probado/en las sequías de increíbles cuerdas vocales,/por las que,/para dar armonía,/ hay siempre que subir ¡nunca bajar!/¿No subimos acaso para abajo?/ Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!).

Rectorado y Paraninfo de la Universidad Nacional de Trujillo.

Vista de Santiago de Chuco, ciudad natal de Vallejo.

Trujillo. Perú.

Poemas humanos

Sin embargo aunque aparentemente, por su «vanguardismo» sea *Trilce* el poemario que podría presentar con mayor frecuencia el discurso paradójico, es en los conocidos también como *Poemas en prosa* donde la utilización de la paradoja se convierte en una constante.

La primera gran injusticia que encuentra el poeta surge de su propio nacimiento en «El buen sentido»: la paradoja se viste de absurdo al no poder alcanzar jamás la edad de la madre, al controvertirse las normas establecidas, del tiempo climático (espacio) y del tiempo del reloj (ser). (Hay, madre, un sitio en el mundo, que se llama París. Un sitio muy grande y lejano y otra vez grande./Mi madre me ajusta el cuello del abrigo, *no porque empieza a nevar, sino para que empiece a nevar.*/La mujer de mi padre está enamorada de mí, *viniendo y avanzando de espaldas a mi nacimiento y de pecho a mi muerte/……/*¿Qué

26 «Para Vallejo el nuevo hombre y la nueva poesía no pueden producirse sin una transformación radical y casi biológica del ser humano». Jean Franco, *op. cit.*, 10.

Plaza de Armas de Trujillo.

Ex-Hotel El Arco, casa donde vivió Vallejo en Trujillo.

falta hará mi mocedad, si siempre seré su hijo? ¿Por qué las madres se duelen de hallar envejecidos a sus hijos, *si jamás la edad de ellos alcanzará a la de ellas?*[27]).

Los ejemplos de situaciones paradójicas e imposibles se multiplican: «Murió mi eternidad y estoy velándola», «La violencia de las horas» o en «Voy a hablar de la Esperanza», un poema en el que la injusticia del dolor es mayor al no tener edad, ni tiempo (le falta espalda para anochecer) ni espacio, ni luz o sombra. Como indicó Gutiérrez Girardot, la gratuidad del dolor de Vallejo es el punto en el que inflexiona el lenguaje y se transforma.

> Yo creía hasta ahora que todas las cosas del universo eran, inevitablemente, padres o hijos. Pero he aquí que mi dolor de hoy no es padre ni es hijo. Le falta espalda para anochecer, tanto como le sobra pecho para amanecer y si lo pusiesen en la estancia oscura, no daría luz y si lo pusiesen en una estancia luminosa, no echaría sombra. Hoy sufro suceda lo que suceda. Hoy sufro solamente.

Paulatinamente esta estructura paradójica del sujeto se transforma en poemas como «Los nueve monstruos» en un sentimiento universal, por la coincidencia en el dolor:

> Jamás, señor ministro de salud, fue la salud
> más mortal
> y la migraña extrajo tanta frente de la frente!
> Y el mueble tuvo en su cajón, dolor,
> el corazón, en su cajón, dolor,
> la lagartija, en su cajón, dolor.

Coincide, pues, Vallejo, en la valoración del dolor, con Walter Benjamin, quien lo contempla como fuente de reflexión para el sujeto y las sociedades: «¿Qué sería una felicidad que no se midiera por el inmenso dolor de lo existente? Porque el curso está trastornado. El que se adapta cuidadosamente a él, por lo mismo se hace partícipe de la locura, mientras que sólo el excéntrico puede mantenerse firme y poner algún freno al desvarío. Sólo él podría reflexionar sobre la apariencia del infortunio, sobre la 'irrealidad de la desesperación' y darse cuenta no solamente de que aún vive, sino además de que aún existe la vida»[28].

Sin embargo, al enfrentar sus convicciones religiosas o sociales, la paradoja se transforma en ironía como se puede observar en «Una mujer de senos apacibles», «En el momento en que el tenista» o «Lomos de las sagradas escrituras». Ambos recursos retóricos coinciden en un aspecto: llevan al juego terminológico y al absurdo:

> En el momento en que el tenista lanza magistralmente
> su bala, le posee una inocencia totalmente animal;
> en el momento
> en que el filósofo sorprende una nueva verdad
> es una bestia completa.
> Anatole France afirmaba
> que el sentimiento religioso
> es la función de un órgano especial del cuerpo humano
> hasta ahora ignorado y se podría
> decir también, entonces
> que, en el momento exacto en que un tal órgano
> funciona plenamente,
> tan puro de malicia está el creyente,
> que se diría casi un vegetal.
> Oh alma! ¡Oh pensamiento! ¡Oh Marx! ¡Oh Feuerbach!

Si la paradoja es la constante en los llamados *Poemas en prosa*, no surge con igual frecuencia en *Poemas humanos*. Aquí se espacia, aunque no desaparece, y podemos observar su aparición en los expresivos versos de «Sombrero abrigo guantes» o en «Epístola a los transeúntes» («Reanudo mi día de conejo/ mi noche de elefante en descanso»).

El juego con el discurso de la mística, el siempre, siempre, siempre teresiano se convierte en discurso paradójico al contraponerse en antítesis a jamás. El dolor resurge con fuerza inusitada ante la posibilidad de la muerte y nuevamente resuelve su expresividad en un discurso paradójico («Hoy me gusta la vida mucho menos»)

> ¡Tánta vida y jamás!
> ¡Tántos años y siempre mis semanas!...

El espacio que se trata de consolidar y apresar es, consecuentemente, el del cuerpo humano abocado a la destrucción de la vida. Lo mínimo y lo pequeño son indicios de que

27
Las cursivas son mías, como se puede advertir es en el segundo párrafo de la proposición, distribuido armónicamente, donde se produce la paradoja.

28
Recogidas en *Mínima Moralia*, II de Adorno, Madrid, Akal, 2004.

realmente se está en la existencia («Me gusta la vida enormemente/ pero, desde luego,/con mi muerte querida y mi café»):

y diciendo:
Es un ojo éste; una frente ésta, aquélla... Y repitiendo:
¡Tánta vida y jamás me falla la tonada!
¡Tántos años y siempre, siempre, siempre!

Vallejo en los años de París es un sujeto marcado por la incertidumbre económica, social y personal. La palabra, el verbo del poeta se contagia también de esta interrogante y da lugar a uno de los poemas más claramente paradójicos, dividido entre dos tensiones: la aspiración del poeta y la trágica e irónica realidad en poemas como «Intensidad y altura»:

Quiero escribir, pero me sale espuma,
quiero decir muchísimo y me atollo;
no hay cifra hablada que no sea suma,
no hay pirámide escrita, sin cogollo.

Quiero escribir, pero me siento puma;
quiero laurearme, pero me encebollo.
No hay voz hablada, que no llegue a bruma,
no hay dios ni hijo de dios, sin desarrollo.

El hombre es para Vallejo un ser esencialmente dialéctico: tensado entre la tesis y la antítesis, ha perdido su nivel de analogía, se encuentra en un mundo en que la palabra no reconoce su referente y la mímesis aristotélica se convierte en una utopía sobre la que no cabe siquiera discutir, mientras la dialéctica es el dominio de la diégesis. Le angustia la vaciedad de la palabra poética, un nihilismo de la palabra que era paradigmático desde el primer poema de *Trilce.* En su ensayo «Duelo entre dos literaturas» afirma: «El verbo está vacío […] Nadie dice nada […] El vocablo del individuo para la colectividad se ha quedado trunco y aplastado en la boca individual»[29].

Esta afirmación tiene su reflejo en el paradigmático poema «¡Y si después de tántas palabras», resumen de la sustancia poética que, como se ha ido analizando, construye el discurso paradójico: la ignorancia establecida ahora no ya en el no sé, sino en el condicional, «si…», que indica la ambigüedad de lo probable; en segundo lugar, la disyuntiva vida/ muerte y la interrogación sobre la existencia; en tercer lugar, el dolor y la corporeidad como confirmación de la vida, si bien ya no por la fragmentación corporal, sino por el rastro que el sujeto deja en la existencia, un deseo de perdurar en las posibles huellas que deja el ser, una herencia banal que no confirma lo perdurable.

Y si después de tántas palabras
no sobrevive la palabra!
¡Si después de las alas de los pájaros,
no sobrevive el pájaro parado!
¡Más valdría, en verdad,
que se lo coman todo y acabemos!
¡Haber nacido para vivir de nuestra muerte!
……..
¡Y si después de tanta historia, sucumbimos,
no ya de eternidad,
sino de esas cosas sencillas, como estar
en la casa o ponerse a cavilar!
¡Y si luego encontramos,
de buenas a primeras, que vivimos,
a juzgar por la altura de los astros,
por el peine y las manchas del pañuelo!
¡Más valdría, en verdad,
que se lo coman todo, desde luego!
Se dirá que tenemos
en uno de los ojos mucha pena
y también en el otro, mucha pena
y en los dos, cuando miran, mucha pena...
Entonces... ¡Claro!... Entonces... ¡ni palabra!

Este poema construido sobre la relación muerte/ palabra/ perduración, y la existencia paradójica, angustiosa y terriblemente paradójica del hombre, permite establecer un paralelismo con el poema «Masa», con el que vamos a concluir.

España aparta de mí este cáliz representa una inflexión en la poética de Vallejo. La guerra del 36 sitúa en primera línea el concepto de revolución, cuya definición se ha analizado al comienzo, y por primera vez el poeta auspicia una esperanza. El valor positivo del heroísmo y la justicia llega a tener un sentido que rompe cualquier estructura paradójica. Confirma Jean Franco que al estallar la guerra del 36 consideró la posibilidad de una nueva escritura hecha por el sacrificio colectivo en el libro de la humanidad. Esta situación nueva no transforma la idea ética de Vallejo, que sigue percibiendo el cristianismo no como una religión sino como una conducta, pero sí cambia su esperanza en el mundo y en la palabra poética.

La búsqueda de la justicia es un carácter que confiere unidad a toda la poética de

Tumba de César Vallejo. Imagen cedida por el Instituto de Estudios Vallejianos. IDEV (Filial Utah-EE.UU.)

César Vallejo y su esposa Georgette Philippart.

29
«Duelo entre dos literaturas», *El arte y la revolución, op. cit.*, p. 95.

Casa de César Vallejo en Santiago de Chuco. Archivo Carlos Lezama.

Casa de César Vallejo en Santiago de Chuco-La Libertad.

Vallejo. Una idea de justicia que, como él mismo indica en *El arte y la revolución*, «es la única capaz de armonizar el lenguaje y el hombre mismo» y a la que califica de «gran aclaradora, la gran coordinadora de intereses»[30]. La lucha por la justicia desde el ámbito social se explicita a través de la antítesis, la lucha de contrarios, la dialéctica. La lucha es doble. Contra sí mismo y contra el otro. La solución a la dialéctica se encuentra en la Revolución. Y es en este punto donde por primera vez coincide pensamiento político y práctica poética, como confirma en distintos poemas de *España aparta de mí este cáliz*, en los que se impide la paradoja y permite un mundo de afirmaciones (como en los dedicados a Ramón Collar y Pedro Rojas).

En el poema «Y si después de tantas palabras» (*Poemas humanos*), la cantidad de palabras no supone la supervivencia de la palabra. Es más: el condicional facilita la aparición de la paradoja. Sin embargo, en el poema «Masa» la cantidad es, precisamente, el sujeto que logra la resurrección. Coincidencias entre ambos poemas se encuentran también en la selección de una gramática construida sobre la frase negativa: En la primera se repite: no sobrevive, en «Masa», la contraria: no mueras.

Al fin de la batalla,
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
y le dijo: «No mueras, te amo tanto!
Pero el cadáver, ¡ay! Siguió muriendo.
Se le acercaron dos y repitiéronle:
'No nos dejes, valor! ¡Vuelve a la vida!
Pero el cadáver, ¡ay! Siguió muriendo.
Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,
clamando: tanto amor y no poder nada contra la [muerte!
Pero el cadáver ¡ay! Siguió muriendo.
le rodearon millones de individuos,
con un ruego común: '¡quédate hermano!'
Pero el cadáver ¡ay! Siguió muriendo.
Entonces, todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorpórose lentamente,
abrazó al primer hombre; echóse a andar.

La futilidad de las acciones en el primer poema se contrarresta por la calidad heroica del combatiente, salvador de la humanidad y salvado por ella. Ha logrado una función, una labor en la existencia. La cantidad de hombres, esa masa significativamente material desde el título, unidos en la armonización del amor que rompe la dialéctica, consigue la resurrección.

La sustitución de la fuerza del trabajo como mercancía por el amor, logra la «maravilla» utópica de la resurreción. De algún modo anticipa la escuela de Frankfurt, que evoluciona desde la teoría crítica al desengaño de la razón. El amor, el sentimiento menos «razonable», entra en acción como liberación del fatum o del destino que se encontraba en *Heraldos negros* y elimina la ignorancia del «no saber/no ser». Para Eric Fromm: «Tener fe en la posibilidad del amor como un fenómeno social y no sólo excepcional e individual, es tener una fe racional basada en la comprensión de la naturaleza misma del hombre»[31].

Es el amor, la confraternidad de los países, a la que se refería en el congreso de escritores, como hemos visto al comienzo, lo que le lleva finalmente al mayor logro en este paradigmático poema: dar la vida. La paradoja desaparece y la dialéctica se transforma en utopía. Volvemos también al principio. El compromiso del escritor hace de Vallejo no solo la voz más auténtica de la poesía peruana, la palabra del maestro, sino también un escritor consciente de su función y del valor de su propia poesía. La palabra transformada por la revolución es al mismo tiempo el combatiente y el legado que deja al futuro.

En el discurso pronunciado en el Congreso de Escritores antifascistas y publicado en el *Mono Azul* afirma:

> Dadme un punto de apoyo, la palabra justa y el asunto justo y moveré el mundo. A nosotros que poseemos ese punto de apoyo, nuestra pluma, nos toca, pues, mover el mundo con esta arma.

30 *Ibid.*, p. 95.

31 *El arte de amar,* Barcelona, Paidós, 2000.

América sin nombre, nos 13-14 (2009) 123-132
ISSN: 1577-3442

LOS HERALDOS NEGROS: UN «VERSO GRIS» SEDUCIDO POR LA DINÁMICA DE LOS TRAYECTOS

EDSON FAÚNDEZ V.
Universidad de Concepción

Edson Faúndez V.:
Profesor del Departamento de Español de la Universidad de Concepción, Chile. Sus líneas de investigación son Lírica latinoamericana (siglos XX y XXI) y Novela realista española (siglo XIX).
Algunos de sus artículos, publicados en revistas especializadas de Chile y Argentina, abordan las escrituras poéticas de Gabriela Mistral, César Vallejo, Oliverio Girondo, Antonio Gamoneda y Omar Lara. Se encuentra en prensa su libro *La oscura casa encantada. La poesía de César Vallejo y Oliverio Girondo* (Serie Monografías, Universidad de Concepción).

Fisura del bloque modernismo-*Los heraldos negros*

Los estudios referidos a *Los heraldos negros*[1] destacan la presencia de los usos lingüísticos y los temas que singularizan al modernismo literario. En una carta que data de 1918, dirigida al Grupo de Trujillo, Vallejo alude a lecturas de escritores modernistas:

> Antier que recibí cartas de ustedes, estuve en La Punta con Clovis. Asistimos a un ocaso archisublime. Desde la terraza del chalet de Aspíllaga, recitábamos versos al buen viento de la tarde que pasaba. La sinfonía en gris mayor de Rubén... Y más que nada unos estupendos versos de responso a Verlaine de un poeta uruguayo que yo no conocía. ¡Qué responso más dolorido y místico![2].

De amplio conocimiento son las operaciones que el modernismo efectuó en el lenguaje, lo que ha servido para considerarlo como un movimiento fundamentalmente esteticista. Uno de los signos distintivos del modernismo es la antropofagia literaria, es decir, su insaciable hambre de poesía europea, fundamentalmente francesa; esto trae consigo amplificaciones lexicales, retóricas y referenciales, a saber, una nueva manera de tratar la lengua. Estas variaciones en el plano lingüístico son resultado del cosmopolitismo y polilingüismo desplegados por la actitud sintética del modernismo[3]. El espacio del poema se define así por las importaciones lingüísticas, el uso de formas métricas tradicionales, el empleo de material lingüístico local –americanismos e indigenismos– y conversacional, la producción de neologismos, el uso de arcaísmos, y la invención y combinación de metros.

El trabajo de los modernistas genera un arsenal de recursos retóricos que los jóvenes escritores utilizan en su escritura[4]. Toda una tecnología escrituraria que normalizará, mediada por el público reconocimiento, el ejercicio poético. *Los heraldos negros* es un texto que se observa tocado por la estética oficial y dominante impulsada, entre otros, por Rubén Darío, Leopoldo Lugones y José Santos Chocano[5]. La utilización del verso endecasílabo, por ejemplo, en poemas de rima consonante como «Deshojación sagrada», en versos sueltos como «Bordas de hielo», en la configuración de sonetos como «Sauce», «Ausente» y «Bajo los álamos», recuerda la importancia que concede el modernismo a la métrica, aunque como se sabe los poetas modernistas prefieren emplear el verso alejandrino. En esta misma dirección, es posible distinguir textos polimétricos –«La araña» de la serie «Buzos» alterna endecasílabos y heptasílabos, lo mismo ocurre en «La copa negra»–, los cuales cifran una exploración formal emparentada

1
El libro está fechado en 1918, pero el verdadero contacto con el lector ocurre a mediados del año 1919.

2
César Vallejo, *Obra poética*, Américo Ferrari (ed.), Madrid, Editorial Universitaria, 1997. Los textos de *Los heraldos negros* se citan según dicha edición.

3
Marini Palmieri escribe: «El Modernismo, que posee una esencia *poiética* más simbolista que parnasiana, es fruto de ambos a la vez que del Romanticismo, es tan americano como europeo, es sintético, universal, original y cósmico. En esta 'actitud' se borra el concepto de lo exótico». Enrique Marini Palmieri, «Recepción del modernismo literario hispanoamericano. ¿Sinceridad o afectación?», *Acta Literaria*, 21 (1996), pp. 25-43. Específicamente, p. 32.

4
Escritores latinoamericanos modernistas y postmodernistas, tales como Lugones, Herrera y Reissig, Rubén Darío, José Santos Chocano, Manuel González Prada, José María Eguren y Abraham Valdelomar, entre otros, participan en el diálogo infinito que abre la palabra vallejiana.

5
En el poema «Nochebuena» de la serie «Plafones ágiles», por ejemplo, se encuentran versos que contienen frases tales como «sombras femeninas bajo los ramajes», «quimeras de luna, pálidos celajes», «ebúrneos trajes» y «místicos bronces», las que sugieren léxico, adjetivación e imágenes característicos de la escritura modernista. Inclusiones lexicales como «viejo Osiris», «Opúsculo bíblico», «brahamánicos elefantes», «Sahara azul», entre muchas otras, se encuentran en relación directa con la actitud sintético-idiomática del modernismo. En el plano de la invención de palabras, por otro lado, pueden mencionarse algunos neologismos: «Bizantinado», «dondonea», «Enereida» o «Istmarse». La producción de neologismos cifra la libertad del escritor modernista. Este procedimiento de desviación, es decir, de huida productiva de las marcas normativas que organizan los niveles fonológico, morfológico y semántico de la lengua, no se agotará con *Los heraldos negros*, sino que se mantendrá como una exigencia natural de re-nominación en toda la escritura vallejiana.

con las prácticas modernistas[6]. La inclusión de metros tradicionales parece incidir en la organización de un sistema discursivo estabilizado por los límites que impone la medida. Los metros son el equivalente formal de las murallas-fachada con las que se configura, citando un verso del poema «Babel», el «dulce hogar sin estilo»[7]. Para el escritor modernista, el verso métrico y su ritmo característico, además de la síntesis lingüística, posibilitan la construcción de una dimensión en donde es posible, aparentemente, cobijarse de las fuerzas de la finitud que pueblan el afuera[8]. Rítmica morada, ordenada y en equilibrio, condenada a deshacerse, sin embargo, por la fragilidad de su plegamiento. Sin la torre vistosamente ataviada del modernismo pareciera ser inimaginable la creación de un espacio literario apto para la defensa y la re-construcción de los rostros silenciados del sujeto latinoamericano. El modernismo, además de permitir la incorporación de las letras latinoamericanas a «la plenitud histórica», como lo advirtió Octavio Paz[9], suscita, por una parte, «la aparición, a menudo confusa, dolorosa o indirecta, de la conciencia de pertenecer a esos países laterales (de Latinoamérica)» y, por otra parte, «el carácter rebelde del modernismo […] (que) ya fue visto con acierto por Ricardo Gullón, quien supo destacar el papel funcional de lo que solía tener por hueca utilería: 'el cisne y Versalles y las princesas tienen sentido', dijo. 'Son armas contra la vulgaridad y la chabacanería del ensoberbecido burgués; no imágenes de una evasión, sino instrumentos para combatir la imagen de la realidad que se les quería imponer'»[10]. Las escrituras modernistas y las escrituras de la Generación del 98 se desarrollan sobre la base de un fondo común: la modernidad. Constituyen una posibilidad de resistencia y una salida al prosaico orden burgués, ampliamente singularizado y criticado por los escritores realistas-naturalistas de fines del siglo XIX. Rafael Gutiérrez Girardot plantea, en la misma línea de pensamiento de Federico de Onís, que los signos distintivos de la literatura latinoamericana sólo pueden surgir a partir de la instalación de un punto de encuentro con Europa: «Las 'especificidades' que hasta ahora se han considerado como el único factor dominante deben ser colocadas en el contexto histórico general de la expansión del capitalismo y de la sociedad burguesa, de la compleja red de 'dependencias' entre los centros metropolitanos, sus regiones provinciales y los países llamados periféricos […] La colocación del modernismo en este contexto general permitirá abrir nuevas perspectivas y explorar aspectos de esas letras que hasta ahora no se han tenido en cuenta» (1987: 20). Una actitud común es la que caracteriza a los escritores finiseculares de Latinoamérica y Europa. La ruptura con el prosaico orden burgués y la necesidad de producir un ámbito estético autónomo son los movimientos propios de esa actitud, que, según Hugo Friedrich, se define en el romanticismo[11].

La métrica representa uno de los basamentos con el cual el escritor modernista sostiene su torre de marfil, aquélla que, a intervalos, produce también *Los heraldos negros*. La crítica especializada ha planteado que en la escritura vallejiana la métrica es asediada. René de Costa señala que en *Los heraldos negros* el verso alejandrino sufre alteraciones en la disposición de los acentos rítmicos, la elisión de la cesura y la supresión de hemistiquios[12]. Estas transgresiones hacen visible la norma subyacente a la métrica, señalando su insuficiencia. La norma y la transgresión cifran dos eslabones que se exigen mutuamente. Sus presencias también revelan el deseo de producción de un ámbito discursivo autónomo[13].

Retablo

Yo digo para mí: por fin escapo al ruido;
nadie me ve que voy a la nave sagrada.
Altas sombras acuden,
y Darío que pasa con su lira enlutada.

Con paso innumerable sale la dulce Musa,
y a ella van mis ojos, cual polluelos al grano.
La acosan tules de éter y azabaches dormidos,
en tanto sueña el mirlo de la vida en su mano.

Dios mío, eres piadoso, porque diste esta nave,
donde hacen estos brujos azules sus oficios.
Darío de las Américas celestes! Tal ellos se parecen
a ti! Y de tus trenzas fabrican sus cilicios.

Como ánimas que buscan entierros de oro absurdo,
aquellos arciprestes vagos del corazón,

6
En *Los heraldos negros* también se encuentran diseminados versos octosílabos («Romería»), alejandrinos («El poeta a su amada») y otros, en menor frecuencia.

7
César Vallejo, *Obra poética*, *op. cit.*, p. 38.

8
Mario Rodríguez señala que el territorio poético dariano se convierte en morada y consuelo: «Yo diría que Darío construye en *Prosas profanas* un territorio poético sedentario, una ciudad literaria, un reino, defendido por las altas murallas del arte de los ataques de los demonios del abismo, de las fuerzas del afuera (la nada, la conciencia de la finitud, la muerte); la territorialización en términos más acordes con esa época, podríamos llamarla torre de marfil». Mario Rodríguez, «*Prosas profanas*: la mentira gloriosa del mal salvaje», *Acta literaria*, 21, (1996), pp. 67-74. Específicamente, p. 70.

9
Como lo ha señalado Octavio Paz, el territorio llegará, principalmente, con las vanguardias literarias. Octavio Paz, «El caracol y la sirena (Rubén Darío)»,en Anderson Imbert, et al., *Diez estudios sobre Rubén Darío,* Nota preliminar y selección de Juan Loveluck), Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag, 1967, pp. 244-274.

10
Roberto Fernández Retamar, «Modernismo, 98, subdesarrollo» y «Sobre la vanguardia en la literatura latinoamericana», en Roberto Fernández Retamar, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, Primera edición completa, Santafé de Bogota, Publicaciones del Instituto Cabo y Cuervo XCII, 1995, pp. 143-153, 154-158.

11
Véase Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

12
René de Costa, «La diferencia de Vallejo», *Revista Chilena de Literatura,* 38 (1991), pp. 7-27.

13
Julio Ortega advierte sobre las variaciones lingüísticas en el «decir vallejiano» de *Los heraldos negros*: «el decir vallejiano ya aquí ocurre entre variaciones, fuera de las normas, en tensión con el uso». «La hermenéutica vallejiana y el hablar materno», en César Vallejo, *Obra poética*, Madrid, Editorial Universitaria, 1997. pp. 606-620. Específicamente, p. 610.

se internan y aparecen... y, hablándonos de lejos,
nos lloran el suicidio monótono de Dios![14].

El primer verso de «Retablo» alude al descenso a las regiones interiores del sujeto. El poema sugiere el distanciamiento de los escenarios y ordenaciones nucleados en torno al «ruido» social, es decir, la huida siempre productiva hacia el espacio literario. La página en blanco (un territorio en el que pueden manifestarse los rostros de la alteridad) ha sido profanada por la urdimbre-lenguaje que ensambla el maderamen de la nave-poesía y abre un espacio en el templo-espíritu. El movimiento hacia la nave sagrada permite pensar que el poema es el lugar de los trayectos del sujeto viajante: el lugar consagrado a los actos del espíritu. El sujeto recobra en la nave-poesía, en lo sagrado y en lo móvil, lo que desaparece en el olvido, pero también allí se contagia con la diferencia. Sólo los que han partido por su propia voluntad, quienes se buscan a sí mismos en las zonas oscilantes de la palabra –poetas como Darío–, habitan en la nave. Éstos, metaforizados en «brujos celestes», símiles del rostro piadoso de Dios[15], a partir de la alquimia verbal se transforman en fabricantes de vida, expulsando el «ruido» en el que, simbólicamente, instalan su imperio «los heraldos negros» de la muerte. El encomio a Darío no sólo evidencia la valoración positiva del modernismo, sino también la afirmación del pasado y de una tradición fabulada por el propio Vallejo (en la cual el poeta nicaragüense ocupa un lugar de privilegio); por otro lado, es evidente lo lejos que se encuentra el escritor peruano de la repetición acrítica de las poéticas de los iconos del modernismo. Vallejo está conciente del valor que porta el principio de autonomía artística al que siempre aludía el autor de *Prosas profanas*[16]. La cuarta estrofa textualiza la negación de una «manera» de escribir, en la cual la praxis escritural no está acoplada al rostro piadoso de Dios –es decir, a la intensificación de la vida–, sino más bien a las consignas formales del modernismo que ordenan y dirigen el ejercicio poético. Estos «arciprestes vagos del corazón», coaccionada su escritura por la lengua y la crítica dominantes, pactan con la seguridad que ofrece el discurso literario hegemónico y generan, convertidos en otros «heraldos de la muerte», el «suicidio monótono de Dios»[17].

César Vallejo es heredero del romanticismo, del simbolismo y del modernismo, pero también del postmodernismo y la primera vanguardia. El poeta peruano deviene en legatario de una tradición que lo escoge. En ella reside el principio de libertad que exalta «Retablo». ¿Qué significación, empero, parece adoptar la relación de Vallejo y su tradición? Heidegger señala que lo libre «es lo indemne, lo preservado, lo que se sustrae de toda utilidad. Liberar significa original y propiamente: preservar, dejar a algo reposar en su propia esencia protegiéndolo. Pero proteger es: retener la esencia en el cobijo donde sólo permanece si se le permite retornar al reposo de su propia esencia [...] En el preservar propiamente dicho reposa el liberar. Lo liberado es lo dejado en su esencia y guardado de cualquier coacción de la necesidad»[18]. El sentido más perturbador de la libertad se elucida en la posibilidad de «preservar» y «cobijar» lo que llega desde el pasado. Preservar implica, además, un peculiar reposo en la esencia, lo que exige la liberación de la coacción de «la necesidad» (programada en la red social) que ha provocado la canonización de las voces del pasado. Se trata, precisamente, de conseguir que los «actos del espíritu» que se sustraen a la coacción social vuelvan a la movilidad, el diálogo y la mutación que les son inmanentes. La estrategia para preservar y liberar todas las voces que residen en el giro del lenguaje pasa por la liberación de la coacción y la necesidad. Esas son las exigencias básicas del artista tal y como pueden imaginarse en la escritura de Vallejo. Ello conlleva que el poeta devenga en legatario fiel e infiel a la tradición que le corresponde preservar. Mantener con vida el legado en su esencia trae como correlato la posibilidad de reactivar esa herencia y proyectarla de un modo distinto al porvenir. Derrida,

Casa de César Vallejo.

14
César Vallejo, *op. cit.*, p. 92.

15
Recuérdese que Dios en *Los heraldos negros* es figurado como entidad múltiple y heterogénea: Dios piadoso, Dios cruel, Dios inexperto.

16
Darío escribe: «Yo no soy jefe de escuela ni aconsejo a los jóvenes que me imiten», «muchos inexpertos que contemplan el triunfo de unos pocos vencedores, pretenden por el peligroso camino de la imitación, llegar a la posesión del arte más elevado» (cit. en Allen Phillips, «Rubén Darío y sus juicios sobre el modernismo», en Anderson Imbert, et al., *op. cit.*, La primera cita corresponde a un artículo titulado «Pro domo mea», aparecido el 30 de enero de 1894 en *La Nación*, Buenos Aires, Argentina; la segunda, a una crónica que se publica también en *La Nación*, pero de la que se desconoce fecha y nombre).

17
En un artículo escrito en 1918, llamado «La intelectualidad de Trujillo», César Vallejo comenta brevemente los rasgos más relevantes de algunos artistas trujillanos. Domina aquí la crítica a los artistas que se dejan arrastrar por la estética dominante, silenciando su propia voz, como también la importancia que el poeta concede a la libertad –que asegura originalidad– en la práctica poética. De Antenor Orrego señala: «Tiene gestos inauditos en nuestros días de falsedad y de pose»; de José Eulogio Garrido señala: «Garrido odia el literaturismo frío, el literaturismo advenedizo, opuesto a la emoción personal, pura, bravía»; de Federico Esquerre Cedrón: «No imita a nadie»; de Óscar Imaña: «En sus ojos de soñador, acaso asomen también Verlaine, Silva, Darío, pero en cuanto éstos se han modificado por asimilación espiritual completa». César Vallejo, *Artículos y crónicas completos* (I-II), Presentación de Salomón Lerner Febres. Recopilación, prólogo, notas y documentación por Jorge Puccinelli, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, pp. 6-8.

18
Martin Heidegger, 2006, *La pobreza* (Presentación de Philippe Lacoue-Labarthe), Buenos Aires – Madrid, Amorrortu Editores, p. 109.

César Vallejo en París. Brindis con Henriette y Carlos More.

en *Y mañana qué*, advierte con claridad este problema: «No es sólo aceptar dicha herencia, sino reactivarla de otro modo y mantenerla con vida. No escogerla (porque lo que caracteriza la herencia es ante todo que no se la elige, es ella la que nos elige violentamente), sino escoger conservarla con vida»[19]. César Vallejo, en efecto, es heredero fiel e infiel de una tradición que sólo mediante la liberación de la coacción y la necesidad puede ser proyectada al incierto porvenir.

La libertad, sin embargo, no es lo que se encuentra en juego en *Los heraldos negros*. Ella es, sin duda, la piedra angular. Lo que se encuentra en juego es la búsqueda de una salida creadora que garantice el ejercicio de esa libertad. Cuando la palabra del poeta trujillano sea un precario soplo de un alma que busca nuevas formas de subjetivación, cuando construya la casa móvil a fuerza de sobriedad, y el cuerpo-poema devenga en una ingrávida zona de encuentro con lo otro, la herencia acogida continuará perviviendo en las palabras libertad, resistencia y fuga creadora.

Los heraldos negros dialoga con la tradición. La fisura por donde la palabra y el sujeto se fugan el mismo bloque la genera. El modernismo es el portador del germen de la destrucción de sus propias claves, puesto que contiene una fundamentalmente evasiva, a saber, la libertad, explicitada por Darío en el «Sé tú mismo; ésa es la regla»[20]. Este principio se exacerba en la literatura moderna, fundamentalmente, con el romanticismo[21]. Vallejo conoce desde temprano los alcances y desvelos de los escritores románticos, como lo demuestra la tesis «El romanticismo en la poesía castellana» con la que obtiene en 1915 el grado de Bachiller en Letras por la Universidad de Trujillo[22]. Si las propuestas formales del modernismo se desvanecen en la escritura posterior de Vallejo, la que impulsa el menosprecio por las escuelas y las instituciones, que hacen del ejercicio poético un saber archivado, prevalece, continúa fundiéndose con nuevas exploraciones literarias[23]. La poesía supera así la anquilosis que se instala en el campo social y los límites que estabilizan las dimensiones estética, social y antropológica. *Los heraldos negros* es, en este sentido, una «máquina» de escritura que se acopla al modernismo, cortando las consignas de la lengua literaria dominante, salvo aquéllas en donde se actualiza el deseo de libertad que asegura un uso personal de la lengua. La escritura vallejiana se encuentra en posesión de la fuerza fundamental con la que las vanguardias artísticas y literarias en Europa y en Latinoamericana desarrollan sus innovadoras prácticas. Esta fuerza es la que desestabiliza el discurso centrado en la norma y hace vibrar la lengua, hasta conseguir que permita el trayecto de una interioridad libre[24]. «Ah, mano que limita, que amenaza / tras todas las puertas, y que alienta / en todos los relojes, cede y pasa»[25], escribe Vallejo en el poema «Unidad», expresando no sólo la renuncia a todo lo grávido, formalizado y homogeneizado, sino también el deseo de transgredir los límites, lo que sólo será posible si se afecta el lenguaje, pues éste si bien establece los límites también puede traspasarlos y restituirlos «a la equivalencia infinita de un devenir ilimitado»[26]. La escritura vallejiana, desde *Los heraldos negros* hasta *España, aparta de mí este cáliz*, insistirá en la resistencia a los poderes que limitan el arte y la vida en la red social sobre la base del asedio al lenguaje.

El poema «La araña» de la serie «Buzos» textualiza la imposibilidad de movimiento –los versos endecasílabos y heptasílabos sugieren rigidez– y el anhelo de acceder a la dinámica del viaje. El poeta es por ello visto

19
Jacques Derrida y E Roudinescu, 2003, *Y mañana, qué…*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, p. 12.

20
Allen Phillips, 1967, «Rubén Darío y sus juicios sobre el modernismo», en Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 286.

21
Hugo Friedrich en *Estructura de la lírica moderna* plantea que «la lírica del siglo XX no aporta nada fundamentalmente nuevo» (*op. cit.*, p. 183) a lo desarrollado por el romanticismo. Desde esta perspectiva, la lírica del siglo XX, incluso cuando existe una rebelión contra el romanticismo, deviene en «Romanticismo desromantizado» (*Ibid.*, p. 41).

22
En la conclusión al capítulo «Poetas románticos peruanos» de la segunda parte de la tesis de Vallejo, se colige que mediante el ejercicio de la libertad el poeta produce un arte sincero y vital: «hoy en el Perú, desgraciadamente, no hay ya el entusiasmo de otros tiempos por el romanticismo; y digo desgraciadamente, porque siendo todo sinceridad en esta escuela, es de lamentar que ahora nuestros poetas olviden esta gran cualidad que debe tener todo buen artista». César Vallejo, *Artículos y crónicas completos* (I-II), pp. 52-53.

23
Darío expresa: «la expansión individual, la libertad, digámoslo con la palabra consagrada, el anarquismo en el arte, base de lo que constituye la evolución moderna o modernista» (cit. en Phillips, *op. cit.*, p. 289). Vallejo y los escritores de su época, de alguna manera, continúan siendo modernistas; Octavio Paz advierte sobre la presencia de un hilo conductor en el ejercicio poético del siglo XX: «entendido como lo que realmente fue –un movimiento cuyo fundamento y meta primordial era el movimiento mismo– aún no termina: la vanguardia de 1925 y las tentativas de la poesía contemporánea están íntimamente ligadas a ese gran comienzo». *Op. cit.*, p. 245.

24
El texto «Babel» encuentra en la estética modernista la disciplina necesaria para su concreción. La escritura abre así un territorio hospitalario; entre las palabras, el ritmo y la medida, «el triste barro pensativo» (César Vallejo, *op. cit.*, p. 96) encuentra una morada desde donde evitar «las caídas hondas de los cristos del alma» (*ibid.*, p. 20). Pero si en «Babel» se lee «El hospicio es bonito; aquí no más», también se lee: «¡Y otras se pone a llorar!»; seguridad y peligro, gozo y pesadumbre son signos distintivos de la morada. En el llanto que se desliza entre los pliegues de la «Torre de marfil» modernista, se halla cifrada la voluntad de fuga hacia otros parámetros estéticos.

25
César Vallejo, *op. cit*, p. 105.

26
Gilles Deleuze, 1971, *Lógica del sentido*, Barcelona, Planeta-Agostini, p. 28.

como un viajero que aún no encuentra la palabra precisa para emprender sus jornadas: «Es una araña enorme que ya no anda; (...) Es una araña que temblaba fija / en un filo de piedra / Con tantos pies la pobre, y aún no puede / resolverse (...) hoy me ha dado qué pena esa viajera»[27]. El principio de libertad, sin duda, incide en la creación de una salida, es decir, permite la producción de un territorio lingüístico apropiado para el despliegue de los actos del espíritu; sólo así el poema conquista un espacio vacío, donde el sujeto y la palabra arden, se consumen y renacen. Es necesario trasponer los límites e ingresar a otras dimensiones –acompañado tan sólo del ritmo del verso libre– para construir ya no una torre-refugio, sino una casa con alas, una casa móvil, una casa de lucha: «Y bautizar la sombra / con sangre babilónica de noble gladiador»[28]. La fuga de los territorios producidos por el modernismo dirigirá la escritura y el sujeto hacia zonas dinámicas de ruptura y descentramiento: «Y si hay algo quebrado en esta tarde, / y que baja y que cruje, / son dos viejos caminos blancos, curvos. Por ellos va mi corazón a pie»[29].

La estética dominante limita la escritura vallejiana. La utilización del código literario preexistente, sin embargo, no silencia la otra musiquilla –cifra de alteridad, desviación o fuga– que pugna en el alma de Vallejo y desea construir el territorio de su desplegamiento. El modernismo cristaliza en *Los heraldos negros*, pero no produce un territorio fijo y estable. Dado que se inscriben transgresiones a este código, en ocasiones como formaciones discursivas casi ornamentales, pero en otras como flechas que se disparan a la producción de dimensiones lingüísticas perturbadoras, *Los heraldos negros* proyecta el legado literario de un modo revulsivo hacia el porvenir. Esta tarea se intensificará en *Trilce*, *España, aparta de mí este cáliz* y *Poemas humanos*. El primer libro de César Vallejo, al decir de la crítica, parece contener dos libros[30]. Más que dos libros, es un texto fronterizo que encuentra la salida a nuevos parámetros estéticos a partir de un flujo estético y ético preexistente: el principio de autonomía creadora. La poesía de Vallejo requiere para emprender sus más significativos trayectos de una «asimilación espiritual completa» de las voces del pasado. Es el encuentro perturbador del pasado y del porvenir lo que insinúa, en este momento, *Los heraldos negros*. Libro de la fidelidad y de la infidelidad a la herencia que debe ser preservada. Libro del diálogo y el contagio con las voces del ayer, pero también con las voces del porvenir. El pasado y el futuro, la víspera y el día después, constituyen una sola pulsación en el lenguaje poético de César Vallejo.

«Y algo ajeno se toma el alma mía»

En un minucioso estudio sobre la recepción de la obra literaria de César Vallejo, Américo Ferrari se refiere, entre otras, a exégesis «que reivindican la poesía de Vallejo como exponente de una ideología o una doctrina, teoría, escuela o movimiento filosófico o político»[31], dentro de las cuales se encuentra el indigenismo[32]. En la interpretación indigenista al parecer irrumpe una fuerza extraliteraria que afecta al corpus textual con la finalidad de encontrar asideros para un proyecto político de definición identitaria[33]. La producción de un sentido absoluto, entonces, limita las posibilidades hermenéuticas que los textos literarios ofrecen. En la lectura indigenista se oscurece la multiplicidad de «devenires» que contagian al sujeto y la lengua, porque se privilegia sólo el devenir indio del sujeto[34]. La sección «Nostalgias imperiales» es el lugar paradigmático de estos análisis[35]. Mariátegui,

27
César Vallejo, *op. cit*, p. 37.

28
Ibid, p. 94.

29
Ibid, p. 110.

30
Julio Ortega es uno de los comentadores de la poesía de Vallejo que ha estudiado este problema. (*Los heraldos negros* contiene dos libros) uno que tributa a la tradición, y sigue las pautas de un nominar sin fisuras (donde el nombre asume la presencia del objeto); otro, que introduce la inestabilidad entre ambos términos, y que comprueba la insuficiencia del decir, y pone así en crisis la autoridad de los códigos y el poder de los saberes». Julio Ortega, «La hermenéutica vallejiana y el hablar materno», en César Vallejo. *Obra poética, op. cit.,* (pp. 606-620), p. 607.

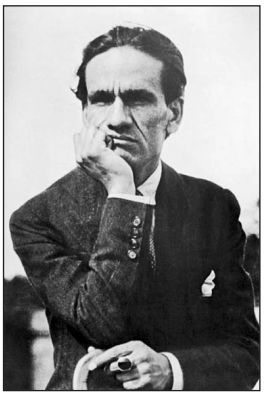
31
Américo Ferrari, «Los destinos de la obra y los malentendidos del destino», en *ibid.*, (pp. 539-554), p. 547.

32
Las tendencias-escuelas a las que alude Ferrari son el indigenismo, el existencialismo, el materialismo histórico y la dialéctica, y la doctrina-metafísico-teleológica que inicia y clausura, al parecer, Juan Larrea.

33
Según Luis Monguió (*La poesía postmodernista peruana*, México, FCE, 1954), el indigenismo, una de las formas de nativismo literario en la poesía peruana, debe comprenderse a partir de cuatro situaciones que activan su aparición y desarrollo. Surge como una consecuencia nacionalista de la Guerra del Pacífico, como el deseo de los académicos limeños por delimitar teóricamente las bases de la literatura peruana, como resultado de la búsqueda de inspiración en lo local y la utilización de léxico y asuntos trasvasijados de la realidad peruana a la literatura, y como efecto de una inquietud nacionalista producida en el Perú luego de La Gran Guerra.

34
Devenir, según Gilles Deleuze, «no es alcanzar una forma (identificación, imitación, Mimesis), sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación tal que ya no quepa distinguirse de *una* mujer, de *un* animal o de *una* molécula». Guilles Deleuze, *Crítica y clínica*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1996, pp. 11-12. «Devenir nunca es imitar, ni hacer como, ni adaptarse a un modelo, ya sea el de la justicia o el de la verdad. Los devenires no son fenómenos de imitación ni de asimilación, son fenómenos de doble captura, de evolución no paralela, de bodas entre dos reinos. Y las bodas son siempre contra natura» Deleuze y Parnet, *Diálogos,* Valencia, Pre-textos. 1980, p. 6.

35
El rostro indígena no aparecerá en la obra poética posterior con la intensidad en que aparece en «Nostalgias imperiales». Es en la novela *Tungsteno*, en algunas obras teatrales y en artículos como «Los incas, redivivos» donde este problema es retomado. En dicho artículo, escrito en París el año 1935, Vallejo expresa su distancia con la posición del indigenismo de su época, el cual deificaba el pasado glorioso de las civilizaciones derrotadas y se dolía del estado de marginación actual, deseando, por cierto, incorporar lo indígena a la cultura occidental: «La pasión mística de los indigenistas y el blanco escepticismo característico de los enemigos de la raza de color (¡que los hay también en el Perú!), aquéllos deificando a los descendientes de los incas y éstos despreciándolos y condenándolos, como raza, a una descomposición inevitable y pronta, carecen, por igual, de la más elemental base sociológica […] El problema del indio se halla íntimamente entrabado con el problema mundial del momento […] el indio, abandonado o, más exactamente, desterrado por la sociedad, yace inmovilizado, en suspenso […]» César Vallejo, *Artículos y crónicas completos* (I-II). *Op. cit.*, pp. 223-224). Vallejo recoge el problema indígena y lo instala en la actualidad; percibe, por ejemplo, la falta de un territorio en donde éste pueda habitar. Al igual que Gabriela Mistral –recuérdese la presencia del indígena y el campesino en su escritura poética–, César Vallejo exige una morada



César Vallejo. Detalle fotografía en el parque de Versalles. Foto Juan Domingo Córdoba.

en *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, identifica como lo meritorio de la poesía de su compatriota la presencia del «sentimiento indígena virginalmente expresado»[36]. El eminente ensayista peruano focaliza su atención en la re-modulación del espíritu indígena, verdadera materia de la «auténtica» poesía latinoamericana, sobre la base del reconocimiento de ciertas huellas temáticas tales como sentimiento de fatalidad, pesimismo vital, humildad y melancolía, estoicismo y simbolismo. Un rostro indio aparece, desaparece e interactúa con otros de naturaleza diversa en la escritura vallejiana: «yo no sé con qué puertas dan a un rostro, / y algo ajeno se toma el alma mía»[37]. Remitir la obra de César Vallejo únicamente al rostro indígena, con el apoyo que generan su condición de mestizo, los discursos ideológicos indigenistas de definición identitaria nacional y americana que se mimetizan con la vanguardia en el Perú[38] (y que muy poco tuvo que ver con los problemas reales de los pueblos originarios, sistemáticamente tratados con crueldad por los regímenes republicanos), significa dejar en las sombras muchas de las nupcias con lo que adviene desde otro lado y transfiguran al sujeto. Basta prestar la atención debida a versos como los que se encuentran en el poema «Avestruz» para comprender lo anterior: «Mi corazón es tiesto regado de amargura; / hay otros viejos pájaros que pastan dentro de él»[39]. Trayecto y mutación del rostro: formas de contenido que van dibujando diversas estaciones en el incesante viaje del poeta «al crudísimo día de ser hombre»[40].

En el plano de la lengua, el material lingüístico extraído del entorno mestizo ha constituido la raíz visible de las lecturas indigenistas. «Nostalgias imperiales» despliega el mayor número de voces de la lengua pertinente al Perú de Vallejo. Estas voces y giros lingüísticos constituyen, gracias a su condición marginal en relación con el discurso poético canónico y los discursos políticamente dominantes, un material poéticamente no semantizado y políticamente en estado de dominación. Distante del poder ejercido, las formas lingüísticas minoritarias de los afectados por el poder se deslizan en «Nostalgias imperiales». Vocablos como «Mansiche», «poyo», «potos», «chicha», «incaicos», «Manco-Capac», «curacas» «coraquenques» integran el poema; sin embargo, a estas expresiones se enlazan otras, extraídas de la tradición literaria, poéticamente semantizadas, es decir, voces propias de la lengua literaria dominante. La crítica ha denominado técnica combinatoria a la conjunción de material lingüístico literario –mayoritario– y vernacular –minoritario–. Las voces marginales, no obstante, quedan contextualizadas en los usos literarios dominantes, minimizándose su potencial revulsivo. Las cuatro partes del poema «Nostalgias imperiales» iluminan lo anterior. La forma lírica que Boscán importara desde Italia a España, y que poetas como Garcilaso y Darío llevarán a su esplendor, está dotada de poder. El endecasílabo y la rima consonante, como ya lo he planteado al detenerme en la métrica, en cuanto huellas del discurso literario tradicional, inhiben la posibilidad de que la lengua vernácula se libere. Apenas ésta se despliega, las voces culturales, la métrica y su ritmo inherente la obligan a replegarse, convertida en materia en estado de dominación.

La situación anterior es la que hace decir que el código pertinente constituye «un número limitado de imágenes susceptibles de ofrendarse estilísticamente, a modo de intrincado contrapunto melódico»[41]. La inclusión selectiva lexical, en efecto, es insuficiente para plantear que en *Los heraldos negros* se accede a un uso libre y personal de la lengua. Los sonetos vallejianos, «cuyo tono de nostalgia recuerdan los sonetos vascos de Herrera y Reissig con sus paisajes crepusculares»[42], cifran la red formal en donde la «sed» del indígena no logra saciarse. René de Costa sostiene por ello que en estos textos se «dignifica el contenido con la forma», se «elegantiza lo

para «el indio»; en sus textos, cuando el rostro indígena se convierte en presencia, «cuando triunfa en el alma el tinte oscuro», cuando la raza «de los alientos rotos» es convocada, el territorio y la morada resurgen. La poesía de Vallejo demuestra así que la alteridad indígena puede encontrarse «inmovilizada y en suspenso», pero nunca destruida. El poema puede desplegar, desde esta perspectiva, una fiesta de resurrección de las alteridades radicales, pues, como indica Jean Baudrillard en *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*: «la Alteridad radical resiste a todo: a la conquista, al racismo, al exterminio, al virus de la diferencia, al psicodrama de la alienación. De una parte, el Otro siempre está muerto: de la otra, es indestructible». *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1993, p. 156.

36
José Carlos Mariátegui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Biblioteca Amauta, 2008, p. 301.

37
César Vallejo, *op. cit.*, p. 74.

38
Inmaculada Lergo Martín en «Antologías poéticas peruanas del modernismo a las vanguardias» escribe: «uno de los fenómenos claves asociados al vanguardismo en Perú fue el indigenismo, cuyo desarrollo entre 1926 y 1930 fue tal que ambos términos terminaron asimilándose. Pero es necesario advertir que esta asociación, sin dejar de ser cierta en muchos casos, no responde fielmente a una realidad más compleja, cuyas múltiples aportaciones hacen hablar a Tomás Escajadillo de 'indigenismos', y que los estudios más recientes lo sitúan en el sistema de propuestas y reacciones dedicadas a la definición de lo nacional e incluso de lo americano». «Antologías poéticas peruanas del modernismo a las vanguardias», en Alfonso García Morales (ed.), *Los museos de la poesía. Antologías poéticas modernas en español, 1892-1941*, Sevilla, Ediciones Alfar, 2007, p. 626.

39
César Vallejo, *op. cit.*, p. 34.

40
Ibid., 81.

41
Alejandro Lora Risco, *Hacia la voz del hombre (Ensayos sobre César Vallejo)*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1971, p. 121.

42
Jean Franco, «La temática: de *Los Heraldos Negros* a los *Poemas Póstumos*», en César Vallejo. *Obra poética*. Madrid, Editorial Universitaria, 1997, pp. 575-605. Específicamente p. 578.

humilde»[43]. El primer libro de Vallejo incluye al interior de formaciones discursivas dominantes usos lingüísticos minoritarios con la finalidad de que éstos participen del poder que detentan aquéllas. Pareciera ser que no basta con emplear las palabras del indígena o del mestizo, utilizando las expresiones de su registro lingüístico. Resulta imperioso que los afectados por el poder, siempre invisibles y silenciosos, realicen el poema desde su singularidad lingüística. Es necesario que «las formas lingüísticas epidérmicas y pintorescas (cedan) su lugar a lo que Humbolt denominó 'forma interior del lenguaje', esto es, estructuras lingüísticas sugeridoras de la relación comunidad lingüística-realidad situacional»[44]. No es posible proponer que en los poemas de «Nostalgias imperiales» se imponga un devenir indígena de la lengua, puesto que no es efectivo el distanciamiento de la lengua literaria dominante. Otro es el caso del texto «Telúrica y magnética» de *Poemas humanos*, donde las formas de expresión y de contenido son arrastradas por un devenir «indio»: «¡Indio después del hombre y antes de él! / ¡Lo entiendo todo en dos flautas / y me doy a entender en una quena! / ¡Y lo demás, me las pelan!»[45].

Los heraldos negros, a pesar de lo anterior, introduce materiales considerados no poéticos, habitualmente remitidos a los márgenes por efecto de su relación con la lengua cultural y hegemónica, a saber, el español estándar que habla un sujeto adulto, varón, heterosexual, no indígena. Vallejo ha buceado en la lengua, haciendo visibles zonas de dominación; sin embargo, de algún modo reproduce esta relación de fuerzas en su escritura. Inmerso en el polilingüismo de su propia lengua extrae material que puede signarse como no cultural, injerta, traza una débil línea de fuga que perturba momentáneamente los usos lingüísticos políticamente dominantes. La utilización de la técnica combinatoria y la sublimación del material lingüístico vernacular no subvierten el proyecto sintético del modernismo. Recuérdese, por ejemplo, el soneto «Caupolicán» de *Azul*, donde Darío pone en contacto, como ocurre en «Nostalgias imperiales», vocablos culturales y vocablos en estado de dominación: frente a «Caupolicán», «Arauco», Toqui» se encuentra «Hércules», «Sansón», «Nenrod».

Los heraldos negros se caracteriza, entre otros aspectos, por la presencia de la estética dominante y la inclusión del código ansilar. La relación finalmente armónica de estos materiales pareciera haber permitido la recepción favorable del poemario[46], evidenciada por la inclusión del poema «Aldeana» en la antología de Manuel Beltroy *Las cien mejores poesías (líricas) peruanas* de 1921[47]. El libro inaugural de la escritura vallejiana se hace inteligible por el código literario tradicional que en él subyace, o sea, por el uso de una lengua literaria hegemónica; y se singulariza por el uso de material lingüístico perteneciente a una lengua en estado de dominación. Sin embargo, un «verso gris» irrumpe en *Los heraldos negros*: línea de fuga que se conecta significativamente con el decir trílcico.

«Un verso gris» seducido por la dinámica de los trayectos

La escritura es la torre en donde los poetas modernistas se refugian, el lugar consagrado al sentido. En *Los heraldos negros* esta idea se diluye; el «no saber» insistentemente textualizado es, pues, la consecuencia de la crisis metafísica en la que se encuentra el sujeto[48] y, por lo mismo, la huella de su descentramiento: «Hay un vacío / en mi aire metafísico / que nadie ha de palpar: / el claustro de un silencio / que habló a flor de fuego» se lee, por ejemplo, en «Espergesia»[49]. Jean Franco advierte que este vacío metafísico genera variaciones en el lenguaje poético. Son estas alteraciones lingüísticas las que procuran cubrir el hueco «a flor de fuego» por el que fluye «el agua sucia de un dolor»[50]. La estética modernista resulta, en este sentido, inapropiada. La torre sintética, brillante y estridente se desmorona. La palabra poética lucha por desplazarse hacia los bordes de la lengua dominante para construir otro territorio, donde los «golpes» que limitan la vida realmente disminuyan: «Y cuándo nos veremos con los demás al borde / de una mañana eterna, desayunados todos»[51]. La morada verbal, donde el sujeto puede expulsar la ausencia de sentido y la melancolía, se construye sobre la base de un movimiento que implica la fuga de las normalizaciones y coerciones que en la propia lengua se instalan.

Los heraldos negros, de alguna manera, textualiza el enfrentamiento entre la forma-pared-límite y el sujeto que –conciente o inconscientemente– pugna por traspasar sus fronteras. «Así he llegado a la pared de en-

43 René de Costa, *art. cit.*, pp. 19 y 21.

44 Mauricio Ostria, *Escritos de varia lección*, Concepción, Ediciones Sur, 1988, p. 65.

45 César Vallejo, *op. cit.*, p. 362.

46 Destino muy diferente tendrá la recepción de *Trilce*, tal vez porque prescinde de la estética centralizada y lleva a una deriva absoluta los materiales de su producción.

47 Inmaculada Lergo Martín (*op. cit.*) presenta y estudia un registro antológico (del modernismo a las vanguardias) de la poesía del Perú.

48 Este «no-saber» se expresa en diferentes momentos de *Los heraldos negros*. En el conocido verso del poema liminar –«Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé» (César Vallejo, *op. cit.*, p. 20)–, en «Setiembre» –«Yo no sé lo demás» (*Ibid.*, p. 45)–, en «La de a mil» –«el suertero que grita la de a mil, / contiene no sé que fondo de Dios» (*Ibid*, p. 77–, en «El pan nuestro» –«se quisiera tocar todas las puertas / y preguntar por no sé quién» (*Ibid.*, p. 78).

49 César Vallejo, *op. cit.*, p. 114.

50 *Ibid.*, p. 100.

51 *Ibid.*, p. 86.

frente; y siempre esta pared tuve a la mano», escribe Vallejo en «Santoral»[52], aludiendo a uno de los fundamentos de su poética: la muerte. Sus dominios se extienden hasta el mismo lenguaje que coacciona y sobrecodifica al sujeto[53]. El lenguaje, escribe Cassirer, «representa uno de los poderes más conservadores de la cultura»[54]; en efecto, «el lenguaje no es la vida, el lenguaje da órdenes o advertencias a la vida; la vida no habla, la vida escucha y espera. En toda sentencia, aunque sea de padre a hijo, hay una pequeña sentencia de muerte –un veredicto–, decía Kafka»[55]. Para que el lenguaje se convierta en el vehículo por el cual la vida fluya libremente, resulta imperioso evitar las sentencias de muerte que lo recorren. Escribir para no morir, para inventar una casa hospitalaria y una tribu, exige procurarse un uso personal de la lengua que posibilite el despliegue de los secretos pliegues del alma. Para percibir el otro lado y dar el gran salto ontológico, al decir de Lora Risco, es imprescindible perforar la pared, desbaratar la disciplina de la cadena significante, re-disciplinándola en función de lo que la interioridad demanda, a saber, provocar un descentramiento de la lengua para que ésta se dinamice. Voluntad de poder que tiene como correlato la aparición de usos lingüísticos no formalizados y la posibilidad de que el sujeto se convierta en una potencia de contagio y alianza con los rostros de lo otro; en este sentido, cobran relevancia versos como «ha de vibrar el femenino en mi alma»[56], en el que un devenir-mujer transfigura al sujeto. El texto «Líneas» expresa el deseo de afectar la lengua para obtener un máximo de potencia liberadora:

> Hay tendida hacia el fondo de los seres,
> un eje ultranervioso, honda plomada.
> ¡La hebra del destino!
> Amor desviará tal ley de vida,
> hacia la voz del hombre;
> y nos dará la libertad suprema
> en transubstanciación azul, virtuosa,
> contra lo ciego y lo fatal[57].

El nivel sintáctico es la zona de gravedad de la lengua que sostiene la torre modernista. Todo marcador sintáctico deviene así en un marcador de poder que impide la irrupción de «la voz del hombre», la cual difiere cualitativamente de las voces política y estéticamente dominantes. Los escritores modernistas «no atacaron la sintaxis del castellano; más bien le devolvieron naturalidad»[58]. Los niveles fonológico, morfológico y semántico se vieron afectados, fundamentalmente, por las prácticas modernistas; el nivel sintáctico, no obstante, experimentó ligeras alteraciones, situación que se explica tal vez a partir de la intención de producir un territorio poético estable. Vallejo en *Los heraldos negros* ataca este nivel del sistema expresivo y genera un túnel doloroso por donde la lengua y el sujeto se fugan: «Soga sin fin, / como una / voluta / descendente / de / mal... / soga sanguínea y zurda / formada de / mil dagas de puntal»[59]. En el fragmento anterior, correspondiente al texto «Rosa blanca», el verso se ha despojado de todo exceso ornamental, la comparación cae, tensada por el brusco encabalgamiento, apenas como un murmullo que subvierte la continuidad lógica de lo que se enuncia: el pasaje doloroso hacia la descodificación de la lengua y la mutación del sujeto. «Rosa blanca» es uno de los túneles dolorosos, uno de los textos de salida de la estética modernista que anuncia el nacimiento de «la voz del hombre», sólo imaginada por los poetas coetáneos del joven Vallejo: los postmodernistas de *Colónida*. «Los heraldos negros», «Las piedras», «Los dados eternos» y «Los anillos fatigados», pueden ser leídos desde esta misma perspectiva. Pero también «Espergesia» cuyas últimas estrofas señalan:

> Hermano, escucha, escucha...
> Bueno. Y que no me vaya
> sin llevar diciembres,
> sin dejar eneros.
> Pues yo nací un día
> que Dios estuvo enfermo.
>
> Todos saben que vivo,
> que mastico... Y no saben
> por qué en mi verso chirrían,
> oscuro sinsabor de féretro,
> luyidos vientos
> desenroscados de la Esfinge
> preguntona del Desierto.
>
> Todos saben... Y no saben
> que la luz es tísica,
> y la sombra gorda...
> Y no saben que el Misterio sintetiza...
> que él es la joroba
> musical y triste que a distancia denuncia
> el paso meridiano de las lindes a las Lindes.

52
Ibid., p. 99.

53
Recuérdese, en este sentido, el texto «Retablo», específicamente, la crítica que en él se hace a los poetas que reiteran las consignas modernistas. La relación entre el lenguaje y la muerte resulta evidente.

54
Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*, México D. F., FCE, 1989, p. 330.

55
Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 1997, p. 82.

56
César Vallejo, *op. cit.*, p. 52.

57
Ibid, p. 83.

58
Octavio Paz, *op. cit.*, p. 252.

59
César Vallejo, *op. cit.*, p. 76.

Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo,
grave[60].

El verso inicial sugiere la apelación, la *communicatio*, a un interlocutor fictivo. La epífora realza la importancia de lo que las palabras harán visibles y los puntos suspensivos quiebran la continuidad del discurso. El vocablo «Bueno» del segundo verso repliega el discurso para desplegarlo hacia «la voz del hombre». Como un deseo en el dominio de la ética, los versos siguientes semantizan positivamente la praxis del sujeto. Una copulativa concede la ilusión de un antes enunciativo que erosiona el orden sintáctico convencional –el mismo resultado genera la carga iterativa a nivel sintáctico (preposición-verbo-sustantivo)–. Cierran la estrofa dos versos que a manera de estribillo recorren el texto, en algunos casos con variaciones, lo que refuerza el dinamismo al que aspira el poema. En el segundo verso de la estrofa siguiente –«que mastico...»–, nuevamente los puntos suspensivos desvían la dirección del discurso, desde lo que se conoce hacia lo que se desconoce, o sea, la causa de este verso gris; la música ha devenido en un chirrido a partir del bloque creado con el Misterio, cifrado en la metalepsis que configuran los dos versos finales y textualizado a nivel literal en la penúltima estrofa. Ésta reproduce el procedimiento empleado en la estrofa anterior –los puntos suspensivos–, aunque remitido a un solo verso –«Todos saben... Y no saben»–. La paradoja que encierran los dos versos siguientes explicita el descentramiento del sujeto desde una zona de saber y poder –la Luz, metáfora del saber racional, divino– hacia otra oscurecida por la anterior –la Sombra, metáfora del saber irracional, demónico–; evidencia, al mismo tiempo, los procesos de ruptura y devenir a los que aspira la palabra vallejiana. La máquina axiológica del texto signa como negativa la forma de saber dominante –«Tísica»– y como positivos los oscuros saberes minoritarios –«gorda»–. Los puntos suspensivos, otra vez, son cifra de discontinuidad; la copulativa intensifica, como antes, la desviación y surge un verso que entrega la clave, una aparente respuesta a la Esfinge: «el Misterio sintetiza». Puntos suspensivos, nueva tensión y los versos finales que se deslizan, quebrados por el encabalgamiento, para expresar «el paso meridiano de las lindes a las Lindes». Fuga del sujeto que ha pactado con el Misterio, ubicándose en la línea de frontera de «las lindes», a partir de la creación de otra manera de operar sobre el lenguaje. Finalmente, una variante del estribillo: imagen que fusiona la enfermedad de Dios con la del sujeto, originada en la ausencia de relatos de sentido, en la herida metafísica que empuja al sujeto hacia los territorios de la pasión, donde accede mediante el delirio a una terapéutica y otra forma de lucidez[61].

Los elementos lingüísticos empleados en el texto (puntos suspensivos, copulativas, iteraciones) producen tensiones-variaciones internas en la lengua que perturban el orden lógico sintáctico y la imagen del mundo que este orden defiende e intensifica. Los componentes materiales se anudan en «Espergesia» en una pura intensidad, no como una cadena significante organizada y continua, sino más bien como una secreta dimensión fragmentaria en la cual las pulsaciones de un sujeto deseante se pueden percibir; de ahí que este poema sea «un claro (u oscuro) anuncio de la decisión del poeta de abandonar el camino y el orden estético de *Los heraldos*»[62].

Frente al verso azul, sonoro y luminoso del modernismo –«las greyes de Belén en los oteros»[63]– se instala un verso gris: «Por el Sahara azul de la substancia / camina un verso gris, un dromedario»[64]. El territorio modernista resulta demasiado grávido, a causa de la homogenización y normalización que impone la sintaxis; sin embargo, los textos de Vallejo se posicionan en la dinámica de las zonas intermedias –«camina un verso gris»–, fracturando las zonas rígidas de la lengua y deviniendo en un territorio continuamente sujeto a variación. El asedio sintáctico, una de las marcas distintivas de la escritura vallejiana, revela una de las tácticas con la cual el poeta resiste el prosaico orden de lo limitado y mortal; por cierto, se enlaza a otras de orden semántico, fonológico y morfológico que implican una salida del sistema normativo que organiza dichos niveles: onomatopeyas, neologismos, síntesis de palabras, incorrecciones, proliferación de adverbios, exclamaciones, clichés y otros.

En *Los heraldos negros*, la lengua consigue traspasar las fronteras estéticas del modernismo. La palabra vallejiana va desde instancias lingüísticas cargadas de luz-poder hacia zonas lingüísticas que comienzan a llenarse de una sombra-fuerza que aproxima la escritura al misterio y la seducción que dominarán en

60
César Vallejo, *op. cit.*, pp. 114-115.

61
María Zambrano en *Filosofía y poesía* escribe: «(el poeta) quiere delirar, porque en el delirio alcanza vida y lucidez». *Filosofía y poesía,* México D.F., FCE, 2006, p. 42.

62
Alejandro Lora Risco, *Hacia la voz del hombre (Ensayos sobre César Vallejo)*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1971, p. 131.

63
César Vallejo, *op. cit.*, p. 36.

64
Ibid., p. 81.

Trilce y *Poemas humanos*: «Y no saben / que la luz es tísica, / y la sombra gorda...». Destruidas o llevadas a un mínimo las marcas de poder del lenguaje, el sujeto debe despojarse también de aquéllas que le asignan un yo, el carácter de individuo: «Yo me partí de aurora»[65]. El yo se hace colectivo e impersonal, al entrar en relación con lo que fluye desde otros reinos. Por otro lado, estos bloques constituyen virtualidades que portan la energía necesaria para resistir «el hospital de nervios»[66], la esterilidad del territorio sedentario social. Cuando esto se manifiesta, el sujeto desnudo e ingrávido ingresa a la imagen, verdadero epicentro retórico del encuentro con lo otro:

> Yo soy el coraquenque ciego
> ----------
> Yo soy el llama,
> ----------
> Soy el pichón de cóndor desplumado
> por latino arcabuz;
> y a flor de humanidad floto en los Andes,
> como un perenne Lázaro de luz.
> ----------
> Un fermento de Sol;
> ¡levadura de sombra y corazón![67].

El sujeto en «Huaco» abandona su condición de individuo y contrae escandalosas «nupcias» con lo otro: un hombre-ave, un hombre-llama, un hombre-pichón de cóndor, un hombre-molécula-fermento de sol. César Vallejo en un instante de autofagia, se despoja del rostro-individuo, del rostro-función, impuesto en el entramado social; traiciona a su grupo, se relaciona con el animal o la molécula y captura la energía vital que éstos contienen. El habitante de la orfandad puede transmigrar, dejar de ser, sólo estar –«sólo al dejar de ser amor es fuerte»[68], «ir muriendo y cantando»[69]– y flotar «como un perenne pájaro de luz» en los Andes que el poema inventa. El territorio producido permite múltiples devenires; el dispositivo específico en el que éstos se actualizan, sin duda, es la imagen, pero no la sustitutiva, sino la que se resuelve en trayecto. La imagen une lo distante y heterogéneo, por lo que subvierte la estructuración binaria del entramado social: «Oh unidad excelsa! Oh lo que es uno / por todos»[70]. En la vivacidad de su trayecto, el sujeto puede vislumbrar los rostros aliados y reconstruir su alma, «porque la imagen transmuta al hombre y lo convierte a su vez en imagen, esto es, en espacio donde los contrarios se funden. Y el hombre mismo desgarrado desde el nacer, se reconcilia consigo cuando se hace imagen, cuando se hace otro»[71]. La imagen representa el dispositivo de fractura esencial de las marcas de poder y saber inherentes a la lengua, y, por lo mismo, de los límites y obligaciones que hacen del sujeto un individuo útil y dócil a las exigencias del poder.

En un artículo posterior a *Los heraldos negros* y a *Trilce*, «Salón de otoño» (1924), Vallejo escribe:

> Nada en la vida ha llegado; nada está entero, todo acusa el solfeo, el divino borrador; en todo pugna una trayectoria de ensayos y elevaciones, digo, una trayectoria en que la luz y la sombra rozan entre sí sus ruedas como un ángelus eterno. Así es el orden de los destinos, la función de la sangre. ¡Sacudirse de los números enteros! Marchar a puente encabritado siempre, y siempre entre dos bandas. (¡oh Nietzsche, bello alienado!). Un hecho terminado, así fuese la muerte de Jesús o el descubrimiento de América, implicará siempre una etapa para la sensibilidad; un hecho en marcha, así fuese la compra de un pan en el mercado, o el paso de un automóvil por la calle, implicará siempre una sugestión generosa y fecunda, encinta de todo lo probable. Esto que es así en la vida también lo es en el arte. Más todavía. El fin del arte es elevar la vida, acentuando su naturaleza de eterno borrador. El arte descubre caminos, nunca metas. Encuentro aquí, en esta esencia horizontante del arte, toda una tienda de dilucidaciones estéticas que son mías en mí, según dijo Rubén Darío, y que algún día he de plantear en pocas pizarras, como explicación –si esto es posible– de mi obra poética en castellano[72].

La escritura como trayecto crece en las zonas intermedias. Evita y fractura los «enteros» y los binarismos para intentar formar bloque con la dinámica de la vida. «Los anillos fatigados» puede ser leído en esta misma dirección, corroborándose así que lo escrito por Vallejo en «Salón de otoño» ocupa un lugar en *Los heraldos negros*: «Hay ganas de volver, de amar, de no ausentarse, / y hay ganas de morir, combatido por dos / aguas encontradas que jamás han de istmarse»[73]. En la zona dinámica donde los contrarios se rozan, en los bordes en que la palabra y el silencio, el sujeto y su disolución oscilan veloces y vitales, la escritura poética vallejiana encuentra el territorio apto para procurar cumplir con su tarea más importante: intensificar, con el dolor a cuestas, la vida.

65 *Ibid.*, 82.

66 *Ibid.*, p. 73.

67 *Ibid.*, p. 67.

68 *Ibid.*, p. 89.

69 *Ibid.*, p. 94.

70 *Ibid.*, p. 80.

71 Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 113.

72 César Vallejo, *Artículos y crónicas completos* (I-II), *op. cit.*, p. 45.

73 César Vallejo, *Obra poética*, *op. cit.*, p. 98.

América sin nombre, nos 13-14 (2009) 133-138
ISSN: 1577-3442

EL OTRO VIAJE DEL POETA OQUENDO DE AMAT

CARLOS MENESES

Carlos Meneses:
(Lima 1930) Estudió Filosofía y Letras, especialidad Literatura, en la Universidad de San Marcos, de Lima, y Periodismo, en la Escuela de Periodismo, de Madrid. Ha publicado teatro, novela, cuento y ensayo, tanto en España como en el Perú y en México. Ha obtenido varios premios como el nacional de teatro del Perú en 1958; el Blasco Ibáñez, de Valencia, a su novela *Edén Moderno*, (2002) o el Peñíscola de cuentos por *Lo que puede un pianista*. Ha sido periodista en Lima, Santiago de Chile, Buenos Aires, Montevideo, Río de Janeiro, Madrid y Palma de Mallorca, ciudad en la que reside desde l964. De sus biografías destacan las de Oquendo de Amat, Borges, J. Guillén, Miguel A. Asturias y Rafael Barrett. Ha sido crítico de libros entre los años 70 y 90.

A unos 70 kilómetros de Madrid, en el cementerio de Navacerrada, hay una tumba que pertenece a un poeta peruano y en cuya lápida se lee: «Oquendo tan pálido/ tan triste/ tan débil/ que hasta el peso de una flor lo desvanecía», versos de otro poeta peruano, Enrique Peña Barrenechea. Muy de vez en cuando acude algún amante de las letras a visitar esa tumba, como quien reverencia a la propia poesía. Pocos saben la historia de este hombre que murió a los 30 años de edad en l936. El había escrito en uno de los pocos poemas que forman su único libro *Cinco metros de poemas,* una verdadera sentencia: «Nadie debe vivir más de 30 años», y él cumplió su propio mandato, falleció cuando le faltaba un mes para añadir un año más a su dramática vida.

Tras su muerte y durante muchos años se hizo un gran silencio, y cuando se le volvió a recordar se tejieron las más raras conjeturas sobre su paso por Europa. Se decía que no existía su tumba, que había volado como consecuencia de los bombardeos franquistas. También que tras llegar a España procedente de París, había dado charlas sobre marxismo, leído sus poemas en alguna tribuna pública, y al estallar la guerra civil haber cogido el fusil e ido voluntariamente al frente de Aragón, donde habría sido víctima de las balas de las tropas antirepublicanas. No se sabía con exactitud su fecha de nacimiento, y tampoco cómo había sido su efímero paso por Europa.

Carlos Oquendo de Amat, nacido en Puno, Perú, en abril de 1905, hizo el viaje por mar desde el puerto del Callao hasta La Rochelle, Francia. Soñaba con conocer en París a los surrealistas franceses, con visitar la facultad de medicina donde había estudiado su padre, y con recorrer calles y plazas descritas en los muchos artículos que sobre la Ciudad Luz había leído. Pero sus ilusiones chocaron frontalmente con un monstruo llamado pobreza. El poeta creía que en todas partes del mundo encontraría una mano protectora que aplacara sus escasas apetencias. Pero no fue así, y los consejos de la diplomacia peruana en tierra francesa lo hicieron cambiar París por Madrid. «En España piensan como usted», parece que fue la frase con la que lo convencieron para que viajara a la capital española.

La realidad de la breve estancia de Oquendo en Madrid contrasta con todo lo imaginado por quienes conocían su poesía, algo de sus andanzas por el Perú, pero nada o casi nada de lo que hizo el poeta en Europa. Antes de arribar a puerto francés ya tuvo el primer percance. La policía norteamericana en la zona del Canal de Panamá, lo desembarcó por considerarlo un evadido de la justicia peruana. No era así, era un exiliado que tras cumplir cárcel por sus valientes y duras andanzas en el terreno de la política, había sido sentenciado a expulsión de su país por un gobierno reaccionario que no le perdonaba su militancia en un partido de izquierda.

A España Oquendo llegó con una pequeña maleta casi vacía, y tristemente, lo más llamativo de su persona era el mal estado en que se encontraban sus pulmones. Fue su mala salud la que le impidió realizar todo lo que hubiera querido hacer y se le atribuía. Prácticamente del tren que lo trajo de París a Madrid fue conducido e internado en el hospital San Carlos, hoy museo Reina Sofía. Y de ahí a insistencias suyas llevado al sanatorio de Navacerrada, donde falleció a los tres meses de haber llegado a España. No hubo tiempo ni

fuerzas para conferencias, clamores contra las tropas que aplastaron a la República, y menos para que tomara su fusil y marchara hacia el frente. Pero toda esa fantasía se hubiera podido cumplir si el poeta no hubiese estado tan enfermo, y su transporte hacia el sanatorio de Navacerrada no hubiese sido tan dramático, como una indicación del destino de que su final no estaba nada lejano.

La llegada a la estación de Atocha de un joven de treinta años, portador de una maleta vieja y evidentemente de poco peso, lo que quedaba demostrado por la facilidad con que la llevaba ese hombre delgado que no evidenciaba fortaleza física ninguna, debió pasar desapercibida. Su mirada era triste pero transparentaba un hilo de luz optimista, como si estuviera convencido de conquistar Madrid. Al poco tiempo de su llegada y a pesar de ser un huraño de nacimiento ya habría congregado gente a su alrededor. Mucho habrían ayudado las cartas que traía desde que embarcó en el puerto del Callao, Perú, más que para poetas españoles, para gente del partido comunista o simpatizante con esa filiación. Se cumplían los últimos días del mes de diciembre de l935, y en España bullía un clima de renovación que la derecha intentaba frenar desde tiempo atrás y que frenó violentamente con una guerra fraticida.

El poeta Oquendo desconocido en Europa, había tenido un paso desalentador por París. Sus ilusiones se comprimieron, nadie salió a su encuentro, no hubo poetas surrealistas que celebraran su llegada. Los días en la ciudad Luz fueron muy breves. Madrid era otra cosa. Alguien estaría esperándolo en Atocha, en efecto, así fue. Un escritor caribeño había sido avisado de la llegada del poeta nacido en Puno y acudió a darle la bienvenida. Fue este hombre de apellido Delgado quien le proporcionó alojamiento y lo introdujo en su círculo más político que literario. No obstante se preocupó porque también acudieran a conocer al peruano recientemente llegado poetas y narradores hispanos.

Por qué no podían presentarle a un Azorín ya entrado en años, a un Juan Ramón que aunque por momentos vitriólico podía sostener una agradable conversación con ese joven de semblante apacible y mirada triste. Y nada imposible sería que acudieran a conocerlo dos celebridades como Rafael Alberti y Federico García Lorca, que seguramente andaba por los alrededores de Madrid con su teatro ambulante «La Barraca» y toda la gente que lo solía acompañar. De esas conversas podría emerger una conferencia en el Ateneo, una lectura de sus poemas en alguna otra tribuna. Contactos con gente de partidos políticos, de izquierda naturalmente. Largas conversaciones en fábricas y centros de trabajo. Interminables momentos gratos de charlas en la Universidad contando por qué estaba fuera de su país, cuáles habían sido los motivos de su exilio.

Posiblemente Cansinos Asséns, curioso escritor y periodista, inspirador del ultraísmo en España, le buscaría impulsado por su instinto de procurador de celebridades. Tal vez, hasta habría leído algunos poemas de su único libro, en España no debería haber otro voraz lector como él, el único tan preocupado por enterarse de todo lo que ocurría en el mundo de las letras que habría saboreado los dieciocho poemas comprendidos en el libro «Cinco metros de poemas». Iría a su encuentro entusiasmado, con sus seis décadas a cuestas, a darle la mano y decirle que el poema «Madre» lo había conmovido, que el poema «Amberes» le había encantado y hasta se había sentido en esa ciudad mientras lo leía, pero habría añadido: «no son versos ultraístas, son creacionistas».

Y en el momento en que alguien invitaba un vaso de buen vino andaluz al poeta peruano, de un vino que hubiese encantado saborear a otro peruano excelente, César Vallejo, profesor de Oquendo en un colegio de Lima, un hombre se le acerca. Es un obrero al que el peruano trata con cortesía, y que le señala que es hora de acudir al Ateneo Obrero para que cuente su vida política. Sus momentos gratos y sus amarguras. Los días tras las rejas. Las violencias de la policía de un gobierno dictatorial. El encierro en una prisión del Canal de Panamá, la forma como escapó gracias a los amigos que su partido le había proporcionado a base de cartas para que faciliten su camino hasta llegar a Europa. Y Oquendo feliz, termina el vino y marcha hacia el lugar donde deberá hablar sobre sus experiencias de infatigable defensor de su pueblo, y hasta a lo mejor leer un poema, tal vez «Madre», que era uno de los que más quería.

Hablaría sobre su alejamiento de la poesía en 1929, coincidiendo con el año de la muerte de José Carlos Mariátegui, su maestro. De sus andanzas por las provincias andinas del Perú y de su breve estancia en Bolivia, por motivos

similares, concienciar al pueblo de la necesidad de liberarse de las formas anquilosadas con que eran tratados y aherrojados por sus respectivos gobiernos. Este Oquendo, con sus pulmones sanos, con su ansia de seguir conquistando mundo que apoye un cambio radical, hablaría incansablemente, sólo por una copa de vino, sólo por el abrazo de los compañeros, feliz con la retribución del aplauso, con los abrazos de los nuevos amigos españoles, con los avances de esas nuevas ideas que eran las suyas.

Otros amigos, los escritores que le ha presentado su amigo Delgado, el puertorriqueño que lo recibió en Atocha, lo llevan entrada la noche al café Colonial, al lugar donde hasta poco tiempo antes funcionaban varias peñas, la de teatro, la de tauromaquia, la de poetas, también en ese sitio habían estado y por muchas veces celebridades como Corpus Barga, el eximio articulista y excelente maestro. Pudo haber sido en ese café donde Cansinos Asséns, el periodista que conocía perfectamente a todos los madrileños, fundara el ultraísmo en 1919 y todos sus discípulos concurrieran felices a escuchar su palabra, aunque luego eligieran el Pursiana para sus frenéticas fiestas de aquellos tiempos.

Y Carlos, el poeta delgado pero no desfalleciente como aquel otro que llegó a morir a España, preguntará airoso a quienes le acompañan, «¿por qué Cansinos me sitúa en las huestes del Creacionismo?». Pero no le habrá desagradado la clasificación que el gran tótem del ultraísmo había hecho de su obra. Siempre había soñado con Aragón, Breton, Reverdy. Con que los poetas de París salieran a su paso cuando él circulaba por las calles de la ciudad Luz, y lo abrazaran y se disputaran porque les recitara sus versos o porque les obsequiara *Cinco metros de poemas*, del que Carlos sólo tenía un ejemplar. Pero también se sentía orgulloso de que en Madrid, un señor que él escasamente conocía de nombre, hubiese leído varios de sus poemas antes de que él llegara a esa ciudad.

Y diría a algunos de los que seguían conversando con él, como una premonición. «Será difícil convencer a este pueblo de las bondades de las nuevas ideas que recorren Europa, hasta puede ser riesgoso pero hay que intentarlo cueste lo que cueste». Y simultáneamente, a los otros que hablan como cuchicheando sobre los poetas latinoamericanos: «En París hay un gran poeta peruano, se llama Vallejo». Alguno de los que acompañan a Oquendo le dice que sí, que sabía de ese Vallejo a través de Rafael Alberti y de Gerardo Diego pero que no había leído ni un solo verso de ese señor. Entonces Oquendo se refiere a *Los heraldos negros* y *Trilce* los dos libros de poemas que César Vallejo publicó en Lima antes de viajar a Europa. Pero agregará, lo busqué en París con insistencia pero no pude hallarlo.

Oquendo querrá conocer el acueducto que los poetas de los años veinte idealizaron. Y que lo lleven a la casa donde vivió Valle-Inclán, del que sabe se ha ido a su tierra gallega porque se halla muy enfermo, ignora en ese momento que el genial escritor de las barbas de chivo, como llamó Rubén Darío, estaba agonizando. Curioso por conocer la historia de España también pedirá visitar el sitio donde Goya inmortalizó a los fusilados por las huestes napoleónicas en 1808. Y seguirá demandando por lugares y personas, y recorriendo feliz Madrid. Convencido de que lo conocerá en su totalidad, y que luego hará lo mismo con Toledo y con Ávila. Y que querrá llegar hasta Andalucía, ¿y por qué no a Guipúzcoa, la tierra de su antepasado el célebre almirante Oquendo? De ninguna manera olvidará que en Barcelona había nacido otro gran antepasado suyo, el que fuera Virrey del Perú, Amat y Junyet.

Este hombre de los andes peruanos no es vigoroso, más bien da sensación de debilidad, pero no se cansa de inquirir por poetas, pintores, narradores, músicos, de los que ha tenido noticia en su país. Se percibe que ha sido un voraz lector. No sólo de revistas y diarios peruanos, también extranjeros, españoles y franceses. Y cuando menos se piensa hace referencia a dos revistas peruanas: *Amauta* dirigida por el célebre José Carlos Mariátegui, y en la que aparecieron varios de sus poemas, algunos de los cuales se integraron en su libro *Cinco metros de poemas*. Y también menciona otra revista desconocida para quienes los rodean y atienden, *Boletín Titikaka*. Explica que es una revista de la ciudad de Puno que está a las orillas del lago que le da el nombre, que no es un boletín de información local sino internacional, que recoge trabajos de escritores de fama mundial. Y ante la perplejidad de sus amigos va diciendo nombres hasta que pronuncia el de Jorge Luis Borges. Por supuesto no falta quien asegura haberlo conocido en España.

Oquendo sabe poco de Borges. Sólo conoce un pequeño cuento publicado en esa revista de su tierra, y haber leído un poema titulado «Rusia» que le encantó. No sabe que ese pequeño cuento que llevaba como título el muy simple de «Cuento policial», creció en extensión como había crecido el prestigio de su autor ante los ojos de los más severos lectores, y se convirtió en «Hombre de esquina rosada». Pero sí sabe que «Rusia» fue pergeñado durante la larga estancia de la familia Borges en Suiza, que se le hizo retoques más adelante, y que tras su publicación en *Grecia*, revista que nació modernista y derivó en ultraísta, así como también cambió de sede, de Sevilla a Madrid, ese poema desapareció de la circulación.

Le aconsejan que hable nuevamente con Cansinos, que es la clave para que le presente a la mucha gente que él desea conocer. En una mesa cercana del hermoso café está Pedro Garfias ante una copa de coñac. Le dicen que en ausencia de Cansinos puede ser la persona que le dé informaciones necesarias. Se acerca Garfias con la copa de coñac en la mano, asegura que conoció a Borges en Sevilla, que se volvieron a encontrar en Madrid, en pleno furor ultraísta. Afirma rotundamente haber leído el poema «Rusia», haber conocido a Vando Villar, director de la revista *Grecia*, saber que Borges había reunido cuentos y poemas para publicarlos en Madrid, pero que algo le hizo cambiar de decisión. Que todos los poemas con tinte soviético, que no eran muchos, habían desaparecido como por arte de magia. Y que los cuentos los había destruido. «Algún día aparecerán», lo consuela Oquendo sonriente.

En el hospital San Carlos está el otro Oquendo, el que llegó con los pulmones pulverizados a Madrid. El que clama desesperado que lo cambien de lugar, que no puede respirar porque está encerrado en un sitio inhóspito. Tanto insiste en el cambio que el agregado cultural de la embajada peruana, Porras Barrenechea, decide hacer las gestiones pertinentes para llevar al poeta a un sanatorio en la sierra del Guadarrama. El enfermo ignora lo muy avanzado del mal y la negativa de los médicos que lo atienden a ese cambio que consideran un grave riesgo. Oquendo está muy lejos de pensar que tras ese desplazamiento ya no habrá ningún otro más ni cercano ni lejano.

Este Oquendo posibilitado de buena salud, optimista y ansioso de conocer gente, ciudades, historia, no sólo pide que le cuenten la vida política y literaria de España, él también comunica lo suyo. Dice a quienes lo rodean que desciende del Almirante vasco, Oquendo, y que por vía materna entronca con el cazurro, impositivo y vivaz virrey Amat y Junyet, que dejara huellas de su temple militar en Chile, y que cumpliera una etapa de severo control en el Perú. Lo consideran noble ante ese linaje expuesto. Titubean antes de inquirir si él se siente socialmente en un alto nivel. El poeta sonríe, elimina temores. Sus antepasados sólo le han dejado los apellidos, su mente y su sensibilidad no proviene de genes tan antiguos. Cuenta sobre su padre, médico que estudió en París, diputado en el congreso de Lima, defensor de ideas avanzadas a favor del pueblo. A sus contertulios de ese momento les llega la calma tras las aclaraciones del poeta.

No obstante las exhaustivas explicaciones de Oquendo sobre la carrera política de su padre, no todos han quedado satisfechos, especialmente Pedro Garfias. Le interesa el relato sobre el comportamiento político del médico Oquendo, le ha llamado la atención que este joven que está sentado a su lado haya hecho referencia a sus antepasados hispanos, pero él prefiere oírlo hablar de su propia poesía. Entonces pregunta a boca de jarro: «¿tu poesía es un sueño? ¿Has leído apasionadamente a Huidobro? ¿Qué te atrae del mar? ¿Por qué miras a la luna constantemente y quieres pintarla de colores? ¿Consideras que el cine ha influido en tus versos?». Ha lanzado las preguntas como si fuera una ametralladora. El poeta sonríe otra vez, parece pedir calma y disponerse a responder.

Dice con su voz casi atiplada y mirando directamente al autor de las preguntas: «El cine me gusta, me gusta mucho. Por eso lo he trasladado a mis versos. Algunos de mis poemas tienen ritmo cinematográfico, no todos. Yo diría que no ha habido una influencia sustancial sobre mí. Imagina un hermoso cofre, sobre él caen flores, lluvia, diamantes, truenos, lágrimas, risas, de todo. Esa caja es mi sensibilidad». Vuelve a sonreír como diciendo que ya ha respondido a todas las preguntas que le han hecho. Que no hay nada más que agregar. No obstante esa respuesta elegante de Oquendo, Garfias no cede. Quiere saber más. El interrogatorio se alarga. El poeta peruano

escucha el cuestionario muy tranquilo, como si lo conociera de antemano.

Se produce una pausa. Carlos empieza a responder. «No me siento creacionista, tampoco surrealista. He leído a los franceses del XIX y del XX. Algo puede haber quedado en mí de ellos. Tampoco soy ultraísta, me interesaron mucho los poetas del Ultra, pero no tengo esa fuerza que lucen algunos» y vuelve a callar. Alguien, un poeta joven que más adelante se sabe que apellida Hernández y que mucho más tarde le dicen que se llama Miguel y ha venido a Madrid desde Orihuela, le formula una pregunta en voz baja, lentamente, como si temiera perturbarlo ¿La reunión de la poesía y la política, qué resultado te ha dado?. Oquendo vuelve a sonreír, luego queda serio, mueve la cabeza, está dispuesto a contestar con la misma seriedad que ha sido formulada la pregunta.

Las miradas de todos los que lo rodean se dirigen al poeta peruano. Aguardan con gran interés lo que va a decir el joven extranjero. «Cuando decidí tomar parte activa en la política y prácticamente cogí el fusil ya no hubo sitio para la pluma». Algunos quedan satisfechos con esa manifestación y no parecen dispuestos a exigir más. Hernández y Adriano del Valle muestran intranquilidad. No van a permanecer callados, es evidente que no les basta el breve argumento del hispanoamericano. Pregunta el de Orihuela, luego casi sin pausa interviene, Adriano. Miguel considera que la fusión entre ambas actividades es posible, y agrega: «Es casi algo natural. Imposible que un poeta separe una de la otra». Del Valle no es tan insistente en cuanto a esa amalgama, aunque la ha comprobado a través de algunos poetas de la ya prestigiosa generación del 27.

Oquendo se da tiempo para echar una mirada en redondo en la que caben todos quienes lo acompañan. Luego dice parsimonioso: «La poesía es flor, la política fuego. ¿cómo incendiar la flor, cómo sosegar el fragor de las balas». Ni a Garfias ni a Hernández han convencido las floridas palabras del poeta peruano. Pedro comenta que un poeta es un apasionado, y que la pasión del luchador es capaz de inflamar los versos más delicados. Cuando Miguel va a intervenir, el poeta andino que no se ha alterado inicia su respuesta: «La lucha por un ideal inflama el alma. Los poemas han de quedar intonsos de toda contaminación. Eso en lo que respecta a mí». Alguien aplaude. Es un hombre delgado, no joven pero con talante propio de quien tiene la mitad de su edad, que debe ser medio siglo. Ha llegado en ese momento al café. Uno de los contertulios lo saluda, «hola, Corpus Barga, qué de tiempo que no te veía». El de nombre que resulta raro para el poeta de lejanas tierras se sienta procurando pasar inadvertido para el conjunto de amigos.

Adriano mira su reloj, calcula que se está haciendo tarde y debe marcharse, pero no quiere hacerlo sin antes plantear más que una pregunta un comentario. Para él es correcta la evitación de la sincronía que parece reclamar Hernández y lo manifiesta: «Lo que hace Oquendo es toda una hazaña. Preservar a la poesía de toda impureza». Don Corpus permanece callado. Garfias parece rendirse. Pero Miguel Hernández insiste. Para él se lucha tanto con las armas como con la escritura. «Eso es lo que he hecho, pero por separado. Cuando descubrí que con la lírica no se logra la justicia, le cerré la puerta a la poesía pero sin renunciar a ella». Más de uno le dio la razón, y casi todos se pusieron de pie a la vez, era hora de abandonar el elegante café. Del Valle le susurra al peruano que al día siguiente le entregará su libro *La sombrilla japonesa*, Oquendo agradece con sonrisa de encanto.

Ya andando hacia la puerta de salida Hernández señala que lo que le ha sorprendido del libro de Oquendo es la ausencia de toda protesta. «No hay malhumor» dice, «los poemas son muy bellos, pero parecen huir de la realidad». Garfias interviene sólo para indicar que la poesía del peruano tiene su contrapartida no en los propios versos sino en su decisión de romper toda torre de marfil y dirigirse hacia la lucha sin titubeos. «Oquendo ha escrito una poesía delicada, pulcra, e igualmente ha transitado el camino de la valentía, dar la cara, salir de la trinchera gritando ¡Viva la libertad! Y exponiéndose a las balas del enemigo». Todos parecen comulgar con esto último.

La noche madrileña está fría. Varios de los acompañantes del vate visitante ya se habían despedido. Corpus Barga era el único que no había abandonado el local. Otros tertulianos lo habrían acogido en su mesa. Uno de los pocos que acompañaba a Oquendo le recordó que al día siguiente tenía que leer poemas y dar una conferencia en el local del partido. Otro insinuaba que aún era pronto para retirarse a casa y que podrían beber una copa más en un bar próximo a la Gran Vía. El andino

dio muestras de no haber desdeñado nunca la vida bohemia, aunque su serio paso por la política práctica y teórica le hubiera mermado muchas horas a la distracción.

Le hicieron saber que la España de esos momentos no se deslizaba por un sendero de rosas. Que aunque todos estimaban sus versos muchos querrían oír voces guerreras. Pronunciaron nombres de personajes que estaban perturbando el libre discurrir del país hacia nuevos caminos. Uno, el más osado, tal vez también el más dramático, habló con voz de trueno, quería que el amigo peruano supiera de los peligros que acechaban a diario. De la necesidad de estar preparados para cualquier grave contingencia. La continua percusión de ese trasladar amenazas que se oían por doquier a los oídos del poeta quebró su comportamiento sereno, haciendo emerger al guerrillero que había permanecido soñoliento bajo la capa del poeta.

Otros más abundaron en nuevos testimonios sobre la situación política. Parecería que le quisieran clavar lanzas al hispanoamericano para que prometiera poemas comprometidos. Versos como explosiones. Granadas estallando en manos de los lectores. «No sé si sabré escribir esos poemas» respondió con humildad Oquendo. «Si la situación cambiara de signo, surgiera una grave amenaza para este país, sé coger el fusil y salir hacia el frente». Hubo un abrazo del más fervoroso de los contertulios. Todos empezaron a caminar hacia el bar que estaba cerca de la Gran Vía, donde tomarían supuestamente la última copa de la noche.

El otro Oquendo, tal vez en esos mismos momentos, agonizaba en el sanatorio de Navacerrada. Cuando un enviado de la embajada peruana fue a visitarlo con la intención de cambiarlo de sitio, que era lo que el enfermo había pedido, sólo encontró su cadáver. Le entregaron la única pertenencia que había dejado: una vieja maleta. Enrique Chanyek, que así se llamaba el enviado del embajador peruano, era estudiante de medicina. Abrió la valija, lo único que encontró fue algo de ropa interior, y un ejemplar de *El Capital* de Karl Marx, que Oquendo estudió bajo la dirección de su maestro José Carlos Mariátegui.

América sin nombre, nos 13-14 (2009) 139-148
ISSN: 1577-3442

LA *DONNA ANGELICATA ANDINA* EN LA POESÍA DE LA VANGUARDIA HISTÓRICA PERUANA

SYLVIA MIRANDA LÉVANO
Universidad Complutense de Madrid

Sylvia Miranda Lévano:
Licenciada en Filología hispánica por la Universidad de Salamanca, 1996. Doctora en Filología hispánica (especialidad: Literatura hispanoamericana) por la Universidad Complutense de Madrid. Mención Doctor Europeo, 2007. Su tesis doctoral se tituló «El imaginario de Lima y la ciudad moderna en los poetas vanguardista peruanos: Carlos Oquendo de Amat, César Moro y Emilio Adolfo Westphalen» y obtuvo el Premio Extraordinario de Tesis doctoral de la convocatoria 2008. Universidad Complutense de Madrid.
Ha publicado artículos en revistas especializadas sobre la vanguardia histórica peruana. Su última publicación es: «Poesía y novela: el París de Carmen Ollé», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, vol. 37, 2008, pp. 275-285. Desarrolla una obra poética y narrativa desde 1990.

En este artículo planteamos la hipótesis de que algunas figuras literarias femeninas de la poesía de la vanguardia histórica peruana, están vinculadas con la figura mítica de la Beatriz dantesca a través del arquetipo de la *donna angelicata*. A éstas las denominamos «andinas» de manera general, como señal de su trasvase al campo cultural peruano, aunque el término quiere englobar el concepto más amplio de «autóctono». Definiremos su representación en las diferentes poéticas como reflejo de la heterogeneidad socio-cultural de la sociedad peruana y como una forma de construir «una arquitectura institucional de hechos artísticos y culturales»[1] en favor de una visión integradora de la sociedad peruana.

1. Los nombres del ángel

Vicente Cervera en su libro sobre el *síndrome de Beatriz* sigue los rastros que, en la literatura hispanoamericana, toma esta figura mítica. En el caso de la *Divina Comedia*, expresa Cervera, la materia dantesca experimentó una nueva Edad de Oro en la América hispana hacia la segunda mitad del siglo XIX, siendo su primera traducción parcial la realizada por el romántico peruano Manuel Nicolás Corpancho, quien publicó en el semanario *El Progreso* de Lima (1850), su versión, en verso, del canto III del *Infierno*[2].

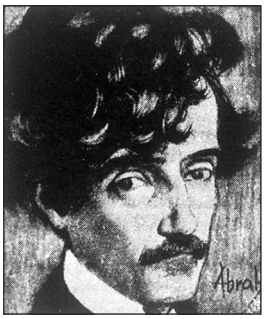
Esta traducción es el primer dato histórico de una presencia directa de la figura de Beatriz en el campo cultural peruano que, más tarde, encontrará resonancias, transformaciones, rasgos híbridos, en algunas imágenes femeninas de la poesía de la vanguardia histórica peruana. En la génesis de estas imágenes la imbricación de la tradición autóctona (andina o costeña) y la tradición clásica europea es palpable. La primera está representada por la imagen de la aldeana y la segunda por rasgos asociados a la figura mítica de Beatriz. A la primera la caracteriza el esfuerzo de construcción de un paradigma de belleza y perfección autóctonos y a la segunda la asentada tradición y resonancia simbólica asimiladas por estos poetas peruanos a través de un largo proceso de transculturación y del auge que la materia dantesca había tenido en la generación modernista precedente.

Los primeros indicios de este singular maridaje lo encontramos, no por casualidad, en la poesía de José María Eguren; en nuestra opinión, la obra y trayectoria vital, que junto a las de César Vallejo, inauguran la poesía contemporánea peruana. Por esto mismo, no es extraño que ambos se encuentren entre los constructores iniciales de la nueva imagen propuesta. En Eguren se configura lo que Cervera ha denominado el *síndrome de Beatriz*:

> un estado emocional que participa de la dimensión psicológica, ontológica, anímica y aun física de un sujeto o individuo, y que se caracteriza por la sensación de vacío erótico. Se trata de un fenómeno de la conciencia provocado por una grave crisis personal, en cuyo epicentro se halla el sentimiento de abando-

1 Beatriz Sarlo, «Prólogo» a Raymond Williams, *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 15.

2 Vicente Cervera Salinas, *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2006, p. 18. En el «Liminar: la selva y las estrellas», Cervera da cuenta de los procesos de transculturación del influjo italianizante en Hispanoamérica (sobre todo de Petrarca y, en menor medida, de Dante), que fueron introduciéndose por diferentes vías: llegada de libros en el siglo XVI, a través de las obras de poetas españoles influidos por la lírica italiana o ejemplares atestiguados en bibliotecas, como la del Inca Garcilaso de la Vega, lector de Boecio y Boccaccio, sin olvidar el uso de la métrica dantesca en poetas americanos como Bernardo de Balbuena, Clarinda o la concepción retórica del amor en Sor Juana, etc. También subraya la importancia de la literatura anglosajona en la introducción de la materia dantesca y de las traducciones que se multiplicaron en el siglo XIX. *Cf.* pp. 11-34. Todos estos datos y modos de penetración, van construyendo un sustrato que dará sus frutos en la literatura modernista y, a nuestro juicio, son una de las fuentes que permite la construcción de estas nuevas figuras femeninas de la poesía peruana que analizamos.



Retrato de José María Eguren pintado por Abraham Valdelomar (Ilustración de la portada de la Rev. Colónida, Lima, 1916)

no y de pérdida, ocasionado por la persistencia de un estado profundo de fijación erótica en un sujeto donde se ha vertido todas las apetencias del amor como figura esencial del alma[3].

En el caso de Eguren, las similitudes con la experiencia de Dante y la génesis de Beatriz son estrechas. Dante parte de un hecho real, y es muy probable que Eguren también, la existencia de una *amada niña* que muere prematuramente. Este hecho irrevocable, que puede ser biográfico o simbólico, determina en los poetas una devoción eterna y la construcción de la figura mítico-religiosa en el centro de la obra literaria.

De esta manera Beatriz se transforma en la *donna angelicata*, la mujer celestial que simboliza lo angélico, lo puro, en una suerte de transfiguración erótico-poética que permite a Dante permanecer relacionado a la amada más allá de la muerte, en una segunda forma de existencia conjunta y eterna al interior de la obra. En Eguren esta trayectoria se repite. La diferencia radica en que la amada de Eguren es un ser arquetípico[4] que adquiere distintos nombres que evocan sus excelsas cualidades.

Esta imagen femenina resuena en toda la poesía de Eguren, desde *Simbólicas* (1911) hasta *Rondinelas* publicado en *Poesías* (1929). Es la blonda «Deliciosa mignon» a la que el poeta confiesa: «Yo tengo una añoranza de un triste cielo, / y de una muerta rosa en tu alma azul»[5], es la «Dama I», personaje angelical relacionado con el campo semántico místico-religioso que, en Eguren, se asocia con la naturaleza: «Va en su góndola encantada, / de papel a la misa /verde de la mañana […] Y parte dulce, adormida, / a la borrosa iglesia / de la luz amarilla»[6]. La imagen está también en la «Diosa ambarina» y en «La niña de la lámpara azul» que guía al poeta, cual Beatriz, a través de la noche por «un mágico y poético camino»[7], para citar sólo unos cuantos ejemplos[8].

En el motivo «Noche azul», magnífico poema en prosa, publicado en *La Revista Semanal*, febrero (1931), describe de manera más directa y dentro de la estética simbolista, los rasgos que configuran la imagen de la *donna angelicata*. Al tratarse de un texto narrativo, más largo, el poeta encuentra la posibilidad, no sólo de describir poéticamente a la amada sino de volcar recuerdos con más detalle y no menos preciosismo.

El texto se abre con la descripción del balneario, una noche suave frente al malecón, escenario amoroso que nos introduce a una estructura dialógica en la cual el poeta es el único en hablar a su «amada del pasado», presentándose ésta bajo la forma de «un haz de niebla» que sube por el acantilado hasta traspasar la baranda donde está el poeta:

> ¿Adónde nos llevará esta noche? Hablas tan cerca de mí y tan lejana que tus palabras no pueden morir. Quedarán en el infinito; cuando te siento a mi lado me parece estar en él; ¡qué cerca está! […] Tú disipas el terror de la noche; porque eres una luz. Cuando caminas azuleas las sombras. Al resplandor meridiano se te ve imprecisa, como el jazmín de la tiniebla y el verde azul de la mañana. Pero eres una luz que me ha alumbrado los ojos. Me guiarás por el sendero en bruma, como un ángel dormido. […] Nada sé de este amor que ha existido desde el ensueño del mundo en el corazón de Dios. […] Estás junto a mí en las sombras, pero es matutino tu perfume. Eres el clavel que Dios me ha dado para consolarme de las miradas grises[9].

La amada de Eguren simboliza lo angélico, llega como figura mediadora entre las sombras terrenales donde está el poeta y el *paraíso luminoso* de donde ella procede, al que Eguren llama *infinito*. Ella misma es luz que guiará al poeta por *el sendero de bruma*, siendo *ángel dormido*. La sublimación de la experiencia amorosa transfigura ese sentimiento humano al campo de lo celestial e intemporal instalándolo en el *ensueño del mundo*, siendo este uno de los rasgos más connotados: la creación de un universo ideal. La relación místico-religiosa, está siempre presente en Eguren mediante una visión panteísta de la existencia.

Esta amada es la *niña* que vislumbrara una tarde en un parque limeño, quedando marcado para siempre por este encuentro, por eso más adelante le confiesa:

> Cuando te vi en la tarde, me pareció que alguna cosa, una emoción inenarrable ocurría en las canoas y las adelfas del parque. Quizá la emoción estaba en mí pero fue una realidad, simplista pero bella. La belleza como el amor, es lo único serio de la vida; serio en la sonrisa. El amor idealizado no es únicamente cerebral, pues hay pasión de fantasía. En la síntesis creadora del sentimiento, se unen enfervecidos el corazón y la mente[10].

El *tono* de esta declaración parece expresar *elementos biográficos reales*, siempre embe-

3
Cervera Salinas, *op. cit.*, p. 35.

4
«La amada, la niña (solo una o dos veces aparece la mujer en los poemas de Eguren), se transforma en la obra del poeta no en una personificación precisa, sino en un ser arquetípico», en Ricardo Silva-Santisteban, «El universo poético de José María Eguren», *Escrito en el agua*, Lima, PUCP, vol. II, pp. 142-143.

5
José María Eguren, *Obras completas*, Ricardo Silva-Santisteban (ed., pról., y notas), Lima, Mosca Azul Editores, 1974, p. 14.

6
Ibid., pp. 23-24.

7
Ibid., p. 51.

8
Silva-Santisteban cita otros ejemplos de la amada o la niña muerta. Véase *op.cit.*, p. 142, siendo el poema «La muerta de marfil» del libro *Sombras*, la que expresa el tópico más claramente.

9
Eguren, *op. cit.*, p. 320-321.

10
Ibid., p. 323.

llecidos por la memoria y la idealización. El sentimiento compuesto de razón y de pasión, aunque irrealizable en la vida, existe vivo en la dulce fantasía que inunda el mundo y lo transforma. Por ello, la figura femenina, sujeto de amor, representa no sólo la expresión del sentimiento amoroso sino un conglomerado de tensiones y deseos que van más allá del solo amor, el redescubrimiento de una *armonía nueva*, que echa raíces en el *paisaje* y a través de él remueve el *complejo cultural subyacente*.

En el motivo «Visión nocturna», que fue escrito hacia la misma época que «Noche azul» Eguren anuló dos pasajes que contenían probablemente aspectos más biográficos. Esta primera versión fue publicada por César Debarbieri en 1987 y transcrita por Silva-Santisteban en su estudio[11]. En estos textos se narran versiones de ese encuentro entre el poeta y la niña, que aunque distintos y siempre consustanciados en su poética, nos dejan la impresión de un enamoramiento platónico auténtico[12]. No existen datos reales sobre si existió esa niña y sobre su prematura muerte, lo que sí podemos afirmar es que esta imagen es más que el uso del tópico finisecular, pues no sólo está en algunos poemas sino que es consustancial a toda su poesía[13].

En la figura inquietante y profunda de «La Diosa ambarina», la «sensación de vacío erótico» que determina el *síndrome de Beatriz*, concluye en la veneración «místico-amorosa» de la diosa en un proceso de sublimación que, como indica Cervera, está asociado a «la materia literaria, que se brinda como ejemplo para tejer tramas donde la creación textual se eleva a categoría estética de resonancias religiosas. En todo caso, la conciencia desdichada persiste y propicia un permanente estado de nostalgia de lo que fue o pudo haber sido»[14].

La Diosa ambarina

A la sombra de los estucos
llegan viejos y zancos,
en sus mamelucos
los vampiros blancos.
Por el templo de las marañas
bajan las longas pestañas;
buscan la hornacina
de la diosa ambarina;
y con signos rojos,
la miran con sus tristes ojos.
Los ensueños de noche hermosa
dan al olvido,
ante la Tarde diosa
a dormitar empiezan,
y, en su idioma desconocido
le rezan[15].

Los vampiros, espectros relacionados con la noche y la muerte, están en el poema, viejos y enfermos, lo que trasmite desde el comienzo un aura gótico-romántica. Visten pijamas blancos incidiendo en el aspecto fantasmal del símbolo. De esta forma, como si se tratara de un viejo ritual, inician la búsqueda de su diosa, entran sigilosos en el enmarañado templo, localizan el altar, la hornacina de la diosa ambarina. Ella aparece como tenue luz rodeada por la oscuridad. Su situación parece entrañar inconcientemente la imagen de la amada niña en su «tumba blanca». La asociación con la amada muerta y ya diosa, sublimada, queda expresada en esta imagen. Los ojos de los vampiros, rojos y tristes, son la traslación del dolor del poeta al contemplar la imagen del amor perdido. Ese dar al olvido los ensueños de noche hermosa, presume la imposibilidad de la relación amorosa, pues la «noche hermosa» a la que se hace referencia, no es sino el espacio de amor erótico, humano, anulado por la muerte. Es el instante de la catarsis, de esos signos rojos, de esos trazos de sangre en el alma del poeta. La llegada de la Tarde, como si de una diosa gris se tratara, determina el campo semántico de la tristeza que es la realidad. Sólo queda el místico rezo, conclusión del ritual de veneración a la imagen de la amada-diosa.

Es interesante señalar cómo Eguren expresa en todo momento una religiosidad distinta, una visión panteísta, como apreciara también Silva-Santisteban, asociada siempre a la mágica naturaleza. De esta manera el *inteletto d'amore* (razón de amor) que rige su poesía se une a un *locus amoenus* limeño, de regiones lacustres, parques, playas, balnearios, de garúas, de un color rosa y verde, o nácar, como veía el poeta a Lima; con flores como el tacón, la camelia, la madreselva, el jazmín del Cabo y con una fauna silvestre abundante en aves y pequeños insectos como la luciérnaga o la mariposa.

Queremos subrayar esto último, como un aspecto determinante. La poesía de Eguren está enraizada en un sentimiento hondo del paisaje americano, no en su majestad, como había sido cantado en toda nuestra tradición,

11
Cf. Silva-Santisteban, *op. cit.*, pp. 18-20 y 143-144.

12
En uno de los pasajes el escenario es la playa y una «quinta ruinosa de madera» cercana, donde el poeta termina conversando con la niña. En su descripción ella tiene diez años, tez blanca y cabellera obscura. Se trata de un amor imposible, la niña está prometida prematuramente, además el destino le deparaba «una vida bella y efímera». Al final del pasaje el poeta dice: «Han pasado los años. Sé que está en Europa, bajo una tumba blanca». En el otro pasaje el encuentro se desarrolla en una plaza donde la gente se ha reunido a ver un «castillo de fuegos», la niña tiene 12 años y el poeta 18, es blonda y festiva, el poeta logra acercarse y ella lo rechaza, dice llamarse «Noche» y pronto desaparece entre la multitud. El poeta la busca, los amigos afirman que la ha imaginado. Cf. Silva-Santisteban, *ibid.*, pp. 18-20 y 143-144 respectivamente.

13
Silva-Santisteban hace referencia a una conversación sobre el tema: «Cuando César Francisco Macera le preguntó si se había enamorado muchas veces, Eguren respondió sonriendo: Sí, muchas veces. Pero nunca dije de quién. He gozado y he sufrido. He dejado pasar la oportunidad de ser feliz con una mujer por escrúpulo. En estas cosas el hombre debe ser muy delicado. Su sobrina Teresa Bérnizon ha dejado entrever los posibles nombres de las amadas ¿Lili…María Laura…Eva…?», *ibid.*, pp. 17-18.

14
Cervera Salinas, *op. cit.*, p. 36.

15
Eguren, *op. cit.*, p. 32.

sino en lo que tiene de extraño, de misterioso, de oculto y de elemental.

De esta manera, la *donna angelicata* que Eguren construye consustanciada con la naturaleza profunda del paisaje limeño, se encuentra en las antípodas de las imágenes femeninas loadas por la Lima letrada de su época como, por ejemplo, estos versos con los que el poeta Luis Alayza Paz-Soldán describe, en 1911, a su amada ideal:

> Piel nevada, sangre azul, perfume, gracia,
> gentileza, aristocracia…[16].

En estos versos Paz-Soldán define no sólo un patrón de belleza sino un estatus y un linaje relacionados directamente con su clase social y con una Lima como espacio de poder hispánico. Frente a este discurso, el arquetipo femenino erigido por Eguren transparenta un sentimiento limeño distinto, devuelve a la ciudad su espíritu frágil, su carácter subjetivo, negado largamente, como dijo, «por procederes atávicos, por cadenas grises»[17]. Los espacios poéticos, que revelan esa Lima subjetiva donde habitan sus amadas, determinan una *función de esperanza*, que subyace en su definición de Lima como «la cuidad poética de la esperanza»[18].

Este cambio elemental de Eguren desde el centro de la Lima letrada a la que por ascendencia estaba ligado, lo coloca en las bases, junto con Manuel González Prada y César Vallejo, de los que perciben lo que Raymond Williams llamó un cambio en la *estructura de sentimiento,* y que en la sociedad peruana pasa por evidenciar lo autóctono, sea costeño o sea andino, frente al canon socio-cultural hispánico hegemónico. Porque la obra de Eguren evidencia ese cambio José Carlos Mariátegui comprende que el magisterio poético de Eguren pertenece a la generación vanguardista: «Su poesía empieza solo ahora a influir en las cosas»[19], como puede apreciarse en las obras de Adán, Oquendo, Moro y Westphalen[20].

La *donna angelicata* de Eguren (niñas, diosas, amadas) es un ángel limeño, misterioso o festivo, con aliento de balneario encantado y fragilidad de garúa. Estas figuras están en el sustrato de creaciones como «Aldeanita» de Oquendo, la «niña diosa» y la «Diosa ambarina» de Westphalen, poetas que declararon, de distintas formas, su adhesión a la poesía y persona de Eguren. El rescate de la naturaleza de Lima une su poética a la de *La casa de cartón* de Martín Adán.

2. «Rita» y el Paraíso perdido

El poema «Idilio muerto» de César Vallejo escrito entre 1918 y 1919 representa, en *Los heraldos negros,* la primera muestra significativa e intensa del trasvase andino de la figura de la *donna angelicata* en la poesía peruana. Así lo considera también Ricardo González Vigil en comentario al poema: «más importante que la identificación de 'Rita' resulta observar la intensidad con que encarna un tipo de amada llena de pureza, una adaptación de la 'donna angelicata' y de las pastoras bucólicas de Teócrito (cuyos poemas se titulan, justamente, *Idilios*) y Virgilio, al ambiente andino, cultural y racialmente tan idealizado en la sección 'Nostalgias imperiales'. Una amada andina con muchos rasgos maternos, como ha señalado Paoli»[21].

Idilio muerto

> Qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita
> de junco y capulí;
> ahora que me asfixia Bizancio, y que dormita
> la sangre, como flojo cognac, dentro de mí.
>
> Dónde estarán sus manos que en actitud contrita
> planchaban en las tardes blancuras por venir;
> ahora, en esta lluvia que me quita
> las ganas de vivir.
>
> Qué será de su falda de franela; de sus
> afanes; de su andar;
> de su sabor a cañas de Mayo del lugar.
>
> Ha de estarse a la puerta mirando algún celaje,
> y al fin dirá temblando: «Qué frío hay…Jesús!».
> Y llorará en las tejas un pájaro salvaje[22].

El año de 1918 es un año significativo para Vallejo, concluye *Los heraldos negros* en Lima y se entera de la muerte de María Rosa Sandoval en febrero y la de su madre María de los Santos Mendoza Gurrionero en el mes de agosto. González Vigil señala la presencia de estas pérdidas en el verso 5 de «Los dados eternos» que dicen: «Tú no tienes Marías que se van»[23]. Es interesante también el comentario de Roberto Paoli que cita esos rasgos maternos al interior de la figura de Rita, que se dejan percibir en las manos en actitud contrita que planchan, en la falda de franela, en sus afanes, en su andar. Como señaló Guillermo Sucre, el tema del amor en Vallejo, cuando se

16
Luis Alayza Paz-Soldán, «Para unas manos que adoro», en *La sed eterna (versos)*, Lima, Talleres tipográficos de «La Revista», 1911, p. 98.

17
Eguren, «Notas limeñas», *op. cit.*, p. 329.

18
Ibid., p. 330.

19
José Carlos Mariátegui, «Poesía y verdad. Preludio del renacimiento de José María Eguren», *Amauta*, 21, pp. 11 y 12.

20
Lima y la valoración del paisaje limeño en Eguren y su relación con los vanguardistas son aspectos que han sido tratados más ampliamente en Sylvia Miranda Lévano, «El imaginario de Lima y la ciudad moderna en los poetas vanguardistas peruanos: Carlos Oquendo de Amat, César Moro y Emilio Adolfo Westphalen», Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2007, pp. 209-235.

21
César Vallejo, *Poesía Completa. Los Heraldos Negros y otros poemas juveniles*, T. I, nueva edición crítica, estudio preliminar, bibliografía e índice de Ricardo González Vigil, Trujillo, Industria Gráfica Libertad SAC, 2005, p. 236.

22
Ibid., p. 235.

23
Ibid., p. 47.

relaciona con el mundo del hogar, «adquiere una distinta plenitud […] Y es que de algún modo, la mujer es para Vallejo la madre, el ser de la reconciliación cósmica»[24].

La nostalgia por la pérdida de la amada está sustanciada con la añoranza e intensidad con la que describe el paisaje andino, visualizado como el lugar del *paraíso perdido*. El dolor por la madre muerta subyace en la constitución del personaje de Rita, creado en contraposición al vacío que instaura esta ausencia definitiva. A la figura de Rita se transfiere ese sentido materno, en sus quehaceres, en la paz, en la lentitud y en la inocencia que despide la amada aldeana. El dolor está doblemente intensificado, en tanto constituye no sólo la pérdida de este amor puro, imagen de los primeros amores, sino la de la infancia, la realidad de la orfandad.

El contrapunto a este paisaje andino es Bizancio, figuración poética de Lima, que se experimenta como la Babel de la degradación, el espacio de la modernidad, ligado a la imagen de ese «flojo cognac» en el que turba su existencia el poeta, frente a la ternura y la tranquilidad que despide la aldea.

La añoranza por el mundo andino, como paraíso perdido de su infancia, es el sentimiento que rige el poema, esta experiencia está simbolizada en el «pájaro salvaje», imagen del mundo andino y del poeta al mismo tiempo. Se puede decir que en la creación de Rita subyace una pérdida irrevocable, real, que impulsa a erigir una figura angélica bajo los rasgos de una *donna angelicata andina*.

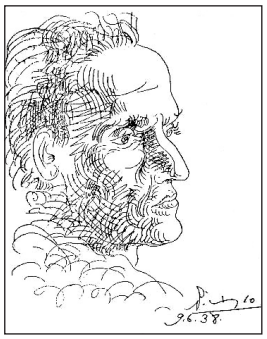
Como amante define los atributos de la amada en relación a la naturaleza, mujer «andina y dulce», binomio que se sugiere consustancial, espigada como el «junco» y de tez dorada como el «capulí». Su «sabor» es fresco, azucarado, primaveral, como las «cañas de Mayo del lugar». Es sintomática la elección del *gusto*, como elemento de los sentidos que resalta el poeta y que nos conduce a la *esencialidad* donde radica la virtud de la amada, su evidente connotación *erótica* lo relaciona con el beso o el placer sexual. La expresión del erotismo permanece en el campo de lo natural, alejado de cualquier artificio, como si ese ámbito, en el mundo andino, se llevara de manera más sencilla, lejos de las complejidades y formalismos de la ciudad[25].

La diosa, o el ángel, de la tradición europea ha sido sustituida, de esta manera, por la inocencia y sencillez del personaje aldeano del que se desprende una serena dignidad, que nos llega a través de la mirada del poeta. Esas *blancuras futuras* que expresan sus manos en hacer cotidiano, imprimen sobre la amada un *poder* sobre un noble destino, sobre un puro y sencillo camino, que se contrapone con el destino que ha elegido el poeta de donde surge la tensión. La ingenuidad con que se está a la puerta mirando algún celaje y ese Dios retórico de la exhalación: «¡Qué frío hay…Jesús!», intensifican la fragilidad de la figura y su mundo, en permanente riesgo de desaparición, o ya desaparecido, por ellos llora el pájaro salvaje.

La figura simbólica y patética del «pájaro salvaje» al final del poema, de tintes todavía modernistas, nos impresiona hondamente porque no canta sino llora, porque su loa a Rita termina en llanto, un llanto que se enlaza con el paisaje andino y que, a su vez, tiene repercusiones en el paisaje actual del poeta, esa Lima lluviosa, que le quita las ganas de vivir. Es, como a menudo en Vallejo, un sufrimiento universal. Todo el poema está recorrido por esas dos tensiones básicas: el *campo* y la *ciudad*. Ambos expresan las contradicciones de dos mundos a los que no pertenece por entero, pero que lo desgarran y de los que tiene que dar cuenta.

En el centro de esta contradicción es donde Vallejo levanta la imagen dignificada de su amada aldeana, como una estela de imágenes imperecedera. Una belleza ignorada, que implica indirectamente las tensiones derivadas del implícito racismo de la sociedad peruana y que el poeta subvierte al sustraerla y elevarla a un código ideal, la figura de la *donna angelicata*. Es difícil decantar la complejidad de este proceso en que la figura simbólica aldeana queda expresada y se constituye en paradigma. Nos referimos a si el poeta es consciente plenamente del significado complejo de su construcción o, hasta qué punto, la complejidad del proceso creativo asume ya, en sí misma, esa conciencia y se expresa en esa nueva realidad sin mayor premeditación.

Lo que nos parece irrefutable es que esta figura sólo es posible en una época en que todo vuelve a cuestionarse y el problema de la identidad nacional está en el centro de ese proceso transformativo. Los indigenistas y los vanguardistas participan de ese complejo donde, en nuestros mejores representantes, «lo nuevo» y «lo autóctono» no resultaron,



Retrato de César Vallejo por Pablo Picasso.

24
Guillermo Sucre, «La nostalgia de la inocencia», en Ángel Flores (coord.), *Aproximaciones a César Vallejo*, T. I, New York, L. A. Publishing Company INC, 1971, p. 262.

25
Recuérdese que por esa época Vallejo, como indica González Vigil, mantiene «intrincadas relaciones amorosas» con «Otilia Villanueva en 1918-1919, con presiones de los familiares de ella para formalizar sus amoríos y con una áspera ruptura en 1919. El tema erótico inundó muchos poemas de *Trilce*». En César Vallejo, *op. cit.*, p. 48. «Idilio muerto» corresponde a los poemas que Vallejo escribió entre 1917 y 1918, por eso planteamos la posibilidad de que esta intrincada relación amorosa pudiera influir también en el poema.

Carlos Oquendo de Amat.

en un balance posterior[26], posiciones excluyentes.

Santiago López Maguiña comenta:

> Los indigenistas y los vanguardistas en las primeras décadas del siglo XX definieron sus naciones como naciones indígenas, lo que hasta entonces había sido negado. Pero esa reivindicación implicaba una marginación: ellos no eran indígenas y, en consecuencia, no podían asumir más que una función delegada con respecto a la identidad nacional y frente a la lengua[27].

Para López Maguiña, «Idilio muerto» «tematiza una esquizofrenia básica» cuando intenta resaltar a través de una «escritura moderna unos valores naturales y arcaicos» que de no ser por esta escritura hubieran quedado ignorados, «ágrafos», en palabra de Antonio Cornejo Polar, que cita[28].

En este sentido los niveles de idealización de la figura andina de Rita quedan reforzados por un sustrato cultural occidental que es también parte de Vallejo, y que el poeta utiliza para erigir la figura de la belleza e inocencia de la aldeana. El que escribe es un poeta mestizo, no indígena, escribe en castellano y siente su mundo andino como algo intransferible. El esfuerzo creador asume una enorme complejidad, pues no sólo se transfiere la cosmovisión andina, los sentimientos, sino una lengua y una forma de expresión distinta, la forma oral frente a la forma escrita. José María Arguedas explica esa complejidad cuando expresa: «En Vallejo empieza la etapa tremenda en que el hombre del Ande siente el conflicto entre su mundo interior y el castellano como su idioma. El cambio violento que hay entre *Los heraldos negros* y *Trilce* es principalmente la expresión de ese problema»[29].

Arguedas considera, como un problema del idioma, las tensiones y complejidades que desembocan en la búsqueda de una expresión nueva, que será la gran hazaña del lenguaje que representa *Trilce*, una convulsión interna que se percibe ya en la temática y las tensiones que recorren «Idilio muerto».

La imagen idealizada de Rita está imbuida de las inflexiones que fundan la escritura poética de Vallejo, su prístina figura no es una imagen gozosa, su belleza está inmersa en el desamparo y en constante riesgo de desaparición. De esta forma, Rita es el rastro y el esfuerzo por dar testimonio de un mundo destinado a perecer y que el poeta universaliza a través del tópico, en una construcción híbrida y compleja, sustentada por la pérdida irreparable del paraíso perdido de la infancia. Vallejo asume con total conciencia que la pérdida del mundo andino es una pérdida para la humanidad.

3. «Aldeanita» o la *donna angelicata andina*

El poema «Aldeanita» de Carlos Oquendo de Amat abre su único libro *5 metros de poemas* (1927). Este texto está fechado en 1923, año doloroso en la vida del poeta ya que queda totalmente huérfano al morir su madre, Zoraida Amat Machicao, el 14 de julio de 1923[30]. Todos sus biógrafos consideran este hecho como la experiencia más triste y profunda en la vida del joven Oquendo, que con sólo dieciocho años queda sumido en la orfandad y la pobreza. Como en el caso de Vallejo, la muerte de la madre está muy cerca de la creación del paradigma femenino que nos ocupa. La muerte de Zoraida puede relacionarse con el *síndrome de Beatriz*, al que hemos aludido, que determina la sublimación del sentimiento amoroso y la creación de la figura de la *donna angelicata*, como una forma de superar el vacío y enaltecer la figura en la ficción poética.

La estructura original del libro, con hojas que se despliegan en forma de acordeón, su título, la disposición y tipografía de los versos, la advertencia introductoria y la biografía final y, por supuesto, el contenido de los propios poemas, confirman tácitamente su voluntad de poner de relieve la nueva sensibilidad de la vanguardia y la nueva estética. Por esto mismo, el hecho de colocar el poema «Aldeanita» como pórtico nos parece un acto poético premeditado, como lo es la composición de todo el libro.

Podemos decir entonces que la figura de la bella «Aldeanita de seda» aparece como una imagen tutelar, a la que el poeta rinde homenaje, y que simboliza la puerta de acceso que introduce al lector-espectador al mundo prístino y maravilloso del libro. Un libro que el poeta dedica a su madre: «Estos poemas inseguros como mi / primer hablar dedico a mi madre».

Aldeanita

Aldeanita de seda
Ataré mi corazón
Como una cinta a tus trenzas

26
En las primeras décadas del siglo XX las posiciones sobre lo nuevo, la vanguardia, la técnica, lo autóctono, se discutieron abiertamente como queda evidenciado en el libro de Mirko Lauer, *La polémica del vanguardismo 1916-1928*, Lima, Fondo Editorial de la UNMSM, 2001. En numerosas investigaciones actuales se ha establecido que los poetas indigenistas encontraron en las nuevas técnicas vanguardistas una posibilidad de expresión que permitía la universalización de sus temas y que entendieron que la recusación del espíritu vanguardista iba acorde con sus reivindicaciones sociales. Cf. Jorge Cornejo Polar, «Notas sobre indigenismo y vanguardia en el Perú», en James Higgins (ed.), *Heterogeneidad y literatura en el Perú*, Lima, CELACP, 2003, pp. 199-221.

27
Santiago López Maguiña, «El concepto del discurso heterogéneo en la obra de Antonio Cornejo Polar», en *ibíd.*, p. 42.

28
Cf. ibid., p. 43.

29
José María Arguedas, «Entre el quechua y el castellano», en Ángel Flores (coord.), *op. cit.*, p. 186.

30
Cf. Rodolfo Milla, *Oquendo*, T. I, Lima, 2006, p. 402.

Por que en una mañanita de cartón

(a este bueno aventurero de emociones)

Le diste el vaso de agua de tu cuerpo
y los dos reales de tus ojos nuevos[31].

Como en Vallejo la mujer loada es una aldeana cuyo diminutivo cariñoso manifiesta la ternura y la delicadeza con las que el poeta trata a la joven. En Vallejo, las relaciones con el paisaje andino están descritas todavía bajo una estética simbolista. En Oquendo estas relaciones con la amada andina y el paisaje del altiplano, que es el paisaje de la infancia del poeta, están expresadas en un lenguaje vanguardista, exento de tópicos costumbristas. Quizá la única referencia característica sea esa «cinta» de las «trenzas» de la aldeana, que es la forma tradicional del peinado de la mujer del Ande, pero ni en este caso el lenguaje del poeta asume rezagos de color local sino que estos términos están allí sólo para marcar el origen andino del personaje.

Lo que resulta maravilloso de este poema es que todo él trasunta con claridad una *voz* que reconocemos andina. Evidentemente la nominación de la amada «Aldeanita» nos centra la figura, pero el paisaje que la enmarca emerge en nuestra imaginación no sólo de las palabras sino de lo que engarza esas palabras, una musicalidad en la que los términos castellanos cobran una resonancia antigua. Augusto Tamayo Vargas registra esta experiencia cuando dice de este poema que comienza con voz de viejo haravicu y lo vincula al decir poético de los cholistas[32].

El lenguaje poético de Oquendo expresa su heterogeneidad, su emoción andina y vanguardista al mismo tiempo. Giorgio Agamben comentaba, refiriéndose a los aspectos musicales de la poesía trovadoresca, un hecho que sirve para aclarar este aspecto trascendental de la palabra poética: la musicalidad, en el caso de Oquendo, la voz andina que se percibe.

> El elemento métrico-musical muestra ante todo al verso como lugar de una memoria y de una repetición. [...] En otros términos, a través del elemento musical, la palabra poética conmemora el inaccesible lugar originario y expresa la indecibilidad del acontecimiento del lenguaje[33].

Oquendo no utilizó términos quechuas o aymaras, pero esto no fue un inconveniente para lograr trasmitir una voz y un sentimiento vivo muy particular, que José María Arguedas vinculaba con el idioma, y que describe como «ciertos sentimientos característicos del corazón indígena: la ternura, el cariño, el amor a la naturaleza»[34]. La musicalidad, el impacto afectivo, que logra trasmitir la palabra poética de Oquendo, toca el espacio de una memoria colectiva que está en los orígenes, cuando esto sucede el lenguaje se torna un acontecimiento.

Resulta de sumo interés observar los distintos caminos recorridos por Vallejo y por Oquendo para dejar aflorar una palabra que nos relaciona con los orígenes de nuestra cultura andina. En ambos casos, el espíritu vanguardista, la emergencia del indigenismo y los cambios estructurales de la sociedad peruana sirvieron de contexto a esta rebelión angustiosa en el lenguaje de *Trilce* y al hallazgo armonioso de esa voz andina, viva, en «Aldeanita».

Oquendo logra, a través de estos tres sentimientos que alude Arguedas, insertar la ancestral voz andina en la actualidad del poema, como testimonio de una realidad contemporánea, mestiza y futura, dentro del concepto universal que él tenía de la poesía. En este mismo sentido, aunque mediante esa lengua de fuego que caracterizó su escritura, César Moro resaltaba la actualidad del indio, abriendo los ojos a su «impecable belleza clásica»[35].

La descripción de la amada de Oquendo comienza bajo el calificativo de «seda»[36] que se vincula con la tersura de la piel, para luego señalar el peinado característico. Compara su cuerpo con un vaso de agua, que sugiere un manantial andino de aguas cristalinas, ya que el vaso denota la transparencia del vidrio o el cristal. Sus ojos son «reales», monedas resplandecientes que llevan las gentes sencillas de los pueblos. Esta ingenua comparación identifica inconcientemente a la amada con un símbolo de riqueza y nobleza de alma. Pero los ojos tienen otra cualidad, son «nuevos», término que expresa la nueva sensibilidad, el comienzo, la proyección de la mirada hacia el futuro. A esta delicada, despierta y sencilla aldeana el poeta le ofrece su amor y su rendida fidelidad simbolizada en el *corazón* que *atará* a su cabellera. Con estos rasgos adorna la figura de su *donna angelicata andina*. Una mujer andina sencilla y radiante al mismo tiempo, orgullosa de su cultura e integrada

Fotografía realizada por Martín Chambi, *Campesina de Combapata*, Cusco, 1934.

31
Carlos Oquendo de Amat, *5 metros de poemas* (1927), Daniel Salas Díaz (ed.), Lima, col. El manantial oculto, PUCP, 2002, p. 21.

32
Augusto Tamayo Vargas, «Carlos Oquendo de Amat», «Dominical» de *El Comercio*, Lima, 8 de junio de 1986, p. 9.

33
Giorgio Agamben, «El lenguaje y la muerte. Séptima jornada», en Fernando Cabo Aseguinolaza (comp.), *Teorías sobre la lírica*, Madrid, Arco/Libros, 1999, pp. 121-122.

34
Cf. Emilio Adolfo Westphalen, «Las lenguas y la poesía», *Escritos varios sobre arte y poesía*, Lima, Tierra Firme, FCE, 1996, p. 160.

35
Cf., César Moro, «A propósito de la pintura en el Perú», *El Uso de la Palabra*, 1, Lima, (diciembre de 1939), p. 7.

36
Milla revela la presunta identidad de «Aldeanita» en la persona de Armida Eduardo de Amat, prima del poeta, con la que sostuvo un enamoramiento platónico cuando ella contaba 16 años y el poeta 18. Además apunta el dato de que las hermanas Eduardo de Amat y su madre elaboraban trabajos manuales en seda. Cf. Milla, *op. cit.*, pp. 410-412.

en su actualidad, como ya la captaba, por la misma época, el lente sensible de Martín Chambi.

El erotismo velado del poema se introduce a través del explicativo «Por que…» [sic] mediante el cual el poeta declara su relación con ella. El escenario es «una mañanita de cartón», muy en la vena egureniana, que determina un espacio casi infantil, de juego, en él la aldeanita le entrega su amor que está impregnado de esa candidez. La palabra «cuerpo» expresa la relación erótica, que no hace referencia necesariamente a una relación sexual, pero sí de atracción física. De manera indirecta, a través del verbo dar, «le diste», se configura la entrega física de la amada y con ello una liberalidad en la acción amorosa del personaje que es también un rasgo que nace de la nueva sensibilidad de la vanguardia y su relación con una imagen femenina activa, liberada del tabú sexual. Por su parte, el poeta se figura un joven en busca de emociones, un viajero, aspecto que está en perfecta concordancia con las primeras experiencias amorosas y la forma de expresión vanguardista, signada por la aventura y los viajes.

El lector tiene la impresión de que el poeta habla desde el recuerdo de un amor noble, de un hecho del pasado, siendo el ofrecimiento de veneración a la amada un acto simbólico *posterior* y, además, *futuro: «Ataré»*. Tratándose de un texto tan pequeño resulta sorprendente la forma en que Oquendo maneja los tiempos verbales. La veneración es una promesa, un acto futuro, y la relación amorosa se encuentra en el pasado. La lógica del discurso debería ser el establecimiento del hecho amoroso y, luego, la consiguiente declaración de veneración, pero esta lógica está invertida, lo que complejiza y enriquece el discurso. La conciencia presente subyace en la definición que hace de sí mismo el amante en tercera persona: «a este bueno aventurero de emociones». El adjetivo «bueno» quita al término «aventurero» su valor negativo dejando su figura en el centro de una condición poética ideal de tintes románticos. El poeta está solo, su mundo real es la poesía. Desde esa íntima orfandad y en ese espacio poético del poema erige su *donna angelicata andina*, a la que rinde homenaje.

Como en Vallejo, la poesía de Oquendo representa el binomio campo/ciudad. En el campo está la amada idealizada y el poeta escribe desde la ciudad (lugar de aventuras y emociones, con los que se define a sí mismo). Pero a diferencia de Vallejo la poesía de Oquendo no expresa el conflicto entre estas dos realidades sino sus posibilidades conciliadoras en el espacio poético[37]. De esta forma, el joven enamorado que busca emociones y aventuras en la ciudad traslada esta frescura cosmopolita al espacio idealizado del campo a través de la figura de su amada aldeana que, a su vez, se presenta como una imagen dulce, libre y sencilla.

Esta complementariedad natural que encuentran campo y ciudad en el espacio poético hace que la figura emblemática de su aldeana sea una figura gozosa, llena de luz, pureza y actualidad. El poema actualiza el sentimiento andino al interior de la nueva sensibilidad e ilusión vanguardista con que se construye la figura de la amada andina. El sentido del juego infantil, la sensación aventurera, imprimen al poema la utopía de un mundo maravilloso peruano, en tanto que se identifica a través de la amada andina con la pureza de ese mundo que fue el de la infancia del poeta. El hecho que queremos destacar es que el mundo andino no es aquí el mundo del dolor, el espacio que desaparece, el paraíso perdido, sino el *paraíso redescubierto* a los ojos de la nueva sensibilidad. La *donna angelicata* de Oquendo es una figura femenina en la que se abrazan felices el campo y la ciudad, la tradición y la vanguardia.

4. Otras aldeanas

En la poesía de Emilio Adolfo Westphalen, la figura de la *donna angelicata* es quizá más sugestiva y directa en ciertos aspectos, pero también más compleja como para analizarla en el espacio que nos resta del presente artículo. Basta decir que no se trata de una aldeana, sino de una «niña diosa», que destruye y rehace un universo poético signado por la *Abolición de la muerte* o una existencia eterna de los amantes en el Paraíso[38].

Nos interesa destacar aquí, un poema de Westphalen de su segunda época. En él aparece la figura de la aldeana desde una perspectiva crítica muy distinta. La lectura de este poema fue lo que nos sugirió el tema del presente artículo. El mundo rural peruano casi no aparece como tal en la poesía de Westphalen de los años treinta, pero hay una alusión directa en un poema de su libro *Ha vuelto la diosa ambarina* (1988). En este poema, sin título, el

37
Raúl Bueno se refería a ello cuando comentó que la poesía de Oquendo «anula la discontinuidad CAMPO/CIUDAD para fundar una continuidad poética en que el campo reverdece en la ciudad y en que ésta civiliza al campo», en «Aproximación teórico-metodológica e ilustración sumaria mediante el estudio de *5 metros de poemas* de Oquendo de Amat», *Poesía hispanoamericana de vanguardia. Procedimientos de interpretación textual*, Lima, Latinoamericana Editores, 1985, p. 132.

38
La construcción de la niña diosa, o la bella, guarda íntimas relaciones con las figuras erigidas por Eguren que ya hemos comentado: la niña como centro de amor puro y de misterio. Más tarde, la imagen de la diosa ambarina aparecerá con este mismo nombre en los poemas escritos por Westphalen en los años 80. Aunque la niña está ya en el último poema que cierra *Las ínsulas extrañas* (1931), es en *Abolición de la muerte* (1935) donde se encuentra impregnando su poética. Como para vincular más claramente este libro con la materia dantesca y la figura de Beatriz en particular, Westphalen abre la edición príncipe de *Abolición de la muerte* con la dedicatoria: «IDA BEATRIZ». Diríamos, con estos datos expuestos, que los dados están echados. La imagen de Beatriz presidiendo el libro, su vinculación con la poética de Eguren, el título del libro que nos remite a la construcción de un espacio ideal, que anula la muerte y permite la existencia infinita del poeta y la amada. Estamos frente a un libro que nos introduce, a través de la estética vanguardista, a un espacio poético entendido como Paraíso.

mundo rural se presenta, como en Oquendo y Vallejo, relacionado con la belleza de una joven de la serranía.

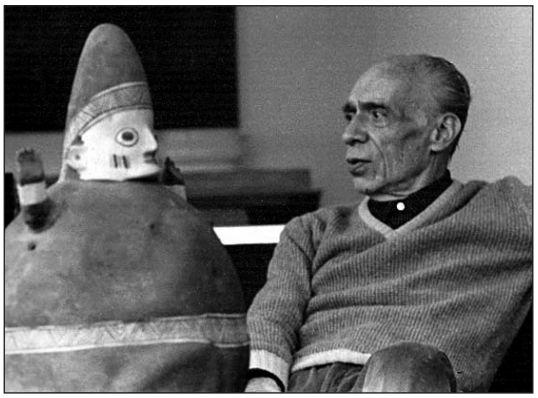
> UNA jovencita recién venida –tal la apariencia –directamente
> de lejana serranía –sin escala en villorio aldea o pueblo grande
> o pequeño –sorprendía por el cuidado extremo que tomaba en
> no mostrar en su español rezago o tonalidad –aún tenues –que
> trasluciera su quechua materno-.
> No tenía empacho (por lo contrario) en quemar ritualmente a vista
> de todos la vedija enredada en el peine luego de acariciar su desbordante
> vigorosa y luenga cabellera.
> (Hermoso dibujo nos hubiera dado Rendir de su enhiesto cuerpecillo
> –más que núbil aunque con teticas minúsculas– ocultado en parte por
> la espesa la abundante catarata de pelo negro exuberante)[39].

La perspectiva desde la cual se presenta esta imagen dista mucho de la *Rita* de Vallejo o la *Aldeanita* de Oquendo. En ambos poetas la conciencia de estar refiriendo un espacio físico propio: la aldea, el mundo andino, que sienten como lugar de origen, alejado del mal del mundo, o como lugar utópico donde los contrarios se concilian, hace que la figura femenina se presente de manera lógica como la amada ideal. En el caso de Westphalen, el poeta no describe a *su* «jovencita recién venida», sino a «UNA jovencita…». Aquí, el artículo definido indica una distancia afectiva. No estamos delante de la imagen de una *donna angelicata* como es evidente, sino frente a un poema que declara, a través del elogio de la belleza de la joven, la privación de un mundo que tendría que ser el suyo, pero que no lo es, un mundo negado culturalmente.

La «recién venida» alude, dentro de la contextualización cultural limeña, a la expresión popular y despectiva la *recién llegada*. De esta manera, a través de la revalorización del sentido de la frase, el poeta se opone al prejuicio estatuido y rectifica el lugar de lo andino en el discurso. Lo mismo sucede con la apelación «UNA jovencita», que constituye parte del rescate del personaje y de la cultura a través de su dignificación en el lenguaje.

Westphalen emprende esta tarea reivindicativa desde su posición de hombre de ciudad, del limeño, del que ve venir a la joven e intenta dirigir una mirada distinta sobre ella, mediante el hálito de sencillo misterio que emana de las formas que utiliza para su descripción.

El acto ritual de quemar su cabello, proporciona a la joven un aura simbólica que la vincula con antiguos ritos de los orígenes y denota esa magia simpatética que une al hombre con cualquier parte de su cuerpo, sobre todo el pelo y las uñas, que son destruidos mediante el fuego para evitar que caigan en manos de los brujos.



Emilio Adolfo Westphalen.

A través del misterio y de los atavismos culturales, el poeta llena de contenido y de profundidad la imagen simbólica, que se concentra en un isomorfismo que opone la juvenil belleza y la antigüedad ancestral, la aparente ingenuidad adolescente y la vieja sabiduría.

El poeta aborda el tema del idioma, ese quechua materno que la joven intenta esconder como una vergüenza. Para Westphalen esa realidad conflictiva de pertenecer culturalmente a un pueblo del cual se desconoce el idioma, un idioma despreciado por las clases que ostentan el poder económico y social, es una experiencia de desarraigo fundamental de la sociedad peruana hispanohablante y urbana, con la cultura y con el paisaje del propio país. Este problema lo percibió el poeta desde su infancia ya que, como comentó él mismo, hubo en su casa personas cariñosas que hablando en quechua le dejaron sentir su afecto. A este hecho se suma su amistad con José María Arguedas:

> Siempre lamentaré que en la escuela y la universidad en lugar de inglés no me enseñaran quechua –lo cual no sé si hubiera contribuido a esa ambigua «integración social» que tanto se predica pero entendiéndola más bien como una sumisión y desaparición consecuente de los remanentes de las tradiciones indígenas –al menos hubiera permitido quizás un conocimiento mayor de los factores culturales mutuos y –desde luego– la apreciación de las cualidades poéticas y otras que Arguedas reivindicaba[40].

Otra de las formas que el poeta usa para elevar la imagen de la muchacha indígena es compararla con una de esas jóvenes francesitas de los cuadros de Renoir. Otorga a su belleza un rango paralelo a la de cualquier joven bella del mundo, al verter sobre ella esa mirada erótica que sobre las jóvenes expresa el poeta repetidamente en este libro.

39 Emilio Adolfo Westphalen, *Bajo zarpas de la quimera. Poemas 1930-1988*, presentación de José Ángel Valente, Madrid, Alianza Editorial, 1991, p. 235.

40 Westphalen, «Las lenguas y la poesía», en *Escritos varios…*, *op. cit.*, p. 160.

También Martín Adán, quien dejó su condición aristocrática en aras de su libertad humana y poética, idealiza en su prosa lírica, *La casa de cartón* (1928), una fuga con una cholita de casi 15 años con la que le gustaría escapar de la ciudad e internarse en el campo. El narrador ve a una cholita intentando dominar una mula, esta visión le hace representarse una fuga con aquella adolescente:

> y yo quiero raptar a la cholita y fugarme con ella en una mula, a la sierra, tan próxima, que sus cimbros me arañan la piel de la nariz, haciéndome bizquear cuando la miro fijamente. Yo descendería, con la cholita en mis brazos y la mula entre mis piernas, en una sima sombría llena de cactos, con una sonámbula seguridad en la pesadilla feliz... [41].

Este texto también manifiesta, mediante la imagen de la joven, el deseo de un mundo andino que siendo tan cercano es casi inaccesible, donde una imagen bucólica, que expresa el amor con una cholita, se convertiría rápidamente en una pesadilla dentro del contexto social en el que se encuentra el poeta.

5. Conclusión

La belleza femenina, el amor y el paisaje, dentro del marco socio-cultural peruano, se convierten en un profundo lugar de subversión. Así lo advirtieron Eguren, Vallejo y Oquendo, por ello se valieron –como Westphalen de Renoir o Adán de una estructura bucólica– de la figura modélica y universal de la *donna angelicata* para erigir la construcción de una belleza fuera del canon establecido, una belleza autóctona, costeña o andina, elevándola al plano universal frente al discurso hispánico hegemónico.

Para este discurso detentado por la ciudad letrada la única belleza posible y loable era la de la mujer blanca, el único amor conveniente se daba entre los pares, la visión del paisaje que deseaban alabar era el épico, como el de los aplaudidos poemas de José Santos Chocano, o lugares de la decadencia urbana de Lima, casonas señoriales, patios y verjas que abundan en los poemas de José Gálvez.

Este ha sido otro terreno en el que la poesía vanguardista peruana inició, en el poema, una revaloración, en lo profundo del sentimiento, de la imagen de la mujer andina y, a través de ella, de la cultura, la lengua y del sentimiento andino como parte estructurante de una nación determinada por la diversidad. Sacar a la luz estos hechos, encontrar sus relaciones, sus peculiaridades en el interior de cada creación poética y vincularlos a un cambio general en la estructura de sentimiento que experimenta la sociedad peruana de las primeras décadas del siglo XX, sirve para colocar otro pequeño peldaño en el edificio de nuestra historia cultural.

41
Martín Adán, *La casa de cartón* (1928), Eva Mª Valero Juan (ed.), prólogo de Luis Alberto Sánchez, colofón de José Carlos Mariátegui, Madrid, Huelga y Fierro Editores, 2006, p. 114.

América sin nombre, nos 13-14 (2009) 149-159
ISSN: 1577-3442

EL PEZ DE ORO, DE GAMALIEL CHURATA, EN LA TRADICIÓN DE LA LITERATURA PERUANA

HELENA USANDIZAGA

Helena Usandizaga:
Es profesora titular de literatura hispanoamericana en la Universidad Autónoma de Barcelona. Sus líneas de investigación son la poesía peruana contemporánea y la literatura andina. Ha publicado numerosos artículos y capítulos de libro sobre estos temas, entre los que se destacan los dedicados a Moro, Eielson y Blanca Varela, por un lado, y a Arguedas y Gamaliel Churata, por otro. Es investigadora principal, desde 2003, de proyectos sobre la presencia de los mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana, financiados por el MEC; sobre este tema, como editora y coautora, ha publicado el libro *La palabra recuperada. Mitos prehispánicos en la literatura hispanoamericana*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006. Actualmente prepara la edición de *El Pez de Oro*, de Gamaliel Churata.

> Nadie vio en el mugriento español de Huamán Poma, o Tupak Khatari, la dialéctica de una estética; ningún crítico tabuló la chaskhadera; se la dejó para los espectáculos del Thantakhatu; jamás se pensó en extraerla de las zonas plebeyas a que el alma americana fue confinada[1].

Este trabajo pretende ser una reflexión sobre la obra poco conocida de Gamaliel Churata (Arequipa, 1897-Lima, 1969), especialmente sobre *El Pez de Oro* (1957), que para algunos es «la Biblia del indigenismo»[2] y para otros «uno de los grandes retos no asumidos de la crítica peruana»[3], si bien el reto se está asumiendo en los últimos años en una serie de trabajos críticos que mencionamos a lo largo de estas páginas. Para evaluar esta obra, hay que observar la evolución de Churata desde la época del *Boletín Titikaka* (1926-30), órgano difusor del movimiento *Orkopata* que él mismo dirige desde 1925, hasta la publicación de *El Pez de Oro* en 1957. Este movimiento ha sido objeto de varios estudios, el más completo de los cuales es el de Vich[4]; pero es necesario distinguir a partir de él la evolución de un proyecto literario que se plasma en *El Pez de Oro* y que gira sobre uno de los ejes más importantes de la literatura peruana, la heterogeneidad de sus materiales literarios[5].

El proyecto literario de Gamaliel Churata

Nos centramos en el proyecto estético y literario de Gamaliel Churata, en el que un elemento fundamental es el de hacer comunicar e interactuar las diferentes zonas culturales sin postular un idealizado mestizaje; esto implica la pregunta sobre la posibilidad de que un no-indígena pueda conocer estos mundos, lo que lo acerca a casos como el de Arguedas que, aunque catorce años más joven que Churata, no está tan lejano de él en algunas fechas de publicación: *El pez de oro*, la obra clave de Churata, aparece en 1957; *Los ríos profundos*, quizás la novela más representativa de Arguedas, es de 1958. Ambos mueren en 1969; Arguedas, después de haber publicado bastantes obras posteriores a *Los ríos profundos*; Churata, con varios inéditos y textos dispersos que se van recuperando gracias a estudiosos como Gonzales[6] y Badini[7]. Churata no tiene el mismo tipo de contacto directo, de vivencia en los años de formación en el mundo indígena que Arguedas; pero su proyecto literario implica activar todo lo que conoce de este mundo.

Tengamos en cuenta que el propio Churata propone explícitamente sacar lo indígena y lo popular del lugar a donde fue confinado; entonces, explorar en el resultado que logra, sin hacernos caer en la tentación de desdibujar las jerarquías, nos permite ir más allá de las rígidas separaciones entre la cultura hegemónica y la subordinada en los Andes: cualquier entrada de la escritura en la cultura oral no se puede describir en términos sólo de apropiación, aunque apropiaciones las hay, y por

1 Gamaliel Churata, *El Pez de Oro. Retablos del laykhakuy*, La Paz / Cochabamaba, Canata, 1957, p. 25.

2 Omar Aramayo, *El pez de oro, la biblia del indigenismo*, Puno, Mimeo, 1979.

3 Antonio Cornejo Polar, *La formación de la tradición literaria en el Perú*, Lima, Centro de Estudios y Publicaciones, 1989, p. 140 nota. El reto se ha asumido en los últimos años con una cantidad considerable de trabajos que han abierto el debate sobre esta obra.

4 Cynthia Vich, *Indigenismo de vanguardia en el Perú. Un estudio sobre el* Boletín Titikaka, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.

5 Antonio Cornejo Polar, »El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima), 7-8, (1978), pp. 7-21.

6 Guissela Gonzales Fernández, *El dolor americano. Literatura y periodismo en Gamaliel Churata*, Lima, Univesidad Nacional Mayor de San Marcos, 2009. Reúne los artículos de la época boliviana de Churata.

7 Riccardo Badini (ed.), Gamaliel Churata, «El alfabeto del incognoscible», en preparación.

lo general la cultura hegemónica desconoce y deforma aquello de lo que se apropia, pero conviene ver aquellos casos en los que la interacción ilumina la relación entre ambas partes. Observemos también que el propio Churata, en su proyecto, no estratifica privilegiando el espacio de la escritura, puesto que en la cita que encabeza este trabajo no se habla de una literatura o cultura esencialmente «oral», «popular» o «plebeya», que estaría por debajo de la «culta», sino de una que fue catalogada como tal para marginarla; no hay tampoco en Churata un desprecio por un estrato supuestamente inferior, sino una protesta que tiene que ver con el encasillamiento y la incomunicabilidad de determinados modos culturales, a base de adjudicar connotaciones peyorativas a sus productos.

El Pez de Oro representa así un esfuerzo por construir una estética a partir de la cosmovisión andina en contacto con la cultura occidental de Churata; ambas culturas se manifiestan y se declaran en este proyecto como precarias y caóticas, pues el propio Churata reconoce que maneja mal las lenguas y la cultura nativas, como veremos al hablar de su proyecto lingüístico, y que su cultura occidental a veces le llega a través de recopilaciones divulgativas. Es cierto que tan pronto cita a Platón como a Goethe, a Einstein o a Marx, pero reconoce con una humildad no exenta de ironía que sus fuentes no son a veces directas: «En la mecánica del movimiento, enseña Bergson (y al testimonio acudo de ese prodigioso Museum, de que yo y no pocos analfabetos nos abastecemos: *The Reader Digest*)...»[8]; en otro momento cita como autoridad el almanaque Bristol[9].

Pero Churata usa con naturalidad sus referencias, que muchas veces parecen leídas directamente: sobre su formación cabe decir que la letrada es más bien autodidacta[10], a partir de lecturas procesadas por un espíritu «iluminado» que es lo que significa Churata en aymara: clásicos griegos y romanos, San Agustín, Spinoza, Vives; más tarde, Whitman y Nietzsche, como explica Vich[11], quien también señala su elección de quedarse en Puno como colaborador con el periodismo en vez de asistir, como la mayor parte de la intelectualidad sureña, a la Universidad de San Agustín de Arequipa[12]. La autóctona tiene seguramente que ver con determinadas lecturas que reivindica –Huamán Poma, Tupac Khatari, Garcilaso– y aquellas que detecta Huamán[13] –por ejemplo, *Dioses y hombres de Huarochirí*, o su estela oral– y con el conocimiento de las comunidades nativas y de sus ritos, que debe de haberle comunicado algo de esa sabiduría. En este sentido, Vich[14] cita a Tamayo Herrera para registrar que Churata y sus contertulios, en las reuniones que celebraban los sábados por la tarde hasta el anochecer (las llamadas «pascanas nocturnas») o los domingos durante el día, «bebían chicha y licor, picchaban coca, se ponían chullos, cantaban en quechua y aymara, leían libros en voz alta, se sahumaba la habitación con incienso y consumían picantes»[15]. Pero esta relación, que sugiere una especie de forzada representación teatral, como si se jugara a «ser indios», es chocante sólo por la enumeración: habría que confrontarla con las prácticas que realmente y con bastante naturalidad lleva a cabo la capa *misti* y mestiza especialmente en las zonas rurales de la región de Puno.

El Pez de Oro en el contexto literario de Gamaliel Churata

Churata escribió algunas narraciones y poemas y muchos artículos; los artículos de la época de La Paz acaban de recogerse en el antes mencionado libro de Gonzales Fernández. Su obra más importante, sin embargo, es *El Pez de Oro*, publicada como dijimos en 1957[16]. Pues *El Pez de Oro* es un texto bastante más tardío que la época de *Orkopata* y el *Boletín Titikaka*, al parecer reescrito antes de su publicación en 1957, puesto que una edición anterior del texto comenzado hacia 1927, ya en la imprenta en 1930, habría sido destruida por un ataque fascista[17]. El texto tiene once secciones o capítulos, algunos divididos en subsecciones, la última de las cuales es «EL PEZ DE ORO», que no sólo repite el título sino también una sección anterior, si bien esta última se distingue tipográficamente por estar en mayúsculas. El discurso se formula sobre todo como narración, apelación, y a veces diatriba, de un enunciador que cambia su identidad (en varios pasajes es el propio *Khori-Puma*, uno de los seres míticos que pueblan la obra) y que se dirige a menudo a un enunciatario, también cambiante («amigo mío», «querida niña», «Capitán»...), quien a menudo interviene en el discurso que se convierte así en diálogo; en ocasiones uno de los dos se convierte en un narrador que se dirige a un hipotético lector. Los capítulos

8
Churata, *op. cit.*, p. 108.

9
Ibid., p. 90.

10
Vich, op. cit., p. 25.

11
Id.

12
Ibid., p. 25.

13
Humán, *op. cit.*, p. 63.

14
Vich, *op. cit.*, p. 28.

15
José Tamayo Herrera, *Historia social e indigenismo en el altiplano,* Lima, Ediciones Treintaitrés, 1982, p. 265.

16
Después de la inencontrable primera edición que reseñamos más arriba, se hizo una segunda que fue poco difundida, editada en Puno, Corpuno, 1987. Actualmente se está preparando una nueva edición: Helena Usandizaga, (ed.), *El pez de oro. Retablos del laykhakuy*, Madrid, Cátedra, en preparación.

17
Churata, *op. cit.*, p. 7.

cambian pues de situación, lo cual a veces se señala con una línea de puntos. Por otro lado, la estructura básica del diálogo incluye diferentes tipos de texto: versículos numerados[18], poemas de forma autóctona escritos casi siempre en un castellano híbrido, y a veces en quechua o en aymara, ensayos filosóficos o políticos, relatos sobre personajes de la historia de América desde la colonia, mitos o leyendas que corresponden o no a la materia tradicional, otros relatos de índole más realista, que a veces corresponden a la vida del enunciador. En el trasfondo de la obra juegan textos como los de Guamán Poma, el *Diario* de Colón, la *Biblia*, los clásicos españoles, las vidas de santos que leyó en Potosí, hechos relativamente contemporáneos como la matanza de Chicago en 1886, alusiones al imperialismo norteamericano... En esta estructura intervienen además otro tipo de textos como propuestas de leyes para los educadores[19], o arengas del Inka[20]. Todo ello, como decíamos, trufado de citas prestigiosas usadas con cierta ironía. Por otro lado, los diálogos presentan a todo tipo de personajes: por ejemplo, hay un duelo verbal entre el Diablo, que es español, y el *Khori-Puma*, pero no termina con una victoria sino con la compasión del *Khori Puma*[21]. Desde luego, la propuesta de Huamán de vincularlo con el *tinkuy*, ritual indígena de lucha y encuentro, tiene sentido por la reunión de distintos géneros y por el tipo de relaciones que se establecen entre los contrarios; Huamán añade a éste otro modelo, el del *pukllay* o carnaval andino en todo su dialogismo y conflictividad, que conforma el tono cultural que define al texto en su totalidad. Lo más interesante es esta mezcla y la forma frecuentemente dialógica, polifónica, estructurada en forma de discusiones paradójicas a veces llevadas por un mismo sujeto desdoblado. Según Kaliman[22], el hilo conductor es la utopía de restauración dinástica: el Pez de oro es sucesor del Puma de oro a quien Manco Capac encargó restaurar la dinastía antes de desaparecer en el lago Titicaca; esta vuelta del *Khori-Challwa*, paralela a la vuelta de *Inkarrí* en los mitos andinos postcoloniales, representa un *pachacuti*, una inversión catastrófica del mundo, pero también una restauración y una regeneración:

> Cuando el lago arda, bramen volcanes, y el Khori-Challwa regrese de la tierra a la tierra, florecerá el corazón del mundo. ¡Estad atentos a un rugido que sacudirá las estructuras del Universo! ¡Temblaréis los vivos y se levantarán los muertos![23].

Pero este proceso no es sólo una reivindicación, sino una búsqueda estética y de conocimiento. Churata propone que América sea América a partir de esa integración en lo previo y lo profundo, lo cual no implica ni fatalismo ni retroceso, sino apertura:

> Vivir en caverna, en la caverna y para la caverna, con el infracturable destino de la unidad vital, que no es más que el gozo de la fertilidad. Y como no se puede estar vivo y muerto, ni estar en dos naturalezas, ni objetiva y simultáneamente, estar en dos sitios, hay que estar en tensión lactéa, que el punto de tensión es el punto de la caverna[24].

Esta obra, que se resiste a la clasificación genérica, busca en la caverna primordial la conexión con lo andino, y cabe preguntarse cuáles son los elementos de esta búsqueda. El contenido andino tradicional de la obra se ha discutido, pero en los últimos años se viene ya demostrando y trabajando[25]. Además de la hibridez lingüística y de las formas literarias, el texto intenta incorporar la sabiduría y el conocimiento andinos, canalizándolo sobre todo a través de los mitos y también de modos de conocimiento o articulación del mundo que se convierten en procesos discursivos: los modos cognoscitivos basados en la oposición y complementariedad de los contrarios que estudian los mencionados trabajos de Huamán y Bosshard, a través de conceptos como *pachakuti*, *tinkuy*, *yanantin*, *taypi*, *kuti*, así como el *pukllay* o carnaval andino al que aludimos en el trabajo de Huamán; el animismo; la sabiduría chamánica y sus modos peculiares de enunciación, en especial la estructura de la convocación[26]. Todo esto hace que el texto sea polifónico y dialógico, pues a menudo cambia el enunciador, quien, como decíamos, se dirige a diversos enunciatarios, incluido por supuesto el lector, de modo que el texto se estructura como una conversación que logra presentar los temas no como algo dado, sino como un saber que se construye en el texto mediante estos modos dialógicos y a menudo paradójicos. A través de estas formas, la preocupación de Churata no es tanto «representar» al indio como conectar con su saber, que, según apunta el autor, no se manifiesta debido a circunstancias históricas.

18 *Ibid.*, p. 228.

19 *Ibid.*, p. 484.

20 *Ibid.*, p. 520.

21 *Ibid.*, p. 172.

22 Ricardo Kaliman, «Literatura andina contemporánea». Curso dictado en el Centro de Estudios Andinos Bartolomé de las Casas. Cusco, Perú, agosto de 1996.

23 Churata, *op. cit.*, p. 448.

24 *Ibid.*, p. 45.

25 Ricardo Badini, «La ósmosis de Gamaliel Churata», *Memorias de JALLA Tucumán 1995*, vol. I, Tucumán, Proyecto «Tucumán en los Andes», pp. 344-351; Marco Thomas Bosshard, «Mito y mónada: la cosmovisión andina como base de la estética vanguardista de Gamaliel Churata», *Revista Iberoamericana*, 73: 220 (2007), pp. 515-540; Miguel Ángel Huamán, *Fronteras de la escritura. Discurso y utopía en Churata*, Lima, Horizonte, 1994; Manuel Pantigoso. *El ultraorbicismo en el pensamiento de Gamaliel Churata*, Lima, Universidad Ricardo Palma, 1999; Ulises Juan Zevallos Aguilar, *Indigenismo y nación. Los retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el* Boletín Titikaka *(1926-1930)*, Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2002.

26 Estudiada en Helena Usandizaga, «Cosmovisión y conocimiento andinos en *El Pez de Oro*, de Gamaliel Churata», *Revista andina*, 40 (2005), pp. 237-259.

Por eso añadimos que el significado de los mitos, en la obra, no es el de una repetición del pasado, ni el de la prefiguración ineludible de algo por venir, sino el de la propuesta de un punto de partida que es a la vez sabiduría y goce, exploración en el futuro a partir de lo previo. Huamán detecta «una estrategia de lectura que nos permite acceder a otros niveles de análisis»[27], es decir, un movimiento cognitivo, perceptivo y organizativo y no una representación de «lo otro» como en gran parte del indigenismo de la época. *El Pez de Oro* no es solamente un texto que marca una percepción andina, sino también, según Huamán[28], un texto que dibuja un receptor andino: «Presiento que me leen Challwas», dice, citando a Churata[29]. La disposición del texto en retablos, señalada en el subtítulo de la obra y analizada por Huamán, o en movimientos inspirados en las constelaciones estudiados por Pantigoso[30], corresponde al valor no lineal ni secuencial del texto, que se organiza así por la lectura de mitos, temas y motivos mediante diferentes estructuras y convenciones genéricas. Por otro lado, Niemeyer[31] ha señalado lo productivo de una lectura que tenga en cuenta también la trama del texto, basada sobre todo en la búsqueda que realiza el enunciador de sus raíces andinas y de una escritura que conecte con ellas y con la reivindicación de este mundo.

El Pez de Oro en el contexto ideológico y estético de Churata

Para entender hasta qué punto Churata es consciente de su inserción en el contexto cultural andino, antes de examinar su proyecto, hay que situar al Churata de *El Pez de Oro* en su época de maduración ideológica y estética, que coincide con su estancia en Potosí (Bolivia), donde se refugió por la persecución ideológica y artística de Sánchez Cerro, entre 1932 y 1964. En cuanto a lo ideológico, para Churata, el socialismo no es un descubrimiento de esta época, pero sí lo es la profundización en el marxismo y la ligazón con la reflexión estética, todo ello unido a un interés predominante, ya desde los años 20, por las ideas de Mariátegui, que le marcarían profundamente[32]. A partir también de Gonzales Fernández, quien opina que su preocupación por «lo americano» se hace en este momento más precisa y más ligada a lo indio como componente básico de lo americano o como lo americano mismo[33], intuimos que su búsqueda es la de una estética capaz de expresar este mundo: en *El Pez de Oro* el indio no es un tema sino que se integra en la búsqueda de una forma y de una utopía que se alimentan de la tradición, ya que para Churata el quechua y el aymara son a ciertas civilizaciones americanas lo que el griego y el latín para las civilizaciones europeas. Por otro lado, Churata rechaza toda idealización en el planteamiento del problema indígena, y lo relaciona claramente con la desposesión y la injusticia, tal como señala Gonzales Fernández[34], citando un fragmento de un artículo de 1937. Claro que las ideas de Churata no solucionarán la marginación del indio, pero el resultado de esta posición ideológica y estética queda plasmado en *El Pez de Oro*, como lo muestra el hecho de que Churata mismo haga una reflexión muy compleja y completa sobre el valor de lo andino en la literatura peruana, un valor que para él es fundamental. Este planteamiento, que se expone en el texto introductorio de *El Pez de Oro* (1957) titulado «Homilía del Khori Challwa», sería comparable a los mucho más conocidos de Mariátegui, pero lógicamente más informado sobre la materia andina. Teniendo en cuenta la evolución de Churata y la inserción de *El Pez de Oro* en este contexto literario, ideológico y estético, examinaremos algunas de las diferencias con el proyecto del *Boletín Titikaka*.

La visión del mestizaje

En primer lugar, el mestizaje idealizado al que se refiere Vich[35] como presente en declaraciones del *Boletín Titikaka*, propio de muchos discursos de la época, es releído por Churata, quien desde luego no propone, como Valcárcel[36], una supuesta pureza o inmutabilidad del indio, el cual «habría persistido fuera del tiempo esperando su futura resurrección»[37]. Del mismo modo, sí percibe lo conflictivo y agónico de la heterogeneidad, al contrario de Uriel García, cuyo «neoindianismo», según Vich, es «una ondulación en la que se alternaba el influjo hispánico con el indígena en constante proceso de fusión»[38]. En *El pez de oro*, Churata es categórico al respecto:

> Cualquier mestizaje es imposible, mas hay alguno impasable; y uno –bien se lo ve en este libro– es el del hispano y las lenguas aborígenes de la América, si

27
Huamán, *op. cit.*, p. 32.

28
Ibid., p. 66.

29
Churata, *op. cit.*, p. 43.

30
Pantigoso, *op. cit.*, pp. 304-330.

31
Khatarina Niemeyer, Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2004.

32
Gonzales Fernández, Guisella, «Gamaliel Churata: una visión del indio y de Mariátegui», en *Simposio Internacional* «Amauta y su Época», Lima, Librería Editorial «Minerva», 1998. (247-253), p. 250.

33
Ibid., p. 252.

34
Op. cit., p. 251.

35
Vich, *op. cit.*, p. 60.

36
Luis Emilio Valcárcel, *Tempestad en los Andes*, Lima, Universo, 1972.

37
Vich, *op. cit.*, p. 92.

38
Uriel García, «El nuevo indio», *Amauta*, 8, pp. 19-20 y 25 (1927) p. 20, citado por Vich, *op. cit.*, p. 98. El proyecto de Valcárcel y éste de García son quizás los que más peso tuvieron en el discurso peruano de la época.

> en lo que llevamos de cultura cristiana, y lo mismo es decir española, hemos originado hasta el deleitoso y pecador connubio de Juan de la Cruz y Verlaine; mas hay infarto estético en que podamos decir: he aquí el connubio indo-hispano[39].

Habría que matizar por lo tanto las afirmaciones que se basan en textos del *Boletín Tititkaka* y hacerlo señalando las diferencias con *El Pez de Oro*; Vich afirma, comentando «Indoamericanismo» (1928), un texto de Churata en esta revista, que

> por medio de este tipo de pronunciamientos, Churata aboga por la facilidad que tienen los latinoamericanos para articular sus propias tradiciones con otras que vienen de fuera; para ser cosmopolitas sin dejar de ser regionales a la vez. La idealización de la categoría de mestizaje (entendida como una fusión positiva sin conflicto alguno) salta a la vista[40].

Leyendo *El Pez de Oro*, por el contrario, se aprecia que Churata sale al paso de muchas ideas de la época, y aun sostenidas muchos años después, sobre el mestizaje: ni siquiera el racial le parece inocente, pues en él se manifiesta la desigualdad de la unión, y también el cultural lo analiza destruyendo tópicos, como el supuesto mestizaje armónico de Garcilaso, ya que detecta en él «la evidente subalternidad de lo indio»[41]. Del mismo modo, rechaza la celebración de la síntesis donde se ha impuesto la jerarquía, como en el supuesto valor mestizo del barroco, por ejemplo en las iglesias de Pomata y Juli, que sin duda Churata tuvo ocasión de contemplar largamente: «Los símbolos del Sol y de la Luna en las ideografías del plateresco colonial no han sido impuestas por el indio, ni admitidas con valor categorial por la Iglesia; son tan subsidiarias que sólo pueden obedecer a una concesión dentro del proceso catequista»[42]. La propuesta de Churata, es cierto, cabe interpretarla como una estrategia antes que como una definición definitiva:

> No se vea en nuestra actitud fobia alguna contra España; la admiración que cultivamos por su genio, por el genio de sus grandes hijos, como –y más– por los españoles chicos de la gleba, nos cura de odiosidades de espantapájaros. Pueda que en el fondo nos inspiren odio sus hechos; pero el odio no destruye sino a quien le cultiva. Estamos, como hombres, frente a la negación de nuestra naturaleza que ella representa y supone; y sabemos que la manera de cancelarla en nosotros es volviendo por el régimen de la salud celular[43].

El rechazo de lo español que propone Churata parece más bien una manera de acceder a lo propio que un rechazo definitivo de lo otro porque, de manera más consciente que Arguedas, Churata reivindica una corriente autóctona oculta pero viva, una corriente que se manifiesta también en la escritura. Al mismo tiempo, aparte de su vocación cervantina, conecta con lo más auténtico y desgarrado de la literatura española (Calderón, Santa Teresa de Jesús…). Como decíamos, Churata propone rescatar «lo popular» para la literatura culta, y no exactamente hablar de lo popular desde lo culto. Por otro lado, en la exposición que hace de las relaciones entre lo andino y lo español, muestra una perspectiva muy poco idealizante del mestizaje, como señalábamos anteriormente, y una conciencia clara de la subalternidad de lo andino respecto a lo español, así como de la importancia de la conservación de la percepción andina en determinados sujetos coloniales (Huamán Poma es para él un ejemplo, al contrario de Garcilaso) y del contagio de la percepción andina a los españoles. Aunque Churata a veces habla en términos de lengua, es evidente que su perspectiva es mucho más amplia; es cultural, y por lo tanto perceptiva y estética:

> La verdadera capacidad estética de la América está en la sangre del indio y, por tanto, la forma de hacer estética americana es hacer de América un mundo indio; que será indio siempre, si la genésica de la cultura la suministra el habitante en cuanto naturaleza y fruto[44].

Sin embargo, hay que repetir que lo estético no se separa del sentido, ni aun de lo ideológico y de lo ético. El aspecto de resistencia de la propuesta de Churata lo subraya Huamán; aquí querría solamente observar que se podría hablar de una identificación genésica con el espíritu de la raza y con la tierra; pero que para Churata la tierra, gracias al mito, no anula la historia, lo cual me parece de una importancia fundamental, porque las palabras del primer capítulo de *El pez de oro* contradicen de nuevo la perspectiva del mestizaje y la supuesta «visión biológica» de Churata:

> El mito griego es el *alma mater* del mundo occidental; el mito inkásico debe serlo de una América del

Portada de la primera edición de *El pez de oro. Retablos del Laykhakuy* de Gamaliel Churata (1957).

39
Churata, *op. cit.*, p. 533.

40
Vich, *op. cit.*, p. 60.

41
Ibid., p. 14.

42
Ibid., p. 42.

43
Ibid., p. 533.

44
Ibid., p. 17.

Arturo Peralta, Gamaliel Churata, en la época de Puno.

> Sur con «ego». Ciertamente, en la del Norte, frente al monstruoso poderío neobritánico, no es hispana la guardia de la frontera: es azteca. Deber de quienes detentan la *Wiphala* del Inka es no abandonar la batalla antes de la Victoria[45].

La visión genérica en *El Pez de Oro*

Del mismo modo, la visión genérica en este trabajo más tardío se aleja del «criterio valorativo falocéntrico» que detecta Vich[46] comentando «Indoamericanismo» (1928), texto aparecido en el número 22 del *Boletín Titikaka*. En el texto que cita Vich hay, en efecto, una oposición entre lo materno y lo varonil que se corresponde con la oposición germen/ plenitud y que, así leída, puede calificarse de falocéntrica. En cuanto a *El Pez de Oro*, hay en esta obra una complicada doctrina sobre los roles sexuales y sobre la fecundación/ germinación, así como sobre la paternidad/ maternidad y su relación con el erotismo, el amor y el dolor[47]; que es desconcertante lo muestra la referencia a las parejas varón/varona[48], doncella/doncello[49]. Pero, a falta de espacio para entrar en este tema, baste señalar que el valor de lo materno es bastante diferente en *El Pez de Oro*; esto es especialmente evidente en uno de los mitos que cohesionan la obra, el de la germinación materna ligada al mito de la Pachamama. Aunque, si bien este mito refiere la ligazón del hombre con lo sagrado, ligada a la estética que se origina en lo primordial, y se opone a una serie de arquetipos de lo femenino, no deja de establecer una polaridad hombre/ mujer que adjudica roles aparentemente no intercambiables:

> Tenemos palingenesia, indudablemente.
> A la mundolatría que prende por acción oceánica en sus grupos artísticos, el desasimiento hoy cardinales, seguirá un arte de génesis, de lujuria y afincamiento en la patria láctea; pues allí se verá que la patria láctea no puede ser suprimida y todo lo que se hizo fue obligarla a permanecer en acecho, encrucijada y zozobra. El artista sentirá la voluntad creadora de una mujer genésica (sobrevendrá especie de matriarcalismo mental)...[50].

Se propone así una vuelta a la «patria láctea» que comporta un «matriarcalismo mental»[51]; de tal modo que el papel preponderante lo tiene el elemento femenino. Esta presencia de lo femenino produce un ritmo corporal y de sensibilidad, lo cual supone una estética que se origina en lo primordial.

El proyecto lingüístico de Churata

El lenguaje churatiano de la época del *Boletín Titikaka* se ha visto como un vanguardismo sólo superficial, ejemplificado en *Versos del achachila*, aparecido en el Boletín Titikaka[52]. Comparando este texto aislado con la totalidad de *El Pez de Oro*, podemos observar en esta obra un vanguardismo que tiene que ver sobre todo con la ya comentada estructura y composición de la obra. Como veremos, el de Churata es en efecto un lenguaje desarticulado, en el que se mezclan el español y las lenguas autóctonas en un intento repetido de desaprender lo aprendido para buscar una nueva expresión que conecte con la cultura andina; en este sentido, Churata busca su propia tradición en textos ligados a lo andino. A este rescate, a esta reivindicación del lenguaje de por ejemplo Guamán Poma[53], que podría llevar al uso del aymara y el quechua, se opone algo que sí se rechaza de modo categórico, y que es la retórica española, «lo que no soltamos del legado hispánico: la trónica, que truena con más vaciedad ahora que España nos falta con el humanismo de Vitoria, el genio de Calderón, el romanticismo quijotesco del padre Las Casas». No ha habido independencia («De la España española, sí. No de sus porquerizos») en cuanto a lo más negativo de lo cultural: «Seguimos españoles en el sentido obsceno de la españolidad; esto es en madrileñismo curialesco (sostenerlo no infiere fosca alguna por la nobiliaria de los Madriles) o sea en «pizarrismo» híspido, bravucón y dipsómano»[54].

Se percibe aquí la mencionada estrategia de Churata, contraria al mestizaje, para llegar a lo propio. Del mismo modo, Churata parece en esta obra mucho más consciente de las posibilidades y limitaciones del uso de las lenguas vernáculas en la literatura, separándose de la consideración, por parte del *Boletín*, del «español como la única lengua posible en el campo de la cultura letrada»[55]. Churata es en él más realista y más crítico puesto que, al lado del español andino que le inspira Huamán Poma, percibe otras dos posibilidades que parece dejar abiertas, pero que no emprende por diferentes razones. Después de reconocer que no hay todavía literatura americana, que ésta es aún española, Churata señala que:

45 *Ibid.*, p. 33.

46 Vich, *op. cit.*, pp. 59-60.

47 Churata, *op. cit.*, pp. 84-99, 362.

48 *Ibid.*, p. 84.

49 *Ibid.*, p. 86.

50 *Ibid.*, p. 40.

51 *Id.*

52 Vich, *op. cit.*, pp. 127-128.

53 Churata, *op. cit.*, p. 16.

54 Las últimas citas corresponden todas a *ibid.*, p. 25.

55 Vich, *op. cit.*, pp. 190-191

«En tal punto el alud volcánico se dirige a la posibilidad Garcilaso, la posibilidad Huamán Poma o la posibilidad «Ollantay»». Es decir, una lengua hispanizante, una lengua híbrida o las lenguas autóctonas. «Si Huamán nos da el diapasón, nada tenemos que acometer que no sea jerarquizar el español híbrido que hablan nuestros pueblos, si lo tercero...»[56], añade Churata; pues, en efecto, parece que se inclina por esta solución híbrida, pero no porque la tenga por definitiva, sino por adaptarla a sus posibilidades lingüísticas reales, en lo que se refiere al uso de las lenguas autóctonas, y porque considera que ya no es el momento de explorar en lo más hispánico (piensa además Churata[57] que lo mestizo desemboca en la «quejumbre», y critica[58] al indio que se «cholifica»). La primera solución se rechaza entonces así, puesto que además la «trónica» española anteriormente mencionada constituye uno de los mayores obstáculos para llegar a una literatura americana. Parece entenderse, entonces, que a la larga una opción sería el uso del aymara y el quechua: «Una posibilidad de literatura americana quedaría resuelta (se entiende que para el área del Tawantinsuyu) si los escritores americanos pudiesen emplear el aymara y el kheswa»[59]. Es, por lo tanto, una imposibilidad real y momentánea la que ve Churata para el uso de las lenguas autóctonas, pero vislumbra la posibilidad de que se llegue a ello en el futuro: «El español tendrá que hibridarse rendiendo parias a Huamán Poma, o romperemos los «atajamientos» de Garcilaso, volviendo al aymara y al kheswa. Sólo entonces el punto de partida de «Ollantay» habrá encontrado continuidad. Y ya podremos hablar de Literatura Americana»[60]. Si bien es cierto que la lengua de Churata hay que tomarla como un ensayo, qué duda cabe de que se trata de algo original y valioso en tanto que expresión de este lugar fronterizo que es su literatura. Tomamos uno de los múltiples ejemplos de ese lenguaje:

> Elake, Khori-Challwa, que en estas kellkas se trata de tu patria de oro y se llora en trinos la patria de tu trino. Se llora el trino de los huesos, del lakato, las thayas y del phesko. El agua gorgorea con gorjeos. Aúlla el perro lobo por sus trinos. Trina la kharka que te ama. La ahayu ya no trina porque te habla. Trina, llora y espera el Chullpa-tullu. El hombre de cabeza de llamo trina con tus trinos. Llamarada de trinos, el Khori-Puma, que con alada garra fue a despertarte del sueño en tu adormida estrella. Wirakhocha en su gloria de trinos y de oros, es ya sólo un trino de tu oro. Trina el monte, trina el aire, trina el agua. Trina en la Khellka la Imilla que por trinarte vino y ya es la pirwa de tus trinos. Trina la Pacha-Mama y es su corazón el nido de tus trinos. Tus trinos son, no hemorragia de mis llagas, Khori-Challwa. Trinos para el niño viejo, trinos para el viejo niño. Y los mismos alaridos del chullpar que espantan a los chiñis, son el trino de oro que trina con tus trinos[61].

Este lenguaje híbrido parte de un español arcaico inspirado seguramente en sus lecturas de los clásicos, para mezclarlo con términos en quechua y aymara, términos que incluye en principio en un guión lexicográfico al final, guión que en realidad constituye más bien un diccionario personal. El castellano, a pesar de cierto descuido, está usado con pericia de diferentes maneras: a veces es un castellano «plebeyo»[62], pero las más de las veces está elaborado de modos diversos, ya sea con el lenguaje filosófico[63], ya con juegos de palabras («Que la Muerte y Putifar tienen la suerte del badajo, mi docto Renacuajo, si bajo el barajo caen de tu atajo: ampollas, o bambollas, o centollas»[64]). Hay otros ecos intertextuales que cabría investigar: bequerianos («Entonces comprendí porque se muerde»[65]); o conectados con el discurso modernista y postmodernista, tal vez egurenianos, lugonianos o valleinclanescos («Mama-Khilla, clorótico fanal de todo drama de Ultratumba, a la sombra de sus ojeras volcaba lunáticos albayaldes en el montón de arrugas viejas de la tierra, donde, Duendes sin ellas, complotaban la fuga»[66]). La intertextualidad es profusa, con segmentos de la tradición occidental tan dispares como Walt Whitman o los versos al alma de Adriano. Pero, por otro lado, el texto se propone como algo ciertamente estimulante para un lector occidental, quien no puede apoyarse para descifrarlo en las referencias andinas, que no conoce, y que tampoco puede basarse sólo en el código vanguardista para entenderlo.

La visión de lo indígena como universo cultural

A partir de esas diferencias con lo más ingenuo del *Boletín Titikaka* hay que buscar la originalidad de esa obra de Churata, y evitar uniformizarlo a priori con los estereotipos que generan afirmaciones autoritarias y que muestran el desconocimiento y la idealización

Gamaliel Churata en Bolivia. Fotos: cortesía de Pedro Pineda Aragón y de José Luis Velásquez Garambel

56 Churata, *op. cit.*, p. 22.

57 *Ibid.*, p. 18.

58 Ibid., pág. 34.

59 *Ibid.*, p. 25.

60 *Ibid.*, p. 26.

61 *Ibid.*, p. 45.

62 *Ibid.*, p. 170.

63 *Ibid.*, p. 379.

64 *Ibid.*, p. 363.

65 *Ibid.*, p. 375.

66 *Ibid.*, p. 288.

de mundo indígena, plasmados en un actitud paternalista. Vich[67], por ejemplo, comenta el proyecto educativo del poeta y profesor Emilio Vásquez, componente de Orkopata, y detecta la afirmación, en la base de este proyecto, de las capacidades intelectuales limitadas de los indígenas, «a los que siempre se les ubica en un nivel inferior, instintivo, completamente sub-desarrollado»[68], opiniones que se sustentan en el concepto caduco y poco operativo de la oposición «civilización/barbarie»[69]. A partir de lo que dice Gonzales Fernández en su estudio sobre los artículos que escribió en la época de Potosí, en el mencionado contexto ideológico de Churata, a partir de los años 30, observamos algo diferente: cuando Churata habla de la educación, propone un modelo en el que el indio no tiene que ofrecer folklore a cambio de un regalo paternalista que no lo sacaría de su servidumbre; la educación que él defiende ha de desarrollarse en el ámbito del indígena, para salvarlo en su cultura y permitirle que busque su propio progreso. Churata es aún más claro en *El Pez de Oro*, y en estas afirmaciones y en otras que comentaremos a continuación, se diría que polemiza con su propio contexto de los años 20-30.

En este contexto, Vich[70] contrapone a las afirmaciones paternalistas aquellas que explican las acusaciones de alcoholismo y adicción a la coca como modos de discriminación del indígena; pero la posición de Churata muestra algo que va más allá, un conocimiento cultural que no aparece en esa polémica. El rechazo por parte de Vázquez de «los vicios orgánicos de la raza»[71], es decir, el alcohol y la coca, contrasta con el conocimiento de Churata del valor sagrado y cultural de la coca: podemos relacionar el conocimiento de lo sagrado andino que se deriva de esto con su oposición a ciertos tópicos del discurso indigenista más común en la época; en uno de los diálogos de la obra, el enunciador polemiza con la idea de que la coca estupidiza, y muestra que conoce bien sus efectos y simbología:

> En innumerables hechos como éste me fundo para creer que ni el valor nutritivo de la coca, ni el espíritu del pueblo indio, han sido comprendidos. De la coca, afirman, y tú entre otros, ha bestializado al indio, que integra un hato de bestias... Soberbias orejas, doctor Fausto... Pachakutek, que cobra fama con Lloke Yupanki, si la memoria no me engaña, de uno de los más kukanis de los Inkas («gran mascador de coca»), dice el Cronista), fue tan sabio como Licurgo, tan filósofo como Marco Aurelio, tan sensitivo como Adriano, y conquistador digno de hombrearse a Filipo o Ciro. Caben en un puño sus máximas; pero la experiencia de los hombres que ellas acusan, ya no. ¿Si la kuka hace posible tal iluminación psicofísica, cómo puede embrutecer? El auki en el ámbito de su mundo tiene mayestática de Loja; y su agudez inspira la certidumbre de que los mestizos podremos penetrar en la interna sabiduría de su palabra sólo cuando valores, internos también, nos confieran la aptitud necesaria para insumirnos en su profundidad. Eso es cultura y sólo eso patria[72].

En relación con su valoración antropológica y no únicamente telúrica de lo indígena, Churata reclama para los indios la capacidad de generar cualquier producto cultural; si esto no se ha hecho efectivo, se debe a su condición de oprimidos, no a su inferioridad:

> Si no conciliamos las prerrogativas del criollo con las mayores del indio, y de éste creemos que sirve para más que menestral, covachuela, portero de hotel, pillastre electoralero, alcahuetista, mientras para aquél reservamos los dones de la arcangelidad, nunca tendremos un poeta indio, como en cuatrocientos años no hemos metido un santo cuprífero a las hornacinas ortodoxas, que no se escatimaron para negros ni amarillos. El indio no es un subhumano, si ya sabemos que las imbecilidades de Sepúlveda fueron aniquiladas en su mismo vitriolo; es sí un subnutrido a causa de los sobrenutridos que lo apalearon y lo apaleamos todavía en prosa y en verso[73].

Además, Churata se muestra consciente de los intereses que entran en juego cuando se decreta la inferioridad del indio:

> El gran poeta «indio», que es don Franz Tamayo, decreta que de él se haga artesano, mecánico, tal vez práctico en ingeniería. Mas no, ni se procure, filósofo o esteta, que todo lo que ve con las elaboraciones de la imaginación le está negado. Realmente, por mucho que se medite en tesis tan insólita se penetra en sus razones. ¿Es que el indio es un animal detenido en las subestructuras de la volición instintiva? ¿Por qué constituiría ese estrato inmoble, si todos los pueblos, y los más típicamente manuales, como el sajón, han sido fecundos en poetas y filósofos? Dígase que más útil es en pongo y se comprenderá quién lo dice[74].

Churata no es crítico únicamente con la opresión española, sino que se muestra muy consciente de fracaso que supone la independencia para la liberación del indígena:

67 Vich, *op. cit.*, pp. 176-184.

68 *Ibid.*, p. 177.

69 *Ibid.*, p. 179.

70 *Ibid.*, p. 179.

71 *Id.*

72 Churata, *op. cit.*, p. 237.

73 *Ibid.*, p. 17.

74 *Ibid.*, pp. 17-18.

> Hay, sin embargo, monstruosidad mayor. Es la legislación que se dan las «republiquetas» hispanoamericanas, pantográfico remedo y secuela de la Revolución Burguesa, con sustantivo y clamoroso desconocimiento de las «Leyes de Indias», que aunque fuese solo teóricamente y para negarlo, comprendían el problema del SER americano, son vestigio de reconocimiento de sus texturas[75].

Esta exploración en lo andino se plantea como decíamos a partir de la vuelta a la célula, a la caverna; pero no se trata de una vuelta a los orígenes que ignoraría la historia, sino de volver al pasado a través del *Khori-Challwa*, el pez del origen, para encontrar la manera de situarse en el presente y en el futuro. Muchos de los elementos andinos que Churata mezcla con los occidentales tienen que ver con la idea de la búsqueda en el pasado; pero no como un eco spengleriano que también se le ha atribuido. Churata pudo acercarse a esta concepción «biológica», según un esquema positivista que asemejaría la historia de América al desarrollo del ciclo vital del ser humano[76] en la época del *Boletín Titikaka*, pero leyendo *El Pez de Oro* se hace evidente que se sitúa ahora más allá del tópico de la joven América frente a la vieja y caduca Europa. En efecto, su concepción del tiempo es más mítica que biológica, pero no a la manera cíclica repetitiva con que se simplifican las visiones prehispánicas, sino en esta especie de ciclicidad en espiral que habría que explorar más en culturas como la maya o la andina.

Justamente en esta encrucijada temporal la perspectiva de Churata incorpora la visión andina del mundo de los muertos como lugar de génesis y de fecundidad para los vivos[77]. En cuanto a la idea de los muertos como semilla, lo relaciona con figuras míticas, y con el concepto de *chullpa*, que Churata define como sepulcro, mientras que el *chullpar* es el cementerio y el *chullpa-tullu* es «el esqueleto, mas el esqueleto vivo»; hay también referencia a El Chullpa, «americano legendario de edades presolares»[78]. El pasado ha de ser el pasado indígena, porque se busca la permanencia de un proyecto histórico específico: en un típico procedimiento churatiano, imagina que el maestro Eckardt pregunta al indio, quien le responde que en los indios muertos busca a los vivos, y en los indios antiguos a los nuevos. No se trata entonces de una temporalidad biológica, sino de una tempo-espacialidad mítica que, decíamos, no reproduce el ciclo vital humano: señala al pasado pero no como «vuelta al origen», sino como espacio de exploración y lucha para controlar el futuro. No en vano Churata hace una referencia al concepto marxista de la historia y la relaciona con esta visión mítica del pasado:

> «¿Cuál la Abracadabra? En los indios de hoy deben estar los indios de ayer; o estos indios no son indios. Ya que sólo está el que estuvo, o el que está, y se dice, no es... Nada será sin estar. El «los muertos mandan» de Karl Marx, sonaba a paradoja para quienes no observan que el Materialismo Histórico debe ser mosaico en lo fundamental, por tanto secuela de mesianismo profético. ¿Pero, Marx entendía que los muertos mandan por que los muertos no son los vivos? En ese caso su pleroma búdico no poco y hasta tomista. Mas su paradoja se concreta ahora, puesto que podemos decir, sin anfibologías, sólo tiene autoridad el que ha muerto (por eso puede mandar) y autoridad de sabio aquél que sabe que el muerto es él[79].

Estas concepciones de tiempo y espacio están muy a menudo ligadas a figuras míticas más concretas, por ejemplo el «mito temporario» de la isla del Waksallu, que formula la sensación que el Runahakhe obtenía del devenir: el Achachila, o Jefe arcaico, «incrustado en chinkhanas, manantiales, lagos, o kharkhas» no es así mera presencia nostálgica del ancestro. Del mismo modo, los chullpares no son meras necrópolis, sino «altares necrolátricos, donde adquiere el hombre conciencia de estancia y de raíz». En estos muertos reside el «Pasado no yerto, fértil; no detenido, fluyente»[80]. Por eso para Churata el lugar de los muertos es el lugar de la semilla; la lección de los chullpares es la de la vida y la inmortalidad:

> En el corazón de los chullpares está el imperio de la sangre y se percibe su inmortalidad. Bulle con torrentes ardorosos, habla con la lengua de todos nuestros muertos, se agita con sus vidas, duele con los sueños, reclama sus derechos; de allí afloran para brindarnos el beso de la fraternidad que no se trunca, para avivar la hornalla que arde sin principio[81].

De este modo se explica que la relación entre la vida y la muerte sólo puede producir más vida, pues la semilla debe arder para germinar, y la semilla son los antepasados, los muertos: «¡Tata-Lupi: ya arden los chullpares!»[82] Ese incendio, entonces, es del sujeto y del universo y la percepción andina –la coca y

75
Ibid., p. 32.

76
Vich, *op. cit.*, p. 59.

77
Tal como señala Badini (*op. cit.*, p. 348), lo que sin duda está en Churata es este impulso del pasado, del mundo de los muertos, estudiado por Bouysse-Cassagne y Harris, hacia el futuro: «La próxima edad brotará de donde salen los poderes repentinos e inciertos que nos dan vida y así los antepasados, la gente de tiempos anteriores, no sólo hacen fecundar la tierra desde el Manqha Pacha, sino que además son fuente de un futuro más lejano». Thérese Bouysse-Cassagne y Olivia Harris, «Pacha: en torno al pensamiento aymara», en *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz: Hisbol, 1987, (pp. 11-59), p. 56.

78
Churata, *op. cit.*, p. 540.

79
Ibid., p. 121.

80
Todas las citas del párrafo corresponden a *ibid.*, p. 122.

81
Ibid., p. 97.

82
Ibid., p. 81.

el Tawantinsuyu, o sea, el imperio inca– llevan a la acción: «Repugno de los tibios de corazón y de los tibios de voluntad»[83].

Como vemos, la obra se estructura en torno a referencias míticas: la historia del Pez de oro o *Khori-Challwa* está construida literariamente a partir de historias encajadas en la principal o sólo aludidas, pero resulta sorprendente explorar en la materia mítica quechua y aymara, porque encontramos coincidencias, sobre todo en el sentido global de los mitos: El mito que subyace a todo el libro es en efecto el del Pez de Oro; se trata del relato del nacimiento de este hijo mítico engendrado por la unión del *Khori-Puma* con una sirena del lago Titikaka, tras una serie de búsquedas y pruebas que incluyen episodios de canibalismo (tal vez simbólicos, porque el *Khori-Puma* devora a la Sirena y al *Khori-Challwa*, hijo de ambos, aún antes de la secuencia en que se describe su nacimiento, tal como recalca Bosshard[84]), y que acompañan el cambio de era que supone la caída del «Lodo ardiente»[85]. Me parece que en esta historia podemos hallar las huellas de mitos andinos como la lucha de Huallallo Carhuincho, el devorador de niños, con Pariacaca (el dios que habita dentro de un huevo, del que nacerá posteriormente); el episodio de las aguas y el fuego que caen sobre la laguna narrados en el *Manuscrito de Huarochiri*[86]; las del dios con apariencia pobre –es el caso de Cuniraya Viracocha– presentes también en el *Manuscrito de Huarochiri* y en la tradición oral[87]; las uniones entre seres de arriba y de abajo, así como las historias de la tradición oral relativas a seres que habitan en los manantiales y lagunas y que a veces reciben el nombre de sirinus, Sereno o Serena: este ser existe previamente a la importación del nombre occidental, y éste se le adjudica por su coincidencia con rasgos de la Sirena europea[88].

En este mito sincrético se sitúa el hilo narrativo de *El Pez de Oro*, pero la interpretación de esta historia tiene diferentes niveles, a través del núcleo de significado del advenimiento del Pez de Oro, el Hijo: histórico-reivindicativo, existencial y creativo. En el primero de ellos el Pez de Oro, en tanto que sucesor del Puma de Oro, su padre, sugiere una continuidad de la dinastía inca o más bien una restauración y una regeneración que apuntan a un contenido reivindicativo del mito, paralelo al del mito de *Inkarrí*[89]. En el segundo, el Pez de Oro aparece relacionado con la reflexión existencial del relato, en la que esta figura, en su cualidad de hijo, representa la continuidad de la cadena vital y la posibilidad de la permanencia en la materia ligada al pensamiento animista andino, estudiado[90] a propósito de otro capítulo. En tercer lugar, el Pez de Oro se relaciona con la expresión y la creación, pues la dificultad de crear una escritura andina relacionada con las lenguas nativas y los contenidos andinos se presenta desde el punto de vista de la conexión con la raíz del canto, representada por el Pez de Oro y su «trino» primordial, y por una serie de personajes míticos ligados a las cavernas y a lo acuático[91].

No sólo las figuras míticas y la cosmovisión andina estructuran buena parte del sentido del libro, sino que también están presentes los sujetos del conocimiento andinos al lado de los occidentales: el Runa-hake, el Pako-Achachila, el Kolliri, el Auki, el Layka, que proponen sabidurías alternativas y fundamentales frente a la simple información. También en los modos de conocimiento se combinan lo escrito andino y no andino, que en lo occidental incluye entre muchos pensadores y místicos a Kierkegaard, Goethe, Kempis, Nicolás de Cusa, Eckardt, Rousseau, Nietzsche, Schopenhauer...; al Cristo de la tradición esotérica, a la filosofía oriental; por otro lado, lo no escrito: los mitos y la adivinación; la coca como ofrenda, visión, curación y profecía; el valor iniciático de los sueños... El paralelismo del Layka con Cristo es un ejemplo de la confluencia de las tradiciones que no lleva a una adopción de modelos foráneos, sino a que ellos propicien la revelación: «¡Atrévete a ser tú mismo!»[92]. La idea andina de la conexión con el universo, de la unión con el cosmos, le hace citar a Goethe: «Naturaleza es todo en uno»[93] y religar este concepto con la dimensión filosófica del romanticismo alemán; el runa-hake, según Churata, ha asimilado a Nietzsche *avant la lettre* «y cultiva otra fe que «la fe en la tierra», y, lo que es más importante, la fe de la tierra; que esa fe es conciencia de la posesión de la vida»[94].

Los conceptos andinos guían a menudo la exploración en los diferentes estratos temáticos, como cuando apela a la distinción entre *naya* (alma colectiva, pero susceptible de individuarse) y *ahayu* (alma de la tierra), o *hallpakamaska*, tierra animada. Por eso, para Churata, la exploración en cierto conocimiento andino representa trazar múltiples

83
Id.

84
Bosshard, *op. cit.*, p. 529.

85
Ibid., p. 530.

86
Francisco de Ávila, *Ritos y tradiciones de Huarochirí. Manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII*, Gerald Taylor (ed.), Lima, Instituto de Estudios Peruanos/Instituto Francés de Estudios Andinos, 1987.

87
Efraín Morote Best, *Aldeas sumergidas: cultura popular y sociedad en los Andes*, Cusco, Centro de Estudios Andinos «Bartolomé de las Casas», 1988.

88
Millones, Luis y Tomoeda, Hiroyasu, «Las sirenas de Sarhua», *Letras*, LXXV: 107-108 (2004), p. 107.

89
Alberto Flores Galindo, *Buscando un Inca*, La Habana, Casa de las Américas,1986.

90
Usandizaga, *op. cit.*

91
En este valor semántico del mito hay que observar un aspecto especialmente interesante: si bien el relato se puede sólo parcialmente asimilar con unidades narrativas de la tradición andina (transcritas en el momento de la colonia o transmitidas oralmente), el relato «inventado» por Churata funciona siempre utilizando elementos estructurales de la cosmovisión mítica andina, tal como podemos reconstruir a partir de los testimonios antiguos, de la tradición oral y de prácticas rituales actuales.

92
Churata, *op. cit.*, p. 64.

93
Ibid., p. 108.

94
Ibid., p. 93.

y paradójicas relaciones con el conocimiento occidental y hasta con el oriental, pero también es un modo de situar a este conocimiento en otras dimensiones. Volver a la célula, al pasado genésico, es un modo de resistencia, y es también un modo de creatividad, pues en el lugar del origen, en la caverna, ocurren las revelaciones; la caverna, en la *chinkana*, es el fundamento: no un espacio de refugio, sino uno de regeneración, adonde se vuelve para luego emprender mejor la aventura espacial de articular los espacios exteriores. El Pez de Oro representa así lo genésico, la memoria atávica, la raíz casi inconsciente manifestada en el lenguaje como ordenador del mundo, en la percepción que hace sentido. Pero este mundo, como se ve en la figura de la célula-cosmos, no es tampoco un universo cerrado, porque Churata es partidario de sustratos e intercambios, no de la cerrazón.

Éste sería, parece, el camino para desentrañar el papel de las diferentes referencias culturales en el texto de Churata: ni tomarlas como una imposible síntesis ya hecha y bendecida en el texto, ni considerarlas individualmente como definitorias de los diferentes universos culturales, sino estudiar su precaria y contradictoria relación con los universos a los que pertenecen y su interrelación en el texto. Este intento de lectura que tiene como guía la confluencia de tradiciones en *El pez de oro* no agota la riqueza de la obra, que se presenta como extraordinariamente sugerente también desde un punto de vista literario, tal como muestran las últimas lecturas que ponen de relieve lo subversivo y productivo del texto en tanto que obra de la tradición literaria peruana[95].

95
Véase por ejemplo Reynaldo Jiménez, «Verás que no lo ensartas tan fácilmente», *Mar con soroche*, Santiago de Chile-La Paz, 2, (2006).

América sin nombre, nos 13-14 (2009) 160-167
ISSN: 1577-3442

Carmen Alemany Bay:
Profesora titular de Literatura hispanoamericana de la Universidad de Alicante y directora del Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti de la citada Universidad. Ha sido antóloga y editora de obras de Miguel Hernández, entre ellas, la *Obra completa*. Es autora de los libros *Poética coloquial hispanoamericana, El meridiano intelectual en Hispanoamérica, Mario Benedetti* y *Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo XX*. Ha publicado numerosos artículos sobre literatura latinoamericana del siglo XX y es editora de varios números monográficos.

SINGULARIDADES DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS COMO ESCRITOR

CARMEN ALEMANY BAY
Universidad de Alicante-España

Los críticos dedicados a la obra de José María Arguedas (1911-1969) han resaltado su originalidad como narrador y coinciden en que ésta nace, en parte, de la forma cómo el escritor peruano analizó desde adentro el mundo andino. Un universo que en no pocas ocasiones aparece articulado a través de dualidades que atañen tanto a aspectos individuales como sociales: blanco / indio, español / quechua, mundo de la niñez / mundo adulto, nación peruana / capitalismo, costa / sierra, el bien / el mal, etc. Sin embargo, su obra significa algo más, y esa significación creemos que viene determinada por una serie de singularidades que van más allá de su obra literaria, pero que sin duda inciden en ella: la fusión entre su vida y su obra, su formación literaria, la inclusión de la antropología y la etnología en sus ficciones, la búsqueda de un lenguaje singular y cómo cada uno de estos aspectos contribuyen a la creación de un universo narrativo único. En definitiva, la construcción de un mundo original donde algunos, sobre todo Mario Vargas Llosa, han querido ver a un escritor en busca de una *utopía arcaica*[1].

Desde la posición de escritor poco convencional y desde la convicción de que era «un narrador más intuitivo que erudito», quiso reivindicar la cultura quechua en sus ficciones; pero con el paso de los años intuyó que, si bien ésta debía tener un papel preponderante, no debía obviarse la importancia que la cultura española había tenido en la formación idiosincrásica de su país. Como él mismo afirmó: «una integración entre ambos mundos que en la realidad histórica no se ha realizado y acaso no culmine jamás»[2]. Pero al menos el intento debía realizarse, porque de no ser así se podía llegar a la aculturación, y ya dejó bien claro el escritor en su discurso de entrega del Premio Inca Garcilaso de la Vega cual era su posición: «Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz, habla en cristiano y en indio, en español y en quechua»[3].

Un total de seis novelas y una veintena de relatos componen la obra narrativa de José María Arguedas: la primera publicación en libro fueron los cuentos de *Agua* (1935), y su primera novela fue editada en 1941, *Yawar Fiesta*. En la década de los cincuenta verían la luz *Diamantes y pedernales* (1954) y su mejor narración, *Los ríos profundos* (1958). En los años sesenta publicó *El sexto* (1961), *Todas las sangres* (1964) y *Amor mundo y todos los cuentos* (1967); en 1971 conoceríamos su obra póstuma, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, novela inconclusa.

Una obra entre la literatura y la vida

A José María Arguedas le gustaba contarse y ficcionalizar sobre su propia experiencia: recorrer su trayectoria narrativa supone también ir visualizando sus pulsaciones vitales, y precisamente éste es otro nivel de atracción que emanan sus escritos.

Nacido el 18 de enero de 1911 en Andahuaylas, en el departamento de Apurímac, fue hijo del abogado Víctor Manuel Arguedas y de Victoria Altamirano, fallecida cuando el autor contaba con tres años. Poco tiempo después, el padre contrajo segundas nupcias con Grimanesa Arangoitia, viuda de Pacheco, quien aportó al matrimonio tres hijos. Con la madrastra y el hermanastro tendrá

1 Véase, Mario Vargas Llosa, *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México, FCE, 1997. No en los mismos términos pero sí en la misma idea incidía Giuseppe Bellini unos años antes en el artículo «Función del símbolo en *Los ríos profundos* de J.Mª. Arguedas»: «Ernesto, como José María Arguedas, no se encuentra a gusto en el presente, vive continuamente del pasado y anhela regresar a él, como si el pasado fuera una entraña maternal y en ella consistiera la vida verdadera. Es lo que irá continuamente insidiando al narrador, hasta llevarlo a la decisión de suicidarse», en José Carlos Rovira (editor), *José María Arguedas. Indigenismo y cuestión cultural como crisis contemporánea hispanoamericana*, Barcelona, Anthropos, 1992, pp. 53-54.

2 Juan Larco (compilador), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, Serie Valoración múltiple, La Habana, Casa de las Américas, 1976, p. 157.

3 José Carlos Rovira (presentación y selección de textos), *José María Arguedas. Una recuperación indigenista del mundo peruano. Suplementos*, Barcelona, Anthropos, 1992, p. 41.

una relación tormentosa de maltratos físicos y psicológicos que marcarán el resto de su vida y que serán recordados en más de una ocasión en sus novelas y relatos. Elocuentes a este respecto son las palabras que José María Arguedas pronunció en su «Intervención en Arequipa»: «Voy a hacerles una confesión un poco curiosa: yo soy hechura de mi madastra […] Mi niñez pasó quemada entre el fuego y el amor […] Pero no solamente he sido hechura de mi madastra, hubo otro modelador tan eficaz como ella, un poco más bruto: mi hermanastro»[4].

Desde *Agua* hasta *El zorro de arriba y el zorro de abajo* conocemos una biografía entrelazada con la literatura en la que nos va relatando su infancia en una cocina india, la intransigencia de su madrastra, los viajes con su padre por la sierra peruana, el ingreso en el colegio de Abancay o sus experiencias en Viseca y Puquio. Después vendrán otras vivencias que no siempre formarán parte de sus obras, como su estancia en Lima para estudiar en la Universidad de San Marcos, su ingreso en la cárcel, sus primeras nupcias con Celia Bustamante Bernal y las segundas con Sybila Arredondo, su trabajo como antropólogo y finalmente su obsesión por el suicidio[5].

La hacienda de Viseca descrita en los cuentos de *Agua*, ciudades como Puquio en *Yawar Fiesta*, Abancay y los pueblos de la sierra peruana en *Los ríos profundos*, Lima en *El Sexto* o el puerto de Chimbote en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* conformarán sus espacios ficcionales que no son más que el resultado de lo vivido. Pero si los espacios estaban determinados y fijados por su conocimiento vital, no menos desconocidos serán para el lector que haya indagado en la vida de Arguedas los personajes que aparecen y reaparecen en sus ficciones. El escritor peruano proyectó el niño que fue en Ernesto, personaje principal de algunos cuentos de *Agua* (el que da nombre al libro y el titulado «Warma kuyay»), y también el protagonista de la novela *Los ríos profundos*. Otros *yo* del autor se harán tangibles en el personaje de Juan, del cuento «Los escoleros» (*Agua*); o en Santiago, el motor de la acción de los relatos de *Amor mundo*. Todos ellos, al igual que el autor, son hijos de un *misti* y han sido criados por los sirvientes, como también el niño anónimo que aparece en «Doña Cayetana», los personajes innominados de «Orovilca» o «La muerte de los Arango»; ejemplos en los que el autor se va implicando –a través de otros nombres– en una misma realidad.

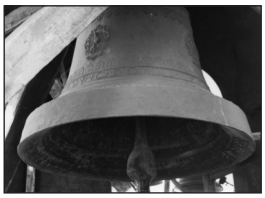
Un autobiografismo más directo y menos ficcional se hará presente en *El Sexto*, obra en la que, como ya reseñamos, nos cuenta la experiencia vivida en una de las cárceles más agresivas del país; aunque el autobiografismo más puro lo reservará para su última novela. En ella Arguedas va barajando la realidad de la costa con sus diarios para relatarnos con detalle la agonía de sus últimos años, su voluntad de suicidarse –que empezaría a aflorar en 1966– y la imposibilidad de seguir escribiendo. La novela va creciendo a medida que su espíritu se va consumiendo hasta lograr poner el punto final a su vida; sin duda, su trágica muerte será el capítulo final de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

La múltiple personalidad de Arguedas, sus inquietudes más íntimas, quedarán plasmadas en los nombres ficcionalizados que hemos citado; pero también recordará, para conformar un cuadro más complejo, a otros personajes que fueron decisivos en su vida. Don Felipe Maywa y don Víctor Pusa serán mencionados en *Los ríos profundos* con el fin de homenajear los valores humanos que le trasmitieron durante su estancia en Viseca y en Utek. También será recordado, pero desde la amargura en este caso, la experiencia traumática que vivió con su hermanastro Pablo Pacheco y que relatará en el cuento «El horno viejo» de *Amor mundo*: en el citado relato el protagonista es obligado por un *misti* a acompañarlo en un intento de seducción. Esta misma vivencia, pero con sutiles matices, ya había sido recreada en uno de sus primeros cuentos, específicamente en «Warma kuyay», y repetida en otro perteneciente a *Amor mundo*, «Don Antonio».

Los ejemplos señalados aquí son los más significativos que podemos encontrar en un rastreo por las ficciones arguedianas, pero a cada paso el lector puede hallar múltiples referencias personales, y hasta podría resultar ocioso la recopilación de todo el anecdotario vivencial que encontramos en los escritos de este autor. Con todo ello, cualquier acercamiento a su obra debe tener muy presente la no disociación entre vida y ficción, pero también no se debe olvidar que el suyo fue un caso extremo; como nos declara en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, vivió para la literatura y para su creación. Cuando sus temas se fueron agotando y la imposibilidad

4
José María Arguedas, «Intervención en Arequipa», en *Primer Encuentro de Narradores Peruanos. Arequipa 1965*, Lima, Casa de la Cultura, 1969. Tomamos la referencia de Rovira, *José María Arguedas, op. cit.*, p. 9.

5
Una cronología de la vida de José María Arguedas puede consultarse en Carmen Alemany Bay, «Cronología de José María Arguedas», *ibid.*, pp. 27-29.



La campana María Angola.

de seguir escribiendo resultó apremiante decidió, el 28 de noviembre de 1969, que ese era el momento de poner punto y final a su vida: su existencia no tenía sentido si ésta no iba acompañada de la creación.

Algunos datos sobre la formación literaria arguediana

Pocos son los datos que tenemos sobre las lecturas que realizó José María Arguedas, tampoco él se prodigó en dejarnos demasiados testimonios en las entrevistas que concedió a lo largo de su vida, y ni siquiera su obra es transparente en este sentido. Seguramente, quien se creía no ser un escritor profesional, como confesó en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, se preocupó más por realizar lecturas orientadas a perfeccionar su creación, o a tomar posibles modelos para aquello que deseaba transmitir, que hacer una lectura sistemática de los referentes imprescindibles o canónicos de la literatura.

En verdad José María Arguedas no necesitó amarrarse a fuentes de las que abrevar posibles temas, ya que la propia experiencia vivencial y sus intensas investigaciones antropológicas y etnológicas eran materiales lo suficientemente sugerentes y penetrantes para configurar una obra de indudable originalidad. Desde nuestro punto de vista, lo que en realidad buscaba el narrador peruano en la obra de otros escritores es cómo poder representar con la mayor fidelidad su propia vida y, sobre todo, reflejar la complejidad del mundo andino. De ahí que la literatura oral quechua, como manifestó en una entrevista del año 1969, le sirvió desde sus primeras obras para encontrar un nuevo estilo. Ante la pregunta «¿Cómo empezó su relación con la literatura?» responderá: «Creo que al escuchar los cuentos quechuas que eran narrados por algunas mujeres y hombres que eran muy queridos en los pueblos de San Juan de Lucanas y Puquio, por la gracia con que cautivaban a los oyentes. Creo que influyó mucho la belleza de la letra de las canciones quechuas que aprendí durante la niñez»[6].

Con esta base fundamental para sus escritos, muy tempranamente comprenderá que «los modelos de la literatura castellana no me servían para interpretar el mundo que anhelaba revelar»[7]. Ni los modelos de la literatura castellana, ni los de otras literaturas; pero no por ello dejará de sentir admiración en su juventud por autores peruanos –y seguimos con la respuesta del autor– como Manuel González Prada (1844-1918) y en especial su soneto «El amor». Otro poeta, José María Eguren (1874-1942), será uno de sus predilectos. Intuimos que esta afinidad con Eguren proviene de que el autor de *Simbólicas* supo reflejar en sus versos el espíritu de la costa peruana; pero este poeta simbolista también imprimió en sus versos una conciencia herida que tuvo su origen en la infancia y que no supo suturar a pesar del paso del tiempo, un caso sin duda comparable al de nuestro autor.

El libro *Paisajes peruanos* –compuesto entre 1912 y 1915 y dado a conocer fragmentariamente entre 1926 y 1941– de José de la Riva-Agüero (1885-1944) dejó probablemente alguna mella en la obra de Arguedas, específicamente en *Los ríos profundos*, ya que en aquella obra se describían con suntuosos detalles los paisajes desde Cuzco hasta Lima pasando por el río Apurímac y por Abancay. No sólo hay algunas identificaciones de los espacios sino que existen algunas pruebas que nos indican que conocía el mencionado texto porque fue citado en una ponencia que sobre la cultura mestiza en Ayacucho pronunció nuestro autor. Sin embargo, esta identificación ficcional no significaba que Arguedas compartiese los puntos de vista de quien él consideró un «hispanista» por defender un mestizaje en el que preponderaba la raíz hispánica, la cristiana y la occidental en detrimento de la quechua.

A quienes sí leerá con intensidad en los años universitarios será a Enrique López Albújar (1871-1966) y a Ventura García Calderón (1886-1959), autores que al igual que Arguedas describieron algunos usos y costumbres de las comunidades indígenas peruanas; aunque las posiciones que tomaron estos respecto al mundo indígena tampoco fueron del agrado de nuestro escritor. Son suyas expresiones como las siguientes: «Me sentí tan indignado, tan extrañado, tan defraudado que consideré que era imprescindible hacer un esfuerzo por describir al hombre andino tal como era y tal como yo lo había conocido a través de una convivencia muy directa»[8]. A pesar de las diferencias evidenciadas por nuestro autor, lo cierto es que la lectura de los mencionados escritores sirvió para dar un nuevo impulso a Arguedas en su intento de describir desde dentro y con

6
Larco, *op. cit.*, p. 22.

7
Id. En otra ocasión afirmó que «a medida que fui aprendiendo la literatura occidental, y leyendo los clásicos, especialmente españoles y rusos, decidí escribir, no con el propósito muy expreso de publicar, sino de desahogar mi estado de amargura, de descontento, casi de irritación contra esta descripción totalmente falsa que se hacía de la población indígena», en «La narrativa en el Perú contemporáneo», Rovira, *José María Arguedas, op. cit.*, p. 43. El texto pertenece a una conferencia que Arguedas pronunció en un ciclo sobre narrativa latinoamericana actual organizado por la Casa de las Américas de Cuba del 16 de enero al 22 de febrero de 1968.

8
En «La narrativa en el Perú contemporáneo», *op.cit.*, p. 43. En «Intervención de Arequipa» dirá a este respecto: «Yo comencé a escribir cuando leí las primeras narraciones sobre los indios, los describían de una forma tan falsa escritores a quien yo respeto, de quienes he recibido lecciones como López Albújar, como Ventura Calderón [...] En estos relatos estaba tan desfigurado el indio y tan meloso y tonto el paisaje o tan extraño que dije: `No, yo lo tengo que escribir tal cual es, porque yo lo he gozado, yo lo he sufrido´», *op. cit.*, 9.

fidelidad los valores que él había aprendido de su experiencia en contacto con los indígenas.

Será otro escritor peruano, César Vallejo (1892-1938), con el que Arguedas se sentirá plenamente identificado, pero no por sus impresionantes versos sino por la novela *El tungsteno* (1931) en la que el autor de *Poemas humanos* denuncia la situación de abuso sobre el indígena en las minas peruanas. Asimismo, con el autor de *Trilce* compartirá lecturas: las obras de José Carlos Mariátegui (1894-1930) y, en la misma coordenada política, las de Lenin; ambos, pero sobre todo el primero, le sirvieron para adquirir una conciencia política y social, aunque el socialismo no mató en él lo mágico como se apresuró a afirmar.

Sin duda, otra de las lecturas continuadas serán las obras de Ciro Alegría (1909-1967), a quien le unía la misma devoción por el mundo indígena, aunque cada uno lo reflejase desde diferentes perspectivas. Obras como *La serpiente de oro* (1935), *Los perros hambrientos* (1939) y sobre todo *El mundo es ancho y ajeno* (1941) son referencias obligadas de la literatura peruana y también lo fueron para Arguedas: «lo que ocurre –como apuntó el autor de *Los ríos profundos*– es que en las novelas de Ciro Alegría aparece un indio que es tal desde el punto de vista social, pero no lo es desde el punto de vista cultural; entonces no tiene todas estas características, tan distintas, tan originales, como las del indio del sur»[9]. En cualquier caso, ambos pretendieron, a pesar de no ser maestros en técnicas narrativas, reflejar de manera fidedigna el mundo quechua con todas sus cargas espirituales y de una forma directa, diversa y múltiple[10].

Siguiendo en el ámbito peruano, pero remontándonos unos siglos atrás, hay dos autores que tendrán una notable significación en su formación literaria: el Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616) y Pedro Cieza de León (1520-1560). Del primero aprenderá la historia de su país y también el valor del mestizaje, encarnado en la vida y obra de este autor, pero sobre todo el intento de Garcilaso de imitar el lenguaje de la vida real, los sonidos propios de la lengua y algunas alteraciones fonéticas de determinadas regiones del Perú. De Cieza de León, mencionado en el discurso de entrega del Premio Inca Garcilaso, le deslumbraron las descripciones que este español, historiador del Perú, realizó en sus escritos: «ninguna descripción del Perú nos parece más hermosa ni más exacta que la que hace Pedro Cieza de León»[11].

Fuera ya de su país, pero sin salirnos del ámbito latinoamericano, nuestro autor confiesa que *Don Segundo Sombra* (1926), del argentino Ricardo Güiraldes (1886-1927), será otra de las lecturas que le «alumbraron el camino». Seguramente porque esta obra define la esencialidad de las raíces argentinas, porque recoge las costumbres de la pampa y la sabiduría popular de los gauchos y fundamentalmente porque Güiraldes está describiendo el final de una época y también de una forma de vida en la pampa. Y precisamente, esta misma intencionalidad es la que intuimos en los escritos arguedianos: preservar culturalmente lo que se sabe que con la marcha de los tiempos está condenado a desaparecer.

Otros escritores más coetáneos serán también referentes del escritor. Admirará a Juan Rulfo (1918-1986) por su personalidad y porque en su obra describió la entraña misma de lo mexicano, otra realidad ajena a las tribulaciones de la Ciudad de México. A este autor le dedicará párrafos afectuosos en el «Primer diario» de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* y con anterioridad, en el año 1960, escribió un efusivo comentario sobre *Pedro Páramo*[12]. También recordará en el citado diario al uruguayo Juan Carlos Onetti (1909-1994) con especial simpatía, y al colombiano Gabriel García Márquez (1928) lo comparará, por su forma de contar historias, con doña Carmen Taripha, vecina del pueblo de Maranganí (Cuzco). Lo que Arguedas destacará de la obra de los escritores antes mencionados, como también de la del brasileño Joao Guimarães Rosa (1908-1967), es que ellos, al igual que él, escriben por pasión literaria.

Menos simpatías le reportarán la obra de Alejo Carpentier (1904-1980), la de José Lezama Lima (1910-1976), la de Carlos Fuentes (1928) y, sobre todo, la de Julio Cortázar (1914-1984), con quien mantuvo una ardua polémica[13]. A todos ellos les recriminará ser escritores profesionales y tener como único mérito el aplicar «una técnica que se ha aprendido y se ejerce específicamente, orondamente, para ganar plata».

Fuera ya de la literatura latinoamericana confesará en diversas entrevistas que leyó con gusto a algunos novelistas franceses y rusos; entre los primeros destacará a Víctor Hugo (1802-1885) y específicamente dos de sus obras, *Los miserables* (1862) y sobre to-

9
En «La narrativa en el Perú contemporáneo», *op. cit.*, p. 43.

10
Véase, *ibid.*, p. 46.

11
José María Arguedas, «La sierra en el proceso de la cultura peruana», en *Formación de una cultura nacional indoamericana* (prólogo de Ángel Rama), México, Siglo XXI, 1975, p. 9.

12
En el suplemento dominical del periódico limeño *El Comercio*, José María Arguedas publicó el 8 de mayo de 1960 una elogiosa reflexión sobre Juan Rulfo titulada «Reflexiones peruanas sobre un narrador mexicano (Juan Rulfo)».

13
De esta manera expresa Arguedas sus querencias y desavenencias con los escritores citados: «A Onetti lo vi en México. Andaba con bastón, atendido por algunos que le conocían. Yo no había leído nada de él. Lástima. Le hubiera saludado: a don Alejo [Carpentier] no me atreví a acercarme, me lo presentaron dos veces. Dicen que es tímido, pero sentía, o lo sentía como a un europeo muy ilustre que hablaba castellano. Muy ilustre, de esos ilustres que aprecian lo indígena americano, medidamente […] Carlos Fuentes es mucho artificio, como sus ademanes. De Cortázar sólo he leído cuentos. Me asustaron las instrucciones que pone para leer *Rayuela*. Quedé, pues, merecidamente eliminado, por el momento, de entrar en ese palacio», en José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires, Losada, 1971, pp. 17-18. De Fuentes dirá más adelante: «¡Ah! La última vez que vi a Carlos Fuentes, lo encontré escribiendo como a un albañil que trabaja a destajo. Tenía que entregar la novela a plazo fijo. Almorzando, rápido, en su casa. Él tenía que volver a la máquina», p. 26.

do *Los trabajadores del mar* (1866); y entre los rusos a Fedor Dostoievsky y su obra *El sepulcro de los vivos*. Mención mucho más general tendrán otros escritores que sin duda pertenecen al ámbito de la universalidad: Sófocles, William Shakespeare, Edgar Allan Poe, Herman Melville, Arthur Rimbaud, Walt Whitman, Tomas S. Eliot, Brecht o Albert Camus; entre los españoles citará a Francisco de Quevedo y recordará *El Quijote* en su novela *El Sexto*.

Tampoco se nos escapa su lectura de algunas obras de William Faulkner (1897-1962), autor decisivo para los escritores del *boom*, y fundamentalmente *Las palmeras salvajes* (1939), novela decisiva para la configuración de *Los ríos profundos*. El entusiasmo por esta obra quedó manifiesto en una carta que envió a Manuel Moreno Jimeno el 4 de abril de 1941 donde, por otra parte, admite su ignorancia de la «literatura americana»[14].

Si algún sentido tiene elaborar el elenco de escritores destacados por el propio José María Arguedas, es por las posibles conclusiones que de éstas pueden derivarse. Desde nuestro punto de vista, intentó sacar de cada una de estas lecturas una experiencia abocada a extraer aquello que le sirviese para contar su mundo desde adentro; de ahí que sea fundamental la lectura de autores universales y también de escritores latinoamericanos que como él intentaron acercarse a un mundo similar al suyo, a los que entienden la literatura como necesidad y no como profesionalidad.

La antropología y etnología en la narrativa arguediana[15]

La verdadera fuerza de la narrativa de José María Arguedas, en cualquier caso, no nace de sus conocimientos literarios sino de la utilización que él hace de sus estudios etnológicos y antropológicos, así como de la aplicación de estos a su narrativa. Desde nuestro punto de vista, aquello debe ser considerado como una originalidad y no como una diferenciación marginal. Sus estudios y publicaciones en este campo[16] siguen siendo hoy en día referentes, y es que el autor de *Los ríos profundos* estuvo siempre al tanto de los avances de estas disciplinas. Asimismo, estas investigaciones, que formarán parte de su trabajo como docente y como investigador, concurrirán en un mismo fin: el conocimiento de la cultura quechua y la voluntad de transmitirlos a la literatura, transformándolos en materia ficcional.

Por lo dicho hasta estos momentos, se intuye que la tarea de investigación antropológica y etnológica ocupó gran parte de su vida, pero fue entre 1953 y 1963 el período en el que se concentran la mayoría de sus publicaciones en este campo, ya que en las citadas fechas ocupó el cargo de Jefe del Instituto de Estudios Etnológicos del Museo de Cultura.

De entre todas las investigaciones antropológicas y etnológicas queremos señalar su libro *Las comunidades de España y del Perú* (1968), un trabajo por el que se recibió como doctor en Etnología en 1963 por la Universidad de San Marcos de Lima. Se trata de un estudio comparativo entre dos pueblos agrícolas de la región de Zamora pertenecientes al partido judicial de Sayago, Bermillo y La Muga, y algunas regiones del Perú andino. La investigación fue realizada en 1958, y las poblaciones citadas fueron elegidas por el peruano por ser pueblos aislados y con un acusado retraso social respecto a otras comunidades españolas. José María Arguedas quedó sorprendido por las múltiples semejanzas entre estas y las poblaciones de la sierra peruana.

Su experiencia en tierras españolas y sus investigaciones en esta zona tendrán al menos dos aspectos reseñables. En su estadía en España conoció y le entusiasmaron dos ensayos de Joaquín Costa citados con frecuencia en *Las comunidades de España y del Perú*, nos referimos a *Colectivismo agrario* y a *Derecho consuetudinario*. Es curioso que un neoindigenista como José María Arguedas lea con profundidad a un krausista como Joaquín Costa, tal como lo hiciera años antes en España otro narrador, el indigenista boliviano Alcides Arguedas, quien compartió las ideas krausistas españolas y las consideró como modelo para solucionar el problema indígena en su país. Por otro lado, y este aspecto sí fue muy decisivo para su pensamiento y su obra, se dio cuenta de que el futuro, y también el pasado, de los pueblos andinos tienen que tener indispensablemente en cuenta –y no siempre de forma negativa– el referente español, idea que plasmó de forma definitiva en *Los ríos profundos* que fue publicada en el mismo año de su estancia en España.

Las novelas y cuentos de José María Arguedas, a medida que van avanzando sus conocimientos sobre la cultura española –gracias, insistimos, a sus estudios de antropo-

14
Véase, «Introducción» a *Los ríos profundos* (edición de Ricardo González Vigil), Madrid, Cátedra, 1998, pp. 89-91.

15
Una visión más extensa sobre este aspecto puede verse en Carmen Alemany Bay, «José María Arguedas y su acercamiento a lo español a través de la antropología, la etnología y la literatura», *Relaciones entre la literatura española e hispanoamericana en el siglo XX. América sin nombre*, 3 (2002), pp. 5-13.

16
Puede verse la relación de artículos que sobre este tema publicó el autor en Carmen Alemany Bay, «Bibliografía de y sobre José María Arguedas», en Rovira, *José María Arguedas. Una recuperación indigenista*, pp.136-137.

logía y etnología– evolucionarán hacia la convicción de que la fusión de culturas es imprescindible para entender el pasado del Perú, pero también para construir un sólido futuro exento de aculturación. Es por ello que la obra arguediana, que empezó con marcadas diferencias entre las culturas que integran el Perú, pasará por un proceso de necesaria integración y, tras esa aceptación, sus ficciones derivarán hacia los profundos cambios de su país en los años sesenta.

La búsqueda de un lenguaje singular

Si la formación literaria de José María Arguedas lo dota de originalidad, así como la integración de elementos antropológicos y culturales a sus textos, de trascendente podríamos calificar la búsqueda de un lenguaje singular que sin duda sorprende a cualquier lector que se acerque a sus obras. No es extraño por tanto que la crítica haya insistido en este aspecto de la obra arguediana. Los trabajos de Alberto Tauro, Sebastián Salazar Bondy, Edmundo Bendezú, Juana Martínez y, sobre todo, Alberto Escobar, William Rowe y José Antonio Rodríguez Garrido nos señalan la importancia del intento de quechuización del español que intentó José María Arguedas y sus repercusiones en la literatura latinoamericana como valor de modernización. Este aprovechamiento literario de su condición de bilingüe será, según Ángel Rama, la empresa «más difícil que ha intentado un novelista en América»[17].

El conocimiento del quechua antes que del castellano («mi lengua predominante era el quechua. Hasta los nueve años hablaba muy poco español y dominaba el quechua»), capacitó excepcionalmente a nuestro autor para crear una lengua en la que se estableciese una íntima relación entre la experiencia y el lenguaje, buscando siempre la armonía entre las dos lenguas y que el resultado fuese, en la medida de lo posible, un lenguaje unívoco y universal. Esta experimentación y este atrevimiento verbal suponen la sacralización del lenguaje y sacar a éste de su uso normal, no sólo para expresar a través de la escritura el pensamiento y las costumbres quechuas, sino desde el convencimiento de que se le está dando a la literatura una nueva vida. Con esta proeza lingüística Arguedas consiguió la creación de un lenguaje y un universo literarios que al menos en el lenguaje español o se desconocía o se había olvidado.

El convencimiento de que la fusión de ambas lenguas, aunque con predominio del castellano, era una forma legítima de explicar la realidad del mundo andino fue expresado sin paliativos en un artículo del año 1939, «Entre el kechwa y el español». En esas páginas destacó que el primero era un idioma «sin prestancia y sin valor universal» para la literatura, y que por ello el mejor camino era la construcción de una lengua literaria mixta, hecha fundamentalmente de habla española pero con sintaxis, palabras y frases provenientes del quechua; en palabras de Arguedas, «encontrar los sutiles desordenamientos que harían del castellano el molde justo, el instrumento adecuado»[18].

Si estos son los objetivos[19], necesario es aclarar los procedimientos. Ya se han señalado algunos, pero cabría insistir en la alteración del orden lógico de la frase por la dislocada sintaxis y el reiterado empleo del gerundio que frena el ritmo temporal creando la sensación de lentitud; asimismo, se favorece cierta ambigüedad en la concordancia de las palabras y se incluyen vocablos quechuas en el interior de los textos. Para que aquellos sean traducibles por el lector, Arguedas utiliza varios recursos que van desde la introducción de palabras o frases en quechua, y a continuación la traducción al español; hasta la explicación semántica del término quechua y a partir de ésta la introducción de descripciones que en ocasiones nos remiten a su labor como etnólogo; el caso más paradigmático es el comienzo del capítulo VI de *Los ríos profundos*. El resultado es lo que Juana Martínez ha denominado la «transcripción simultánea» al español de las palabras quechuas: se interviene en quechua pero la voz se deja oír en español. De esta forma no hay dificultad para comprender el texto y el lector acaba aceptando estas transformaciones de forma natural[20].

Esta lengua ficticia, artificial, nos puede dar impresión de realidad; pero no debemos caer en el engaño, ya que se trata de un recurso lingüístico en el que José María Arguedas buscó la forma de trasmitir su cultura principal, la quechua. No sólo ésta fue su intención, sino que pretendió que su visión del mundo fuese conocida como una realidad más de ese complejo mundo que es América Latina.

17
Ángel Rama, «Diez problemas para el novelista latinoamericano», *Casa de las Américas*, 26 (octubre-noviembre de 1964), p. 22.

18
Este proceso de asimilación y de catadura de nuevos lenguajes se irá configurando, fundamentalmente, a través de dos etapas si seguimos lo dicho por William Rowe en *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1979, pp. 61-63. En la primera, en la que se incluirían los cuentos de *Agua* y su novela *Yawar Fiesta*, Arguedas intentó una mezcla lingüística del español y del quechua, aunque desde el punto de vista cultural predominase la cultura indígena. En la segunda, a partir de *Diamantes y pedernales* y de manera plena en *Los ríos profundos*, Arguedas optó por introducir mecanismos más sutiles en ese intento de quechuización de la lengua castellana. Estos se resumirían, según el citado crítico, en la variación del orden gramatical y en un orden especial de las palabras que aparecen determinados por el continuo uso del asíndeton y de las repeticiones.

19
Según Antonio Cornejo Polar, la búsqueda de ese nuevo lenguaje se proyectaría hacia dos metas. Por una parte, que el lenguaje tenga la capacidad de mencionar las dimensiones inéditas del hombre y del mundo, es decir, revelar lo que aún no se ha revelado: la intimidad del mundo indio; y otra, que esta revelación no se limite a la expresión sino que se resuelva en comunicación, en «El sentido de la narrativa de Arguedas», *Revista Peruana de Cultura*, 13-14 (diciembre de 1970), p. 40.

20
Juana Martínez, «Acerca de *Los ríos profundos* y José María Arguedas», en José María Arguedas, *Los ríos profundos* (edición de Juana Martínez), Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1995, p. 311.

Las ficciones de José María Arguedas

Como ya hemos señalado, José María Arguedas, a través de sus novelas y relatos, se convirtió en un intérprete del mundo andino en sus primeras obras y, poco a poco, su punto de mira se fue ampliando al integrar en este proceso literario su visión sobre lo español con el fin de explicar su país a través de la fusión de culturas. En sus últimas obras, en cambio, nos ofrecerá una visión integral del Perú, y en todo este proceso serán fundamentales los aportes de cada una de las singularidades que hemos señalado con anterioridad.

Con la publicación de su primer libro de cuentos, *Agua*, el autor va desgranando un universo, el andino, en donde muestra claramente una posición política a través de la descripción de la vida en el pueblecito de San Juan de Lucanas. En apariencia, poca originalidad encontramos en estos tres cuentos de factura cuantitativamente asimétrica, sin embargo, concurren algunos rasgos que marcarán su obra posterior y que serán identificativos de su producción literaria[21]. Entre ellos, la inclusión de un protagonista infantil, blanco, que vive en la sierra peruana y, como ha señalado Antonio Cornejo Polar, será a partir de estos cuentos cuando se diseñe la personalidad cultural de Arguedas como personaje[22]. De manera específica, uno de los cuentos de *Agua*, «Warma kuyay» –que previsiblemente fue escrito antes de «Los escoleros» y del que da título al libro–, podríamos considerarlo como precedente de su novela *Yawar Fiesta*. Además, el autor describe en las páginas de este relato algunos juegos indígenas propios de la sierra peruana, lo que supone la inclusión de observaciones que nacen de su labor como antropólogo y que pasará a ser una constante en títulos posteriores. No debemos olvidar, por otra parte, que la fusión de ficción y antropología era inédita en la novela indigenista.

Su primera novela, *Yawar Fiesta*, supone una superación del esquema indigenista, ya que la lucha entre los dos poderes no se centra en lo social, sino en la reivindicación *cultural*[23]. Pero podríamos añadir algo más, Arguedas se aleja en esta entrega de los conflictos socioeconómicos presentes en la novela indigenista y opta por incorporar un planteamiento de índole telúrica que ayuda a que la presencia de lo español sea mucho más natural y que pase a ser un ingrediente más de la visión de su mundo.

Será en *Los ríos profundos*[24] cuando José María Arguedas logre la plena integración de ambas culturas: la española y la quechua. A partir de una serie de imágenes que el autor incluye en el primer capítulo podemos llegar a la conclusión de que Arguedas aboga por un Perú mestizo, fuertemente cargado de herencia indígena, pero también con presencia de lo hispánico: el muro incaico y la María Angola, el Viejo y el adolescente Ernesto, el pongo y el Cristo de la Catedral, o la Catedral y la alegría de los ríos. No sólo los espacios son decisivos, también el lenguaje a través de la fusión del español y el quechua. Como el mismo autor subrayó, en *Los ríos profundos* halló «los sutiles desordenamientos» que hacían del castellano «el molde justo, el instrumento adecuado» para conseguir sus propósitos: acercar al lector no familiarizado con el mundo andino a las cosas que él vivió y conoció en profundidad.

El niño Ernesto nos describirá en las primeras páginas de la novela la sensación de vida que transmite el muro inca, y frente a esa emoción encontramos otras sensaciones, ahora de sufrimiento y de tristeza, que transmite el sonido de la campana de la catedral, la «María Angola». Su sonido, lleno de poder trasformador y de una significación muy especial para los cuzqueños, se oye en los grandes lagos donde «a su canto triste –nos dice el narrador– salen del agua toros de fuego, o de oro, arrastrando cadenas» (p. 17). Estos toros –símbolo español– serían antiguas serpientes –amarus– convertidas por «María Angola»: «Pensé que esas campanas debían ser illas, reflejos de la María Angola, que convertiría a los amarus en toros. Desde el centro del mundo la voz de la campana, hundiéndose en los lagos, habría transformado a las antiguas criaturas» (p. 17). No será la primera ni la última vez que José María Arguedas haga referencia a los amarus, en un artículo publicado en *Cultura y Pueblo* los define de la siguiente manera: «Antiguo dios, el Amaru, que tenía forma de serpiente y vivía en el fondo de los lagos, fue trasformado en toro, según las creencias indígenas». Una mutación en la que un símbolo propiamente incaico se ha transculturado en un símbolo español.

No menos significación tendrá la catedral, construida, como dice el padre de Ernesto en la novela, por «el español, con la piedra

21
El autor afirmó en «La narrativa en el Perú contemporáneo» que «en este pequeño libro de relatos están descritos dos elementos del mundo andino: el odio y la ternura. El odio, odia, odia con todas sus fuerzas a los que lo explotan y a los que lo odian a su vez, pero hay un hecho que es muy importante: en los indios el odio no es más grande que la ternura, porque entre ellos se aman intensamente, y esto hace que el odio sea verdaderamente un odio de tipo fecundo y no un odio perturbador», *op. cit.*, p. 43.

22
Antonio Cornejo Polar, «Un ensayo sobre `los zorros´ de Arguedas», en José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (edición crítica de Eve-Marie Fell), Madrid, CSIC, Colección Archivos, 1990, p. 297.

23
Rita Gnutzmann, *Novela y cuento del siglo XX en el Perú*, Alicante, Cuadernos de América sin nombre, 2007, p. 85. Ello no es óbice, como sigue apuntando Gnutzmann, para que «el capítulo II, `El despojo´, se convierta en un verdadero ensayo sociológico sobre el abuso (robos de los mistis, rebelión de los indios y el consiguiente escarmiento». Y como se advierte a pie de página, en la novela «existe una auténtica estratificación y amplificación social: mistis (principales y menos principales), comuneros (indios de ayllus y, los inferiores, punarunas y los concertados), además los «chalos», emigrantes aculturados venidos de Lima con ideas socialistas (mariateguianas). Pero también se distinguen los «mistis» socio-culturalmente: el tradicionalista don Julián, influido por la cultura indígena frente a los terratenientes modernos unidos al poder y al dinero exteriores a la sierra».

24
Algunos de los argumentos expuestos en la explicación de *Los ríos profundos* proceden del artículo escrito en colaboración con José Carlos Rovira y titulado «Sobre algunas visiones de lo español y una perspectiva indigenista», en *Actes du Colloque Almoreal. Espagnols et Hispano-Américains des XIXº et XXº siécles: représentations réciproques*, Le Mans, Université du Maine, 1990; específicamente las pp. 103-105.

incaica y las manos de los indios»; mestizaje entre lo indio y lo español o un sincretismo cristiano con aporte andino. Y aquí podríamos sacar nuevamente a colación otro texto en el que Arguedas relaciona la ficción con la investigación. Nos referimos a «El nuevo sentido histórico del Cuzco», reproducido en *Indios, mestizos y señores*, y en donde el autor reflexiona sobre el sincretismo de algunas construcciones cuzqueñas como la catedral:

> [los españoles] no pudieron o no quisieron derruir los cimientos de algunos templos o residencias; sin sospechar que esto también llegaría a ser un símbolo y una imagen del futuro mundo peruano. [...] En los siglos duros y brutales de la Colonia germinó un nuevo Perú que hoy parece muy próximo a su definición. El pueblo español llegó para fecundar el Nuevo Mundo, no sólo para conquistarlo[25].

Y el niño Ernesto sale del Cuzco entre las imágenes de la tristeza que auditivamente le ha trasmitido la campana, o visualmente el Cristo arguediano. Pero esta imagen del Crucificado sintoniza con la visión que del indio tiene Arguedas, y así lo dejó explicitado en «El valor poético y documental de los himnos religiosos quechuas», incluido en *Indios, mestizos y señores*, o en el culto del indio a la cruz («La fiesta de la Cruz») perteneciente al citado libro.

En definitiva, como apuntó el autor en «La sierra en el proceso de la cultura peruana», cuando una cultura es invadida por otra, pero la sometida tiene una profunda historia «el sometimiento al estado de servidumbre no la destruye, se produce un inevitable estado de intercambio, de mestizaje con la cultura invasora»[26]. No sólo eso queda plasmado en *Los ríos profundos*, José María Arguedas ha logrado además introducir en su justa medida todo aquello por lo que venía luchando desde hacía años: un lenguaje preciso, la fusión de la literatura y la antropología, la interacción de dos culturas, la lucha de los indígenas representadas por las chicheras y la revelación del espacio autobiográfico de su niñez y juventud.

Su siguiente novela, *Todas las sangres*, supone otro intento de superación narrativa centrado fundamentalmente en el mensaje, ya que intenta ofrecernos una visión totalizadora de la situación social, política, cultural y económica de Perú mediante un diseño ficcional en el que se entremezclan la realidad y la utopía. La diferencia insalvable que entre los indios y los blancos aparecía en sus primeros escritos se convierte en esta novela en un mestizaje casi ideal que podría vislumbrarse como posible solución al galopante proceso de aculturación que según el autor estaba sufriendo su país.

De diferente talante será su última ficción, publicada póstumamente, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. La novela se desarrolla en el costeño puerto de Chimbote, paradigma del nuevo Perú y a su vez un universo degradado por las constantes transformaciones industriales que han traído consigo la desintegración social y cultural de los indios y de los sectores marginados. Este hilo argumentativo se entremezcla con cuatro diarios y un epílogo autobiográficos e insiste sobre todo en la imposibilidad de seguir escribiendo y, como consecuencia, el incansable deseo de poner fin a su vida. Los citados fragmentos se fusionan con otro relato, una leyenda indígena que fue escrita en quechua y que da título al libro.

El autor de *Los ríos profundos*, quizá a esas alturas, al borde del suicidio, fue consciente de las dificultades reales de llevar a cabo un mestizaje auténtico, sin aculturación, máxime cuando otras fuerzas imperiosas e imperialistas estaban rearticulando la idiosincrasia del país. A pesar de ello, en su discurso de entrega del Premio Inca Garcilaso, que fue incluido en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, insistirá en la integración de las dos culturas principales del Perú, la de la sierra y la de la costa, y también en otra de orden superior, la quechua y la española; pero más allá de todo ello: «Contagiado para siempre de los cantos y los mitos, llevado por la fortuna hasta la Universidad de San Marcos, hablando por vida el quechua, bien incorporado al mundo de los cercadores, visitante feliz de grandes ciudades extranjeras, intenté convertir en lenguaje escrito lo que era como individuo»[27].

25
José María Arguedas, *Indios, mestizos y señores* (compilación e introducción de Sybila Arredondo de Arguedas), Lima, Horizonte, 1985.

26
Véase, Martínez, *op. cit.*, p. 301.

27
José María Arguedas, «No soy un aculturado»; palabras pronunciadas en el acto de entrega del Premio Inca Garcilaso. Tomamos la referencia de Rovira, *José María Arguedas, op. cit.*, p. 40.

América sin nombre, nos 13-14 (2009) 168-173
ISSN: 1577-3442

Javier de Navascués:
Profesor Titular de Literatura Hispanaomericana en la Universidad de Navarra. Entre sus publicaciones, se encuentran varias monografías sobre literatura peruana y argentina (*Adán Buenosayres: una novela total*; *El esperpento controlado. La narrativa de Adolfo Bioy Casares*; *Los refugios de la memoria. Un estudio espacial sobre J.R. Ribeyro*), además del tomo 6, dedicado a la narrativa del siglo XX, en el *Manual de literatura hispanoamericana*, obra coordinada por Felipe Pedraza y ediciones de obras de Quiroga, Teresa de la Parra, Ángel Gaztelu, etc.

JULIO RAMÓN RIBEYRO: UNA TENSIÓN RESUELTA ENTRE EL SILENCIO Y LA ESCRITURA

JAVIER DE NAVASCUÉS
Universidad de Navarra

Empecemos con una famosa *boutade* de nuestro autor extraída de su relato «Sólo para fumadores»: «Escribir es para mí un placer complementario al de fumar»[1]. Una declaración así puede confundir a alguno en estos tiempos de corrección sanitaria. Pero la frase está muy lejos de frivolizar sobre el asunto, ya que fumar no es una actividad trivial o secundaria para Julio Ramón Ribeyro. Su personaje, por ejemplo, llega a abandonar la novela en la que está empeñado debido a las dificultades que encuentra en Alemania para conseguir cigarrillos. Y de esta forma asistimos a toda una reivindicación del tabaco como tema literario y, más aún, a una indagación tragicómica del vicio de fumar. Las consecuencias del vicio son, por supuesto, nefastas, pero al protagonista narrador le da lo mismo. Como se recordará, supera toda clase de prohibiciones y una enfermedad que lo pone a la vista de la muerte para continuar sumergido en un hábito que es incapaz de vencer.

Algo semejante siente Ribeyro –si hacemos caso de sus copiosas declaraciones autobiográficas– respecto del arte de escribir. La escritura comparte con el tabaquismo el hecho de ser una tentación irresistible y deliciosa que acaba conduciendo a la propia destrucción personal y familiar. Así, la lectura de los diarios del escritor nos depara la impresión de que, mientras éste siga decidido a volcarse en la escritura, sus magros recursos económicos disminuirán. De vez en cuando, Ribeyro se plantea si son verdaderamente necesarios los sacrificios que impone a su familia, ya sea la de Lima o la de París, por seguir su vocación literaria. El itinerario por las páginas memorialísticas de *La tentación del fracaso* propone escenas patéticas y melancólicas reflexiones acerca de la carencia de recursos económicos para hacer frente al duro día a día. ¿Cómo y por qué se llega a esta situación tan poco deseable y sin embargo tan fácilmente predecible? Ribeyro durante años va afirmándose en un credo escéptico que no sólo afecta a sus creencias religiosas o políticas, sino a las mismas actitudes con que afronta sus proyectos personales. Sólo hay un reducto que, a pesar de quejas y lamentos, permanece en medio de la adversidad: su vocación de escritor. Habla por sí misma esta anotación del 18 de julio de 1976, cuando Ribeyro ya es dolorosamente consciente de que un cáncer de estómago, con dos operaciones detrás, pende sobre su cabeza:

> Debo tener siempre presente esto, que a menudo tiendo a olvidar: lo que quedará de mí será lo que escriba y todo lo demás –eficacia en mi trabajo oficinesco, brillantez en las reuniones sociales, etc.– carece completamente de importancia. Debo hacer lo único que sé hacer más o menos bien, lo que me agrada hacer y lo que otros no pueden hacer en mi lugar: escribir mis historias boludas o sutiles, hasta reventar[2].

Si para Ribeyro la escritura es la misión que justifica una vida, una y otra vez en sus textos más o menos autobiográficos hará mención de ella para considerar retos narrativos o

1
Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994, p. 583.

2
Julio Ramón Ribeyro, *La tentación del fracaso. Diario personal (1950-1978)*, Barcelona, Seix Barral, 2003, pp. 496-497.

lamentarse de su falta de tiempo para escribir, de sus períodos de sequedad creativa o de la frustración que le supone darse cuenta de que no ha logrado los objetivos que pretendía con tal cuento o novela. Este tipo de limitaciones traen consigo el riesgo del silencio definitivo, el abandono de la palabra, un escollo peligroso que hay que sortear como sea. Cualquier interrupción, cualquier oportunidad de caer en el silencio, sume a Ribeyro en la tristeza de no estar a la altura del ideal de vida al que se ha adherido desde siempre: ser un escritor.

Su escritura ha de ser, por cierto, creativa y no admite componendas con otros modos expresivos. En una carta a su hermano Juan Antonio fechada el 28 de julio de 1965, Ribeyro se queja de que últimamente no tiene tiempo de escribir ficción porque anda demasiado ocupado en llevar la correspondencia al día. «Espero que esta puntualidad sea provisional y no se convierta en mí en una cualidad erigida a expensas de la otra: mis dones literarios»[3]. Y años más tarde, cuando asiste al despegue fulminante de Vargas Llosa, por entonces amigo suyo, anota en su diario: «Tengo la impresión de que cuando uno alcanza cierta fama vive más para los artículos, las relaciones mediatas de la nota, la correspondencia, el coloquio multitudinario de un congreso literario, la entrevista, etc., que para la relación directa de persona a persona»[4]. Al margen de que tal vez se adivine cierta envidia secreta en este comentario, no deja de ser cierto que Ribeyro siempre huyó de la notoriedad pública y que trató de llevar, en la medida de sus posibilidades, una vida alejada del relumbrón y los compromisos adquiridos, a saber, las conferencias, los artículos y toda clase de escritos no directamente comprometidos con la escritura creativa. Escribió novelas, cuentos, teatro, prosa fragmentaria y ensayo, amén de un diario íntimo que sólo vio la luz al final de su vida y de forma incompleta. Sin embargo, frente al número de textos periodísticos, notas o conferencias que han dejado sus contemporáneos más notorios como Bryce o Vargas Llosa, el de textos de esta clase firmados por Ribeyro es mucho menor.

Una poética del silencio en la literatura peruana del medio siglo

Este desinterés por una literatura de ocasión, de valor inmediato, nos ofrece la imagen de un Ribeyro como escritor «puro», insobornable ante cualquier señuelo que no sea el de su propio compromiso con su obra. Sin embargo, es obvio que tampoco puede relacionarse su poética con la de otros autores peruanos seguidores de la palabra pura y a los que Ribeyro, por cierto, trató con alguna cercanía. Es el caso, por ejemplo, de poetas como Westphalen, quien se encastilló en un silencio creativo durante décadas después de sus dos primeros libros. Así, desde sus poemas de los años treinta Westphalen manifiesta una atracción por el silencio en la medida en que siente el fracaso de la palabra para descifrar una realidad inefable:

> Empeño manco este esforzarse en juntar palabras
> que no se parecen ni a la cascada ni al remanso,
> que menos transmiten el ajetreo de vivir. [...]
> qué será el poema sino un espejo de feria,
> un espejismo lunar, una cáscara desmenuzable,
> la torre más falsa y despreciable[5].

Dentro ya de la generación de Ribeyro, la del 50, algunos poetas destacados como Javier Sologuren o Jorge Eduardo Eielson manifestaron una inquietud creciente por la delicada relación entre la aspiración expresiva y el resultado escrito. De hecho, el silencio acaba convirtiéndose en núcleo temático y fuente de reflexión metapoética. Eielson, en el poema último de *Mutatis mutandis* parece anunciar esa tentación del silencio a la que él mismo no se va a resistir en el futuro:

> escribo algo
> algo todavía
> algo más aún
> añado palabras
> pájaros hojas secas viento
> escribo algo todavía
> vuelvo a añadir palabras
> palabras otra vez
> palabras aún
> además pájaros hojas secas viento
> borro palabras nuevamente
> borro pájaros hojas secas viento
> borro todo por fin
> no escribo nada[6].

Para comprender el abandono temporal por parte de Eielson de la poesía a partir de finales de la década del cincuenta, hay que sopesar algunos factores personales. Uno de ellos seguramente es el descubrimiento del budismo zen, lo que suponía, según explicaba

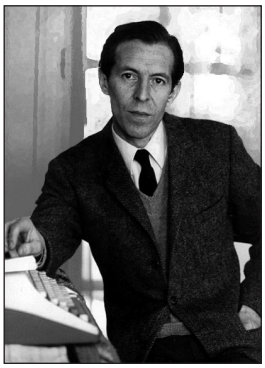
Julio Ramón Ribeyro.

3
Julio Ramón Ribeyro, *Cartas a Juan Antonio*, tomo II, Lima, Jaime Campodonico, 1998, p. 17.

4
Ribeyro, *La tentación…*, *op. cit.*, p 62.

5
Emilio A. Westphalen, *Bajo las zarpas de la quimera*, Madrid, Alianza, 1991, p. 90.

6
Jorge E. Eielson, Eielson, *Poesía escrita*, México, Vuelta, 1989, p. 154.



Julio Ramón Ribeyro.

el propio artista, una renuncia a la palabra en busca de una trascendencia que se identifica con la nada, el total desasimiento de la realidad visible[7]. La convicción de que lo verdaderamente esencial se encuentra a partir del silencio contemplativo o, más aún, reside en el silencio mismo, deriva sin duda de la influencia del pensamiento oriental en el poeta peruano. Pero, además, se debe tener en cuenta la atracción por las artes visuales, la pintura y la escultura de vanguardias. Eielson siempre se mostró un artista inquieto por trabajar con muy distintos códigos expresivos, desde la representación convencional al arte efímero pasando por la música electrónica.

En los años ochenta aparece su poemario *Ptyx*. Este título, y la edición de otros poemarios inéditos, son síntomas de una resurrección del interés por la publicación. De hecho, poco tiempo antes, en 1976, sale a la luz una edición en Lima de su poesía casi completa, con algunos retoques y supresiones, bajo el rótulo de *Poesía escrita*. Esta edición ha conocido dos versiones más, una en México (1989) a cargo de la editorial Vuelta, y otra en Bogotá (1998) por la editorial Norma. El título de *Poesía escrita* es, por cierto, revelador. La poesía, para Eielson, no se limita a la forma literaria, sino que abarca otros medios de expresión de carácter visual y/o auditivo. Hay «poesía» más allá de lo que convencionalmente consideramos como tal. Para el poeta el lenguaje escrito tendrá siempre una carencia expresiva esencial que explica su abandono casi total durante décadas.

Luchar contra el silencio

Por supuesto, la posición de Ribeyro es distinta. El silencio no es una atracción a la que ceda en ningún momento, aunque pueda sentir permanentemente su tentación[8]. Su vocación por la escritura no ofrece dudas, aunque los desánimos sean constantes, según se refleja en sus textos más o menos autobiográficos: cuentos, diario, cartas o prosa fragmentaria. Tal vez no es casual, por cierto, que la poesía fuera un territorio vedado para él. Podemos ciertamente pensar que su condición de narrador lo alejó sin excusa de los problemas que se le suscitan al poeta en su combate con el lenguaje. Como recuerda Eduardo Chirinos, crítico y poeta,

> la poesía ha sido siempre un espacio privilegiado para poner en escena las discusiones sobre el tema del silencio. La secular fascinación de los poetas por el silencio en sus múltiples manifestaciones (poder y censura, revelación y conocimiento, suspensión y espera, esterilidad y creación) se radicaliza en la modernidad y se traduce en la capacidad del poema de ser leído como representante dramático del acto mismo de la escritura[9].

En Ribeyro la tensión entre estos opuestos acaba resolviéndose. No es que la solución se plantee de una forma ingenua, mediante el recurso a una especie de concepción fideísta en los poderes del lenguaje, sino que el deseo de escribir, por sí mismo, anula la posibilidad del silencio. Es notable que el ejemplo poco locuaz de Westphalen le atraiga muy poco e incluso le inspire algunas reservas:

> Admito que no conozco toda su poesía. He leído sólo poemas sueltos. ¿Será en realidad el gran poeta de su generación? [...] Tal vez. De esto debo cerciorarme. No excluyo que alguien pueda quebrar el muro de lo efímero con una obra minúscula que se reduce a una treintena de poemas, escritas además en su juventud. Son casos raros. Pero el importante –y con esto veo que llevo el agua a mi molino– es el escritor de la segunda etapa, el de la madurez, que no se deja amilanar por nada, ni siquiera por la propia opinión que tiene de sí mismo, y sigue escribiendo hasta reventar[10].

Dos títulos esenciales que vienen a sintetizar nada menos que toda la obra cuentística y memorialística de Ribeyro, la parte más apreciada de su producción, aluden a la posibilidad del silencio como una dimensión superable por el escritor, vencible a pesar del desaliento que puedan infligir unas amenazas que siempre proceden de fuera. Esos títulos son, claro está, *La palabra del mudo* y *La tentación del fracaso*. En las líneas siguientes me detendré algo en las implicaciones que tiene la elección de estas imágenes como signos representativos de la poética ribeyriana de la escritura.

Vayamos con el primero de ellos: la palabra del mudo. Dar la voz a los que no la tienen justifica el título de las ediciones de sus relatos reunidos. En principio, la imagen remite a las coordenadas del realismo crítico vigente en los años cincuenta del siglo pasado. Los primeros cuentos, *Los gallinazos sin plumas* o *Tres historias sublevantes* encuentran acomodo en esta idea que, en realidad, no está tan lejos de otras poéticas socializantes de la época, por

7
Así se lo expone en el imprescindible libro de entrevistas con Martha L. Canfield (ed.): *El diálogo infinito. Una conversación con Martha L. Canfield*, Universidad Iberoamericana, México, 1995 (pp. 31-34 especialmente).

8
Lo que no quiere decir que se desinteresara del silencio como actitud vital ligada a la contemplación o como tema literario. La mudez simbólica se encuentra inequívocamente reflejada en «Los jacarandás», Alicante, como ha estudiado Eva Valero en *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*, Universidad de Alicante, 2003, pp. 193-207.

9
Eduardo Chirinos, *La morada del silencio. Una reflexión sobre el silencio en la poesía a partir de las obras de Westphalen, Rojas, Orozco, Sologuren, Eielson y Pizarnik*, México, FCE, 1998, p. 230.

10
Ribeyro, *La tentación…*, *op. cit.*, pp. 604-605.

muy dispares que nos resulten el recorrido de Ribeyro frente al Neruda de las «Alturas de Macchu Picchu» o las declaraciones de un Roa Bastos o un Miguel Ángel Asturias a favor de la misión del escritor en las sociedades sometidas de América Latina[11]. Lo único que hace Ribeyro es cambiar el contexto: del ámbito rural pasa al urbano. Sin embargo, como sabemos, según vaya avanzando la producción ribeyriana, el espectro de los «sin voz» se amplía a otros estratos sociales. El escritor entonces presta su habla a otro tipo de olvidados, desde los mediocres burgueses limeños hasta los niños perdidos en la memoria de sus crepusculares *Relatos santacrucinos*. De esta manera, la escritura superadora del silencio encontraría una explicación de orden ético. El escritor sentiría la urgencia de dar algún tipo de testimonio de la vida de los excluidos por algún tipo de coyuntura. A pesar de todo, más adelante comprobaremos que ésta no es la razón primigenia del *élan* creativo de Ribeyro.

Si *La palabra del mudo* apunta hacia direcciones importantes en la obra del peruano, mayor interés hermenéutico tiene, a mi modo de ver, *La tentación del fracaso*. El *fracaso* es, por supuesto, el abandono de la vocación literaria, el refugio en una comodidad burguesa a la que su entorno social parece confinarle. Ribeyro tiene muy clara esa tentación desde el principio y coquetea con ella, como cuando registra en una página temprana de su diario personal:

> Estoy decidido a liquidar de una vez por todas este diario. No puedo escribir una página más en él. Ha sido una ocupación inútil. Basura, como todo lo que he escrito fuera de él[12].

No está mal como inicio para un diario que sigue llevando durante cuatro décadas y que alcanza más de setecientas páginas desde el momento en que supuestamente Ribeyro está decidido a tirar la toalla hasta su final conocido. La posibilidad del fracaso, es decir, del silencio definitivo como escritor, no deja de ser, mediante una finta paradójica, un acicate para seguir en la brecha. Las dudas y el malestar permanente contra sí mismo acaban convirtiéndose en una actitud calculada, casi diríamos una pose si no tuviese esta palabra un matiz peyorativo. Señala Palacios que para Ribeyro «la escritura es inseparable de la adversidad y la insatisfacción o, mejor aún, es el recurso solitario que las dignifica»[13]. Consciente de que la frustración de sus ambiciones literarias entra en el abanico de destinos verosímiles para su vida, las anotaciones de diarios y prosas sueltas se refieren una y otra vez con morbosa complacencia a la proximidad de las desdichas físicas, sentimentales, económicas, familiares… y, por supuesto, creativas. «Donde empieza la felicidad, empieza el silencio»[14], observa de forma reveladora en una de sus *Prosas apátridas*. Pero, atención, el infortunio puede vincularse a una buscada impresión de derrota personal:

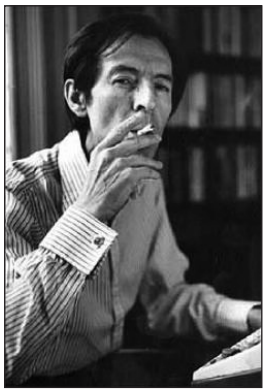
> A veces pienso que la literatura es para mí una coartada de la que me valgo para liberarme del proceso de la vida. Lo que yo llamo mis sacrificios (no ser abogado, ni profesor de universidad, ni político, ni agregado cultural) *son tal vez fracasos simulados*, imposibilidades. Mi excusa: soy escritor[15] (la cursiva es mía).

Se trata de fomentar, pues, la sensación de fracaso en otros ámbitos para proseguir en la escritura que es búsqueda de nuevos retos que no permitan el silencio: es decir, la obra perfecta, acabada. Conviene reforzarse en la convicción de las propias miserias para estimular el aliento vocacional. Y éste, además, se alimenta morbosamente no sólo de las frustraciones profesionales, sino de la baja consideración que le merece su misma condición de creador. Como vuelve a declarar el propio Ribeyro, siempre tan autoconsciente, en uno de los prólogos de su Diario completo:

> Lo único que yo he percibido y que le da una cierta continuidad es justamente ese desasosiego, esa sensación de descontento, de duda, esa constante interrogación sobre si lo que estoy escribiendo tiene algún valor, y hasta una especie de deseo de no realizar una obra definitiva, pues quizá eso me condenaría a no hacer nada más. Es la idea de seguir buscando, y de ahí surge el título, *La tentación del fracaso*[16].

Una vocación ancestral

Cabe preguntarse cuándo y de dónde surge este impulso permanente por tantear la realidad y consignarla mediante un proceso en el que se entreveran las dudas sobre la propia valía y los sentimientos opresivos de la infelicidad. Ribeyro es un autor gobernado por la introspección y, así como en varias ocasiones medita en su diario y en sus prosas apátridas sobre el papel que juega la escritura en su vida,



Julio Ramón Ribeyro.

11 Reléanse, por ejemplo, estas declaraciones de Asturias: «Entre los indios existe una creencia en el Gran Lengua, el vocero de la tribu. Y en cierto modo es lo que he sido: el vocero de la tribu». Luis López Álvarez, *Conversaciones con Miguel Ángel Asturias*, San José, Universidad de Costa Rica, 1976, p. 7.

12 Ribeyro, *La tentación…*, *op. cit.*, p. 9.

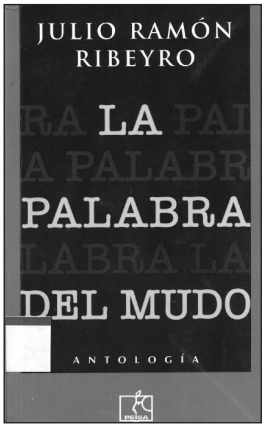
13 Víctor H. Palacios, «La mirada y la palabra. La escritura como comprensión de la vida», en Crisanto Pérez y Víctor Palacios (eds.), *Julio en el rosedal. Memoria de una escritura*, Universidad de Piura, 2008, p. 64.

14 Ribeyro, *Prosas apátridas completas*, Barcelona, Tusquets, 1986, p. 167.

15 Ribeyro, *La tentación…*, p. 301.

16 *Ibid.*, p. XIX.

Barriadas de Lima.



también en su propia ficción encontraremos inquietudes similares. Un cuento suyo, «Página de un diario», ofrece una respuesta a la pregunta por el origen de una vocación señalada por la fatalidad. Se trata de un relato de juventud que establece un hilo, por entonces íntimo y secreto, con el diario que empezaba a llevar Ribeyro. Y la anécdota vertida en él conecta con esa preocupación esencial de *La tentación del fracaso* que es el sentido del escribir vinculado a la carencia ontológica.

En el cuento se escenifica la muerte del padre del protagonista, Raúl. La característica sequedad de la prosa subraya la desolación del huérfano y su familia, y cómo el sentimiento doloroso de ausencia –ese sentimiento que empuja a la creación en Ribeyro– lo empuja hasta el escritorio del difunto, en donde encuentra una pluma dorada, aquella que tantos años admiró en el chaleco del padre como un emblema de prestigio, inteligencia y virtud. De inmediato nace en él un deseo de escribir con ella, estableciéndose así una invisible cadena que une vida y muerte. La vocación literaria nace en Raúl a partir de la pérdida del origen como un medio de religarse con los seres queridos y, al mismo tiempo y de forma paradójica, como un descubrimiento del propio yo: «Pero si soy mi padre», descubre el protagonista emocionado[17].

> Esta metamorfosis íntima, que parte del desconcierto de la pérdida para arribar a la lucidez del aprendizaje, no habría sucedido sin los poderes de la palabra escrita: los signos permiten que el sujeto descubra su identidad y, tácitamente, reconozca su vocación, pues el nombre trazado sobre la página no sólo lo certifica como integrante de un linaje sino que habrá de servirle también para indicar la autoría de sus textos[18].

La escritura es una vía de autoconocimiento, como ha afirmado la crítica y lo intuyó el mismo Ribeyro. Conocimiento, en este caso, de un origen que desmonta el silencio creado a partir de la muerte. Las palabras escritas comunican con el padre difunto y permiten una identificación con él. Si cerramos la puerta a una explicación trascendente, esto es, si no es posible comprender las incertidumbres cotidianas en relación con un destino que las explique, sólo queda refugiarse en la imagen inmanente pero consoladora de la escritura. Es la felicidad perdida que parece reencontrarse a través de la escritura heredada metafóricamente a través de la pluma. Y es de nuevo la sensación de carencia, una pérdida originaria como la muerte de un padre, la que desata el nudo irresistible de las palabras.

Escribir por escribir

En su madurez Ribeyro va dejando constancia del intento de recuperación de un paraíso perdido a través de su misma puesta en escena[19]. Desde algunos cuentos como «Los eucaliptos» o *Los geniecillos dominicales* hasta los *Relatos santacrucinos* el espacio limeño de la infancia y juventud se evoca con sabores distintos: desde la acidez hacia un mundo todavía presente hasta la dulzura nostálgica proyectada sobre una Arcadia irrecuperable. Ahora bien, llenar el vacío de ese ámbito implica justamente la representación de ese mismo vacío. En otras palabras, el espacio primigenio sólo adquiere una existencia en el lenguaje que lo trae hasta nosotros. Cuando en «Página de un diario» el narrador descubre la pluma paterna y su propio destino, encerrado simbólicamente en ella, siente la revelación de que la palabra escrita lo une de forma íntima con su padre, a quien salva de la muerte y del silencio con su relato. El lenguaje, en este cuento de juventud, se convierte en transmisor de un legado de signos. Sin duda a la luz de su lectura se comprende la vocación de lucha contra los elementos de Ribeyro. Incluso –creo yo– se entiende mejor que con la justificación de dar la voz a los oprimidos de *La palabra del mudo*, aunque una explicación no excluya la otra.

Por otro lado, es más que dudoso que esta confianza en los poderes religadores del lenguaje se mantenga en el resto de la obra. El Ribeyro de los años setenta, incluso de la década anterior, seguirá escribiendo hasta reventar, repitiendo en su diario sus quejas y sus palabras de aliento, pero poco a poco va perdiendo aquella inocencia primigenia acerca del valor epifánico de la literatura y, en sentido amplio, del lenguaje artístico. El canónico «Silvio en El Rosedal» muestra a su personaje movido por el deseo de tocar el violín para nadie, sin otra motivación que el hecho mismo

17
Ribeyro, *Cuentos …*, p. 116.

18
Peter Elmore, *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*, Lima-México, Pontificia Universidad Católica y FCE, 2002, p. 65.

19
Sobre este asunto, puede consultarse más extensamente mi libro *Los refugios de la memoria. Un estudio espacial sobre Julio Ramón Ribeyro*, Madrid, Iberoamericana, 2004.

de ejecutar una pieza de la forma más perfecta posible. La elección de Silvio por la música solitaria, con independencia del estruendo de la fiesta a su alrededor, guarda semejanzas con las convicciones del mismo Ribeyro sobre su misión como escritor y las amenazas que la acechan (familia, amores, trabajo, etc.). Como señala Crisanto Pérez, «el hecho de que Silvio se decante por el arte como solución a sus problemas de identidad es, del mismo modo, un alegato del autor a favor de su vocación literaria»[20].

Poco importa ya, en cambio, el sentido de las líneas y puntos misteriosos del jardín, porque ya se descree de la posibilidad de un conocimiento acabado y pleno de las cosas. Algo semejante sucede con «El ropero, los viejos y la muerte», en donde el espejo deja de reflejar la imagen del padre y, en consecuencia, no es posible ya la religación con el mundo de los ancestros. Este relato viene a ser la contrafigura escéptica del juvenil «Página de un diario».

Cuando en los años finales del escritor, Ribeyro regrese a Lima con mayor frecuencia, la recuperación del entorno miraflorino se traduce en un conjunto de cuentos que retornan de manera obsesiva al tiempo y espacio de la infancia. Ribeyro no se interesa en apariencia por la Lima de los años noventa, sino por aquella otra que ya no existe y que, por tanto, sólo puede comparecer a través del lenguaje. La memoria del espacio se refugia en la escritura.

Sin embargo, el resultado no esconde ahora su condición efímera, pues también la literatura está imbuida de temporalidad. Las líneas finales de uno de sus últimos cuentos, «Los otros», proponen una consideración desconfiada y melancólica del recuerdo:

> Los otros ya no están. Los otros se fueron definitivamente de aquí y de la memoria de todos salvo quizá de mi memoria y de las páginas de este relato, donde emprenderán tal vez una nueva vida, pero tan precaria como la primera, pues los libros, y lo que en ellos contienen, se irán también de aquí, como los otros[21].

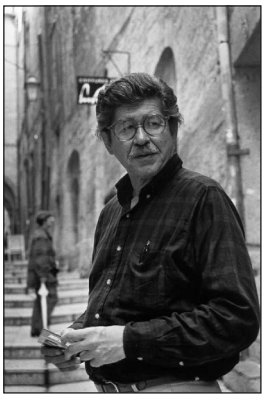
En un vaivén característico, Ribeyro acaba afirmando y negando, proponiendo incansable la recuperación de las cosas a través de la escritura, y dudando de su permanencia, mostrando el fracaso inevitable. La dolorida conciencia de las limitaciones del lenguaje y la condición humana, en especial la del propio autor, resuelve lo que para otros creadores es una tensión insufrible. Para Ribeyro, en cambio, se trata de una contradicción necesaria y fructífera porque permite preservar, paradójicamente, el afán por escribir y el rechazo del silencio.

20
Crisanto Pérez, «Espejos, prismas y otras formas de ver el mundo», en Crisanto Pérez y Víctor Palacios (eds.), *Julio en el rosedal. Memoria de una escritura*, Universidad de Piura, 2008, p. 59.

21
Ribeyro, *Cuentos…*, *op. cit.*, p. 749.

América sin nombre, nos 13-14 (2009) 174-182
ISSN: 1577-3442

Fernando Rodríguez Mansilla:
(Lima, 1979) es licenciado en Literatura Hispánica por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es doctor en Literatura por la Universidad de Navarra. Actualmente es profesor visitante en la Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill (Estados Unidos). Ha publicado *«Los cachorros» de Mario Vargas Llosa. Guía de lectura*, en la editorial Cénlit.


Alfredo Bryce Echenique.

BOB LÓPEZ Y ADÁN QUISPE: MARGINALES EN LA LIMA IMAGINADA DE RIBEYRO Y BRYCE

FERNANDO RODRÍGUEZ MANSILLA
University of North Carolina at Chapel Hill

Este trabajo propone una reflexión sobre el tratamiento narrativo que merecen los personajes de Bob López y Adán Quispe en el relato «Alienación» de Julio Ramón Ribeyro y la novela *No me esperen en abril* de Alfredo Bryce Echenique, respectivamente. Ambos personajes comparten la condición de marginales en la Lima que les toca vivir y sus itinerarios guardan más de un paralelo: despreciados, frustradas sus expectativas de superación social, condenados como se sienten a desempeñar oficios bajos y mantenerse como sujetos subalternos, encuentran en el «sueño americano», el ansiado viaje a Estados Unidos, una solución, fatal, para sus dilemas existenciales. López y Quispe reiterarán su fracaso en Norteamérica y acaban muriendo en defensa de su patria adoptiva en territorios tan remotos como Corea y Vietnam. Nos interesa comparar, en especial, la función del personaje marginal en los dos textos, tanto los puntos en común como los divergentes, ya que el análisis puede arrojar algunas luces sobre la representación del subalterno como chivo expiatorio de la sociedad en el contexto de la Lima «imaginada» de los años cincuenta, es decir la ciudad generada por los textos, antes que simplemente reproducida por ellos.

No existe estudio de la narrativa urbana en el Perú que no empiece por reflexionar sobre el proceso de modernización que sufre Lima a mediados del siglo pasado. Factores como el fenómeno migratorio, la expansión de la ciudad y los cambios impulsados por el gobierno dictatorial de Manuel A. Odría han servido para identificar los nuevos intereses de los narradores que aparecen en la época. Javier de Navascués ha observado que Ribeyro, uno de los puntales de dicha generación literaria, empieza a escribir sus relatos sobre Lima en Europa, por lo que, si bien posee una poética realista de estirpe decimonónica, también se alimenta de su evocación personal de la ciudad:

> Parece necesario resaltar que, sin menoscabo de la importancia del interés por documentar las menudas y amargas realidades de su tiempo, también la memoria del autor debió de jugar su papel en la recreación del espacio limeño, con todo lo que de fragmentario tiene el ejercicio del recuerdo[1].

Con más razón podemos hablar de la introducción de los recuerdos, por el tiempo transcurrido, en un relato como «Alienación», fechado en París en 1975. Algo similar puede afirmarse sobre *No me esperen en abril*, una novela cuyo gran tema, junto a los de la amistad y el amor adolescentes, es la nostalgia, la de su protagonista, Manongo Sterne, frente a una Lima que ya no existe. El propio Bryce Echenique ha declarado que *No me esperen…* era un proyecto que fue aplazando casi por un cuarto de siglo:

> Tuvieron que pasar veinticinco años para que el personaje de esta novela [Manongo Sterne] cesara de huir de mis manos cada vez que yo quería hablar de él; veinticinco años de conversar con peruanos, veinticinco años de leer cosas, veinticinco años de ver la evolución de la sociedad peruana, para que este libro no se quedara en un conjunto de anécdotas que son las que cualquiera recuerda de su vida[2].

1
Javier de Navascués, *Los refugios de la memoria. Un estudio espacial sobre Julio Ramón Ribeyro*, Madrid-Frankfurt Am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2004, p. 29.

2
Alfredo Bryce Echenique, «La historia personal de mis libros», en Rubén Bareiro, María Fernanda Lander y Julio Ortega (eds.), *Alfredo Bryce Echenique ante la crítica*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2004, p. 169.

Esto no excluye el manto memorialista, y por tanto imaginario, que recubre la novela, pero puede darnos la clave para explicar la postura del narrador frente al personaje de Adán Quispe en la trama de *No me esperen en abril*, algo distinta de la del narrador del cuento ribeyreano frente a Bob López, como veremos. La lejanía geográfica de Ribeyro en los tempranos años cincuenta así como la lejanía temporal de Bryce a la hora de escribir su novela permiten ratificar una vez más el adjetivo «imaginada» para esta Lima que sus textos recrean. No hay que descartar cierto grado de influencia del autor de *La palabra del mudo* sobre el de *Un mundo para Julius*. Bryce siempre considera a Ribeyro, diez años mayor que él, «mi más grande maestro y mi amigo en aquellos años [de París]»[3], por lo que los vasos comunicantes entre sus textos son una veta siempre abierta: Bob López y Adán Quispe están hermanados por su marginalidad, su obsesión por Norteamérica y sus tristes destinos.

Bob López: motivo de irrisión

«Alienación» se abre con una definición de Lima sumamente iluminadora: una «ciudad colonial»[4]. Como ciudad colonial, Lima posee castas y se rige por ellas. Ahora bien, siendo tal el *statu quo* del ambiente urbano donde se mueve Bob, este no cuenta con muchas opciones para elaborar su proyecto vital: como «zambo» debe atenerse a oficios ínfimos, propios de la plebe, como defensa del Alianza Lima (club identificado tradicionalmente con la población negra de la capital), portero o chófer. A decir de Guillermo Nugent, «los que son como López, los zambos por ejemplo, no tienen proyecto, solo pueden aspirar a un destino»[5]. Frente a este destino predeterminado, nuestro personaje intenta acabar con su identidad de «zambo», que lo llama al conformismo, y volverse un «gringo», es decir un norteamericano, que a todas luces aparece, al menos en el mundo ficcional, casi como una categoría humana superior. El resultado de este proyecto es visto como algo monstruoso, un «cruce contranatura» o una «ascensión vertiginosa hacia la nada»[6].

El proyecto de Bob López es tachado como imposible *a priori* por el narrador en primera personal plural, un «nosotros» que se identifica con los «blanquiñosos»[7] del barrio de clase media en que vive Bob, no obstante inferior socialmente (vive en un callejón y su madre es lavandera). El eufemismo no debe ser pasado por alto: no se trata de «blancos» propiamente dichos (como lo sería el norteamericano Billy Mulligan, el novio de Queca), a sabiendas de que todos poseen algún grado de mestizaje que les impide asumirse como racialmente puros; de allí que además de «blanquiñosos», más adelante el narrador emplee un término afín: «blancones»[8]. Este «nosotros», personaje-narrador colectivo, empieza adorando a Queca, una jovencita cuya familia se ubica algo por debajo de la clase media imperante en el barrio: su padre es «un empleadito que iba a trabajar en ómnibus» y su casa tenía «un solo piso y geranios en lugar de rosas»[9]. Luego, conforme esta va desarrollándose y madurando, se muestra muy selectiva con sus amistades, relegando a los, por así decirlo, menos blancos. Por último, va a su fiesta de promoción con Chalo Sander, blanquiñoso de colegio norteamericano, paso previo necesario para llegar a Mulligan.

La actitud de Queca es analizada por Bob, quien había sido rechazado por ella espetándole su condición racial («yo no juego con zambos»[10]). Para Bob, Queca se constituye en el mejor observatorio para estudiar cómo funciona la «ciudad colonial» que es Lima y cómo hay que proceder para superarse y escapar de la predestinación a la subalternidad. De hecho, ella es la que le da la idea de volverse norteamericano a partir del desprecio que muestra hacia los «blanquitos» y su entrega al «gringo»: hay que saltar un grado en la escala de la jerarquía racial, ya que «¿de qué le valía [a Bob] ser un blanquito más si había tantos blanquitos fanfarrones, desesperados, indolentes y vencidos?»[11]. Mediante esta operación, Queca «los hace sentirse [a los muchachos blanquiñosos] como si fueran una partida de zambos»[12]. He allí el terrible trasfondo de la historia de «Alienación»: esos muchachos que se sentían seguros de sí mismos habían aspirado hasta entonces a distinguirse mediante la competencia entre ellos para obtener el favor de la muchacha de sus sueños, la inalcanzable Queca, quien les hace ver que no son nada especiales, sino que son todos iguales[13]. Son tan uniformes e idénticos

3
Alfredo Bryce Echenique, «Instalar el humor en el corazón mismo de la tristeza», en Rubén Bareiro, María Fernanda Lander y Julio Ortega, *op. cit.*, p.12.

4
Julio Ramón Ribeyro, «Alienación» en *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994, p. 452.

5
Guillermo Nugent, «Apología de Bob López (lo esencial es visible a los ojos)», en Moisés Lemlij y Luis Millones (eds.), *Historia, memoria y ficción*, Lima, Biblioteca Peruana de Psicoanálisis, 1996, p. 145.

6
Julio Ramón Ribeyro, *op. cit.*, p. 452.

7
Ibid., p. 453.

8
Ibid., p. 458.

9
Ibid., p. 452. El detalle de los geranios en vez de rosas no ha de ser pasado por alto. En «Una medalla para Virginia» el geranio es una «flor popular» en oposición a la rosa, que se vincula con la vida burguesa; las flores operan como marca de distinción social. Javier de Navascués, *op. cit.*, pp. 58-63.

10
Julio Ramón Ribeyro, *op. cit.*, p. 453.

11
Ibid., p. 455.

12
Guillermo Nugent, *op. cit.*, p. 153.

13
Puesto que, como se sabe, «la causa de la violencia que históricamente corroe los cimientos de toda cultura y de todo sistema institucional, y aquello de lo cual se alimenta, a su vez, la violencia, no serán las diferencias entre los individuos de esa cultura o ese sistema, sino la profunda igualdad entre todos ellos». Cesáreo Bandera, *Mímesis conflictiva. Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*, Madrid, Gredos, 1975, p. 80. Justamente los muchachos blanquiñosos de «Alienación» se dedican a hacer proezas que los singularicen ante Queca: «Peluca Rodríguez se lanzó una vez de la rama más alta de un ficus, Lucas de Tramontana vino en una reluciente moto que tenía ocho faros, el chancho Gómez le rompió la nariz a un heladero que se atrevió a silbarnos, Armando Wolff estrenó varios ternos de lanilla y hasta se puso corbata de mariposa. Pero no obtuvieron el menor favor de Queca». Julio Ramón Ribeyro, *op. cit.*, p. 453.

en relación con el singular Mulligan como lo son los zambos para los blanquiñosos. Al grupo de «nosotros» le cuesta aceptar que puede ser susceptible de discriminación: le parece en primera instancia inconcebible, ya que significa ser tratado como el zambo hijo de la lavandera.

El descubrimiento de esta verdad genera que la colectividad apele al mecanismo del chivo expiatorio. Para que no se desate el caos producto del descubrimiento de lo que consideran una afrenta (su terrible gregarismo y su inferioridad respecto del gringo) el grupo de blanquiñosos canaliza la violencia simbólica hacia el zambo Bob López, su inmediato inferior en la escala de la ciudad colonial. De allí que la historia de Queca pase a un segundo plano (aunque no se olvida) y el colectivo relegue igualmente su protagonismo para refugiarse solo en la posición de narrador. Sus objetivos quedan manifiestos tras el abandono de Queca: «Las decepciones, en general, nadie las aguanta, se echan al saco del olvido, se tergiversan sus causas, se convierten en motivo de irrisión y hasta en tema de composición literaria»[14]. En efecto, se han desviado las causas de la decepción: se ha pasado de discutir la elección de Queca a discutir la de Bob López. Lo que se vuelve «motivo de irrisión» ya no es la decepción provocada por el rechazo, sino el personaje del zambo que quiere convertirse en gringo. En ese aspecto, Bob sustituye a Queca como *punching-ball* del grupo. A su manera, ella también ha querido convertirse en gringa, no mediante la transformación física, sino mediante el vínculo matrimonial. Queca se volvería una gringa por contacto y sus hijos lo serían de pleno.

La conversión de Bob en gringo, además de retoques inútiles a su físico, pasa por un cambio en el vestido. Ya que no está en sus posibilidades traerse la ropa de Estados Unidos, la compra en remates de norteamericanos que se van del Perú[15]. Al señalar el narrador que Bob viste ropa usada, resalta una identidad también de segunda mano, artificial. Bob empieza a sufrir la crítica de la gente al pretender ser lo que no es, por negar su identidad convencionalmente inferior. El parecer de su jefe, Cahuide Morales, «mestizo huatón, ceñudo y regionalista»[16], una suerte de encarnación de la conciencia nacional, es contundente sobre las pretensiones de Bob: «Nada [a Cahuide Morales] lo reventaba más que no ser lo que uno era. Cholo o blanco era lo de menos, lo importante era la *mosca*, el *agua*, el *molido*, conocía miles de palabras para designar la plata»[17]. Morales aplica la máxima de que el dinero 'blanquea' y encubre cualquier rasgo étnico por más incómodo que sea. Por ello, al no querer entender esta máxima vital, la salida de Bob de la pastelería que Morales regenta resulta ser un preludio de su expulsión del país.

Ante este panorama de incomprensión total hacia su proyecto, Bob, ahora con su cómplice José María Cabanillas (otro zambo como él), se refugia en un espacio utópico levantado entre cuatro paredes: con música e imágenes tópicas (Frank Sinatra y fotografías de Nueva York), Bob tiene un Estados Unidos imaginario en su habitación, considerada «un refugio inviolable, que les permitió [a López y a Cabanillas] interpolar lo extranjero con lo nativo»[18], aunque lo «nativo» son solamente ellos mismos. Resultado de su aislamiento y tesón, «nadie quería ver aquí [en Lima] con ellos»[19] y por ende se sienten impulsados a escapar, ya que no pueden integrarse.

Tomada la decisión por López y Cabanillas de irse a Estados Unidos, el narrador afirma que el resto de la historia es fácil de elucubrar: «Todo lo que viene después es previsible y no hace falta mucha imaginación para completar esta parábola»[20]. Esta aseveración es sumamente tendenciosa y exhibe el carácter dirigido y unívoco del relato, que es considerado una «parábola», es decir una narración que pretende transmitir una verdad o enseñanza moral a través de la comparación. En este caso, el mensaje sería el de erradicar cualquier aspiración a erigir un proyecto similar al de Bob López, a sabiendas de lo que le puede ocurrir al iluso que lo abrace.

El narrador se regocija contando la verdad desnuda: el trato que reciben Bob y Cabanillas en Estados Unidos no es muy distinto del que merecían en el Perú. Allá son tan zambos como aquí y son tratados con el mismo desdén aplicado a los marginales. Se quiebra el mito de Norteamérica como el paraíso de la igualdad y la posibilidad de superación, a no ser mediante el enrolamiento en la milicia: «El que quisiera ir a pelear allí [a Corea] tenía todo garantizado a su regreso: nacionalidad, trabajo, seguro social, integración, medallas»[21]. Aquel «todo» ofrecido es lo que no poseerían jamás dos zambos en el Perú, a saber: ciudadanía y reconocimiento.

14 Julio Ramón Ribeyro, *op. cit.*, p. 455.

15 *Ibid.*, p. 456.

16 *Id.*

17 *Id.*

18 Julio Ramón Ribeyro, *op. cit.*, p. 458.

19 *Ibid.*, p. 459.

20 *Id.*

21 Julio Ramón Ribeyro, *op. cit.*, p. 460.

El sentido de «parábola» para el relato culmina con la aplicación de la justicia poética a manos del narrador. Bob fracasa y muere como castigo a su intención de negarse a ser un zambo más. Cabanillas también fracasa, pero tiene la oportunidad de redimirse frente a su país, pues regresa a Lima habiéndose aceptado y asumido su identidad colonial con creces, «desempolvado ya y zambo como nunca»[22], sirviendo de ejemplo acerca de las consecuencias de abrazar un objetivo tan diabólico como pretender escapar de un destino preconcebido. La conclusión aberrante a que nos induce la «parábola» en torno al final de López y el de Cabanillas no puede ser más contundente: «La premisa es, obviamente, que quien quiere ser lo que no es, por ejemplo quien emigra e inmigra, merece morir [como López], a no ser que se arrepienta [como Cabanillas]»[23].

A continuación, tras relatar el final de la pareja de amigos, el narrador introduce un colofón que debe liquidar la «parábola» y servirle de puntillazo definitivo para demostrar los peligros de un comportamiento rebelde: como Bob, Queca también ha fracasado. Vejada por Mulligan, se marchita y es una «chola de mierda»[24] en Estados Unidos, tal como lo sería también en Perú. No obstante, si analizamos la construcción del mundo narrativo ficcional en «Alienación» se descubre un detalle: el colofón a todas luces es falso, postizo. Un narrador en primera persona, como el de este relato ribeyreano, puesto que posee características humanas y no es por tanto omnisciente (como lo sería un típico narrador en tercera persona), debe justificar su conocimiento de los hechos narrados[25], para lo cual debe dar a menudo testimonio de sus fuentes de información.

En efecto, a lo largo de «Alienación» el narrador se preocupa en declarar de dónde obtiene el conocimiento de la historia que nos cuenta. Inicialmente, es un narrador testigo de los actos de Bob en el barrio, durante la adolescencia. Luego, es la madre de Bob la que informa acerca de los avatares de su hijo. Así, por ejemplo: «En el callejón, decía su madre cuando venía a casa [a lavar la ropa de sus vecinos más pudientes], le habían quitado el saludo»[26]; «Su madre nos contó un día que al fin Roberto había encontrado un trabajo»[27]. Más adelante, cuando Bob ingresa a estudiar inglés a un instituto, son otros muchachos, seguramente conocidos del barrio, los que informan: «Quienes entonces lo vieron [en el instituto] dicen que fue el clásico chancón»[28]. En otras ocasiones, cuando no se cuenta con información de primera mano, el narrador hipotetiza, piensa en voz alta: «La pareja [López y Cabanillas] debía tener largas, amenísimas conversaciones»[29]. Se deduce que la estancia en Estados Unidos y la desaparición de Bob el narrador las recoge del relato de Cabanillas, pues este «estaba allí vivo [de regreso en Lima], contando estas historias»[30]. Como se ve, el narrador siempre guarda este comportamiento que le otorga condición fidedigna a todo su relato, al menos hasta llegar al colofón. ¿Cómo es posible que el narrador supiera el triste desenlace de la historia de Queca? Jamás lo declara. No hay cómo saber de dónde extrae esa información.

En el colofón el narrador se arroga, inconsistentemente, una omnisciencia que no le compete. Se trataría de su venganza final sobre la mujer que a su vez lo maltrató y que deja mucho más en ridículo al pobre Bob (su modelo, su inspiración para volverse gringo, acabó mal). Queca lleva una vida mediocre en un pueblo remoto, abrumada por la tecnología (cuenta con «todos los aparatos eléctricos inventados por la industria humana»[31]) y despreciada, ya que siempre será una «chola de mierda»[32].

Hemos dicho que el narrador-personaje «nosotros» deseaba a Queca. Queca se fue con Mulligan y despreció a «nosotros». Por ello, «nosotros» tuvo que despreciar a Bob para compensar la discriminación ejercida por Queca. Con el falaz colofón el círculo se cierra, hundiendo más el miserable proyecto de vida de Bob, ratificándole *post mortem* que ni siquiera la linda Queca se salvó de su condición inferior en el barrio pese a que escapó al país de las oportunidades. A propósito de esto, el subtítulo de «cuento edificante seguido de breve colofón» es una fina ironía: demuestra los peligros de un modo de pensar, la «alienación» propiamente dicha que da título al relato, pero no propone una forma de superar los conflictos de identidad y marginación que personajes como Bob, Queca o Cabanillas poseen. Ése era su destino. «Así es el Perú», nos diría el narrador desde su privilegiada posesión de blanquiñoso.

Efraín Kristal ha caracterizado al narrador ribeyreano como un narrador escéptico, «siempre observando pero incapaz de com-

22
Ibid., p. 461.

23
Wolfgang Luchting, «Sobre zambos y zambas», en *Estudiando a Julio Ramón Ribeyro*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1988, p. 329.

24
Julio Ramón Ribeyro, *op. cit.*, p. 461.

25
Lubomír Doležel, «Truth and Authenticity in Narrative», *Poetics Today*, 1:3 (1980), p. 18.

26
Julio Ramón Ribeyro, *op. cit.*, p. 456.

27
Ibid., p. 457.

28
Ibid., p. 458.

29
Id.

30
Julio Ramón Ribeyro, *op. cit.*, p. 461.

31
Id. Llama la atención que en sus *Prosas apátridas aumentadas* Ribeyro, quizás evocando este breve pasaje de su cuento, desarrolle mucho más la idea: «Entro a la cocina y veo a mi mujer sumergida bajo centenares de platos, tazas, fuentes, ollas, copas, cubiertos, coladores, espumaderas, aparatos eléctricos, tratando de limpiarlos y ponerlos en orden. Y me digo que no hay nada peor que caer bajo la dominación de los objetos. La única manera de evitarlo es poseyendo lo menos posible. Toda adquisición es una responsabilidad y por ello una servidumbre». Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas aumentadas*, Lima, Milla Batres, 1978, p. 107. Mediante esta prosa apátrida, la crítica al consumismo, rasgo emblemático del capitalismo norteamericano, queda patente en aquella línea de «Alienación» y se suma a la invectiva contra Norteamérica que ejerce el narrador.

32
Julio Ramón Ribeyro, «Alienación», en *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994, p. 461.

prender el mundo observado»[33]. En este caso, si algo ignora o no comprende el narrador de «Alienación» es el sentido de las infructuosas acciones de Bob, de Queca y de Cabanillas. ¿A qué rebelarse contra el sistema de la «ciudad colonial» que es Lima? Por otro lado, «Alienación», cuyo meollo es el rechazo de Queca hacia los «blanquiñosos», reflejaría la humillación real de un sector desplazado por un proceso de modernización que tiene a Estados Unidos como paradigma cultural[34]. Son estos «nuevos aires» norteamericanos los que son tan duramente criticados en el cuento: este país o su cultura no son tan maravillosos como los ingenuos de Bob, Queca o Cabanillas suponen. El contraste de estos con el personaje del chancho Gómez no debe ser pasado por alto: el blanquiñoso Gómez «se fue a estudiar a Londres»[35]. Además, como lo hace Nugent, aquella última línea del relato que dice «*París, 1975*»[36], bien podría atribuirse también al narrador, produciendo otro fuerte contraste con los personajes de final aciago: «Por alguna razón, que en el cuento no se hace explícita, ocurren cosas desgraciadas y lamentables cuando un par de zambitos van a Nueva York o una huachafita a Kentucky, pero es algo apenas normal que un blanquiñoso [como lo sería el narrador] viaje a París»[37]. El narrador parece resistirse a aceptar que se está produciendo en los años cincuenta un cambio en el centro de la cultura que se irradia hacia el Perú: Europa, en el imaginario de gente común como López, Cabanillas o Queca, es desplazada por Estados Unidos[38], así como el inglés empieza a ganarle terreno lentamente al francés. Esta postura reaccionaria de parte del narrador se encuentra también en la opinión de los adultos de *No me esperen en abril*, aunque será desatendida por los jóvenes de la misma novela.

Finalmente, las relaciones establecidas entre el colectivo de blanquiñosos (aquel «nosotros» narrador), Queca y Bob López pueden contemplarse como un triángulo, en cuya base se encuentran los blanquiñosos y Bob López. Están al mismo nivel precisamente porque Queca, objeto del deseo, situada en lo alto, los trata como zambos. Los blanquiñosos, para Queca, son tan desdeñables como Bob. Cuando el colectivo intuye esta catástrofe, desplaza a Queca a un segundo plano y usurpa su espacio para denigrar a Bob López. Queca es destronada y reubicada en la base, junto al zambo, para que quede constancia de su inferioridad frente al grupo de los blanquiñosos.

Adán Quispe: el sacrificio del inca

No me esperen en abril tiene por protagonista a Manongo Sterne, un nostálgico que sueña con recuperar su paraíso perdido: el verano de 1953 en el Country Club y aquel abril en que empezó a estudiar en el colegio San Pablo y conoció a sus compañeros. Una vez que el colegio acaba y la relación con Teresa Mancini naufraga, Manongo se impone recuperar el pasado y fijarlo, por ello goza tanto los reencuentros que se producen cada abril. Adán Quispe es un joven inmigrante que vive en un corralón de San Isidro, cerca de la casa de Manongo, de quien se hace pronto amigo. La historia de Adán Quispe, de su proyecto vital, surca la novela de principio a fin y se entrelaza con las pretensiones de Manongo de traer de vuelta un pasado caduco.

Adán Quispe quiere irse a Estados Unidos porque ha sido rechazado por los curas alemanes, que le quiebran su sueño de ser también él un sacerdote. Sostiene Adán:

> Me trataron [los curas alemanes] como a un indio de mierda, yo años estudiando y aguantándoles todo, yo sirviendo desayunos y limpiando claustros y altares y, con las justas, si un blanquiñoso faltaba alguna mañana, me dejaban ayudar la misa, me dejaban vestirme de acólito, y el tiempo pasaba y yo cada día más beato, más estudioso, yo quería llegar a ser alguien, Manongo, quería ser como ellos, ¿por qué no?, ¿qué tienen ellos que yo no tenga?[39].

Ante la discriminación, piensa que en Estados Unidos cumplirá sus sueños y encontrará la justicia divina: «Dios no existe, Manongo… […] Y si existe, espero encontrármelo cara a cara dentro de unos añitos en Estados Unidos… Sacaré mi cinturón negro en karate y ya oirán hablar de mí en Estados Unidos»[40].

33
Efraín Kristal, «El narrador en la obra de Julio Ramón Ribeyro», en Ismael Márquez y César Ferreira (eds.), *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996, p. 141.

34
Hecho que va de la mano con el ingreso del capital norteamericano en la economía peruana por entonces. Como señala Cornejo Polar, «la disciplina social impuesta represivamente [por el régimen de Odría] permitió la realización de una política económica dirigida a captar inversiones norteamericanas a gran escala». Antonio Cornejo Polar, «Hipótesis sobre la narrativa peruana última», *Hueso húmero*, 3 (1979), p. 48. La guerra de Corea (en la que participará Bob López) es otro hito en este proceso, ya que se produce una gran demanda de materias primas, como el algodón, que será beneficiosa para la economía peruana. En *No me esperen en abril* uno de los mejores amigos de Manongo Sterne, el *parvenu* José Antonio Billinghurst Cajahuaringa, es el hijo de un hacendado algodonero de Ica enriquecido por ese boom generado por la guerra. Alfredo Bryce Echenique, *No me esperen en abril*, Lima, Peisa, 1995, p. 156.

35
Julio Ramón Ribeyro, *op. cit.*, p. 455.

36
Ibid., p. 461.

37
Guillermo Nugent, *op. cit.*, p. 147.

38
El fenómeno posee su correlato real cuando Vargas Llosa cuenta los destinos opuestos que hacia 1958 tomaron él y sus padres. Mientras el joven aspirante a novelista, todo un afrancesado, parte a Europa, con París como destino final, a realizar sus sueños de letrado, en una especie de peregrinaje bastante común para el intelectual latinoamericano desde el siglo XIX; su padre, Ernesto J. Vargas, de origen humilde (y que, gracias a su espíritu emprendedor, había aprendido inglés desde muy joven), se va con su madre a Estados Unidos, a Los Ángeles, para ejercer ambos labor de obreros durante más de una década y acabar como porteros y guardianes de sinagoga (Mario Vargas Llosa, *El pez en el agua. Memorias*, Barcelona, Seix Barral, 1993, p. 339). Dos tipos de migración radicalmente opuestos en sus objetivos y medios: mientras el inglés es la lengua del que se va a ser obrero, el francés es la lengua del que quiere ser un intelectual.

39
Alfredo Bryce Echenique, *op. cit.*, p. 47.

40
Ibid., p. 48.

Así como para Bob López, Norteamérica es para Adán la tierra de las oportunidades, donde no será discriminado. Pero a diferencia de «Alienación», donde el narrador mostraba poco o ningún aprecio por Estados Unidos, el narrador de *No me esperen en abril* describe un ambiente juvenil limeño de plena simpatía por el país del Norte a través de su entrega a modelos culturales (música, películas) venidos de allá: «Pasan demasiado veloces las horas con Nat [King Cole] y Lucho [Gatica], con Pat [Boone] y Paul [Anka], con los Platters y el esfuerzo de ser como James Dean, de parecerse a Marlon Brando, de hablar golpeado, de estar Humphrey Bogart en una fiesta y no morirse en el intento»[41].

Esto naturalmente no es bien visto por los padres, provenientes de la oligarquía, formados en una visión del mundo cuyo centro cultural todavía es Europa, en especial Inglaterra. El nacimiento del internado británico San Pablo, con el objeto de formar a la futura clase dirigente del Perú, obedece a este cambio percibido por los adultos, como se lo dice a Manongo su padre: «Lo que pasa es que ahora, en estos tiempos de cine norteamericano y cómics y chicles y todas esas vulgaridades… Pero, en fin, todo eso se acabó ahora [con la creación del colegio]»[42]. La complicidad de Manongo y Adán Quispe se comprende a partir de la admiración que ambos sienten, no obstante sus divergentes pretensiones, por la *american way of life*. Asimismo, el conocimiento mutuo se da gracias al hecho de que son vecinos, aunque Manongo vive en una residencia y Adán en un corralón, cuya vista entristece al primero: «Dolía todo en el corralón de Adán, pero dolía sobre todo que quedara tan cerca y tan lejos de su casa»[43]. Notable diferencia con los vecinos blanquiñosos de Bob López, a los que no conmovía un ápice su vida en el callejón. Y es que Manongo es un idealista: siente remordimiento de ser rico sabiendo que existe gente como Adán Quispe, que es su amigo. No lo ve como *otro* (visión de blanquiñosos y Queca sobre López), sino como un semejante.

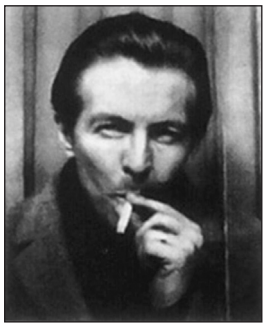
> El sueño de Adán de ser un gringo no pasa por la transformación física, sino, a la manera de Queca, por las vías del matrimonio, del agringamiento por contacto. Pero reconoce que debe pasar por el aro del arribismo, pues tras limpiar muchas residencias, «terminaría en la residencia de la embajada norteamericana, y de ahí a Miami, de ahí a Nueva York, de ahí a Washington D.C. hay un solo paso, Manongo, después pescas a tu gringa, triunfas en el karate, el mundo en tu bolsillo, hermano»[44]. Para Adán volverse gringo significa ser libre, no sumiso, alejado del comportamiento servil que debe cumplir en Lima: «Ya yo estaré en *YU-ES-EI* y algún dinero les mandaré [a los de su familia] pero que se queden ahí [en el corralón] por ignorantes, por obedientes, por no saber mandar a la mierda a unos curas como los de San Felipe»[45].

La visión pesimista de Adán Quispe sobre sus congéneres venidos de la Sierra no se cumplirá del todo, según lo atestigua el paso de las décadas en *No me esperen en abril*. Teddy Boy, el ilustre profesor del colegio San Pablo, quien tiene dotes de premonición, advertirá más tarde que «mucho cholo está invadiendo Lima y cada día hay más barriadas»[46]. Mucho más adelante, el narrador nos revela que Adán Quispe resulta ser el primer inmigrante andino en la capital peruana. De allí su nombre de pila. Como el Adán bíblico, el primer hombre que habitó el paraíso, Adán Quispe (cuyo apellido es el más estereotipadamente serrano, junto tal vez con «Huamán») es el primer andino que habita en Lima:

> El Agustino… histórico lugar de nacimiento de las barriadas limeñas en años de prados y odrías cuarenta y cincuenta y del problema estructural migración campo-ciudad que hace llegar a Adán Quispe, una guagüita, a Lima, después a unos seis millones más como él[47].

A continuación, el narrador resumirá todos los cambios sociales que experimenta Lima en los última mitad del siglo XX: la tugurización, el derrumbe de las izquierdas y demás partidos tradicionales, la elección de un presidente de origen japonés, la religiosidad popular encarnada en Sarita Colonia… en suma la tan manida 'cholificación' de Lima. *No me esperen en abril* en estas alturas adopta una perspectiva sumamente optimista de la migración, con triunfo económico incluido. El narrador recoge la voz de un inmigrante andino, cuyo discurso, el cual Cornejo Polar identificaría como inscrito en los «estereotipos puramente celebratorios»[48], va en cursivas en el original:

> *Siete de mis hijos trabajos trabajan hoy en el microtaller, monseñor, dos se dieron de baja por fiebre porcina y Dios los tenga en gloria, a la diestra de Sarita*



Julio Ramón Ribeyro.

41 *Ibid.*, p. 61.

42 *Ibid.*, p. 75.

43 *Ibid.*, p. 90.

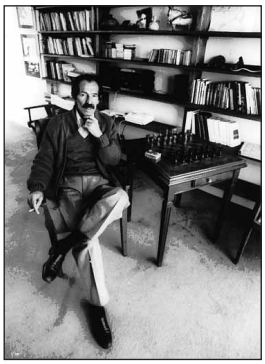
44 *Ibid.*, p. 91.

45 *Ibid.*, p. 93.

46 *Ibid.*, p. 214.

47 *Ibid.*, p. 482.

48 Antonio Cornejo Polar, «Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú Moderno», *Revista Iberoamericana*, 62:176-177 (1996), p. 840.



Julio Ramón Ribeyro.

Colonia, y los otros tres que sobrevivieron ya están programados para mandar repuestos desde Nueva Jersey, Nebraska y Orlando, y los tres últimos que he tenido naturalmente van ya al colegio y después irán a la universidad para que estudien Derecho, Contabilidad y Administración de empresas, con destino al microtaller que ya por entonces será macroexportador, si Sarita y San Martín de Porres y el Señor de los Milagros y, bueno, Dios también, para que vea que yo a usted lo respeto, señor obispo, lo permiten[49].

Lo que ocurre es que el narrador en tercera persona omnisciente de *No me esperen en abril* a menudo asume la óptica del propio Manongo Sterne. Con este accionar, el narrador de la novela se inscribe en lo que Lubomír Doležel denomina *Subjetivized Er-Form* o narrador en tercera persona subjetivado. En esta modalidad se adopta, en el plano formal, la narración en tercera persona, pero en el nivel semántico se asumen las características del discurso propio de un personaje. Es el modo que adopta Gustave Flaubert en algunos pasajes de *Madame Bovary*, por ejemplo, cuando el narrador en tercera persona expone haciéndolos suyos los pensamientos negativos y los reproches silenciosos de Emma hacia su marido[50]. El narrador de *No me esperen en abril* ve y pondera los hechos narrados en más de una ocasión a través de los ojos de Manongo. Este, nostálgico y sentimental, impregna la narración total de la novela de todos sus afectos, sus filias y sus fobias.

Tras finalizar el colegio y al mismo tiempo romper con su amada Teresa Mancini, Manongo Sterne se vuelve un *outsider*, en situación afín, mas no igual, a la de su amigo Adán Quispe, quien partirá al poco tiempo a Estados Unidos a intentar cumplir sus metas. El éxito de este último como karateca, en el mundo real, parece ser inalcazable y pese a que trata de mantener contacto con Manongo, Adán Quispe acabará por esfumarse. Solo el narrador conoce y nos informa acerca del trágico final de Adán, muerto en la guerra de Vietnam al caerle por accidente una bomba lanzada por un ex alumno del San Pablo, James Alan Oxley[51]. Nadie en el mundo de nuestra novela llegará a saber este desenlace, con lo que el narrador propone a los lectores una relación de complicidad con él y una consecuente mirada de compasión hacia el personaje de Manongo Sterne, quien moverá cielo y tierra para encontrar a Adán Quispe.

El vacío dejado por Adán es cubierto por la ensoñación de Manongo, especialista en labrar fantasías sobre cómo querría él que fuese el mundo que lo rodea: Kid Corralón se opone a la mediocridad en la que recala Adán, malcasado y muerto en la guerra. Piensa Manongo: «Serás un ídolo, Adán. Al menos tú ganarás y campeonarás en lo tuyo: el karate»[52]. La invención de Kid Corralón es un acto de imaginación: «Tú ganas y yo gano contando de ti»[53]. Lo mismo se aplica a Teresa: «Lo que hice fue meterme en mi mundo para poderte esperar siempre ahí y fingir que la vida cotidiana también me era posible. Encontré toda una vida de sedantes en mis amigos»[54]. La palabra clave aquí es *mundo*: «Porque de sus seres más queridos solo había perdido a Tere, pero Tere le había roto a él en pedazos un mundo entero»[55]. La ausencia, la imposibilidad de poseer a Teresa se subsana con el jolgorio y la inversión del orden, por ello Kid Corralón triunfa: un imposible (el éxito del chico del corralón) cubre otro imposible (el amor de Tere). El paraíso perdido por tanto involucra la recreación de la amistad transgresora de las reglas (la de un chico sanisidrino y el serrano del corralón) y el amor platónico, infecundo, inmóvil, no presencial hacia Teresa, una nueva Beatriz.

De esta forma, en *No me esperen en abril* se invierte el mecanismo del chivo expiatorio y se erige, por el contrario, a un (falso) ídolo que tome el lugar de la chica (la deidad auténtica) que podría darle un sentido a la existencia de Manongo. Este último no quiere admitir la realidad que se cierne sobre su idealismo, que se concentra en el éxito de su íntimo amigo y el amor de su chica. Teresa, asumiendo una postura más pragmática, le reprocha su vocación de fantasear, pero entiende a la perfección el funcionamiento de la compensación que le otorga a Manongo el invento de Kid Corralón:

> Desnutrido, enano, enclenque, feo, cholo y peruanito. Dime, ¿te parece poco, Manongo? ¿Te acuerdas cuando me contaste lo del sacrificio del Inca, en el colegio? Pues imagínate al pobre Inca en Harlem, por lo menos... Imagínatelo desnutrido, enano, enclenque, feo, cholo y peruanito. ¿Realmente te parece poco?[56].

Si el personaje colectivo de los blanquiñosos se ensañaba con Bob López en «Alienación» para victimizarlo, Manongo se dedica

49
Alfredo Bryce Echenique, *op. cit.*, p. 489.

50
Lubomír Doležel, *op. cit.*, pp. 16-17.

51
Ibid., p. 423.

52
Ibid., p. 476.

53
Ibid., p. 477.

54
Ibid., p. 481.

55
Ibid., p. 499.

56
Ibid., p. 416.

al enaltecimiento de Adán Quispe a sabiendas de que la realidad le da la espalda: «Tu triunfo en YU ES EI, amigo, me ayudaba a haber perdido a Tere. Pero un día Tere, Adán ya no me ayudó ni con esa esperanza […] Adiós, cholo Adán, lo intenté todo pero dejaste del todo de escribirme y nunca mandaste fruta»[57]. El personaje de Adán Quispe, como el inca (versión ensalzada del sujeto andino), fue sacrificado en aras del ensueño de Manongo Sterne, permitiéndole a este no morir de amor durante un buen tiempo.

La experiencia de primera mano con Adán Quispe permitiría explicar igualmente la simpatía de Manongo por el general Velasco, con quien se entrevista en una de sus visitas a Lima, y reconocer como válidos sus objetivos de reivindicación social para las masas excluidas. Cuando un próspero Manongo Sterne, en los años setenta, se encuentra con la casa ruinosa donde nació el dictador, no le queda más que reflexionar: «Si yo hubiera nacido en esta casa también habría sido un resentido o, cuando menos, también habría odiado a un señor llamado Lorenzo Sterne [padre de Manongo]»[58]. Diríase que su posición también de marginal, en razón de su personalidad soñadora y solitaria, le otorga una visión del mundo que no comparten sus amigos, encerrados en sus prejuicios oligárquicos.

Es tan fuerte la impronta de Adán Quispe en *No me esperen en abril* que hasta en la última fase de la vida de Manongo, cuando este pretende reconstruir el pasado invirtiendo todo su dinero para comprar réplicas del Country Club, dotando de casas enormes y apoyando económicamente a sus amigos en bancarrota, nuestro protagonista también ha contemplado en su plan maestro ubicar a Adán para comprobar que le va bien, que no fracasó en su intento: «Adam Quispe, ex Adán, tenía que ser encontrado vivo o nada»[59]. Aunque este objetivo, como tantos otros de la utopía obstinada de nuestro protagonista, se diluye entre el marasmo y la entrega a la bebida, sin poder comprender un país que ya no se parece al que era el suyo.

Así como en «Alienación», en *No me esperen en abril* puede observarse un triángulo de relaciones, pero operando de manera distinta. Manongo y Adán Quispe, en la base del triángulo, son amigos y por ello se encuentran al mismo nivel. En lo alto está Teresa, cuyo abandono será paliado por Manongo mediante la idealización de la empresa de su amigo Adán. El éxito imaginario de Adán alivia el fracaso de Manongo con Tere. Cuando Adán desaparece definitivamente y la ilusión se va, la base del triángulo flaquea y se viene abajo. Por eso, Tere le ruega a Manongo, en el último capítulo de la novela, que acepte «las canas de la realidad»[60]. Entonces Manongo acaba por quebrarse, pues su formación, aquellos años esenciales en los que su sensibilidad y su horizonte de expectativas tomaron forma, resulta un fraude. De haber triunfado Adán, puede que la ensoñación hubiera seguido en pie o que simplemente Manongo encontrara en la auténtica amistad el mejor remedio al amor imposible.

Puestos en diálogo los textos de Ribeyro y Bryce, «Alienación» y *No me esperen en abril* parecen brindarnos dos visiones contrapuestas del mismo tema o dos soluciones a la función del marginal en la sociedad limeña recreada: Bob López es expulsado, es el chivo expiatorio que asegura la buena marcha del sistema de exclusión que el narrador de «Alienación» representa y exalta. Por su parte, Adán Quispe o, mejor dicho, su versión idealizada como Kid Corralón, es glorificado para revertir la derrota que el tiempo ha impuesto sobre Lima y la clase social del protagonista de *No me esperen en abril*. ¿A qué obedece esta notable diferencia en el tratamiento merecido por estos personajes en sus respectivos mundos ficcionales? Probablemente obedezca a la misma distancia cronológica y hasta mental, diríase, establecida entre ambos textos: ni más ni menos que veinte años (1975-1995). Mientras en el cuento de Ribeyro el marginal es un oriundo limeño, un personaje cuyo papel secundario es hasta cierto punto ancestral e institucionalizado al menos desde las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma (piénsese en un texto como «Los aguadores de Lima»); en la novela de Bryce el marginal es un recién llegado al escenario urbano y de allí tal vez que su tratamiento literario –a sabiendas de cómo ha cambiado el país– resulte bien distinto. Cuando Ribeyro crea a Bob López está escribiendo sobre Lima a mediados del XX, pero remitiéndose a una tradición literaria cimentada desde el siglo XIX; cuando Bryce escribe sobre Adán Quispe lo hace con pleno conocimiento de los resultados que la migración del campo a la ciudad provocó. Los orígenes literarios de Bob López, así como los de la «huachafita» Queca, se encuentran en un

57 *Ibid.*, p. 480.

58 *Ibid.*, p. 528.

59 *Ibid.*, p. 543.

60 *Ibid.*, p. 609.

rancio costumbrismo, en tanto Adán Quispe es un *pioneer*, un recién llegado a la geografía urbana limeña.

Otro aspecto que puede explicar la discrepancia de base entre estos narradores es el generacional. La voz narrativa de Ribeyro, surgida a inicios de los cincuenta, es la de un escéptico[61], testigo de la decadencia de una cosmovisión eurocéntrica y de rasgos coloniales; Bryce, que empieza su producción una década después, se encuentra solo con ruinas y su mirada hacia la otrora 'ciudad colonial' es, ya desde entonces, algo distante. A decir de Cornejo Polar: «Esta distancia y la nitidez del corte con el pasado espléndido activa [en Bryce] una memoria irónica, crítica y nostálgica: el humor es solo la forma de suscitar con elegancia esos contenidos»[62]. El humor a veces ácido de Bryce, omnipresente en *No me esperen en abril*, le permite superar, refugiado en la ironía, la frustración que en el cuento de Ribeyro aparece como original.

Todo ello dispuesto, naturalmente, bajo la férula del recuerdo de Ribeyro y Bryce en su recreación de Lima, no obstante la sociología. No es lo mismo contemplar la sociedad peruana de mediados del siglo XX desde 1975 que hacerlo desde 1995. Son dos décadas en que la sociedad peruana ha cambiado drásticamente, en buena parte como resultado de las reformas del gobierno militar encabezado por el general Velasco (1968-1975), época en que publica Ribeyro «Alienación». Dichas reformas dieron paso a los «nuevos limeños» que serían los virtuales lectores de *No me esperen en abril*, publicada en mitad del gobierno de Alberto Fujimori (1990-2001). Finalmente, nos hallamos frente a dos versiones de la extinta Lima de los años cincuenta, la última más simpática que la otra (no por ello menos literaria), tal vez en razón de que sus destinatarios sean esos descendientes de Adán Quispe que se quedaron en Perú, pero lograron salir del corralón primigenio.

61
Cf. los trabajos de Efraín Kristal, *op. cit.*, pp. 127-148 y Antonio Cornejo Polar, «Hipótesis sobre la narrativa peruana última», *Hueso húmero*, 3 (1979), pp. 45-64.

62
Antonio Cornejo Polar, *op. cit.*, p. 53.

América sin nombre, nos 13-14 (2009) 183-191
ISSN: 1577-3442

MARIO VARGAS LLOSA, LA CREACIÓN Y LA CRÍTICA

GUADALUPE FERNÁNDEZ ARIZA
Universidad de Málaga

Guadalupe Fernández Ariza:
Guadalupe Fernández Ariza es Catedrática de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Málaga, donde ha desarrollado una notable labor docente e investigadora. Su área investigadora se centra en la Literatura Hispanoamericana de los siglos XIX y XX. Destacan los trabajos sobre Fray Servando Teresa de Mier, Jorge Luis Borges, Manuel Mujica Lainez, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa. Sus libos más recientes: *El héroe pensativo. La melancolía en Jorge Luis Borges y en Gabriel García Márquez*, Universidad de Málaga, 2001; *Homo ludens. Homenaje a Mario Vargas Llosa,* Ayuntamiento de Málaga, 2007; *La morada del fantasma. Itinerarios artísticos de Mario Vargas Llosa*, Roma, Bulzoni, 2007; *Literatura Hispanoamericana del siglo XX. Literatura y Arte*, Universidad de Málaga, 2008.

En una escena sorprendente, final y principio de una fábula, el periodista miope y el Barón de Cañabrava se encuentran y dialogan sobre los sucesos extraordinarios que han acontecido en el sertón brasileño de Canudos, antigua propiedad y feudo del Barón, ahora destruido por la lucha armada y por el fuego arrasador, que dejó escombros y cenizas, y sepultó en el olvido las razones de aquella insurrección fatídica de «fanatismos encontrados». Alborea ya el siglo XX y la República sustituye al Imperio en el moderno Brasil.

Volviendo a la mencionada escena, sorprendemos el diálogo entre el periodista y el Barón: el miope le expresa al Barón que quiere ayudar a su amigo, el Enano del circo ambulante, al que conoció en Canudos, cuyo oficio era recorrer las aldeas recitando romances. Ante una explicación somera de los hechos, el miope increpa a su interlocutor:

> Me salvó la vida. ¿Quiere saber cómo? Hablando de Carlo Magno, de los Doce Pares de Francia, de la Reina Magalona. Cantando la Terrible y Ejemplar Historia de Roberto el Diablo. [...] El Barón recordó al Profesor Thales de Acevedo, un académico amigo, que lo visitó en Calumbí, años atrás: se quedaba horas fascinado oyendo a los troveros de las ferias, se hacía dictar las letras que oía cantar y contar y aseguraba que eran romances medievales traídos por los primeros portugueses y conservados por la tradición sertanera[1].

Cuando el Enano relata sus historias y cuenta las leyendas a los sertaneros para distraelos, en medio del combate se produce un hecho singular: «El Enano proseguía enumerando las aventuras, desventuras y galanterías de Oliveros y Fierabrás». El periodista miope refugiado en ese lugar piensa: «Esos bultos, que él no conseguía saber si eran hombres o mujeres, permanecían quietos y era evidente que el relato los mantenía absortos, fuera del tiempo y de Canudos. ¿Cómo era posible que aquí, en el fin del mundo, estuviera oyendo, recitado por un enano que sin duda no sabía leer, un romance de los Caballeros de la Mesa Redonda llegado a estos lugares haría siglos, en las alforjas de algún navegante o de algún bachiller de Coimbra?[2]. No cabe duda del influjo de las aventuras caballerescas y del propio Cervantes en estos pasajes de la novela de Mario Vargas Llosa, pues en el *Quijote* son evocadas también las mismas hazañas recordadas por el hidalgo manchego cuando caminaba en pos de sus aventuras y explicaba a su escudero Sancho los prodigios de los paladines que él quería imitar[3], pero hay otros significados de interés en este largo diálogo (creo que toda la fábula es justamente lo que se filtra en aquella conversación y luego tomaría forma organizada en la escritura, algo similar a *Conversación en La Catedral*). El Barón oye además otra idea asombrosa, cuando el periodista le comunica que quiere escribir la historia de Canudos para que no se olvide, pues era la única forma de mantenerla en la memoria y, como testigo y escritor, se imponía ese quehacer. Y una tercera conclusión había sacado el miope de la aventura de Canudos. Existía la felicidad junto a Jurema, esta mujer primitiva del sertón, antes protegida del Barón y de su esposa, después casada con Rufino, el guía, y, finalmente, violada por el aventurero europeo, Galileo Gall. Ante el Barón había pronunciado dos palabras in-

1 Mario Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo*, Barcelona, Seix Barral, 1981, pp. 332-341.

2 *Ibid.*, p. 350.

3 Cf. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Planeta, 1980. I, cap. 13.

quietantes, «el amor, el placer», dos palabras que al hacendado le parecieron sacrílegas pronunciadas por un personaje ridículo: «para él esas palabras evocaban el lujo, el refinamiento, la elegancia de una sensibilidad adiestrada por las lecturas, los viajes y la educación», pero serán el acicate para que el Barón sueñe experiencias eróticas y viva la felicidad y el placer[4].

En el mismo año de la publicación de *La guera del fin del mundo*, 1981, unos meses antes, Mario Vargas Llosa había publicado y estrenado una obra de teatro, *La señorita de Tacna*, con un Prólogo titulado «Las mentiras verdaderas», donde el autor anticipa el tema de su pieza: «Aunque, en un sentido, se puede decir que *La señorita de Tacna* se ocupa de temas como la vejez, la familia, el orgullo, el destino individual, hay un asunto anterior y constante que envuelve a todos los demás y que ha resultado, creo, la columna vertebral de esta obra: cómo y por qué nacen las historias»[5]. *La señorita de Tacna* ilustra «el curioso proceso que es el nacimiento de una ficción». Es decir, cómo la realidad se transforma con el «elemento añadido», con la confabulación de la imaginación y la memoria.

Tanto en la novela, como en la composición dramática, hay una reflexión, una representación y una fabulación donde se cumple esa teoría, de vital importancia en la larga y compleja novela sobre Canudos y en la breve pieza teatral. Y eso representa un cambio fundamental en la obra del escritor: esta reflexión casi obsesiva sobre la necesidad y la felicidad de la fantasía para escapar del mundo, sobre la magia de las historias, orales o escritas, por su facultad para compensar la vida corriente, trágica o mediocre, por medio de una ilusión nacida y motivada a expensas de los sueños imaginativos de otro, el contador o el escritor, se va imponiendo hasta erigirse en aspecto central de su discurso creativo. Mario Vargas Llosa reivindica sobre todo la función de la literatura y convierte en tema reiterado esa reivindicación. Pero habrá que considerar el influjo de los modelos que inciden en esta aventura literaria.

En 1975 había salido a la luz un precioso libro de Mario Vargas Llosa en el que el escritor mantiene tres diálogos con la protagonista de una novela famosa y alejada en el tiempo, Madame Bovary. El ensayo de Vargas Llosa comienza con un epígrafe, tomado de una carta de Flaubert a Mlle. Leroyer de Chantepier, de 4 de septiembre de 1858. La cita tomada es la siguiente: «Le seul moyen de supporter l'existence, c'est de s'étourdir dans la littérature comme dans une orgie perpétuelle». En el breve fragmento recordado está el núcleo de la idea que Mario Vargas Llosa haría suya más tarde.

Entrando en el poético diálogo del escritor con un personaje ajeno, se destaca la indulgencia del juicio y la fascinación del crítico cuando analiza a este personaje:

> Las ambiciones por las que Emma peca y muere son aquellas que la religión y la moral occidentales han combatido más bárbaramente a lo largo de la historia. Emma quiere gozar […] y quiere, además, rodear su vida de elementos supérfluos y gratos, la elegancia, el refinamiento, materializar en objetos el apetito de belleza que han hecho brotar en ella su imaginación, su sensibilidad y sus lecturas[6].

Emma Bovary se rebela frente a la mediocridad y a las normas de la moral, vive su fantasía, intenta hacerla realidad, pero Vargas Llosa, a su vez, es seducido por los dos polos de la historia, el horror y la belleza: la muerte de Emma Bovary, su agonía, actuará como bálsamo contra la profunda melancolía del escritor. Pero no sólo ese momento de fatalidad, que culmina en el suicidio de Emma y que sirve de catarsis al novelista, son lazos de admiración y entusiamo por la obra de Flaubert, el tratamiento del erotismo fascina a Mario Vargas Llosa; la sutileza de Flaubert para guardar las normas que impone su época, incluso la pormenorizada delectación en los objetos, ese fetichismo que, como destaca Vargas Llosa, ha sabido utilizar Flaubert para sugerir la sacralidad de los objetos como símbolos del erotismo.

Vargas Llosa destaca, asimismo, el gran logro de Flaubert al crear a su heroína, quien respondería a un tipo de personaje ya logrado en el *Quijote* o en *Hamlet*.

> Ella resume en sus personalidad atormentada y su mediocre peripecia, cierta postura vital permanente, capaz de aparecer bajo los ropajes más diversos en distintas épocas y lugares, y que al mismo tiempo que universal y durable, es una de las más privativas postulaciones de lo humano, de la que han resultado todas las hazañas y todos los cataclismos del hombre: la capacidad de fabricar ilusiones y la loca voluntad de realizarlas[7].

4
Cf. Mario Varrgas Llosa, *op. cit.*, p. 473.

5
Mario Vargas Llosa, *La señorita de Tacna*, Barcelona, Seix Barral, 1981, p. 9.

6
Mario Vargas Llosa, *La orgía perpetua*, Madrid, Taurus, 1975, p. 22.

7
Ibid., p. 43.

La lectura de Flaubert, con el paso del tiempo, será una semilla que irá germinando para dar sus frutos en obras como *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto*, posteriormente *El paraíso en la otra esquina* y *Travesuras de la niña mala.* Al analizar las dos primeras encontramos como hilo esencial de la trama a un personaje que no acepta su vida mediocre de asegurador en Lima y, dominado por el *taedium vitae*, se escapa del mundo en sus largas noches de insomnios, donde la imaginación le lleva a territorios placenteros cuyo centro es el erotismo. Los sueños de Rigoberto, su rebeldía y su inconformismo le harán buscar la felicidad en aventuras imaginarias, compartidas con su esposa Lucrecia y con su hijo, el perverso Fonchito. La sensibilidad de Rigoberto aflora ante la lectura de sus cuadernos anotados, donde guarda las citas que le impresionaron de sus autores preferidos, junto a las estampas que le ofrecen las obras de arte en un recorrido que va desde Fra Angelico hasta Fernando de Sszyszlo. Además de Gustav Klimt y Egon Schiele, entre otros pintores.

No obstante, hay cuestiones previas que plantear antes de abordar estas obras, que nos conectan con modelos literarios del periodo finisecular y traen con ellas una estética, una filosofía del arte y de la creacion literaria. Aún así entendemos que hay que echar una mirada hacia atrás y tocar la tradición más antigua de la lieratura amorosa y erótica. La propia inclusión de Fra Angelico en las estampas seleccionadas por Rigoberto ya nos avisa de que el recorrido de Vargas Llosa ha sido largo en el tiempo y en el espacio. Nos vemos obligados a revisar algunos libros interesantes del pasado.

Dos mitos alumbran la modernidad, de forma semejante a como ya lo habían logrado en su momento de esplendor ligados a la temática del amor y del erotismo: estos modelos constantes en su permanencia a través del tiempo son Pigmalión y Narciso. El mito de Pigmalión está recogido en las *Metamorfosis* de Ovidio y llega a su desarrollo ejemplar en *El libro de la Rosa* para ilustrar el tema de la locura de amor. Pigmalión era un escultor que se enamora de una imagen creada con sus manos, la cree animada y viva e incluso celebra un matrimonio con esta figura inerte. De su significado extraemos un sentido alegórico-simbólico, que es el amor por la imagen. El segundo mito nos lleva al episodio del joven Narciso también enamorado de su propia imagen reflejada en el agua-espejo. La pasión por la imagen inerte y artística, en Pigmalión, y refleja, en Narciso, conjuga en el largo poema medieval lujuria e idolatría; ambas pasiones tendrán su castigo en el propio tema de la locura de amor.

François Boucher: *Diana saliendo del baño*

Pero lo destacable es la vitalidad de estos mitos, que se instauran en la modernidad con una fuerza poderosa y que son recreados en la literatura y en las artes plásticas, pues estos mitos nos entregan dos artificios de incalculable valor, la imagen artística y el espejo.

Sabemos que la modernidad puso en primer plano la idea de la sublimación del yo, el yo del artista, que era un precepto fundamental de Zarathustra, que llevó consigo el desarrollo de una sensibilidad narcisista, puesta de relieve en ejemplos singulares: *Traté du Narcisse* de André Gide; *El retrato de Dorian Grey* de Oscar Wilde, sin olvidar el incorregible misterio de los juegos especulares de Poe y de su admirador, Jorge Luis Borges, este amo de tantos y tan diferentes espejos; sus artificios, por excelencia, para la creación literaria.

Pero aún debemos entrar en un aspecto necesario y es el propio diseño de la fantasía, que la tradición poética y filosófica habían explicado asumiendo su complejidad. Para sintetizar este complejo tema diremos que para explicar la génesis del amor, tanto en la lírica trovadoresca como en la poesía del *dolce stil novo* (corrientes que han dejado su huella en la poesía moderna), se produciría, según Agamben, «una imagen interior, es decir, un fantasma impreso, a través de la mirada, en los espíritus fantásticos, origen y objeto del enamoramiento; y sólo la atenta elaboración y la inmoderada contemplación de este simulacro fantástico mental se consideraba que tenían la capacidad de una auténtica pasión amorosa». El amor sería «la *inmoderata cogitatio*» del fantasma interior; «*ex sola cogitationes…passio illa procedit*». Mi libro, p. 49.

Sobre estos fundamentos esbozados, iremos hasta las extravagancias de Rigoberto, objeto de dos libros, hasta el presente.

En *Elogio de la madrasta* encontramos a un exitoso agente de seguros, que vive

Tiziano: *Venus, el amor y la música.*

Jacob Jordaens: *Candaules.*

en completa soledad, hastiado ante una vida rutinaria y desengañado ante la realidad social de su época. Este limeño se refugia en su casa de Barranco, en la que guarda sus libros nunca más de 4.000, y sus grabados, copias de obras famosas. Rigoberto es, por tanto, un coleccionista riguroso y maniático, misántropo, pero de gran imaginación, lo que hará posible que, en sus noches insomnes, viva aventuras extraordinarias, fantásticas, que se desvanecen al amanecer, cuando la luz alborea y oye el sonido de las olas romper en el malecón. En esas noches Rigoberto está acompañado de Lucrecia y de su hijo Fonchito, y juntos tendrán experiencias eróticas, ya que Rigoberto dará rienda suelta a su instinto dormido, a sus impulsos reprimidos. En el itinerario, que traza Vargas Llosa en esta novela, las imágenes acompañan al soñador, vivificadas en sus cuadros para formar parte de la aventura galante o, mejor dicho, para prestar sus figuras a una Lucrecia, a un Fonchito y a un Rigoberto, que quieren vivir en otra realidad, enmascarados gracias a la amble generosidad de las imágenes inertes. Rigoberto es un Narciso que se pone ante un espejo y encuentra una imagen diferente de sí mismo, así como Lucrecia y Fonchito, sus fantasmas, quienes le acompañan en la metamorfosis nocturna, que están determinadas por la personalidad de un melancólico, para quien los reflejos especulares son alucinaciones. Las imágenes de los cuadros se ofrecen a Rigoberto para ser interpretadas, y estos préstamos hacen posible que Rigoberto encuentre la felicidad. Al mismo tiempo, Rigoberto, sabemos, es un maniático del orden y en los cuadros encuentra esa composición delimitada, ese espacio acotado, y deshistorizado, de manera que el orden del cuadro es el orden del episodio novelesco. Seis cuadros constituyen el patrimonio de *Elogio de la madrastra*, de manera que el autor seguiría una pauta fabuladora según los dictados de Wilde, es decir, que el escritor estaría en el papel de *el crítico como artista*, aunque con un sentido lúdico que Vargas Llosa aprende en *Homo ludens* de Huizinga; por tanto, son ejercicios eróticos ritualizados. Hay que considerar, además, que las ensoñaciones quedan estructuradas en dos planos, el de Rigoberto, Lucrecia y Fonchito, y el que corresponde a las metamorfosis de estos personajes con el auxilio de las imágenes de los cuadros. La fábula así organizada –entendemos– adquiere el estatismo y la espacialidad de los cuadros, que constituyen una serie versátil de seis grandes momentos inmortalizados en el arte. Rigoberto busca en estas figuras eternas una motivación de su imaginación alerta para la evasión hedonista.

El primer cuadro recoge una versión de la famosa historia del rey Candaules, tema de la pintura y de la literatura, el pintor elegido es Jacob Jordaens. Los ecos de esta leyenda nos llegan desde Heródoto, quien refiere que el rey de Lidia (Turquía), orgulloso de la belleza de su esposa, pide a su ministro Giges que la contemple desnuda. Cuando esto sucede, Giges se enfrenta a Candaules, le vence y ocupa su lugar. El cuadro recoge el momento de la contemplación furtiva. Ahí Rigoberto se identifica con Candaules. Esas imágenes se pusieron de moda en el exotismo de fin de siglo, por ejemplo, la recreación de Téophile Gautier, quien hace de Nyssia un modelo de mujer fatal. Pero la conclusión que podemos extraer a partir del ejercicio creativo es el valor de las imágenes, su función como un objeto de admiración, tal y como ya indicáramos al aludir al referente de Pigmalión, enamorado de su *estatua de níveo marfil.* Como Pigmalión, Rigoberto ejemplificaría el tema de la locura de amor.

El segundo cuadro es el de *Diana después de su baño* de François Boucher, en el que aparece Diana con su ninfa, los enseres de caza y los perros. Este cuadro fue un poco escandaloso en su época, aunque hablamos del siglo XVIII, puesto que la postura de Diana y la ninfa rompe el *decorum* que exigía la convención. Vargas Llosa teje una historia imponiendo una figura más a la escena, un niño extraño, enamorado de la diosa y observador de los juegos eróticos de Lucrecia y de su criada Justiniana, quienes han asumido la representación y suplantado a las imágenes del cuadro. Esta fiesta arcádica está presidida por la diosa de los bosques, que ha perdido su porte majestuoso para participar en una fiesta orgiástica con un observador singular, el pastorcillo, que toca el pífano y que toma la imagen de Dioniso. Esta extraña criatura, deslumbrada por la diosa, es también un contemplador, como Candaules y Giges.

El tercer cuadro *Venus con el amor y la musica*, ofrece a Lucrecia, al músico y a un amorcillo, por ello vemos que están todos los miembros de la familia de Rigoberto, quien bajo el disfraz del músico que se retira al convento quiere conservar su pureza frente a la tentación de la belleza que contempla. La atracción de la belleza de Venus y la imposibilidad de alcanzarla es también un acicate para gozar y sufrir, tal y como sucedía en los cuadros anteriores. Aquí se conjugan la lujuria y la castidad. En la descripción de esta escena entendemos que se ha querido sugerir la doble dirección del sentimiento, es decir, estamos ante la melancolía amorosa y la melancolía religiosa. Tiziano había pintado también otro cuadro, *Amor sagrado, amor profano*, sobre esta temática.

El cuarto cuadro es la *Cabeza* de Francis Bacon. Está dentro de un cubo de vidrio, aislada y monstruosamente deformada, como es característico en Bacon. Es una imagen apropiada para ocupar el ámbito de una pesadilla. Creo que, en la narración de Vargas Llosa, viene a ser una figuración del tiempo, la obsesión de un personaje de complexión melancólica, que mide la rutina de los días, aunque, para escapar a su asedio busque instantes de eternidad y de goce sensual. Esta monstruosa *Cabeza* es la personificación del tiempo-memoria, del tiempo destructor y de la melancolía. En la descripción de la novela hay rasgos coincidentes con el Asterión de Borges.

El cuadro de Fernando de Szyzslo, *Camino de Mendieta*, es difícil de interpretar dado su nivel de abstracción, sin embargo, parece que Vargas Llosa construye una alegoría de la creación, en la que se funden erotismo y arte y reafirma la sacralidad de la inspiración. También la idea de la contemplación subyace a la explicación del narrador. La madrastra es un símbolo de esa fuerza creadora, el erotismo y la inspiración se fundirían en esta imagen.

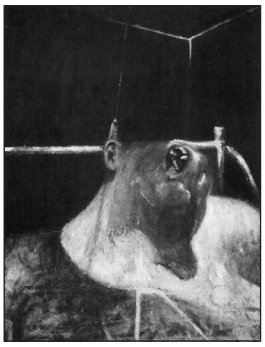
Antes de pasar al último cuadro es preciso tener en cuenta que Fonchito, este querube inverosímil, ha seducido a la madrastra y mantiene con ella encuentros eróticos; que Fonchito escribe su «Elogio de la madrastra» como tarea escolar y que Rigoberto descubre la traición; que Lucrecia se despide de ellos y se va de la casa; que Rigoberto es presa del arrepentimiento y se convierte en un ser espiritual. La *Anunciación* de Fra Angelico mostrará ese cambio del soñador, quien se viste ahora con las galas polícromas del Arcángel San Gabriel y lleva la buena nueva a la doncella. Pero este ser espiritual lleva asimismo la tristeza y contagia a la joven su melancolía. Recordemos la imagen de Bacon, también tenía la misma función. Pero aún creo pertinente destacar un rasgo significativo de la pintura de Fra Angelico, cual es el gesto de los brazos cruzados, con los que María y el Arcángel aparecen, y que entendemos confiere un sentido especial a las imágenes. El gesto no es sólo señal de recogimiento, sino síntoma del estado de ánimo melancólico, por ejemplo, es oportuno recordar a la figura del enamorado del frontispicio de Robert Burton en su *Anatomía de la melancoía*, y a la enigmática *Gioconda*, o al enamorado desdichado en la comedia de Shakespeare, *Trabajos de amor perdidos*, o a algunos autorretratos expresionistas, o a Lucrecia en su casa del Olivar de San Isidro, separada de Rigoberto y lamentando su separación.

Fra Angelico: *Anunciación*.

Todas las escenas han sido soñadas por el solitario Rigoberto, quien, a través de su doble o espíritu fantástico, ha podido vivir experiencias y aventuras eróticas imaginarias. Sus fantasmas han sido creados con este propósito y le aguardan para seguir el juego del deseo no realizado, de los celos, y de tantas experiencias de la imaginación organizada y dirigida por la literatura y el arte. Empero, cada día el «coro de sombras» desaparece y queda la soledad.

Los cuadernos de don Rigoberto constituyen la segunda parte del díptico dedicado al mundo fantástico de Rigoberto. En esta obra se completa la biografía de Rigoberto y se marca el origen del nombre de Lucrecia; Rigoberto polemiza en sus diatribas satíricas contra los mitos de su época, nuestra época, contra el gregarismo y el colectivismo, para afirmar la voluntad soberana del individuo, la libertad de los instintos reprimidos, aunque fuese sólo como juego imaginario.

Lucrecia debe su nombre a la famosa dama romana violada por Sexto Tarquino, la cual se clavó el puñal para lavar su honra. El tema de Lucrecia dio lugar a la instauración de la



Francis Bacon: *Cabeza.*

Egon Schiele: *Dos mujeres*

República en Roma en el año 509 antes de Cristo. Lucrecia se convirtió en modelo de la dama virtuosa y honesta. La historia fue recogida por Tito Livio, Plutarco, los humanistas y moralistas, Cervantes, Shakespeare, además de la pintura: Tiziano, Tiépolo, Rembrant, Rubens, Durero, Lucas Cranach… Este modelo se invierte en la novela en la que los valores han cambiado profundamente, donde el moralismo de otras épocas ha cedido su lugar al hedonismo.

Llega Fonchito a la casa del Olivar, el exilio de Lucrecia tras su separación de Rigoberto; ella se asombra ante la llamada del niño pero le perdona y éste se convierte en asiduo visitante de Lucrecia y Justiniana. El pequeño lleva consigo una mochila con los dibujos de Egon Schiele, el pintor protagonista de estas aventuras. Ahora Rigoberto, alejado en su casa de Barranco, manda a su mensajero imaginario para que se acerque a Lucrecia y puedan continuar los juegos eróticos. Justiniana formará parte del grupo y los tres (siempre son agrupaciones de tres) se identificarán con las imágenes de Egon Shiele, que Fonchito va mostrando, a la vez que evoca la vida breve y trágica del expresionista vienés. Sabemos que Schiele fue un pintor erótico y que escandalizó en su tiempo, con sus desnudos de jovencitas y sus escenas eróticas, aprovechadas por el comentarista de sus cuadros, que va elaborando la vida del pintor a partir de su obra, poniendo una selección de sus cuadros al servicio de la fábula. En la fábula cobran relieve las figuras femeninas con sus poses eróticas, aisladas o en grupos de dos o más mujeres, los retratos de desnudos de jovencitas y los autorretratos en los que se multiplica la imagen, se duplica y se triplica la imagen del pintor, incluso se echa mano de la anécdota en la que Egon Schiele robó un espejo de la casa de su madre porque era para él un artificio esencial de su pintura, su narcisismo se expresaba en tantas multiplicaciones ante el espejo que ilustraban los autorretratos. La semblanza del pintor, narrada por Fonchito, muestra la grandeza de su obra, su libertad de creador, y los problemas de intolerancia e incompresión de la sociedad de su época por su libertad para expresar la sexualidad. El tema del artista incomprendido en su época surge aquí para ilustrar una narración que es también una novela de artista, y plantea asimismo la dualidad entre la grandeza de la obra y la miseria de la vida. Egon Schiele murió a los veintiocho años y ya había creado una obra extraordinariamente original. Vargas Llosa le ofrece su homenaje y rivindica su figura, también convienen a su fábula el erotismo, el narcisismo y la melancolía de Egon Shiele. Rigoberto participa de estos mitos y se vale de su prestigio artístico. Pero otra línea narrativa completará la interpretación de la obra de Egon Shiele, aquella que nos narraba como recuerdos los episodios de la vida secreta de Lucrecia y Rigoberto.

Todos los episodios eróticos en los que participa Lucrecia se caracterizan por la exclusión de Rigoberto como protagonista. Éste sólo ocupa el papel de un testigo o un oyente de las peripecias, así que el modelo de Candaules será un referente reiterado. Los rivales de Rigoberto, los que le disputan a Lucrecia, son, en esencia, duplicaciones del solitario habitante de la casa de Barranco, quien va hacia el encuentro de la esposa perdida, recuperada por las artimañas de Fonchito y por el poder comunicativo de unos mensajes anónimos, recibidos por Lucrecia, que la erigen en figura central del erotismo a partir de la identificación con las figuras femeninas de la pintura de Courbet (*El sueño*), de Gustav Klimt (*Dánae*), de Balthus (*Nu avec chat*) o Jonas Drentwet, con sus monstruosas arpías. Entre los amantes de Lucrecia se encuentra el mismo Restif de la Bretonne, pues no podía faltar ese culto al fetichismo, que Mario Vargas Llosa destacara ya en su análisis de *Madame Bovary*. Junto a Lucrecia aparecerá incluso Restif de la Bretonne, así com también un Narciso galante que se integrará en aquellos cortejos eróticos tan estimulantes para el soñador. Entretanto Rigoberto oscila entre el llanto y la risa, las lágrimas del solitario agente de seguros y la risa perversa del soñador, duplicación antagónica ante un espejo versátil. Paso a paso Rigoberto se irá acercando a Lucrecia hasta su completa reconciliación. Cuando esto suceda, Rigoberto habrá perdido los asideros al mundo real y, finalmente, dará el salto irremediable hacia lo imaginario para quedar atrapado en ésa irrealidad, es decir, estará al otro lado del espejo. Ese artefacto tan crucial en la obra de Egon Schiele del que se apropia Rigoberto para propiciar la aparición de una quimera.

Dos obras ilustran la situación del protagonista de Vargas Llosa, dos referentes de prestigio, *La vida es sueño* de Calderón de la Barca y *La vida breve* de Juan Carlos Onetti. En ambas se confunden lo vivido y lo soñado,

pero las diferencias son fundamentales, pues el sueño de Segismundo, el príncipe encadenado en su torre de sueños, es impuesto y tiene una salida en la que se afirma la realidad frente a lo soñado. La vida como sueño sabemos es una espléndida metáfora de la fugacidad. En la obra de Onetti, Brausen Larsen controla su itinerario del sueño a la realidad, hasta que queda atrapado en los hilos de ese mundo que él mismo ha construido.

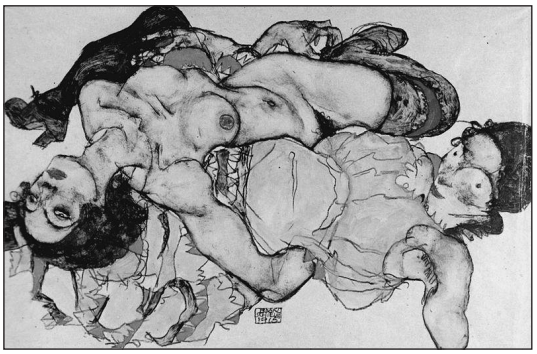
Esta es la doble lección que trae a su novela Mario Vargas Llosa: el desafío de Rigoberto, su juego, entraña el peligro de quedar en sus redes, como le sucedió al personaje de Onetti. Y esa es la definitiva morada del héroe que buscara la evasión en un camino sin regreso.

En un ensayo reciente titulado *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, Mario Vargas Llosa acomete la tarea de analizar la vida y la obra del escritor uruguayo. Abre el trabajo con una afirmación válida tanto para el escritor objeto de su estudio como para el propio exégeta. Estas afirmaciones justifican y explican una concepción de la literatura que ya Borges había defendido y que ahora Vargas Llosa nos recuerda:

> Antes de hablar de las profundas relaciones entre las obras de Faulkner y de Onetti hay que disipar un prejuicio: que haber recibido «influencias» merma la originalidad de un escritor. Parece inútil repetir lo obvio, pero, en vista de que aquella falacia asoma tanto en trabajos académicos como en artículos periodísticos, conviene recalcar esta evidencia. Ningún escritor es una isla, todas las obras literarias, aun las más renovadoras, nacen en un contexto cultural que esté presente en ellas de alguna manera [...] y todos los escritores, sin excepción, encuentran su personalidad literaria-sus temas, su estilo, sus técnicas, su visión del mundo-gracias a un intercambio constante[8]. (pp. 80-81)

Tras estas contundentes afirmaciones estamos obligados a recordar la propuesta de Borges, su defensa de la felicidad de la lectura y su teoría, expuesta en su relato en «La busca de Averroes», de reivindicar lo antiguo, condenar el vicio de innovar y considerar la originalidad «pretenciosa y vana».

Vargas Llosa destaca el magisterio de Faulkner y es rotundo al afirmar que sin su influjo «no hubiera habido novela moderna en América Latina. Los mejores escritores lo leyeron y, como Carlos Fuentes y Juan Rulfo, Cortázar y Carpentier, Sábato y Roa Bastos, García Márquez y Onetti, supieron sacar partido de sus enseñanzas…» (p. 82).



Egon Schiele: *Mujer frente al espejo*.

Destaca asimismo el influjo de Borges en Onetti, a pesar de la falta de amistad entre ambos y de la descortesía de Onetti para Borges y del juicio negativo de Borges sobre la obra de Onetti. Lo que a Mario Vargas Llosa le interesa es poner de relieve esos juegos entre la realidad y la ficción, el hecho de que sean territorios sin fronteras. Así Borges, antes que Onetti, habría creado su planeta imaginario en el relato «Tlon, Uqbar, Orbis Tertius», donde «narra la secreta conspiración de un grupo de eruditos para inventar un mundo e interpolarlo secretamente en la realidad, como Brausen con Santa María, y 'Las ruinas circulares' fantasea el descubrimiento que hace un mago, empeñado también en una empresa parecida…» (p. 105).

Todo ello nos retrotrae al comienzo del ensayo de Vargas Llosa, cuando vuelve sobre sus personajes más queridos para reiterar que:

> El tema de la ficción y la vida es una constante que, desde tiempos remotos, aparece en la literatura, y además de las obras que ya he citado –el *Quijote* y *Madame Bovary*–, muchas otras lo han recreado y explorado de mil maneras diferentes. Pero acaso en ningún otro autor moderno aparezca con tanta fuerza y originalidad como en las novelas y en los cuentos de Juan Carlos Onetti, una obra que, sin exagerar demasiado, podríamos decir está íntegramente concebida para mostrar la sutil y frondosa manera, como, junto a la vida verdadera, los seres humanos hemos venido construyendo una vida paralela, de palabras e imágenes tan mentirosas como persuasivas, donde ir a refugiarnos para escapar de los desastres y limitaciones que a nuestra libertad y a nuestros sueños opone la vida tal como es. (p. 32)

Después de haber seguido la lectura completa del ensayo dedicado a Onetti, llegamos a la conclusión de que Mario Vargas Llosa está realizando una confesión implícita y un rendimiento de cuentas de lo debido a Borges y a Onetti, escritores que se suman a los indicados previamente para alumbrar el camino

8
Mario Vargas Llosa, *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti,* Madrid, Alfaguara, 2008. Sigo siempre esta edición.

de la creación literaria del novelista peruano. Sin ellos no hubieran sido posibles ni *Elogio de la madrastra* ni *Los cuadernos de don Rigoberto*, obras en que la visión que Vargas Llosa da sobre Onetti puede servir de clave absoluta para explicar sus propias novelas. Este homenaje al modelo, a los modelos, ya estaba en *Los cuadernos de don Rigoberto*, pero se vuelve transparente en el ensayo justamente debido. El diálogo de Mario Vargas Llosa con Juan Carlos Onetti, que comenzaba en *Los cuadernos de don Rigoberto*, culmina en el ensayo *Viaje a la ficción*.

Quiero comentar brevemente *Travesuras de la niña mala*, la última novela de Mario Vargas Llosa (2006). Una nueva historia que tiene como tema central la pasión de Ricardo Somocurcio por la peruanita, «la niña mala»; y como telón de fondo la crónica de una época: la revolución cubana y sus proyecciones latinoamericanas, las guerrillas peruanas, las ideas y modas europeas, los cambios sociales y políticos en ambos continentes, todos los sucesos más importantes a lo largo de cuatro décadas (1950-1990). La narración está figurada como unas memorias por su carácter de crónica abierta a los acontecimientos externos al personaje protagonista. Como aspectos relacionados con obras anteriores, tenemos la creación de un personaje solitario, que consigue hacer realidad la ilusión de vivir en París:

> Desde que tenía uso de razón soñaba con vivir en París. Probablemente fue culpa de mi papá, de esos libros de Paul Féval, Julio Verne, Alejandro Dumas y tantos otros que me hizo leer antes de matarse en el accidente que me dejó huérfano. Esas novelas me llenaron la cabeza de aventuras y me convencieron de que en Francia la vida era más rica, más alegre, más hermosa y más todo que en cualquier otra parte.

Este peruano discreto, alejado de la política, es un testigo indiferente ante los acontecimientos históricos que tienen lugar en su época, pero se apasiona con un amor juvenil que vuelve a encontrar varias veces en el curso de su vida. La niña mala va cambiando de identidad, guerrillera, personaje de *La educación sentimental*, sometida al amante perverso o incluso en su decrepitud será la pasión inalcanzable y, aunque siempre se aleja, volverá inexorablemente. El amor de Ricardo Somocurcio es invencible, aunque de su dama reciba el desdén o el olvido. Esta dama que cambia e interpreta diversos papeles, sufre metamorfosis constantes, como si ante un espejo su imagen se multiplicara, o como si hubiese de representar muy diferentes papeles en el teatro de la vida. El paciente y fiel enamorado ha conseguido tocar la utopía de París, meta de los revolucionarios y de los artistas, pero la esquiva niña mala es, para él, un ser inmarcesible.

Las claves explicativas de la inverosímil fidelidad de Ricardo Somocurcio a su perversa «niña mala» hay que buscarlas en esa facultad imaginativa del futuro escritor, obsesionado por un fantasma de su erotismo, que ofrece variaciones según la capacidad inventiva del soñador. La vida rutinaria del traductor peruano, su falta de objetivos, han propiciado el hastío y las fugas imaginarias de la realidad, es decir el don creativo. Pero hay que considerar algunas cuestiones esenciales en esta fábula. Hay algún ejemplo iluminador, puesto que la narración ofrece una pauta certera:

> «A Bao A Qu», una leyenda recogida por los traductores ingleses de *Las mil y una noches.* [...] El cuento en cuestión, traducido y acaso enriquecido por Borges, refería la historia de un maravilloso animalito que vivía en lo alto de una torre en estado letárgico y sólo despertaba a la vida activa cuando alguien subía la escalera. Dotado de la propiedad de transformarse, cuando alguien bajaba o ascendía los peldaños, el animalito empezaba a moverse, a iluminarse, a cambiar de forma y color. [...] emulando aquel prodigio, los bailarines y bailarinas, subiendo y bajando aquellas escaleras mágicas, que diseñaría Marcella y gracias a los efectos de las luces también a su cargo, irían cambiando de personalidad, de movimiento, de expresiones, hasta convertir el escenario en un pequeño universo en el que cada danzante sería muchos, en que cada hombre y mujer contendría a innumerables seres humanos.

En el texto transcrito se contiene una alegoría, que tiene que ver con las posibilidades de la creación, mediante la utilización de una imagen sugerente, «un maravilloso animalito que vivía en lo alto de una torre en estado letárgico», y que entendemos se trata de una metáfora de la Inspiración, este ser que era animado y cambiante como «la niña mala», dotado de la propiedad de transformarse.... Ese, creo, es el sentido de la historia. La creación es también pasión erótica que esclaviza, conquista subjetiva del mundo, la forma de vencer la soledad.

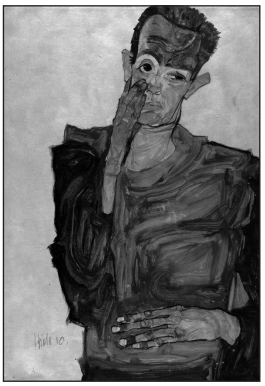
Volviendo a la época en que Vargas Llosa publica su novela *La guerra del fin del mundo*, 1981, éste era también el año de *La señorita de Tacna*, y de otro ensayo titulado *Entre Sartre y Camus,* revelador porque aglutinaba una serie de trabajos desde años anteriores (1975), en los que va mostrando la evolución de sus ideas sobre la literatura. Frente a la firme militancia sartreana que postulaba la idea de la literatura y el compromiso social, Mario Vargas Llosa ha ido cambiando de ideas y se va distanciando de Sratre para acercarse a Albert Camus. Es decir, si antes la literatura se afirmaba por su estar en el mundo, ahora ese estar en el mundo queda cuestionado y se abren nuevas vías al mundo imaginario, como lo hiciera Cervantes o el Flaubert de *Madame Bovary*. El personaje de *Travesuras de la niña mala* representa este estado apático, indiferente ante las utopías de un latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX. Este peruano ve cómo otros creen y participan en lo que consideran puede cambiar el mundo. El traductor sólo tiene una pasión incontrolada, la niña mala, la Inspiración, y al final tendrá su historia para contar.

Pero quiero terminar con un texto de interés, *El mito de Sísifo* de Albert Camus, quien en «Filosofía y novela», plantea:

> Pensar es ante todo querer crear un mundo (o limitar el propio lo cual viene a ser lo mismo). Es parte del desacuerdo fundamental que separa al hombre de su experiencia para encontrar un terreno de entendimiento conforme a su nostalgia, un universo encorsetado con razones o aclarado con analogías que permite resolver el insoportable divorcio.

El filósofo opina asimismo que los mitos son historias abiertas y que «están hechos para que la imaginación los anime», recordando al condenado a los infiernos que debe subir la roca hasta la montaña para que, después, la roca caiga de nuevo y deba otra vez repetir la tarea de arrastrarla hasta su destino y así hasta el infinito. El filósofo discurre que «Sísifo contempla entonces cómo la piedra rueda en unos instantes hacia ese mundo inferior del que habrá de volver a subirla a las cumbres. Y regresa al llano». Sísifo es un héroe absurdo. Sísifo piensa en su miserable condición: «Esa hora que es como un respiro y que se repite con tanta seguridad como su desgracia, esa hora es la de su conciencia. […] La clarividencia que debía ser su tormento consuma al mismo tiempo su victoria. No hay destino que no se supere mediante el desprecio».

Esa reflexión es sin duda un puntal decisivo de la creación literaria de Mario Vargas Llosa.



Egon Schiele: *Autorretrato con la mano en la mejilla*

América sin nombre, nos 13-14 (2009) 192-202
ISSN: 1577-3442

Rita Gnutzmann:
Catedrática de Literatura Hispanoamericana en la Universidad del País Vasco. Su investigación se centra en la literatura argentina desde el siglo XIX y la peruana del siglo XX. Dentro de estos campos ha publicado libros sobre *La novela naturalista en Argentina* (Rodopi, 1998), Julio Cortázar, *Guía de lectura de Rayuela* (Alhambra. 1989), Roberto Arlt, *Innovación y compromiso* (Univ. de Lérida, 2004), Mario Vargas Llosa, *Cómo leer a Mario Vargas Llosa* (Júcar, 1992) y la prosa peruana, *Novela y cuento del siglo XX en el Perú* (Cuadernos de América Sin Nombre, 2007). Además ha editado textos de Florencio Sánchez, Eugenio Cambaceres, Roberto Arlt, Pablo de Rokha, Ramón Griffero y César de María.

UNA RETROSPECTIVA SOBRE MEDIO SIGLO DE NARRATIVA PERUANA

RITA GNUTZMANN
Facultad de Letras, Vitoria

Comenzaré esta exposición con los escritores que publicaron a mediados del siglo pasado, la llamada «Generación del 50». La temática de estos escritores es predominantemente urbana y aborda la situación precaria de las clases bajas y el lumpen (Enrique Congrains) o de la clase media en peligro de descenso social (Sebastián Salazar Bondy, Oswaldo Reynoso, Luis Loayza y Carlos Eduardo Zavaleta, quien se ocupa también del mundo del serrano). Todos ellos están influidos por las ideas socialistas de Mariátegui y la experiencia de –en algún caso incluso la lucha contra– la dictadura del General Odría que sofocó el país entre 1948 y 1956 y que fue la fuente de inspiración para *Conversación en la Catedral* de Vargas Llosa. Asimismo hay que tener presentes los cambios que sufrió la capital en aquellos años: si Lima tenía 645 mil habitantes en 1940, en 1961 contaba con 1.846.000 y para finales de los años 50 los sociólogos ya registraban 56 barriadas en la capital. Salazar Bondy nos ofrece una imagen de la Lima de entonces en su ensayo *Lima la horrible*: «El embotellamiento de vehículos en el centro y las avenidas, la ruda competencia de buhoneros y mendigos, las fatigadas colas ante los incapaces medios de transporte, la crisis del alojamiento, los aniegos debidos a las tuberías que estallan...»[1]. Con la «Generación del 50» se introducen en la novela peruana las técnicas modernas de Joyce y Faulkner y el estilo depurado de Hemingway. Sin embargo, su objetivo social y de denuncia no les permite liberarse del realismo decimonónico o como explica José Miguel Oviedo: mientras estos escritores creen «en la virtualidad socialmente redentora de la literatura, [Vargas Llosa] pudo darse cuenta de que su literatura no debía ser retratista, sino inventora y mítica, desinteresada, sin 'tesis'»[2].

Al ser imposible abordar el conjunto de obras de esta generación, me centraré aquí en una novela de Enrique Congrains y otra de Oswaldo Reynoso para mostrar los logros de aquel grupo.

En 1954, Congrains publica el libro de cuentos *Lima, hora cero*[3] en el que introduce la problemática vida en las barriadas limeñas de los que llegaron de otras partes del país, llenos de esperanza de una mejor vida. Todos ellos terminan frustrados y explotados, como el joven e ingenuo protagonista de «El niño de junto al cielo» quien será estafado por otro chico de la calle, más experimentado, que le quita los diez pesos con el pretexto de invertirlos en un negocio conjunto de compra-venta de revistas. Naturalmente el nuevo «amigo» se esfuma con el dinero y el joven provinciano ha aprendido su primera lección sobre la engañosa metrópoli y el capitalismo. También su única novela *No una, sino muchas muertes* (1958) está ubicada en una barriada y denuncia la violencia, la delincuencia y la explotación. Narra dos días en la vida de Maruja, de diecisiete años, que trabaja en un lavadero de pomos, regentado por una vieja avara y un matón zambo. Aunque Congrains retome el consabido tema de la lucha por el ascenso social, tan frecuente en el relato realista-naturalista del siglo XIX, en la novela éste adquiere un nuevo matiz al ser una mujer la protagonista. El comienzo de la novela, con Maruja observando los alrededores desde un basural, describe eficazmente tanto el medio ambiente como el condicionamiento de la

1 Sebastián Salazar Bondy, *Lima la horrible*, Lima, Populibros, s.f., p. 16.

2 José Miguel Oviedo, *La invención de una realidad*, Barcelona, Seix Barral, 1982, p. 55.

3 Enrique Congrains Martín, *Lima, hora cero*, Lima, Círculo de novelistas peruanos, 1955 y *No una, sino muchas muertes*, Barcelona, Planeta, 1975.
Para las citas, sigo siempre las ediciones que se encuentran en las notas, indicando la p. entre paréntesis.

joven: «al fondo [...] el barranquito que daba al acequión [...] a su derecha el mísero conjunto de chozas de adobe y estera [...] y a su izquierda, las chimeneas del barrio industrial» (p. 17). Maruja quisiera liberarse de este condicionamiento como también rechaza el lamento inútil de la madre que parece anticipar el *leitmotiv* de Zavalita de *Conversación en la Catedral*: «Todo es una joda. Joda desde que una nace, joda hasta que una revienta» (p. 29). Pero ni su coraje ni su búsqueda de valores por encima de las simples necesidades materiales –su «afán de perfeccionamiento y superación» (p. 32)– son suficientes para conseguir su objetivo. Pretende inculcar su propio afán en los hombres que la rodean, pero éstos sólo están interesados en cosas inmediatas como el alcohol, el sexo y el dinero rápido. Maruja realmente es más 'macho' que los hombres en general y que el débil y cobarde Alejandro en particular, al que ha elegido como amante y compañero de su gran plan: secuestrarle a la vieja los veinte locos esclavizados para establecer su propio lavadero. Pero ni Alejandro ni el resto de la pandilla están a la altura de sus planes; todos ellos prefieren el botín seguro de los ahorros de la vieja, robados por el zambo, en vez de invertir en un futuro a largo plazo como es un establecimiento propio. A pesar de su derrota debida a la inercia y el «inmediatismo» de los demás, Maruja no se resigna sino que, al final, avanza hacia la gran ciudad «a pleno aire con la dura compañía de [sus] manos acrecentadas». Algunos símbolos en torno a Maruja refuerzan la idea de un carácter extraordinario, como su gorrita roja, el tubo fluorescente (encontrado al comienzo y roto al final), la llama y el fuego. Si algunos críticos han visto en Maruja una persona definitivamente fracasada, a mi parecer, la última frase antes citada y su voluntad de «subir» y de «agigantarse» (p. 73) dejan un final abierto hacia futuras victorias.

Aunque la estructura es tradicional, con un desarrollo cronológico y un lenguaje del narrador que resulta a ratos artificial, no le faltan aciertos como las descripciones del ambiente o de personajes de los que son buena muestra la vieja y el zambo: «la abominable pareja, él emanando su fétido aliento y sudando grasa [... y ella], la maligna dueña de [...] astutamente calculadores ojos de vieja rata metálica» (p. 107), el personaje de Maruja, el argot de los jóvenes delincuentes e incluso algún intento embriónico de la corriente de la conciencia (la vista del tubo fluorescente que enmarca sus pensamientos entre las pp. 27-34).

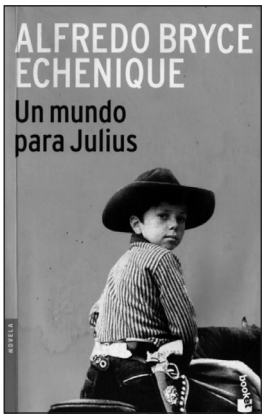
Oswaldo Reynoso

En su primera novela *Los inocentes* (1961), reeditada como *Lima en rock (Los inocentes)*[4], Oswaldo Reynoso se ocupa de los jóvenes limeños de clase media. Sus adolescentes se mueven en los ambientes públicos de «medio pelo»: parques, bares y billares, prostíbulos, la calle en general y podían constituir un antecedente de los protagonistas que Oscar Malca, treinta años más tarde, plasma en *Al final de la calle* (1993). En el primer libro de Reynoso, constituido por cinco breves textos unidos por el tema y los personajes que pertenecen a la misma pandilla, la influencia de la «Beat Generation» norteamericana resulta obvia. El tema de las cinco historias es la voluntad de los adolescentes de ser «hombre». En el primer capítulo, «Cara de Ángel», se establecen las normas que rigen las acciones de los jóvenes: «Hay que ser valiente, pendejo. Hay que saber fumar, chupar, jugar, robar, faltar al colegio, sacar plata a maricones y acostarse con putas» (p. 16). «El Rosquita» ofrece la descripción más detallada de estos «rocanroleros»: cabello negro alborotado, ojos niños y tristes; cigarrillo, que se cae de la boca, casaca roja y pantalón negro. Todos han sucumbido o van a sucumbir como Rosquita, algo más joven, a la seducción de la capital: «Porque en Lima está la tentación [...]: billares, cine, carreras, cantinas. Y el dinero. Sobre todo el dinero» (p. 70).

Pero la novela más innovadora de Reynoso es *En octubre no hay milagros* (1965), que narra en contrapunto las experiencias de dos grupos sociales: don Lucho Colmenares, pequeño empleado de Banca (cf. su apellido) en busca desesperada de un hogar para su familia, y don Manuel, dueño del Banco del Perú, empresario e influyente político, manipulador de todas las 'fuerzas vivas' del país a las que reúne en su casa en Ancón para preparar un complot contra el actual gobierno con el objetivo de conseguir otro más propicio para sus intereses. Sigue la consigna de su padre de gobernar «a este pueblo de zambos, indios y cholos [por la] fuerza: hambre, cárcel y bala»[5]. A la misma trama de don Lucho pertenecen los destinos de su mujer doña María y de sus hijos Bety, Carlos (alias «Zorro») y Miguel

4
Oswaldo Reynoso, *Lima en rock (Los inocentes)*, Lima, Populibros, s.f.

5
Oswaldo Reynoso, *En octubre no hay milagros*, Lima, Edics. Wuaman Puma, 1965, p. 49.



y, en relación con éste, el profesor y escritor fracasado León. En torno a don Manuel seguimos los pasos de su amante Tito (alias «Caradehumo») y su hijo Toño (llamado «HIJO DE MARICÓN» (p. 139). Las historias fragmentadas alternan en contrapunto sin un orden fijo y el tiempo se reduce a doce horas del 12 de octubre, día del Señor de los Milagros, en la década de los sesenta. La posición social separa claramente a los dos grupos: don Manuel practica la manipulación y ejerce el poder (económico, político, sexual y hasta jurídico) mientras que los Colmenares sufren la humillación, frustración y angustia, si bien tampoco ellos están libres de prejuicios sociales y raciales frente al serrano y a otros inferiores en la escala social y son amorales en su propósito de medro social, como Bety que piensa atar a un miraflorino mediante el sexo. La descripción de una de las fiestas en la casa de campo de Don Manuel muestra su poder y amoralidad, mientras que, en Lima, los estudiantes mueren bajo las balas de la policía:

> sus íntimos, viejos femeninos, llegaron con sus jóvenes amantes al refugio de Santa Inés. En el almuerzo hubo langosta, ave, uvas de invierno traídas especialmente de Ica para su Tito goloso como ninguno, vino francés y habanos olorosos. [...] Don Manuel llevó a todos los íntimos con sus amantes en grupo ebrio, a galope de cadera suelta al aire, entre naranjos y olivos, al Nido Sevillano. (p. 37)

Al final, Miguel Colmenares se rebela contra la sociedad corrompida e injusta atacando la figura del Señor de los Milagros, acto por el que paga con su vida. Pero también el poderoso Don Manuel ha sido humillado y su casa destruida por su amante proletario Tito, dejando a su dueño sin fuerza vital. La sensación que brinda esta novela es la de un Perú «podrido» («jodido» para Zavalita en *Conversación en la Catedral*) y en crisis económica, moral y política, sensación reforzada en los fragmentos brevísimos que cierran el relato sin orden alguno (pp. 268 y ss.).

Con este texto, la novela peruana se abre a todas las innovaciones técnicas de los escritores anglosajones (Huxley, Joyce, Woolf, Faulkner, Dos Passos), como el contrapunto, el monólogo interior, la alternancia de puntos de vista, la yuxtaposición de fragmentos, innovaciones tipográficas (frases entre paréntesis, negritas para episodios del pasado y/o para monólogos interiores, *flashbacks*, simultaneidad temporal, etc.). Otro logro de la novela constituye el lenguaje de los personajes, diferenciado según la pertenencia a sus clases sociales: la «replana» (argot) para las pandillas, el estilo cursi y beato para doña María y sus radionovelas; el lenguaje pretencioso y calculador de Bety; la parodia del estilo periodístico; el lenguaje pornográfico de las pandillas en la procesión del Señor o el lenguaje oficial de Don Manuel, contrapuesto a sus pensamientos verdaderos...

Algunos críticos quieren incluir también en la «Generación del 50» a Julio Ramón Ribeyro[6] e incluso a Vargas Llosa, éste excluido de mi estudio, igual que José María Arguedas, puesto que ambos tuvieron una atención especial en otras dos ponencias. Efectivamente, Ribeyro prefiere, como aquella «generación», la brevedad del cuento frente a la novela (aunque es igualmente autor de tres novelas) y, en parte, se ocupa del tema de la difícil supervivencia de las clases desfavorecidas en la capital. Pero amplía el radio de sus preocupaciones a otros grupos y otros países, inducido por su estancia durante, aproximadamente, cuatro décadas en Europa, sobre todo en París, si bien es cierto que un único libro, *Los cautivos* (1972), tiene como escenario exclusivo a este continente. En alguno de sus textos teóricos, Ribeyro explica su enfoque del cuento como «una unidad de tiempo, lugar y acción» que evita «la dispersión del relato y logra [...] una especie de 'condensación dramática'», centrada en el momento «de una decisión humana»[7]. En cuanto al estilo, insiste en la simplicidad y la «expresión directa» (p. 47). En sus relatos limeños predominan los años 40 y 50, época de los mayores cambios estructurales de la ciudad y de problemas de hambre, miseria, violencia y falta de trabajo; la precariedad de la clase media; el racismo y el clasismo en todas sus variantes... Ribeyro explora tanto el mundo de los marginados (al igual que Reynoso y Congrains) como el de la clase media (los miraflorinos típicos que también pueblan los textos de Vargas Llosa y L. Loayza) y el decadente de la vieja «aristocracia» (como Bryce Echenique). Refleja, además, los cambios urbanísticos, por ejemplo la destrucción de la vieja Lima colonial en «Los eucaliptos» y «Tristes querellas en la vieja quinta»[8]. Sin embargo, a Ribeyro no le interesan los paisajes urbanos en sí sino los pequeños dramas (comedias o tragedias) de los personajes que los pueblan, dramas impulsados por diferen-

6
Cf. James Higgins, *A History of Peruvian Literature*, Liverpool, Francis Cairns, 1987, p. 21; Ana María Alfaro-Alexander, *Hacia la modernización de la narrativa peruana. El Grupo Palermo*, New York, Peter Lang, 1991, pp. 87 y ss.

7
Julio Ramón Ribeyro, *La tentación del fracaso. Diario personal*, 3 vols., Lima, Jaime Campodónico, 1992, 1993, 1995; vol. I, pp. 59, 61.

8
En este cuento se describen los cambios de Miraflores: «De lugar de reposo y baños de mar, se había convertido en una ciudad moderna, cruzada por anchas avenidas de asfalto. Las viejas mansiones republicanas de las avenidas Pardo, Benavides, Grau, Ricardo Palma, Leuro y de los malecones, habían sido implacablemente demolidas para construir en los solares edificios de departamentos de diez y quince pisos, con balcones de vidrio y garajes subterráneos», Julio Ramón Ribeyro, *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994, p. 422.

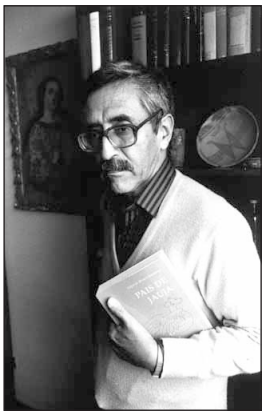
cias de clases y razas (o, por el contrario, la comprensión más allá de las fronteras nacionales en «Los moribundos»), la ambición, el autoengaño, el amor, la envidia, etc. La mayoría de sus personajes son perdedores, algunas veces por las circunstancias socio-económicas y otras por desconocimiento de sus propias capacidades o por no distinguir entre fantasía y realidad, como el protagonista de «Explicaciones a un cabo de servicio».

Los dos cuentos más cercanos a la «Generación del 50» son «Los gallinazos sin plumas» (1954) y «Al pie del acantilado» (1959). El primero narra las penurias de los jóvenes Efraín y Enrique, explotados por su abuelo don Santos, quien les obliga a obtener comida del vertedero para su cerdo Pascual, aun cuando, pronto, los chicos caen enfermos. El sacrificio del perrito Pedro, único compañero de su infancia desolada, para servir de alimento al cerdo cada vez más voraz es el detonador de la tragedia: el hermano mayor Enrique empuja a su abuelo al chiquero, donde, indefenso por culpa de su pata de palo, será devorado por su propio cerdo. El futuro de los jóvenes hermanos tampoco parece prometedor, puesto que la «gigantesca mandíbula» de la feroz bestia urbana les espera al final. No existen relaciones humanas entre el abuelo y sus nietos por la dureza de éste, metafóricamente expresada por la pata de palo que refleja su mutilación interior. Mientras que don Santos «canta» a su «Pascualito», pega a los chicos por «haraganes», les «berrea» y los llama «pedazos de mugre». Don Santos, con nombre irónico, actúa como un inhumano empresario y su muerte en las fauces de su propio cerdo, simboliza al capitalismo que a menudo devora a los suyos.

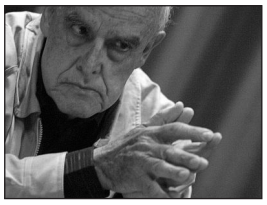
La situación precaria se denuncia también en «Al pie del acantilado», que pertenece a *Tres historias sublevantes*, dedicadas a las tres regiones principales del Perú: costa, sierra y selva. El narrador de «Al pie...» es el propio protagonista Leandro quien ha sido desalojado de Lima con sus dos hijos para hacer sitio a la «modernización» y ha debido instalarse al pie del mencionado acantilado. En el fondo del barranco, en el lugar del antiguo balneario de Magdalena, ahora en ruinas, ellos construyen un nuevo hogar. El descenso social está simbolizado en este descenso geográfico lo mismo que la higuerilla que crece en el acantilado y se alimenta «de piedras y de basura» expresa metafóricamente la tenacidad de Leandro y la de otros marginados por salir adelante. La llegada de bañistas a este modesto lugar ofrece algunos ingresos, aunque con la muerte del hijo Pepe, quien se ahoga al arrancar los viejos hierros del mar para atraer a más turistas, Leandro sufre el primer revés y más tarde se sume en la soledad, puesto que su hijo Toribio prefiere retornar con su mujer a la ciudad, que lentamente extiende sus tentáculos hasta el acantilado. El nuevo plan de Leandro de sacar un dinerillo con la pesca se frustra al aparecer tres hombres representantes de la voraz ciudad. Son agentes municipales que reclaman el acantilado y sus playas para construir un nuevo establecimiento de baños. El narrador, «a la deriva» y «cansado de la vida, [...] cansado de todo» (p. 225), encuentra en el último momento una nueva higuerilla. En contra del cacareado pesimismo de su autor[9], ésta simboliza un nuevo comienzo, todo lo precario que se quiera, a la vez que muestra la fortaleza de los pobres para valerse ellos mismos en momentos en que las instituciones sociales y políticas no sólo no funcionan sino que se convierten en enemigos de su frágil supervivencia.

Pero los cuentos de Ribeyro en absoluto se limitan a la reivindicación social; incluyen lo fantástico, la nostálgica reconstrucción autobiográfica y los grandes temas existenciales como la soledad (del judío errante Monsieur Baruch), el amor («Silvio en el rosedal»), la ilusión frustrada (la quimera del amor y la juventud del otoñal Huamán en «La juventud en la otra ribera»), la vida y la muerte (el aprendizaje tardío y peligroso del mismo Huamán), etc. Dos buenos ejemplos de cuento fantástico son «Los jacarandás» (1970) y «Doblaje» (1955), que juegan con el mismo nombre (Winnie) de la mujer y están centrados en el tema del doble, favorito de los románticos y también frecuentado por Borges y Cortázar con excelentes resultados. «Doblaje» gira en torno a un joven pintor londinense que busca su doble en Australia, donde se enamora de una mujer, Winnie, para rechazarla más tarde al sospechar que ella ya estuvo en la nueva casa con otro hombre. Al retornar a Londres no sólo su último cuadro inacabado ha sido terminado sino también un hombre idéntico a él acudió a su club de siempre.

Son claramente autobiográficos los cuentos de *Sólo para fumadores* (1982) y *Relatos santacrucinos* (1992), dedicados al barrio



Edgardo Ribera.



Enrique Congrains Martín.

9
En su diario (*op. cit.*, 1995, vol. III, p. 248), Ribeyro da una definición del pesimista a la que él mismo se adhiere: «Se puede ser pesimista, pero henchido de esperanza».

miraflorino de su infancia y adolescencia, cuando Lima aún era «una ciudad limpia y apacible [...] rodeada de huertos y cultivos» (p. 681). Pero también otros relatos son clasificados por el propio autor como «autobiográficos»[10], por ejemplo, «Por las azoteas», «El polvo del saber», «El ropero, los viejos y la muerte», «Los eucaliptos» y «Página de un diario». En el primero, un niño de diez años descubre en las vacaciones de verano el mundo de las azoteas, «recinto aéreo» o mundo de la libertad en oposición al «mundo de los bajos» que habitan los adultos, «atroz mundo, donde todo era obediencia» (*Cuentos*, p. 163). Pero no sólo dominan el desorden y los desechos en el mundo de arriba sino también lo desconocido y la literatura («un espacio imaginario» como lo llama J. Ortega)[11] en la persona del misterioso hombre de la perezosa que le cuenta historias y le regala un (su) libro. Será la herencia de aquel desconocido, marcado por la muerte, que años más tarde permite al hombre mayor evocar en primera persona aquellos momentos de aprendizaje de la vida y del arte de narrar y fantasear[12].

La preocupación por los grandes temas existenciales como la soledad y la muerte o el amor están presentes en: «Nada que hacer, Monsieur Baruch» (1967) y «Silvio en El Rosedal» (1976). Sírvanos brevemente el último para ver su tratamiento del amor. El joven Silvio hereda la finca El Rosedal y, atraído por su belleza, decide instalarse definitivamente en ella. Pronto descubre un extraño dibujo en el rosedal, parecido a la palabra RES. Perplejo busca diversos significados (en latín «cosa», en catalán «nada») o leerlo como palíndromo SER, el cual lo instiga a realizarse («ser») en la música y retomar la práctica del violín. Transcurridos aproximadamente diez años, aparece la joven sobrina Roxana Elena Settembrini y Silvio, rendido ante la belleza de la quinceañera, cree haber encontrado por fin la solución al enigma ya que las iniciales de la joven coinciden con la palabra de su jardín. Sin embargo, en una fiesta, Silvio descubre que Roxana sólo se fija en el hijo del hacendado más rico. Subido al minarete de su jardín entiende que en éste «no había enigma ni misiva» y «empezó a tocar [el violín] para nadie [...]. Y tuvo la certeza de que nunca lo había hecho mejor» (Cuentos, p. 502). Queda al lector la labor de descifrar la simbología del cuento. Para J. Higgins[13], el jardín es «un símbolo de la ineluctable incomprensibilidad del mundo». Para P. Elmore, Silvio renuncia a la idea de que «su vida esté sujeta [...] a un plan concebido por un Autor trascendente»[14]. En una entrevista con G. Minardi, Ribeyro comenta que en el cuento quiso expresar sus «ideas sobre la realidad, sobre la vida»[15]. Coincide con la busca del autor «de serenidad, de conocimiento de sí mismo, de felicidad gracias a una ascesis»[16]. Aunque el tema del hombre mayor, enamorado de una quinceañera, es tratado con una ironía sutil, Silvio merece comprensión por su anhelo artístico, su rechazo del mundo basado en el dinero y el status y por su afán de conocimiento.

Es cierto que Ribeyro no ha introducido en sus relatos innovaciones técnicas sino que le inspiraba «una aprehensión inédita de la realidad»[17], como bien muestra el texto que se acaba de mencionar. Su estilo es sutil y culto y cada vez más parco en lo que a discurso directo se refiere, en el que, por otro lado, nunca intenta remedar los lenguajes orales socioculturales, ni siquiera en los relatos autodiegéticos como «Al pie del acantilado». Domina el arte de sugerir y de crear determinadas atmósferas y, sobre todo, el empleo acertado del símbolo para mostrar las significaciones y relaciones secretas, como la higuerilla en «Al pie del acantilado», el rosedal en «Silvio...», el espacio «aéreo» en «Por las azoteas», la «hora celeste» en «Los gallinazos sin plumas»...

Uno de los autores peruanos más conocidos en España, junto a Vargas Llosa, es sin duda Alfredo Bryce Echenique; saltó a la fama con su novela *Un mundo para Julius*[18] que aún hoy es considerada su obra maestra. Entra dentro del subgénero del *Bildungsroman* (novela de aprendizaje), aunque sólo abarca la infancia de Julius entre los cinco y once años. Tempranamente huérfano de padre crece en el ambiente superficial de la oligarquía limeña, con un padrastro ricachón y mujeriego y una madre frívola, aparte de los hermanos mayores Santiago y Bobby, productos de su clase. Sólo la hermana Cinthia comprende al niño[19], pero su muerte en la lejana Boston lo deja al cuidado de la servidumbre, sobre todo de su ama Vilma. Los criados provienen de las tres regiones del Perú y representan las diferentes mezclas raciales: el ama chola de Puquio, Vilma; la cocinera selvática Nilda; el chófer limeño y zambo Carlos y el serrano Celso; con ellos el niño hace su primer aprendizaje social y racial. El colegio y la piscina del Club exclusivos completan su formación infantil

10
La tentación, 1993, vol. II, pp. 219-220.

11
Julio Ortega, «Los cuentos de Ribeyro», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 417 (1985), p. 134.

12
También el crítico P. Elmore, *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*, ve en el misterioso hombre una parábola del artista y «con el paso de los años el pequeño escolar también se entregará al oficio de contar historias». Lima, PUCP/FCE, 2002, p. 102.

13
James Higgins, *Cambio social y constantes humanas. La narrativa corta de Ribeyro*, Lima, PUCP, 1991, p. 163.

14
Op. cit., p. 214.

15
Giovanna Minardi, *La cuentística de Julio Ramón Ribeyro*, Lima, Banco Central de Reserva del Perú, 2002, pp.187-188.

16
Ibid., p. 190.

17
La tentación, 1993, vol. II, pp. 216-217.

18
Alfredo Bryce Echenique, *Un mundo para Julius*, Lima, Mosca Azul, 1980.

19
Bryce ensaya otra historia muy distinta con los mismos elementos en el cuento «¡Al agua patos!» de *La felicidad ja, ja* (1974) en torno a la decadencia de otra (¿la misma?) familia limeña y el doloroso episodio de la muerte de un patito que se sobrepone a la de la hermana Rafaela en Boston, a la cual ya había sustituido por una vecinita hace tiempo. Cf. Wolfgang Luchting, *Alfredo Bryce/Humores y malhumores*, Lima, Milla Batres, 1975, p. 85.

que termina de manera traumática al enterarse de que su querida ama Vilma se ha convertido en prostituta después de haber sido expulsada por su familia por culpa del hermano Santiago quien la violó y de que su otro hermano Bobby acaba de usar su servicio sexual. Termina la novela con Julius llorando silenciosamente ante el «vacío grande, hondo, oscuro» que le espera a partir de ahora. De esta forma, dos momentos traumáticos enmarcan la historia de Julius: la pérdida del padre al comienzo y la de la inocencia (la infancia) al final.

El mundo de Julius está dividido en dos grupos: la de la familia oligárquica y la de los sirvientes; el niño no se integra ni en uno ni en otro: «de espaldas» con respecto a su familia, tampoco pertenece al ambiente de la servidumbre como muestra el episodio de la lavandera Arminda, de cuya casa huye vomitando, aunque más tarde compensa aquella afrenta sacando el ataúd de la pobre lavandera por la puerta grande del nuevo palacio familiar. En el mundo de esta clase dominan «valores» como el dinero, el éxito, el machismo (para los hombres) y la belleza, la elegancia y el lujo (para las mujeres). Por su carácter diferente, el padrastro considera a Julius un «cojudo», «chupa cirios» e «imbécil» y prefiere a sus hermanos vividores y «viriles». La madre de Julius, Susan-«linda» y el padrastro Juan Lucas son duplicados (y completamente ridiculizados) en los advenedizos Juan Lastarria y su mujer, Susana-«fea»; a estos se añaden los de Altamira (decadentes y germanófilos), periodistas, algún historiador, los norteamericanos (Lester Lang III y IV) y los amigos de Bobby para completar la fauna adinerada.

La servidumbre del viejo palacio se distingue por su cariño y fidelidad hacia la familia de Julius; pero con Juan Lucas, todavía hacendado pero ya metido en el mundo moderno de los negocios, se abandona el viejo sistema patriarcal y se sustituye a los viejos por nuevos criados, más egoístas y mandones como «la Decidida» o preocupados por su promoción y que son capaces de cambiar de dueño o profesión, como Imelda; su domicilio está alejado del palacio de Julius; viven en barrios como La Florida (Arminda), ejercen en La Victoria (Vilma) o deben volver a la selva de donde habían venido (Nilda). El relato, al parecer en torno a un individuo y su desarrollo, muestra a las claras los grandes cambios experimentados por el Perú y, sobre todo por su capital, a fines de los años 40 y comienzos de los 50[20]: nuevo capitalismo, nuevas relaciones sociales, migración del campo a la ciudad, surgimiento de las barriadas, abandono del centro por la clase alta y su establecimiento en barrios exclusivos como Monterrico, el surgimiento de la nueva clase media profesional (periodistas como el «Gargajo» López, el historiador gordo y homosexual, el arquitecto de moda) y la presencia del capital norteamericano.

Los logros más llamativos de esta primera novela (antes, Bryce había publicado los cuentos *Huerto cerrado*) son el estilo, el multiperspectivismo y la pluralidad de voces. Si en la frase que abre el relato parece tratarse de un narrador omnisciente («Julius nació en un palacio...»), en seguida se entromete una frase en estilo directo «[la carroza] usó tu bisabuelo, Julius [...] no la toques», prohibición pronunciada por la madre en algún momento no concretado, puesto que la descripción que sigue reza: «y él, de espaldas a su mamá [...] tratando de alcanzar la manija de la puerta» (*op.cit.*, p. 9). La forma cariñosa «su mamá» (aunque en tercera persona del posesivo) deja claro que la perspectiva se ajusta a la del protagonista, aunque él no sea el narrador (la diferencia genettiana entre quien narra y quien ve; cf. los recuadros en E. Snauwaert[21]. La focalización cambia constantemente, pasando del narrador a un personaje y de éste a otro o de un discurso directo a pensamientos del mismo personaje que delatan la falsedad de las palabras pronunciadas. Estos cambios de perspectiva se indican mediante los cambios del tiempo («venía a buscarlo una muchacha, una que su mamá [...] decía hermosa la chola, debe descender de algún indio noble», *Un mundo…*, p. 10), introducción de adverbios temporales y deícticos espaciales («esta» en vez de «aquella»), exclamaciones, imperativos («no la toques»), denominaciones particulares y nombres cariñosos según el hablante (el «darling» estereotipado de Susan; «Lolo, Lolín, Lololo» de la profesora de castellano); palabrotas y aumentativos («cojudo, coctelazo», típicos de Juan Lucas), adjetivos de enjuiciamiento (nada mejor que el hilarante episodio de Juan Lucas como acólito con sus calificaciones «horrible, inmundo, asqueroso, sucio, espantoso» para los demás feligreses, p. 125), diminutivos o aumentativos (el «buenísimo» del ingenuo niño), anacolutos...

El resultado es un discurso híbrido, mezcla de diégesis y diálogo y diferentes perspectivas. Gracias a la corta edad de Julius, se

20
Existen fechas concretas como 1937 (Susan se enamora de su primer marido), la presidencia de Eisenhower (de 1953-1961, *op.cit.* p. 115) y la (segunda) de Batista en Cuba (1952-1959, *ibid.*, p. 331).

21
Erwin Snauwaert, *Crónica de una escritura inocente. La focalización implícita como base interpretativa de las novelas de Alfredo Bryce Echenique*, Leuven, Leuven UP, 1998, pp. 19, 26.

crean momentos de ambigüedad, crítica indirecta o abierta hilaridad como en el episodio de Ranchal-padre que llega en un automóvil «increíble», «Sí, como en las películas de gansters», y que *es* (y no *parece* ser) Al Capone, con voz «mala» y mirada «terrible» (p. 262). La novela, además, se caracteriza por el tono coloquial, espontáneo y lleno de digresiones que irán en aumento en novelas posteriores, sobre todo en *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981), un verdadero «gusto» por la redundancia y la proliferación (W. Luchting, p. 86). Al contrario de Ribeyro que busca un estilo neutro, Bryce pretende dar la sensación de estilo oral, imitar la «quintaesencia del habla de Lima» que encontraba en su amigo, el Gordo (Alberto) Massa, al que imaginaba como interlocutor de su relato (pp. 85,105). Esta (fingida) oralidad y, unidos a ella, la proliferación, la digresión y el humor constituirán, con los años, los rasgos inconfundibles de su estilo. Aparte de este «tonito Bryce», *Julius* (el relato y el personaje) anticipa características que se volverán a encontrar en otros protagonistas como Manongo Sterne (guiño al autor de *A Sentimental Journey*) de *No me esperen en abril* (1995): son héroes individualistas, sentimentales y solitarios, de una exagerada sensibilidad; buenos observadores de la sociedad, rechazan su materialismo y machismo (aunque Manongo se haga un tiburón corrupto de las finanzas) y exaltan determinados valores como el amor, la amistad y la lealtad. Incluso la vocación literaria de estos protagonistas se puede ya detectar en la composición escolar de Julius «El señor de negro» (Un mundo, p. 269) dedicada al padre de su enemigo Fernandito Ranchal, una venganza más refinada que un puñetazo infantil. La mayoría de los protagonistas son relatores de su propia historia (se trataría de «biografías imaginarias» en palabras de J. Ortega[22]; tanto Pedro Balbuena (*Tantas veces Pedro*), como Martín Romaña, Felipe Carrillo y Max Gutiérrez (*Reo de nocturnidad*) compensan sus fracasos diarios al evocar sus vidas con humor y nostalgia.

En los años 70 se publican algunas novelas que comprueban la multiculturalidad y multietnicidad del Perú, más allá de la reconocida «heterogeneidad» (Antonio Cornejo Polar), aplicada a la población indígena. Por ejemplo, Isaac Goldemberg, de ascendencia *judía,* publica en 1978 *La vida a plazos de Don Jacobo Lerner*[23] (original en inglés) sobre las duras experiencias de un inmigrante judío ruso (ukraniano) en Perú. No sólo se encuentra con el rechazo de los peruanos sino, igualmente, con la incomprensión y el desprecio de su propia comunidad. Una variedad de voces y documentos aportan fragmentos sobre la vida del personaje y la de otros inmigrantes judíos como Daniel Abromovitz (quien se suicida), León Mitrani (perdido), las mujeres Miriam y Sara o Samuel Edelman («hombre noble»), el único que se arraiga en el país adoptivo. La población *negra* está representada en los relatos de Gregorio Martínez (y, antes, en los de Antonio Gálvez Ronceros). En *Canto de sirena* (1977)[24] Martínez pone en boca del octogenario negro Candelario (Candico) Navarro el relato de su vida, cercano a las «novelas de testimonio» que también frecuentaban autores como Miguel Barnet en Cuba y Elena Poniatowska en México. El protagonista no sigue ninguna cronología desde su nacimiento en 1895 hasta el momento de fijar sus memorias en 1976. Nos enteramos de su época de trabajador con los Denegri y como «huaquero» con el arqueólogo (real) Tello, sus faenas en las tierras de un ministro y su regreso a Coyungo (en Nazca), de donde era oriundo. Martínez subraya sobre todo el saber (y sabor) del hombre cercano a la tierra y la naturaleza, con gustos culinarios y eróticos definidos. Tampoco se olvida de la lucha por los derechos de igualdad de su raza y de mostrar el habla popular del personaje. Una década más tarde, en 1985, Siu Kam Wen se ocupa de los inmigrantes *chinos* en los cuentos *El tramo final*, sobre todo de los descendientes de éstos en segunda generación como Héctor de «El deterioro», quien será también protagonista de la reciente novela de Siu, *La vida no es una tómbola* (2008)[25]. Vive explotado por su padre en la tienda de abarrotes y conoce la violencia, el racismo y el desprecio contra su comunidad y los selváticos en el colegio nocturno Bentín. La problemática de la identidad cultural, lingüística y social de la comunidad china conoce variaciones en otros personajes como la bella y frustrada Maggie, el tío artista Elías, el criminal Hermanito Cañón, etc. Maggie lo expresa a las claras: no se identifica «ni con los peruanos ni con los chinos» y toda su vida será «una exiliada doble» (*op. cit.*, p. 109).

En la década de los 90 llamaron la atención tres novelas sobre el problemático mestizaje del Perú: *La violencia del tiempo* (1991) de

22
Julio Ortega, «Introducción» a A. Bryce Echenique, *Un mundo para Julius*, Madrid, Cátedra, 1993.

23
Isaac Goldemberg, *La vida a plazos de don Jacobo Lerner*, Lima, Libre.1, 1978.

24
Gregorio Martínez, *Canto de sirena*, Lima, Mosca Azul, 1977.

25
Kam Wen Siu, *La vida no es una tómbola*, Morrisville/NC, Abajo El Puente, 2008.

Miguel Gutiérrez, *País de Jauja* (1993) de Edgardo Rivera Martínez y *Ximena de dos caminos* (1994) de Laura Riesco. Gutiérrez y Rivera Martínez se sitúan en las antípodas al enfocar el tema: el primero hace hincapié en las desigualdades e injusticias; el segundo subraya el logrado equilibrio en la sociedad mestiza de Jauja. La novela de Riesco muestra, por su parte, las diferencias sociales y raciales, pero pretende superarlas mediante la fantasía y la creación.

La violencia del tiempo[26], un inmenso fresco de más de mil páginas, se centra en la familia piurana de los Villar, que se origina en el desertor español Miguel Villar de los tiempos de la independencia, y la indígena violada, Sacramento Chira. La humillación del bisabuelo por el terrateniente regional es el origen del odio de los descendientes mestizos obsesionados con su «linaje». Esta «herida inicial», causada por los azotes públicos de Cruz Villar a manos del blanco Benalcázar, es el recordatorio de su inferioridad social y racial, y provoca «pasiones, homicidios, venganzas» (vol. I, pp. 15, 36). Como en la célebre saga de García Márquez, se trata de varias (aquí cinco) generaciones que sirven de paradigma para la población mestiza, provinciana y marginal del Perú «los comemierda del mundo» (p. 222), y sus sufrimientos, a la vez que se denuncia su propia violencia, machismo y prejuicios raciales, como el mismo Cruz que no pedía amor a su familia sino «sometimiento total a su potestad». Cruz también es machista al fundar dos familias paralelas con dos hermanas aindiadas, Trinidad y Lucero, a la vez que desprecia a los indios como «hembras por naturaleza condenadas [...] para ser violadas por el macho» (vol. II, p. 138) y es él quien vende su hija Primorosa al blanco Benalcázar. No en vano el «cronista» Martín, último descendiente de los Villar, que se niega a tener hijos, cita la conocida frase de Stephen Dedalus: «La historia es una pesadilla de la cual quisiera despertar» (vol. I, p. 133).

País de Jauja, por el contrario, sugiere un mestizaje sin conflictos entre el mundo occidental y el andino, entre la cultura clásica y la tradicional peruana[27]. El tema se plantea como relato de aprendizaje del joven Claudio Alaya en la pequeña ciudad de los Andes centrales durante las vacaciones estivales de 1946/1947. Rivera se basa en los hechos reales de que Jauja nunca sufrió el latifundismo y que sus habitantes son pequeños agricultores, artesanos y profesionales con un nivel educativo y cultural por encima de otras regiones. A ello se agrega su apertura al mundo gracias a su atracción como centro de salud internacional para tuberculosos. La familia Alaya, aunque modesta, ostenta una amplia cultura que incluye la tradición clásica y la popular-andina; el quinceañero Claudio domina las partituras de Bach, Beethoven y Mozart igual que transcribe los *yaravíes*, *huaynos* y pasacalles andinos con la ayuda de la madre; lee, por instigación de su hermano bibliotecario, la *Iliada* y los poemas de Vallejo y Eielson; pero, paralelamente, la criada chola le cuenta de *amarus*, ríos de aguas oscuras y la flor *sullawayta*; Claudio se siente atraído por la misteriosa Elena Oyanguren, nueva Helena de Troya, y hace el amor con la odalisca Zoraida pero ama a la niña chola Leonor; las muy andinas tías-abuelas y hermanas Heros repiten un amor incestuoso de los tiempos griegos y entierran al hermano-amante, como Antígona, contra la voluntad del padre... Otros personajes, como el fabricante de ataúdes Fox Caro, el «Caronte» Mitrídates o el rumano Radulescu, aportan cosmopolitismo a la vez que participan en la vida de la pequeña ciudad andina. En fin, un verdadero himno a la armonía de lo propio y lo internacional, un modelo de convivencia pacífica y tolerancia, sorprendente en el momento en que fue escrito.

Parecido en su intento de plasmar la vida en un pueblo andino pero menos idílico por los claros choques sociales resulta *Ximena de dos caminos*[28]. Igual que en la novela de Rivera Martínez se trata de un aprendizaje, en este caso de una niña de unos cuatro o cinco años en un pueblo innombrado de la sierra, claramente identificable con La Oroya, donde el padre de la autora trabajaba para la compañía minera norteamericana Cerro de Pasco Corporation, objeto de denuncia en la pentalogía de Manuel Scorza, *La guerra silenciosa*. Abarca unos quince meses de los también años cuarenta, cerca del final de la II Guerra mundial (pp. 28, 36, 43). En este tiempo, Ximena hace varios aprendizajes: el socio-cultural dentro y fuera de la familia y otro personal, el de la escritura, un punto este en que coincide con el Claudio riverano. El padre no sólo le enseña las primeras letras y las mitologías clásicas o cosas prácticas como saltar acequias, sino también llama la atención sobre las desigualdades sociales que reinan aún en el campo: critica el comportamiento de

26
Miguel Gutiérrez, *La violencia del tiempo*, 2 vols., Lima, Milla Batres, 1992.

27
Edgardo Rivera Martínez, *País de Jauja*, Lima, Peisa, 1994. El autor pone como epígrafe la cita de un ensayo arguediano que caracteriza el valle de Jauja como ejemplo de «integración excepcional de razas, de culturas y de sistemas económicos».

28
Laura Riesco, *Ximena de dos caminos*, Lima, Peisa, 1994.

la clase alta peruana para con sus trabajadores y peones (ejemplarizada en la arrogante prima Casilda que llama «propios» a los empleados (p. 43). Aunque la madre de Ximena pertenece a este mundo (es la guardiana del pasado familiar mediante su álbum de fotos), es también la que introduce a la hija en el mundo de la fantasía y los cuentos de hadas y hace de enlace con el mundo quechua del Ama Grande. Son sobre todo el primer y el último capítulo los que se ocupan del aprendizaje social y racial de Ximena; el primero muestra a la mimada y egoísta niña defendiendo sus peluches americanos contra el paupérrimo chico indio que quisiera tocarlos. En el último, Ximena observa el maltrato que se inflige a los mineros indios en huelga, quienes, al estilo de la novela indigenista, son represaliados por los militares. La historia de la familia del pequeño Pablo recuerda igualmente los relatos indigenistas, con la expulsión de los campesinos de sus tierras por un terrateniente codicioso y el maltrato y la miseria de los obreros indios en las minas. Aunque Ximena, como hija de un empleado de la misma compañía explotadora y bisnieta de un terrateniente expoliador, se siente culpable, no es capaz de defender al joven minero acusado injustamente de secuestrarla.

Como se dijo anteriormente, otro objetivo de la autora es el cultural. La novela incluye una gran variedad de textos culturales y literarios, mezclando, como en la novela de Rivera Martínez, el mundo occidental y el andino, el clásico y el popular, lo racional y lo mágico, la escritura y la oralidad. Frente al mundo occidental de los padres (popular el de la madre con sus cuentos de hadas, brujas y princesas y racional el del padre y su enciclopedia), el Ama Grande introduce a Ximena en el mundo de la magia andina, con culebras que conocen el futuro y el pasado, cóndores y pumas sobrenaturales, huacas y árboles, aunque ella como india creyente cuenta igualmente historias bíblicas y de santos. También Pablo, el niño minero indio, puede comunicar con la blanca Ximena gracias a sus dotes de narrador de cuentos mágico-míticos; conjura el peligro del asalto militar mediante sus cuentos, que incluyen el mito del *Inkarrí* recopilado por J. M. Arguedas. Aunque narrado en tercera persona, la perspectiva está cerca de la protagonista y el último capítulo no deja ninguna duda de que en realidad estamos leyendo los recuerdos de ésta años más tarde, después de haberse convertido en aquella visitante misteriosa que le interroga sobre lo que ocurrió en aquel campamento minero y le obliga a fijar por escrito aquel episodio traumático (p. 222).

La reivindicación por Riesco y Rivera Martínez del mundo andino, pero no desde lo rural-indígena sino desde una clase media urbana culta, conocedora del mundo quechua y el cuidadoso empleo en sus relatos de técnicas literarias modernas y con una obvia preocupación lingüística y estilística, les acerca a lo que escritores como Luis Nieto Degregori, Zein Zorrilla y Enrique Rosas Paravicini proclaman como la nueva «narrativa andina»[29].

Pero ya desde los años 80 habían surgido textos (primero cuentos breves), que se preocupaban de la situación creada en el país con el surgimiento de Sendero Luminoso, situación que pronto se degradó en una guerra de exterminio entre este grupo y el ejército, encargado de restablecer la seguridad tanto por el presidente Belaúnde como por Alan García (1980-1985; 1985-1990), que dejó un saldó de más de 70.000 muertos, la mayoría de ellos campesinos quechuaparlantes de las zonas andinas. Tampoco Lima se salvó de apagones, atentados, coches bombas y masacres, un estado de «anomia» según los sociólogos[30]. Más tarde, en los años 90, el gobierno de Fujimori, con su corrupción rampante y la subordinación de las instituciones al poder personal del presidente y su Rasputín, Montesinos, su autogolpe en 1992, los asesinatos selectivos de Barrios Altos y la Cantuta (1991 y 1992), el exterminio de los secuestradores del MRTA (Movimiento Revolucionario Túpac Amaru) en la Embajada Japonesa (1997) continuaron el estado de anormalidad, a pesar de que ya en 1992 había sido capturado el líder senderista Abimael Guzmán.

Naturalmente los intelectuales no podían quedarse alejados de lo que ocurría y fueron sobre todo los escritores y la gente del cine quienes pronto reflejaron su preocupación en relatos y películas. Aunque tal vez Fernando Ampuero[31] no fuera el primero, su cuento kafkiano «El departamento» convence aún hoy con su tono objetivo para retratar una situación absurda, en la que un inocente vendedor de coches es detenido y liberado cuatro veces tras largos interrogatorios por el simple hecho de haber alquilado un apartamento ocupado antes por un «subversivo». Naturalmente no sobrevivirá a la quinta detención, la misma

29
Dice Zein Zorrilla en «La novela andina»: «desde finales de los años setenta […] la Novela Andina muda de temas y tramas, de personajes y escenarios. La devastación de la gran sociedad feudal es el gran tema, la migración y la búsqueda de un nuevo orden [...] Los temas de la novela andina contemporánea, no son más los temas de la novela indigenista. Andino no es más sinónimo de Indigenista». *Revista peruana de literatura*, 2005, www.pasacalle.net.

30
El término, derivado del griego *anomos* (sin ley), fue introducido en la sociología por E. Durkheim y significa «ausencia de normas o valores sociales aceptables» con referencia tanto al individuo como a la sociedad en general.

31
Fernando Ampuero, *Cuentos escogidos*, Lima, Alfaguara, 1998, y *Caramelo verde*, Lima, Jaime Campodónico, 1992.

noche que los subversivos vuelan una torre de alta tensión. No menos excepcional resulta su «Taxi Driver sin Robert de Niro», retrato de comienzos de los 90, puesto en boca del mismo personaje forzado por el paro a ejercer de taxista que se gana un dinero extra robando y vendiendo a borrachos. La perplejidad del propio personaje se prolonga en la del lector, aliviado por un humor sutil.

A menudo el género *policial y negro* sirve para retratar el país, como lo hace el mismo Ampuero en *Caramelo verde* (1992, con un epígrafe de D. Hammett) que denuncia los años de hiperinflación y empobrecimiento de Alan García, con una Lima «informal» de cambistas, vendedores ambulantes, mendigos, huelguistas, matones, prostitutas, senderistas, blanqueadores de dinero, policías corruptos y negocios donde comprar todo tipo de armas, ametralladoras incluidas. Otro especialista en el género policial es Alonso Cueto, sobre todo con *Grandes miradas* (2003) y *La hora azul* (2005)[32]; la primera revela la podredumbre de los años de Fujimori-Montesinos; el asesinato del juez honesto, Guido Paz (basado en un hecho real) convierte a su novia en ángel vengador y asesina ella misma. Una cita sobre el funcionamiento de las bandas de matones, autoproclamados «médicos», da el ambiente de la época: «operan» metiendo el cuchillo «en la barriga y después jalar arriba y abrir rico» (p. 42). En la segunda, un abogado acomodado se convierte en detective para rastrear la vida criminal de su padre, el Comandante Ormache, que torturó, violó y ejecutó a sus víctimas en el cuartel so pretexto de que eran terroristas. Por encima del tratamiento policial, los relatos de Cueto siempre bucean en la psicología de los protagonistas y su capacidad para la violencia y el crimen. El más importante director de cine peruano, Francisco Lombardi, filmó la novela bajo el título *Mariposa negra* (guión de la poeta Giovanna Pollarollo), con importantes cambios, como la eliminación del locutor Javier y la ampliación del papel de la periodista Angela, que hereda el cinismo del locutor, aparte del final que convierte a la protagonista en una más de los miles de «desaparecidos».

También el relato histórico fue una forma de reflexionar sobre la violencia; autores como José Antonio Bravo, Luis Nieto Degregori, Oscar Colchado Lucio, Fietta Jarque y Sandro Bossio evocan episodios del pasado para explicar o buscar antecedentes y paralelos con el presente. Como en la llamada «nueva novela histórica», se suele tratar de personajes marginados por su raza (india o negra), su religión (judía) su sexo o profesión (mujeres y prostitutas), su aspecto físico (desfigurado) o su carácter (contestatario e intelectual). Los momentos elegidos son los de extrema violencia, como el exterminio de los últimos resistentes de Vilcabamba por el virrey Toledo, la Inquisición, el levantamiento de Tupac Amaru y Atusparia, las sublevaciones de esclavos negros, etc. *El llanto en las tinieblas* de Bossio (2002)[33] es un excelente ejemplo. Si a primera vista cuenta el amor con final trágico entre el músico desfigurado Balmes y la prostituta Ligia María, la historia profunda denuncia el fanatismo y las persecuciones de la Inquisición en tiempos de la Ilustración. Las catástrofes naturales como terremotos y la peste contribuyen igualmente a acentuar el ambiente de terror. El mejor amigo, el inocente médico Bisbal, sucumbe a las nuevas máquinas importadas para la tortura, porque ni la inocencia ni el hecho de no ser «blasfemo, ni hechicero, ni judío, ni luterano» ofrecen la garantía de escapar a las garras de la Inquisición (p. 28). No sólo son proscritas las grandes obras del humanismo y la teoría heliocéntrica de Galilei, también las mujeres sufren el estigma de ser consideradas inferiores y a los negros se les niega la posibilidad de tener alma. Bossio no sólo critica el oscurantismo, la intolerancia y la violencia del siglo XVIII (el «Siglo de las Luces») sino que nos hace pensar inevitablemente en el parecido ambiente apocalíptico de «la década de la violencia» con su guerra interna y una epidemia de cólera, aparte de la mencionada hiperinflación.

Para no alargar más, termino con un tema muy frecuente en estos años, tanto en los relatos como en el cine: el exterminio de toda una comunidad a manos de los militares. Félix Huamán Cabrera tuvo un éxito inaudito (aunque casi secreto) con *Candela quema luceros* (1989)[34], aún inédita y desconocida en España y Europa. El origen de la masacre de los yawarhuaitinos es la secular incomprensión lingüística y cultural entre el indígena y el blanco. Los comuneros acusan a un abigeo del asesinato de la virgen de su pueblo; cuando las autoridades blancas comprueban que no se trata de una mujer viva sino del culto a una estatua sagrada sueltan al «criminal» e insultan a los indígenas por su ignorancia.

32
Alfonso Cueto, *Grandes miradas*, Barcelona, Anagrama, 2005 y *La hora azul*, Barcelona, Anagrama, 2005 (Premio Herralde). También el reciente Premio Alfaguara, Santiago Roncagliolo, usa el patrón en *Abril rojo* (2006).

33
Sandro Bossio, *El llanto en las tinieblas*, Huancayo, Industria Gráfica Obregón, 2005.

34
Félix Huamán Cabrera, *Candela quema luceros*, Lima, Ed. San Marcos, 2003.

Estos pretenden aplicar su propia ley, por lo que sus dirigentes son encarcelados y más tarde liberados por la comunidad, acto que sirve de pretexto para un «escarmiento» por parte del ejército. El único superviviente es el narrador Cirilo que evoca la masacre y los muertos, quienes le responden desde ultratumba. Probablemente muchos recordarán la película del mencionado Lombardi, *La boca del lobo* (1988), igualmente sobre un guión de la poeta Pollarollo. En la película la violencia no es fruto de un malentendido, sino del desprecio y la prepotencia de los militares (especialmente Quique y el Teniente Roca) al violar a una joven indígena, golpear a muerte a un comunero y acusar falsamente a los convidados de una boda de ser senderistas. No se usa, como en *Candela*, la voz dolorida de un comunero como relator, pero la mirada escrutadora de la niña al comienzo y al final hace el mismo papel. Tal vez el éxito de la película no se deba tanto al hecho de haberse basado en acontecimientos reales (el fusilamiento de la comunidad de Socos)[35] sino a haber usado la estructura de «los viejos *Westerns* de patrullaje militar en un territorio hostil»[36], este territorio «comanche» de amenaza oculta pero omnipresente que representa la situación que vivían los peruanos en aquellos años.

35
Cf. Comisión de la Verdad y Reconciliación, *Informe final*, 2003, vol. IV, p. 34 (www.cverdad.org.pe).

36
Cf. Ángel Fernández-Santos, «Una película polémica. *La boca del lobo*», *El País*, 2-1-1989.

América sin nombre, nos 13-14 (2009) 203-214
ISSN: 1577-3442

LA POESÍA PERUANA DEL SIGLO XX

MARCO MARTOS CARRERA

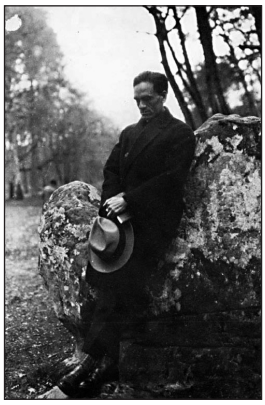
Marco Martos Carrera:
Presidente de la Academia Peruana de la Lengua. Es Premio Nacional de poesía del Perú. Ha publicado los siguientes libros de poesía: *Casa nuestra* (1965), *Cuaderno de quejas y contentamientos* (1969), *Donde no se ama* (1974), *Carpe diem* (1979), *El silbo de los aires amorosos* (1981), *Muestra de arte rupestre* (1990), *Cabellera de Berenice* (1990), *Leve reino* (1996), *El mar de las tinieblas* (1999), *Jaque perpetuo* (2003) *Dondoneo* (2004), *Noche oscura* (2005), *Aunque es de noche* (2006), *Dante y Virgilio iban oscuros en la profunda noche* (2008) *y Adiós San Miguel de Piura, secretario de mis penas* (2009). Poemas suyos han sido traducidos al inglés, francés, alemán, italiano, portugués, griego, húngaro y chino.

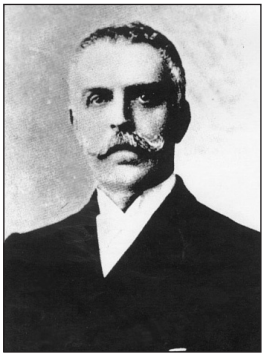
Texto dedicado a la memoria de Luis Monguió y Roberto Paoli.

Primera indagación: los caballos, un tema recurrente en la poesía peruana

Buenos poetas hay en toda época y circunstancia y hasta cierto punto es fácil percibirlo. Lo complejo es señalar en ese manojo a un reducido número de los mejores, sobre todo porque no se sabe a ciencia cierta qué criterios con alguna presunción de objetividad podemos aplicar, teniendo en cuenta que el paladeo de la poesía es histórico, es decir depende de cada época y circunstancia, y tiene una dosis de subjetividad que no podemos soslayar. Aun así podemos ensayar alguna indagación que nos ayude a dilucidar de un modo social y no individual cuáles son los poetas y los textos que parecen mejores, es decir clásicos para la posteridad en una tradición literaria determinada. Hemos escogido para principiar esta reflexión una pregunta que puede ayudarnos en nuestro derrotero: ¿Cuáles son los textos y cuáles son los poetas dentro de la lengua española que mejor han ampliado las fronteras del idioma? Pregunta mayor que exige una meditada respuesta.

Sin duda alguna no puede soslayarse al *Mío Cid* como el primer monumento de nuestra lengua en el siglo XII; hubieron de pasar dos centurias para que otra obra verdaderamente memorable se escribiera: *El libro del buen amor,* de Juan Ruiz, arcipreste de Hita, texto admirable que concentra lo divino y lo humano en versos inimitables. Un siglo más tarde, Jorge Manrique dejó el testimonio del afecto por su padre en versos que aún resuenan como los mejores que hablan de la fugacidad de la vida. En el siglo XVI hay dos poetas verdaderamente innovadores: Garcilaso y San Juan de la Cruz. Garcilaso inventa una música nueva en el idioma español que, si bien tiene reminiscencias de sus maestros italianos, posee acentos únicos, nacidos de su propio magín, donde el sol que se filtra entre las hojas de la verdura de los campos acompaña a los pastores que van explicando sus quejas por los amores perdidos. La poesía de Garcilaso no cede en calidad a la de sus propios modelos y ha quedado como el mejor ejemplo de una época luminosa de la poesía española. San Juan de la Cruz, quien formalmente puede confundirse con el propio Garcilaso, trae por primera vez al idioma español la búsqueda mística, la apetencia de Dios, con profundidad nunca vista. El siglo XVII nos ofrece a dos grandes poetas, Quevedo y Góngora, uno denso y profundo, el otro, buscador perenne de los laberintos de palabras. En los siglos XVIII y XIX, si bien la poesía desplegó sus oriflamas, no hubo ningún poeta, ni Bécquer, ni Espronceda, ni Rosalía de Castro, que dejase su huella de manera indeleble en la poesía española. A fines del siglo XIX, un poeta verdaderamente original, aunque atrapado por la retórica, nació en América: Rubén Darío. Hubo que esperar hasta el siglo XX para que apareciera un gran poeta, verdaderamente grande entre los grandes, César Vallejo. La sola mención de su nombre convoca a su alrededor a una constelación de orífices de la palabra: Vicente Huidobro, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Pablo Neruda, Luis Cernuda, Pedro Salinas, pero ante ninguno de ellos Vallejo cede la palma. Vallejo significó, entre otras cosas, para la poesía escrita en español en el Perú, el tránsito definitivo de una época de tanteos a otra de logros persistentes, que es el punto en que nos hallamos. Ignorar este hecho, como algunos de cuando en cuando pre-


César Vallejo


Manuel González Prada

tenden, nos pone en el terreno de la poesía en una situación adánica, comenzando siempre de nuevo, partiendo de la nada. Vallejo es una mole en medio de nuestro camino literario y su poesía tiene una fuerza y una belleza nunca vistas en el idioma español. Así lo reconoce Jorge Eduardo Eielson en este texto:

No me es posible escribir
sin recordar
por lo menos tu nariz padre César
No me es posible enterrar tu perfil
en una rima y nada más. El fulgor
que pone en marcha mi esqueleto
y tiñe mi sangre de rojo
no viene de las estrellas
sino de ti padre César
Tú que ayunabas noche y día
en este mundo pero te nutrías
de universo ¿cómo hiciste
para convertir tu sollozo
en pan de todos tu desesperación
en *agua pura*?

La literatura peruana es relativamente joven, sobre todo si la comparamos con otras literaturas. En diez siglos de producción literaria es natural que otras comunidades tengan escritores de gran valía. Así ocurre en la literatura italiana con Dante, en la literatura inglesa con Shakespeare, en la literatura española con Cervantes. En los cinco siglos en los que podemos hablar de literatura peruana, desde el siglo XVI hasta nuestros días, el Perú ha tenido y tiene escritores de valía, el primero de todos, el Inca Garcilaso de la Vega, a quien también recordamos en esta temporada porque conmemoramos también cuatrocientos años de la publicación de los *Comentarios reales*.

Pero, sin embargo, el escritor que mejor nos representa ante el mundo no es el Inca Garcilaso, ni es tampoco Ricardo Palma, por tantas razones excelente, ni lo es el magnífico José María Arguedas, ni el estupendo Mario Vargas Llosa. Ese escritor es César Vallejo, que como ningún otro se ha convertido en un clásico.

Un escritor clásico, lo ha dicho Ítalo Calvino, viene precedido de una fama, se habla de él y a la sola mención de su nombre, una empatía nace en nosotros, un deseo vehemente de leerlo. Una fuerza interior nos lleva a buscar sus páginas, un deseo de confrontar nuestras opiniones, todavía por formarse, con otras que conocemos apodícticas y directas, que nos hablan de las bondades de esa escritura. Lo interesante es que nuestros puntos de vista, después de una meditada lectura, terminan corroborando lo dicho por lectores de otras generaciones y de otra circunstancia histórica. Otras veces oímos un texto de forma casual y sin saber de quién es, exaltamos sus calidades. En ocasiones, leemos unos versos y la fuerza y la profundidad de lo dicho, nos gana definitivamente. De ese tipo de escritor es César Vallejo. Los versos y las prosas que salieron de su pluma son ejemplares, no solamente para la literatura del Perú, sino para la literatura de la lengua española y la literatura universal. Para decirlo de otro modo. Su nombre se menciona con el mismo respeto que despiertan Quevedo o San Juan de la Cruz en la literatura española, Baudelaire o Rimbaud, en la literatura francesa, Quasimodo o Ungaretti en la literatura italiana.

No es, sin embargo, César Vallejo el primer poeta de la modernidad peruana. Manuel González Prada (1844-1918), uno de los escritores peruanos de mayor temple y calidad, de prosa cincelada con fuego, de actitud política contestataria y de profundo contenido ético, que tiene un sitial de honor en el afecto de los peruanos es, al mismo tiempo, el iniciador de la poesía contemporánea en el Perú. Con él este difícil arte deja de ser un ejercicio de desocupados para convertirse en una actividad compleja y riesgosa. No es azar que sea él, junto con el poeta boliviano Ricardo Jaimes Freyre (1868-1933), uno de los teóricos más reputados de la versificación castellana. En uno de sus poemas más hermosos González Prada canta a unos caballos blancos:

Los caballos blancos
Por qué trepida la tierra
y asorda las nubes fragor estupendo?
¿Segundos titanes descuajan los montes?
¿Nuevos Hunos se desgalgan abortados por las nieves
o corre inmensa tropa de búfalos salvajes?
No son los bárbaros, no son los titanes ni los búfalos:
son los hermosos caballos blancos.
Esparcidas al viento las crines,
inflamados los ojos, batiendo los ijares,
pasan y pasan en rítmico galope:
avalancha de nieve rodando por la estepa,
cortan el azul monótono del cielo
con ondulante faja de nítida blancura.
Pasaron. Lejos, muy lejos, en la paz del horizonte,
expira vago rumor, se extingue leve polvo.
Queda en la llanura, queda por vestigio,

ancha cinta roja.
¡Ay de los pobres Caballos blancos!
Todos van heridos,
heridos de muerte.

Una creencia muy antigua que permanece en la memoria de todos los pueblos asocia originariamente el caballo al mundo de las tinieblas, a las entrañas de la tierra, a los abismos del mar. Hijo de la noche y del misterio, ese caballo arquetípico es portador a la vez de la vida y de la muerte; está ligado al fuego y al agua nutricia y a la vez asfixiante. Símbolo contradictorio, conduce a la destrucción o al triunfo, y es, principalmente una figura lunar relacionada imaginativamente, por analogía, con la tierra, en su rol de madre, las aguas y la sexualidad, los sueños de adivinación y la renovación periódica. Para los artistas, y para buena parte de la humanidad, el caballo es portador del deseo, uno de los grandes relojes naturales, arquetipo de la memoria arcana del mundo. Salido de la noche, va perdiendo poco a poco sus formas originales para elevarse al cielo, a la plena luminosidad. Existe una relación dialéctica particular entre el hombre y el caballo. En el día el caballo galopa a la ciega y el caballero lo conduce por los caminos y toma decisiones en las encrucijadas, pero por la noche el caballo es guía y se interna con su jinete en el misterio. Cuando hay conflicto entre el hombre y el caballo, simbólicamente estamos hablando de locura y muerte porque ambos están hechos el uno para el otro, en una relación de equilibrios, aquello que se llama, de diferente manera, una carrera triunfal.

Dentro de la simbología del caballo, González Prada escoge unos caballos blancos, sujeto colectivo, clave de la luz. Se trata de los sentimientos elevados, de las imágenes positivas que el poeta puede señalar. Pero ese espíritu triunfante en el Perú civilista que a González Prada le tocó vivir, en ese país de la derrota y el desánimo, no tenía lugar, estaba, como esos caballos, herido de muerte.

Muy diferente fue la posición de José Santos Chocano (1875-1934). A diferencia de González Prada, Chocano fue un poeta que procuró tener armonía con la sociedad en la que vivió y más precisamente, con la franja dominante de esa comunidad, que tenía, en el plano de las ideas, una visión pasadista de la historia. No resulta extraño por eso que Chocano, en uno de sus poemas más conocidos, exaltase a los caballos de los conquistadores a los que imagina fuertes y ágiles, de pescuezos finos y ancas relucientes y de cascos musicales. Chocano exalta la epopeya de estos caballos singulares, detrás de los cuales se levanta la nube de la gloria por los aires.

Se diría una epopeya
de caballos singulares
que a manera de hipogrifos desalados
o cual río que se cuelga de los Andes,
llegan todos sudorosos,
empolvados, jadeantes,
de unas tierras nunca vistas
a otras tierras conquistables;
y, de súbito, espantados por un cuerno
que se hincha con soplidos de huracanes,
dan nerviosos un relincho tan profundo
que parece que quisiera perpetuarse…
y, en las pampas sin confines,
ven las tristes lejanías, y remontan las edades,
y se sienten atraídos por los nuevos horizontes,
se aglomeran, piafan, soplan… y se pierden al escape:
detrás de ellos una nube,
que es la nube de la gloria, se levanta por los aires…
¡Los caballos eran fuertes!
¡Los caballos eran ágiles!

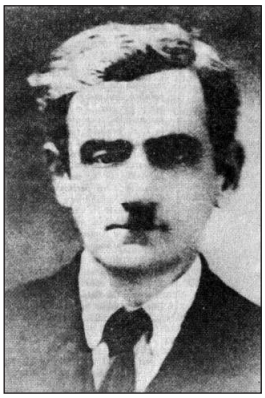
José Santos Chocano

En el gusto de la mayoría de lectores de la poesía moderna en el Perú, José María Eguren (1874-1942) y César Vallejo (1892-1938) son antagónicos. Al primero se le considera el padre de la poesía pura y al segundo, la fuente de la poesía llamada comprometida. Pero esa es solamente una parte de la verdad. Ambos poetas fueron estrictamente marginales en la sociedad peruana; llevaron toda su vida una actitud que bien mirada es parecida: entregados en cuerpo y alma a su oficio, son más hermanos que antagonistas. En el tema del caballo debemos a Eguren y a Vallejo lo que podríamos llamar la individualización del símbolo. El caballo de Eguren, de origen simbolista, es nocturno y sonámbulo.

El caballo

Viene por las calles,
a la luna parva,
un caballo muerto
en antigua batalla.

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


José María Eguren

En la plúmbea esquina
de la barricada
con ojos vacíos
y con horror se para.

Más tarde se escuchan
sus lentas pisadas,
por vías desiertas
y por ruinosas plazas.

Eguren poseía ¿qué duda cabe?, una aristocracia de espíritu, cuyos valores estaban fijados en el pasado. Veía pasar una república, si bien aristocrática en las formas, de baja ralea en las cuestiones de espíritu. Era, al mismo tiempo, un hombre apocado, podríamos decir que suavemente nocturno; como su propio caballo, tenía un espíritu desvanecido; era, ya mientras escribía, una voz lejana que se encontraba más cómoda no entre el gentío abigarrado de una Lima que crecía entre calles y plazas; tampoco ciertamente en los grandes salones de una burguesía falsamente liberal; su lugar era la plaza ruinosa, la vía desierta y caminaba o escribía con lentas pisadas, con sigilo, sí, precisamente como un caballo muerto en una antigua batalla, como el espíritu de un caballo muerto, pero vivo en una antigua batalla.

César Vallejo es el poeta peruano que más ha comprendido la simbología de los animales. En su poema LXI de *Trilce* Vallejo establece una relación afectiva muy poderosa con el equino. El caballo de Vallejo, individualizado, no es símbolo del propio poeta, pero sí su par. En ningún otro caso, está el equino tan dignificado, en relación dialéctica, justamente con el hombre. Habría que remontarse a Homero para encontrar caballos que hablan:

Esta noche desciendo del caballo,
ante la puerta de la casa, donde
me despedí con el cantar del gallo.
Está cerrada y nadie responde.
[...]

Llamo de nuevo y nada.
Callamos y nos ponemos a sollozar, y el animal
relincha, relincha más todavía.

Todos están durmiendo para siempre,
y tan de lo más bien, que por fin
mi caballo acaba fatigado por cabecear
a su vez, y entre sueños, a cada venia, dice
que está bien, que todo está muy bien.

No necesitamos ser muy perspicaces para advertir lo que podríamos llamar la humanización del equino. Se trata de una relación de vasos comunicantes donde caballo y hombre sienten de una manera parecida y complementaria. Todos saben que Vallejo fue un poeta desgarrado. *Trilce* es un libro descarnado, un libro de tuétanos y no de remansos; sin embargo, el poeta tiene en el mundo familiar siempre algo de paz, aun en medio del sufrimiento. En el poema que nos ocupa esa paz tiene su origen precisamente en el compañerismo con el animal.

Han pasado muchos años desde aquel 1909 cuando Marinetti habló de la belleza de un automóvil de carreras. Los caballos que arrastraron los carruajes de *La Iliada*, que trotaron con el Cid en las llanuras españolas, continúan teniendo un prestigio proverbial tal vez porque son símbolo vivo como los hombres que les cantan.

Yo no sé por qué
mi madre hablaba siempre
de mi padre
como de un caballo
grande y silencioso
como un perro
o de un perro grande
y silencioso
como un caballo
la verdad es que mi padre
era tan alto
y encendido
que me era difícil mirarlo
y cuando lo miraba
me caía el sol en la garganta.

En el texto de Jorge Eduardo Eielson, el foco de atención se desplaza naturalmente de los animales al padre del poeta, que, semejante a los animales, es silencioso y es casi una deidad a la que el niño mira desde abajo, situación arquetípica que es tratada muchas veces en la poesía.

Carlos Germán Belli (1927) es el poeta peruano que en este momento llama más la atención a los editores y traductores en todo el mundo. Dueño de una retórica precisa que bebe en los clásicos de la lengua, maneja un vocabulario característico en el que se entremezclan arcaísmos y palabras poco corrientes con otras voces que recoge del lenguaje callejero. Toda su poesía desde sus principios hasta su espléndida madurez está en permanente

búsqueda de una arcadia negada casi siempre por las realidades que va encontrando, pero atisbada en la esfera del amor. El equino que imagina, es, si se quiere, tradicional y está en contraste con la especie humana:

A mi esposa

Ya valerme yo quiero pues siquiera
del corto ocio que por ventura gozo,
y publicar mis gracias
por uniros conmigo,

sin tomar vos el tiento a mi linaje,
que tan lejano al vuestro se veía
bajo el ceño del látigo
como del Orión al orbe.

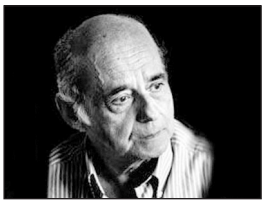
Porque prójimos no éramos nosotros,
y en horma yo lucía de cuadrúpedo,
del hocico a la cola,
exactamente un bruto.

Tal estado ¿qué? Por los dioses no,
ni en el materno claustro fue jamás,
sino a la orilla fiera
del Betis que me helaba.

Mas vos llegásteis hasta el pesebre mío,
Y mudado fui a vuestra ufana grey,
por siempre recobrando
la faz y el seso humano.

De los caballos que hablan de Homero y Vallejo, hemos retornado al cuadrúpedo, símbolo de lo bruto, aunque no deja de ser irónico que Marco Junio Bruto, uno de los asesinos de Julio César, dejara su nombre como herencia a animales que casi siempre tienen nobleza.

En el Perú de los años setenta del siglo pasado apareció un belicoso grupo de poetas que se bautizaron como «Hora Zero», título de uno de los poemas de Ernesto Cardenal. El propósito adánico era evidente. Esos vates lanzaron manifiestos que, como suele ocurrir, han envejecido más rápidamente que sus poemas. Entre ellos hubo y hay poetas de valía como Enrique Verástegui o Carmen Ollé. Uno de ellos, Jorge Pimentel, ha sabido, mejor que otros, expresar el clima personal, pero al mismo tiempo colectivo que se vivió durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado. Independientemente de las posiciones políticas de cada quién se puede convenir en que se trató de un intento frustrado de revolución y que esa revolución se quiso hacer desde la cúpula sin la participación popular. En su poema «Balada para un caballo» Pimentel se homologa con un caballo salvaje, fuera de su medio natural, trotando en el cemento de las calles, sorteando toda clase de trampas, pero libre de alguna manera cuando bebe el agua de los ríos, rebelde cuando ve la doma de los caballos en los hipódromos, con una utopía en la cabeza, siempre la utopía de la felicidad, aunque con un fuerte sentimiento de desvalimiento.


Carlos Germán Belli

Seré libre y así al menos mis guardacaballos cuidarán
de mí
y de mi yegua
y de mi potranco.

Dice en las últimas líneas. Y va apareciendo así la yegua en la poesía peruana.

Años más tarde, en la década de 1980-1990, en medio de un desánimo político que atraviesa a toda la sociedad peruana, algunos poetas jóvenes como Eduardo Chirinos o como Roger Santiváñez van construyendo una poesía bastante individual que por cierto surge también en otros lugares de América, como en Chile, donde el poeta José Luis Martínez contrasta el puro lenguaje de los pájaros que hablan en pajarística y el opaco lenguaje de los humanos que está lleno de tautologías. Un mensaje así en poesía solo se puede explicar si el que lo escribe conoce algo de lingüística contemporánea. En esos años, en el Perú, José Antonio Mazzoti, poeta y estudioso de la literatura, escribió el siguiente texto:

Yegua es la hembra del caballo
(después de una lectura de R. Jakobson)

Yegua es la hembra del caballo y yegua
es mi mujer impronunciable por el resto de mis días,
[la frescura

de su sudor y de sus patas duras como un diente
y el lomo en que cabalgo rodeado de metrallas y sirenas
anunciando un bombardeo.
Yegua es la hembra del caballo y yegua es mi mujer
de suave relincho a cien violines, cuatro flautas dos
[trompetas
y un músico olvidado y legañoso
a media barba
y noches de terrible soledad.
Ella se mueve por los parques hinchando sus ancas

Retrato de Washington Delgado

(yo hincho mis pulmones)
salta y patea y no conoce a los flemáticos
desnuda una sonrisa
como quien abre una bolsa de arroz
sabe y no sabe siente y no siente grita y no grita
y esparce el arroz entre los novios.
Yegua es la hembra del caballo y yegua es mi mujer
[impronunciable
divina metalengua que pronuncio y no decoro
y salto y pateo y relincho y ya no sigo
sé que ella viene como un pasto dulce a perdonarme
[estas palabras.

Los saberes universitarios se juntan con los saberes vitales para dar una poesía muy ligada a la vida, pero también al pensamiento científico, como fue la de Lucrecio en la lejana Roma.

En 1986, el poeta Wáshington Delgado, uno de los más reputados en la lírica peruana del siglo XX, ligado tempranamente a la poesía de Pedro Salinas y posteriormente a la de Bertolt Brecht, escribió un texto sobre otro caballo, el que está prisionero y es amante insobornable de la libertad.

Un caballo en casa

Guardo un caballo en mi casa.
De día patea el suelo
junto a la cocina.
De noche duerme al pie de mi cama.
Con su boñiga y sus relinchos
hace incómoda la vida
en una casa pequeña.
¿Pero qué otra cosa puedo hacer
mientras camino hacia la muerte
en un mundo al borde del abismo?
¿Qué otra cosa sino guardar este caballo
como pálida sombra de los prados abiertos
bajo el aire libre?
En la ciudad muerta y anónima,
entre los muertos sin nombre, yo camino
como un muerto más,
Las gentes me miran o no me miran,
Tropiezan conmigo y se disculpan
O me maldicen y no saben
que guardo un caballo en mi casa.
En la noche, acaricio sus crines
y le doy un trozo de azúcar,
como en las películas.
Él me mira blandamente, unas lágrimas
parecen a punto de caer de sus ojos redondos.
Es el humo de la cocina o tal vez
le desespera vivir en un patio
de veinte metros cuadrados
o dormir en una alcoba
con piso de madera.
A veces pienso
que debería dejarlo irse libremente
en busca de su propia muerte.
¿Y los prados lejanos
sin los cuales yo no podría vivir?
Guardo un caballo en mi casa
desesperadamente encadenado
a mi sueño de libertad.

Manuel González Prada veía a los caballos blancos como los sueños del hombre, Chocano como epopeya del pasado; Eguren señala en el caballo el espíritu aristocrático que vive y muere en soledad; Vallejo se hermana con el caballo; Belli se diferencia del cuadrúpedo al que llama bruto; Pimentel se siente un caballo salvaje suelto en las ciudades; Mazzotti cabalga en la intimidad; Delgado juega con la ambivalencia, alimenta el deseo de libertad y lo sofrena en un involuntario símil con los días que vivimos hogaño.

Segunda indagación
Blanca Varela y sus contemporáneos

El Perú ha sido, desde el momento que empezó a ser llamado con ese nombre, tierra de poetas. Puede que en otras áreas de la creación artística, haya intermitencias y discontinuidad. No ocurre lo mismo con la lírica, en todo tiempo y circunstancia. Sin embargo, salvo las excepciones de rigor, pocas mujeres, a lo largo de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX, se han dedicado a la poesía. En la época virreinal, la mitológica Amarilis que intercambió escritos en verso con el célebre Lope de Vega, permanece, a pesar de su rostro difuminado en su deseado anonimato, como el mejor ejemplo de una mujer de temple que escoge la literatura como vehículo de su naturaleza femenina. La incipiente marca literaria de la mujer en el Perú, fue la de aquella fémina que se atrevió a hacer lo que las otras soñaban.

En el primer siglo de nuestra época republicana, el XIX, hubo muchas mujeres que escribieron versos. Aparecen en sesudas investigaciones, pero no nos dejaron nada memorable. Fueron novelistas las que destacaron, Clorinda Matto de Turner y Mercedes Cabello de Carbonera.

Iniciado el siglo XX, hubo una dama que pronto llamaría la atención, por lo descarnado

de sus versos y su capacidad de entrar de lleno en la acción política. Tempranamente conocida por José Carlos Mariátegui, su prestigio de luchadora opacó un poco su actividad literaria. Finada su vida, lentamente se le empieza a valorar, como una de las más importantes escritoras peruanas de estos tiempos difíciles. Magda Portal es ahora estudiada en artículos de revistas especializadas, en tesis y en libros que le son dedicados.

La poesía peruana en el siglo XX, aparte del caso de Magda Portal, fue privilegio de varones. Dos de ellos, César Vallejo y José María Eguren, copan, ellos solos, con la calidad de sus versos, cuatro décadas de poesía en el Perú.

En los años cuarenta, dos jóvenes poetas, Jorge Eduardo Eielson y Sebastián Salazar Bondy, se reunían en los alrededores de la Universidad de San Marcos con una incipiente escritora, menor que ellos mismos. Blanca Varela había nacido en 1926 y tenía una profunda vocación literaria que desarrollaría recién a partir de 1959, cuando publicó en Veracruz, México, con un prólogo de Octavio Paz, su primer libro *Ese puerto existe*. Se cuenta la anécdota de que leyendo el poema liminar, titulado *Puerto Supe*, Paz le preguntó a su amiga. ¿Ese puerto existe? Y como ese puerto existía, Blanca Varela le dijo, ese puerto existe, y Paz concluyó, ese puerto existe es el título del libro. Y así fue, el libro *Puerto Supe* se transformó en *Ese puerto existe*, pero sin duda *Puerto Supe* también era muy hermoso.

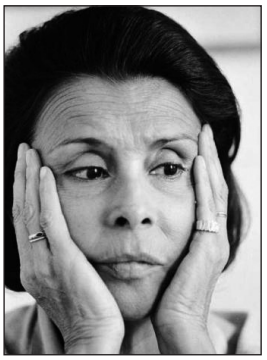
La llamada ahora generación del cincuenta, evolucionó a partir de 1945. Hubo poetas que genéricamente podemos llamar platónicos como Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson y otros aristotélicos, como Sebastián Salazar Bondy, Wáshington Delgado, Alejandro Romualdo, Gonzalo Rose, y otros a los que podemos llamar sofistas, porque adoptan cualquier punto de vista en su discurso poético, como Pablo Guevara.

Deteniéndonos más en el detalle podemos decir que a principios de los años cuarenta hubo un grupo conformado por Javier Sologuren, cuyos primeros versos se publicaron en 1939, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy y Blanca Varela. Cada uno de estos poetas ha alcanzado mucha calidad y se ha convertido en paradigma de entrega al oficio. Uno de ellos, Sebastián Salazar Bondy, se transformó en animador cultural, en periodista, en crítico de arte y poco a poco fue ejerciendo un liderazgo no en el grupo inicial sino en toda la sociedad. En vísperas de su muerte, en 1965, escribió uno de los libros más bellos del siglo XX: *El tacto de la araña.*

La poesía inicial de Sologuren y Eielson muestra un gran conocimiento de la tradición, tanto de la española como, de la que viene del simbolismo y del surrealismo además de la poesía peruana del siglo XX. Algunos de los poemas de *Detenimientos* (1947) de Sologuren o de *Reinos* (1945) de Eielson, continúan ahora mismo estando entre los mejores de sus respectivos autores.

Paralelamente a esta actividad de los poetas mencionados y sin ninguna relación con ella, algunos estudiantes de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos se agruparon bajo la denominación «Los poetas del pueblo». Entre ellos figuraban Mario Florián, Gustavo Valcárcel, Felipe Neira, Eduardo Jibaja, Guillermo Carnero H., Luis Carnero Checa. Aparte de Mario Florián, el más destacado fue Gustavo Valcárcel, quien en su propia práctica poética mostró que ciertos decires limeños de media voz no se ajustaban a la verdad. Se sostenía que había una distancia muy grande entre estos jóvenes de patio y plazuela y Sologuren, Eielson y Salazar. A estos últimos se les reconocía calidad poética y se les atribuía arte purismo y a los del grupo de Valcárcel se les tenía por ignaros en poesía. Valcárcel escribió un poemario, *Confín del tiempo y de la rosa,* que rendía expreso homenaje, a través de varios epígrafes elegidos, a Jorge Eduardo Eielson y Martín Adán. Con ese libro Valcárcel mereció en 1948 el Premio Nacional de Poesía. Esa distinción la había obtenido en 1944 Mario Florián y en 1945 Jorge Eduardo Eielson.

En los años cincuenta emigraron Eielson, Sologuren y Blanca Varela y aparece otra promoción de escritores de la misma generación. Uno de ellos, Alejandro Romualdo Valle (1926) hizo, junto con Sebastián Salazar Bondy, una de las mejores antologías de la poesía peruana. Con este hecho se prueba que entre los poetas de la época hubo no solamente cordialidad sino continuidad en el trabajo poético. Poco tiempo después que Romualdo entraron en liza literaria Carlos Germán Belli, Francisco Bendezú, Wáshington Delgado, Efraín Miranda, Leoncio Bueno, Pablo Guevara, Américo Ferrari, José Ruiz Rosas, Fernando Quíspez Asín, Leopoldo Chariarse, Yolanda Westphalen, Cecilia Bustamante,



Blanca Varela

Juan Gonzalo Rose

Francisco Carrillo, Manuel Velázquez, todos ellos poetas de reconocido talento dentro y fuera del Perú.

Hay una leyenda falsa que habla de una oposición y hasta de una polémica entre los poetas llamados puros y los considerados sociales. Machado decía no conocer la poesía pura y eso vale para los poetas peruanos. Un orífice como Eielson es capaz de los más desgarrados acentos en un libro como *Habitación en Roma* (1954), y un poeta aparentemente ensimismado como Javier Sologuren puede entregarnos un poema sentido que busca la entraña del significado del Inca Garcilaso. Lo que hubo entre 1958 y 1959 fue una polémica entre un poeta, Alejandro Romualdo, que había escrito en 1958 *Edición extraordinaria* y algunos críticos como José Miguel Oviedo o Mario Vargas Llosa, que le reprochaban a Romualdo «el sacrificio de la poesía» como puede verse en la revista *Literatura* Nº 3 de 1959, publicación que dirigían Abelardo Oquendo, Luis Loayza y Mario Vargas Llosa. Más allá de la hojarasca que deja un enfrentamiento de circunstancias, los críticos se equivocaron porque en ese manojo de poemas de Romualdo hay tres o cuatro que merecen estar en toda antología de poesía peruana.

Reactivado en los años cincuenta el grupo «poetas del pueblo», incorporó entre sus miembros a Juan Gonzalo Rose y a Manuel Scorza. Rose es uno de los líricos más finos del siglo XX y Scorza después de haber publicado tres libros de poesía, ha destacado como novelista y como animador cultural. Juan Gonzalo Rose significa en la poesía peruana del siglo XX la aparición de una voz originalísima. Desde César Vallejo no había existido en el rico transcurrir de la lírica nacional una escritura que se afincara en el hondón de la ternura y de la tristeza más profundas. Poesía del dolor la suya, pero también de sensualidad difuminada sobre personas y objetos amados y así mismo sobre la naturaleza y sus encantos. Lírica que sin ninguna intermediación es captada por el lector con empatía inmediata, que da la engañosa sensación de ser naturalísima para su autor, pero que es producto no solamente de una técnica depurada, sino de una temprana sabiduría alcanzada por el poeta desde su juventud y que se fue mostrando sin prisas pero sin pausas a lo largo de décadas, dejando en el Perú y en otros países de América Latina como México, Chile y Guatemala, una legión de devotos lectores que la disfrutan con entusiasmo. Escribió este poema:

Exacta dimensión

Me gustas porque tienes el color de los patios
de las casas tranquilas…

y más precisamente:
me gustas porque tienes el color de los patios
de las casas tranquilas
cuando llega el verano…

Y más precisamente:
me gustas porque tienes el color de los patios
de las casas tranquilas en las tardes de enero
cuando llega el verano…

y más precisamente:
me gustas porque te amo.

Desde el punto de vista de la retórica y de la técnica, la eficacia del poema puede resumirse en pocas frases: manejo diestro de la anáfora, en la modalidad de la anadiplosis, y conocimiento certero del ritmo en poesía, aquello que Oldric Belic llama la expectativa y la expectativa frustrada, dicho de otro modo, la repetición rítmica y la suspensión de la repetición. En una época de tantos descreimientos, la poesía de Rose se sostiene en el plano de los significados, por la delicadeza de los sentimientos amorosos y la rotundidad con la que son expresados.

Han pasado poco más de cincuenta años desde que estos poetas empezaron a escribir. Algunos críticos prefieren la escritura de Jorge Eduardo Eielson, otros, la de Javier Sologuren o la de Blanca Varela, o la de Wáshington Delgado, o la de Carlos Germán Belli, o la de Alejandro Romualdo o la de Francisco Bendezú. En todo caso les debemos agradecer a todos. En numerosos momentos de su historia el Perú tuvo poetas de gran calidad desde González Prada, Vallejo, Eguren, Martín Adán, Westphalen, Moro, Oquendo, Abril, pero entre ellos y sus coetáneos hubo a veces diferencias abismales. No ocurre esto con los poetas de los años cincuenta. Nunca hubo en el Perú antes un grupo de tanta calidad.

Después de este necesario paréntesis, volvamos a Blanca Varela. Si existen, como dice Northrop Frye, poetas del cielo, del edén, de la tierra y de las cavernas, aunque algunos como Dante, atraviesan todas las zonas, con-

viene señalar que Blanca Varela es poeta de la tierra y, principalmente, de las cavernas. Es una poeta que excava en sus propias entrañas y que establece un curioso contraste entre una dicción límpida y el sentimiento exacerbado de estar arrojada en el mundo. Es, si las comparaciones caben, el par femenino de Paul Celan. Y si hablamos de formación literaria, sin duda conoce bien el expresionismo, el surrealismo y el existencialismo, pero resulta aventurado juzgarla de acuerdo a los moldes de cualquier escuela literaria. La potencia de ese primer poema que publicó, *Puerto Supe,* llega intacta hasta nosotros, cuarenta años después de su publicación.

Puerto Supe
Está mi infancia en esta costa,
bajo el cielo tan alto,
cielo como ninguno, cielo, sombra veloz,
nubes de espanto, oscuro torbellino de alas,
azules casas en el horizonte.

Junto a la gran morada sin ventanas,
junto a las vacas ciegas,
junto al turbio licor y al pájaro carnívoro.

¡Oh mar de todos los días,
mar montaña,
boca lluviosa de la costa fría!

Allí destruyo con brillante piedras
la casa de mis padres,
allí destruyo la jaula de las aves pequeñas,
destapo las botellas y un humo negro escapa
y tiñe tiernamente el aire y sus jardines.

Están mis horas junto al río seco,
entre el polvo y sus hojas palpitantes,
en los ojos ardientes de esta tierra
adonde lanza el mar su blanco dardo.

Una sola estación, un mismo tiempo
de chorreantes dedos y aliento de pescado.
Toda una noche larga entre la arena.
Amo la costa, ese espejo muerto
en donde el aire gira como loco,
esa ola de fuego que arrasa corredores,
círculos de sombra y cristales perfectos.

Aquí en la costa escala un negro pozo,
voy de la noche hacia la noche honda,
voy hacia el viento que recorre ciego
pupilas luminosas y vacías,
o habito el interior de un fruto muerto,
esa asfixiante seda, ese pesado espacio
poblado de agua y de pálidas corolas.

En esta costa soy el que despierta
entre el follaje de alas pardas,
el que ocupa esa rama vacía,
el que no quiere ver la noche.

Aquí en la costa tengo raíces,
manos imperfectas,
un lecho ardiente en donde lloro a solas.

Este poema llamó la atención cuando se publicó y continúa llamándola, cuando se le somete a diferentes análisis literarios. Basta decir que la originalidad reside tanto en la límpida dicción, en la que con una imaginería de herencia simbolista, se da cuenta de una situación donde la hermosura de naturaleza, contrasta con una voluntad de destrucción y un sufrimiento. Quien dice que destruye la casa de sus padres, está separándose de manera violenta de su tradición y de su propia historia. Nace independiente de su prosapia. El otro aspecto que la crítica ha subrayado ha sido el carácter masculino de la *vox* que narra el poema. Aunque este hecho aparece solo al final del texto, resulta ingenuo negar que tiñe desde esa posición todo el poema. Es, pues, una *vox* varonil, la que nos dice todo lo que expresa *Puerto Supe.* Repárese que está situación no volverá a repetirse en toda la escritura de Blanca Varela. Aun así, la elección de una *vox* masculina para el primer poema que en su vida da a conocer una mujer es un hecho revelador dentro de una sociedad patriarcal. Cierto es que existen otras formas literarias diferentes de la poesía lírica, el teatro por ejemplo o la novela, donde una mujer escritora, indistintamente, desarrolla parlamentos o modos de pensar de hombres, pero pocas veces en la historia literaria, las mujeres, cuando se expresan líricamente, escogen una *vox* masculina. El hecho amerita un esbozo de interpretación por lo menos. Jung, el célebre discípulo de Freud que tempranamente se apartó de las enseñanzas del maestro, sostenía que los varones tienen una parte femenina a la que llamó *alma*, y que las mujeres tienen una parte masculina, a la que llamó *animus.* Aceptemos o no las denominaciones de Jung, no cuesta mucho consentir en que muchas mujeres de valor, llámense Teresa de Ávila o Sor Juana Inés de la Cruz, destacan precisamente por su ánimo. Adjudicarle al ánimo, al

Manuel Scorza

temple, a la fortaleza, valores masculinos, sin duda es una variable de la sociedad patriarcal. Lo que hay en el texto de Blanca Varela es la desolación de un individuo que rompe con el pasado, simbolizado por la casa de los padres destruida, que rompe su mundo afectivo y queda desolado, en una costa hermosa que es como un lecho donde llora a solas.

En uno de sus libros posteriores *Valses y otras falsas confesiones,* de 1971, Blanca Varela escribe un texto que conviene contrastar con el que acabamos de leer. Es su *Vals del Ángelus.* Dice:

> Ve lo que has hecho de mí, la santa más pobre del museo, la de la última sala, junto a las letrinas, la de la herida negra como un ojo bajo el seno izquierdo.
>
> Ve lo que has hecho de mí, la madre que devora a sus crías, la que se traga sus lágrimas y engorda, la que debe abortar en cada luna, la que sangra todos los días del año.
>
> Así te he visto vertiendo plomo derretido en las orejas inocentes, castrando bueyes, arrastrando tu azucena, tu inmaculado miembro, en la sangre de los mataderos. Disfrazado de mago o de proxeneta en la plaza de la Bastilla —Jules te llamabas ese día y tus besos hedían a fósforo y cebolla. De general en Bolivia, de tanquista en Vietnam, de eunuco en la puerta de los burdeles en la Plaza México.
>
> Formidable pelele frente a los tableros de control; gran chef de la desgracia revolviendo catástrofes en la inmensa marmita celeste. Ve lo que has hecho de mí.
>
> Aquí estoy por tu mano en esta ineludible cámara de tortura, guiándome con sangre y con gemidos, ciego por obra y gracia de tu divina baba.
>
> Mira mi piel envejecida al paso de tu aliento, mira el tambor estéril de mi vientre que sólo conoce el ritmo de la angustia, el golpe sordo de tu vientre que hace silbar al prisionero, al feto, a la mentira.
>
> Escucha las trompetas de tu reino. Noé naufraga cada mañana, todo mar es terrible, todo sol es de hielo, todo cielo es de piedra. ¿Qué más quieres de mí?
>
> Quieres que ciega, irremediablemente a oscuras deje de ser el alacrán en su nido, la tortuga desollada, el árbol bajo el hacha, la serpiente sin piel, el que vende a su madre con el primer vagido, y el que sólo es espalda y jamás frente, el que siempre tropieza, el que nace de rodillas, el viperino, el potroso, el que enterró sus piernas y está vivo, el dueño de la otra mejilla, el que no sabe amar como a sí mismo porque siempre está solo. Ve lo que has hecho de mí. Predestinado estiércol, cieno de ojos vaciados.
>
> Tu imagen en el espejo de la feria me habla de una terrible semejanza.

La diferencia con el primer texto de la escritura de Blanca Varela es muy grande. Ahora la escritora no necesita recurrir a ningún recurso retórico. No intenta guarecer su *vox* bajo ropajes masculinos. Es una mujer la que habla, está claro. Y esta mujer tiene todas las marcas del sufrimiento en la sociedad patriarcal. Pobre, miserable, debe abortar cada luna. El hombre adopta, en cambio disfraces, mago o proxeneta, general en Bolivia o tanquista en Vietnam, o eunuco en las puertas de los burdeles. Individuo que expresa en sus actos la explotación símbolo de la muerte, imagen de la castración. La *vox* narradora del poema se compara con el alacrán en su nido, con la tortura desollada, el árbol bajo el hacha.

La intensidad expresiva de este texto, pocas veces alcanzada en la poesía del Perú, descarnadamente denuncia a un mundo hecho para la guerra entre países, para la confrontación de género, con ventaja aparente para el varón, pero en verdad causa una degradación que envuelve tanto al hombre como a la mujer, como se evidencia en la última línea: «Tu imagen en el espejo me habla de una terrible semejanza».

El título del poemario y el propio título del poema merecen también una breve explicación. El vals europeo se adoptó en el Perú y sufrió una serie de transformaciones musicales. Pero más importante, para lo que nos interesa, es que el vals peruano tiene letra, y esta letra es preferentemente quejumbrosa. Los más conocidos valses peruanos, los de Felipe Pinglo, nos hablan de amores imposibles entre un plebeyo y una aristócrata o del triste transcurrir de la vida en los barrios populares. Cuando no es así, los valses están colmados de nostalgia por un tiempo pasado mejor como ocurre con las composiciones de Chabuca Granda. Durante décadas, el vals fue el tipo de pieza preferida en las fiestas, tanto en las llamadas de sociedad como en las populares. En los años setenta el vals ya había iniciado su decadencia en el gusto de los peruanos. Hoy mismo existe un corpus intocable de valses que son los mismos desde hace treinta años. Cristalizados, son piezas de museo que los peruanos recuerdan de cuando en cuando, pero que no expresan sentimiento alguno, aunque cuando fueron concebidos y cantados hayan parecido desgarradores. Cantando un vals, nadie se confiesa. Un vals es necesariamente una falsa confesión. Escogiendo el título *Valses y otras falsas confesiones*, la autora se

distancia de la materia que narra, horrorizada hasta cierto punto de exhibir un sufrimiento como Benn, el gran poeta alemán quien dijo: «¿Sentimientos? Yo no tengo sentimientos».

La mayor parte de la poesía de Blanca Varela está atravesada por el dolor que se resiste a exhibirse. Escribir para ella no es acumular poemas, ni libros, ni distinciones. Es una obligación interior. Cada uno de sus poemas es cabal, antologable, de un despiadado rigor. Veamos éste, por ejemplo.

Secreto de familia

soñé con un perro
con un perro desollado
cantaba su cuerpo su cuerpo rojo silbaba
pregunté al otro
al que apaga la luz al carnicero
qué ha sucedido
por qué estamos a oscuras

es un sueño estás sola
no hay otro
la luz no existe
tú eres el perro tú eres la flor que ladra
afila dulcemente tu lengua
tu dulce negra lengua de cuatro patas

la piel del hombre se quema con el sueño
arde desaparece la piel humana
solo la roja pulpa de can es limpia
la verdadera luz habita su legaña
tú eres el perro
tú eres el desollado can de cada noche
sueña contigo misma y basta

Han transcurrido más de cuarenta años después de la publicación del primer libro de Blanca Varela y su nombre se encuentra ahora, junto con el de Jorge Eduardo Eielson, a la cabeza de ese extraordinario grupo llamado generación del cincuenta, y aún más, su poesía, dura, metálica, sin concesiones, está entre las más leídas de Hispanoamérica. En su libro titulado *Concierto animal* de 1999 escribe estos versos:

mi cabeza como una gran canasta
lleva su pesca

deja pasar el agua mi cabeza

mi cabeza dentro de otra cabeza
y más adentro aún
la no mía cabeza

mi cabeza llena de agua
de rumores y ruinas
seca sus negras cavidades
bajo un sol semivivo

mi cabeza en el más crudo invierno
dentro de otra cabeza
retoña

En el texto *Visitación,* publicado en 2000 en su libro *El falso teclado*, escribe:

dejé al demonio encerrado
en un cajón
en su pequeño lecho de crespón

afuera el ángel vuela
toca la puerta
espera

en una mano la rima
como una lágrima
en la otra el silencio
como una espada

échame de mi cuerpo
son las doce
sin sol ni estrellas

Demasiado se ha hablado en occidente sobre la poesía del silencio, tanto que a algunos parece una moda, una manera de hablar de los poetas y de sus círculos; sin embargo, en los orífices más entregados al oficio, es con el silencio con el que se dialoga. Como lo dijo Francisco Bendezú, cuando editó en 1961 su libro *Los años*, la poesía es palabra y silencio. Al borde del silencio es cuando la poesía dice con mayor profundidad y nitidez su verdad. Ahorra palabras, como en el texto que hemos copiado de Blanca Varela, es expresión definitiva mordaz que sabe concretar en un puñado de versos desolados, toda la profundidad que resume la existencia humana.

Difundida durante décadas, la poesía de Blanca Varela ha sobrevivido a las inclemencias del tiempo, a la incuria, al desdén, gracias al impacto profundo que ha hecho en tantos lectores. Estamos seguros, de que su lectoría aumentará más todavía en el futuro.

Tradicionalmente la poesía occidental ha sido escrita por varones. Sus mejores logros, conseguidos a partir de Dante y Petrarca, están asociados a un platonismo que idealiza a

la mujer. Su origen es medieval y se construye sobre la estructura del vasallaje. La mujer es alta dama y señora; con el poeta que la canta existen obligaciones, de reciprocidad, o por lo menos de tolerancia, como ocurría en el siglo XVI con Fernando de Herrera y su inalcanzable musa, pero el sujeto que emite el discurso es narcisista, tiene enfermiza satisfacción en su propio canto. Pero, como se ha dicho en numerosas ocasiones, el siglo XX se caracteriza en la poesía hispanoamericana por la variación de los registros del lenguaje. El sujeto emisor, mezcla, como en el caso de Vallejo, el lenguaje de la ciudad y el lenguaje del campo, el habla culta y el habla familiar. En esa dirección, lo que hace Blanca Varela es abandonar el centro del discurso y hablar desde periferias y violentar al sujeto emisor. En el poema *Puerto Supe*, cambia la máscara habitual, que es de identidad entre la mano del sujeto emisor y la *vox* que emite el discurso, por la discordancia. La *vox* que habla en el poema bien puede ser femenina o masculina, sólo al final, se percibe que es masculina. Traslada así Blanca Varela a la poesía lírica, una característica de la novela o del teatro; la no necesaria coincidencia entre personajes y el sexo del propio autor.

Pero hay algo más. El enmascaramiento, bajo la apariencia de un discurso autobiográfico, prosigue a lo largo de toda la producción poética de Blanca Varela. Sus confesiones son deliberadamente falsas, son sumamente intensas, pero al mismo tiempo, por su parquedad, por su cultivada sequedad, producen en poesía ese efecto de distanciamiento que anhelaba para la escena Bertolt Brecht. Varela introduce en sus versos, como Vallejo, distintos registros de lenguaje, una alusión culta puede convivir con una expresión típica limeña, y esa yuxtaposición da como resultado una sensación de extrañeza. Esa extrañeza, esa dureza metálica que envuelve a un corazón palpitante y secretamente sentimental, da a esta escritura un parentesco, como queda dicho, con Paul Celan y con Arthur Rimbaud. «Yo soy otro» había dicho el extraordinario poeta francés. «Mi yo es andrógino» y abarca todo el sufrimiento humano, podría decir si no Blanca Varela, su propia escritura, si acaso pudiera reflexionar sobre sí misma.

América sin nombre, nos 13-14 (2009) 215-226
ISSN: 1577-3442

RESÚMENES

JOSÉ CARLOS ROVIRA SOLER

»PROCESO DE LA LITERATURA» PERUANA

RESUMEN

José Carlos Mariátegui revisa y actualiza en 1928 la mirada sobre la literatura peruana en un texto, «Proceso de la literatura», el último de los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, a través del cual se conforma una nueva visión del complejo proceso de formación de la literatura nacional. La reflexión de Mariátegui resulta un hito imprescindible en el debate cultural de principios de siglo XX sobre la identidad peruana y una respuesta fundamental a las controversias suscitadas en torno a los argumentos en disputa (hispanismo, colonialismo, indigenismo) sobre la conformación de una literatura nacional.
Palabras clave: Mariátegui, literatura nacional, hispanismo, colonialismo, indigenismo.

ABSTRACT

In 1928 José Carlos Mariátegui revises and updates the perspective on Peruvian literature in the text »Proceso de la literatura» in *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana.* This last essay provides a new vision of the complex process in the creation of a national literature. This reflection by Mariátegui became a landmark essay in the cultural debate at the beginning of the 20th century on Peruvian identity and a fundamental answer to the controversy concerning the debates (hispanism, colonialism, indigenism) that affected the creation of a national literature.
Keywords: Mariátegui, national literature, hispanism, colonialism, indigenism.

TRINIDAD BARRERA

DE ACADEMIAS, TRANSTERRADOS Y PARNASOS ANTÁRTICOS

RESUMEN

Con las academias se establecían escuelas y se orientaban los gustos, fueron sobre todo un esfuerzo de las sociedades ilustradas criollas pero contaron con el apoyo entusiasta de los ingenios peninsulares que celebraban a sus colegas americanos. Uno de los integrantes de la Academia Antártica peruana fue el sevillano Diego Mexía de Fernangil, autor de una curiosa traducción de la Heroidas ovidianas hecha totalmente en territorio americano, entre Perú y México, pero mandada a imprimir a Sevilla en 1608.
Palabras clave: academias literarias, Diego Mexía, Heroidas, Ovidio, ingenios peninsulares.

ABSTRACT

The literary academies established schools and dictated tastes and they were formed with great effort by the Creole societies and also supported enthusiastically by Spanish writers on the peninsula. Diego Mexía de Fernangil was one of the members of the Peruvian *Academia Antártica*, he was the author of an interesting translation of Ovid's Heroides written completely on American soil in Peru and Mexico and printed in Seville in 1608.

Keywords: literary academies, Diego Mexía, Heroides, Ovid, Spanish writers.

RAQUEL CHANG-RODRÍGUEZ

LA RUTA DEL INCA GARCILASO

RESUMEN

Como todo viajero de la época, en su travesía transatlántica el Inca Garcilaso de la Vega visitó varias ciudades americanas y europeas antes de llegar a su destino en Sevilla. Fino observador de su entorno, en *Comentarios reales* (1609, 1617) el autor cuzqueño describe la geografía costera o da detalles de las villas donde su barco hace escala. Lo visto en esas paradas frecuentemente le ofrece un pretexto para reflexionar sobre la conquista, la naturaleza americana y su propia persona. Este ensayo explora cómo el periplo transatlántico, recordado desde la distancia de los años en varias secciones de su obra maestra, se convierte en una compleja meditación donde el autor entreteje, valiéndose de intrigantes anécdotas y breves observaciones, ideas que informan tanto su concepto de la historia como percepción del futuro del Perú, su patria.

Palabras clave: Inca Garcilaso, *Comentarios reales*, periplo trasatlántico, historia, conquista, Perú.

ABSTRACT

During the colonial period it was customary for travellers on transatlantic voyages to stop at several American and European cities before arriving in Seville, the final destination, as did Inca Garcilaso de la Vega. As a keen observer of his surroundings, in *Royal Commentaries* (1609, 1617) the Cuzcan author offers details of the coastal geography and of the cities where his ship stopped. What he sees in these ports of call frequently provides a pretext for reflecting on the conquest, New World nature, and his own persona. This essay explores how Garcilaso's journey, remembered decades later in various sections of his masterpiece, becomes a complex meditation where the author intertwines, through intriguing anecdotes and brief remarks, many ideas that illustrate his notion of history and his perception of the future of Peru, his homeland.

Keywords: Inca Garcilaso, *Comentarios reales*, transatlantic voyage, history, conquest, Peru.

ROSA PELLICER

CONTINENS PARADISI: EL LIBRO SEGUNDO DE *EL PARAÍSO EN EL NUEVO MUNDO* DE ANTONIO DE LEÓN PINELO

RESUMEN

En *El Paraíso en el Nuevo Mundo*, León Pinelo trató de demostrar que el Paraíso terrenal fue un lugar real y que estuvo en América del Sur. Una vez superada la dificultad geográfica, le quedaba a León Pinelo otra aún mayor, la histórica. Dado que el Jardín del Edén se encuentra en América, el hombre primigenio procede de allí, la cuestión principal es solucionar cómo pasó a poblarse el mundo conocido, y cómo se repobló el nuevo. Es en el Libro segundo donde León

Pinelo dedica sus esfuerzos a fundamentar su tesis del origen del hombre americano, en la que tiene una importancia fundamental Noé y su arca.

Palabras clave: León Pinelo, historia americana, paraíso, Jardín del Edén.

ABSTRACT

In *El Paraíso en el Nuevo Mundo*, León Pinelo wanted to show that earthly Paradise was a reality and that this place existed in South America. When he had overcome the geographic difficulty, he had a much bigger one, the historic problem. As the Garden of Eden was in America, man therefore originated there, thus the principal matter was to resolve how the rest of the World had been populated, and the how the new World was repopulated. It is in the second book where León Pinelo devotes his efforts to advance his thesis of the origins of humanity, in which Noah and his Ark have great importance.

Keywords: León Pinelo, American history, paradise, Garden of Eden.

VIRGINIA GIL AMATE

RECEPCIONES DEL INCA GARCILASO EN EL SIGLO XVIII

RESUMEN

La vigencia de la obra del Inca Garcilaso en el siglo XVIII está fuera de toda duda. Tanto el autor, como su obra historiográfica, fueron referencias obligadas para historiadores, escritores, filósofos o viajeros ilustrados y la valoración que mereció el Inca Garcilaso no siempre se ajustó a los temores que el propio autor dejó expresos en sus obras. El estudio realiza un acercamiento a los juicios y a la utilización que de la obra del Inca hicieron diversos autores peninsulares, criollos y extranjeros observando la fiabilidad que la autoridad del Inca les merecía, no sujeta esta al origen de los autores, y las manipulaciones imaginarias que apenas pasaron por la fidelidad al sentido histórico de los *Comentarios reales*.

Palabras clave: Inca Garcilaso, recepción, siglo XVIII, *Comentarios reales*.

ABSTRACT

The literary importance of Inca Garcilaso during the 18th century is evident. The author and his works were necessary references for historians, writers, philosophers and educated travellers. This importance was often not shared by the author himself whose works were used by other Spanish, Creole and foreign authors who saw the *Comentarios reales* as a reliable source of historical information.

Keywords: Inca Garcilaso, reception, 18th century, *Comentarios reales*.

CONCHA REVERTE

EL NUEVO DEPOSITARIO Y *LA NUEVA DEPOSITARIA* DE JOSÉ JOAQUÍN DE LARRIVA CONTRA GASPAR RICO, MÁS LITERATURA QUE PERIODISMO

RESUMEN

En este artículo se habla del autor peruano, generalmente olvidado hoy, José Joaquín de Larriva y Ruiz (Lima, 1780-1832), escritor satírico notable y precursor del costumbrismo, que muestra su ingenio a través de los periódicos *El Nuevo Depositario* y *La Nueva Depositaria*, escritos durante la guerra de la Independencia para rebatir la publicación del *Depositario* realista de don Gaspar Rico y Angulo (La Rioja, ¿- Lima, 1825). Como expresa el título del artículo, en los periódicos de Larriva las cualidades literarias sobrepasan su condición informativa.

Palabras clave: Larriva, periodismo, literatura peruana, Independencia.

ABSTRACT

This article is about the forgotten Peruvian author José Joaquín de Larriva y Ruiz (Lima, 1780-1832) who was a renown satiric writer. His witty cleverness is clearly seen in the newspapers *El Nuevo Depositario* and *La Nueva Depositaria*, written during the war of Independence to refute the royalist newspaper the *Depositario* by don Gaspar Rico y Angulo (La Rioja, - Lima, 1825). In the newspapers by Larriva, the literary quality overshadows the informative function as stated in the title of the article.

Keywords: Larriva, journalism, peruvian literature, Independence.

EVA Mª VALERO JUAN

DE MICAELA BASTIDAS A MAGDA PORTAL: RECUPERACIONES CRÍTICO-LITERARIAS DE LAS INDEPENDENTISTAS DEL PERÚ

RESUMEN

En el proceso de independencia política y cultural del Perú, cuatro mujeres principales destacan en su actividad por la emancipación, política y cultural: Micaela Bastidas, Francisca de Zubiaga »la Mariscala», Flora Tristán y Clorinda Matto de Turner. Un apunte sobre el protagonismo de estas mujeres nos descubre en los dos primeros casos a las heroínas que encabezaron las guerras de independencia y discordias civiles posteriores, y en los dos segundos a las escritoras que se convirtieron en las grandes »obreras del pensamiento» emancipador de la mujer y de los indígenas peruanos en el siglo XIX. Este apunte se realiza con el objetivo de reflexionar sobre el olvido al que se sometió a las protagonistas de la emancipación hispanoamericana, así como con el propósito de indagar sobre sus huellas en el »proceso de la literatura» peruana.

Palabras clave: independencia, Micaela Bastidas, Francisca Zubiaga, Flora Tristán, Clorinda Matto.

ABSTRACT

In the process of cultural and political independence in Peru, four women standout in the areas of political and cultural emancipation: Micaela Bastidas, Francisca de Zubiaga »la Mariscala», Flora Tristán and Clorinda Matto de Turner. The first two were the heroines who lead the wars of independence and the later civil strife. The last two were writers who became »workers of thought» who supported the emancipation of women and indigenous Peruvians in the 19th century. By following their literary footsteps in the process of Peruvian literature, it is necessary to reflect on how these women, protagonists of the Hispano-American emancipation, were cast into oblivion.

Keywords: independence, Micaela Bastidas, Francisca Zubiaga, Flora Tristán, Clorinda Matto.

ROCÍO FERREIRA

CARTOGRAFÍAS PAN/AMERICANAS EN *COCINA ECLÉCTICA* (1890) DE JUANA MANUELA GORRITI

RESUMEN

Dos años antes de su muerte, Juana Manuela Gorriti (1818-1892) publicó *Cocina ecléctica* (1890); libro que reúne las recetas culinarias que les solicitó a sus amigas de diversos lugares de Hispanoamérica para su publicación. Este artículo analiza algunas particularidades de este

compendio en relación al enfoque pan/americanista del texto y a la experiencia cultural de Juana Manuela Gorriti en el Perú. A su vez, dada su fascinante pluralidad y riqueza, el artículo muestra que el libro de recetas configura una notable reflexión, no sólo sobre la cocina y sus elementos innatos en sí, sino también que éste sugiere nítidamente que a través de este espacio »doméstico», marginado (»la cocina») pero propio, se cocinan ciertos saberes que van más allá de una receta. En función de lo que hemos expuesto, el ensayo ilustra la diversidad de discursos que traen en sí mismas las recetas y ve la relación que éstas presentan con la ideología particular de las autoras.

Palabras clave: Gorriti, cocina, literatura, panamericanismo.

ASTRACT

Two years before her death, Juana Manuela Gorriti (1818-1892) published *Cocina ecléctica*, (1890) a book that contains a collection of recipes from many places in Spanish America. This article analyzes the peculiarities of the Pan/American text and the cultural experience of Juana Manuela Gorriti in Peru. The book provides not only an interesting reflection on cooking but also on the kitchen as a marginized domestic space where not only cooking is learned. Through the many recipes, different types of discourse will be discussed which illustrate different ideologies.

Keywords: Gorriti, literature, cuisine, pan-americanism.

TEODOSIO FERNÁNDEZ

LA GENERACIÓN DEL NOVECIENTOS Y LOS DISCURSOS DE IDENTIDAD

RESUMEN

José de la Riva-Agüero, Víctor Andrés Belaúnde y los hermanos Francisco y Ventura García Calderón fueron los representantes más destacados de la generación peruana de 1900. Sus escritos muestran el proceso que los llevó desde los planteamientos positivistas heredados del siglo XIX, con los que iniciaron el análisis de los males que aquejaban al país, hasta otros de signo idealista y vitalista que, al indagar en el pasado histórico y literario del Perú, les animaron a buscar una síntesis capaz de conciliar el mundo prehispánico con la herencia colonial, con vistas a la creación de un nuevo Perú consciente de su pasado y, por tanto, de su identidad nacional, sobre la que habría de edificarse el futuro.

Palabras clave: novecentismo, positivismo, idealismo, Incario, Colonia, identidad.

ABSTRACT

José de la Riva-Agüero, Víctor Andrés Belaúnde and the brothers Francisco and Ventura García Calderón were the most well known writers of the Peruvian generation of 1900. Their writings illustrate the process that took them from the positivist approach inherited from the 19th century which with they initially analyzed the problems in the country towards other idealistic and vitalistic approaches which lead to a historical and literary analysis. This pushed them to look for a synthesis able to reconcile the pre-hispanic world with colonial heritage in an attempt to create a new Peru aware of its past and its national identity in order to build the future.

Keywords: novecentism, positivism, idealism, Incario, Colony, identity.

FRANCISCO JOSÉ LÓPEZ ALFONSO

NARRATIVA INDIGENISTA Y RACISMO: VENTURA GARCÍA CALDERÓN, ENRIQUE LÓPEZ ALBÚJAR Y LUIS E. VALCÁRCEL

RESUMEN

A través de la lectura de las que tal vez sean sus obras más significativas, este trabajo se propone revisar el juicio que la historiografía literaria mantiene sobre estos tres escritores peruanos de las primeras décadas del siglo XX, Ventura García Calderón, Enrique López Albújar y Luis E. Valcárcel, tan importantes en la conformación de la narrativa indigenista, recordando cuál fue el origen de este juicio y sometiéndolo a crítica.

Palabras clave: Enrique López Albújar, Ventura García Calderón, Luis E. Valcárcel, indigenismo.

ABSTRACT

This article proposes a revision of the opinion that literary history has of three Peruvian writers: Ventura García Calderón, Enrique López Albújar and Luis E. Valcárcel, through their most important works in the first decades of the 20th century. They were considered vital in the creation of indigenous literature which will be critically discussed and analyzed.

Keywords: Enrique López Albújar, Ventura García Calderón, Luis E. Valcárcel, indigenism.

EUGENIO CHANG-RODRÍGUEZ

»JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI Y LA POLÉMICA DEL INDIGENISMO»

RESUMEN

En este artículo se tratan los antecedentes de ese movimiento en el Perú de los años 30, la vigencia de la prédica de Manuel González Prada (1844-1918) y la polémica del indigenismo de 1927 en las revistas limeñas *Mundial* y *Amauta*, entre Enrique López Albújar (1872-1966), José Escalante (1883-1965), Luis Alberto Sánchez (1900-94).y José Carlos Mariátegui (1894-1930). El artículo analiza el legado de Mariátegui, su interpretación marxista del problema del indio, así como su influencia en el indigenismo de Ciro Alegría (1909-67) y el neo-indigenismo de José María Arguedas (1911-69) al recalcar un movimiento beligerante, de reivindicaciones y transformaciones concretas, en vez de una restauración antihistórica y antidialéctica.

Palabras clave: Mariátegui, indigenismo, *Mundial*, *Amauta*, neoindigenismo.

ABSTRACT

This article explains the background of indigenism (the pro-Amerindian movement) in Peru during the 1930's, as well as the lingering effects of the essays and speeches by the progressive writer Manuel González Prada (1844-1918), and the 1927 debate on indigenism in the well known Lima journals *Mundial* and *Amauta* with the participation of Enrique López Albújar (1872-1966), José Escalante (1883-1965), Luis Alberto Sánchez (1900-94) and José Carlos Mariátegui (1894-1930). This article analyzes Mariátegui's legacy, his original Marxist interpretation of the Indian problem and how it influenced Ciro Alegría (1909-67) and José María Arguedas (1911-69) on stressing concrete revolutionary responses to the exploitation of the natives, without promoting an anti- historical and anti-dialectic restoration of Amerindian rights.

Keywords: Mariátegui, indigenism, *Mundial*, *Amauta*, neo-indigenism.

América sin nombre, nos 13-14 (2009) 215-226

ROCÍO OVIEDO PÉREZ DE TUDELA

REFUTACIÓN DE LA PARADOJA. LA DIALÉCTICA POÉTICA Y SOCIAL DE CÉSAR VALLEJO

RESUMEN

El artículo se distribuye en dos grandes apartados. El primero, revisión de los escritos que Vallejo dedica al Perú, en géneros tales como la poesía, el ensayo, la novela o el teatro. En ellos surge con claridad una terminología de denuncia que se hace explícita a través de la literatura. Un lenguaje que es innovador en un doble aspecto: el primero el compromiso del escritor y el pensamiento paradójico, como fruto de la dialéctica y la diégesis que son los cristales a través de los que Vallejo contempla el mundo, y el segundo, referido a la utilización de la retórica de la paradoja mucho más perceptible en la poesía y su anulación precisamente en esa puesta en escena de la victoria de la revolución del proletariado que es el poema cenital Masa.

Palabras clave: César Vallejo, paradoja, poesía, compromiso.

ABSTRACT

The article is distributed in two sections. The first one is a review of the writings that Vallejo dedicates to Peru, in such genres as poetry, essay, novel or theatre. The terminology of denunciation becomes explicit across his literature and this language is doubly innovative. Firstly it demonstrates the commitment of the writer and his paradoxical thoughts, as fruit of the dialectics and the diegesis which are the glasses through which Vallejo contemplates the world. The second one refers to the use of the rhetoric of paradox which is more obvious in his poetry and its absence is notable in the poem *Masa* in the victory scene of the proletariat revolution.

Keywords: César Vallejo, paradox, poetry, commitment.

EDSON FAÚNDEZ

LOS HERALDOS NEGROS: UN »VERSO GRIS» SEDUCIDO POR LA DINÁMICA DE LOS TRAYECTOS

RESUMEN

César Vallejo es fiel e infiel a la fábula de tradición que ha decidido acoger y mantener con vida. Tal vez por ello en *Los heraldos negros* se despliega un »verso gris» seducido por la dinámica de los trayectos. Su presencia conecta sugerentemente el primer libro con la obra poética ulterior del poeta legatario.

Palabras claves: César Vallejo, *Heraldos negros*.

ABSTRACT

César Vallejo is both faithful and unfaithful to the fable of tradition that he decided to embrace and keep alive. Perhaps this is why in *Los heraldos negros* he unfolds a »gray verse», seduced by the dynamics of the trajectories. This presence suggestively connects his first book with his later poetics as poet who is legatee of a tradition.

Keywords: César Vallejo, *Heraldos negros*.

CARLOS MENESES

EL OTRO VIAJE DEL POETA OQUENDO DE AMAT

RESUMEN

Carlos Oquendo de Amat, uno de los poetas más interesantes del Perú, no sólo por su breve pero exquisita obra, sino también por su vida tan llena de sobresaltos, angustias, hambres y pasiones, es presentado en este artículo desde una doble visión. Por un lado el hombre que llega a Madrid casi sin aliento y condenado irremediablemente a una pronta muerte, y por otro, mostrándolo en el hipotético caso de ser dueño de una buena salud, y poder haber realizado en la capital hispana todo lo que hubiese deseado hacer, y que muchos creyeron que había hecho, como dar conferencias, recitales de su propia poesía, y hasta haber llegado al frente de Aragón. Todo eso pertenece al sueño febril del vate nacido a orillas del lago Titicaca.

Palabras clave: Oquendo de Amat, biografía, Perú, Madrid.

ABSTRACT

One of the most interesting Peruvian poets Carlos Oquendo de Amat, is doubly so not only due to his brief but fascinating literary career but also due to his tumultuous personal life. On the one hand, he arrived in Madrid condemned to an early death as a result of his failing health, and on the other hand, his work showed a man who was healthy and who had achieved literary success in Madrid and who had even reached the boarders of Aragon. Nevertheless, this was only a dream of a young man was born on the shores of lake Titicaca.

Keywords: Oquendo de Amat, biography, Peru, Madrid.

SYLVIA MIRANDA LÉVANO

LA *DONNA ANGELICATA ANDINA* EN LA POESÍA DE LA VANGUARDIA HISTÓRICA PERUANA

RESUMEN

El artículo trata de la influencia de la figura mítica de Beatriz, a través del arquetipo de la *donna angelicata,* en algunas imágenes femeninas de la poesía de la vanguardia histórica peruana. A éstas las denominamos »andinas» de manera general, como señal de su trasvase al campo cultural peruano. Demostramos que los poetas analizados sienten la necesidad de erigir una figura femenina autóctona como una forma de revalorar la belleza y la dignidad de la mujer andina y, a través de ella, a la cultura, la lengua y el paisaje peruano frente al discurso hispánico hegemónico de comienzos del siglo XX.

Palabras clave: Beatriz, donna angelicata, vanguardia peruana, Eguren, Vallejo, Oquendo, Westphalen.

ABSTRACT

The article looks at the influence of the mythical character of Beatriz, through the archetype of *donna angelicata*, in some of the feminine figures of the poetry from the Peruvian historical avant-guard. These are called »Andeans» in a general way, filtering through to Peruvian culture. We show that the analysed poets feel the need to create a native feminine figure as a way of revalue the beauty and the dignity of the Andean woman and, through it, to the culture, the language and the Peruvian scenery against the predominant Spanish discourse of the beginning of the twentieth century.

Keywords: Beatriz, donna angelicata, peruvian avant-garde, Eguren,Vallejo, Oquendo, Westphalen.

HELENA USANDIZAGA

EL PEZ DE ORO, DE GAMALIEL CHURATA, EN LA TRADICIÓN DE LA LITERATURA PERUANA

RESUMEN

Este trabajo es una reflexión sobre la obra poco conocida de Arturo Peralta, que firmó su obra literaria de madurez como Gamaliel Churata (Arequipa, 1897-Lima, 1969), especialmente sobre *El Pez de Oro* (1957), una obra que va más allá de lo planteado por el movimiento *Orkopata*, fundado y dirigido por el autor, y cuyo órgano fue el *Boletín Titikaka* (1926-30), en el sentido de profundizar en la heterogeneidad de los materiales culturales que confluyen en la tradición literaria peruana. Churata, en efecto, desarrolló la preocupación de conectar con la tradición literaria, cultural y filosófica del indígena a partir del »indigenismo de vanguardia» de aquellos años, pero su proyecto de crear una nueva escritura y de reivindicar las raíces indígenas y el mundo del propio indígena constituye un esfuerzo insólito en la literatura de la época, sólo comparable al de José María Arguedas, pues ninguno de los dos pretende »representar» al indígena, sino conectar con su mundo y explorar en él. Se estudia el proyecto literario de Churata dentro de su contexto literario, ideológico y estético, y se revisan aspectos como la visión del mestizaje, la visión genérica y el proyecto lingüístico. Finalmente, se presentan de modo breve algunos de los elementos del universo cultural andino proyectados en la obra: los mitos, los sujetos del conocimiento, los conceptos andinos, lo que muestra que Churata integra estos elementos con los occidentales de modo que constituye un punto de referencia en la tradición literaria peruana.

Palabras clave: Gamaliel Churata, *El pez de oro*, literatura andina peruana, heterogeneidad, cultura indígena.

ABSTRACT

This article is a reflection on the little known work of Arturo Peralta who signed under the pseudonym Gamaliel Churata (Arequipa, 1897-Lima, 1969), including *El Pez de Oro* (1957). This work goes far beyond the ideology of the *Orkopata* movement, that was founded and led by the author and evident in the *Boletín Titikaka* (1926-30) where the objective was to study in depth the heterogeneity of the cultural elements in Peruvian literary tradition. Through avant-garde indigenism, Churuta delved deeper into the literary, cultural and philosophical tradition of the indigenous. Consequently, this work is unique in that era and is only comparable with that of José María Arguedas, as both so not attempt to represent the indigenous but rather to connect with their world and explore it. The works of Churuta are analysed in their literary, ideological and aesthetic contexts revising concepts such as the perspective on mixed races, the general vision and the linguistic project. Lastly, some of the elements of the universal Andean culture are discussed: myths, subjects of knowledge, and Andean concepts demonstrating that Churuta integrates these elements with western culture in such a way as to become a reference point in the Peruvian literary tradition.

Keywords: Gamaliel Churata, *El pez de oro*, Andean Peruvian literature, heterogeneity, indigenous culture.

CARMEN ALEMANY BAY

SINGULARIDADES DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS COMO ESCRITOR

RESUMEN

José María Arguedas es uno de los escritores más singulares de la narrativa peruana y, por extensión, de la latinoamericana. La originalidad de sus escritos nace de una serie de aspectos que trataremos de analizar en estas páginas y que serían la fusión de vida y literatura, la inclusión de la antropología y la etnología en sus ficciones y la búsqueda de un lenguaje singular. Todos

estos vértices contribuyen a la creación de novelas y relatos en los que el autor parte una marcada dualidad entre lo quechua y lo español en sus primeros escritos para posteriormente abogar por el mestizaje cultural. En sus últimas novelas, en cambio, reflejará el galopante proceso de aculturación que según el autor estaba sufriendo su país.

Palabras clave: Arguedas, antropología, etnología, vida, ficción, dualidad, mestizaje, aculturación.

ABSTRACT

Jose Maria Arguedas is one of the most singular writers of Peruvian narrative and, by extension, of Latin-America. The originality of his writings is born of a series of aspects that we will try to analyze in these pages and that would be the blending of life and literature, the incorporation of anthropology and ethnology in his fiction and the search for a singular language. All these combinations contribute to the creation of novels and statements in which the author starts from the point of a marked duality between Quechua and Spanish in his first writings later to plead for cultural miscegenation. In his last novels, on the other hand, he will reflect on the rapid process of acculturation that according to the author his country was suffering from.

Keywords: Arguedas, anthropology, ethnology, life, fiction, duality, mixed race, acculturation.

JAVIER DE NAVASCUÉS

JULIO RAMÓN RIBEYRO: UNA TENSIÓN RESUELTA ENTRE EL SILENCIO Y LA ESCRITURA

RESUMEN

Se sugiere una interpretación de ciertos cuentos y textos autobiográficos de Julio Ramón Ribeyro en relación con un conflicto hipotético entre la escritura y el silencio tal y como se presenta en ciertas poéticas contemporáneas en el Perú. A diferencia de poetas como Eielson o Westphalen, Ribeyro se manifiesta a favor del poder de la palabra escrita y, más aún, su concepción de la creación se vincula y se alimenta de los sufrimientos de su propia vida. Su lúcida autoconciencia acerca de sus defectos personales resuelve, paradójicamente, dudas y tensiones acerca de su vocación literaria. El silencio no es una opción debido a que la creación se presenta como la única protección contra las limitaciones de la condición humana.

Palabras clave: Ribeyro, escritura, silencio, vida, condición humana.

ABSTRACT

This paper proposes a reading of Julio Ramón Ribeyro's autobiographical texts and short stories according to a hypothetical conflict between writing and silence as it is presented in some contemporary poetics in Peru. In opposition to poets like Eielson or Westphalen, Ribeyro argues the power of written words and, furthermore, his conception of creation, which is linked to his life and sufferings. His self-awareness of his personal shortcomings solves, paradoxically, the anxiety and doubts about his literary vocation. Silence would not be an option because creation appears as the only protection against any limitation of human condition.

Keywords: Ribeyro, writing, silence, life, human condition.

FERNANDO RODRÍGUEZ MANSILLA

BOB LÓPEZ Y ADÁN QUISPE: MARGINALES EN LA LIMA IMAGINADA DE RIBEYRO Y BRYCE

RESUMEN

El presente trabajo constituye una reflexión sobre el tratamiento narrativo que reciben los personajes de Bob López, del cuento »Alienación» de Julio Ramón Ribeyro, y Adán Quispe,

de la novela *No me esperen en abril* de Alfredo Bryce Echenique. Dichos personajes comparten la condición de marginales en la Lima recreada en los textos. El presente análisis pretende esclarecer la representación del sujeto subalterno en las mencionadas ficciones. Mientras que Bob López es expulsado por el sistema de exclusión representado en el cuento, Adán Quispe es exaltado para revertir la derrota que el tiempo ha impuesto sobre la clase social protagonista de *No me esperen en abril*.

Palabras clave: Ribeyro, Bryce Echenique, alienación, derrota, Lima.

ABSTRACT

This article offers a reflection on the literary treatment of Bob López, the protagonist of »Alienación» by Julio Ramón Ribeyro, and of Adán Quispe, a character from *No me esperen en abril* by Alfredo Bryce Echenique. Both characters have their marginal status in common inside these fictional texts. The proposed analysis aims to clarify the representation of the secondary subject in both works. While Bob López is expelled by the exclusion system modelled in the short story, Adán Quispe, in contrast, is praised in order to reverse the failure of the social class that is the protagonist of *No me esperen en abril*.

Keywords: Ribeyro, Bryce Echenique, alienation, defeat, Lima.

GUADALUPE FERNÁNDEZ ARIZA

MARIO VARGAS LLOSA, LA CREACIÓN Y LA CRÍTICA

RESUMEN

El estudio »Mario Vargas Llosa, la creación y la crítica» se centra en una parcela de la obra del escritor peruano, que abarca las diversas realizaciones genéricas (la novela, el teatro, el ensayo) e integra un amplio periodo temporal: desde *La orgía perpetua* (1975) hasta *El viaje a la ficción* (2008), además de otras obras, tales como la novela histórica *La guerra del fin del mundo*, la pieza teatral *La Señorita de Tacna* y las novelas de arte, *Elogio de la madrastra* y *Los cuadernos de don Rigoberto*. En estas obras se aprecia un cambio de rumbo en la concepción de la literatura del autor, con una orientación muy clara hacia la exaltación de lo imaginario, el predominio de la fantasía y del erotismo, buscado en los modelos pictóricos más excelentes a lo largo de las épocas. Dos mitos clásicos se despliegan por las fábulas, el mito de Narciso y el mito de Pigmalión, además de una materia construida con elementos de la tradición literaria más universal.

Palabras clave: Vargas Llosa, pintura, fantasía, erotismo, mitos, Narciso, Pigmalión.

ABSTRACT

»Mario Vargas Llosa, la creación y la crítica» focuses on an ample cross-section of the work of the Peruvian writer including a variety of creative forms (novel, play, essay), while also spanning a broad chronological landscape: from *La orgía perpetua* (1975) to *El viaje a la ficción* (2008), in addition to works as the historic novel *La guerra del fin del mundo*, the play *La Señorita de Tacna* and the art novels *Elogio de la madrastra* and *Los cuadernos de don Rigoberto*. These works herald a reformulation in the author's understanding of the concept of literature, leading to a shift toward emphasis on imaginary creation, on fantasy and on eroticism, sought through the most paradigmatic paintings brought upon us by each creative era. Two classical myths are interwoven throughout his fables: the myth of Narcissus and the myth of Pygmalion, re-elaborated in the context of a rich fabric made up of elements borrowed from the timeless, greater universal literary tradition.

Keywords: Vargas Llosa, painting, fantasy, eroticism, myths, Narcissus, Pygmalion.

RITA GNUTZMANN

UNA RETROSPECTIVA SOBRE MEDIO SIGLO DE NARRATIVA PERUANA

RESUMEN

Según indica el título, intento ofrecer un panorama de la narrativa peruana de la segunda mitad del siglo XX, panorama del que se excluye a J. M. Arguedas y M. Vargas Llosa por haber sido objeto de un estudio aparte. Para evitar una lista superficial de autores y obras, me centraré en algunos títulos paradigmáticos y representativos para una etapa o tendencia, como son los relatos de O. Reynoso y E. Congrains para la »Generación del 50». Justa fama han obtenido J. R. Ribeyro por sus cuentos despojados y A. Bryce Echenique por sus novelas rebosantes de humor y ternura. En los años 70 la multiculturalidad toma el relevo con textos sobre los mundos judío (I. Goldenberg), negro (G. Martínez) y chino (K. W. Siu). Para la década del 90 son representativos tres textos de M. Gutiérrez, E. Rivera Martínez y L. Riesco sobre el problemático mestizaje. Sin embargo, desde la irrupción de Sendero Luminoso, muchos escritores se ocupan de la violencia que sumía a la sociedad peruana en el abismo (F. Ampuero, A. Cueto, S. Bossio).

Palabras clave: narrativa peruana, Arguedas, Vargas Llosa, Ribeyro, Generación del 50.

ABSTRACT

A retrospective of fifty years of Peruvian narrative

This essay provides an overview of Peruvian narrative in the last half of the 20th century. Two authors, J. M. Arguedas and M. Vargas Llosa, both of whom are discussed in other essays, will be excluded from this one. In order to avoid merely listing a series of titles, this paper concentrates on texts and authors that are representative of specific tendencies or periods, such as O. Reynoso and E. Congrains of the »Generación del 50». The laconic, unsentimental short stories of J. R. Ribeyro and the humorous, tender novels of A. Bryce Echenique have been given a due amount of attention. Three multicultural texts from the seventies that deal with the Jewish (I. Goldemberg), black (G. Martínez) and Chinese (K. W. Siu) sectors of Peruvian society are discussed. In the nineties, M. Gutiérrez, E. Rivera Martínez and L. Riesco produced important novels about the problematic Peruvian »mestizaje». The essay ends with an analysis of the »novela de la violencia» (F. Ampuero, A. Cueto, and S. Bossio), a sub-genre which coincides with the violent emergence of »Sendero Luminoso» in Peru.

Keywords: peruvian narrative, Arguedas, Vargas Llosa, Ribeyro, 50's Generation.

MARCO MARTOS CARRERA

LA POESÍA PERUANA DEL SIGLO XX

RESUMEN

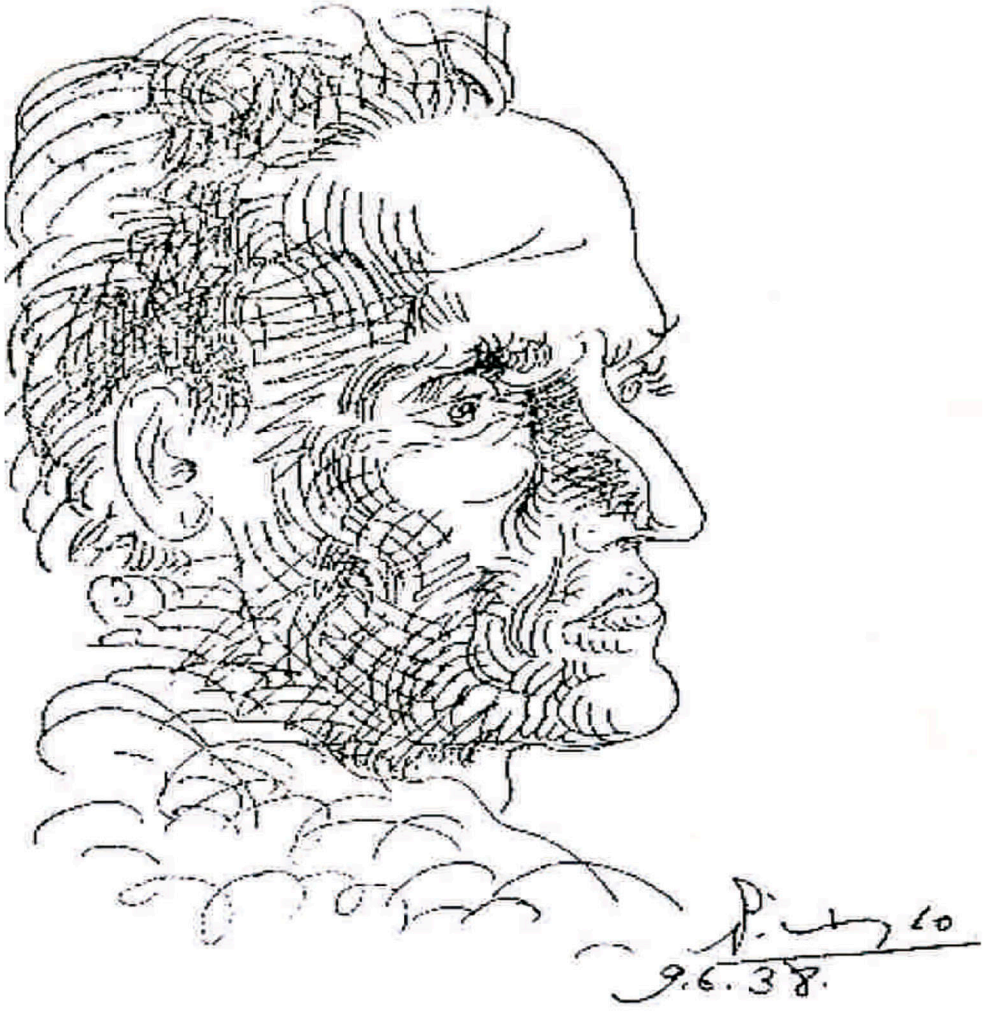
El texto aborda la poesía peruana del siglo XX desde un motivo, el caballo, en algunos de los poetas más importantes: González Prada, Eguren, Vallejo, Delgado, Belli, Pimentel y Mazzotti. Concomitantemente hace una cala en la poesía de Blanca Valera.

Palabras clave: poesía peruana, siglo XX, caballo.

ABSTRACT

This article focuses on the symbol of the horse in Peruvian poetry of the 20th century in some of the most renown poets: González Prada, Eguren, Vallejo, Delgado, Belli, Pimentel y Mazzotti. Additionally, the poetry of Blanca Vera is also discussed.

Keywords: peruvian poetry, 20th century, horse.



Retrato de César Vallejo, por Pablo Picasso

PRÓXIMO NÚMERO:

— La mujer en el mundo colonial americano (2010).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante