

LETRAS

ORGANO DE LA FACULTAD DE LETRAS
D E L A
UNIVERSIDAD NACIONAL DE S. MARCOS



LIMA - PERU

MCMLIV



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

LETRAS

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS



ORGANO DE LA
FACULTAD DE LETRAS

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Nº 50 — 53

PRIMER Y SEGUNDO SEMESTRE
1954

FACULTAD DE LETRAS

DECANO:

Dr. Aurelio Miró Quesada Sosa

DELEGADO DE LA FACULTAD ANTE EL CONSEJO UNIVERSITARIO

Dr. Fernando Tola Mendoza

REVISTA "LETRAS"

COMISIÓN DIRECTIVA:

José Jiménez Borja

Francisco Miró Quesada Cantuarias

Carlos Daniel Valcárcel

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

COMISIÓN DE REDACCIÓN:

Corpus Barga

Alberto Tauro

Alejandro Miró Quesada

Jorge Puccinelli

Nelly Festini

Jorge Muelle

Toribio Mejía Xesspe

SUMARIO

GRANDEZA Y ATICISMO EN LA OBRA DE FRANCISCO GARCIA CALDERON, por José Jiménez Borja.

EL MAR Y LA COSTA EN ABRAHAM VALDELOMAR, por Augusto Tamayo Vargas.

INFLUENCIAS CULTURALES Y EXPRESION PERSONAL EN "LOS HERALDOS NEGROS", por André Coyné.

PERUANISMO, LENGUAJE POPULAR Y FOLKLORE EN UN LIBRO DE AURELIO MIRO QUESADA, por César A Angeles Caballero.

EL IMPACTO PSICOLOGICO DE LA CIENCIA ATOMICA SOBRE EL ARTE MODERNO, por Félix Martí Ybáñez.

SENTIDO SOCIAL DE LA REBELION DE TUPAC AMARU, por Daniel Valcárcel.

REFLEXIONES SOBRE LA INDEPENDENCIA DEL PERU, por Carlos Neuhaus Rizo Patrón.

LINGUISTICA DEL NORTE ANDINO, por M. Toribio Mejía Xesspe

EL HISTORIADOR ENRIQUE TORRES SALDAMANDO (1846 - 1896), por Teófilo Espejo Núñez.

ACTIVIDADES DEL CLAUSTRO.

Este número comprende el material recopilado desde el segundo semestre de 1953 hasta el segundo semestre de 1954.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Grandeza y alicismo en la obra de Francisco García Calderón

Por JOSE JIMENEZ BORJA

El 2 de Julio de 1953 falleció en su residencia de Miraflores, en las inmediaciones de Lima, Francisco García Calderón, concentrado signo de las letras peruanas, figura gloriosa de la generación que aparece con el novecientos que señorea hasta la generación "Colónida" surgida en 1916. Retirado de toda actividad desde hacía ocho años, a raíz de su retorno de Europa, sólo se le vió aparecer en público como disertante una sola vez. Antigua enfermedad nerviosa había hecho crisis en él con motivo de su reclusión por la Alemania hitlerista durante la última guerra, mientras desempeñaba la plenipotencia del Perú en Francia. Casi desconocido por los jóvenes que rinden tributo a las corrientes literarias más inmediatas, lejana su brillante actuación diplomática, desconectado de la evolucionada sociedad de hoy, este gran señor del pensamiento, de la vida pública y de la aristocracia limeña, tuvo simples exequias, en las que la única nota de grandeza fueron unas hondas y bruñidas palabras de Víctor Andrés Belaúnde en nombre de la Academia Peruana de la Lengua. Había nacido en 1882 en Valparaíso (Chile), en circunstancias aciagas para su país, y mientras su padre, el ilustre jurisconsulto y maestro don Francisco García Calderón, Presidente de la República, se encontraba prisionero. Hizo estudios de Letras y Derecho que no coronó con el grado académico, en la Universidad de San Marcos y realizó su primer viaje al viejo continente en 1905. Retornó al Perú luego, por breve tiempo, contrajo matrimonio con la distinguida dama limeña Rosa Amalia Lores y regresó a Europa para una estancia de cuarenta años. Allí ejerció distintos cargos diplomáticos: fue Ministro en Bélgica y en Francia y Delegado a la Liga de las Naciones. Por más de diez años

se apartó por convicciones cívicas del servicio y vivió modesta y ejemplarmente de su pluma, entre 1920 y 1930. París fué el centro de su fervor intelectual y su residencia favorita. En 1904 publicó en Lima su primer volumen, "De Litteris", con prólogo de José Enrique Rodó, quien saluda en el joven escritor los "anticipados sabores de la madurez" y le vaticina fecundo porvenir crítico. Brunetiére y Spencer en la Filosofía; Menéndez y Pelayo, Altamira, Núñez de Arce, Chocano y el mismo Rodó en la literatura, son los temas de estos ensayos en agraz, pero en los cuales hay ya criterio penetrante y equilibrado y sentido armonioso de la prosa. En Europa siguieron: "Hombres e Ideas de nuestro Tiempo", "Profesores de Idealismo", "Ideologías", "Le Perou Contemporain", "Les Democraties Latines de l'Amérique", "La Creación de un Continente", "El Dilema de la Gran Guerra", "El Panamericanismo", "El Wilsonismo", "Europa Inquieta", "El Espíritu de la Nueva Alemania", "La Herencia de Lenin y Otros Artículos", durante cuarenta años laboriosos, sacrificados, tenazmente adheridos al trabajo de meditar y escribir. "La Nación" de Buenos Aires y otros importantes diarios, así como revistas de Europa y América, publicaron durante ese tiempo sus asiduas colaboraciones. Su prestigio fue pronto continental y alcanzó la estimación de la mejor inteligencia española y francesa. Sus libros en francés tuvieron sendos prólogos de Gabriel Séailles y Raymond Poincaré. Su existencia podríamos resumirla diciendo que vivió una vida universal en el Perú y una vida peruana y americana en Europa si la vida puede expresarse mediante las preocupaciones trascendentales que la norman y fecundan.

El pensamiento de García Calderón hay que situarlo dentro del ciclo ideológico que le tocó vivir en el apogeo de su existencia y de su genio. Es sin duda el continuador del idealismo de Rodó, bajo la inspiración luminosa de Ariel, con aquella amplitud de mirajes que llevan al espíritu a las más altas culminaciones metafísicas, éticas y estéticas, con el estímulo de la cultura clásica y cristiana y las corrientes más modernas y audaces para aquel momento de superación del positivismo y mecanicismo anteriores. Ansía una renovación profunda y heroica, religiosa y vidente, del alma americana mediante la sugestión inefable de grandes principios conductores. Semejante idealismo tiene mucho de ingrávido y lírico y hasta de gaseoso, como se ha dicho, pero corresponde a un estado de alma de época, y es por otra parte, lleno de desinterés y de nobleza, auténtico en su sinceridad y en su fe y necesario para el comienzo de toda grandiosa aventura. En García Calderón progresa, además, con el estudio concreto de las rea-

lidades, hacia un pragmatismo templado o un idealismo práctico, original y sincrética conclusión de su espíritu. Emprende el estudio de su patria como una fuente de material geografía y material sociedad para elevarse a la esfera continental y luego a la universal. Por eso es pertinente el análisis de su primer libro representativo "Le Perou Contemporain", publicado en 1907. Como Taine trata de hacer allí "la anatomía de la historia", descubriendo en cada época las fuerzas directoras y encadenando unas con otras en una estructura severa y fuerte. Describe en primer término el territorio precisando su poder generador sobre los hechos, aquella íntima relación entre naturaleza y cultura que constituye la solera nacional; analiza las razas separadas y en la dinámica de sus choques y alianzas; sintetiza el pasado remoto de las civilizaciones indígenas y el inmediato de la colonia y la república; pinta las costumbres del campo y de las ciudades; y sigue minuciosamente "la evolución de las ideas y los hechos" en el capítulo así nominado y que es el esencial del libro. Para este efecto parte del estado social durante la dominación española en que la religión es clave de la existencia dando unidad al pesamiento, la política, las costumbres, aunque en contradicción con la pobreza de lo ascético y el goce de la vida, afirma, en medio de un clima voluptuoso en que florece el amor caballeresco y el conceptismo elegante. El individualismo heroico de la conquista se debilita y desaparece dejando paso a la agilidad imaginativa y la disociación sentimental. Se destruye el equilibrio español entre la personalidad individual y el Estado. Este queda sólo en el campo, es el único actor. El subconciencia de la libertad fermenta como una reacción final a la aplastante maquinaria del Estado español. El ejemplo de la Gran Revolución es el más decisivo; pero ésta no hace el milagro de traspasar su espíritu de orden, de claridad, de unificación. En consecuencia la falta de conciencia en el pensamiento y en la vida y de energía autónoma, determinaron el egotismo y la anarquía. En estas circunstancias el cesarismo reemplazó al antiguo Estado Español. Quedó sin embargo, el resplandor del movimiento libertario como una epónima y misteriosa acción continental, llena de significado y de designios. Los dos grandes nombres que lo concentran, San Martín y Bolívar, oponen diferentes tendencias a la gloriosa epopeya. San Martín se aproxima a Washington y Bolívar a Napoleón. El uno sencillo hasta la timidez, generoso, tradicionalista mitigado, busca la igualdad con detrimento de la libertad; el otro genial, gran visionario dentro de su ambición y su egoísmo, tipo psicológico del criollo, generalizador utópico, busca la libertad con detri-

mento de la igualdad. El choque que sobreviene entre ellos no es personal: es de dos tendencias contradictorias, dos métodos democráticos que van a prolongarse en el estadio republicano. Hasta 1851, continúa García Calderón, en el Perú impera el cesarismo militar frente al elemento civil indolente y blando. El idealismo de la raza aspira, no obstante, a un ideal más alto en la vida pública y se abre un período de realización jurídicas entre 1851 y 1866. Desde este año hasta 1895 hay una etapa de contrastes y regresiones que no alcanza a superar la brillante administración civil de 1872-76. En 1895 comienza una era económica y positiva. Es la del trabajo, el orden, el entusiasmo y la extensión de la riqueza. Está presidida por una religión nueva, el patriotismo. Ella es la llamada a depurar las esencias nacionales por un vigoroso cauterio sobre males heredados y rebeldes que agobian todavía, en gran parte, nuestro ser colectivo: papel primario de la inteligencia, incertidumbre de la voluntad, personalismo, culto del decorum en el estilo y en la vida, plutocracia excesiva y deprimente. La severidad del diagnóstico no empaña la brillantez del optimismo final con la frase d'annunziana: *hay todavía muchas auroras que no han nacido.*

Este libro es sólo la larvada meditación de "Les Democraties Latines de l'Amérique", escrito en 1911, como un homenaje al primer centenario de la emancipación continental y que está traducido al inglés y al alemán. Allí, con igual sentido de las cosas y los hechos, lejos de todo desborde romántico o exaltación retórica, con franqueza viril y descarnada para los defectos de todos y de cada uno, partiendo de una verdadera ponderación clínica, analiza la formación de las sociedades americanas; las luchas por la independencia; la anarquía militar y el período industrial; el caudillismo en Venezuela, el Perú, Bolivia, el Uruguay y la Argentina; el principio de autoridad en Méjico, Chile, el Brasil y el Paraguay; las formas de la anarquía política en Colombia, el Ecuador, Haití y Santo Domingo; la evolución intelectual mediante la ideología política de conservadores y liberales; la influencia de las ideas inglesas; la literatura y la filosofía en las nuevas democracias; el espíritu latino que anima éstas y los peligros de la América del Norte, Alemania y Japón; y finalmente, los problemas abiertos a la incógnita del porvenir: la unidad o la dispersión; las razas y sus luchas y alianzas; la estabilidad política y las soluciones jurídicas; los interrogantes financieros y comerciales en torno a la correspondiente autonomía económica en un laboratorio de hombres libres, para concluir, siempre con optimismo: "Si en una Europa domi-

nada por alemanes o eslavos, los pueblos del Mediterráneo son obligados a retroceder en un triste éxodo hacia el mar azul poblado de islas griegas y de símbolos tan antiguos como el mundo, probablemente el mito legendario se realizará de nuevo y la antorcha que contiene el ideal de la civilización latina pasará de París a Buenos Aires o Río de Janeiro, como pasó de Roma a París en la época moderna, como pasó de Grecia a Roma en la época clásica. La América hoy día desierta y dividida, salvará la cultura de Francia y de Italia, la herencia de la Revolución y del Renacimiento y habrá así justificado hasta su fin la audacia de Cristóbal Colón". La clarividencia de este libro, su acervo científico, positiva y cuidadosamente sistemado, su vibración mesiánica, hacen que olvidemos muchas limitaciones o que le rindamos tributo a pesar de las discrepancias. La vehemencia por ver organizados estos países lo inclina a la salud que cree descubrir en las fuerzas tradicionales: "El idealismo liberal vence al buen sentido conservador. Lastarria seduce a la juventud impetuosa más que Bello y Alberdi; Guizot tiene pocos lectores; Lamartine y Benjamín Constant son populares. Liberalismo, radicalismo, jacobinismo: he aquí las diferentes máscaras de la anarquía sudamericana" Hay también la ausencia de lo que ahora es una lacerante emoción y una centella mística respecto del problema social. Al tratar lo peruano asimismo reduce lo complejo del país a la costa marítima cuando considera decisivo sobre el carácter patrio el clima sedante y voluptuoso de esta región. En lo peruano y en lo americano hay excesiva reverencia a lo europeo transculturado y falta de penetración para conectarse a los mantos subyacentes de nuestra riqueza original. Esta falta de arrebato intuitivo para descubrir un mensaje milenario que ahora se vierte en fuego áureo sobre el pensamiento, la poesía y el arte de las nuevas generaciones es sin duda su defecto mayor.

"La Creación de un Continente", escrito en 1912, es un libro profético, estremecido en la fe de nuestro gran destino; armoniosamente lírico sin dejar de ser metódico, puntual y objetivo; cáustico en la etiología de nuestros males; poderoso en las síntesis de la evolución histórica; rico en observaciones del medio hasta constituir un breviario de sociología hispanoamericana. En tres grandes sectores desarrolla los temas de la unificación, el americanismo y la autonomía. En el primer sector plantea la independencia como fenómeno de disgregación en que tumultuosamente, sobre los restos de los virreynatos, capitanías y audiencias, se erigen apartadas repúblicas. Pero del fondo de la infucunda dispersión surge el anhelo de unidad. Rememora las asambleas

que desde el Congreso de Panamá han pretendido restablecerla. Frente al dilema de paniberismo y panamericanismo asume una actitud cléptica : la tradición ibérica es necesaria al continente, por su lengua y su cultura, pero no el restablecimiento de la hegemonía española. España deberá tener sólo un sitio de honor, dentro de una liga fraterna de pueblos libres. De otro lado el panamericanismo es una realidad geográfica. La vecindad de los Estados Unidos impone a Hispano-América relaciones económicas que pueden ser provechosas para su progreso. También le es provechosa la solidaridad de la Doctrina Monroe que le garantiza la independencia contra las ambiciones de otros continentes y la tutela jurídica que representa la mediación norteamericana en los conflictos internos, evitando las guerras fratricidas. Pero Hispano-América debe cuidarse de la expansión yanqui más que por los tratados y literatura diplomática por la cohesión de sus fuerzas, por el incremento de su población, el desarrollo de su riqueza y el esclarecimiento de su cultura. El vigoroso despliegue de su personalidad histórica será su mejor garantía. Esta personalidad ya se va plasmando con el aporte universal : "de aquel abuelo tiene el vástago la virilidad; de otro progenitor el fervor artístico; el medio le dará el gusto de la libertad; el libro francés, claridad y sutileza; la lectura de los clásicos españoles, solemne elocuencia". Lo americano impondrá el sello definitivo : "ni latinos ni iberos, pero sí americanos". "Será una nueva España, una Francia de Ultramar, una colonia latina? Es sólo América, novedad en la flora y en la tierra, gestación de hombres nuevos, lenta fundación de una civilización liberal a la luz de nuevas estrellas. Es el milagro americano que asombrará al mundo como a la admiración erudita de Renán el inexplicable milagro griego". El americanismo sajón y el latino vivirán así en sus propias esferas la respectiva grandeza. Esta ya se presiente para el continente sur. Del fondo convulso de sus propios defectos, se elevan positivas virtudes. Nos domina un disolvente individualismo que conspira contra todo esfuerzo de unidad, contra todo orden y toda ley. La anarquía política es el corolario. Nuestro idealismo es verbal y se satisface con la vaguedad de los principios humanitarios sin llegar a plasmarlos : arbitraje, democracia, libertad. La política es declamatoria y estéril y degenera en luchas personales. La igualdad se confunde con la envidia niveladora y la organización con la tiranía. El culto desmesurado del valor —herencia del quijotismo heroico— engendra la figura del caudillo. Antes que la virtud cívica vale el coraje personal, la audacia romántica : la política se convierte en asalto. Pero no olvidemos que en medio de ese cuadro

sombrío e inestable existe la familia, con permanencia, lazos vigorosos, espíritu de sacrificio, muy distinta a la familia de los Estados Unidos; que los iberoamericanos se distinguen por brillantes cualidades intelectuales y que cuando dejan de lado la imitación comienzan a producir valiosa y peregrinamente; que a pesar de todos los contrastes avanzan la ordenación jurídica y democrática, la libertad de pensamiento y la tolerancia religiosa; y que en el orden material se incrementan las ciudades y adelantan las industrias. El nacionalismo sudamericano, a veces arbitrario y que ha degenerado en guerras de conquista, principia asimismo a elevarse a un nivel solidario, a conciliarse con el americanismo. Es ejemplar para García Calderón, en este sentido, el nacionalismo peruano, puramente defensivo y constructivo. La imperial tradición de los incas y el esplendor de la colonia no han servido a José de la Riva Agüero, su principal exégeta, sino para despertar el anhelo de la restauración interna, lejos de toda ambición de hostilidad o hegemonía. Así también lo ha hecho con el pasado argentino, en obra paralela, Ricardo Rojas. Ese ponderado nacionalismo es útil y fecundo porque detiene el avance del cosmopolitismo foráneo con la amenaza de disolución que traen las olas inmigratorias. Por otra parte, en el crisol nacional, son necesarios los aportes de sangre nueva y las inyecciones de capital financiero. Pero deberán ser activos los agentes de asimilación, principalmente una escuela de gran poder plástico, el culto del pasado legendario, el idioma unificador y el desarrollo industrial planificado de grandes alcances. Se abrirá de esta manera el camino hacia la autonomía. Esta deberá emanciparnos totalmente del ciclo de la imitación de ideas y modas, códigos y artes y del ciclo de la dependencia económica en que el oro extranjero domina las finanzas. Para ello necesitamos regenerar todas las fuerzas de que disponemos y rectificar los errores en que hemos caído por inercia centenaria. En ese empeño deberemos principiar por depurar la atmósfera moral en que nos movemos. La religión tradicional puede ser una base apropiada para ello. A pesar de todos sus defectos, es todavía instrumento de la unidad nacional; enseña respeto a las jerarquías, difundiendo el orden necesario; predica una moral noble; abre una esperanza y funde a las castas sociales. Frente al industrialismo progresivo puede desarrollar una acción moderadora. Pero es necesario un franco renacimiento de la fe antigua. Nuestro catolicismo ha decaído, se ha burocratizado. Las vocaciones se producen únicamente entre las clases inferiores. Sin robustez creadora ni sentido trágico del deber es religión tímida, sensual y linfática, credo elegante, aristocrático, insti-

tución del Estado y fórmula necesaria para los grandes actos de la vida civil. A un renacimiento vigoroso del catolicismo deberá seguir un *status sagaz* de las relaciones con el poder público : ni Iglesia privilegiada ni separada del Estado. La libertad de conciencia y de cultos son artículos necesarios a las Constituciones americanas para evitar la intolerancia que detendría la inmigración y el desarrollo económico. Si esto produce algunas luchas, ellas son preferibles a la plebeya quietud de las almas indiferentes. La Iglesia se volverá activa y conquistadora. El protestantismo será siempre vencido en este suelo, a pesar de Juárez. Es religión abstracta y triste que no se aviene con la agudeza imaginativa y sensorial del trópico. Tampoco tendrá éxito la moral filosófica del deber que predicán los discípulos de Ruskin o la religión humanitaria de Augusto Comte. "El renacimiento religioso únicamente podrá realizarse dentro del catolicismo, religión tradicional, matriz de ideas y costumbres, imponente presión a la que no escapan ni el indio servil ni el español hidalgo", concluye García Calderón. Este idealista que ha sido tildado de irreal y lírico, propugna una educación práctica para Hispano-América que contribuya al desarrollo industrial de estos países. "En pueblos que luchan con la miseria y el desierto debe extenderse la instrucción utilitaria. Necesitan de una élite directora y de multitudes ávidas de independendencia y de riqueza. Tienen ya, como los viejos países de Europa bachilleres proletarios y abogados y médicos parásitos. Crece la turba profesional sin fortuna y los presupuestos no alcanzan para alimentarla. Los hijos de mercaderes e industriales ambicionan también el doctorado". "Herederos de la arrogancia española, son todavía hostiles los sudamericanos a la industria y el comercio. La enseñanza debe condenar enervantes prejuicios". Pero el espíritu utilitario no debe constituir un sistema en sí. El espíritu utilitario debe ser sólo parte de una constelación moral en que rijan los ideales superiores, agrega muy oportunamente. Sin ellos se convierte, por el contrario, en fuerza perturbadora y es más vicioso y voraz que la burocracia. Y la educación popular hay que completarla, con el mismo interés, con la educación de las clases dirigentes. García Calderón, en realidad, sintetiza en este admirable capítulo las ideas de Villarán y de Déustua. El uno puso énfasis en la educación popular; el otro en la educación superior. Si leemos bien sus fundamentales ensayos, ninguno negó lo contrario. Para Villarán la educación superior mantenía su importancia. Para Déustua la formación de una aristocracia del talento y del deber, lejos del prejuicio de casta, no excluía la educación popular. En uno y otro caso, lo demás se daba por añá-

didura. García Calderón, aunque condena el profesionalismo parásito, como Villarán, y propicia una educación popular de sentido pragmático, profesa como Déustua el principio de una clase directora esmeradamente educada y consciente, capaz de imprimir rumbos ideales y superar la estrechez de la mentalidad plutocrática. "No se forman modernas democracias, precisa, bajo la acción de negociantes y banqueros. Una aristocracia tutelar preside el desarrollo nacional. La educación de esa *élite*, es pues, tan necesaria como la educación de la multitud, principalmente en América donde no existen tradiciones políticas ni cuadros inviolados. La formación de esa *élite* es, pues, tan necesaria como la educación de la multitud". La transformación social americana es acaso el tema que desarrolla con mayor originalidad. América, en este campo, no copia a los pueblos feudales de Europa, a las monarquías despóticas de Asia, a los reinos constitucionales o a las colonias sumisas. Las clases sociales de la colonia subsisten después de la independencia, pero desorganizadas y en extravagante confusión. Se suprime hacia 1850 el tributo del indio y la esclavitud del negro. Doctrinas igualitarias propician la mezcla de todas las razas. La aristocracia carece de privilegios y está abierta a toda clase de irrupciones. El dinero es la única valla que separa a los hombres. Surgen las grandes ciudades que democratizan disminuyendo la importancia de cada individuo. Además del postulado de Alberdi "gobernar es poblar" podemos decir: "poblar es democratizar". Los inmigrantes ascienden rápidamente al primer plano social. Sus hijos son terratenientes, banqueros, ministros. Mas esta libertad que sólo se detiene ante la fuerza de la finanza ha engendrado un grupo capitalista de fuerza decisiva en los destinos patrios, pero que no tiene lustre ni tradiciones ni generosidad aristocráticas. Casta ambiciosa de monopolios, plutocracia ávida, carece del sentido social que tiene la clase adinerada de los Estados Unidos. Los millonarios hispanoamericanos no protegen las artes ni dotan las universidades y colegios ni premian el esfuerzo y la virtud devolviendo de ese modo algo de lo que ganan fácilmente con el admirable desarrollo de la tierra, el concurso del trabajo y el proteccionismo fiscal. "Es limitada y mezquina su ambición. Quieren el poder por el poder, presiden orgullosamente la vida monótona de las ciudades provinciales. Semejantes plutocracias que nada crean en el país son peligrosas". Es imperioso que surja para equilibrarlas una clase media educada, económica, independiente, sin el egoísmo de las clases ricas ni la violencia de los demagogos. Una reforma agraria moderada es también deseable. El desarrollo democrático impone la división legal

y ordenada de los latifundios. "Multiplicar las pequeñas propiedades, aumentar el número de los poseedores del suelo, tal parece el ideal agrario de la política americana". El instrumento de la transformación, si es que ésta se produce, no será el socialismo, imitación importada tan servil y ajena a la realidad de América como lo fué el federalismo, agente de grandes errores y contrastes, ni lo será tampoco el anarquismo que es un crimen social. Ese instrumento será sin duda el Tercer Estado ambicioso en lucha con la oligarquía, corriente democrática, nacionalista y liberal, que encauce las aspiraciones de vastos sectores de la producción y el trabajo. Toda evolución social supone una evolución económica paralela. Los pueblos americanos viven en saltante inferioridad económica. Carecen de reservas nacionales; todo lo esperan del oro extranjero. La formación del capital nacional es la base de su segura libertad. Deben desarrollar a plenitud su riqueza agrícola e instaurar la edad fabril, orgullosa y expansiva. "En el porvenir americano será ineficaz el esfuerzo que olvide la primacía de los intereses económicos y crea reformar vicios hereditarios con elocuentes cátedras o leyes abigarradas. Sin el tosco apoyo de Calibán, sin el fuerte aliento de la tierra feraz, se fatigarán los innovadores en estériles himnos al ideal. Un vengador materialismo destruirá, en países imperfectos, su generosa utopía". Donde más se necesita cancelar la etapa de las imitaciones es en la estructura política. Aquí la América española se ha entregado al vértigo de las creaciones artificiosas. Parlamentos, federación a la manera norteamericana, presidencia de cuatrienios, apresurada importación de ideas e instituciones, contrastaron con la tierra semibárbara, inestable para sostener sobre improvisados puntales coronamiento de capiteles jónicos. La consecuencia ha sido la confusión caótica, la discordia fratricida y como remedio, la aparición de presidentes que, aún dentro de los límites constitucionales, resultan autócratas. "El hombre-conquistador, déspota o caudillo, es personaje representativo en el desarrollo americano. A su exaltación contribuyen todas las fuerzas sociales". A pesar de sus poderes, los Virreyes tenían el contrapeso de los Cabildos; pero la influencia de éstos ha disminuído o desaparecido. "Más felices que las autoridades españolas, gobiernan los presidentes sin escuchar las protestas de esos cuerpos altivos y la centralización absoluta llega a ser el término de la evolución política". Las asambleas parasitarias, declamadoras y bizantinas deben ser reemplazadas por parlamentos del tipo inglés en que prime la voz de las profesiones y de las clases productoras. "Sin renunciar a la influencia de las mayorías, conviene robustecer el aspecto económi-

co de los parlamentos y conceder parcial representación a las instituciones existentes, clero, universidades, comercio, agricultura, industrias". Debe irse también a la disolución del actual federalismo, obra funesta del plagio político. "Una política sagaz seguiría dos direcciones complementarias : dentro de cada pueblo, la centralización; en el continente, vínculos que preparen la federación. Repúblicas sólidamente constituidas servirían así de base a la imponente congregación de pueblos soñada por Bolívar, equivalente meridional de la robusta creación sajona. Una progresiva coordinación de esfuerzos creará la unión moral, intelectual y acaso política : primero la restauración del municipio autónomo, después la unidad nacional contra la antigua discordia; y finalmente la amistad política de vigorosas unidades, la gloriosa creación de un continente". El tema de la originalidad intelectual corona este conjunto de revisiones sobre todos los aspectos de la cultura hispanoamericana. La Europa meternal también presta a América sus gastadas imágenes de literatura y de arte y hay poetas versallescos y ojivas góticas. Clásicos y románticos buscan su inspiración en España y en Francia. En cambio el romanticismo francés con Bernardino de Saint - Pierre y Chateaubriand extrajo de las florestas de América el sentido grandioso y melancólico del paisaje. El individualismo español fue contrario al delirio panteísta. Bello canta el trópico, pero no sobrepasa a Virgilio. Su arte descriptivo no llega a la impresión total, solemne, abrumadora de la naturaleza americana. Esa impresión comienza a realizarse con la intensidad pictórica y el dinamismo vertiginoso de Heredia. Lo siguen Echevarría y Mármol en El Plata; Pesado y Rodríguez Galván en México; Gonzalves Díaz en el Brasil; y los poetas finiseculares Zorrilla de San Martín, Díaz Mirón, Chocano. En éste último está hondamente acusada la ambición continental. Sus descripciones son audaces y palpitantes. Ninguno lo supera "cuando da a lo inanimado una vida extraña y magnífica". En la novela han sido más raros los intentos análogos. La tristeza del indígena vencido fue revelada por el romántico brasilero José de Alencar. Obligado en la Argentina; Batres Jáuregui en Guatemala; González Obregón en México, Miguel Luis Amunátegui en Chile, evocan cuadros de la conquista y la colonia en el género de las tradiciones creadas por don Ricardo Palma. Nadie sobrepasa al genio del maestro. Nadie iguala la gracia y la belleza de sus narraciones, archivo amable de América. Mas al fundar la tradición Palma ensancha y enriquece una vena literaria genuinamente nuestra que es el *criollismo*. "Mientras que el americanismo significa evocación de indígenas costumbres, de razas vencidas

o descripción de la naturaleza tropical, el criollismo es el amor a la vida regional, a los usos del vástago de españoles crecido y educado en las ciudades adormecidas. Gracia, suave escepticismo, agudeza en la crítica, ingenio, brillante indisciplina, constituyen los rasgos del *criollismo* que revelan vestidos y refranes, comidas y bailes. Existe ya una literatura criolla principalmente en la Argentina y Venezuela, aunque en ella abundan improvisaciones; el teatro y la novela aspiran a fijar, antes que los destruya el cosmopolitismo invasor, los caracteres de la vida castiza". Las canteras para el arte futuro están intactas. Las ofrecen la peculiar geografía, pródiga y suntuosa; una historia llena de conflictos dramáticos, principiando por el conflicto de las culturas. La majestuosa edad colonial abre una espléndida variedad de temas con su ingenua sapiencia y su mezcla de ambientes toledanos, florentinos y versallescos. Walter Scott, Anatole France y Barbey D'Aurevilly podrían haberla incorporado a sus creaciones. La misma informe y plebeya edad republicana encierra asimismo elementos de primer orden para la novelística. Hay en ella abundancia de personajes románticos de individualidad exacerbada o tipos heroicos, al estilo de Carlyle. Una literatura de contrastes puede surgir del choque inevitable de inmigrantes y nativos; y una literatura dolorosa se vislumbra en la tragedia del indio explotado, a la manera de Gorki. La vida tumultuosa de los bosques, la lucha por el caucho y la mujer, pueden motivar una literatura realista casi bravia junto a otra compleja y elegante que nos presente el laberinto psicológico de las ciudades. La obra de América en ciencias sociales presenta, más que estas esperanzas, originalidades positivas. Sarmiento y Alberdi aportan soluciones adecuadas a los problemas del continente. Juristas y codificadores han hecho valiosa obra de adaptación. Admirables lingüistas como don Rufino José Cuervo y don Andrés Bello han cumplido una tarea con digna de los más grandes filólogos europeos. La autonomía ha abierto, pues, a pesar de todo, su camino en el reino luminoso del espíritu y una exaltación se avecina en nuestra voz para sumarla a la exaltación de la verdad y la belleza univesarles. Porque quizás, América, y este el colofón del libro, "está destinada desde el origen de los tiempos a que en sus amplias mesetas nazca, hija 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". No olvidemos para juzgar este vasto y rico ensayo que fue escrito hace más de cuarenta años, antes de las dos guerras mundiales, y que era imposible entonces adivinar acontecimientos que después se han sucedido con

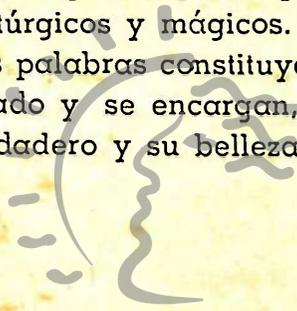
rapidez y violencia abrumadoras en la historia contemporánea imponiendo nuevos pensamientos, nuevas corrientes y nuevas estimativas a todas las cosas. Sin esta consideración parecerán candorosos algunos de sus juicios, dulcemente confiadas muchas de sus esperanzas e ineficaces gran número de sus remedios. Los sacudimientos estructurales de los últimos años nos han conducido a debilitar nuestra fe en las soluciones de transacción, matizadas y diplomáticas. Con todo, queda para hoy y quedará para siempre, aparte de la visión generosa y la esplendidez del estilo, un sistema de observaciones hondas sobre la realidad americana, caladuras raigales, seccionamientos sorprendidos; una serie de poderosas reducciones de historia y de cultura en símbolos constelados, fúlgidos y quietos; y a pesar de todas las dificultades para presagiar el futuro, un gran conjunto de hechos cumplidos, de procesos entrevistados y más tarde desenvueltos y culminados. Libro clásico que podemos destacar a la admiración de las nuevas generaciones, "La Creación de un Continente" es en nuestra literatura un ejemplo de aticismo, templete de jónica elegancia sobre la pradera destinada al pensamiento augusto, de mármol griego veteado de indianidad, equilibradamente lírico y grave.

Un capítulo imponente de la obra de Francisco García Calderón está constituido por su cátedra europea : es casi medio siglo de recepción, comentario y divulgación de ideas, desde su sede de París, con destino a América Latina y España. Son ensayos cortos, generalmente, o artículos para diarios y revistas, en que su inteligencia como fina antena percibe con anticipación las corrientes que se avecinan, los hombres que recorren horizontes, los libros y los hechos germinales. En su colección forma distintos volúmenes, ya mencionados, entre los que el más representativo es "Profesores de Idealismo". Allí encontramos el panorama completo del pensamiento europeo hacia 1909. Están anunciados libros de Bergson y de Boutroux, entonces todavía en preparación, por confidencia de ambos sus ilustres amigos, libros que después fueron decisivos y famosos en la Filosofía Contemporánea. La metafísica de Bergson está sintetizada y revelada sugestivamente lo mismo que la final inquietud religiosa de Boutroux. Hallamos asimismo una equilibrada revisión de Taine, en circunstancias en que la crítica histórica y la aparición de nuevos métodos casi reducía a polvo su gigantesca figura. García Calderón, a pesar de su ferviente simpatía, acepta todo lo que es incontrastable; pero destaca con entusiasmo lo que resta incólume de uno de sus más amados paradigmas : la síntesis de épocas, el color prodigioso, la poesía profunda, la sinceridad y la

nobleza de la vida. Nos salen al encuentro la oratorio socialista de Jaurés, el pragmatismo de William James, el Congreso Internacional de Filosofía de Heidelberg y el Congreso Socialista de Stuttgart, el teatro intenso de Bernstein y la poesía exquisita de Francois Coppée. No escapan Ferrero, Fogazzaro, Hugel, Croce, Fovillé, los españoles Maeztu y Sorolla. Hay impresiones de ciudades — Berlín, Nueva York — y de ideologías que se precipitan al centro huracanado de la crisis actual : nacionalismo, militarismo, materialismo, lucha de clases, marxismo. La exposición es amena y sonriente, la captación de un poderoso sintetismo, el trazo certero, pulcramente decorado, el escolio sagaz, tras pasado de luminoso y compartido razonamiento. Frente a todos los problemas, en el vórtice de las pasiones, entre las cumbres y los abismos, escoge invariablemente una posición de medida, eclecticismo y tolerancia. Es ajeno a las soluciones excluyentes de extremos polares. Como su maestro Renán, hubiera preferido el purgatorio al cielo y al infierno, porque éstos son los reinos de la infinita homogeneidad mientras aquel es una mezcla discreta : el sufrimiento intenso pero también la intensa esperanza. Tampoco se encerró nunca dentro de sistemas conclusos, aquellos mundos relucientes y perfectos que ofrecen fórmulas hechas para resolver todas las cuestiones y responder a todos los interrogantes. Podríamos decir que es un conservador progresista porque reconoce valores permanentes y defiende principios rectores al mismo tiempo que busca la renovación, el cambio que supere caducas estructuras y viejos errores; pero esa posición es sólo una tendencia flexible y amplia, morigerada por el relativismo, la ironía y la experiencia escéptica.

El estilo de García Calderón cae dentro de los límites de la prosa modernista y es una de sus realizaciones más brillantes y selectas. Rubén Darío escribió sobre García Calderón : "deja el vergel de los lirios y los mirtos y los laureles para inclinarse al pozo de donde se espera ver salir el blanco cuerpo de la verdad". Y añade que puesta su obra ideológica en un platillo de la balanza psíquica "habría que poner en el platillo opuesto un buen número de toneladas de perlas y de rosas". Es por lo tanto una obra de pensador grave, con hondura filosófica, con vigor y consagración benedictina para el análisis, como el mismo Rubén Darío lo proclama, pero que asciende hasta esta alta esfera desde un carmen apolíneo. Ese carmen es el de la estética modernista. En la forma, le es absolutamente fiel. Hay una musicalidad señorial en su período aunque no se trata de un poema. Son ideas, pero van enlazadas dentro de un *largo* que corresponde a una lejana,

dispersa sinfonía. "Sinfonías de ideas" dijeron los modernistas, con reverencia unciosa, de los mensajes de Rodó. No hay nada, por eso, que nos recuerde a trompetería asordadora; todo nos evoca, más bien, una vaga orquestación de óboes y flautas. Las imágenes visuales se corresponden con las sonoras. Las impresiones que parecen recoger nuestras retinas, en los horizontes tamizados, son de mármoles radiantes. Un paganismo esplendoroso levanta sus bizarrías en el crepúsculo de otoño. La oración, lejos de la pesadez clásica y de la catarata romántica, discurre ágilmente, con gracia, novedad y frescura. Es intencionalmente sobria, pero de pronto la sobresalta una vibración plateresca, un eco de metales finos, un resplandor de piedras preciosas. Su erudición resulta así, al mismo tiempo, un ánfora cincelada : una erudición de filósofo platónico que no puede prescindir de las palabras como elementos divinos, litúrgicos y mágicos. Porque para Platón, según el texto del *Cratilo*, las palabras constituyen el arte supremo de los dioses : ellos las han creado y se encargan, cada cierto tiempo, de devolverles su sentido verdadero y su belleza bastardeada en boca de los hombres.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

El Mar y la Costa en Abraham Valdelomar

Por AUGUSTO TAMAYO VARGAS

A la memoria de José María Eguren, con quien tuvo Valdelomar tantas coincidencias líricas, con un mismo paisaje impresor; y también a la de César Vallejo, continuador de ambos en la renovación literaria del Perú.

Los motivos de nuestra costa y de nuestro mar han sido, esporádicamente tratados en la literatura, aunque ya los viejos mitos yungas trazaron en simples cuadros la desnudez del litoral y la épica hazaña de sus primitivos pobladores. Viracocha, emergiendo de las olas, y Pachacámac, telúrico personaje de arena y roca, hundiendo su figura en los médanos que forman abanicos a la vera del agua salada, caracterizan ya la tragedia que tiene un cíclico desarrollo. Alrededor de ellos están las otras figuras. El semi-dios Con, incorpóreo y extraño ser, que "abajó las montañas", que avanzaban erguidas y altas hacia el mar, para hacer la delgada serpentina costeña, donde germinaron los primitivos hombres en la tierra hinchada. Los riachuelos, que han de correr atemorizados por la superficie perlada que habla de hambre y de soledad. Crecerán, más tardes, las raíces, las hierbas y los frutos de los sanguinolentos miembros desgajados del hijo concebido por Viracocha y muerto por Pachacamac, en este combate que constituye la gran fase inicial de nuestra epopeya. Morirán —a la recíproca— los gigantes que creará el dios de arena y serán convertidos en peñoles e islotes, huacas y cerros, como manifestación del poderío del dios del mar. En estos elementos de la preliteratura peruana hay una interpretación cosmogónica y un delinearse de los motivos constitutivos de la zona yunga. Curacas, caciques y mitayos irán forjando luego el resto

de la historia precolombina, donde se levanta fantasioso el reino de Naylamp o el del viejo Tumbé con las románticas aventuras de Guayanay. Mates, golondrinas, pescados, piraguas, arena, agua verdiazul y un horizonte donde los dioses danzan a la caída de la tarde sobre el cielo escarlata. El dios Viracocha se aleja, después, del litoral y se hace personaje serrano, agigantando su silueta en los ocasos del Titicaca; por él se crean las "pacarinas", de donde sale todo lo que vida tiene y encierra, y por él los hombres, nacidos —en esta nueva interpretación mítica— de la piedra andina, corren hacia el ombligo del mundo para forjar el Imperio de los Ayar. El mito lleva a los descendientes de Guayanay a las profundas quebradas de la Sierra y a las Punas de dilatado horizonte, para que bajo el nombre capitán de Manco escriban la página central del pasado peruano. La costa había perdido su primacía. Y la sierra toma para sí el centro de la Cultura, con el Cuzco, ombligo y piedra del Imperio.

Las crónicas de la Conquista están hechas de acción y para la acción; todo lo que la Naturaleza encierra de drama permanente no fué sino mero marco descriptivo. Nuestra costa fué pintada como angosta faja de tierras estériles en su mayoría, donde apenas cae una llovizna y donde el mar calmo se encrespa en contados lugares para barrer la superficie de las playas norteñas o para estallar en furia contra las rocas desafiantes del sur. Los poemas de piratas vinieron a traer nuevamente al mar al campo literario. Pero su papel fué descolorido e intrascendente. Eran los corsarios atrevidos y los esforzados defensores de las plazas virreinales, los héroes de las acciones cantadas; y el litoral y el océano : escenarios, más no personajes; decoración, pero nunca motivo central, ni figura dialogable. Aurelio Miró Quesada en su ensayo "El Mar : Personaje Peruano", ha hecho una vívida descripción de los episodios marinos relacionados con nuestro país y la significación que tuvieron en el desenvolvimiento de nuestra historia. Acontecer de hechos sobre el mar, pero no acerca del mar. Acaso si en el poema del Conde la Granja, al par que se intenta presentar el valle costero de Lima se proyecta una acción del mar en las aventuras de los corsarios; novedad entre las amaneradas y densas estrofas del autor de "La Vida de Santa Rosa". Pero ni en él, ni después, se consigue dar carácter al litoral o al mar, hasta que Melgar encuentra ante su vista las notas de inmensidad y abandono, que son eco de su alojamiento de Silvia y de su tormentoso dolor de adolescente. La lírica había murmurado, en cambio, lamentos cordilleranos en los centros culturales mestizos, superviviendo el símbolo de la palo-

mita y el nido, en los cantares quechuas. Tras Melgar, los románticos giran alrededor de las playas y el mar, soñando en "Occidente"; pero miran en él la reproducción de sus angustias, de poéticos dolores; y la luna presagia sobre el tendido ponto la hora de la desesperación y el trágico desenlace de alguna historia de amor imposible. La playa y el mar son, entonces, escenarios de las quimeras de poetas "sensibles" que se recrean en inventar pasiones atormentadas, imágenes lánguidas o tristes relatos, donde los seres humanos se asemejan generalmente a "frágiles naves al piélago lanzadas". A veces transitan por él tiernas baladas que recuerdan a Goethe, a Víctor Hugo. En cierta ocasión la tragedia hizo efectivamente carne y realidad en "los yermos del mar" sobre un poeta romántico, Manuel Nicolás Corpancho, y Salaverry dijo entonces :

"Fueron de llamas y salobre espuma
Los pliegos de tu sábana mortuoria...";

y más adelante :

"Que importa tu naufragio aquí en la tierra,
si flotando en un verso va tu nombre
de una ola en otra hasta la edad futura...".

No habría que seguir sino, precisamente a Salaverry, para ver en que forma el mar era una creación del propio espíritu, el mundo interior que el poeta veía reflejado en aquél; puro subjetivismo. La visión del mar en el puerto de Coburgo, en un conocido y magnífico scneto de Salaverry, termina por mostrarle la inmensidad de Dios que surge en su alma. Y, en general, el mar es profundo como su angustia; tormentoso o inmóvil, según las circunstancias; sudario o tumba. En su poema "Inocencia u orgullo", se suman sobre el Océano, en determinadas estrofas, las notas del amor, de la nostalgia, de la muerte y de persistencia en la niñez que destacan en la poesía de Salaverry. Y asimismo en "La Tumba de mis Sueños" y aun en su extraordinario : "Acuérdate de mí", donde la desolación de su alma, su soledad y su ambición ideal están representadas en esa búsqueda de un nido "entre la mar y el cielo".

Althaus encuentra "camino del cielo la dormida llanura del mar". Palma ve reflejarse en él la congoja juvenil que lo acosa. Es Juan de

Arona quien lo describe —entre los románticos del Perú— con más precisas notas; lo mira frente a él, no superpuesto a él, ni parte de él; sino ante la vista, en su integridad física, en su propio desenvolverse. Las olas ruedan mansas y dejan sus altos copos de espuma nevada sobre la playa y se retiran y vuelven en majestuoso desarrollo. Al final la nota emotiva deja abierto el camino de la poesía sensible :

"Que era la hora aquella
en que el mar se serena y se reviste
de un azul más profundo y de un aspecto
más solemne y más triste....".

Para nuestra costa tiene también Juan de Arona aciertos descriptivos en sus conocidos "Cuadros y Episodios Peruanos". Los algodones de Cañete; la bruma de Lima; los contornos de los arenales; el desteñido verde, polvoriento, de nuestros valles :

"Con el polvo que los viste
aquí el árbol más lozano
arrastra el follaje cano,
y el campo más fresco es triste
como la faz de un anciano...."

Sus poemas "La Costa" y "La Costa Peruana" presentan, con incisivas notas críticas, los pormenores del panorama que "duerme amorrorado al pié del mar". Asoman los médanos, las haciendas costeras, los cantos de "los vigilantes gallos"; los pequeños oasis cultivados en medio de las "arenas, el desierto y los barrancos" que expresa : "del olvido de Dios dan triste muestra". Y añade que nuestra costa es "Africa sin camellos, ni palmas", sin grandes "montes, ríos, árboles ni lagos".

"Pobreza, desnudez, contornos vagos.
Y un bello clima, y una dulce calma
que dan la muerte entre embriaguez y halagos....".

Más también manifiesta que él cantará "con metro diferente" la "verde alfombra del maíz naciente", el "vago y apacible colorido" del "Yucal dormido", las lucientes hojas del camotal y la amarilla flor del "rústico zapallo". La obra de Pedro Paz Soldán Unanue es de gran in-

terés para un estudio de nuestro litoral. Pero su poesía es descriptiva y hecha a la medida del ángulo virgiliano y no hay una interpretación o una expresión de trascendencia, más allá de lo meramente palpable o visible. En tanto crecía un sentimiento y una estética andinas y el elemento aborígen que apareció ya en las páginas precursoras del "Padre Hcrán", se hace prototipo de novela. La cultura peruana se ha ido galvanizando con la mirada puesta en el sector serrano. Con acierto pasajero o con deficiente perspectiva el escritor sólo busca —en cierto momento— las raíces nacionales dentro de las altas murallas de granito y tiene la espalda al oeste.

José Santos Chocano en su afán de conseguir una poesía que conjugara con la realidad histórico-geográfica, cantó los Andes, los cóndores, las punas, por un lado; y las orquídeas, las magnolias, la selva enmarañada y trágica, los grandes ríos, por otro. La costa estuvo centralizada en esa poesía entre los linderos de Lima con visiones virreynales, gobernantes galantes, tapadas, evocaciones de la vida colonial. Todo esto dentro de su reconocida retórica poética. Crecían los fermentos de una vuelta literaria a los motivos que iniciara el grupo radical y positivista y el indigenismo hizo cuerpo por sobre la posición académica del 900.

Es en Abraham Valdelomar donde vibraron por sí mismos y con notas peculiares el mar y la costa peruanas. Fué ya interpretación y exégesis, al mismo tiempo. Su obra no quedó, en el campo del costumbrismo, de la repetición folklórica, de la acentuación del llamado carácter criollo o vernacular. El océano y el litoral fueron personajes literarios hechos al diapason estético o sea en persecución de la belleza, trasrealizando lo visto y lo escuchado con indudable genialidad poética.

Valdelomar no reflejó exactamente la realidad, sino que precisamente su valor estriba en que extrajo de aquella, apariencias significativas; exprimió los detalles para hacer alquitarada expresión. El doctor Mariano Iberico Rodríguez en su estudio sobre "La Transrealidad del Objeto Poético" ha hecho valiosas sugerencias sobre el tema en general. "La poesía —dice— al par que trasciende la inmediata y corpórea realidad del mundo circundante nos entrega un mensaje de profundidad y encierra un sentido de misteriosa identificación del alma con las fuerzas creadoras de la vida y con la oscura fatalidad del destino". Y Valdelomar, eminentemente poético, extrajo de la realidad lo que en ella encontró de belleza, haciendo paréntesis de lo que no significaba nada para su tabulación de valores estéticos. Por ello, el mar y el litoral fueron estímulos que convertidos en sueños, en visiones de niños,

en amorosas escenas bucólicas, en motivos de melancólico recuerdo, dieron con la nota crepuscular de su estilo, páginas de delectación artística. El mero dato, la pintura costumbrista, no tuvieron cabida en la prosa, ni en la poesía de Valdelomar. Degustado el objeto poético se convirtió en valor artístico en sí mismo, ajeno a toda referencia exclusivamente localista, y con trascendente contenido universal.

Volviendo nuevamente al citado ensayo del doctor Iberico nos encontramos con el siguiente párrafo que viene precisamente al caso :

"Hay diversos planos de apariencia, planos que se suceden desde el mero contacto sensible —auditivo, visual— con el objeto poético, hasta el oscuro fundamento ontológico de la aparición. La estructura de colores o sonidos que es en sí misma una imagen, evoca otra imagen —que llamaremos significada— la cual despierta acaso una nueva apariencia, y así en número indeterminado hasta el fondo primitivo e inefable. Es como si asistiéramos a una serie de refracciones de la apariencia a través de zonas cada vez más profundas del alma, o como si proyectáramos el objeto poético transfigurándolo en término de un creciente lejanía y significación".

Si recogemos el mar de "El Hipocampo de Oro" o de "Los Ojos de Judas"; el sauce solitario, comparado en su insignificancia con la vida de un hombre cualquiera de la aldea; las frutas de las chacras que lindan con la arena o que avanzan hacia la ribera; el gallo heroico; los motivos costeros que se manifiestan en "Yerba Santa", con cantos de mar y playa o entre los nombres dulces de "Verdolaga", apreciaremos que son recogidos —dentro de un método estético— para expresión de lo fundamental : trasunto de sentimiento panteísta, aparición del destino o logro de una acabada forma artística que se convierte en fin en sí misma. El mar y la costa son dos personajes que bullen palpitantes, que dialogan entre nosotros en un mundo que es mitad realidad y mitad sueño, delineando entre formalidades un trascendente mensaje estético. Luis Fabio Xammar, quien ha dado una certera fisonomía y un pespicaz estudio de Valdelomar, dice refiriéndose a "El Caballero Carmelo", por ejemplo : "Este célebre gallo no es sino un alegre pretexto para hacernos partícipes de hondísimas vivencias y de una dulzura cósmica por la existencia....". Pero al par, el tipo se "alza enhiesto e incomparable", en plena realidad de personaje cumplido. Es esta "novela" motivo para mostrar al poeta y al magnífico prosador, al mismo tiempo.

"Esbelto, magro, musculoso y austero, su afilada cabeza roja era la de un hidalgo altivo, caballeroso, justiciero y prudente. Agallas bermejas, delgada cresta de encendido color, ojos vivos y redondos, mirada fiera y perdonadora, acerado pico agudo. La cola hacía un arco de plumas tornasol, su cuerpo de color caramelo avanzaba en el pecho audaz y duro. Las piernas fuertes que estacas musulmanas y agudas defendían, cubiertas de escamas, parecían las de un armado caballero medioeval".

Ya se ha dicho que Valdelomar estaba ajeno a todo pintorequis-
mo. En su ensayo "Belmonte el trágico", nos ha de mostrar como concibe la literatura, que no debe obtener el fácil acomodo de la vulgaridad. El éxito acompaña a los mediocres, sostiene, pero la posteridad se encarga de destruirlos, porque de ellos no queda "una frase, una idea, una observación sobre nada". "El mediocre, sobre un ritmo musical, barato y fácil y por ello universal, ha engarzado ideas baratas, fáciles y universales", afirma dentro de las consideraciones estéticas que sirven como introito al ensayo citado. En ellas manifiesta una teoría sobre "el ritmo" de la obra literaria. De una previa división en tres etapas rítmicas, se desprende que hay uno natural, en que el universo se nos presenta tal cual es, con pureza de líneas, sin emoción ulterior; luego, un ritmo inteligente en que la naturaleza es interpretada por el autor, producto de la razón, búsqueda de imágenes consecuentes, ausencia de la aparición inicial: el ropaje cubre los objetos; y por último, el ritmo supremo, en que la naturaleza se nos presenta en toda su verdad pavorosa: "es la naturaleza que piensa —dice Valdelomar— es la misma Venus de Milo con las floridas galas de la primavera y con la trágica belleza de la cabeza de Medusa". Vendría a ser esta tercera etapa, una conjunción de las dos primeras manifestaciones, integración de valores. De ahí que Valdelomar se esforzara en mostrarnos la verdad que aparecía tras un crepúsculo al pie del mar, lo que expresaban los guarangos abandonados en los arenales, lo que hay de humano —y de humano a cósmico— en un gallo de pelea o en un caballito de mar, nimbado con el oro de la leyenda y ávido de la copa de sangre, de los ojos y del azahar del durazno que le ofrece año a año la poesía del hombre, para conseguir aquello que en lenguaje platónico se escribiría Amor, con mayúscula.

Tennyson dijo :

"Golpea, golpea, golpea
en las frías piedras grises, oh mar!...".

Y Valery, un siglo después :

"Sí, mar, gran mar de delirios dotado,
piel de pantera y clámide horadada
por millares de imágenes del sol,
ebria en tu carne azul, hidra absoluta
que te muerdes la cola refulgente
en un tumulto análogo al sielncio...".

En el primero de los poetas nombrados, el mar traía asociaciones místicas y se veía sobre él caminar las naves hacia el definitivo puerto, mientras las notas crepusculares indicaban que había pasado un día más en el desfile de lo finito a lo infinito. En el segundo, el mar es un motivo de delectación. "El Cementerio Marino" viene a ser una fuente sugerente de imágenes donde se muestran los poliedros del mar con visión y manera poéticas. El océano vive en Tennyson para darnos la idea de un mundo que marcha hacia el más allá, a la bahía inmensa y sombreada al pie de la colina. En Valery es la recreación de lo presente; el mar resulta eterno y trascendente en sí mismo, sin comparación o referencia. Valdelomar tuvo también presente el paisaje y la palabra del mar. La playa significó su punto de observación y cada reventar de ola o cada ocaso era un motivo de búsqueda estética relacionado con la vida que transcurría en las riberas; ya entre las casas de la aldea —una cualquiera—; ya entre los botes de los pescadores que echan sus velas al alba; o en las arenas donde varan los cadáveres, los huesos de las ballenas y las hierbas marinas y adonde sale a conversar la legendaria figura del "hipocampo de oro". El mar vivía plenamente y el escritor transcribía los mensajes de la Naturaleza en su desgarrante autenticidad. Las horas no marcan el tiempo sino la angustia de las cosas que son estímulo o reflejo de las preocupaciones del hombre. Al oído de éste le hablan la costa y el océano.

"Yo he nacido en el campo y he nacido en abril". La partida de bautizo de Abraham Valdelomar extendida por el cura párroco de la Iglesia Matriz de San Jeronimo de Ica —que reprodujera Xammar en "3"— indica su nacimiento autumnal en esa ciudad; y según lo manifestado en ella, el 16 de abril, y no el 27, de 1888. Desde muy niño estaba en Pisco, sobre el litoral.

Mi infancia, que fué dulce, serena, triste y sola,
se deslizó en la paz de una aldea lejana,
entre el masno rumor conque muere una ola
y el tañer doloroso de una vieja campana.

Dábame el mar la nota de su melancolía;
el cielo, la serena quietud de su belleza;
los besos de mi madre, una dulce alegría
y la muerte del sol una vaga tristeza.

En la mañana azul, al despertar, sentía
el canto de las olas como una melodía
y luego el soplo denso, perfumado, del mar.

Y lo que él me dijera aún en mi alma persiste;
mi padre era callado y mi madre triste
y la alegría nadie me la supo enseñar.....

Valdelomar llega a Lima de Pisco. Dibuja, es periodista; anti-académico. Colabora en la edición de "Contemporáneos" y "Colónida"; convirtiéndose en realidad, en jefe de un grupo literario. Escribe sus primeros cuentos y obtiene el Premio de "La Nación" de Lima, en 1913. En ellos le hablaban el retazo de campo y la monótona vida del villorio. Una dulce melancolía, da luz difusa al relato.

En un poema, que corresponde a ese mismo espíritu, dice :

La misma mesa antigua y holgada, de nogal,
y sobre ella la misma blancura del mantel
y los cuadros de caza de anónimo pincel
y la oscura alacena, todo, todo está igual.....

Hay un sitio vacío en la mesa hacia el cual
mi madre tiende a veces su mirada de miel
y se musita el nombre del ausente pero él
hoy no vendrá a sentarse en la mesa pascual.

La misma criada pone, sin dejarse sentir,
la succulenta vianda y el plácido manjar;
pero no hay la alegría ni el afán de reir.

que animaron antaño la cena familiar;
y mi madre que acaso algo quiere decir,
ve el lugar del ausente y se pone a llorar.....

Hay un tono de ternura hogareña y de paz soleada de pequeña ciudad, que anticipa aquellos melancólicos y sabrosos versos de los primeros años de Vallejo en "Los Heraldos Negros" y en "Trilce". El sitio vacío del hermano lejano y la madre que ve el lugar del ausente y se pone a llorar. Sólo que en Valdelomar asoma en su morbidez "la arena que las olas azotan.....". La paraca despeina su verde cabellera.... y junto al pescador gira la alba gaviota". En Vallejo hay el color vívido de las serranías y el hombre alza los ojos a la altura, Vallejo busca ansiosamente a Dios; en la costa la vista se torna gris hacia el horizonte.

Valdelomar recorre los elementos que rodean su vida familiar : en "el ñorbo del jardín" hacían "nido los gorriones"; y la "higuerilla", que "se balancea con la brisa marina", tendía sus hojas que él y sus hermanos rozaban "cariñosamente"... "Las palomas, con sus alas de abanico, eran la nota blanca"... En la playa "verdegueaban las malvas silvestres"... "Palmeras desmedradas", "toñuces coposos y frágiles" vigilaban de "trecho en trecho las entradas del desierto", y a sus pies ondeaba "la hierba del alacrán, verde y jugosa al nacer, quebradiza en sus mejores días y en la vejez bermeja como sangre de buey". Más allá las palmeras formaban coro y se abría alguna caleta de pescadores, donde se multiplicaban las higueras, ofreciendo sombra a las gentes sencillas. Valdelomar repasa estampas de esas vidas lentas, en que se entrelazan el pescador abuelo que teje las redes con "toscos dedos", "el sorprendido pez", los chiquillos que se "tuestan desnudos al sol", montados sobre el asno "pensativo"; y también los sauces, las gaviotas; naves que se pierden en la neblina con sus gallardos tripulantes; chozas de caña y estera; y en alguna casa del puerto el gallo triunfador "esbelto, magro, musculoso y austero".

A ese mundo de *objetos*, a esa presentación que podría ser meramente descriptiva, a ese ambiente, lo traspasa una honda voz lírica, cargada de historia, de encantamiento, de dolorosa melancolía :

Viene de las montañas
un viento frío
y es como sagre de las montañas
el río.....

Va por el cañaverál
la niña en pos de una rosa
carcomida por el mal;
va por el cañaverál,
silenciosa.....

Y se adelantará muchas veces a Vallejo; en la sombra de los "bueyes" que van desuncidos", "inclinados y vencidos" al remanso, como en "Paz Aldeana" de aquel poeta; o en la comida triste, —desemparo, niñez que vuelve—, con sitios familiares vacíos; o en la tristeza y soledad de las horas muertas; y sobre "Heces" o sobre "Pagana" o "Los Anillos Fatigados" pasa un soplo de Valdelomar, que es, por otra parte, justo decirlo, el soplo de una época que en el Perú se llamó "Colónida" y que respondió a las notas de Verlaine, de Saináin, de Rubén, de Silva, y sobre todo de Herrera, en un instante post-modernista. Es todo un movimiento, donde pueden encontrarse elementos de identificación entre Eguren, Bustamante y Ballivian, Ureta, Valdelomar, Vallejo. Claro está que abundan las diferencias. Sobre todo en Vallejo que se va desprendiendo de la "arquitectura" bella de los otros para llegar a la pura confrontación de la palabra con el sufrimiento, en una nueva belleza formal, donde parece simplemente, que no se encontrara ésta, que resultaran insuficientes las palabras para expresar los complicados estados de ánimo. En Valdelomar persiste la preocupación estética modernista, un afán de palabras hermosas, por su fonética o por su sentido de expresión; y que Vallejo abandona fácilmente tras los poemas de "Los Heraldos Negros" para convertir su obra en una manifestación de sufrimiento a piel de carne. Sin que debamos creer, por ello, que se alejó de todo "formulismo" poético, pues detrás de todo ese desprendimiento, hay una "intencionada" fórmula, un preconcebido lenguaje, en nuevo camino de belleza, que hace de Vallejo más un clásico que un romántico. Y no puede negarse que continúan en "España, aparta de mí este cáliz" y en "Poemas Humanos" muchas de las influencias de la juventud : simbolistas franceses, Herrera Reissig y Valdelomar, que deja su huella no sólo en la poesía de Vallejo, sino muy principalmente en los cuentos de éste, que tratan de ajustarse a la técnica de Valdelomar, pero esto no es propiamente tema de este ensayo. Si calamos en ambos, encontraremos que en ellos está sufriendo la Naturaleza entera, a través de dos caracteres distintos, uno plenamente costeño, el otro representativamente andino y que en los dos hay un sentimiento cósmico, agudo, profundo, que en Vallejo se va concentrando en el hombre mismo y en Valdelomar

se extiende en mucho al medio circundante, al cuadro mismo de la Naturaleza que habla con ricos materiales que se ofrecen a un fino temperamento artístico.

Esos materiales que le ofrece la Naturaleza —su Universo— hablan de cosas diversas, envuelven signos y símbolos que el poeta siente y desentraña con amoroso arte, que tiene blandura de pan aldeano, vibración de puro dolor y colorido de celajes. Dice Valdelomar en una de sus "Neuronas" :

"Tiene la Naturaleza exaltaciones y depresiones. Tiene la Naturaleza instantes de revelación en los cuales se diría que está elocuente. Que habla, que quisiera comunicarse con los hombres. ¿No habéis sentido alguna vez en el campo, en un momento especial é inexplicable, algo que es como la angustia de la Naturaleza, algo extraño que os invita a penetrar en el alma impalpable de las cosas, algo que es como una atracción que ejercen en vosotros fuerzas misteriosas y ocultas? ¿Qué es aquello sino la llamada cariñosa que os hace la madre? ¿No somos por ventura nosotros una parcela de la gran unidad? Creo con toda la fé de que soy dueño, que la Naturaleza ha sido, en un principio, una gran unidad armónica y compleja, que perdió su concreción y que trata de volver a ella".

La Naturaleza está, pues, diciendo constantemente su "desgarradora verdad".

«Jorge Puccinelli Converso»

"A la orilla del mar se piensa siempre —explicaría en uno de sus cuentos—; el continuo ir y venir de las olas; la perenne visión del horizonte, los barcos que cruzan el mar a lo lejos sin que nadie sepa su origen o su rumbo las neblinas matinales, durante las cuales los buques perdidos pitean clamorosamente, como buscándose unos a otros en la bruma, cual ánimas desconsoladas en un mundo de sombras; "Las paracas, aquellos vientos que arrojan a la orilla a los frágiles botes y levantan columnas de polvo monstruosas y livianas; el ruido cotidiano del mar, de tan extraños tonos, cambiantes como las horas; y a veces, en la apacible serenidad marina, al surgir de rugidores animales extraños, tritones pujantes, hinchados, de pequeños ojos y viscosa color, cuyos cuerpos chasquean las aguas al cubrirlos desordenadamente.....".

El mar está también reflejado en el mensaje que escriben en las tardes los largos cordones de pájaros sobre el cielo; y en las luces que en la noche se extinguen a la distancia "como vidas estériles".

La voz de la costa se escucha en el crecer de los sauces "al borde de la parcela colindante" con el yermo; el sauce "Hebaristo", por ejemplo, está rodeado de "yerbasantas" y "llantenes" y por sus raíces corre "el agua fría y turbia de la acequia". Bajo su sombra medita el hombre, simil en la soledad y en el hastío, en el triste acontecer. "La noche envolvía a ambos en el misterio". Los dos "hijos del azar, del capricho y de la sinrazón", esperando inutilmente el florecimiento de las ramas extendidas. Unidos más tarde —hombre y árbol— en la muerte, envuelto uno por el otro, en el inmenso anonimato de la tierra, que sigue proliferando en derredor. El campo es a veces un simple pedazo de jardín. Y siempre tras el jardín el mar. Por sobre el verde de las higueras y el rojo de las corolas, el plumizo humear de las aves manchando el azul del espacio ó haciendo resaltar la blancura de las gaviotas que flotan a sus costados como copos de espuma. En medio de ambos, del campo que es sólo destello, menudo ofrecimiento de la tierra, y del mar que es todo inmensidad, está el girón de la playa, donde menudean esqueletos de aves, piedras multicolores, yuyos, sombras de náufragos. Allí sobre la playa, el poeta siente venir la muerte :

"El divino prodigio del silencio. . . .", el ya callado "rumor de las olas", "la inmovilidad. . . .". "Nada acusaba ya a la Humanidad, ni a la vida. Todo era mudo y muerto. Sólo quedaba el zumbido en mi cerebro, que fué extinguiéndose, hasta que sentí el silencio, claro, instantáneo, preciso. . . .". «Jorge Puccinelli Converso»

La muerte llega con menudos pasos de mujer y con silueta blanca. La Muerte ha venido del mar, que él ama tanto; y hacia el mar han de mirar aterrados y fijos "los ojos de Judas", cuya efigie queman implacablemente, todos los años.

"Entre las cosas inefables é infinitas que intervienen en el desarrollo de sus leyendas —dice Mariátegui—, con la Fé, el Mar y la Muerte, pone el Crepúsculo. Desde su juventud, su arte estuvo bajo el signo de D'Annunzio. En Italia, el tramonto romano, el atardecer voluptuoso del Janiculum, la vendimia autumnal, Venecia anfibia —marítima y palúdica— exacerbaren en Valdelomar las emociones crepusculares de "Il Fuoco". Pero a Valdelomar —agrega— lo preserva de una excesiva intoxicación decadentista su vivo y puro lirismo. El "humour", esa nota tan frecuente en su arte, por donde se evade del universo d'annunziano".

De Wilde tomó la pcese para "epatar" a la burguesía. De D'Annunzio el panteísmo. Mariátegui expone, respecto a su gracia y su novedosa creación, el anticipo *pirandelliano* de "Heberisto, el sauce que murió de amor", que según él, muestra : "el fracaso de una existencia, que, en una tentativa superior a su ritmo sórdico, siente romperse su rescrte con grotesco y risible traquido". Pero al lado un color terrígena, indígena.

"Yerbasanta" y "El Hipocampo de Oro", constituyen la alternación de aquellos dos mundos —costa y mar— que se superponen o se enfrentan en Valdelomar, dentro del sentimiento panteísta que ilumina por encima de cualquier nota decadente la obra genial del poeta y del prosador. En una, viven los labradores sobre la eglógica paz de los campos. Recuerdo de "vendimias", de "tambores de pellejo de cabra", de "azahares del pacaé", de "la alameda de sauces", del "broquelado pozo". Los niños juegan en los "bosquecillos de toñuces y de pajarobobos". En las noches, el campesino joven, moreno, melancólico, de aldeano amor, canta yaravies :

"En su ventana moría el sol
y abajo lento cantaba el mar;
y ella reía llena de amor,
rubia del oro crepuscular. . . .".

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Murmuran las peras en los árboles lentos y altos y murmuran las olas en la ribera próxima. La tierra húmeda y preñada, el desierto y el mar. Entre un mundo de gorriones, de baldes "de dulce leche con calor de madre", de "uvas pintas", transcurre la nunca descubierta tristeza del mozo chacarero quien, al final de la Semana Santa, se aleja por los últimos retazos de la Hacienda, para hundirse definitivamente "en el cerrado misterio tenebroso". Las aguas seguirían debatiéndose bajo el muelle en "las tinieblas" de cada "noche".

En "El Hipocampo de Oro", de una alada y casi diríamos alegre expresión de cuento infantil, surge en toda su esplendor el mar. En la orilla asoma la palmera cuya copa semeja "la cabellera de una bruja"; se arrastra "la tortuga obesa", que se despierta al grito de las gaviotas y saca "la cabeza chata como el índice de un dardo" "dejando caer dos lágrimas por costumbre más que por dolor"; y vive Glicina, viuda de algún marino rutilante, blanca "como la leche oleosa de los cocos verdes", y que con ser armoniosa cual "ola antes de reventar", muestra ya una belleza en camino de convertirse en esta-

tua de mármol. El cuento transcurre sobre la playa y tiene por personajes centrales al "Hipocampo" —rey y símbolo del mar— y a Glicina —espejo de humanidad— en busca del hijo deseado, en persecución de inmortalidad hecha a base de amor y de propio renunciamiento. El océano tiene criaderos de perlas, ejércitos de lacmas, bosques de yuyos, palacios de corales, pero requiere constantemente, para no ennegrecer, de nuevos ojos "femeninos", que iluminen las aguas sin fin, de humana sangre que da vida a su cuerpo brillante, y del azahar del durazno de los dos almendros que brinde el poder de la sabiduría. Y el mar angustiado vive en acecho de satisfacer sus deseos que a cada vencimiento de luna parecen nuevamente inalcanzables. Glicina, a su vez, está para ofrecerle ese placer en compensación del hijo que nazca de sus entrañas —carne y hueso— ó fantasía poética, expresión artística ó tosca obra de artesanía. En el trueque de objetos deseados ambos encuentran la satisfacción de sus deseos, pero ya está naciendo, al ras del gozo, un nuevo despertar de angustias por venir ó el culumbrarse de la propia muerte. El hombre y el mar están otra vez frente a frente; uno para el otro, uno por el otro. "Todo lo que los hombres anhelan está en el fondo del mar", dice el Hipocampo. Pero a la vez, el hombre viene a traerle, al término del período lunar, los ojos, la sangre y la sabiduría, para que en cambio le dupliquen la porción de "amor". Valdelomar está confrontando siempre a ambos elementos y él asiste diariamente al espectáculo marino. "¿Te gusta mucho el mar?".... preguntará la muerte. Y el poeta, aún niño, dirá en respuesta : "Si, señora; vengo todas las tardes.....".

El drama, como género literario, ó sea el dialogar mismo, encontró en "Verdolaga", la superación de otros menores ensayos. Xammar encontró en esta obra un antecedente a ciertos aspectos del moderno teatro lírico y terrígena de García Lorca. Los nombres de los personajes que huelen a campo y sugieren bellezas en sí solos son ya expresión lírica. Drama eglógico, tiene por escenario la chacra costeña, y por realización una tragedia de pastores. Membrillejo muere al pie del río; y Espigua, la madre, lo busca por cercos y callejones, por el monte y la arena colindante, y lo halla, al fin, con la cabeza en el agua y el cuerpo sobre la grama, con la herida morada, podrido bajo los rayos del sol fuerte. El campo y el mar hacen también plena aparición. Ellos son los verdaderos personajes detrás de Espigua, Membrillejo, Daniela, Moscatel, Agüeda, Maura..... Esta última nos hablará de ellos, pero en verdad son ellos los que hablan por boca de la soñadora :

"La fruta, la jugosa fruta, la alegre fruta. La fruta no está enferma. La fruta no llora, no tiene dolores, no tiene corazón..... Los árboles, Agüeda, son buenos; los árboles no dañan. ¿Porque no te casas con un árbol? Un árbol no te haría sufrir como Claudio. Claudio te amaba y te hacía sufrir. Tú debes casarte con un árbol. Tú eres Agüeda, la señora Durazno".

En cambio :

"El mar.... ¿Cómo es el mar?.... Mucha agua, agua salada, amarga, agitada. El agua del mar debe ser salada como las lágrimas.....".

"Canción primitiva y pastoril" se le ha llamado. Drama de valle costero y de mar, podríamos añadir que es "Verdolega", donde los personajes ríen con las flautas de carrizos tiernos y lloran con las viejas cañas que tienen sabor de arena y agua.

Las cosas que lo rodean vibran, en Valdelomar, con la tristeza y la alegría del hombre. Por eso dirá en su "Confiteor";

"Mi alma llenará el mundo de alegría,
la Naturaleza vibrará con el temblor de mi corazón,
todos serán felices :
el cielo, el mar, los árboles, el paisaje.....".

A su conjuro se antropofornizan océano y costa, pez y árbol, y toman definido carácter. Se hacen personajes que tienen representación viva y la Naturaleza se expresa por medio de ellos elocuentemente. Más no son meros símbolos, pues conservan su función y su papel dentro del Universo. El campo destaca bajo el sol ardiente; el mar adquiere su melancólica actitud a la hora "sangrante del crepúsculo". Las aves vuelan como tales al trazar sus signos bajo el cielo, que, a veces, es claramente "abovedado", con "un azul intenso", "como si fuera más grande y más hondo" y los ojos "lo miraran más profundamente". El desierto "vasto, amarillo, monótono, como otro mar de pena y desolación", se extiende a lo largo de lo que la vista alcanza; y el verde de los árboles del valle estrecho y jugoso, es un manchón de alegría sobre la inmensidad. Es la Naturaleza en la tercera etapa del "ritmo". Cada valle costero es un poema que va a morir al mar, le-

vantando al paso imágenes de "yerbasantas", de "sauces", de "verdolagas", de "caballeros carmelos" con bermejas agallas, de "señoras blancas" musitando naufragio en las orillas, de haciendas en vendimia y de procesiones con andas de santo lugareño. Al fondo el océano, donde están varadas las embarcaciones que abandonó el viento y donde lucen los faroles al instante del tramonto; en el interior se agitan los peces entre mundos de líquenes y conchaperlas. El hombre es otro poema que se debate entre sus propios desgarramientos y la angustia que le ofrece "su Universo". La Naturaleza, la ternura y el escepticismo fluyen juntos en su prosa y en su poesía :

Amada, ya es hora,
ya se acerca la aurora
y el cura en la capilla nos espera.

—Más tarde, cuando muera
la primavera.

Amada, ponte presto los azahares,
que ya las luces brillan en los altares
y canta el río.

—Luego, amor mío,
cuando muera el estío.

Amada, nos esperan en la capilla,
ponte presto los azahares y la mantilla,
porque ya están las rosas en retoño.

—Espera, amado, espera,
cuando muera el otoño.

Amada, ponte el velo de desposada
que cantan las palomas en la enramada
su canto tierno.

—Imposible, no esperes;
ya ha llegado el invierno.

La interpretación del paisaje de la costa peruana constituye, así, seguramente su más preciada veta literaria. Dejemos aparte el fino humor de sus cuentos yanquis, los intentos de literatura incásica, el discutido tema de sus cuentos chincos, las manifestaciones periodísticas donde saltaba el "sonobismo" a lo Wilde, la exaltación de "nuestro señor yo", que imitarían muchos entre nosotros pero sin la genial llamada a la intimidad, al regolcarse de la belleza, que se desprende de la obra de Valdelomar; posición que tiene mucho de revolucionaria contra la mediatización burguesa. Tampoco insistiremos en esta ocasión en la técnica y novedad de su prosa entre nosotros.

Nos interesa aquí que fuera admirable intérprete de las voces de la Naturaleza, con un fino sentido de instrumentación artística que le permitió darnos el paisaje de la costa más allá de la copia real, de la simple manifestación eglógica ó de la comparación inmediata; pero no tampoco como ropaje inteligente, como delectación de símbolos ó de metáforas, sino como intento de dar expresión a la voz misma del Universo que estaba hablando para él en cada cosa, en cada animal, en cada accidente natural y en sí mismo. La Naturaleza era un interminable drama en que sus personajes, obedeciendo a fuerzas misteriosas y ocultas; iban en procura de una definitiva concreción armónica. Al lado, la novedad en el giro del impresionismo de la época.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Hoy, que está la mañana fresca, azul y lozana;
hoy que parece un niño juguetero, la mañana,
y el sol parece como que quisiera subir
corriendo por las nubes, en la extensión lejana,
hoy quisiera reír.....

Hoy, que la noche tiene una trágica duda
en que vaga en la sombra una pregunta muda;
en que se siente que algo siniestro va a venir,
que se baña en el pecho la Tristeza desnuda,
hoy quisiera morir.....

La muerte llega cuando el mar apenas suena sobre la playa desconocida, remota, blanca y solitaria. Playa, el fin humano, de todos

modos, aunque en este caso específico se realice el desenlace entre la cordillera, en ciudad de tejados rojos y campanarios de piedra, muy cerca de la pampa donde quedó sellada la libertad de América.

“Vendrá la muerte un día, con su hoz encarnada
nos tenderá los brazos al fin de la jornada.....”

Cuando arribó, Valdelomar estaba en Ayacucho, entre los Andes, el 2 de Noviembre de 1919.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Influencias Culturales y Expresión Personal en "Los Heraldos Negros"

Por ANDRÉ COYNÉ

INTRODUCCION

Para toda valoración posterior de la obra de madurez de Vallejo, es de sumo interés examinar previamente el libro de la juventud que, si bien debe mucho a la estética entonces vigente, inicia al mismo tiempo una ruptura inequívoca con la misma y logra definir un nuevo modo de expresión, por completo liberado de las formas y técnicas modernistas. En su agresiva originalidad *Trilce* será tributario del esfuerzo de liberación patente a lo largo de *Los Heraldos Negros*, y mucho más tarde, a pesar del transcurso del tiempo, los *Poemas Humanos* no desmentirán la intuición primordial del libro de 1918, sino que al contrario ahondarán en ella con una conciencia agudizada por la proximidad de la muerte.

Antes de entrar a estudiar el primer libro de Vallejo, no creo que sea preciso entablar una historia detallada de la vida del poeta, cuyos rasgos más importantes, por lo demás, he tratado personalmente de establecer hace ya algunos años en una revista limeña (1). Cabe sin embargo recordar aquí brevemente aquellos pormenores biográficos a los cuales el escritor alude, expresa o tácitamente, en el texto de 1918, ya que ellos, sin tener mayor importancia estética, no dejan de ser necesarios para la comprensión inmediata de los poemas.

(1) *Apuntes biográficos de César Vallejo*. Mar del Sur, No. 8, Nov. Dic. 1949.

Mayo y *Aldeana* por ejemplo evocan la existencia sosegada de las pequeñas ciudades serranas y especialmente de la que más recuerdos dejara a quien nació bajo su cielo, Santiago de Chuco, en los dos momentos privilegiados del alba y del crepúsculo. El humo de los bohíos, el pueblo que despierta con la luz, las tareas campesinas que se inician, "zagalas" y jóvenes labradores que alternan los gestos ancestrales del trabajo con los cantos de su pena nostálgica, mientras los ancianos están ya delante de sus chozas, fumando o masticando coca; es la aurora. La aflicción del día a punto de morir, las esquilas de los rebaños que vuelven a los establos, y en el silencio que lo invade todo el agrío llorar de una quena, el triste desgarrar de una guitarra acompañando los acentos melancólicos de un yaraví : es el crepúsculo.

En *Aldeana* igualmente el poeta recuerda más precisamente la casa donde se desarrolló su niñez: el inmenso portón por donde podían entrar las cabalgaduras (cf. asimismo: *Hojas de Ebano*), el "patio silente" con su poyo de piedra, la huerta hoy desaparecida, con el muro en donde niño apoyábase, mirando muy cerca el "cementerio" (*Eneida*), el "blanco panteón" que ha de ser algún día el último "cativeño" (*Ausente*), o tal vez elaborando sueños lejanos de misterio y de gloria (vestir hábitos sagrados, ser obispo : "una mitra de ensueño que perdí" - *Comunión*) (2), después de haber "chivateado" todo el día (*Mayo*) y contentado las "ganas lindas" que tenía de "almorzar y beber del arroyo". Toda una vida monótona que sólo una vez al año animara y alegrara la celebración del santo patrón de la ciudad, Santiago, el apóstol por antonomasia, el mismo que el "labriego" en su ingenua devoción confunde fácilmente con el dios-sol de sus antepasados: de las fiestas anuales de su ciudad natal, con el típico ambiente de religión, bailoteo y borracheras, Vallejo nos ha dejado una evocación poética en los sonetos de *Terceto Autóctono*.

A través de los poemas que integran *Canciones de Hogar* podemos asimismo evocar a quienes rodearon de quietud y cariño la infancia secretamente adolorida del poeta: no muy lejos de la iglesia, a cuya sombra el muchachito de largas trenzas iría a oír las historias y consejos del campanero, el "buen ciego mélico", Santiago, quien murió hace muy pocos años después de ser durante más de medio siglo el confidente predilecto de todos los niños del lugar, —no muy lejos de la iglesia,— el hijo de D. Francisco de Paula Vallejo y de Dña. María

(2) cf. Francisco Izquierdo Ríos : *Vallejo y su tierra* — p. 22.

de los Santos Mendoza vivía con los suyos, entre sus padres y sus hermanos mayores, uno de los cuales había de tomar en serio una noche de agosto de 1915 el juego del escondite de otrora y ocultarse para siempre en las tinieblas de la muerte, dando origen al poema que se titula *A mi hermano Miguel*.

A su padre también, a quien alude por ejemplo en *Los pasos lejanos*, Vallejo dedica un poema entero de *Los Heraldos Negros*: *Enereida*. Antes del año 1900 Santiago de Chuco, elevada a provincia solamente en los últimos meses del siglo pasado, no era más que un distrito, dependencia de la provincia de Huamachuco, y D. Francisco de Paula Vallejo había sido un tiempo gobernador del distrito, lo que explica en *Enereida*, la alusión a "los años de la gobernación"; parece que el hijo conservara de su padre el recuerdo de un hombre ya anciano (había nacido probablemente en 1840, y le llevaba unos diez años a su esposa), austero, o mejor dicho augusto en todos los sentidos que encierra dicha palabra, grave, religioso, apacible y a la vez tierno con el menor de sus descendientes.

En cuanto a la madre, que inspiraría después de muerta muchos poemas de *Trilce*, la vemos aparecer en algunas composiciones de 1918, símbolo de un amor inquieto (*Los pasos lejanos*) que abarca hasta las cosas más humildes (*Las piedras*) y protege al niño contra los "golpes" de la vida; (en *Nervazón de angustia* la amada será llamada a desempeñar papel idéntico: "oh, nueva madre mía"), dándole al despertar las "empanadas" con que saciar su hambre (*Enereida*) y luego ese "Pan nuestro de cada día" (*El pan nuestro*), que tanta falta le había de hacer más tarde. En *Hojas de Ebano*, poema de la noche serrana, noche de "sepultura" y "funerales" fría, triste, lluviosa, podemos encontrar, a través probablemente del recuerdo de otra persona desaparecida (3), como el eco anticipado de la muerte que pronto asolaría el alma ya derrotada del poeta: "Si señor; murió en la aldea; aún la veo envueltita en su rebozo.....".

En Abril de 1905, Vallejo va por primera vez a Huamachuco; desde entonces empieza a cruzar con relativa frecuencia las "rocallosas jalcas peruanas" y aquellos paisajes cuya atmósfera preñada "de

(3) ¿Será la, pequeña María una de sus hermanas, prematuramente desaparecida, y cuya sombra se mezclará mucho más tarde con las de la madre y del hermano Miguel, en la prosa de *Poemas Humanos* titulada *La Violencia de las Horas* donde también aparecen otros muertos santiaguinos?

electricidad y de hórrido presagio" evocaría en su prosa titulada *Fabla Salvaje*. En *Los Heraldos Negros* tan sólo presentimos los "Andes occidentales de la Eternidad", pero un poema como *Los Arrieros* nos transmite la emoción de los viajes ya más largos que en una época sensiblemente posterior el estudiante había de realizar anualmente desde Santiago de Chuco hasta Trujillo; no existía entonces la carretera que une ahora las dos ciudades distantes, unos 180 kms., y la ida, a caballo, duraba varios días, días interminables durante los cuales los viajeros desgranaban la "oración del camino" y apenas cruzaban de vez en cuando unos arrieros emponchados "saboreando el romance peruano de su coca"; la cabalgata terminaba a 20 kms. de Trujillo, a la altura de la hacienda de Menocucho, también mencionada en el poema (4), donde abandonaban los caballos para tomar el tren que iba a la capital de La Libertad. A fines de diciembre, Vallejo subía nuevamente a Santiago, para regresar hacia la costa, después de terminadas las vacaciones en el mes de marzo o abril; una vez, al poco tiempo de abandonar la ciudad andina con su hermano Néstor, el poeta, cuando iba por las alturas desoladas de la jalca, empezó a tiritar de fiebre y tuvo que regresar a la casa de sus padres; los días que ahí pasó, habrían originado el poema *Encaje de Fiebre*.

En los sonetos de *Nostalgias Imperiales*, réplica costeña del cuadro serrano de *Terceto Autóctono*, tenemos el reflejo de los años de Trujillo y los paseos o diversiones del pequeño núcleo intelectual al cual se adhirió el entonces estudiante de Letras y Derecho; en los alrededores de la ciudad los integrantes del grupo del Norte se juntaban y paseaban a cualquiera hora del día o de la noche : el lento trabajar de una anciana, el andar meditabundo de los bueyes, por los caminos que orillan los ficus "melenudos", entre "huacas" y "bloques preincalcos", son otros tantos detalles que sitúan los poemas al par que aquellos nombres propios que señalan el camino de Trujillo a Chanchán, la ruinoso ciudad donde reinara el Gran Chimú La Grama, cancha de deportes a la salida de Trujillo, con su única tribuna, La Ramada (N. I., 4), y más lejos el pueblo de Mansiche (N. I., 1), cuyo pasado glorioso se remonta hasta la época de los Mochicas, reyes de "muertos dominios" y alfareros de insuperable calidad.

(4) La emoción humana de Vallejo, sensible desde joven a todas las miserias, empieza ya a manifestarse en el mismo poema; Menocucho representa todas las empresas donde hay seres que trabajan y sufren injustamente : "La hacienda Menocucho cobra mil sinsabores diarios por la vida".

Entre los compañeros de Vallejo imperaba entonces el modernismo; solían designarse a sí mismos con nombres alegóricos y bautizaban igualmente con vocablos de mítica resonancia a las muchachas que los acompañaban: "Mirtho" era la amada del poeta, la cual no sólo dió su nombre a uno de los cuentos de *Escalas Melografiadas*, sino que probablemente inspiró también algunos o quizás la mayoría de los poemas de amor que encontramos en *Los Heraldos Negros*.

En 1918, cuando Vallejo, llegó a Lima, donde había estado en anterior oportunidad algunos años antes, tenía ya escrito gran número de los poemas que iba a reunir en su libro. Sin embargo, las impresiones urbanas, aunque en número limitado, marcan algunas de las composiciones más originales y entre las últimas escritas del libro: no sabemos si el suertero andrajoso que simboliza a Dios en *La de a mil* (5) es trujillano o limeño, pero la sensación de lluvia que confiere un tono característico a los dos poemas, *Heces* y *Lluvia*, resume para nosotros en una sola nota de tristeza absurda e infinita, la atmósfera de la capital, nueva Bizancio (*Idilio Muerto*), tal como Vallejo la sintiera, añorando los "celajes" de su tierra natal.

I. CIRCUNSTANCIAS

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

En Lima, Vallejo no tardó en ser acogido por las personalidades más destacadas que entonces ocupaban el nuevo ambiente artístico en trance de formación. No conservamos prueba tangible de las repercusiones que la lectura o el encuentro de José María Eguren hayan podido tener sobre el poeta, tan diferente, de *Los Heraldos Negros*; en el texto mismo del libro tenemos en cambio el testimonio de la admiración que el joven escritor confesaba por la obra y persona del viejo maestro González Prada quien había de morir en ese mismo año de 1918 : véase para mayor prueba la dedicatoria de *Los Dados Eternos*.

Pero quién más movía entonces el medio limeño era *Abraham Valdelomar*; sabemos que recién llegado de Trujillo Vallejo conoció a Valdelomar en un café y que el Conde de Lemos después

(5) "La de mil" era la "gorda" de aquella época; correspondería a "la de un millón", en nuestros días.

de estrechar la mano al provinciano le espetó una de esas ocurrencias con que solía desconcertar a los demás: "Ahora, ya puedo decir en Trujillo que ha estrechado la mano de Abraham Valdelomar" (1). No fué Vallejo quién contó el encuentro a los trujillanos, sino el mismo Valdelomar en un viaje que hizo al poco tiempo por el Norte, cuando declaró al periodista de *La Reforma* de Trujillo encargado de entrevistarlo: "En Lima conocí al poeta César A. Vallejo, y hasta escribí algunas palabras en su elogio . . . Vallejo es un poeta en la más noble acepción de la palabra. Pienso ocuparme de su obra en detalle, cuando escriba el prólogo que me pidió para su hermoso y raro libro de versos *Los Heraldos Negros* . . ." (2). Declaración esta última que revela singular aprecio del artista ya consagrado por quien algún día había de eclipsar su gloria.

La llegada de Vallejo a Lima coincidió con los albores de algo nuevo en la vida literaria del Perú. Las manifestaciones iconoclastas de Valdelomar, si bien al principio habían provocado la ira o desprecio de los partidarios y cultores de la tradición, como los del director de *Variedades*, Clemente Palma, habían logrado finalmente introducir un elemento subversivo irrefutable que pronto terminaría con las posiciones hasta la fecha admitidas. El año 1918 señala la apoteosis de Valdelomar quien iba a desaparecer pocos meses después, de muerte prematura, en el preciso momento en que sus más antiguos y reacios adversarios renunciaban a discutirlo, y la gente tanto del norte como del sur o el centro del Perú lo acogía en forma triunfal durante la gira que había iniciado a través de la República. La aparición de *El Caballero Carmelo*, su libro de cuentos más famoso acababa de reconciliarle con todos aquellos a quienes antes irritaran sus "poses" y extravagancias. El mismo Clemente Palma consentía tomarlo en serio y escribía en el número del 11 de mayo de 1918 de *Variedades*: "se le excusa por su talento"; en otra oportunidad hablaba también del más "teatro" de los jóvenes escritores como de "quizá el único que tiene derecho a cometer una serie de tonterías y artificiosidades", ya que su obra lo acredita y él mismo se burla, afirma el crítico, de los estúpidos que pretenden seguir o imitarlo —salvedad por la cual Clemente Palma, al mismo tiempo que admitía la importancia del abanderado de las nue-

(1) Recogido por Alberto Hidalgo en *Muertos Heridos y Contusos* (Buenos Aires, 1920); es de notar que al referir la anécdota, por otros lados confirmada, Hidalgo no menciona el nombre de Vallejo.

(2) Reproducido en *Balnearios*, N.º 364, 26 de mayo de 1918.

vas tendencias, podía continuar maldiciendo de las mismas, cuya inminente invasión lo preocupaba: "Nunca como ahora se ha cultivado el disparate, la vesanía y el hermetismo como formas y fondo de un arte nuevo, hecho a base de ignorancia, petulancia y desvergüenza . . . Y de vicios vergonzosos. Y de amoralidad absoluta. Y de bellaquería..."

Mientras tanto Valdelomar, curioso de cuanto significaba algo nuevo en el ambiente intelectual de la época, ejercía una influencia indiscutible en el campo más especial de la poesía, no tanto por su obra propia como por la atención generosa que dispensaba siempre a todos aquellos que habían de ser los poetas representativos de la generación siguiente. Ya anteriormente, al enfocar "la aparición de Vallejo en la poesía peruana" (3), señalé como aún para el lector mejor preparado el poeta de *Los Heraldos Negros* no podía aparecer en 1918 sino como un recién llegado entre varios otros que pasaban conjuntamente a ocupar el primer puesto en el escenario artístico del Perú; nos conviene ahora insistir en ello. Efectivamente, en forma casi simultánea, se daban a conocer en Lima poetas provincianos originarios de los dos polos opuestos del país: paralelamente al grupo trujillano que más tarde vendría a denominarse "El Norte", se había formado en Arequipa uno, cuyo cabecilla, *Alberto Hidalgo*, acababa de fundar un revista local *Anunciación* al mismo tiempo, que en Lima se publicaba *Colónida*. Cinco años más joven que Vallejo, Hidalgo entregaba a la imprenta en 1917 un primer libro de versos llamado *Panoplia Lírica*, para el cual Valdelomar había escrito una "Exégesis Estética" con tono evidente de manifiesto de la juventud.

Si bien el autor de *El Caballero Carmelo* nunca llegó a escribir el prefacio que había prometido a Vallejo para *Los Heraldos Negros*, podemos juzgar por la tendencia esencialmente polémica de dicha "exégesis" cual habría sido probablemente el carácter reivindicativo de la introducción a los poemas de *Truenos* o *Canciones de Hogar*. Lo que Valdelomar más celebra en Hidalgo es la explosión de una personalidad nueva que se expresa sin traba de ninguna clase, en un medio, el medio peruano, en que de ordinario "la rebelión es casi un crimen"; hasta la fecha los jóvenes han demostrado constantemente una humildad exagerada frente a sus mayores la mayor gloria de *Colónida*, entonces ya desaparecida, fué, afirma su antiguo director, el haber levantado "la pasión iconoclasta contra la miseria colectiva..."

(3) Artículo publicado en *Centauro*, Nº 9, Octubre-Diciembre, 1950.

contra el caciquismo mental"; la poesía de Hidalgo, "cálida aún y palpitante", significa asimismo una etapa fundamental en la rebelión a la vez que una hermosa expresión del arte moderno, del cual Valdelomar da en forma de ecuación, la definición siguiente :

"Arte moderno = Síntesis Máxima de la Naturaleza + Exaltación Máxima de la Conciencia".

En cuanto al libro mismo de Hidalgo, anterior en un año a *Los Heraldos Negros*, refleja una inspiración en general muy diferente de la de Vallejo : obra compleja, contiene unos sonetos inspirados por motivos locales, en los que encontramos, aunque menos elaborada, una influencia de Herrera y Reissig paralela a la que estudiaremos por ejemplo en *Nostalgias Imperiales*; también unas composiciones amorosas de tonalidad igualmente modernista, pero las dos secciones más importantes del libro las constituyen *La Religión del Yo* (dedicada a González Prada) y *Plus Ultra*. *La Religión del Yo* viene a ser la afirmación en primera persona de una naturaleza violenta, orgullosa y triste, que se estima muy por encima de "las leyes al uso"; sin embargo, por más que a veces aparezca un humorismo a la moderna y asimismo podamos advertir la tendencia a ritmos menos rígidos que los tradicionales, es fácil comprobar cuanto debe semejante exaltación personal a una tradición en cierta forma romántica, que, en la época modernista, Chocano acababa de renovar a su manera:

Yo nací de una quechua y un español soldado,
de un arrebato lúbrico y un beso enamorado.
Los hombres me aborrecen porque tengo talento,
porque es un gran pecado saber sentir: ¡Yo siento!

(Autobiografía).

La novedad más chocante para el público contemporáneo se hallaba pues en la última sección señalada "*Plus Ultra*". Hidalgo recoge en ella esa clase de sensibilidad moderna cuyo profeta europeo era el italiano Marinetti desde el año 1909, quien publicara en Milán el primer *Manifiesto del Futurismo*. Para el medio peruano el poema de *Panoplia Lírica*, titulado *La Nueva Poesía*, constituye a su vez un manifiesto "futurista":

Ya soy un empresario vidente del Futuro. . .
Dejemos ya los viejos motivos trasnochados
y cantemos al Músculo, a la Fuerza, al Vigor

Poesía es la roja sonrisa del Cañón;
Poesía es el brazo musculoso del hombre;
Poesía es la fuerza que produce el Motor. .

Y en su adhesión a la fe futurista en la máquina y en la guerra, Hidalgo escribe simultáneamente una *Oda al automóvil* (que para Marinetti era "más hermoso que la victoria de Samotracia"), contándonos las emociones experimentadas al manejar "un Mercedes de 50 H. P.", antes de dedicar en plena conflagración mundial una *Arenga lírica al Emperador de Alemania, Guillermo II*, y entonar un entusiasta *Canto a la guerra* ("única higiene del mundo", Marinetti dixit) donde proclama los nuevos dogmas y las nuevas esperanzas:

Los cañones derrumban las viejas catedrales...
La guerra es como un brazo del progreso...

Bien sabemos que del alboroto futurista no queda hoy día casi nada, y su importancia es de orden ante todo histórico; los movimientos poéticos inmediatamente posteriores, si bien heredaron del grupo de Marinetti un desprecio profundo por las antiguas formas artísticas y una voluntad incontrastable de liberar la sintaxis y el vocabulario tanto como un espíritu de protesta, provocación y polémica, pronto abandonaron por completo aquella moral y sensibilidad nueva que el futurismo se había propuesto imponer: los poemas de Hidalgo en esas condiciones no pasan de ser el testimonio de una época fugaz y sin descendencia. Los elementos nuevos que, según diremos, Vallejo ofrecía en *Los Heraldos Negros* no tenían nada que ver en cambio con las manifestaciones intempestivas de una escuela que creía poder sustituir, en poesía, la nostalgia por la alegría epiléptica del presente y la espera febril de un futuro destructor, peligroso y mecánico; representaban algo menos estridente pero al mismo tiempo mucho más profundo en definitiva, mientras que *Panoplia Lírica*, libro donde no subsiste ninguna zona de sombra o misterio, apenas nos sigue interesando por marcar uno de los primeros gestos de ruptura de una juventud que se internaba por caminos nuevos con un entusiasmo caótico y no siempre afortunado en la elección de sus propios valores.

De todas maneras la obra polémica iniciada por Hidalgo al mismo tiempo que su obra creadora iban a tener el mérito de terminar con

las glorias pasadas y consagrar definitivamente la preeminencia de los maestros del año 20 : González Prada, Eguren y Valdelomar (4).

La violencia polémica de Hidalgo estaba compartida en el mismo momento por quien había nacido igualmente en Arequipa y se había manifestado junto con él publicando en 1918 un libro de versos bajo el título de *Prometeo*. El *Prometeo* de Alberto Guillén nos parece a distancia el único poemario exactamente contemporáneo de *Los Heraldos Negros* al cual podemos todavía referirnos. Con un *Portico* de Urquieta que saludaba en él la "resurrección de una poesía masculina, sana, pura, dura a trechos", el libro propugnaba una moral, la de una vida robusta, de cuerpo y espíritu en el esfuerzo y, la esperanza cotidiana. En realidad el título *Prometeo* es un símbolo, el símbolo del Hombre con H mayúscula, el Hombre consciente y fuerte, rebelde y exigente, cuya suprema expresión se realiza en el Poeta:

Vengo a exaltar al Hombre... a enaltecer la vida...
Mañana no seré ya un Hombre, habré pasado a la conciencia humana...
Hoy no basta a los ojos de los Hombres
Ser un degenerado
Para ser un Poeta...
El poeta ha de ser el Hombre múltiple
Educador! Escultor! Creador...

A semejante afirmación de piedad humana, la cual reconcilia a Cristo con Satanás en la doctrina superior del "amor al Yo", no es difícil atribuir un origen indiscutiblemente romántico, que no hacía sino prolongar, confiriéndole nuevos matices al mismo tiempo que le comunicaba valores personales, escritores como Stirner, Nietzsche o Kipling citados varias veces por Guillén en los epígrafes de sus poemas. Pero por encima de las demás influencias oímos retumbar aquí el eco de Walt Whitman cantando la necesidad de engendrar hijos espléndidos o, como escribe Guillén, un hijo "ebrio de Instinto, ebrio de Fuerza, ebrio de Vida", un hijo en fin consagrado a la tierra; y es así como el poeta exclama:

Seremos dioses, Hombres...
Nosotros llegaremos a la dicha absoluta...

(4) Véase el libro ya citado *Muertos, Heridos y Contusos*, publicado en Buenos Aires donde había ido a vivir el autor de *Panoplia Lírica*.

Por su "egotismo altruista" y terrestre, Guillén se relaciona con toda una corriente poética que entonces aceptaba la influencia y ejemplo de Whitman corriente cuyo alcance mundial había de ser subrayado algunos años más tarde en la *Antología de los Poetas de los 5 Continentes* publicada por Yvan Goll en 1923. Esa influencia o ejemplo tampoco ha marcado la poesía primitiva de Vallejo, quien sin embargo conocía como la mayoría de sus contemporáneos al poeta de los "hombros de pana gastados por la luna" (Lorca) (5).

Al contrario de la que ostentaron Hidalgo o Guillén en sus poemas mencionados, la originalidad del primer libro de Vallejo nada o casi nada debe a tal o cual movimiento meramente circunstancial de la poesía internacional en los años de la primera gran guerra de este siglo; las audacias de los dos arequipeños, por más desconcertantes que parecieran a los lectores acostumbrados a los primores modernistas, se adherían y atenían a una tendencia de poesía predicante y egolátrica, más novedosa que verdaderamente nueva, y cuya moda, por lo demás pasajera, no bastaba para ocultar sus límites y deficiencias. En cambio lo que había de inaudito en *Los Heraldos Negros*, si bien se apoyaba en un fondo cultural aparentemente menos revolucionario, el modernista, iba a resultar a la larga mucho más interesante y duradero. Efectivamente la tonalidad inconfundible que caracteriza los trozos mejor logrados del libro procede y depende exclusivamente de Vallejo, quien, por el hecho mismo de haberse emancipado lenta y progresivamente, logró conquistar una expresión genuinamente propia de la que ya nada ni nadie podría en adelante apartarle, mientras que Guillén y sobre todo Hidalgo empezaban a producir libro tras libro, sensibles a todas las influencias, sin encontrar jamás un tono o una inspiración profunda y realmente personal.

Por lo tanto la aparición simultánea de los poetas arequipeños y del trujillano nos revela no tanto una coincidencia en el concepto del arte y la poesía cuanto un cambio de atmósfera en el ambiente cultural peruano, el cual no era inútil indicar antes del examen más detenido de *Los Heraldos Negros*.

(5) En el prólogo que escribiera para *Trilce* en 1922, Antenor Orrego nombra a Whitman entre los poetas que él y sus amigos recitaban en las playas vecinas de Trujillo.

Ahora bien, el libro de Vallejo no arremete brutalmente contra las normas de la poesía entonces imperante; lo provechoso para nosotros es precisamente seguir en muchas de las composiciones un proceso de ruptura que lleva paulatinamente al poeta a la creación de un arte estrictamente adecuado a su experiencia de la vida y el universo. "Para vanguardistas, *Los Heraldos Negros* parecen claudicante rezago de la poesía vieja; aparecieron como libro atrevido ...", escribía Jorge Basadre en los años de *Amauta*: es desde ese doble punto de vista, de la tradición y de la novedad, como conviene entonces estudiarlos.

Sabemos que las primeras piezas fueron compuestas en el medio provincial al que Vallejo perteneciera ya desde el año de 1915. Los libros escaseaban en aquel tiempo en Trujillo, y durante las excursiones campestres o las tertulias (?) urbanas que ellos organizaban, los "bohemios" ponían en común sus descubrimientos y recursos; leían recitaban, comentaban; los pocos informes proporcionados sobre esas lecturas por algunos de ellos confirman una línea general que ya podíamos deducir del examen interno de *Los Heraldos Negros*.

Rubén Darío seguía dominando la poesía de lengua española; su nombre era el que volvía más a menudo en las conversaciones del grupo del norte; Vallejo particularmente confesaba para el autor de *Cantos de Vida y Esperanza*, una devoción de la que nunca renegará (en París todavía sus amigos lo oírán a veces repetir: "¡Rubén Darío es mi padre!"); tenemos que subrayar semejante parentesco ya que, si bien la primacía lírica de Darío era entonces indiscutible, la mayoría de los continuadores americanos se limitaban a reproducir la belleza pasajera y fácil de imitar de cierta manera de *Prosas Profanas*, mientras que Vallejo desde el principio identificaba más bien su angustia con la del poeta de Nicaragua, en aquella zona nocturna del alma en la cual lo acechaban los espantos y las sombras. En *Retablo* (*Los Heraldos Negros* p. 65) (6) aparece la nave sagrada de las Musas; el único pasajero identificado por su nombre propio es Darío, muerto precisamente en 1916 —"Darío de las Américas celestes"— brujo del corazón cuya figura altiva cruza el espa-

(6) Para las referencias a los textos poéticos de Vallejo utilizo la foliación de la edición Miró (César Vallejo: *Poesías Completas*, Buenos Aires, Losada, 1949), la cual encierra un número apreciable de errores, pero es la única corrientemente accesible.

cio con su lira de luto, eternamente triste en el suicidio monótono de Dios.

Pero por más que Vallejo reconociera en Darío un maestro y más aún tal vez un espíritu fraternal en el dolor, el poeta cuya influencia viene a ser primordial en el detalle de *Los Heraldos Negros* es Herrera y Reissig : el puesto de primer orden ocupado por el vate uruguayo en el modernismo americano no había sido todavía exactamente valorado; no por eso los poetas jóvenes de aquel tiempo dejaban de sentir su importancia y no pocas de las metáforas nuevas que desconcertaron a los primeros lectores de Vallejo procedían directamente de la obra solitaria de un artista solitario que durante toda su vida había padecido de la "epilepsia de la metáfora" y sólo en esa forma había salvado la irreductibilidad y la "inmunidad" de su persona en un ambiente hostil o irónico. El destino singular de aquel poeta no puede ser comparado sino con el de Saint-Pol-Roux, simbolista francés reivindicado más tarde por los surrealistas, a quien en su libro *Las Literaturas Europeas de Vanguardia* (1925), el "creacionista" español Guillermo de Torre reclamará un poco como precursor; quince años más tarde el mismo crítico volvió a contemplar la personalidad de Herrera y Reissig en un prólogo a las *Poesías completas* del "lunático" de la "Torre de los Panoramas" (7): ahí con tono menos polémico que en 1925, Guillermo de Torre sitúa a Herrera en el momento en que vivió: "Su grandeza, dice, sólo admite paridad con la de Rubén Darío", pero Darío, agrega luego, fué un poco más y también un poco menos que un poeta típicamente modernista; Herrera y Reissig en cambio es quien encarna la tendencia en su plenitud, con los riesgos mismos y los excesos constantemente redimidos por un prodigioso don verbal e imaginativo, al mismo tiempo que anuncia algunas de las novedades de la poesía posterior. El autor de *Los Extasis de la Montaña*, mal apreciado por el gran público, había sin embargo influido en muchos jóvenes escritores sudamericanos antes del creacionismo y la reivindicación de Guillermo de Torre; entre esos últimos escritores, Vallejo parece ser el que mejor asimilara dicha influencia y la integrara en una experiencia personal.

(7) Dicho prólogo ha sido reproducido con ligeras variantes en el libro *La Aventura y el Orden*, Buenos Aires, 1944.

Los demás autores modernistas, y especialmente Leopoldo Lugones (8) que leían o conocían los compañeros de la Bohemia Trujillana no tenían por cierto la misma importancia, pero si agregamos algunos poetas franceses, conocidos directamente o a través de traducciones: Baudelaire, Samain, Verlaine, Maeterlink (9), admitimos que las lecturas conferían al ambiente espiritual del grupo norteño cierta unidad que no dejaba de reaccionar en la existencia cotidiana; (10) es curioso advertir por ejemplo cómo, unos treinta años después, un abogado de Trujillo ha sabido relatarnos en la siguiente forma una anécdota de la cual Vallejo habría sido el protagonista: un día, poco antes de anochecer, el poeta había salido de la ciudad acompañado del narrador, llevando precisamente, en el bolsillo un pequeño libro de Herrera y Reissig; de golpe se detuvo, contemplando los matices peculiares de aquel crepúsculo; luego, volviéndose hacia el "oriente", exclamó: "Con razón, Dios mío ¡Si es la luna que con una testa mágica mira desde el balcón de la montaña en que, enamorada del sol, a esta hora se levanta. Qué hermoso, qué encantador colquio de esos dos luminarios que se miran y que se hacen señas: el uno desde el hueco del mar donde se hunde y ella, la muy coqueta, desde la punta del cerro donde se despierta y surge con tamaña cara risueña..." Nos es permitido dudar de la escrupulosa autenticidad de las palabras pronunciadas; el poeta seguramente no hacía tales frases al hablar, pero de todos modos el testimonio es a distancia característico de una atmósfera en la cual Vallejo se envolviera antes de desprender poco a poco de la misma los motivos de una poesía personal. No olvidemos que de vuelta a Lima, después de un viaje a Trujillo, Parra del Riego, al presentar en 1916 el vate provinciano al público capitolino (11), lo calificaba de "paisajista sentimental y sugeridor" y también "preciosista" —juicio que hoy día nos parece de lleno equivocado pero nos dá una indicación interesante tanto sobre

(8) En su libro *César Vallejo* (New York, 1952, p. 49-50), el profesor Monguío ha insistido especialmente en ella; pero de todas maneras la influencia de Herrera y Reissig sigue siendo con mucho la más importante.

(9) Herrera y Reissig había traducido a los dos primeros.

(10) Un ambiente espiritual diferente por ejemplo del de Arequipa, 'donde según vimos anteriormente, ejercían mayor influencia, al lado de los modernistas, Whitman y también los entonces más novedosos poetas futuristas.

(11) En *Balnearios*, 22 de octubre de 1916, *La Bohemia de Trujillo*.

los comienzos del poeta, como sobre las condiciones generales del momento en que Vallejo iniciara su obra.

Por lo demás no es aventurado afirmar que, en un principio, la ambición consciente de Vallejo había de coincidir bastante con la de su amigo Antenor Orrego, el pensador del grupo, quién en una colección de aforismos titulada *Notas Marginales (Ideología Poemática)* (12) nos expone una estética, la propia y sin duda igualmente la de sus compañeros: el poeta, declara Orrego, recompone y unifica el universo; "el único pecado original es la limitación... Lo divino en nosotros consiste en aquella alada impulsión para trocarnos en Dios. ... Mi estética, es decir mi expresión personal, tiene como leit motiv que la preside la coordinación de los cuatro costados del hombre con los cuatro costados del universo..." La nostalgia y la invocación a la unidad que encontramos en varias de las composiciones de *Los Heraldos Negros* ("Oh Unidad excelsa... —Un latido único del corazón,— un solo ritmo: Dios...") presentan todavía un acento directamente relacionado con el de la época y el medio circundante.

Uno de los poemas de 1918, *Retablo* (el poema en el que Darío es evocado) nos señala una intuición del poeta y la poesía que nos confirma en la anterior opinión: no hablo ahora de aquel substrato de angustia obscura y definitiva que da a las estrofas un carácter particular, sino de la idea tradicional en el modernismo del papel de artista concebido como un "brujo azul", un "arcipreste vago del corazón" (13). Una idea paralela, aunque de estilo más caótico y ambicioso, va expresada en la dedicatoria de *Los Heraldos Negros* escrita en el ejemplar que Vallejo mandó desde Lima a sus amigos de Trujillo: (14) "Los Heraldos Negros acaban de llegar... —anuncian de graneado: que alguien viene por sobre los himalayas y todos los andes circunstanciales— Detrás de semejantes monstruos azorados y

(12) El libro fué publicado tan sólo en 1922 pero constituye un resumen de la filosofía estética de Orrego y por lo tanto recoge proposiciones que ya rigieron en los años anteriores.

(13) La expresión: "Darío de las Américas Celestes" puede ser relacionada con aquella del mismo Darío en su poema al Rey Oscar: "mientras haya . . . una América oculta que hallar. . ." la imagen de la "nave sagrada" en la que se han embarcado los poetas tampoco es nueva y en la atmósfera de la primera estrofa podemos ver pasar como la sombra del "Barco del Dante" pintado por Delacroix.

(14) He reproducido esa dedicatoria en mi artículo ya citado de "*Mar del Sur*", Nº 8.

jadeantes suena por el recodo de la aurora su agudísimo y absoluto "solo de aceros".

A semejante idea de la poesía, la cual requiere una voluntad universal y artística de armonía y una auscultación inspirada del alma divina y humana, corresponde cierto "aristocratismo" de sentimiento y expresión que vemos comprobado por el epigrafe que encabeza la edición de 1918: "Cui potest capere capiat.— El Evangelio" (cf. asimismo la dedicatoria de *Los Dados eternos* a González Prada: "Para Manuel González Prada esa emoción *bravía y selecta...*").

Pero todas las fórmulas que acabamos de recordar, si bien nos ayudan a reconstruir un ambiente, no nos pueden servir mucho más tiempo: efectivamente el pensamiento consciente y crítico, tanto como la voluntad del poeta, son constantemente aventajados, en el caso de los creadores auténticos, por las realizaciones de la obra. La inspiración modernista, por lo mismo que había recogido herencias distintas y en cierta forma contradictorias —romanticismo, parnaso, simbolismo— y al mismo tiempo involucra una gran pluralidad de temperamentos, podía por sí sola indicar formas y motivos de inspiración bastante variados, pero no bastaba para traducir una experiencia hasta la fecha inaudita, y el libro de Vallejo, quién va afirmando progresivamente su libertad y a un tiempo descubre el fondo mismo de su personalidad, se sale de ella a cada instante.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

II.— CARACTERES FORMALES

El título general, *Los Heraldos Negros*, tiene una resonancia netamente modernista (1) (cf. en Darío: *Heraldos*): los heraldos son simbólicos y el adjetivo que los acompaña traduce en forma sugestiva, aunque bastante elemental, la amenaza que pesa en los mejores poemas del libro. Las composiciones más diversas resultan así mismo marcadas con un signo inequívoco, y la posición solitaria del primer

(1) El título del primer libro de Hidalgo: *Panoplia Lirica* es todavía más tradicional a pesar de las novedades futuristas de gran parte de los poemas. El título de Vallejo tiene al menos la ventaja de expresar la nota afectiva dominante del libro que encabeza.

poema cuyo título repite el título general acredita plenamente desde el principio dicha intención del poeta.

Los demás poemas (en total 68) van repartidos en seis secciones de desigual importancia, cada cual con un título colectivo que debería normalmente anunciar, como ocurre por ejemplo con *Panoplia Lírica*, el contenido general de la misma. Sin embargo, en la elección de esos títulos y la distribución de los poemas vemos ya manifestarse una ligera arbitrariedad o sea una ligera tentativa de independencia. La sección *Nostalgias Imperiales* presenta la mayor unidad, pues reúne poemas inspirados todos en los temas "localistas", pero el poema *Los Arrieros* que utiliza un tema idéntico se encuentra colocada en otra sección. En *Canciones de Hogar*, que constituye la última parte de la obra, están los poemas de inspiración íntima, familiar; ahora bien, el primero de ellos es un soneto, escrito en 1916 y sensiblemente modificado posteriormente, mientras que los siguientes representan una etapa de liberación mucho más avanzada en donde el tema sentimental se expresa de un modo completamente nuevo, que el título inofensivo de la sección difícilmente dejaba esperar. En cuanto al título de la primera parte, *Platones Ágiles* ostenta cierta tonalidad parnasiana (2) imperfectamente relacionada con la inspiración de las piezas que incluye; no tiene otra unidad que la de reunir los poemas menos personales, los más cargados de influencias.

Los títulos *Buzos y Truenos* encierran, lo mismo que el título general, un valor simbólico; dentro de ese concepto de la poesía al cual aludimos anteriormente, los "buzos" parecen indicar la investigación del terrible misterio circundante y de aquellas "hondas negruras del abismo" de las cuales hablara Rubén Darío; y los "truenos" deben ser los signos captados por aquéllos que, según otra expresión de Darío "auscultan el corazón de las tinieblas". En realidad en la sección *Truenos* podemos seguir de un poema a otro la alternancia de una interrogación sobre el problema de la vida y de la muerte (3) que se manifiesta todavía en una forma bastante intelectual (v. gr. *Los Dados Eternos*), y de una intuición mucho más personal, en

(2) La unión de un sustantivo (con valor plástico) poco usado con un adjetivo que no le es ordinariamente aplicado indica una preocupación estilística no muy acertada, pero conforme a una tendencia de la época modernista.

(3) Cf. en Rubén Darío las *Dilucidaciones* que acompañan *El Canto Errante*: "La poesía existirá mientras exista el problema de la vida y de la muerte".

la cual no cabe explicación alguna, del mismo problema (v. gr. *El Pan Nuestro*); en *Buzos*, sección muy breve, el vínculo que une entre sí los poemas resulta aún menos evidente. Bajo el título *De la Tierra* encontramos finalmente reunidos poemas de inspiración generalmente amorosa aunque otras composiciones de inspiración idéntica estén dispersas a través del libro entero.

Si nos referimos ahora a los títulos particulares de los poemas, advertimos que no siempre tienen un carácter idéntico; la significación de la mayoría de ellos tanto como su pertenencia a una lírica ya tradicional son innegables, —trátase de los títulos puramente objetivos como *Bajo los Alamos* (cf. cualquier soneto rústico de Herrera y Reissig), *Terceto Autóctono* (cf. Darío: Tríptico a Nicaragua), *Oración del Camino* (cf. Chocano: *La Canción del Camino*), o de títulos con simbolismo erótico-religioso como *Romería*, *Nochebuena*, *Impía*, etc. Pero ya *Fresco* en su vaguedad deja de tener una relación precisa con los versos que encabeza; *Babel* no está muy de acuerdo a primera vista con el poema que lo acompaña, el más breve del libro, el menos elaborado pues la sensación se trasluce en él directamente, en su estado puro (4); después de *Rosa Blanca*, el lector espera una composición del tipo de *Rosada y Blanca* de Herrera y Reissig, pero se encuentra luego con metáforas ("gato trémulo del miedo", etc.) que recuerdan más bien una manera de Herrera completamente diferente, la tenebrosa; el título *Heces* introduce una tonalidad simbólica nueva, típica de una tendencia fundamental en la obra posterior de Vallejo; finalmente, en los dos últimos poemas del libro, la emancipación se hace más radical: los títulos mismos son constituidos por sendas palabras inéditas, inventadas por el poeta: *Enereida* y *Espergesia* (cf. p. ej. en *Trilce*, 19: "Hélpide dulce"), de las cuales podemos tan sólo decir que su sonoridad evoca en nuestra mente ciertos recuerdos mitológicos, evocación de todos modos imprecisa que confiere a las mencionadas composiciones una ambigüedad no completamente exenta de gratuidad; vemos asomar una forma nueva de verbalismo que tendrá más tarde mayor desarrollo, y no podemos dejar de pensar en el modo como el poeta en busca de título inventará el de su segundo libro, *Trilce*, cuyos poemas se distinguirán tan sólo por un simple número.

(4) El título *Babel* confiere entonces al poema una extensión bastante inesperada.

Antes de iniciar el estudio detenido de los poemas de *Los Heraldos Negros*, nos cabe seguir la liberación progresiva de la originalidad de Vallejo considerando rápidamente los medios técnicos que el escritor utiliza y trata de renovar a su manera: metros, estrofas, rimas o ausencias de rimas. El modernismo había enriquecido la métrica española con ritmos nuevos transpuestos del francés o descubiertos a raíz de las búsquedas personales de los escritores, como aquellos versos a base de grupos isosilábicos yuxtapuestos, ampliamente utilizados por Chocano; pero semejantes búsquedas y novedades, si bien ampliaban los recursos de la métrica tradicional, no dejaban de atenerse estrictamente al molde general de dicha métrica; González Prada se había contentado con soñar con un ritmo liberado de las argollas que lo entorpecían y siempre existían metros y estrofas regulares en la poesía de Darío; por su parte Herrera y Reissig circunscribía sus audacias metafóricas más desconcertantes dentro de los límites en extremo rígidos del soneto, variando tan sólo la extensión de los metros (algunos de sus sonetos han sido escritos en versos de 8, otros en versos de 11, 14 y 16 sílabas) y la disposición de las rimas. Vallejo no escapa de una vez a las necesidades formales de la poesía de su época pero lo va haciendo desde el principio en forma progresiva y definitiva.

De los 69 poemas de *Heraldos Negros*, 18 se someten todavía a las normas del soneto; 11 de ellos (*Ausente, Bajo los Alamos, Setiembre*, los 4 de *Nostalgias Imperiales*, los 3 de *Terceto Autóctono y Unidad*) escritos en versos de 11 sílabas; 2 (*El poeta a su amada y Capitulación*) en alejandrinos clásicos, 3 (*Nochebuena, Sauce, Amor*) adoptan el verso francés de 12 sílabas y *Lluvia* el verso de 9 sílabas, ya utilizados, tanto el uno como el otro, por los modernistas. Pero en una oportunidad (*Idilio Muerto*) Vallejo toma una libertad excepcional en la escritura de un soneto: la disposición de las estrofas y las rimas es todavía tradicional mas los versos presentan extensiones desiguales (14, 11 ó 17 sílabas); el ritmo se ciñe a la intuición; y en el campo ortográfico, los signos de interrogación que lógicamente se esperarían en las tres primeras estrofas han sido substituídos por simples puntos y comas.

Aparte en los sonetos de forma regular la elección de las rimas revela igualmente un principio de emancipación de la estructura exteriormente conservada : en *El poeta a su amada* la misma palabra, "beso",

vuelve tres veces como rima en el curso de los dos cuartetos; en *Capitulación* y en *Setiembre* algunos versos riman y otros nó. (5).

Cuando Vallejo no adopta para sus poemas una forma tradicional fija es evidente que su libertad frente a los ritmos y las rimas se afirma de un modo mucho más radical. *Deshojación Sagrada* está compuesto con versos endecasílabos reunidos en cuartetos de rimas cruzadas, pero en *Nervazón de Angustia*, los cuartetos esta vez a base de alejandrinos, han dejado de presentar rimas regulares: en las 2 primeras estrofas, riman únicamente el 2º y el 4º verso, en la estrofa 4, riman el 2º y el 3º; en cuanto a la estrofa 6, permanece incompleta: después de empezar como las anteriores por el alejandrino termina bruscamente con un 2º verso endecasílabo; el poema se interrumpe y recae, rítmicamente sin acabar, traduciendo de esa manera la preeminencia de la emoción sobre la preocupación puramente formal (6). En *Las Piedras* al contrario la última estrofa se prolonga por la doble repetición de una misma palabra "piedras", mientras que, en el curso del poema, la 3ª estrofa emplea la serie de rimas α - β - β - α en lugar de la que rige las demás estrofas (α - β - α - β) (por lo demás "nada" rima con "nada" y "piden" con "piden").

Oración del Camino se inicia con una estrofa cuya forma parece que ha de prolongarse en los siguientes: 4 versos de 11 seguidos de 2 versos de 7, los cuales en la 2ª estrofa repiten los de la 1ª como estribillo, pero la 3ª estrofa es ya muy diferente de las que preceden e incluye además un verso de 8 sílabas que rompe la unidad armónica. La disposición de *Mayo* o de *Aldeana* —estrofas irregulares basadas en la alternancia de los endeca y heptasílabos— es tradicional en esa clase de poemas descriptivos, pero la introducción de versos de 7 sílabas entre versos de 11 en *Medialuz* tiene un significado mucho más preciso; lo mismo sucede en *El Palco Estrecho*, *Verano* o *Deshora* (7). La alternancia de los versos de 12 y 6 sílabas (practicada por los modernistas) en *Amor Prohibido* y en *Para el alma imposible de mi amada*, o de 10 y 5 sílabas en *Impía* no presenta nada especial-

(5) La disposición de las rimas de los cuartetos es, en 15 de los poemas, la siguiente: α β α β ; una sola vez (*Bajo los Alamos*) encontramos la disposición más clásica: α β β α .

(6) En el soneto de Darío: *Melancolía (Cantos de Vida y Esperanza)* podemos encontrar un precedente todavía tímido.

(7) Cf. en *Idilio Muerto* y *La Voz del Espejo*, poemas en los cuales dominan los versos de 14 piés, la aparición de endeca y heptasílabos.

mente original; pero en *El Pan Nuestro*, en *Absoluta*, donde volvemos a encontrar la alternancia dominante de los endeca y heptasílabos, aparece bruscamente un verso de otra medida; en *Rosa Blanca* el ritmo principal del heptasílabo sufre no pocas dislocaciones. Finalmente en poemas como *A mi hermano Miguel* o *Enereida* la extensión y disposición de los versos no depende sino del dictado sentimental que se proponen expresar; puede ser también que encontremos todavía en ellos apariencias de rimas pero estas resultan meramente ocasionales, pues la rima, como ya lo hemos apuntado en ejemplos anteriores, empezó a deshacerse para luego desaparecer conforme la métrica se volvía menos estricta.

En *Mayo* o *Aldeana* todos los versos siguen rimando, pero en *La voz del espejo* solamente la mitad se someten a la regla y además en un orden mal definido; el lector siente que el poeta va desinteresándose de las antiguas estructuras y dispone rimas sin mayor esfuerzo ahí donde ellas aparecen por sí solas y en la forma como se presentan; en otras partes se contenta con vagas asonancias, las cuales a su vez terminan desapareciendo. Al comienzo de *El Pan Nuestro* las rimas son todavía muchas: "amada, cruzada, encadenada; quedos, viñedos (con la asonancia: luego); luz, cruz"; luego se van haciendo cada vez más raras hacia la conclusión: "café, iré (?); perdón, corazón" (8).

Lo esencial, lo que constituye en adelante la expresión humana fuera de toda obligación externa y formal: al lado de la supervivencia de la rima en el mismo poema *El Pan Nuestro*, la reaparición en la última estrofa de palabras, temas y hasta de versos del principio confiere a la composición una unidad especial que las antiguas leyes prosódicas no eran suficientes para crear. Cuando examinemos separadamente cada poema tendremos que insistir más de una vez en este carácter nuevo y que pronto había de ser permanente en la poesía de Vallejo.

Por ahora nos basta advertir que aquella emancipación progresiva de la técnica que acabamos de señalar, paralela a una motivación interna de los poemas cada vez más personal, si bien no se manifiesta

(8) Antes de concluir con las características técnicas, conviene por lo menos señalar en unos cuantos poemas la abundancia de palabras agudas como últimas palabras de los versos; de ahí en más de una oportunidad cierta sensación de dureza o más bien de implacabilidad.

ta con toda claridad en una lectura seguida del libro en el cual los diferentes trozos están dispuestos según un orden distinto del de su composición, está en cambio confirmada por los pocos datos históricos que podemos aducir al respecto: a falta de versiones manuscritas era preciso buscar especialmente en *La Industria* de Trujillo y en el semanario *Balnearios* de Lima (9) —años 1916 y 17— el estado primitivo de algunas composiciones de *Los Heraldos Negros* (10); el mero cotejo de las versiones publicadas en los aludidos periódicos y de las recogidas más tarde en el libro establece en forma palmaria cómo los últimos meses de 1917 y los primeros de 1918 han sido decisivos en la conquista que hizo Vallejo de una manera poética propia y auténtica.

En primer lugar todos los poemas encontrados anteriores a aquella fecha están entre los más influenciados por Darío y Herrera y Reissig; por otra parte las variantes que existen entre aquellos textos y los publicados en 1918 confirman la misma evolución: el poema *Hojas de Ebano* llevaba en 1916 el título mucho más directamente narrativo de *Noche en el campo*; la supresión de unos 20 versos y la modificación de otros, precisamente los de influencias más marcadas o los más flojos y torpes, significan un paso adelante hacia una mayor originalidad; en *Pagana* por ejemplo la desaparición de giros puramente lógicos (como... cual... tal...) revela un progreso en la elaboración de la metáfora anteriormente carente de gracia y soltura; en *Encaje de Fiebre* el cambio completo del último verso depara al soneto una tonalidad que permite introducirlo (aunque todavía con cierta inhabilidad) en la misma sección que poemas de una técnica muy diferente; por fin en 1918 Vallejo reúne a veces dos palabras estrechamente vinculadas por el sentido para formar una sólo palabra nueva (11), cosa

(9) Publicación literaria de Chorrillos, Barranco y Miraflores; una sección de la revista daba a conocer los jóvenes poetas provincianos.

(10) Advertimos en esos primeros poemas el uso abusivo de los puntos suspensivos y admirativos que Herrera y Reissig ya había utilizado en gran cantidad. Pero lo más probable es que semejante característica representaba, más que una simple imitación, la presciencia, por parte de Vallejo, de la insuficiencia de las formas tradicionales para reproducir los movimientos de su intuición poética, y la necesidad de romper, aunque en forma todavía torpe y primitiva, los ritmos establecidos. He reproducido en el artículo citado de *Mar del Sur* (Nº 8) los textos aquí aludidos.

(11) Procedimiento en el que está quizás el origen de muchas audacias y creaciones verbales de *Trilce*.

que él mismo no se atrevía a hacer todavía en las primeras versiones : "Ncser" (*Encaje de Fiebre*) se escribe siempre "no ser" en 1916 y "viernesanto" (*El poeta a su amada*), "viernes santo" en 1917.

III.— EN TORNO A LA INSPIRACION AUTOCTONA

Partiendo de las observaciones formales que acabamos de hacer, podemos ahora considerar los poemas de *Los Heraldos Negros* en su estructura y su significación propias.

La influencia de Herrera y Reissig en realidad no se manifiesta en forma directa y absoluta sino en el soneto "Bajo los álamos" (p. 28); el tema pastoral, la atmósfera crepuscular y la interpretación imaginativa (acercamiento de los planos humano, vegetal, animal o astral) pertenecen por completo a la manera de *Los Extasis de la Montaña* poemas aparentemente objetivos ya que proceden de la visión de un cuadro natural, pero que saben realizar desde el principio lo que G. de Torre llama "una subjetivización de la realidad", carácter suficiente para separar radicalmente la poesía de Herrera de la de Albert Samain que sin duda le inspirara sus temas y motivaciones.

Los "álamos de sangre" de Vallejo, "hieráticos bardos prisioneros", tienen su origen inmediato en "el sauce como un viejo sacerdote gravemente inclinado nos unía" de Herrera (*El sauce*) (cf. igualmente: "tres álamos en éxtasis" (*La noche*); "las greyes de Belén en los oteros" y su rumiar litúrgico recuerdan los 2 versos siguientes de los *Extasis*, amén de otros ejemplos similares: "y te bendice el beato rumiar de los vacunos / que sueñan en el tímido Bethlém de los establos" (*El domingo*) (podríamos pensar igualmente en el poema de Lugones, *Gloria otoñal*) (1); más allá los dos últimos versos del segundo cuarteto vinculan esta inspiración, al mismo tiempo pastoral y religiosa, que tantos poemas sugirió al bardo uruguayo con otro rasgo, igualmente frecuente, en la obra de Herrera : la fusión del rostro humano extraordinariamente ampliado y de los cuerpos celestes humanizados (cf.

(1) Es cosa conocida que en la época de *Crepúsculos en el Jardín* la obra de Lugones fué un tiempo paralela a la de Herrera y Reissig, hasta el punto que los críticos siguen discutiendo cual de los 2 poetas inspiró al otro.

Herrera: "te besó el lucero— se durmió la tarde en tus ojeras— en nuestros ojos un lucero sorprendía una lágrima", ect — passim); los "martirios de la luz" pertenecen a aquella espiritualización de los fenómenos naturales y particularmente del crepúsculo que encontramos por ejemplo en expresiones del tipo: el ocaso traspasado de ultratumba (Herrera : *El genio de los campos*; "postrero" es una palabra que Herrera gusta como buen modernista prefiriéndola a "último" : "postrer arranque", "lágrima postrera", etc.) y "las esquilas" también representan un papel importante en sus poesías de tema campestre. En cuanto a la elaboración de la imagen: "las esquilas se otoñan de sombra", podemos cotejarla con tal o cual expresión herreriana, v. gr. "sus ojeras otoñales de bruma" (*Berceuse blanca*); la personificación de un fenómeno natural, el instante "labrado en orfandad" tiene asimismo precedente en "la cristiana viudez de aquella hora en la campaña" (Herrera : *El crepúsculo del martirio*).

El último verso del poema resulta, si cabe, todavía más característico : varios poemas de Herrera terminan como aquel del cual nos ocupamos actualmente en el ladrido de un perro diversamente interpretado (véanse particularmente: *La noche* y *El entierro*; en el último verso de *La sombra dolorosa* reaparece todavía el ladrido pero esta vez atribuido con más audacia metafórica a un tren que aulla de dolor en la lejanía); el mismo Vallejo por otra parte reintroducirá un motivo semejante al final de otro de sus sonetos : "cavarán los perros, aullando, un adiós!" (*Sauce*).

Bajo los Alamos nos ofrece una imagen idílica cuyos elementos están sacados de la realidad, pero que de todas maneras no puede ser situada en un lugar geográficamente preciso, determinado. Es sin embargo con ese soneto con el cual debemos relacionar los poemas de inspiración autóctona que encontramos en *Los Heraldos Negros*. Todavía fuertemente influenciados por Herrera y Reissig en sus procedimientos y metáforas, ellos peruanizan al mismo tiempo los motivos y escenarios, y por lo tanto exigen del artista una definición más precisa. No les vamos a atribuir un interés poético de primer orden pero es innegable la importancia histórica que tuvieron y siguen teniendo en una valoración de la poesía de aquellos años. La poesía indigenista de la época siguiente (Alejandro Peralta, etc.)

había de recurrir a una técnica sensiblemente diferente; de todos modos las composiciones de *Nostalgias Imperiales* señalan un momento, aquel en que los motivos locales invaden por primera vez en forma tan directa la inspiración lírica; advirtamos sin embargo que al escribirlos Vallejo se somete a las sollicitaciones de la época, impresionista y modernista.

El título de uno de los primeros libros de Chocano : *En la aldea* (1895) podría a primera vista inducirnos a error: los poemas —mediocres— de ese libro de juventud se adhieren en realidad a una manera definitivamente condenada; a lo más cabe señalar en el título *Aldeana*, de Vallejo, un lejano recuerdo del título de su antecesor (*Ter-ceto autóctono* también se llamaba en un principio *Fiestas Aldeanas*). Pero en algunos poemas de Valdelomar (v. gr. el soneto que empieza : "sobre la arena mórbida...") aparecen ya los motivos familiares de un paisaje costeño del Perú, directamente mirado sin necesidad de verlo, como lo hacían los poetas anteriores, a través de modelos literarios europeos. Más característicos y al mismo tiempo presentando más parecido con los de Vallejo, unos poemas de *Panoplia Lírica*, el libro de Hidalgo (2), contemporáneo de *Los Heraldos Negros*, nos indican una nueva orientación (3) : los campesinos son ahora unos "cholos" con "ponchos" y las campesinas unas "cholas" en "faldas de franela", que se embriagan con la "chicha" local; el sol al ponerse parece un Inca en su imperial majestad; y las metáforas, aunque menos elaboradas que las de *Nostalgias Imperiales*, recuerdan igualmente en muchos detalles la manera de Herrera y Reissig.

(2) Valdelomar es un costeño, Hidalgo un serrano (las secciones de su libro a las cuales nos referimos se llaman *Visiones de la Sierra* y *De tierra adentro*); la poesía indigenista de Peralta y sus discípulos será aún más deliberadamente serrana (con un fin asimismo polémico). Los poemas "localistas" de Vallejo, aunque inspirados sobre todo por las visiones serranas de la niñez, no desprecian tampoco los cuadros costenos de la juventud, y el "valle" de *Oración del camino* viene a ser como el lazo que une en vez de oponerlos, ambos medios naturales cuya presencia el poeta siente con igual intensidad.

(3) En su libro "César Vallejo" (New York, 1952, p. 50-51) Luis Monguió, al evocar en *Los Heraldos Negros* la peruanización de temas y motivos modernistas, inicia un paralelo con *La Sangre Devota* del mejicano López Velarde. Prefiero insistir en ejemplos exclusivamente peruanos, pero ambas clases de ejemplificación comprueban una vez más la fuerza del llamado "aire del tiempo" en la transformación de las formas y tendencias artísticas.

Las composiciones de Vallejo por consiguiente no nacen en forma aislada, pero su mayor cualidad técnica y la emoción más permanente que las sostienen acreditan de todas maneras el papel precursor que se les atribuye. Por lo demás, si bien ocupan una situación central en el conjunto de *Los Heraldos Negros*, esos poemas distan mucho de ser los característicos del libro de 1918 y se encuentran en su mayoría entre las piezas más antiguamente escritas: *Aldeana*, por ejemplo, fué publicada en *Balnearios* a principios de 1916 y, en el transcurso del mismo año, se publicaron también las primeras versiones de *Hojas de ébano* y *Terceto autóctono*.

Varios testimonios concuerdan en ver en "*Aldeana*" (p. 51) el poema más antiguo de *Los Heraldos Negros*; sea lo que sea, el estado de dicho poema no ha variado desde enero de 1916 hasta la publicación de 1918; su técnica es tradicional y su contenido igualmente descriptivo; el plañido de la "quena" y la modulación del "yaravi" constituyen las únicas notas locales que permiten situar la escena; el ambiente campesino, bíblico y litúrgico, con los detalles que lo caracterizan (esquilas que se derraman en el aire, animales y naturaleza humanizados por los adjetivos que los califican, etc.), se identifica con el ambiente de *Los éxtasis de la montaña*; el crepúsculo es un crepúsculo simbolista; la unión de palabras (colores y aspectos) de resonancia típicamente modernista ("mustia fragancia, gualdo", etc.) con otras palabras de improviso creadas por el poeta ("dondonea") existe ya en Herrera; la única metáfora un poco atrevida de éste poema todavía tímido: "un gallo... aleteando la pena de su canto" tiene en Herrera igualmente antecedentes aún más expresivos (v. gr.: un "amasijo de hogaza que el instinto del gato incubaba antes que el horno" (*El domingo*)). Lo que confiere a ese primer poema un acento de todas maneras ya vallejiano, es la intervención del poeta: "de codos yo en el muro..." (Herrera nunca interviene en sus cuadros rústicos) y el tono particular del "idilio" impregnado de principio a fin de una tristeza propia y de un dolor secreto que pronto habían de encontrar una expresión más nueva.

Los sonetos de *Nostalgias Imperiales* (p. 42) y *Terceto Autóctono* (p. 46) en virtud misma de su forma y de la mayor riqueza en metáforas se emparentan más directamente que *Aldeana* con los cuadros análogos de Herrera y Ressig, pero al mismo tiempo la "peruanización"

está en ellos mucho más avanzada: el impresionismo inicial (4) ("El campanario dobla... Madrugada... Van tres mujeres... silba un golfo...", etc.) es constantemente renovado por la facultad creadora del poeta, la cual saca de los elementos locales la materia de imágenes originales. Respecto al verso: "la niebla hila una venda al cerro lila..." ya hemos oído algo parecido en Herrera ("el Hada neblina" abre "su palacio de algodón", "fuma el opio... de su cigarro glacial" — *Esplín*; "el Hada neblina" abdica "su corona de algodón" — *La ausencia meditativa*; véase también "Tirita entre algodones húmedos la arboleada" — *La flauta*). En cuanto al "cerro lila" su color es típicamente modernista (por ejemplo Herrera: "el aire lila"), pero inmediatamente éste mismo "cerro" es comparado a una enorme vasija prehispánica, a un "huaco gigante". Los álamos, "bardos prisioneros", de *Bajo los álamos*, reaparecen pero transformados en el árbol característico del paisaje peruano, el ficus: "Hay ficus que meditan, melenudos trovadores incaicos en derrota" (el sustantivo "trovadores" no es del todo apropiado pero lo importante es la intención de trasponer la realidad inmediata: en *Hojas de Ebano* tendremos por ejemplo "los viejos alcanfores que velan... con sus ponchos de hielo").

De la misma manera los bueyes han perdido su "apostólica dignidad" (Herrera: *La misa cándida*) para adquirir el andar meditabundo de ancianos jefes del antiguo Perú: "como viejos curacas van los bueyes". Las campesinas ya no son "zagalas" de la tradición española, sino "pallas" incaicas y el alba, que Herrera personificara como pastora en uno de sus poemas (*El alba*) se identifica ahora con una aldeana netamente peruana que arremanga sus numerosas polleras para arremeter a bailar la danza de la sierra: el huayno (5).

Los recuerdos culturales se transormán así mismo al contacto del medio ambiental y de una tradición hasta la fecha mediocrementemente utilizada: el sincretismo de las dos tradiciones, la bíblica y la indígena, sincretismo vívido en el culto del apóstol Santiago ("El moderno diosol para el labriego") se elabora en los poemas en medio de las influencias literarias: el crepúsculo de Mansiche sugiere la nostalgia

(4) Está relacionado con la introducción de expresiones familiares ("echa una cana al aire...") y de fragmentos hablados ("mañana que me vaya se lamenta un Romeo...").

(5) Simultáneamente se entreveran el color de la aurora y el de los vestidos femeninos: "un huayno azul", "remanga sus pantorrillas de azafrán la Aurora" (cf. Herrera: *Octubre que llora* "sus cabellos de místico azafrán" — *Oloño*).

de los viejos imperios vencidos por la Cruz, pero al mismo tiempo el poeta llevado de sus lecturas escribe respecto a ese mismo paisaje que parece "un opúsculo bíblico que muriera en la palabra / de asiática emoción de este crepúsculo" (cf. Herrera: "Es una ingenua página de la Biblia el paisaje" —*El teatro de los humildes*), y los elementos sacados de la realidad —colores y ademanes : el color dorado de la bebida y el ademán acaso ritual de los bebedores— se someten a su vez al vocabulario litúrgico de la tradición literaria para suscitar expresiones de este tipo: "La eucaristía de una chicha de oro". La dignidad artística es en esa forma atribuída a la materia local, histórica o vivida (6).

En cuanto al mismo modo de "poetizar" ya sabemos de donde procede, —trátase de la personificación de abstracciones temporales: "la hora en rubor que ya se escapa" (cf. Herrera: "por la teja inclinada... descienden en silencio las horas" —*La huerta*), de la adjetivación nueva por transposición: "caldo madrugador" (cf. Herrera: "madrugadora leña" — *El alba*; es también de tipo idéntico: "ruido aperital" y en *Mayo* encontraremos : "humo aperitivo de gesto"; en relación con otro orden de realidad leemos igualmente: "las viudas pupilas de los bueyes" cf. Herrera: "ojos viudos de cierva" —*La noche*), o la elaboración de las imágenes ("la chicha al fin revienta en sollozos, lujurias, pugilatos": las actitudes de los borrachos que han tomado con exceso la bebida dorada son atribuídos directamente a esta última; (cf. Herrera: "la Vendimia abre sus ojos glaucos" —*La vendimia*; en los dedos de una anciana, el huso que ella tiene "trasqui-

(6) El poema "*Mayo*" (p. 49), cuyo valor propiamente artístico es mediocre, nos ofrece un ejemplo todavía bastante torpe de aquella integración de los seres y las cosas directamente vistos en el marco de una pastoral impregnada de la atmósfera cultural modernista; los versos que evocan la figura de Ruth pertenecen a un simbolismo amoroso tradicional (en cuanto a la expresión: "hebraica unción", véase por ejemplo Herrera: "unción islamista"); los jóvenes campesinos siguen llamándose "zagales" y "zagalas" (una "zagala" que llera un yaraví!!!); sus actitudes son interpretadas en un lenguaje complicado e inhábil, y cuando los designa en forma más precisa, el poeta, adulterando la actualidad y la localización de la visión, les atribuye nombres mitológicos: "Venus pobre... Aquiles incaico del trabajo..." (cf. *Terceto Autóctono*: "Un Romeo rural"); el perro ofrenda al "floreciente día" un "himno de Virgilio", y el indio abuelo fuma en medio de un crepúsculo modernista color de rosa, mientras el humo de su pipa, al tiempo que parece surgir de un huaco de epopeya, representa el aroma de místicos lotos y el "hilo azul de los alientos muertos" (cf. Herrera: "el humo de las muertas ilusiones, hilo a hilo, subía... ." —*La vejez prematura*).

la la lana gris de su vejez": una materia, la lana, y un estado humano, la vejez de quién está hilando son vinculados de la misma manera que en Herrera donde una campesina, mientras va ordeñando su vaca, "ofrece la leche blanca de su plegaria" —*El Alba*).

Notemos asimismo que Vallejo en los sonetos aludidos domina perfectamente la materia y técnica que ha escogido: en el poema dedicado a la bebida y a la embriaguez (*Terceto Autóctono*) por ejemplo el río humanizado (7) como en Herrera o Chocano se ve además, caracterizado por un adjetivo que lo integra directamente en el ambiente propio de la composición: "lejos el río anda *Borracho*".

En el poema anterior (*T. A. 2*), del cual hemos encontrado una versión primitiva, el empleo de una variante nos ayuda a captar el trabajo de corrección y perfeccionamiento realizado por el poeta; en 1916 leíamos: "Y el salmo del crepúsculo reviste de martirios de sangre el caserío" (cf. *Bajo los Alamos*) imagen de cuño modernista sin originalidad propia e inmediatamente comprensible; en 1918 los 2 versos se han transformado en: "El ojo del crepúsculo desiste / de ver quemado vivo el caserío"; bajo la influencia más profundamente asimilada de Herrera y Reissig (cf. en éste último: los ojos de la noche, los del alba, etc.) la espiritualización del crepúsculo ha sido completada y la imagen más elaborada capta con acierto un momento más fugaz y casi imposible de fijar, el momento preciso en que la noche aventaja al día, el cual brilla sin embargo, antes de morir, con sus fuegos más espléndidos. (8).

Simultáneamente la gran libertad verbal que triunfará en *Trilce* hace sus primeras y tímidas apariciones: Herrera no vacilaba, cuando era necesario, en crear, a partir de los substantivos correspondientes, los verbos que le hacían falta ("epilepsiar, wagneriar, atempear"

(7) El procedimiento de humanización de la naturaleza puede presentar extremos caricaturales como: "el mar labrado en su máscara bufa de canalla / que babea y da tumbos de ahorcado"; se advierte aquí una coincidencia con la manera tenebrosa de Herrera y Reissig (cf. por ejemplo: "El mar, como gran anciano, / lleno de arrugas y canas, junto a las playas lejanas, / tiene rezongos de anciano" —*Desolación absurda*—); es interesante comprobar una vez más en los primeros poemas de Vallejo (y hasta en las composiciones de forma perfectamente definida) la fusión o combinación de influencias diversas, la cual señala un primer momento en la liberación del poeta.

(8) Hay que indicar asimismo las variantes existentes entre las 2 versiones de *Hojas de Ebano* (por ejemplo, en la primera estrofa).

etc.); Vallejo sigue su ejemplo ("enrosariar, aquenar (9): en la versión de 1916 semejantes audacias no existían todavía), y desde entonces empieza a llevar más lejos la licencia creadora: escribe 'aperital' en vez de "aperitivo" (cf. Mayo: "epopéyico" en vez de "épico"), y de un modo aparentemente más gratuito (ya que ambas expresiones se equivalen desde el punto de vista métrico), pero llevado de una nueva lógica poética, "se aperfila" en vez de "se perfila" (en 1916 leemos todavía "se perfila"; posteriormente ha sido calcado sobre la última palabra del verso que precede : "se aterciopela").

Pero lo que más ha atraído la atención de los críticos apresurados, en los poemas que evocamos, es la declaración del primer cuarteto de *Nostalgias Imperiales* : "... y lábrase la raza en mi palabra". ¿De qué raza se trata en el presente caso? El concepto de raza es uno de aquellos conceptos mal aclarados y por eso mismo abusivamente utilizados en las más confusas polémicas; convendría por ello examinarlo nuevamente, sobre todo al tratar de una poesía auténtica que en definitiva poco tiene que ver con cualquier clase de conceptos. Para Mariátegui la voz de Vallejo se confunde con la voz del indio; para otros es la expresión del cholo — dos nociones distintas que a veces coinciden literariamente, pero que conviene dejar de lado por ahora para atenemos exclusivamente a los textos del poeta a lo que puedan revelarnos.

Darío había hablado anteriormente de la raza pero el concepto que de ella tenía parece haber variado sensiblemente desde el solemne llamado de la *Salutación del optimista* ("Inclitas razas ubérrimas, sangre de Hispana fecunda... Latina stirpe", etc.) hasta la reivindicación del mestizaje, la afirmación, si bien generosa, bastante vaga de la "raza total" que encontramos en *Raza (Poema del otoño)* : "Juntos alientan vástagos/ de beatos e hijos/ de encomenderos/ o de soberbios indios". Chocano a su vez no nos ha escatimado las declaraciones de sincretismo americano: "Soy el cantor de América autóctono y salvaje... La sangre es española e incaico es el latido... Y así soy, en las pompas de mis cánticos regios, / algo precolombino y

(9) En cambio "tahuashar" (*Hojas de Ebano*) no es una creación sino una palabra del vocabulario regional, de raíz quechua.

algo conquistador...". Hijo del Sol, de la España y de la Cruz, "los virreyes, los incas y los conquistadores" vuelven a vivir en sus cantos lo mismo que en sus venas.

¿Qué es lo que nos dice Vallejo ahora en un poema enumerativo ("Huaco", p. 48), cuya presentación tiene algo similar por ejemplo con *Los tres reyes magos* de Darío, mientras que la inspiración es totalmente distinta y el simbolismo cristiano está substituído por un simbolismo prehispánico? El poeta ahí se identifica con los animales sagrados que los antiguos alfareros de su tierra representaban en los huacos: el ave fabulosa, el coraquenque, y luego el cóndor, la llama, el puma, animales todos que han martirizado deliberadamente unos hombres barbudos y despiadados llegados de tierras lejanas, aquellos mismos extranjeros cuya "necedad hostil" tan sólo ha triunfado con el socorro sangriento del "latino arcabuz". En los dos últimos versos surge una esperanza, pero el tono dominante es el de la blasfemia y rechazo frente a todo lo cristiano y español (los "Coricanchas" han recibido el bautismo pero ha sido un bautismo "de fosfatos de error y de cicuta" (cf. en *Nostalgias Imperiales*: la "rancia pena de esta cruz idiota"), aunque en el momento más patético de su negación Vallejo siga acudiendo, para mejor definirse, a imágenes de origen evangélico: el joven cóndor sacrificado flota asimismo en los Andes "como un perenne Lázaro de luz" (10).

La rebeldía y la oposición a la conquista hispana quedan pues terminantemente expresadas en uno de los poemas; sin embargo la reivindicación del solo pasado prehispánico no constituye más que un episodio y la forma misma de *Huaco*, esta definición múltiple y exclusiva, parece ocasional. Lo esencial, y al mismo tiempo lo permanente, es la asunción de un dolor terrestre, por un momento localizado, pero que ya escapa a cualquier límite externo y presiente la universalidad del sufrimiento: "soy el coraquenque ciego/ que atado está al globo..."

Cuando Chocano en su retórica oratoria acumula las afirmaciones precisas y decisivas, algo siempre disuena; su poesía es ante todo discurso y el sentimiento que la inspira: materia de epopeya, a desarrollarse en forma descriptiva su nostalgia, por más íntima que sea, se nutre de imágenes históricas externas, grandes hazañas, gloria, boato, pompa; su "nostalgia imperial" descansa en una visión de lujo y lujuria

(10) La expresión "volutas de clarín", típicamente modernista, introduce igualmente una resonancia cultural en la estrofa: "Yo soy el llama . . .".

que brota del pasado ("Mi verdadero presente es el pasado"): la majestad del Inca, esplendente de sol en el trono dinástico, se confunde con la del virrey con sus vestiduras resplandecientes de pedrerías. Si el poeta llama a una de sus obras: *La Tristeza del Inca*, es para narrar una simple anécdota amorosa, una leyenda olvidada, (11) y si dedica una composición —¿Quién sabe?— al indio de nuestro tiempo, lo hace aún de un modo retórico, y a pesar de la conclusión de la última estrofa (pues no siempre bastan las afirmaciones), lo hace desde fuera: el vate interroga y el indio contesta con el famoso estribillo que Antonio de Ulloa y Concolorcorvo advertían ya en el siglo XVIII y que para Ventura García Calderón, en pleno siglo XX, sigue dando al diálogo con el indígena andino su carácter tan "irritante y doloroso" (12).

En la poesía de Vallejo, a diferencia de la de Chocano, no encontramos ninguna reflexión, ninguna separación, sea en el tiempo, sea en la distancia; en *Huaco* la utilización del simbolismo de los animales sagrados, a pesar de su carácter inmediato y de su perfecta adecuación, traduce solamente el aspecto exterior de la verdadera y genuina expresión del poeta; además el elemento reivindicativo importa menos que la sensación latente de abandono que corroe interiormente la afirmación. En el segundo terceto del soneto 2 de *Nostalgias Imperiales* se deja oír una queja que naufraga y al final del soneto 3 se prolonga un gemido; lo más significativo de los sonetos todos, es su atmósfera especial —cansancio..., derrota...— que no procede de las influencias que hemos indicado en la técnica y la construcción de los mismos, y tampoco surge de la meditación histórica (a pesar de la aparente relación entre ambas cosas: "En el muro, de pie, pienso en las leyes..."), sino que nace de una sensibilidad propia que empieza a asomar.

Aquí cabría recordar lo que alguna vez Mariátegui percibiera sin expresarlo plenamente: "Vallejo es nostálgico (sic) pero no meramente retrospectivo... Su nostalgia es una protesta sentimental o una protesta metafísica...". La nostalgia de Vallejo no está vinculada con el boato de un pasado perdido y añorado y, de las estrofas de *Nostal-*

!(11) Está casi de más recordar que la América prehispanica apareció primero en poesía como descripción arqueológica y relato legendario: cf. el poema de Darío: *Tutecotzimi*, en el cual la evocación legendaria surge de la visión arqueológica.

(12) Ventura García Calderón: *Nosotros*.

gias Imperiales, a pesar de imágenes del tipo: "Reyes que por muertos dominios van llorando", se desprende ya una nostalgia mucho más profunda, no tanto la "protesta" que en ellas ve Mariátegui, como la experiencia de un desamparo que escapa a cualquiera explicación histórica (13) : es igualmente en los ojos huérfanos del poeta donde "se pudren (14) sueños que no tienen cuando". En este último verso, vemos asomar el sentimiento del tiempo propio de Vallejo, sentimiento que, según indicaremos más adelante, nunca logra intelectualizarse, inseparable de un presente mortalmente herido en su esencia misma, de un presente en que la nostalgia adquiere todos los caracteres de una angustia sin sello ni recurso en el pensamiento.

Oración del camino (p. 47), poema en el cual las imágenes siguen siendo modernistas, se inicia por un verso brusca y definitivamente marcado de ese signo ya fuertemente personal: "Ni sé para quién es ésta amargura...". No pocos de los rasgos que volvemos a encontrar aceptados y desarrollados en la poesía más original de Vallejo aparecen también en los poemas vecinos: en *Hojas de Ebano* (15) (p. 44.), la sensación elemental, sensación de la lluvia absurda e incesante (llueve mucho en los poemas de Vallejo, aún cuando tienen a Lima como escenario) podría presentarse como una mera notación impresionista, pero el propósito del poeta es distinto y la elección que hace de la lluvia estrechamente relacionada con la pena oscura, igualmente absurda e incesante ("Llueve... llueve..."), (16) y la introduc-

(13) Vallejo no insiste en las imágenes espléndidas del pasado prehispánico, como lo haría Chocano, sino que se complace en acumular las palabras de la tristeza y la derrota, y a "los trovadores incaicos en derrota" del soneto 2 corresponde, en versos ya más desligados de la experiencia histórica precisa, "el alma exhausta de un poeta, arredrada en un gesto de derrota" que aparece en el soneto 4.

(14) Ese verbo intencional y creador de una atmósfera especial reaparece al final de *Oración del Camino*, donde confiere una tonalidad propia a una imagen que procede de Rubén Darío: "...la aurífera canción de la alondra que se pudre en mi corazón".

(15) La influencia de Herrera sigue manifestándose en ese poema, por ejemplo en la espiritualización de las puertas y sus ojeras (cf. igualmente Eguren: "como muertas pupilas son sus ventanas...") o en la asociación de vocablos "la abuela amargura", en donde uno de los sustantivos se transforma en calificativo del otro. cf. Herrera: "la abuela paz" "el abuelo silencio" (la asociación de "una dormida novia perla" de mismo origen tiene sin embargo una resonancia ya más original).

(16) Es de advertir que éste verso no existe en la primera versión del poema, la publicada en 1916 en *Balnearios*.

ción de una ternura familiar ("aún la veo envueltita en su reboso... (17)") y el abandono de toda preocupación de índole exclusivamente estética están subordinados a ese mismo clima poético en el cual sobrevive únicamente la raíz humilde y dolorosa de cualquier existencia, —el instinto de vida, siempre frustrado pero anterior al pensamiento: "Hay ciertas ganas lindas de almorzar y beber del arroyo y chivatear", leemos en *Mayo* (18) (aquellas "ganas" que parecen existir de por sí, en cierta forma despersonalizadas y dotadas de vida independiente). La conciencia desde entonces se reduce a la percepción obscura de la vida, la cual en ningún momento se afirma o afianza.

La raza nos presenta como una noción conceptual, que sería al mismo tiempo noción de combate y polémica. En "*Oración del Camino*" (p. 47) es personificada bajo la figura de una pobre vieja que se lastima el propio rostro "al saber que eres huésped y que te odian"; la duda mantenida en cuanto a esta segunda persona ("eres, te odian") y a la situación verdadera del poema amplían considerablemente el personaje alegórico: todavía indecisa, se va perfilando la raza humana —sin mayor distinción— herida en cada una de sus figuras privadas de hogar propio y todas igualmente anunciadas por el "eres huésped y te odian" (19).

Por lo demás las invocaciones a la raza desaparecen no bien el dolor primario y fundamental empieza a expresarse sin ningún ropaje estético. Las pocas referencias expresas a la raza pertenecen a una etapa de la elaboración poética en la que la voz del poeta no se ha depurado aún completamente de elementos extraños; en cambio fragmentos como "ni sé para quién..." o "hay unas ganas lindas..." inician una etapa menos voluntaria y por tanto más auténtica; falta todavía que el aporte cultural y el bagaje intelectual dejen por com-

(17) La pronunciación americana explica fácilmente la ortografía "reboso". Desde la época de *Los Heraldos Negros*, Vallejo, libre de preocupación purista, al mismo tiempo que introduce giros locales en sus poemas, no vacila en tomar algunas libertades con la ortografía oficial, en el presente caso para imitar el acento de la persona que habla.

(18) Otro verso de *Mayo* (poema por lo demás bastante pobre) cobra cierta resonancia profética para quienes conocen la obra posterior del poeta: "¡Oh cruzada fecunda del andrajo!".

(19) El arriero peruano, "fabulosamente vidriado de sudor", a cuya pena es dedicado el poema *Los arrieros*, sirve también de motivo para la meditación dolorosa del poeta: "desde un siglo de duda" y de impotencia espiritual, meditación que la transposición final del paisaje en la eternidad intenta expresar objetivamente.

pleto de ser un obstáculo para la emoción íntima; cuando eso se haya logrado el "yo no sé..." de Vallejo, por más que siga incluyendo el eco del "¿quién sabe?" de Chocano o del "así será" de Concolorcorvo, rebasará culaquier posible localización; procedente de un hombre particular y por consiguiente insustituible corresponde a todo aquello que, en cualquier hombre, conserva el secreto del terror, la impotencia y simultáneamente la dignidad de la infancia huérfana y oculta; en la medida en que las circunstancias, en primer lugar geográficas, hacen de ello la condición de un pueblo entero (cabe hablar de un pueblo más que de una raza, el pueblo de la sierra y los valles interandinos, no pocas veces exilado en la costa) podemos hablar de expresión de una "estirpe", pero siempre conservemos la reserva susodicha. Solamente los poemas en donde haya dejado de manifestarse la intención de utilizar la materia ambiental (y por consiguiente cualquier propósito reivindicador) se realizará plenamente una experiencia que las condiciones locales, si bien la facilitan, no son suficientes para explicar.

IV.— INTUICION Y EXPRESION DEL AMOR

El último poema de la sección *Nostalgias Imperiales* es un poema de amor : *Idilio Muerto* (p. 52). El título que repite las dos últimas palabras del poema anterior *Aldeana* evoca un título de Herrera y Reissig: *Idilio Espectral*, pero el poema se organiza según un ritmo deliberadamente personal.

El verso: "ahora que me asfixia Bizancio..." (en *Mayo*, Vallejo había creado el verbo "bizantinar" para traducir una idea semejante), con la figura que encierra (Bizancio representa los extremos de la civilización, la ciudad en general y en el presente caso Lima, opuesta a la visión andina de la niñez), está emparentado con el simbolismo modernista, de donde procede igualmente la imagen de "la sangre, como flojo coñac" (cf. Herrera: "mis venas... ríos de vino", etc.), mientras que la tonalidad especial introducida por "dormita... flojo..." es algo ya característico de Vallejo. Por lo demás, a pesar del impresionismo de los detalles y de la significación inmediata de las estrofas (1), la manera de éste seudosoneto escapa a las influencias;

(1) La única imagen "transcendente" es la del 6º verso.

las palabras nobles, los vocablos dotados por los simbolistas de un valor poético propio son abandonados y substituídos por expresiones familiares del lenguaje cotidiano, perfectamente localizado ("Qué será de su falda de franela..." (2).

El sentimiento del tiempo particular, que antes señalamos como propio del poeta de Santiago de Chuco, se revela de lleno en el mismo poema, y la nostalgia amorosa sirve ante todo para liberar dicho sentimiento: conviene recordar aquí lo que Antonio Machado escribía de la poesía: "palabra en el tiempo", cuyo ejemplo buscaba en las coplas de Jorge Manrique; pues bien el nombre de Manrique nos vuelve involuntariamente a la memoria cuando leemos el primer terceto de *Idilio muerto*, pero inmediatamente vemos que la intuición y experiencia directa del tiempo cobran en Vallejo una modalidad personal: lo esencial es la palabra "ahora", repetida en una posición central, idéntica en cada uno de los cuartetos; el poema nace de una sensación presente, que al principio se expresa aún con cierto alarde metafórico, pero que aparece desprovista de todo ropaje literario en la segunda estrofa: "en esta lluvia que me quita las ganas de vivir", —sensación de la lluvia, abusiva, y contra la cual nada puede hacer ese instinto primitivo que constituye la esencia misma de la vida. El recuerdo, recuerdo de una muchacha jovencita (¿pasión de niño o primer amor de adolescente?) (3), surge entonces de aquella congcha del presente; el pasado se superpone al presente que llevaba como porvenir: "sus manos... que planchaban... blancuras por venir".

La distancia y la ausencia ofrecen asimismo al deseo una visión presente del ser ausente, visión que recibe de la memoria sus elementos, los cuales adquieren de inmediato cierta persistencia en la actualidad. El futuro hipotético, utilizado en las 3 primeras estrofas: "qué estará... donde estarán... qué será..." no traduce la añoranza de un pasado perdido sino que representa una privación actual, sentida o mejor dicho padecida, a través de la intuición de unas imágenes que no buscan sino reproducirse.

El último terceto indica entonces un progreso en la recuperación del pasado, perseguida por el enamorado nostálgico; las imágenes

(2) "Qué estará haciendo esta hora. . ." es un giro de la conversación familiar. En cuanto a la "tez de capulí" de la mujer amada, tantas veces celebrado en la poesía popular, cobra en ese poema la dignidad literaria que le faltaba.

(3) A pesar de existir una dama santiaguina que pretende ser la Rita del poema no hemos podido precisar quién fué la mujer evocada en esa composición.

evocadas, en su omnipotencia, llevan al poeta a que encuentre dentro de sí mismo la respuesta a la interrogación que se ha planteado, —una respuesta que él no concluye a partir de un razonamiento sobrentendido sino que la recoge en una especie de percepción segunda que borra la percepción inmediata o la enriquece de todo lo que le hace falta: "Ha de estarse a la puerta,..." etc. La forma "ha de..." sin embargo sigue siendo fundamentalmente dubitativa, pero el "dirá, ..." que viene después, acompañando al adverbio "por fin", afirma con una inesperada precisión.

Dicha operación está facilitada por la existencia especial de una pequeña ciudad, existencia a base de hábitos indefinidamente repetidos y en la cual lo que ayer se hizo, mañana también se ha de hacer. La distancia se destruye por la persecución intuitiva del pasado en el presente que carece dolorosamente de él; la "nostalgia de ausencia", señalada por Mariátegui en el poema que examinamos, es el signo de una experiencia más profunda del tiempo que pronto veremos reaparecer en más de una oportunidad.

En su libro *La poesía de Rubén Darío*, Pedro Salinas, quien había salido a descubrir el tema vital "que desde los adentros precede misteriosamente los otros temas, los literarios", llegaba a la conclusión de que este tema principal estaba constituido, en el caso de Darío, por "el afán erótico del hombre": como origen de la angustia de los *Nocturnos* encontramos siempre "el sentimiento agónica del erotismo". A pesar de que Vallejo reconocía en Darío los acentos de una voz fraternal, el tema que sostiene su propia poesía difiere por completo del que alimenta los libros de su maestro y predecesor; en Vallejo la forma particular con la que se presenta el erotismo está al contrario subordinada a un sentimiento vital que acabamos de ver asomar por vez primera en el poema anterior. Sin embargo, en *Los Heraldos Negros*, más de la tercera parte de los poemas son de inspiración amorosa, y esa inspiración se somete a solicitudes contradictorias que nos permitirán precisar la deuda de Vallejo a la poesía de su tiempo y los rasgos inéditos que lo distinguen y acreditan como poeta original.

Existe una expresión típicamente modernista de la poesía amorosa que los poetas aceptan desde las *Prosas Profanas* de Darío y que Herrera y Reissig ha renovado parcialmente en sus *Parques Abando-*

nados o sus *Clepsidras*, la cual oscila entre la sensualidad pagana, el refinamiento dieciochesco y cierto idealismo de origen cristiano. *Nochebuena* (p. 25) de Vallejo viene a ser, dentro de los límites del género un poema acertado (4): Las dos primeras estrofas bañan en un ambiente de fiesta galante y la emoción, puramente estética, está sugerida por el vocabulario inconfundible de la época ("quimeras de luna..., pálidos celajes..., arias olvidadas..."); versos como los primeros de éste poema inspiraron seguramente a Parra del Riego el adjetivo "preciosista" que de paso por Trujillo en 1916 aplicó al poeta todavía desconocido: "espero que ría la luz de tu vuelta... cantará la fiesta en oro mayor..." (en cuanto a la unión de la luz y el sonido, véase por ejemplo Darío: "Aúreo sonido... sol sonoro...", etc.); el título "Nochebuena", lo mismo que algunas imágenes: "la epifanía... de tu forma", y el conjunto del segundo terceto realizan esa confusión del elemento sensual y del elemento religioso, esa traducción especial del erotismo en términos de mística, que ya practicara R. Darío y que Herrera utilizara con evidente predilección, dando inclusive a uno de sus poemas un título que resume admirablemente la tendencia señalada: *Liturgia Erótica*; otro de los títulos de Herrera: *Belén de Amor* es evocado en el último verso de *Nochebuena*.

El nombre de Belén vuelve igualmente en el último verso del poema *Comunión* (p. 22): "un domingo de ramos que entré al mundo, ya lejos para siempre, de Belén" (cf. el final del *Soneto Pascual* de Darío: "y yo... caminando hacia Egipto, muy lejos de Belén"). Ahora bien en *Comunión* la evocación, en forma de letanía de la mujer amada establece como una adoración mística ("Linda Regia... Tus brazos dan la sed de lo infinito...") que recibe también sus metáforas de la poesía modernista, (5) pero el exceso de imágenes, no

(4) En "*Deshojación Sagrada*" (p. 22), cuyo tema por lo demás no es directamente amoroso, todos los elementos resultan asimismo modernistas (el motivo central: luna, símbolo del corazón enfermo; las palabras: "testa, gualdo, ópalo, holocausto"; las imágenes: "la testa que se deshoja" procede de Herrera (*Belén de Amor*), la noche "copa llena de vino" de Darío (por ejemplo *Versos de Otoño*), la luna que boga en la copa de la noche de Lugones (véase en L. Monguió, obra cit., p. 49) : el desarrollo general del poema —el conjunto— es con todo bastante alambicado. El verso "*trágicamente dulce de esmeraldas*", que destaca por la asociación de las palabras subrayadas tiene antecedentes tanto en Herrera como en Eguren.

(5) "Tu cabello es la hilacha de una mitra de ensueño que perdí" surge probablemente de la memoria del poeta quien de niño soñaba con el obispo que algún día sería; pero el sueño no es original, cf. Darío: "También fingía ser obispo y bendecía" (*Tríptico a Nicaragua*).

siempre del todo coherentes, nos permite adivinar a un artista incomodado por la herencia literaria, quién busca una expresión propia a través de una forma aún tradicional que empieza por maltratar (6).

Impía (p. 37) recurre al simbolismo evangélico. *Ascuas* (p. 25) ofrece una representación trágica del amor igualmente regida por normas del momento cultural en que fué escrita: la "cruz que en la hora final será la luz" proviene del *Responso a Verlaine* de Darío; el "sol funeral", los "lúgubres vinos", la "testa" comparada a una hostia ensangrentada, la mezcla del goce y el horror en el acta homicida, el brebaje de sangre envenenada que depara el cáliz de una flor, el frenesí de imágenes, en una palabra el ambiente de profanación amorosa se relacionan, por intermedio de un Herrera y Reissig violento y sombrío, con una tradición que emana de Baudelaire, autor de "A une madone" o de "A celle qui est trop gaie".

Amor Prohibido (p. 61), siempre dentro de la misma atmósfera, marca un momento diferente: después de la blasfemia, el arrepentimiento, tal como existe en Darío; las imágenes tampoco están exentas de influencias; sin embargo por el tono humilde y familiar, aquello del "can herido que busca el refugio de blancas aceras" sugiere desde el principio una resonancia personal, acentuada luego no tanto por el sentimiento del pecado, como por ese oscuro dolor ante un destino inexplicable que de pronto se intensifica gracias a la ruptura sintáctica de la última estrofa: "Y saber que... etc." (7). Al mismo tiempo que utiliza medios expresivos y modalidades sentimentales que no son propios, Vallejo lanza en esa forma una nota más genuina.

En *Capitulación* (p. 60), la repetición de "anoche" en medio de la 2ª estrofa, y sobre todo, en la estrofa siguiente, la aparición tres veces en un mismo verso de la palabra "pobre" confieren a la composición una unidad emotiva particular. Esta misma unidad existe en *El poeta a su amada* (p. 35), donde la imagen al comienzo del poe-

(6) El verso "que eternamente llegan de mi ayer" es al mismo tiempo un acierto "preciosista" y un verso ya característico de Vallejo, quién va a utilizar en forma cada vez más libre los elementos temporales; en *Encaje de fiebre* encontramos igualmente "un nido azul de alondras que mueren al nacer" (reconocemos de paso las "alondras" tradicionales del simbolismo modernista que vuelven a aparecer en otros poemas de *Los Heraldos Negros* como *Nervazón de angustia*; las "heráldicas alondras" de Vallejo recuerdan por lo demás "las heráldicas cigüeñas" de Herrera en *Eres todo!*...).

(7) Tenemos aquí como el recuerdo, pero de tono menos general, del poema de Darío: *Lo Fatal*.

ma que tanto desconcertara a Clemente Palma, (8) se origina en algunas expresiones de Herrera ("cruz me deparan tus brazos" —*Desolación absurda*; "crucifícame en tus brazos" —*Ciles alucinada*); lo mismo sucede con la misa amorosa de la 2ª estrofa: "se ha oficiado... el más humano beso..." (cf. Herrera: "mi beso al consagrar sobre tus ojos" —*La fuga*); mientras que el ambiente general ostenta mayor originalidad; la vuelta de ciertas palabras, el empleo de un diminutivo al final del último verso, que es también un eco del primer verso del primer terceto, ("los dos nos dormiremos como dos hermanitos") contribuyen a que esta nueva "muerte de los amantes" (9), en la cual la muerte por una vez es aceptada como un descanso, adquiera una calidad de ingenua ternura y secreta congoja que vamos ya reconociendo de un poema a otro.

Nervazón de angustia (p. 23) (la palabra "nervazón" se encuentra en Herrera: "una loca nervazón divina" —*El suspiro*), antes de las anotaciones impresionistas de la 2ª parte y la brusca terminación en una atmósfera todavía herreriana, desarrolla sus imágenes (se pueden advertir coincidencias con *Melancolía* de Darío) en una forma insistente, recargada, barroca (10) y en el verso: "Desclava mis clavos..." introduce una invocación a la amante idealizada ("amada eterna") que asimila esta última a la madre toda la vida añorada: "Oh nueva madre mía...". La aparición de la madre es significativa: en *Trilce* el amor se manifestará ante todo como una realidad elemental que trata de substituir la ternura perdida del hogar.

Los poemas de inspiración amorosa en los *Heraldos Negros* llevan desde ahora el signo de un sufrimiento auténticamente Vallejiano, el cual recurre todavía para expresarse a los diversos medios proporcionados por la herencia compleja del modernismo, pero al mis-

(8) *Varietades* —22 de setiembre de 1917— (reproducido en mi artículo citado de *Mar del Sur*, N° 8).

(9) En *Ausente* (p. 27) descubrimos igualmente un tema muchas veces celebrado: el del remordimiento tardío (Baudelaire lo convirtió en "remordimiento póstumo") de no haber amado cuando era tiempo de hacerlo; las metáforas son de tipo herreriano, tanto: "se habrá hecho de noche en tus miradas" (Herrera: "se durmió la tarde en tus ojeras" —*La fuga*) como "una jauría de remordimientos" (Herrera habla de "jauría de celos").

(10) Semejante recargo barroco, o acumulación de imágenes que en general no son nuevas y además aceptan cierta incoherencia, es característico de no pocos poemas primitivos de Vallejo en los cuales indica un esfuerzo inicial hacia la libertad de expresión, cf. más arriba el poema *Comunión*.

mo tiempo intenta superar dicha herencia o utilizarla para fines propios. El poema ¿...? (p. 34) (11) es un poema impresionista compuesto con elementos de conversación como en Juan Ramón Jiménez. *Bordas de Hielo* (p. 24) asocia el mismo impresionismo con una prolongada metáfora (asimilación de un barco y de la mujer amada) que no presenta ningún elemento nuevo. Pero en *Medialuz* (p. 26), en medio de un sueño erótico con semejanzas con el anterior, reaparece la obsesión de la madre y del tiempo ("he soñado una madre... alguna madre y sus quince años dando el seno a una hora...") y la repetición: "he soñado... he soñado..." reitera un procedimiento de traducción sentimental que Vallejo utilizará nuevamente en *Romería* (p. 31) ("pasamos juntos... pasamos juntos, muy juntos"). En este último poema, al lado de elementos que proceden de influencias distintas (el sueño que "lame" recuerda el "preciosismo" de Herrera y Reissig; cf.: la piedad que lame —El cura—; la penúltima estrofa proviene del Herrera oscuro y metafísico; los 2 últimos versos al contrario se parecen a versos de J. R. Jiménez), se observan otros elementos que son propiamente personales (el golpe que cae "yo no sé donde" anuncia una de esas rupturas familiares de la elocución que volvemos a encontrar, por ejemplo en *Lluvia*: "un dolor qué mortífero").

El simbolismo marítimo de *Bordas de Hielo* y *Medialuz* aparece de nuevo en *Yeso* (p. 41), entre otras notaciones e imágenes que a un cultor ortodoxo del modernismo no siempre le parecerían perfectamente conectadas y organizadas. El amor casi nunca se nos presenta feliz o triunfante en la poesía de Vallejo (*Amor Prohibido*, *Idilio Muerto*, etc.); en el poema aludido, es la muerte de un amor la que es evocada: la especie de recuperación final, aunque siempre dolorosa, en un futuro indeterminado, de una feminidad trascendente ("Y ha de vibrar el femenino en mi alma, / como en una enlutada catedral") parece que tiene tan sólo una significación momentánea: la idealización, la trascendencia, cuando asoman en la poesía de Vallejo, derivan más de la cultura que de la personalidad profunda del poeta, con lo cual no quiero decir que semejantes tentativas de transposición resulten insinceras, sino que son el producto de una elaboración intelectual, algo consciente o voluntaria y directamente relacio-

(11) Una poesía amorosa de *Panoplia Lirica* tiene igualmente como título un simple signo de interrogación.

nada con el ambiente espiritual y el medio cultural de la época (12): la emoción se viste aún de disfraces literarios.

De todas maneras, el sentimiento de frustración infinita que se insinúa en el amor domina en el poema *Para el alma imposible de mi amada* (p. 63) (el Abel Martín de Machado establecerá como principio: "la amada es imposible"), en donde la mujer es llevada a un lugar ideal e incorpórea. "en la eterna nebulosa... en la multicencia de un dulce noser", mientras que el amante sigue víctima de la carne pecadora que está fustigando (13). En *Amor* (p. 69) la remuneración a la carne (que en vez de zanjar las distancias las exagera) se ha realizado: "Amor ven sin carne...", y el amor es un amor celeste, transfigurado, lustral, el mismo que constituye un indicio de salvación en *Visión de Rubén Darío* (14). Pero esta nueva referencia a Darío (15) basta para establecer un parentesco literario que sitúa una vez más la composición de Vallejo en el ambiente de una época.

Paralelamente, en *El tálamo eterno* (p. 63), el fracaso continuo de la vida en la ilusoria posesión amorosa (las imágenes dedicadas a traducirla encierran intencionalmente un elemento grotesco) con-

Biblioteca de Letras

(12) Un caso paralelo es el del poema *Avestruz* (p. 28) en el cual la triple superposición de la melancolía, el avestruz (réplica sin gracia del cisne modernista) y la mujer se organiza según influencias múltiples (el Baudelaire de los *Spleens*, seguido por el Herrera y Reissig de la *Desolación absurda*, etc.); en el detalle, los "trigos de luz" se emparentan con Darío (*La espiga*), mientras que ciertos giros familiares inesperados ("melancolía, basta!") o algunas asociaciones de vocablos ("Melancolía... tu dulce pico") anuncian la nota personal. Monguió —p. 50— relaciona la "gran O de burla" del ataúd con un verso de Lugones en *Los fuegos artificiales*; una imagen de idéntico índole nos ofrece Herrera en el final de *Desolación absurda*: "yo te abriré con mis brazos un paréntesis de amor".

(13) la carne que se vuelve una obsesión en *La copa negra* (p. 38), poema en donde la acumulación de imágenes sin mayor originalidad es apenas compensada por el carácter afiebrado del conjunto: "Ah, mujer! .Por ti existe la carne hecha instinto. Ah, mujer!" (reconocemos en esta invocación como el eco, menos sereno, de la exaltación de Darío en el poema "Carne, celeste carne. .").

(14) Es de notar el vocabulario modernista del poema de Vallejo, especialmente la palabra "icor" (que encontramos en un poema igualmente "inmaterial" de Darío *El poeta pregunta por Stella*) y casi simultáneamente el uso de un vocablo familiar, para un peruano sobre todo, como "rifado".

(15) Cf. el libro ya citado de Salinas: *La poesía de Rubén Darío*,

duce a una afirmación de la muerte como única reconciliación posible "en una cita universal de amor" (16). Sin embargo, las expresiones: "dulce es la tumba... dulce es la sombra..." llevan, a pesar de su abolengo romántico, una cualidad decididamente original; y el verso: "una vida de vida agonizante" pertenece por completo a Vallejo, quien empieza a utilizar, para traducir aquella experiencia de la destrucción temporal que le es propia, todos los recursos de las palabras que dicen la vida y la muerte. La vida, desde ese momento, es sentida como agonía.

En adelante los poemas, renunciando a toda trascendencia, se limitarán a dar cuenta la más exacta posible no tanto de la alegría o la tristeza, sino de algo todavía más inmediato, el bienestar, la incomodidad, la angustia, estados primitivos todos, cuya traducción nunca puede ser más que fragmentaria. Los puntos suspensivos, las rupturas constantes del ritmo nos ofrecen entonces el equivalente gráfico de esta elaboración elemental. En Setiembre (p. 36), el amor sigue acudiendo a símbolos e imágenes tal vez no universalmente admitidos, pero lo importante no son los símbolos e imágenes sino la afirmación de estados contradictorios —aceptados sin ser entendidos, e igualmente la insistencia en la afirmación, ya que el dolor difícilmente podría ser elucidado o eludido: "Yo no sé lo demás... yo no sé por que fui triste...", y un poco antes: "no debiste ser buena, no debiste".

La incomodidad y la angustia resultan efectivamente mucho más constantes que el bienestar, el cual cuando aparece siempre va mezclado de un oscuro sentimiento de culpabilidad: "Yo no debo estar tan bien...", leemos por ejemplo en *El palco estrecho* (p. 32), especie de monólogo transcrito directamente (cf. más tarde *Trilce*, 51) y dirigido a una compañera muda: un palco (?) de teatro que es también un barco, —la lluvia que nace no se sabe donde pero que aparece nuevamente como el signo de los límites, de las amenazas exteriores— una tierna humildad que es a su vez el signo del único infinito al cual podamos acercarnos: "Más acá, más acá...", "avanza, avanza el pie

(16) En *Fresco* (p. 40) la ternura pasada de un antiguo idilio amoroso (con los colores campesinos que hemos visto en *Idilio Muerto*) se salva al contrario, gracias a la ternura permanente (un cariño que no nace nunca, que nunca muere") de la naturaleza personalizada y como divinizada de acuerdo con un pantelismo simbolista propio de la época (cf. A. Orrego).

...". A pesar de los versos intermedios (en los cuales encontramos imágenes de cuño modernista: "una nave cargada de crespón", un "aplauzo" comparado a "un festín de rosas negras", etc.) la forma de expresión es muy diferente de aquella del poema *Desnudo en Barro* (p. 59), entre otros, donde la amenaza que agobia la vida cotidiana termina en un verso que recuerda la conclusión de *El tálamo eterno*: "La tumba es todavía un sexo de mujer que atrae al hombre!".

En cambio un poema como *Lluvia* (p.69) presenta íntimo parentesco de expresión con *El palco estrecho*, logrando traducir inclusive algo más primigenio y elemental: la sensación exterior (la de la lluvia siempre) y la realidad interior (el dolor) están íntimamente confundidos, y si bien en la 3ª estrofa reaparecen metáforas de tipo modernista, mueren luego al irrumpir de nuevo la sensación con su monótona insistencia: "Mas cae, cae el aguacero....".

En *Heces* (p. 37) se unen igualmente la anterior peculiaridad emotiva de Vallejo con supervivencias literarias en la expresión del amor: "Esta tarde llueve como nunca; y no tengo ganas de vivir corazón". La "tarde", la "lluvia" (esa lluvia de Lima que nunca lo alivia a uno, sino que al contrario debilita lentamente el instinto de vida y lo va poco a poco consumiendo), —esa sempiterna monotonía que no excluye a veces cierta dulzura paciente y pasiva: "esta tarde es dulce... viste gracia y pena... viste de mujer...". Entonces el recuerdo se instala en el interior de la sensación ("Y yo recuerdo") y las dos estrofas que siguen, de forma bastante confusa y llenas de influencias, utilizan nuevamente los recursos de una técnica ya gastada, pero la expresión directa vuelve a surgir repentinamente con el verso: "Por eso esta tarde...". El giro lógico aquí incluido no tiene por supuesto ningún significado propiamente lógico: en el curso del poema indica simplemente que la sensación se impone otra vez, valiéndose todavía de uno que otro elemento que el poeta recibe de sus lecturas, (17) antes de abandonar todo ropaje literario y reaparecer finalmente en su obsesionante desnudez que no acepta la menor elaboración metafórica: los dos últimos versos reproducen los dos primeros acentuándolos tan sólo mediante una nueva puntuación.

(17) El buho, símbolo del corazón nocturno, es el ave de Darío, después de abandonado el cisne, símbolo más plástico y luminoso, y el verso: "en la abrupta arruga de mi hondo dolor" consciente o inconscientemente transpone en forma casi literal un verso de Herrera y Reissig: "la arruga de mi mal se hizo más honda" —*Belén de Amor*.

El verano volverá —Verano (p. 35)— pero el apóstrofe del poeta : "Verano, ya me voy..." redobla en el presente con fúnebre resonancia; la muerte (una vez más relacionada con el amor) no es considerada por Vallejo en la distancia del futuro, sino que viene a constituir el ambiente mismo de la vida, el medio circundante del cual no es posible escaparse; todos los días son días de sepulcro: "Todo ha de ser ya tarde..."; uno presiente que no existe salida alguna y la consolación que termina el poema: "Ya no llores, Verano!..." resulta agregada (18) un tanto artificialmente.

En esa experiencia inmediata del tiempo que "se come la vida" (Baudelaire), la trascendencia a veces vuelve a introducirse pero nunca hasta el punto de cuajarse en una forma intelectualmente elaborada. "Pureza amada, que mis ojos nunca llegaron a gozar. Pureza absurda!": *Deshora* (p. 39) empieza por una invocación de ese tipo que surge de una nostalgia y más aún del sentimiento de algo irremediablemente ausente: el "Yo sé..." que sigue inmediatamente después parece que fuera una réplica de todos aquellos "yo no sé" que leemos en otras composiciones, aunque de nada sirve pues el llamado a la pureza es acompañado de la negación para siempre de su presencia. Las imágenes posteriores se aproximan a ella sin alcanzarla y el tiempo todo se reúne y resume en la privación del instante, —el tiempo del dolor y el de la alegría, el tiempo de la niñez anterior al pecado y el de ahora cuando la tarde, la lluvia y la renunciación reinan una vez más, en su persistente unidad.

El poema no avanza sino por intuiciones sucesivas y sentimentalmente vividas; después de una invocación a la pureza: "Oh pureza..." encontramos una exhortación patética escrita en el imperativo plural y de la que uno no sabe al principio a quién va dirigida: "Alejaos de mí, buenas maldades..." (la reunión de dos palabras que lógicamente se excluyen, se volverá frecuentemente y a veces desconciertan en la poesía posterior de Vallejo; en el presente caso tiene un significado claramente relacionado con el amor), y luego una afirmación que, por encima de los dos versos que la preceden, se enlaza nuevamente con la aspiración a la pureza: "Yo la recuerdo", el pronom-

(18) El último verso utiliza nuevamente en forma bastante personal los elementos temporales contradictorios, como ya advertimos en la nota Nº 6, pero las preocupaciones formales tienen aquí todavía como en los dos casos anteriormente señalados un papel importante.

bre "la" representa precisamente a la pureza, pero la estrofa intermedia ha servido para oponerle la realidad física del amor cotidiano y el primer verso de la estrofa última resume nostálgicamente la oposición.

Los dos versos finales son introducidos por la conjunción "pues", que está usada en forma insólita, ya que la conclusión no tiene relación lógica inmediata con lo que antecede; en realidad es la sensación temporal la que bruscamente se extiende y llena el horizonte entero del poema: la "tarde", que hemos visto relacionada con la muerte, es experimentada como un tiempo eterno (ya no existe ayer ni mañana: "perenne tarde"), en el cual se realiza la agonía eterna de la vida, una vida primaria y sin protección cuando se trata de vivirla, pero que en cambio posee recursos infinitos de muerte (el último verso ya escapa de toda preocupación formal y empieza a utilizar las oposiciones retóricas del lenguaje para traducir el sentimiento agónico intensamente sufrido, según un procedimiento que más tarde había de encontrar campo ilimitado en *Poemas Humanos*); el amor se pierde en el morir.

Ahora bien, *Líneas* (p. 60) invoca al contrario el triunfo del amor sobre el destino, pero no por eso volvemos a las idealizaciones cuyo origen modernista señalamos anteriormente. La técnica del poema es algo original y, en algunos de sus aspectos, la forma de expresión anuncia la de ciertos poemas de Trilce; resulta a primera vista incoherente, pues pasamos de una estrofa inicial, en donde tiempo y amor se enfrentan a través de unas metáforas complicadas, a una segunda estrofa con afirmaciones trascendentes, afirmaciones que se reducen a un simple anhelo en la 3ª estrofa, mientras que en la 4ª una visión en proceso de formación trata de confirmarlas, recurso supremo contra la destrucción y la duda ya sensibles en la intuición que abría el poema, el cual vacila finalmente y no puede ratificar el anhelado triunfo sobre "lo ciego y lo fatal". La impresión general es la de un llamado que a pesar de las afirmaciones centrales, no logra concretar su objeto.

Da la amenaza profunda y obscura que el tiempo no cesa nunca de renovar, lo único que puede surgir en ciertos momentos privilegiados es esta ardiente aspiración hacia la unidad que aparece en *Abso-luta* (p. 58): "Oh unidad excelsa! Oh lo que es uno/ por todos!/ Amor contra el espacio y contra el tiempo!", pero a la invocación se adhiere inmediatamente una imagen abstracta (introducida por un "y" cuya función sintáctica es ilusoria), y el llamado místico que nacía de la

destrucción temporal con intención de redimirla se agota en esta imagen misma: "Una arruga, una sombra!". La última estrofa modifica la estructura entera del poema: después de abandonados los recursos ordinarios del lenguaje, este a su vez empieza a luchar con condiciones nuevas que serán las de *Trilce*, donde linderos y números aparecerán en forma permanente dotados de una vida barroca y sin coherencia objetiva para simbolizar los absurdos límites de la existencia.

Estamos lejos de un poema como *Unidad* (p. 71) cuyo título nos recuerda algunos versos de *Absoluta*: en *Unidad*, el poeta que incluye la materia de su experiencia propia en el cuadro rígido del soneto sigue dominando perfectamente dicha materia poética; los dos cuartetos desenvuelven una imagen coherente inspirada de nuevo en el Herrera y Reissig tenebroso, y los dos tercetos se organizan sobre la base de una oposición retórica claramente expuesta, a pesar de que encontramos en el primer terceto una imagen cuyo acento está directamente emparentado con el tono general del primer poema: *Los Heraldos Negros*. Con *Unidad* volvemos de los extremos que habíamos alcanzado en *Absoluta* para encontrar nuevamente el punto de partida del presente capítulo. Nos toca ahora seguir en otra serie de poemas, en los cuales no asoma el tema amoroso, la conquista por Vallejo de la expresión auténtica de su dolor y de su existencia.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

V.— "YO NO SE"

ANGUSTIA HAMBRE Y ORFANDAD

Una de las composiciones que hemos encontrado publicada en 1917 en *Balnearios* es la llamada *Pagana*; la versión de 1918 (p. 66 Ed. Miró), amputada de una estrofa, presenta asimismo otras modificaciones que tienden a volverla más ágil, pero el significado general no ha cambiado; la intuición particular del poema está envuelta en un simbolismo entonces de moda que sería difícil relacionar con el ambiente de la época; superación consciente de la emoción, representación trascendente de la vida, separada del sufrimiento inmediato que inflige el huir del tiempo.

La voz del espejo (p. 54): "Así pasa la vida... así pasa la vida... etc" también corresponde, a pesar del estribillo antedicho de tonalidad diferente, a una preocupación de carácter todavía intelectual: la obscura amenaza se transforma en el "dogma del fardo matador" y, si bien la expresión "fardo matador" escapa por su prosaisismo al ambiente modernista, son metáforas tradicionales las que luego se substituyen a la palabra directa: "el manzano de la Ilusión" y la "orquesta de Esfinges" que representan la existencia se apoyan a las claras en el pasado cultural; la intervención personal, aún bastante tímida se deja tan sólo presentir en el verso; "yo voy todo azorado, adelante... adelante..."; en cuanto a la expresión "rezongando mi marcha funeral" es de nuevo algo literario (Baudelaire, Herrera y Reissig).

Ya sabemos que cuando Vallejo empezó a escribir sus poemas no había renunciado del todo a expresar sus ideas a través de imágenes "selectas" y cuando un amigo, pobre de cultura o perspicacia, trataba vanamente de entenderlas, el autor aceptaba a veces explicarle lo que el poema "quería decir": *La araña* (p. 30) "con la cabeza y el abdomen separados simboliza al hombre y el filo de la piedra a la vida... La cabeza pugna por ir hacia arriba, hacia el ideal, en cambio el vientre hacia abajo, hacia la tierra" (1). El poeta en éste caso se inspira en una anécdota para darnos una imagen simbólica de la vida; si la personalidad propia de Vallejo asoma en el poema es más por el tono compasivo que por el símbolo y más que por el modo de desarrollar el tema poético, por la sugestión incluida en los tres últimos versos, ya anteriormente oídos en las estrofas que preceden (sobre todo el verso de la conclusión: "Y me ha dado qué pena esa viajera!).

En *Las Piedras* (p. 64), el punto de partida es igualmente una anécdota pero la piedad universal del poeta redime el poema entero de un simbolismo fácilmente explicable; cuanto puede existir en el universo de bondad y de sufrimiento es transferido a la materia espiritualizada, mientras que lo propiamente humano, lo reservado al hombre, parece reducirse a una maldad gratuita que sólo la presencia de la madre puede salvar y hacer perdonar (es de advertir por primera vez en Vallejo la expresión "Madre nuestra" como transposición del "Padre nuestro" del Evangelio); la última estrofa no termina tanto la composición como la prolonga con la inusitada insistencia en la misma palabra "piedras": "de las piedras/ de las piedras/ de las piedras

(1) Referido por Izquierdo Ríos en su artículo *Santiago y Vallejo*.

..." (cf. *Líneas*: "Un Bautista que aguaita, aguaita, aguaita..."); la congoja — la profunda congoja de un niño— aunque atribuída en este poema a las pobres piedras, resulta ya difícilmente superable.

La organización simbólica —como aquella que se encuentra en *En las Tiendas Griegas* (p. 53), de los distintos elementos del hombre en un fondo crepuscular a la Albert Samain— la organización simbólica coherente es constantemente maltratada en gran parte de los poemas por la exigencia emotiva. El "Yo no sé" que constituye la palabra inicial del libro anula o limita cualquiera tentativa prolongada de superación.

El poema *Los Heraldos Negros* (p. 21) es al respecto sumamente característico ya que desde el principio confiere una atmósfera precisa a la obra entera: empieza por una afirmación, la afirmación de algo que golpea y lastima y cuya violencia es enorme, pero algo también que no puede de ningún modo ser expresado o explicado: "...yo no sé..." —tenemos aquí la confesión de una incapacidad inicial que los versos que siguen intentan corregir por una serie de aproximaciones, las cuales resultan todas ineficaces; el poeta acude inmediatamente a la causa más fuerte que pueda ser invocada para tan excesivo sufrimiento: la hostilidad de todo, el odio mismo de Dios; luego aparece como segunda causa posible, no precisamente la memoria de todos los daños padecidos en el pasado, sino la irrupción súbita y como el diluvio en el presente de todo el pasado de dolor — el peso total de la vida sensible en el instante actual.

Pero nunca Vallejo logra comprender el mal que está sufriendo; en el giro mismo de la comparación: "como de... como si..." vemos el temor de afirmar razones, o más bien una imposibilidad esencial que lleva entonces un eco del primer verso, un nuevo: "Yo no sé" repetido al final de la estrofa. La única afirmación que siempre vuelve es la afirmación de la herida, afirmación obstinada y que no se ha encontrado equivalente: "Son pocos, pero son...". La expresión pierde entonces algo de su originalidad ideal para pintar físicamente los efectos de los golpes terribles anunciados al principio: el poeta reinicia su investigación en pos de causas y razones pero ésta vez busca auxilio en sus recuerdos y lecturas, y el espanto va envuelto ahora en dos imágenes simbólicas, una histórica y la otra apocalíptica, de evidente arraigo cultural, aunque también marcadas como el poema todo de una incertidumbre fundamental: "Serán tal vez...".

Al pasar nuevamente de ese futuro dubitativo al presente, el poema se reduce a una nueva afirmación del abandono y la angustia en

la hostilidad general de todo lo exterior al hombre - "el Destino" - ; pero la terminología religiosa ("Cristos del alma ... fe ... blasfema ...") es menos propicia a traducir el dolor y congoja que aquella imagen familiar y aparentemente sin ningún relieve "poético" tradicional que encontramos después: "son las crepitaciones de algún pan etc..." la obsesión del hambre y del pan que se quema y siempre le es negado a uno va relacionada desde este momento inicial con la obsesión infinita del abandono, y termina luego de una vez con toda elaboración imaginativa tradicional.

El poema no se desarrolla en forma continua o coherente. El "Y" que encabeza la estrofa 4 rompe la enumeración; llamada por la penosa evocación del "pan que nos quema", surge y se impone la imagen misma del hombre —una imagen del todo inquieta e inquietante—; el poeta, al mismo tiempo que se identifica con ese hombre, no posee en presencia suya sino una piedad inmensa absolutamente desprovista de medios y recursos: "Pobre... pobre..." y no puede más que expresar gráficamente su terror y desconcierto: "vuelve los ojos ... vuelve los ojos locos..." (los ojos, criterio de la emoción cuando la palabra resulta impotente). "Todo lo sufrido" del principio del poema viene a ser lo mismo ahora que "todo lo vivido" y es en la locura de la mirada donde vuelve a aparecer la figura de la segunda estrofa. El último verso, aislado, repite el primero; no hemos avanzado nada; el poema termina en un inmenso fracaso conceptual; lo único que persiste es una pena ciega e ilimitada. El simbolismo interno de la composición, las imágenes no siempre nuevas ni del todo convincentes en el detalle ("zanjas oscuras", "charco de culpa") se pierden y olvidan en el eco sin respuesta del "Yo no sé".

La última composición del libro *Espergesia* (p. 77) ha sido relacionada por Basadre con la tradición romántica de aquel "sino doloroso" del cual el poeta declara ser víctima; por lo demás encontramos en el poema muchos elementos prestados (el humorismo trágico procede de *La torre de las Estinges* de Herrera y Reissig). El arreglo del poema es sin embargo personal.

"Yo nací un día/ que Dios estuvo enfermo"; estos dos versos vuelven constantemente (estribillo nostálgico que se "agrava" al último), ora aislados, ora enlazados con la estrofa anterior por un "pues" más familiar que lógico, y se va organizando una de esas confesiones cuyos ejemplos mejor logrados están en *Trilce*; es una confesión humilde con sus descansos y sus vueltas: "Hermano, escucha, escucha...— y

bueno... y qué...". El par de expresiones retóricas : "Todos saben que...", " Y no saben que..." también se repite pero en forma libre y cada vez algo distinto; el saber en este caso se reduce a afirmar la existencia ("que vivo"), y la culpabilidad ("que soy malo") y las funciones elementales de la vida ("que mastico") (el último "todos saben"... inclusive está seguido solamente por puntos suspensivos), y de todos lados la ignorancia del hombre va tropezándose con el misterio inquietante, no exento a veces de un matiz grotesco. La última imagen juega con una palabra abstracta: "lindes"; entonces como más tarde en *Trilce* se propaga en el poema la sensación intolerable de los límites.

El tiempo asimismo es individualizado (cf. *Absoluta*): "y no saben/ del diciembre de ese enero" (enero representa lo actualmente dado, conocido, y diciembre lo que nos espera y hacia lo cual propendemos; ambas palabras aparecen nuevamente con mayor extensión un poco más abajo: "Y que no me vaya/ sin llevar diciembres/ sin dejar eneros..."). La unidad del poema surge de la combinación de todos esos elementos inconexos citados sucesivamente y que la emoción inspira y utiliza directamente; dicha emoción más individual y aparentemente menos angustiada que la que hemos señalado en el poema *Los Heraldos Negros* corresponde sin embargo exactamente a la del otro extremo del libro, participando en aquella fatalidad dolorosa estrechamente vinculada con la experiencia temporal, que Vallejo no deja nunca de afirmar sin resolver o aceptarla.

Cundo quiere a veces elevarse por encima de ella, tenemos un poema como *Los Dados Eternos* (p. 66) donde la búsqueda de una expresión trascendente es inequívoca; la dedicatoria a González Prada sitúa esa composición en la tradición de un estoicismo altivo y un orgullo humano desesperado que desafía al destino de modo que la nota verdaderamente personal se advierte tan sólo en cierta libertad de la estructura, en el "Dios mío" de la última estrofa (la ternura del poema va también hacia el Dios que evoca, impotente e insensible), y sobre todo en los dos primeros versos del poema en los cuales la emoción no se ha revestido todavía de frases o pensamientos (cf. más abajo el poema: *Agape*).

Las referencias a Dios en *Los Heraldos Negros* oscilan entre una rebeldía irreverente y una lástima apasionada: ambas actitudes están

situadas en dos planos de existencia fundamentalmente diferentes, uno intelectual y pasajero, el otro profundo e intuitivo. El primero de ellos es el representado en *Los Dados Eternos*, y también aunque en forma ya atenuada en *La de a mil* (p. 56): en este último poema el punto de partida de la reflexión es un episodio callejero (no es necesario recalcar el sinnúmero de vendedores de "suertes" que andan por las calles y las plazas de las ciudades peruanas). El simbolismo queda claramente expresado: el muchacho deshaparrado, el "dios bohemio" que vende la fortuna al azar representa al Dios "nominal" del Azar universal, el cual rige los destinos humanos. El poema termina en una pregunta que no recibe respuesta, pero en el decurso del poema la afirmación abstracta del principio está menos separada que en *Los dados eternos* del sentimiento inmediato, siempre idéntico: sentimiento irresistible de una hambruna, una privación universal ("entre panes tantálicos humana impotencia de amor") en la postración temporal ("en éste viernes tibio/ que anda/ a cuestras bajo el sol": el factor temporal resulta individualizado (2) y la sensación personal en esa forma transferida se vuelve aún más irreparable).

En *Santoral* (p. 68) vemos al poeta erguirse frente a Dios ("Viejo Osiris") en plan de oposición e igualdad ("Soy la sombra, el reverso..."); irreductible, perdona a Dios desde lo más altivo de su integridad ("Viejo Osiris! Perdonote..."); es el momento del triunfo (?) sobre la vida: "Llegué hasta la pared/ de enfrente de la vida./ Y me parece que he tenido siempre/ a la mano esta pared", y entonces Vallejo, utiliza un procedimiento de repetición de temas, que ya hemos apuntado no pocas veces, para dar la sensación de un tiempo eterno (un tiempo que escapa de las categorías ordinarias que se le atribuyen) en una fórmula vigorosamente abreviada: "así he llegado a la pared de enfrente:/ y siempre esta pared tuve a la mano..." (el "me parece que" que marcaba el pensamiento intermedio queda suprimido: el poeta llega ahí donde ha estado siempre, ahí donde nunca ha dejando de permanecer); pero semejante triunfo lleva a las claras un signo negativo: no es sino el revés mismo de la muerte.

(2) En Herrera y Reissig podemos encontrar imágenes como "Bosteza el buen domingo, zángano de semana..." (*Dominus Vobiscum*), pero con carácter mucho más fragmentario, episódico y en cierta forma exterior, descriptivo, mientras que en el presente caso estamos en el centro mismo de la experiencia de Vallejo y de su traducción poética.

La angustia que siempre domina abandona los ropajes de la antigua retórica; la actitud de desafío pretende ser estoica, "bravía y selecta" (3), mas el dolor se revela demasiado irresistible para que sea posible mantenerlo alejado: en *Los Anillos Fatigados*, un solo dedo se levanta todavía, acusador ("Señor;/ a tí yo te señalo con el dedo deicida..."), agotándose inmediatamente la rebelión pues el dolor es experimentado como una fatalidad general de la cual Dios tampoco se salva, ese Dios de largo suicidio monótono que pasa y pasa, sin reposo, agobiado de tiempo y universo, como el *Dios cansado* de Eguren.

Los anillos fatigados (p. 67) presentan precisamente una curiosa síntesis de la expresión personal de Vallejo y de las últimas referencias a una forma de expresión anterior. El poema se inicia como *Los Heraldos Negros* por una afirmación pero de algo más elemental todavía: "Hay ganas de..." —ya no tenemos aquí retórica alguna sino sencillamente el deseo, el deseo visceral de perpetuarse, el deseo casi impersonal de una conciencia individual atenuada (Vallejo escribe: "hay ganas" en lugar de: "tengo ganas") y contradiciendo la sensación desgarradora de distancia y lejanía causada por el tiempo, nace al mismo tiempo el deseo opuesto de terminar con todo, el cansancio excesivo que destruye la substancia de la vida, es el flujo y reflujo, físicamente identificado, del deseo que nunca se resuelve (para eso habría que separarse de él), sino que es narrado con ayuda de una imagen espontánea, sin pretensión literaria, y en la cual el neologismo "istmarse" acentúa su violencia.

En la segunda estrofa la expresión "Hay ganas de....." va seguida de una figura ya más elaborada, menos pura. Pero, se detiene de pronto antes de formar una nueva metáfora que de todos modos resultaría débil o inadecuada; la derrota y la renuncia definitiva se consumen en la pirueta verbal que vuelve contra sí mismo las ganas elementales de vivir: "Hay ganas de... no tener ganas". Los versos que siguen dan al poema forma completa de poema pero no logran sino desarrollar, debilitándolo al mismo tiempo, éste como aborto de la expresión y la existencia; el estilo es de nuevo tradicional y la angustia trata otra vez de traducirse en forma más literaria (el verso "Cuando las sienes tocan su lúgubre tambor...", no

(3) Son los propios términos de la dedicatoria de "*Los Dados Eternos*" a Manuel González Prada.

tiene mayor calidad estética y recuerda unos versos de Baudelaire, sin que por lo demás "el ansia por la nada" del poeta francés tenga nada que ver con la congoja propia de Vallejo); sólo el último verso, con la reaparición de "hay ganas de..." y la familiaridad de la expresión reproduce, al final del poema, la misma atmósfera del comienzo.

En el poema *Dios* (p. 70), Dios ha dejado de ser el ejemplo del azar; antes pensado y por lo tanto exterior, helo aquí vivido e interiorizado; se confunde con el dolor más hondo del poeta, un dolor quizás no tan radicalmente despojado como en el poema anterior, pero igualmente definitivo ya que es experimentado como el equivalente mismo del amor. La tonalidad general parece más nostálgica y menos desgarradora que la de *Los anillos fatigados*, sin embargo, representa idéntica impotencia. La expresión no está del todo liberada de influencias (hasta la formación de neologismos como "mustiar" puede tener antecedentes en Herrera) pero la marca personal se hace patente una vez más a través de elementos que ya conocemos: carencia de desarrollo lógico y en cambio, persistencia de la afirmación que reaparece de estrofa en estrofa y que se traduce imperfectamente mediante los recursos literarios conservados (el discurso de la primera estrofa se detiene bruscamente y el : "Siento a Dios" inicial vuelve a presentarse bajo la forma "pero ya siento a Dios" —por supuesto, "pero" no tiene ningún valor adversativo, siendo tan sólo el signo de la incapacidad para proseguir la elaboración del sentimiento cuando éste vuelva a irrumpir con una fuerza ofensiva superior a toda traducción.

El hecho de que semejante experiencia se desarrolle dentro de condiciones temporales determinadas se hace de nuevo evidente en el verso : "Oh, Dios mío, recién a tí me llego, / hoy que amo tanto en esta tarde", y si el amor ablanda el clima entristecido de la tarde, también resulta amenazado o ilusorio ("falsa balanza... frágil Creación...") en el ambiente de "orfandad" que ya empieza a precisarse.

Tres poemas de la sección *Truenos* : *Agape*, *El Pan Nuestro* y *La Cena Miserable* (los tres títulos indican una común obsesión alimenticia) relacionan esta "orfandad" con la inexplicable desnudez de la existencia cuyo supremo testimonio se encontrará en los *Poemas Humanos*, veinte años más tarde. Todo lo que es noción, producto de enseñanza, resultado de algo aprendido, ha desaparecido en la posible.

En *La Cena Miserable* (p. 62), de la sensación de la vida primitiva y carente de eficacia surge tan sólo una queja : "Hasta cuando..." que se repite con terrible insistencia. El poema se inicia, se interrumpe, vuelve a iniciarse, y siempre aquella pregunta que no espera respuesta se impone en sus desconcertante sencillez; dentro de la manera general regida sólo por la emoción, subsiste sin embargo más de una forma antigua o anticuada y el simbolismo del conjunto, la comparación de la vida como una cena, no es tampoco completamente original, pero, en la atmósfera propia de la composición, las palabras que tienen relación con el hambre adquieren un carácter inaudito : "ya nos hemos sentado/ mucho a la mesa....." (4); nunca hay bastante de comer, nunca hay manera de saciarse y el único deseo que logra elevarse desde semejante comprobación traduce ahora la aspiración a la unidad en forma muy distinta de la que vimos en *Absoluta* : "Y cuando nos veremos con los demás al borde/ de una mañana eterna desayunados todos".

Ninguna respuesta es posible y en la última estrofa (compárese : "Hay alguien que...." con "Hay golpes en la vida...." — *Los Heraldos Negros* — y : "Hay ganas de" — *Los Anillos Fatigados*) se advierte solamente la presencia de todo lo que amenaza y de aquel dios azar que ya no es mencionado pero que de todas maneras multiplica la fatalidad del dolor humano al presentirse que él también comparte la ignorancia humana : "Y menos sabe/ ese oscuro...". Una presencia de ese tipo, por muy fragmentariamente elaborada que sea, deja por ello de manifestarse como irreductible a cualquier explicación; por encima de todo se extiende y establece la obscura certidumbre de una falta absoluta de justificación y de una penuria absoluta de recursos : "Hasta cuando estaremos esperando lo que/ se nos debe...".

(4) Lo que sigue : ".....con la amargura de un niño/ que a media noche llora de hambre, desvelado.....", lo podemos relacionar con un rasgo personal de la niñez del poeta que me ha sido contado en Santiago, cf. mi artículo de *Mar del Sur*, No. 8, el cual me permito reproducir : "el muchacho solía atizar el fuego del horno donde se cocía el pan familiar, y aprovechaba para sacar panes a escondidas, que ocultaba bajo su almohada para comérselos de noche; cuando lo sorprendieron en sus banquetes nocturnos, declaró a sus padres : «Estoy soñando que estoy comiendo el pan que hemos amasado hoy». También al trazar garabatos en el suelo, sin saber escribir todavía, afirmaba el niño : «Estoy escribiendo a mamita que tengo hambre». De la constante obsesión que desde entonces tuviera de una posible hambruna, tenemos por lo demás el testimonio del mismo Vallejo en el cuento de *Escalas Melografiadas* que se titula *Alféizar* y relata una anécdota de los años santiaguinos.

El principio de *El Pan Nuestro* (p. 57) parece anunciar un poema de índole impresionista o intimista (por otra parte la imagen: "La mordaz cruzada de una carrera, etc...." pertenece siempre a la manera de *Los Extasis de la Montaña*) pero, a pesar de las apariencias, desde la primera línea resulta preponderante la intuición sentimental. "Se bebe el desayuno.....": la congoja y el abandono esenciales están contenidos en la sensación del beber y el comer que se extiende al universo entero (las carretas arrastran "una emoción de ayuno encadenado") y la ternura adolorida del poeta (ternura y dolor sin consuelo ni motivo determinado), que repite el mismo anhelo de *La Cena Miserable*, se substituye directamente a la evocación exterior y a sus componentes literarios (5) ("se quisiera...": comienzo de estrofa que volverá a aparecer con variantes en *Poemas Humanos*). La invocación del Padre Nuestro que corona el movimiento señala una pausa, al mismo tiempo que justifica el título del poema.

El principio de la estrofa siguiente indica un nuevo arranque rítmico que corresponde a una fase nueva de una lógica emocional tan exigente como inexplicable. En la poesía de Vallejo, según ya advertimos, la emoción inmediata aparece muchas veces en forma tan primigenia y elemental que sólo encuentra una traducción literalmente impersonal (cf. p. ej. la fórmula: "Hay ganas de ..." en los *Anillos Fatigados*, en la que "las ganas" vienen a existir fuera de todo apoyo personal), y cuando de repente asistimos, como ahora al despertar a los primeros albores de la conciencia personal, ésta última no contiene más que el sentimiento opaco de una nueva frustración que se incorpora en la frustración universal: al agregarse al universo el yo recién nacido, el cual en la obra de nuestro poeta no pasa de ser un cuerpo, cuya conciencia es también conciencia de un cuerpo y de sus necesidades primarias, las alimenticias en primer lugar) priva a todos aquéllos que existían anteriormente de cuanto él mismo se apropia: "Todos mis huesos son ajenos; yo tal vez los robé". El ser que quería repartir su compasión entre los demás es el mismo que, por el solo hecho de existir, aumenta la miseria y la penuria ajenas. "Tal vez", "acaso"; la búsqueda de metáforas o vocablos selectos ha pasado de moda.

La palabra primitiva y apenas pronunciada cede en la estrofa final a una tentativa última de organización fundada siempre en la

(5) En la segunda parte de la estrofa encontramos sin embargo de nuevo una supervivencia de metáfora modernista en los versos: "con las dos manos santas...".

emoción obscura y balbuciente : y es así como reaparecen, al terminar, la escena de la primera estrofa impregnada de una nota nueva de tristeza y la ardorosa aspiración de la segunda estrofa, renovada y enriquecida por la conciencia más aguda de una vaga pero inmensa culpabilidad. (6).

En *Agape* (p. 54) han desaparecido todos los recuerdos propiamente literarios (con excepción tal vez de los versos: "No he visto, ni una flor del cementerio/ en tan alegre procesión de luces"); la humildad absoluta del lenguaje corresponde exactamente a la absoluta humildad del poeta, semejante a aquélla que se manifestara en *Poemas Humanos*. "Y yo no sé qué... yo no sé qué...": la incredulidad para hablar y comprender es aquí más evidente que en ningún otro poema examinado hasta ahora. El poema está estrechamente vinculado en su totalidad con el mismo sentimiento de culpa cuyo brote inicial acabamos de presenciar en *El Pan Nuestro*. El elemento temporal de siempre —"la tarde", elemento mortuario— queda de nuevo evidenciado con una luz particular.

La existencia toda, experimentada como un robo, un latrocinio para con los demás, exige con una voz de una pureza casi física una reparación, aquella reparación precisamente que no le es dado realizar por la ausencia o indiferencia de los otros, los frustrados, las víctimas ("no me han pedido en esta tarde nada": volvemos a encontrar, pero singularmente ampliado, el "yo no debo estar tan bien" de *El Palco Estrecho*). La muerte a diario sufrida es el equivalente de esa imposible reparación; a cada día le corresponde su muerte : en esta tarde que poco he muerto; a cada día le corresponde su parte de muerte, de restitución, y el bienestar que hoy experimentamos lo hurtamos a ese capital de muerte que se despliega y extiende "en todas las tardes de esta vida". Los dos últimos versos del poema que sintetizan versos anteriores no son sino el sordo martilleo de un sentimiento cuya paráfrasis es más que cualquier otra inútil o ineficaz. Todos aquellos rasgos que nos han parecido los más personales de Vallejo se encuentran pues reunidos en el presente poema.

Amado Alonso ha insistido en el carácter romántico de la poesía de Neruda y no han faltado quienes expresaron un juicio similar

(6) Es evidente que no entendemos la palabra en un sentido filosófico preciso; ella expresa tan sólo el dolor confuso y primitivo de tener que colaborar a la miseria, y va por lo tanto dirigida hacia una inmensa compasión.

respecto a las primeras producciones de Vallejo. Pero cualquiera que sea el fondo común que podamos encontrar, lo fundamental y distintivo sigue siendo la relación que en cada poeta se establece entre la experiencia íntima y su traducción, el modo propio de expresarla: la expresión de Vallejo en un poema como *Agape* se ha liberado del caudal estético de figuras y pensamientos escogidos que aceptura aún en poemas anteriores; la expresión nace entonces unida al sentimiento de agonía y desnudez corporal del cual el poeta no puede en ningún momento librarse, y que afirma obstinadamente, algunas veces, como en el caso presente, fuera de toda evocación de un cuadro exterior, y otras veces, como en *El Pan Nuestro*, dejando que surja de la presencia misma del universo familiar y limitado en donde ocurre la existencia diaria.

En las *Canciones de Hogar*, dicho universo representa asimismo el punto de partida: es un universo gravado desde el principio con una carga emotiva directa y precisa.

El poema *Los Pasos Lejanos* (p. 74) está enteramente estructurado mediante la superposición de dos presentes espacialmente separados. El poeta no evoca el hogar que ha abandonado y en el cual unos seres amados piensan constantemente en él, sino que se lo "representa" en el sentido literal de la palabra o, mejor dicho, transporta su propio presente al presente del padre y la madre. La distancia es negada y al mismo tiempo paradójicamente afirmada con carácter aún más irremediable; pues el poeta en esa forma presencia su propia ausencia, instalado en los lugares mismos en los que todo revela que él está ausente; pero, como a pesar del esfuerzo no logra superponer su presente al presente lejano, helo aquí igualmente ausente en el presente.

En los primeros versos la afirmación inicial no parece encerrar dificultad alguna: "Mi padre duerme...": uno se imagina esa escena directamente descrita, pero ya el cuadro familiar es interpretado en forma de una oposición en el seno mismo del presente (la primera serie de adjetivos de idéntico valor sentimental: "augusto, apacible, dulce" es compensada por el solo adjetivo "amargo" que viene después); la verdadera dualidad de semejante oposición va a precisarse en la segunda estrofa. Dentro del marco así indicado el poema se desarrolla luego en forma de visión, una visión humilde tan adherida a la realidad

inmediata que parece que el poeta no escribiera sino que hablara a media voz, ayudándose con el ademán o la mirada ("mi madre pasea allá en los huertos") y estableciendo con el lector la complicidad que se requiere de un confidente.

El carácter en extremo sencillo de la intuición confiere a la atmósfera general del poema un tono de nostalgia definitiva porque es experimentada en relación con un presente insalvable, y sin otro atenuante que la ternura. Los medios expresivos son completamente personales; el tercer verso parece sin terminar y el adjetivo "dulce" se prolonga con ilimitada resonancia (un procedimiento idéntico reaparece en la 2ª y 3ª estrofa). Todo lo que es ausencia y separación es referido al poeta (Vallejo no dice: "si hay algo en él de amargo será pensar en mí que estoy ausente" sino que escribe: "si hay algo en él de amargo seré yo", y resulta que un sentimiento confuso de culpa se oculta también en el hecho de estar ausente), mientras que todos los elementos relacionados con la visión misma coinciden en formar una sola impresión de calma, dulzura y proximidad — la cual proximidad es asimismo una cualidad propia inseparable de la dulzura. "Está ahora tan cerca": la proximidad cobra en ésta última expresión un valor absoluto confirmado luego por el verso que sigue y se le opone: "si hay algo en él de lejos; lo "cerca" y lo "lejos" vienen a existir ahora fuera de toda determinación particular de distancia.

En Vallejo un modo inesperado y completamente nuevo de apropiarse las palabras se sustituye entonces victoriosamente a la elaboración tradicional de las figuras o metáforas: "saboreando un sabor ya sin sabor" — la calidad emotiva se crea mediante utilización de un mismo vocablo hasta agotarlo, a no ser que el sentimiento irrumpa en una serie de vocablos de repente apartados de las relaciones ordinarias del lenguaje: "el hogar sin bulla/ sin noticias/ sin verde/ sin niñez...; palabras que pertenecen a zonas distintas del lenguaje resultan en esa forma reunidas en una secuencia que traduce la invasión de un sentimiento determinado. Y es así como en la estrofa siguiente leemos los versos aplicados a la madre: "Está ahora tan suave/ tan alta, tan salida, tan amor", — los tres sustantivos se convierten de golpe en adjetivos, los cuales en su progresión misma (de "alta" a "amor" se evidencia una espiritualización progresiva) objetivan el sentimiento con una claridad inesperada, susceptible tal vez de reducir la incapacidad expresiva del "Yo no sé".

Los cuatro últimos versos de *Pasos Lejanos* (el último de todos es el más mediocre) decaen un poco en cuanto a la atmósfera general

se refiere, pero conservan interés ya que al ampliar el cuadro hasta cubrir la "tarde" entera nos recuerdan la vinculación en la poesía de Vallejo de la "tarde" con todas las carencias y privaciones de la vida.

En *Enereida* (p. 75) al contrario triunfa la "mañana". El punto de partida, como en el poema precedente, es una visión del hogar, pero sin que nada, ahora traduzca la distancia o la lejanía. En la evocación se mezclan elementos presentes y otros traídos por la memoria (verbos al pretérito perfecto o imperfecto), sin orden aparente; pero ya en la segunda línea el poema encuentra su tiempo propio y la atmósfera correspondiente: "en la mañana pajarina" (el neologismo del adjetivo, que evoca toda la bulla alegre y clara del amanecer, tiene gran fuerza expresiva). Los dos últimos versos de la 2ª estrofa precisan esa sugerencia del comienzo y por más que la metáfora de la mañana como hermana de caridad tenga una estructura a lo Herrera y Reissig (cf. más abajo: "el beato campanario"), su valoración como imagen directora de todo el poema es completamente nueva. La sensación predominante del tiempo que hemos señalado en Vallejo enlaza y confunde lo humano con lo temporal: los momentos del tiempo se individualizan: "la mañana le acompaña..." y los seres a su vez encuentran equivalencia en esos momentos: "mi padre es una víspera...".

En la primera parte de *Enereida* todos los detalles contribuyen a formar la oposición padre-mañana: el padre ocupa el primer plano únicamente relacionado con lo que es recuerdo y pasado (la secuencia de palabras: "Lleva, trae, abstraído..." resulta particularmente característica al respecto), pero bruscamente es el medio matutino, en el que la vejez paterna se encuentra envuelta, el que triunfa. La segunda parte del poema se inicia con un grito de victoria ("Día eterno es éste...") que la profusión de adjetivos en el espacio de 2 versos prolonga de manera singular: el tiempo entero se salva y redime en aquel instante, al mismo tiempo virgen ("ingenuo, infante") y glorioso ("coral, oracional") (7).

Semejante canto de victoria es bastante raro en *Los Heraldos Negros* para que tratemos de caracterizarlo: no se somete a la menor elaboración intelectual y no está en contradicción con lo que hemos afirmado de la expresión propia de la poesía de Vallejo, tan poco especulativa. La visión, el recuerdo, todos los elementos relacionados

(7) La reunión en dos grupos de dichos adjetivos presenta por lo demás una evidente base musical: "ingenuo, infante, — coral, oracional".

con la imagen del padre ceden tan sólo a una emoción más general en la cual los sentidos mismos participan (es el cuerpo el primero en hundirse en la atmósfera matutinal) y el himno triunfal surge al prorumpir en palabras una emoción demasiado violenta para contenerse y al mismo tiempo para ser elaborada o posteriormente asumida. El poeta se contenta con afirmarla y repetir: "aún...., aún...., aún...." y, si bien la afirmación resulta en éste caso excepcionalmente feliz, no por eso se distingue fundamentalmente de aquéllas, dolorosas, que hemos encontrado en anteriores oportunidades. Su originalidad consiste sólo en su virtud de redención, que anuncia o recuerda la aspiración patente en *La Cena Miserable* ("cuando nos veremos al borde de una mañana eterna...").

En la 3ª estrofa, el tiempo, desde el principio sensible en la decrepitud paterna, es recuperado por intercesión de la inocente "mañana": cuanto había sido perdido es anunciado ahora como porvenir; el futuro, todo, repetirá todo el pasado. La última estrofa del poema se caracteriza entonces por un doble movimiento ascendente que descansa en una doble oración subordinada: "cuando... cuando...", antes de terminar en una evocación dichosa y reconciliada: "¡Oh, padre mío!" — el padre cuya decadencia temporal había dominado la visión inicial se convierte aquí en la prueba suprema del triunfo sobre el tiempo.

Es notable además la selección de los elementos que integran esta última estrofa. Por un lado (primera parte de la estrofa), los elementos de la niñez, cotidianos, familiares — "habrá empanadas; y yo tendré hambre....": la sensación del hambre con el sabor de los alimentos, desplazando los recuerdos primitivos, se instala ahora en el futuro (un hombre por una vez tranquilo y hasta dulce: "el buen ciego mélico"). Por otro lado (segunda parte), los elementos del tiempo espiritualizado que repiten la "mañana pajarina" del principio — sensación de amor y paz cubriendo el infinito y la eternidad y llenando en cierta forma el deseo expresado en *Absoluta*, infancia salvada no tanto en los sueños que hacía, como en su cuerpo mismo y en las necesidades más humildes del cuerpo.

Este poema, poema de salvación (cuyas notaciones de detalle, cabe indicarlo, no siempre son del todo nuevas), señala por cierto una pausa en la angustia latente en todo el libro (la apoteosis matutina no puede realizarse sino volviendo el poeta al hogar de otrora donde el hambre y otras necesidades eran dulces porque podían ser satisfechas por los padres), pero pertenece de todas maneras por su estructura y desarrollo a la manera más personal de *Los Heraldos Negros*.

Sin embargo, el regreso al hogar puede volver al contrario más definitiva la destrucción operada por el tiempo : el poema *A mi hermano Miguel* (p. 74) está escrito en memoria de Miguel, el penúltimo de los hermanos de Vallejo, el mismo que por su edad había compartido los primeros juegos del poeta y había muerto luego prematuramente. El precedente de Valdelomar escribiendo sobre un tema si no idéntico, por lo menos similar *El hermano ausente en la cena de Pascua*, el precedente de Vallejo mismo cuya última composición publicada en *Cultura Infantil* se titulaba *A mi hermano Miguel* (8), nos sirven para subrayar más aún la originalidad del presente poema.

Ya en el primer verso, la interpelación directa al hermano muerto anuncia la relación particular que el autor de *Trilce* y *Poemas Humanos* manifestará tener con los muertos, sintiendo que existen confusamente en una zona inasequible, radicalmente extraña a los vivos y no obstante vagamente comunicable. En medio de algunas expresiones más elaboradas el poeta vuelve a encontrar el lenguaje de la niñez para hablar (los fragmentos hablados son preponderantes) con aquel que ya no puede contestarle y de; la repetición de los movimientos ("ahora ya me escondo") y frases de otrora, en un presente en donde se manifiesta una carencia profunda ("nos haces una falta sin fondo"), la carencia de lo que ha desaparecido y quisiera reproducirse a través de su persistencia afectiva en el recuerdo, — de esa repetición nace finalmente cierta confusión del pasado y el presente.

En los dos últimos versos Vallejo ya no evoca la infancia, sino que, sin el menor disfraz literario, se expresa directamente como un niño (cf. *Trilce* 51) hasta el punto que el hermano muerto (hoy) y el hermano que juega al escondite (otrora) se superponen, dejando establecer como una duda sobre la realidad de la muerte. La angustia y la ternura son ahora angustia y ternura de un niño : es al nivel de éstas experiencias elementales, que no pueden nunca traducirse por completo y menos aún definirse, donde se sitúa el acento más personal del poeta, y es también a partir de ellas que se insinúan las únicas formas posibles de superación.

(8) He reproducido el poema en : *Mar del Sur*, nº 8, art. cit. Los primeros versos del segundo terceto : "Advierto a nuestra madre....." son los únicos en introducir a la vez que una brusca familiaridad una tonalidad más personal.

CONCLUSION

La expresión personal de un artista no se confunde generalmente con su expresión primitiva : la cultura del poeta (lo que él ha leído o aprendido), influye al principio en la forma como escribe o transcribe su experiencia propia, y asimismo impone un lenguaje de acuerdo con un medio cultural determinado a aquello que el nuevo escritor encuentra en sí mismo de más personal y auténtico : la deuda de Vallejo a las más diversas manifestaciones del modernismo (simbolismo, precreacionismo de Herrera, impresionismo) resulta evidente desde una primera lectura de *Los Heraldos Negros*, pero al mismo tiempo hemos comprobado como, en gran parte de los poemas, el autor se libera de las influencias para comunicar sin ningún rodeo sus intuiciones más profundas. El libro es el testimonio de esa progresiva aparición de una verdad poética esencialmente inconfundible; inclusive en los poemas más influenciados por obras ajenas no faltan, por lo común, uno que otro elemento que manifiestan una personalidad mal acordada con las formas tradicionales (ruptura del ritmo, exageración barroca en las imágenes, intervención familiar, combinación de inspiraciones diferentes en el interior de un mismo poema, etc.), mientras que los rasgos culturales y literarios muy pocas veces desaparecen del todo de las composiciones más personales.

Lo que integra inmediatamente a Vallejo en una corriente poética general que se inicia en los años de la primera guerra mundial es su abandono desde el primer libro y de una vez por todas de la preocupación por la forma bella y el lenguaje pulcro. La poesía de Eguren, con sus encantos misteriosos, realiza en el lenguaje una selección de elementos regida por una preocupación de orden estético. El impresionismo y el intimismo han introducido el "prosaismo" en poesía, pero tan sólo un prosaismo descriptivo, anecdótico; Vallejo nunca se ciñe al cuadro de la poesía impresionista o intimista; y, si bien se acerca a ella por su atención a las cosas asequibles de la vida cotidiana, dicha atención en él corresponde a una exigencia imperiosa que abandona pronto la anécdota : es por contacto de las cosas de uso diario cómo Vallejo experimenta, no en forma episódica sino definitiva la angustia del abandono y el dolor devorador del tiempo.

Desde entonces su poesía es una poesía balbuceada é inconclusa, incapaz de escaparse de la sensación de las amenazas oscuras o de los deseos elementales que el escritor afirma y repite sin lograr

nunca individualizarlos, confesando su impotencia frente a las fuerzas primitivas sin explotar (el "yo no sé" aparece a través de todo el libro) y por otra parte (confusamente consciente de una culpabilidad primitiva, la cual no puede definir ni redimir (yo quisiera...")) : unas fuerzas primitivas cuya experiencia es casi impersonal ("hay golpes... hay ganas...") y, al abarcar la conciencia de su cuerpo, el sentimiento irracional de la culpa ("yo no debo estar tan bien... — quisiera... suplicar a no sé quién perdón...").

De ahí que la poesía de *Los Heraldos Negros* utilice cada vez menos el prestigio de las metáforas e imágenes. De ahí que progrese fuera de las normas lógicas ordinarias (hemos visto en *Deshora* un "pues", en *Agape* un "porque" privados de su valor sintáctico corriente, que introducían una conclusión puramente emotiva sin ningún equivalente lógico) y resulta por lo mismo más próxima a la lengua hablada que no a la lengua escrita — en su vocabulario (palabras y giros locales : "recién llego... qué estará haciendo esta hora mi... Rita...") e más aún en su estructura (véase además del "pues" y el "porque" anteriormente citados, todos los "bueno", "pues", "pero", las interrupciones indicadas por los puntos suspensivos, etc.) — más próxima también al lenguaje de los niños, que al de los adultos (cf. el final de *A mi hermano Miguel*). De ahí finalmente que, en la mayoría de los poemas, encontremos tantas reapariciones de vocablos o fragmentos del discurso, junto con las repeticiones que traducen la persistencia del sentimiento impropio a objetivarse completamente.

Entonces, quedando demostrada la insuficiencia del lenguaje, el poeta comienza a tomar las palabras en acepciones poco corrientes ("el restañante adiós, el día infante, etc.") y luego a crear nuevas palabras como lo hacía Herrera y Reissig ("bizantinar, istmarse, etc."), pero logrando a veces una resonancia expresiva inesperada ("mañana pajarina"). También reúne los vocablos ya existentes en series gramaticalmente revolucionarias ("tan suave, tan ala, tan salida, tan amor"), o agota un vocablo determinado dándole vueltas y más vueltas ("una vida de vida agonizante... , saboreando un sabor ya sin sabor..."). Descubrimos en los ejemplos que preceden los elementos de una utilización propia del lenguaje que se realizará con mayor libertad en la época de *Trilce* (la confesión primitiva de impotencia del "yo no sé" concluye paradójicamente en una especie de refundición, tal vez liberadora, del lenguaje).

Hemos puesto varias veces de manifiesto la relación existente entre una experiencia que siempre aborta al tratar de expresarse, con

una sensación particular del tiempo, en la cual la evocación a distancia, tanto espacial (*Los pasos lejanos*) como propiamente temporal (*A mi hermano Miguel*), tiende a resolverse por la supresión de toda lejanía y la superposición de dos realidades distintas en el presente actualmente vivido, donde la ausencia, lo mismo que el pasado, son experimentados como defecto o privación. La reaparición casi obsesiva de la "lluvia" y la "tarde", como tiempo de la muerte, resulta estrechamente vinculada con la sensación de todo lo que hace falta y simultáneamente de todo lo que amenaza; la vida misma es sentida en función de la tarde : "en todas las tardes de esta vida" (*Agape*), "pues de la vida en la perenne tarde" (*Deshora*).

El poeta, incapaz de desprenderse de su experiencia inmediata, para asumirla en forma abstracta, no puede, en el exceso de su abandono, sino formar un deseo, una aspiración contra los límites inexplicados que lo encierran (*Absoluta*), y es en el centro mismo de la sensación presente eternizada donde surge, como ya dijimos, el grito triunfal de *Enereida*, gracias al cual el tiempo todo es recuperado por la proyección del pasado hacia un futuro para siempre liberado (la mañana eterna, el "día eterno" responden a la "perenne tarde" de *Deshora*). De todas maneras ese momento de gloria y liberación, anunciado en *La Cena Miserable* y casi realizado en *Enereida*, es excepcional y no logra hacernos olvidar la expresión de angustia que traduce de ordinario el sentimiento irremediable del tiempo : en la renovación del lenguaje iniciada por Vallejo, los vocablos del lenguaje temporal adquieren desde el principio un papel primordial; el punto de partida de semejante procedimiento (espiritualización de los elementos temporales) lo podemos encontrar en Herrera y Reissig o en cierto afán "preciosista" ("un nido azul de alcandras que mueren al nacer"), pero en poemas como *Espergesia* ("y que no me vaya/ sin llevar diciembres/ sin dejar eneros"), como *Fresco* ("hay un cariño que no nace nunca/ que nunca muere") y sobre todo *Agape* ("y hoy he muerto qué poco en ésta tarde!") o *Deshora* ("pues de la vida en la perenne tarde/ nació muy poco/ pero mucho muere!"), tan sólo subsiste la necesidad de transmitir la experiencia agónica y lógicamente paradójica de una vida con más carga de muerte que de vida — experiencia que será mucho más tarde profundizada en *Poemas Humanos*.

La unidad del primer libro de Vallejo consiste en la tonalidad afectiva especial ya indicada en el poema inicial : una zozobra sin re-

curso alguno, la zozobra de un niño desamparado (siendo el hambre la manifestación menos transitoria de ese desamparo), de un niño alejado del hogar primitivo y que se siente antes de tiempo huérfano y abandonado (los poemas de *Trilce* serán escritos después de muerta la madre, pero el papel entonces desempeñado por ésta última está anunciado en *Los Heraldos Negros* : el "Madre nuestra" de *Las Piedras* substituído al "Padre nuestro" evangélico). Esa misma congoja no logra justificarse y quizás al mismo tiempo redimirse sino por una ternura apasionada que envuelve hasta las piedras (*Las Piedras*). El lenguaje americano y especialmente andino, con su abundancia de diminutivos que Vallejo utiliza en más de una oportunidad ("los dos nos dormiremos como dos *hermanitos*, — las *manitas* sumisas de tus tardes, — aún la veo *envueltita*, — aún reirás de tus *pequeñuelos*"), resulta en ese punto perfectamente adaptado a la exigencia íntima del poeta, que a diario madurga "al crudísimo día de ser hombre".

Los poemas de *Nostalgias Imperiales* no representan sino una etapa rudimentaria hacia la expresión original; la liberación de la herencia cultural, probablemente menos difícil para el americano andino de lo que sería para un europeo, se verifica sobre todo cuando el poeta vuelve a encontrar el lenguaje muy poco conceptual de las sensaciones y sentimientos primigenios. *Los Heraldos Negros* escapan de la retórica a lo Chocano, el peligro mayor para la poesía americana, por permanecer fieles a una oscura inquietud apenas elaborada y que no intenta adornarse con galas postizas o ajenas. Puede ocurrir entonces que el lenguaje del niño se confunda con el del hombre de las alturas andinas en constante relación con las fuerzas cósmicas que Vallejo evocará en *Fable Salvaje*, — pero lo que el poeta debe a un ambiente terrestre privilegiado, cualquier persona que se adentre en su propia niñez puede encontrarlo nuevamente en aquellas zonas efectivas de la angustia y la ternura que preexisten en cada uno de nosotros a todo proceso o tentativa de elaboración intelectual. Y es así como, desde el primer libro, la poesía de Vallejo cobra valor universal.

Peruanismo, lenguaje popular y folklore en un libro de Aurelio Miró Quesada

Por CÉSAR A. ANGELES CABALLERO

Los más representativos libros de nuestra literatura encierran apreciable número de vocablos peruanos; particularmente el nacionalista y excelente libro de Aurelio Miró Quesada Sosa : COSTA, SIERRA Y MONTAÑA (1). Su riqueza en puruanismos es paralela a su contenido en giros idiomáticos y expresiones vernaculares, destacándose las coplas populares, recogidas en diferentes departamentos de nuestra patria.

Pensamos que para estudiar sistemática y exhaustivamente la Filología, la Lingüística y el Folklore del Perú, es necesario recurrir a las obras de nuestros más calificados literatos. En nuestro intento de ofrecer aportes en las mencionadas disciplinas, concretaremos nuestras referencias al ya citado volumen de Aurelio Miró Quesada Sosa, cuyos méritos y cualidades hemos puntualizado en un ensayo similar (2).

I.—PERUANISMOS RELACIONADOS CON EL FOLKLORE :

A).— Voces que designan Comidas y Bebidas :

1).—“AHOGADO”, etc. : “Allí están el “ahogado” de camarones, los cuyes chactados, las torrijas de lacayote, el pescado fresco con salsa picante (el “llátan”), la “matasca”, la “ocopa”, el arroz ama-

(1) Manejamos la Segunda Edición Aumentada, Lima, Editorial Cultura Antártica, S. A., 1947, 430 p., láms., mapas, 24 cm.

(2) “El Comercio”, Lima 28 de julio de 1952, Primera Sección.

rillo de lomo, el hígado de cordero, el "timpu", el queso "liga-liga". Matizándolo todo, en platos pequeños, papas asadas, quesos, "chaña", aceitunas, choclos dorados; y al centro mismo de las grandes mesas de madera, dominando y atemorizando con su fuego, el "rocoto". (p.335). (En las picanterías de Arequipa).

2).—"ALAMBRADO" : "....., el "alambrado" (arroz muy suelto, con cecina y algunas papas)....." (p. 297) (Moquegua).

3).—"BAJAMAR" O "RESACADO" : ".....los picantes son tan "bravos", que es necesario acudir al "bajamar" o "resacado"; licor de anís,....." (p. 335) (Arequipa).

4).—"BIEN ME SABE" : ".....un clásico dulce chiclayano, el "bien me sabe" (p. 68) (Chiclayo).

5).—"CACHINA" : "....."cachina", esa especie de chicha de uva,....." (p. 113) (Ica). Tovar : "Cachina. s. Perú : masato de uvas frescas en fermentación, sin contener materia extraña alguna. (Definición oficial, dada por resolución suprema de 18 de enero de 1940). La cachina denominase, también, chicha de uva" (3).

6).—"CANCHA" : ".....la "cancha". (p. 419). Arona : "Can-cha.— El maíz tostado" (4).

A. M. Q. S. utiliza la voz "cancha" en el sentido que consigna Arona. Este mismo vocablo tiene otras acepciones que constituyen diversos americanismos. Para mayores detalles consultar unas observaciones formuladas por nosotros a un libro de Augusto Malaret (5).

7).—"CAUSADA" : ".....la gentileza de unos amigos generosos me ha organizado una "causada". (p. 33). (Trujillo).

(3) HACIA EL GRAN DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA; dos mil voces no incluídas hasta hoy en el Diccionario de la Academia de la Lengua, ni en el de Americanismos, Buenos Aires, Imp. y Casa Ed. "Coni", 1942, p. 26.

(4) DICCIONARIO DE PERUANISMOS, París, Desclée de Brouwer, 1938, p. 115.

(5) César A. Angeles Caballero, "Anotaciones a una obra de A. Malaret", En Letras Peruanas. Revista de Humanidades, Año I, Octubre 1951, Nº 3, p. 77-78.

La "causa", como la define José Jiménez Borja, es un "Puré de papas, aderezado con lechugas, queso fresco, aceitunas, choclo y ají. Se come frío y es plato criollo" (6).

8).—"AGUADITO", etc. : "Entre la charla amable, desfilan las fuentes de Chiclayo : los "cebiches", la "jalea de toyo", el mote y la yuca en vez de pan, el "espesado" con cochayuyo, la "causa" (distinta a la de Lima), el "aguadito", el arroz con pato, con su continuación, el "concolón", que es el fondo, tostado, del arroz en la olla. Son los elementos del "piqueo", o comida criolla, que, como en todo Manual del criollismo, hay que saber ir animando y rociando con chicha". (p. 58) (Chiclayo).

9).—"CHACTA", "HUALLQUIS", "LLIPTA" : ".....la dañina "chacta", o aguardiente de caña, que no han podido neutralizar los puñados de coca que llevan en sus bolsas o "huallquis" y "chacchan" mezclados con la "llipta" o ceniza de quinua". (p. 155). Benvenuto Murrieta : "Chacchar (de ch'akch'ay), masticar hojas de coca;....." (7). Tovar : "Chacchar. v. Interior del Perú : hábito de los indígenas, de masticar la coca, mezclando el bolo que forman en la boca entre tanto con llipta". (op. cit., p. 45).

Tovar : "Llipta. s. Bolivia e interior del Perú : pasta que los indígenas preparan con cal, carbonato de cal y algo de sal, a fin de neutralizar un tanto el mal gusto de las hojas de coca". (Op. cit., p. 93).

Efraín Morote Best ha estudiado la forma como se fabrica la "llipta" (8).

10).—"CHARQUI" : ".....los trozos de carne que se están secando para el "charqui". (p. 227).

Palma : "Charqui— (Del quechua). Carne seca en lonjas delgadas" (9).

(6) ELOCUCION Y COMPOSICION CASTELLANA (Fonética, Etimología, Semántica, Composición), Lima, Librería e Imprenta D. Miranda, 1948, p. 103.

(7) EL LENGUAJE PERUANO. Tomo I, Lima, Sanmartí y Cía., S. A., 1936, p. 89-90.

(8) LA VIVIENDA CAMPESINA DE SALLAQ (Con un panorama de la cultura total). Separata de Tradición. Revista Peruana de Cultura, Año II, Vol. III, Cuzco, 1951.

(9) NEOLOGISMOS Y AMERICANISMOS, Lima, Imprenta y Librería de Carlos Prince, 1896, p. 27.

11).—“CHICHA” : “...una “chicha” que —según nos afirma— es el producto de una elaboración cuya receta ha sido transmitida por siglos”. (p. 32).

Arona : “Chicha.— Bebida esencialmente peruana desde el tiempo de los Incas.....Se hace la chicha de maíz....., de maní, de quinua, chicha morada,.....” (Op. cit., p. 165). La más común es la de maíz (jora) y la que contiene mayor cantidad de alcohol.

12).—“CHIFRI-CHAFRA” : “.....; frito también, en rebanadas pequeñas y con sal, es el “chifri-chafra”;.....” (p. 201).

A. M. Q. S. refiérese al plátano (Iquitos).

13).—“CHOCHOCA” : “.....y en una fuente amplísima el alimento que es toda una tentación : la “chochoca”. (p. 181) (Cajamarca).

Tovar : “Chochoca. s. Perú : especie de harina, hecha de maíz cocido y triturado”. (Op. cit., p. 51).

14).—“CHUNCHULADAS” : “.... “chunchuladas....”. (p. 297) (Moquegua).

Benvenuto Murriera : “Choncholí —o más comunmente chocholies— es palabra derivada del quechua....; se compone unicamente de tripas de vaca cocidas y luego “doradas” a la parrilla” (10).

«Jorge Puccinelli Converso»

15).—“HOJARASCAS” : “las hojarascas” (p. 216).

“Hojarascas” : láminas hechas de harina de trigo y cocidas al horno, utilizadas para ser rellenas con diversos dulces.

16).—“HUIÑAPO” : “.... “huiñapo, maíz germinado en los “poyos”, que son unas pozas de poco fondo,....” (p. 334) (Arequipa).

17).—“INCHICAPI”, “INCHICUCHO” : “.....el “inchicucho”, el clásico “shipas mote”, o el “inchicapi”, sopa vibrante y tentadora de maní en caldo de gallina”. (p. 201) (Iquitos).

18).—“JUANES” : “....los “juanes”, especie de tamales con ave y arroz, que se preparan en el pueblo de San Juan para la fiesta del 24 de junio”. (p. 201) (Iquitos).

(10) QUINCE PLAZUELAS, UNA ALAMEDA Y UN CALLEJON, Lima, Imp. Scheuch, 1932, p. 238.

19).—“MANJARBLANCO” : “...el agradable diálogo del manjar-blanco y las jaleas de sus “cajas cuarteadas” (p. 239) (Ancash).

El manjarblanco y la jalea son dulces típicos del Callejón de Huaylas. El manjarblanco se prepara de leche, azúcar y huevos; la jalea por lo común es el dulce de membrillo. Las “cajas cuarteadas” son cajas hechas de madera de sauce, con cuatro divisiones iguales, en las cuales se depositan manjarblanco, jalea, sidra y otros dulces, ya famasos desde los años en que visitara Raimondi el dpto. de Ancash.

20).—“MASATO” : “...el famoso “masato”, el licor aborígen que, al fermentarse, puede embriagar como la chicha”. (p. 201) (Iquitos).

El “masato”, según indica A. M. Q. S. se fabrica de la yuca “moliéndola o mascándola, para arrojarla en un recipiente de madera en el que luego se vierte agua...” (p. 201).

Tovar : “Masatos. Reg. orient. del Perú : bebida fermentada, de elevado grado alcohólico; la preparan los indígenas masticando la yuca, y la ptialina de la saliva constituye el fermento de esa chicha del oriente”. (Op. cit., p. 98-99).

21).—“NATILLAS” : “... : los dulces de mango o de guayaba, los alfajores, las “natillas”. (p. 81) (Piura).

22).—“PICANTES” : “No se concibe la chicha sin los “picantes”...” (p. 335).

A. M. Q. S. se detiene en la descripción de la forma como se elabora la chicha, al referirse a los “picantes” arequipeños.

23).—“REVUELTA” : “...y la “revuelta” : arroz, frijoles y cabrito”. (p. 81) (Piura).

24).—“SECO DE CABRITO” : “... : el “seco de cabrito”, las “jaleas”, el “seco de chavelo”, los “chifles” (pequeñas rebanadas de plátano frito y con sal), las “cachangas” (masa de harina de trigo con chicharrón), los tamales de choclo verde, las carnes aliñadas”. (p. 81) (Piura).

25).—“TACACHO” : “...esta misma harina, con grasa y carne del clásico chicharrón, es el “tacacho”;...” (p. 201) (Iquitos).

B).— Voces que se refieren a Motivos Folkloricos :

26).—“AGARRADAS” : “....; se tienen “agarradas”, que son, según me explican, unas justas de ingenio con refranes o dichos;...” (p. 34) (La Libertad).

27).—“CORCOVA” : “....el día de la “corcova”,....” (p. 347).
Tovar : “Corcova. s. Peru : el día que sigue al del cumpleaños de una persona”. (Op. cit., p. 39).
La voz es común en todo el Perú.

28).—“CUMANANAS” : “....las “cumananas”; esa especie de diálogos en verso, que unas veces sólo se recitan y en otras ocasiones se acompañan con la música de arpas o vihuelas”. (p. 74) (Lambayeque).

29).—“CILULO” : “....el “cilulo”, que, como los árboles de Navidad, tiene colgados de sus ramas, flores, banderas, figuras de papel, algunas cintas. Los habitantes del pueblo lo rodean y, cantando y danzando, giran en torno de él y lo van golpeando con un hacha hasta que cae al suelo”. (p. 44).

Esta costumbre típica de carnaval es frecuente en el Norte y Centro del Perú; se le conoce con diversos nombres; en Ancash es el “Monti-hualli” (11); en la sierra del departamento de Lima, la “yunza” (12); en el departamento de Junín, el “tumba-monte” o “corta-monte” (13).

30).—“CHUCAQUE” : “El “chucaque” viene a ser, en términos generales, el malestar físico producido por una causa moral : una ofensa, una vergüenza, etc.”. (p. 34) (La Libertad).

31).—“ENTIERRO” : “....el presunto sitio del “entierro” de un soñado tesoro,....” (p. 382).

(11) Consultar mi libro RUMOR Y AROMA EN LAS LEYENDAS Y TRADICIONES DE MI PUEBLO, Lima, Empresa Editorial Rímac, S. A., 1950, p. 82-85.

(12) Ver el libro de Pedro M. Benvenuto Murrieta QUINCE PLAZUELAS, UNA ALAMEDA Y UN CALLEJON, ya citado, p. 131-138.

(13) Ver “Corta Monte”, por Manuel Espinoza Galarza, En Folklore. Tribuna del Pensamiento Peruano, Vol. II, Lima, Diciembre de 1949, N° 22, p. 646.

Arona : "Entierro.—....., hemos hallado más de nuestro gusto decir hallarse un entierro, que hallarse un tesoro". (Op. cit., p. 194).

32).—"ENGUANYANCHADORES" : ".....enguanyanchadores, los expertos en asuntos amorosos...." (p. 59) (Lambayeque).

"Enguanyanchadores" : brujos "expertos en asuntos amorosos".

33).—"LABRANZA" : "...la "labranza", o arreglo y labrado de la cera". (p. 72) (Lambayeque).

34).—"MALEROS" : "...; "maleros", los especialistas en el arte de hacer daño;...." (p. 59) (Lambayeque).

"Maleros" : brujos "expertos en el arte de hacer daño".

Para el contenido folklórico de las voces "enguanchadores" y "maleros" revisar el libro de Augusto León Barandiarán y Rómulo Paredes : "A golpe de Arpa" (14).

35).—"OBLIGADOS" : "...los "obligados", que son los negociantes en gran escala que vienen de la costa, especialmente del Departamento de Ica. (p. 155) (Ayacucho).

36).—"PENAS" : "...donde se velaban los cadáveres y que era tenida por sus "penas". (p. 11).

Arona : "Penas.—...: Son los aparecidos, visiones, fantasmas, etc., en que creen los niños, el vulgo y las personas supersticiosas". (Op. cit., p. 312 - 313).

37).—"POSAS" : "...las "posas", o arcos de caña brava, adornados con cintas, papeles de colores, huacos, cabritos, corderitos, o rimeros de lúcumas, naranjas, plátanos, limas y sandías". (p. 72) (Lambayeque).

38).—"SACAR DE ASIENTO" : "... "sacar de asiento" (por llevarse a una moza para vivir con ella en forma estable, aunque, desde luego, sin bendición matrimonial). (p. 46) (La Libertad).

39).—"SALOMAR" : "Todos tenían que "salomar", es decir entonar canciones alusivas;...." (p. 117) (Ica).

40).—“SE APARECIO” : “.el Señor “se apareció”. (p. 105).
A. M. Q. S. alude al venerado y milagroso Señor de Luren, en Ica. La frase es común en todo el Perú y se la tiene por muy piadosa.

41).—“SOBADORES” : “.; y “sobadores”, los que se dedicaban a efectuar curaciones”. (p. 59) (Lambayeque).

“Sobadores” : brujos que se dedican a efectuar curaciones. (Consultar el libro ya citado de León Barandiarán y Paredes). Estos brujos : “Tenían sus conjuros, sus ritos, sus cantos propios y hasta sus hierbas especiales : la de Santo Tomé, el palo santo, la “micha rey”, la “micha rastrea”, el “hualmi del hombre y de la mujer”” (p. 59).

42).—“SOLICITUDES” : “Allí van los fieles a exponer sus cuitas, dejando sus solicitudes en papeles escritos con los más precisos términos jurídicos : “Señor de la Sentencia, ante usted me presento y digo”; “por tanto”; “otrosí”, etc.” (p. 144) (En la iglesia de Santa Clara en Ayacucho).

Este dato folklórico es frecuente en muchos pueblos del Perú, nos trae a la memoria el interesante folleto de Efraín Morote Best “Las Cartas a Dios” (15).

43).—“YACURUNA” : “. “yacuruna”, “espíritus o genios de los ríos, que se duermen, flotando”; “yucu-mama” “la que causa todos los trastornos en los ríos”; “tunschi”, “espíritu de los muertos, ave fotal que silba para anunciar una desgracia”, “yayaimama”, cuyo canto es de una tristeza indefinible y al que no se ve nunca; el “chullachaqui”, “especie de demonio burlón, que salta de un lado a otro por el bosque, se río de uno, y lo persigue o lo turba hasta extraviarlo”; “aya-huasca” “bebida alucinante que asigna a quien la prueba, mientras dura su efecto, la facultad de prever el futuro, o, especialmente, una clarividencia extraordinaria”. (p. 208 - 209 - 210) (Loreto).

Tovar : “Ayayaymama. s. Región oriental del Perú : nombre de un ave de nuestras selvas, cuyo grito, un tanto lúgubre, parece igual a la exclamación, “ay, ay, ay, mama”. (Op. cit., p. 18).

(15) (Folklore Peruano), Cuzco, 1949, 22 p. Separata de la Revista Universitaria del Cuzco Nº 97. Se refiere a investigaciones efectuadas en las Iglesias del Cuzco.

C).— Voces que nombran Danzas :

44).—“AUQUI DANZA” y otras : “. . . . la Auqui-danza, la Garahuanca, la Gija, el Gaylli, el Curcu, la Rayhuana, el Toro-danza”. (p. 280) (Huánuco).

45).—“DANZANTES” : “. . . . los “danzantes” con sus vestidos recamados de lentejuelas y de vidrios y marcando el compás con unas tijeras”. (p. 135).

El término se utiliza en varias regiones del Perú.

46).—“PARLAMPANES” y otras : “. . . . la de los “parlampanes”, “la de los diablicos”, “la de los Doce Pares de Francia”, “la del poncho”. (p. 11) (La Libertad).

47).—“PANDILLAS” : “. las pandillas que bailan, con trajes extraños.”. (p. 80). La voz es común en diversos departamentos del Perú.

48).—“PALLAS” : “Allí están la danza de las “pallas”; la de las pastorcitas; la “yunza”, en Carnavales.; la de los diablicos” que se realiza principalmente en Tucume.” (p. 60) (Lambayeque).

“., un conjunto típico de “pallas” va danzando sus bailes antiguos”. (p. 11).

49).—“WIFALAS” y otras : “Ritmo criollo de “pandillas”; rotunda alegría de “wifalas”, de “puli-puli”, de “sicuris”; aire ceremonioso de la danza “cullagua”;”. (p. 349) (Puno).

Para todo lo relacionado con las danzas citadas por A. M. Q. S. son utilísimos los libros de Arturo Jiménez Borja : “La danza en el antiguo Perú” (16) e “Instrumentos musicales del Perú” (17). Otros detalles bibliográficos en mi “Bibliografía del Folklore Peruano. (Primera Contribución)” (18). Lo referente a las danzas típicas peruanas se halla desperdigado en revistas y periódicos. Hemos registrado los

(16) Sobretiro de la Revista del Museo Nacional. Tomo XV, 1946, Lima, Imprenta del Ministerio de Educación, 1947, p. 122-160, ilus.

(17) Museo de la Cultura, Lima, 1951, ilus., fécsm., fotografías.

(18) Lima, Empresa Editorial Rímac, S. A., 1952, 23 p.

siguientes estudios : "Coreografía colonial" (19); "Del folklore wanka : Las Pandillas" (20); "Danzas y poesía indígenas de América" (21); "La Wifala" (22). Asimismo puede consultarse la "Guía bibliográfica de la Revista Folklore" (23); "Diez danzas indígenas del departamento de Puno" (24); "Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes" (25).

D).— Voces que designan Canciones :

50).—"HAYLLI" : "... , en tanto resonaban los cantares que tenían por estribillo la voz "Haylli", que es triunfo o victoria". (p. 389).

Leopoldo Vidal Martínez en un documentado y excelente ensayo ha investigado lo relacionado con el "Haylli" : "Una de las composiciones que más se pueden delimitar es el haylle o haylli, constituye la oda de los quechuas. De él se ocupan frecuentemente los cronistas. Tiene tres modalidades saltantes : militar, religiosa y campestre. Suele ser cántico entusiasmado —en su pleno sentido etimológico, metido a dios dentro— de exaltación vital, en cuyas notas se percibe la vibración de la batalla recién ganada; la gratitud por la manifiesta protección del dios hacia su pueblo; o la lujuria dionisiaca de las sementeras pródidas". (26).

51.—"HUAYNOS" : "... de los "huaynos", tocados en charangos, en guitarras." (p. 135).

"Huaynos" : cierto tipo de canción y baile peruanos, cuya modalidad es alegre, burlona y picarezca, común en la zona serrana del Perú.

(19) Arturo Jiménez Borja, En Mar del Sur. Revista Peruana de Cultura, Año II, Noviembre-Diciembre de 1949, Nº 8, p. 11-29.

(20) Sergio Quijada Jara, En Tradición. Revista Peruana de Cultura, Año I, Vol. I, Enero-Febrero 1950, Nº 1, p. 50-51.

(21) Neptalí Agrella, En Tradición. Revista Peruana de Cultura, Año I, Vol. I, marzo-abril 1950, Nº 2, p. 28-34.

(22) Lizandro Luna, En Tradición. Revista Peruana de Cultura, Año II, Vol. IV, Setiembre 1951 — Enero 1952, Nº 11, p. 26-39.

(23) César A. Angeles Caballero, En Folklore. Tribuna del Pensamiento Peruano, Vol. III, Lima febrero de 1952, Nº 27-28, p. 838-839. Con la continuación en la entrega del Nº 29.

(24) Salas Ponze, M. C., Tesis para el grado de bachiller en humanidades en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima, 1945.

(25) Verger, Pierre. Prólogo de Luis E. Valcárcel, Buenos Aires, Editorial Sudamericana (1944), 199 p., ilus.

(26) POESIA DE LOS INCAS, Lima, Empresa Editora Amauta, 1947, p. 45-48.

52).—“FUGA” : “.....los dos versos de la “fuga” nerviosa”. (p. 228).

“Fuga” : final de un “yaraví”, que al ser melancólico, debe concluir en una tonada alegre, como el “huayno” o el “tondero”; los versos y la música de éstos constituyen la “fuga” que se baila muy animadamente; de ahí que A. M. Q. S. nos hable de “la fuga nerviosa”.

53).—“MARINERA” : “.....; se baila “marinera”, esa música tensa y rebosante, en que se unen la nostalgia india, la alegría española y la síncopa negra, en el más logrado mestizaje que se ha producido en el Perú”. (p. 34 - 35).

Huelgan escauceos etimológicos frente a esta magnífica definición de A. M. Q. S. La “marinera” se baila especialmente en la costa y en la sierra del Perú.

54).—“MULIZAS” : “Son músicas cortadas, de ritmos repetidos y con estribillos, en que las letras sentimentales asocian el elogio de la moza escogida al del terruño,.....”. (p. 262).

Arona : “Mulisa.—Tarma. Especie de yaraví a cuyo son se baila”. (Op. cit., p. 288).

A. M. Q. S. hace el elogio peruanista de la “canción inconfundiblemente chola del departamento de Junín”

Para el estudio de la muliza pueden consultarse los libros : “Mulizas tarneñas” (27), “Colección de Mulizas del año 1889 a 1936” (28).

55).—“TONDERO” : “Tacalá es el lugar del tondero y de las fiestas, de la arrogancia y la “jarana”. (p. 81).

Tondero : cierto tipo de , canción y baile, característico de la costa peruana.

Arona : “Jarana.—.....Equivale a diversión nocturna de carácter popular, y anda cerca de los otros peruanismos tambarria, cacharpari,.....”. (Op. cit., p. 253).

(27) Hidalgo, Jesús. Tarma sin p. imp., 1918, sin compaginación. u

(28) Urbina, Silverio, Cerro de Pasco Imp. de la Lib. “Los Andes” (193), 120 p. Para este tema de las Mulizas, consúltese : LA MULIZA CERREÑA. Teorías e Investigaciones sobre el Origen del Cantar Popular Peruano, Lima, C. I. P., 1947, 239 p. (incl. música), libro de Dionicio Rodolfo Bernal.

56).—“TRISTES” : “...desde la marinera hasta los “tristes”...” (p. 58).

Arona : “Triste.—El nombre español del yaraví, por lo que se dice tocar o cantar un triste”. (Op. cit., p. 377).

57).—“YARAVI” : “....., logró en el “yaraví” un hermoso y profundo mestizaje, refrendado por el acompañamiento musical, en que al recuerdo de la quena sucede un bordoneo de guitarra andaluza”. (p. 337).

A. M. Q. S. refiérese a Melgar, poeta romántico que dió forma popular al “yaraví”.

Arona : “Yaraví.—Canción triste, indígena, casi siempre erótica, tradicional de los indios del Perú, de quienes ha pasado a los criollos, principalmente los de la Sierra, que componen o cantan yaravíes como cosa propia. Corrupción del quechua harahui que significa esto mismo”. (Op. cit., p. 388).

Palma : “Yaraví—(Del quechua). Canción amorosa y melancólica de nuestros indios. La voz la usaron muchos historiadores”. (N. y A., p. 51).

Lira : “Yaráwi, f. Música y canción lúgubre que se entonaba en las ceremonias necrológicas de un género que se puede llamar romántico o sentimentalista. El yarawí es el precursor de los yaravíes tan sentidos que se cantan hoy en muchos pueblos del Perú, habiéndose constituido en la música popular arequipeña, desde cuando Melgar llegó a darles nueva forma adaptándolos letra castellana. (Op. cit. p. 1182).

Raúl Porrás Barrenechea, distinguido y eminente historiador y literato peruano ha estudiado magníficamente nuestro “yaraví”, en un brillante ensayo : “Notas para una biografía del yaraví” (29) y Leopoldo Vidal Martínez, joven y brillante catedrático, en su ya citado libro, también nos habla con amplio conocimiento y emoción peruanista de la “Revaloración del harahui” (30).

E).— Voces que nombran Instrumentos Musicales :

58).—“CAJAS”, “PINCULLOS” : “....., tamborlies, “cajas” con cuero de perro o finos “pincullos” de carrizo”. (p. 280).

(29) “El Comercio”, Lima 28 de julio de 1946.

(30) Op. cit., p. 121-128.

"Cajero" : "... , el "cajero", o sea el que repiquetea el cajón en las fiestas". (p. 46).

59).—"CLARIN" : "el "clarín", que tiene una riqueza musical extraordinaria, sólo lo he escuchado en Cajamarca. Es un instrumento extraño, constituido por un grueso y hueco carrizo de tres metros con una pequeña abertura en un extremo, por la que sopla el ejecutante sobre una tablilla o una membrana, y con un "calabazo" al otro extremo, que forma una especie de bocina. El sonido que se produce tiene una rotundidad de trompa heróica;....". (p. 182).

Enrique D. Tovar definió la vez "clarín", pero no lo efectuó con la precisión de A. M. Q. S.

60).—"CHARANGO" : "... la saluda tocando su "charango" (especie de guitarra pequeña)". (p. 347).

61).—"CHIRISUYA" : "... , un cometín de carrizo (la típica y pintoresca "chirisuya")....". (p. 153).

62).—"TINYA", "ANTARA", "HUACCRA-PUCOS" : "... : un pequeño tambor o "tinya", que se sostiene en la mano izquierda y se golpea con la derecha con un palillo; una "antara", o flauta de tubos escalonados, que aquí se llama también "chunchu"; y tres o cuatro "huaccra-pucos", o trempas retorcidas hechas con astas de toros", (p. 162).

Tovar : "Tinya. s. Int. del Perú : pequeño tambor rústico, que los indios utilizan en sus fiestas profanas y religiosas". (Op. cit., p. 149).

Lira : "Antara, f. instrumento pastoril consistente en una serie de flautas del grave al agudo, que se ejecuta recorriendo hábilmente la boca por las embocaduras". (Op. cit., p. 48).

63).—"MANGUARES" : "... "manguarés"; ese tambor formado por un tronco en que se ha cavado una hendidura y al que se ha quemado el interior hasta dejarle hueco. Golpeado con un mazo forrado con caucho, su sonoridad es formidable. No sólo se le toca en fiestas y batallas, sino sirve como teléfono inalámbrico para comunicarse a la distancia". (p. 211) (Iquitos).

64).—"PUTUTOS" : "... anuncian la llegada con el rudo clangor de sus caracoles marinos o "pututos". (p. 402) (Cuzco).

A. M. Q. S. describe todos los instrumentos musicales que cita. Respecto a estos mismos instrumentos, nos ofrece datos interesantísimos Arturo Jiménez Borja en su importante y documentado libro "Instrumentos Musicales del Perú" (31).

II.—EL LENGUAJE POPULAR. LOS REGIONALISMOS :

1).—*"A TROCHE Y MOCHE"* : ". la frase popular : "a troche y moche". (p. 65) (En el Norte del Perú).

Moche : pueblo cercano a Trujillo.

"A troche y moche", equivale "a tontas y a locas".

2).—*"AQUICITO NO MAS"* : ". subir y bajar horas tras horas para alcanzar lo que creíamos "aquicito no más".". (p. 46).

Frase común en todo el Perú.

3).—*"AREQUIPEÑISMOS"* : "en realidad, la mayor parte de los arequipeños está constituida por vocablos de uso campesino. Es esa la razón por la que una gran cantidad de ellos tiene raíz quechua, o ha sido tomada directamente de esa lengua". (p. 332).

"., la numerosa cantidad de arequipeños forma un catálogo sabroso y pintoresco. Juan de Arona señalaba algo más de sesenta, en su nutrido "Diccionario de Peruanismos" publicado por primera vez en 1883. Entre ellos, los de mayor difusión y que conservan con más fuerza su sentido expresivo son : "caroso", rubio rojizo; "collota", falta del dedo meñique; "chuma", sin gusto, desabrido; "huishui", sucio; "paspá", cutis rajado por el frío; "colochi", sin orejas; "chascoso", de pelo revuelto y desgreñado. A estos se pueden añadir otros tan comunes como "ñuto", deshecho, desintegrado; "pajla", calvo; "quirco", persona estirada; "chusos", ojos pequeños y graciosos". (p. 333).

"Lo que no he visto consignado entre los arequipeños es el uso especial del verbo "saber". Fuera de su sentido propio, tiene también en Arequipa la significación de soler, acostumbrar; aunque sus límites son un tanto imprecisos, porque en la conversación familiar se le utiliza, en cierto modo, como un punto de apoyo. Así he oído decir : "cuando sabíamos ir a los perales", "le sabe gustar la ocopa", "¿a qué hora sabe usted estar en el Hotel?". (p. 333).

(31) Ed. citada.

".....las modificaciones de acento y de terminación ("si vos me querés, queréme") de carácter local pero semejantes en esencia a las que operan en otras regiones". (p. 333).

Al beber la sabrosa chicha, los arequipeños dicen entre otras cosas : "Quítele usted el veneno"; "Le pago y le comprometo"; "Hasta los portales". (p. 335).

4).—"BUENAS HORAS" :, nos dicen : "buenas horas"; (ya que es demasiado tarde para deseamos "buenos días", y todavía temprano para expresarnos "buenas tardes"). (p. 67) (Lambayeque).

5).—"CAYCHALLAPI" : "Caychallapi" (aquicito no más), nos dice, sin embargo, cada uno de los indios que encontramos.....". (p. 401) (Cuzco).

6).—"DESGAJAR" : ".....hasta los más modestos campesinos hablan de "desgajar" (y no, imprecisamente, sólo "arrancar") las ramas,.....". (p. 47) (La Libertad).

7).—"DAS" : ".....dás" (por rápido, de inmediato, de pronto) (p. 46).

Del lenguaje de Cachicadán (La Libertad).

8).—"Es ya típico el cambio de la "O" por la "E", en las palabras :

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

"Pajarite amarille"

color de "alfalfe",

¡viva don P. "Carrille"

que hoy es su "sante". (p. 73).

En la villa de Eten, Lambayeque. P. "Carrille" es Pedro Carrillo "comerciante que hizo fortuna en la compra y venta de la paja para sombreros".

9).—"ENTERAR LA FAENA" : "(por concluirlo)". (p. 46) (La Libertad).

10).—"HACER UNA DILIGENCIA" : "(por hacer un trabajo)". (p. 46 - 47) (La Libertad).

11).—"HUARIPAMPEAR", "HUARIPAMPEADA" : "....."huaripampear" y "huaripampeada" han quedado inscritos, como sinónimos

de burla ingeniosa y de viveza, en el sabroso repertorio de nuestros modismos de expresión". (p. 246).

Ambas voces son consideradas por Augusto Malaret en su libro "Semántica Americana" (Puerto Rico, Imprenta San José, 1943).

12).—"QUEDARSE A LA LUNA DE PAITA" (p. 86) (Piura).

13).—"VELAY", "CUANTIMAS", "CATAY", "ENTON", "DE JURO", (p. 47) (La Libertad).

III.— EL FOLKLORE : LAS COPLAS POPULARES :

Las coplas populares constituyen una riquísima manifestación vernacular y tradicional dentro del folklore peruano. A. M. Q. S. ha recogido en diferentes departamentos un delicado ramillete del cantar popular : mezcla de amor por lo nuestro y de alegre emoción por la vida :

1).—Del departamento de Ancash :

Biblioteca de Letras
"Cinco por ocho cuarenta,
cuarenta muchachas tengo,
contigo cuarenta una
y a tí solita te quiero". (p. 285).

—oo—

"Saucecito, palma verde,
señal de mi cautiverio.
¿Para qué me cautivaste,
traidora, teniendo dueño?
.....
Deja que se vaya, ella volverá,
hallará su nido ocupado ya". (p. 228).

Son "las canciones de acento indio o de impulso mestizo en que es tan pródigo el folklore ancashino,.....". (p. 227).

2).—Del departamento de Apurímac :

"Matizadito manzano,
matizadito romero,
a tí solita te quiero
con el amor verdadero". (p. 420).

—oo—

"Atatau, atatau,
casado vidacca;
teteahuan, cobrehuan
hallin remaschasca.

Añañau, añallau,
soltero vidary;
ccorehuan ccolcehuan
sumac casquellasca;

lo que traducido más o menos libremente viene a decir :

Biblioteca de Letras
«La vida del casado, el soltero»
"Qué fea, qué fea
bien remachado
con plomo y con cobre.

Qué linda, qué linda
la vida del soltero,
hermosa y adornada
con oro y con plata". (p. 421).

3).—Del departamento de Ayacucho :

"Soy el zapato viejo
que arrojas por todos los rincones.
Cuando te haga doler el nuevo,
tu zapato viejo volverás a buscar". (p. 163).

—oo—

"Quieras o no quieras
serás mía;
si no quieres, el diablo
cargará contigo". (p. 163).

4).—Del departamento de Huánuco :

"¡Ay! mi linda palomita
de este jardín huanuqueño;
no te olvides, paisanita,
del que te ama con empeño.

—oo—

El amor de las mujeres
es como la leña verde,
que llena de humo la casa
y luego desaparece". (p. 285).

5).—Del departamento de Ica :

"General, generalito
no me vayas a olvidar ;
dame, si me consideras,
una copa que chupar". (p. 116).

6).—Del departamento de Junín :

"¡Tarmeña!, luz de mi vida,
por tí mi guitarra llora,
por tí me verá la aurora
bajo tu reja florida". (p. 262).

7).—Del departamento de Lambayeque :

"Negritos de brea,
flor de Panamá,
uno, "me se" queda
otro "me se" va. (p. 60).

—oo—

"En tiempos de Santa Cruz,
con un centavito doble
se compraba cualquier pobre
mollete, queso y champuz". (p. 74).

—oo—

"Ahora si la Conga
¡ora!
donde la Manonga
¡ora!
"pa" que la componga
¡ora!
arroz con mondongo
"pa" los de Bernal". (p. 75).

A. M. Q. S. indica que el autor de ambas coplas populares es José María de Guevara, el "cabezón Juyupe".

—oo—

Biblioteca de Letras
"Hay ojos que dan enojos;
hay ojos que "congraseyan",
hay ojos que con mirar
consiguen lo que "deseyan". (p. 74).

8).—Del departamento de Pasco :

"El pito de "La Central"
ya me llama, cerreñita.
Para librarme de mal,
que me besa tu boquita". (p. 268).

—oo—

"Puca huya cerreñita,
capulí ñahui pasqueñita,
cuyaycamamay\corazoncita,
ama gongamaicho ñañita". (p. 268).

9).—Del departamento de Piura :

"Negro, cara de aceituna,
que dices "sós" de Ayabaca;
todos los días te "veyo"
de una banda a la otra banda.

Te "arqueyas" para remar
y te brilla el espinazo;
negro, aunque al río te caigas,
no te comen los lagartos". (p. 90).

—oo—
"Si quieres comer iguana
¡zamba, que le dá!
yo te la saldré a buscar
¡ay, ya yayai!". (p. 90).

—oo—
"El tondero está agitado
en 'tío' San Miguel de Piura,
«tanto, que ha hecho levantar
a un muerto en su sepultura". (p. 90).

El Impacto Psicológico de la Ciencia Atómica sobre el Arte Moderno

Por FELIX MARTI YBAÑEZ

I LAS BASES FILOSOFICAS DE LA NUEVA CIENCIA ATOMICA

1 — *El nuevo organismo ideológico del Siglo XX*

El año mil novecientos es una fecha decisiva en la historia del pensamiento. En dicho año, comienzan a elevarse sobre el horizonte intelectual del nuevo siglo una serie de ideas nuevas que difieren radicalmente de las que formaron el subsuelo filosófico-científico del siglo XIX. Media centuria más tarde, tales conceptos se han integrado en un organismo ideológico peculiar de nuestro siglo.

El hombre está demostrando hoy día el tremendo valor de las ideas, al atestiguar con las nuevas teorías físicas que es posible encastrar hasta el paso de los astros más remotos a las ecuaciones elaboradas por un cerebro humano en la soledad de un laboratorio. Igual que la teoría copernicana fué el principio educador de la Edad Moderna, las ideas del universo cuatridimensional, el espacio curvilíneo y el orbe finito, unidas a la actual autonomía de cada disciplina científica, están grabando una cicatriz indeleble sobre la faz histórica de nuestro siglo.

El nuevo organismo de ideas del siglo XX está tiñendo de sus colores todas las actividades humanas, desde los más humildes quehaceres hasta el pensamiento científico y la obra artística, como el sol colorea de variantes tornasoles los objetos de un paisaje al compás de su ascensión por la comba celeste.

El año 1900 marca el comienzo de una crisis histórica en la evolución del pensamiento científico. Es una fecha que inicia un momento

histórico comparable al de 1300, la "hora de Dante", en la que se creó una "figura de mundo" que perduró durante varias generaciones. A un sistema de convicciones científicas ha sucedido otro sistema, y no por continuidad sino por salto, lo que acentúa su dramatismo.

La crisis del pensamiento científico, que ha traído a rastras otra crisis en el pensamiento artístico, ha significado dejar sin universo sólido, trastocar las convicciones del hombre actual, aislándolo en un vacío, al derrocar las ideas sobre las que el mundo del siglo XIX se sustentaba. Mas el pensamiento —al igual que el cuerpo humano— tiene horror al vacío, y tiende en el acto a rellenarlo de contexturas culturales que le den un nuevo suelo sobre el que posar sus plantas inciertas, como el organismo rellena de tejido conjuntivo cualquier hueco, accidental u operatorio, producido en sus intimidades.

En la vida moderna, la Ciencia adquiere el carácter de víscera suprema cuya palpitación anima otros órganos artísticos o filosóficos, más adiposos o conjuntivos, menos vitales que el pensar científico. Esbozar las líneas sencillas pero gigantes del pensamiento científico moderno, equivale a trazar el marco dentro del cual se pueden encajar e interpretarse las demás formas de vida actual, y entre ellas, especialmente, la actividad pictórica que denominamos "arte moderno".

A comienzos de siglo se creía que todo se había inventado ya. Los primeros años de nuestro siglo fueron de mera cosecha y explotación tecnológica. Desde 1880 se venían usando los motores de combustión interna que hicieron luego posible el desarrollo de autos y aviones. Las ondas de radio se descubrieron por Herz en 1887; en 1898 se envió el primer radiograma desde la isla de Wight; y en 1878 se inauguró en New Haven, Connecticut, el primer teléfono público. La teoría de los gérmenes se conocía desde 1860, y gracias a ella el hombre fué eliminando esos parásitos externos que fueron las bestias prehistóricas. Mas si un hombre de 1900, que hubiera vivido sumido en profundo letargo, aislado del trascurso de esta media centuria, despertara en nuestro tiempo y mirase en derredor suyo, se asombraría del cambio acaecido en el mundo circundante.

¿Es que ha cambiado el universo? No; el universo no ha variado a lo largo de la Historia, lo que cambia es nuestra actitud mental ante el mismo. La vida ha existido hace 1.200 millones de años, el hombre ha existido desde hace un millón de años aproximadamente, ha usado su cerebro para crear progreso desde hace 50.000 años, ha podido escribir sus pensamientos desde hace unos 6000 años, y creado civilización desde hace unos 400 años; pero solamente ha usado la cien-

cia como factor educativo de su vida desde hace unos 300 años. Desde entonces, la misión de la Ciencia ha sido efectuar un inventario del universo para el ser humano, revelarle el sistema de posibilidades disponibles, y el modo de utilizarlas para su propio mejoramiento o, a veces, para su propia destrucción.

Acaso ninguna otra ciencia como la Física ha influenciado de modo tan profundo el pensamiento humano. Desde aquella tremenda crisis histórica que llamamos el Renacimiento, la Física ha intentado descubrir las leyes que gobiernan los objetos materiales en el tiempo y el espacio. Hace apenas un siglo que la Física estaba sometida a las leyes de la causalidad, que de un modo inmutable regían el universo. Mas el desarrollo de las Matemáticas, que son la patria de elección del genio, ha revolucionado la Física del siglo XX, que representa un momento álgido en la historia de la Civilización. La nueva Física borbotea de genios, como burbujeara de artistas la pintura florentina del Quattrocento.

El cambio de nuestra actitud mental ante el universo ha significado un notable progreso del hombre, que ha adelantado menos en la Ciencia por los descubrimientos que por su concepción de nuevas relaciones entre ideas diferentes, por su aptitud de ver los viejos fenómenos físicos y mentales con una óptica flamante, usando la regla del matemático alemán del siglo pasado, Karl Jacobi : "*Mann muss immer umkehren*" (uno debe invertir las cosas).

Ese espíritu de la nueva investigación científica ha hecho que los conceptos básicos en los que se sustentó el universo hasta 1900, tales como los del espacio y el tiempo, la inercia, energía y simetría, hayan sido conmovidos por un demonio que ha sacudido la Física, derrocando la noción aristotélica del movimiento natural y convirtiendo aquellas ideas en nociones como las de los intervalos de espacio-tiempo, la curvatura del universo y las vorágines atómicas.

2 — Concepto y raíces histórico-filosóficas de la ciencia atómica

Por "ciencia atómica" entenderemos el nuevo pensamiento físico-matemático iniciado a comienzos de siglo, sobre el que se han sustentado los cambios más revolucionarios acaecidos en la historia del pensamiento humano.

En la mente del hombre de la calle se acostumbra a asociar la idea de "ciencia atómica" con la de su espectacular demostración en las tres simbólicas explosiones que durante la pasada guerra mundial

sacudieron el planeta, y marcaron un avance supremo en la ciencia y el arte de matar. Mas en nuestro estudio prescindiremos de la bomba atómica, considerándola solamente como una aplicación "práctica" —¡Dante no vió nada!— del pensamiento físico-matemático que ha gobernado el desarrollo de la energía atómica.

Lo que nos importa es bosquejar el perfil filosófico de los principales adelantos del pensamiento físico y matemático en los últimos cincuenta años, y estudiar sus repercusiones sobre otras manifestaciones intelectuales del hombre de nuestro tiempo.

El hombre ha necesitado tantos años para llegar a desarrollar sus ideas sobre la estructura atómica de la materia, porque las concepciones del átomo estuvieron desde su comienzo en aparente contradicción con el testimonio de nuestros sentidos. La vista y el tacto nos dicen en todo momento, que cuanto nos rodea, y nuestro propio cuerpo, son materias sólidas y continuas.

La idea de que esa materia ni es sólida ni continua, resulta, aún en 1951, tan fantástica para ciertas gentes como en el siglo V antes de Cristo lo fué aún para las personas más inteligentes, cuando los filósofos griegos emitieron por vez primera la teoría de la estructura atómica de la materia. Tanto fué así, que cuando un filósofo andariego llamado Demócrito de Abdera dijo, en el año 420 a. d. C., que las cosas estaban formadas por un número infinito de átomos invisibles, separados unos de otros por amplios espacios y en perenne movimiento, los hombres sensatos le tomaron por loco, y le aconsejaron que se hiciera tratar por un cierto médico vecino suyo llamado Hipócrates.

Demócrito, personaje fabuloso y legendario, adoptó la teoría del atomismo de su maestro, —y, según algunos, verdadero creador de la teoría— Leucipo, quien estableció que la "esencia" de la materia que forma el agua, o sean las partículas inmutables cuyos cambios se refieren solamente a sus relaciones espaciales, no varía cuando ésta se convierte en hielo y vuelve luego a convertirse en agua (1). Su discípulo Demócrito, un día, en la playa tomando en una mano un puñado de arena y en la otra un poco de agua del mar, explicó a sus discípulos

(1) Su doctrina ha resucitado en cierto modo en el átomo actual de Heisenberg, como la de Demócrito lo hizo en el átomo, más determinista, de hace treinta años, de Rutheford y Bohr. Demócrito creó en torno a su idea del átomo una Cosmología basada en el atomismo, que fué combatida en sus escritos por Platón y Horacio. Lucrecio, en el año 75 a. d. Cristo, y Aristóteles, contribuyeron a expandir y desarrollar las teorías atómicas, naciendo de la obra aristotélica los fundamentos de la Física científica.

que la materia, como la arena, estaba formada de minúsculos granitos a los que llamó "átomos" (o sea, indivisibles), y que la estructura de la materia no era continua, como, en apariencia, lo era el agua contenida en su mano. A Demócrito se debió también la idea de que la luz emitida por la Vía Láctea procedía de innumerables estrellas invisibles a simple vista, hipótesis que Galileo confirmaría dos mil años más tarde mirando con su telescopio las estrellas del cielo de Venecia.

Un siglo más tarde, Epicuro de Samos continuó esta teoría estableciendo la existencia de átomos dotados de "libertad interior o libre albedrío", que les permitía separarse de las rutas prefijadas que tenían, según Demócrito.

Mas hizo falta el transcurso de unos mil ochocientos años para que, al hacerse la Química una disciplina científica, se confirmara el atomismo, al resultar la estructura atómica la única que permitía explicar las leyes gobernantes de las reacciones químicas. Dalton en 1808 y Avogadro en 1811-17, confirmaron la estructura atómica molecular de la materia; Lavoisier, en el siglo XVIII, descubrió la ley de la conservación de la materia, y Mayer y Helmholtz la de la energía, remachando así las doctrinas del atomismo, cuya plena confirmación vino en nuestro tiempo cuando se hizo posible el contaje de los átomos.

En Biología, la estructura atómica se confirmó también al establecerse que la transformación de unas moléculas en otras en los procesos metabólicos de la materia orgánica, se realiza liberando o absorbiendo energía, como sucede en las reacciones físicas desarrolladas en la materia inanimada. Con el advenimiento de estas doctrinas, el mundo sigue siendo una máquina, pero de ruedecillas mucho más minúsculas que antaño.

En los siglos XVII y XVIII impera el pensamiento mecanístico de que el mundo inanimado es un sistema autoperpetuante, en el que todos los cambios se verifican con arreglo a leyes naturales. El pensamiento copernicano reemplaza científicamente a las viejas ideas simbolizadas en la concepción de Dante de que la tierra es centro del universo, con diez esferas circundándola.

No obstante, aun en una hora tan grávida de trascendencia científica como la de Newton, la Ciencia intentó demostrar que Dios es el creador de las leyes de la gravitación y demás leyes físicas del universo. El papel del hombre en el universo a la vez se elevó y degradó en esta suprema tentativa de conciliación entre la ciencia y la fé. En ese eterno conflicto entre la tradición y la observación, puede resumirse la historia del pensamiento humano.

Para los físicos del siglo XIX, el universo estaba edificado sobre el andamiaje de las leyes newtonianas del movimiento. No se contaba con la idea de fuerza, sino con la de meros cambios materiales. La materia se creía inmutable. Lo más que se llegaba a aceptar era que la combustión liberaba energía, aunque no se creía que la materia se transformase en energía. Los elementos químicos se consideraban indestructibles y no se creía que un átomo pudiera transformarse en otro, como en el viejo ensueño romántico de los alquimistas. Solamente la imposibilidad de poder explicar fenómenos como la perfecta estabilidad atómica, los rayos X y la radioactividad, indicaban que la Física clásica, mecánica y determinística, era incapaz de interpretar todos los fenómenos del universo (2).

3 — La teoría de los cuanta, piedra miliar de la Física atómica

En 1900, Max Planck, en Berlín, se convenció de que el espectro de radiación de los cuerpos oscuros no podía explicarse por los principios de la mecánica clásica. En su lugar, pensó que acaso la energía irradiada no se emitía continuamente sino en cuantas o cantidades

(2) En 1900 cuando aún se aceptaba la teoría del espacio y el tiempo de Newton, para explicar la propagación de las ondas de luz a través de los espacios interestelares, se concebía como vehículo substancial un "éter, absolutamente en reposo". En dicho año, la investigación física todavía sustentaba la idea de la materia continua, interesándose en la conducta de la materia en bruto e ignorando su estructura atómica. Los resultados tecnológicos fueron formidables en los campos de la termodinámica, hidrodinámica, electricidad, aerodinámica, acústica y ondas ultrasónicas. La más notable diferencia entre las físicas de 1900 y 1950, es la completa victoria actual de los atomistas, que han resucitado las viejas especulaciones de los alquimistas medioevales.

En 1900 comenzó la historia del átomo, cuyas piedras miliars fueron el descubrimiento del electrón (1894) por J. J. Thomson, el de los rayos X (1895) por W. K. Roentgen, el de la radioactividad (1896) por Henry Becquerel, el de los elementos radioactivos —radio y torio— por Pierre y Marie Curie (1898), y la identificación de los núcleos atómicos y rayos alfa y beta, desde 1902, por la brillante investigación de Rutherford y su escuela.

Hoy sabemos que el átomo está formado de nucleones, o sea, protones de carga eléctrica positiva, de neutrones sin carga eléctrica, y de electrones de carga negativa, 1.800 veces más ligeros que los nucleones. El núcleo del átomo, un conglomerado de protones y neutrones, es sólo de una millonésima de millonésima de milímetro de diámetro, y en su derredor se mueven los electrones, como los planetas alrededor del sol, en órbitas cuyos diámetros son 10.000 veces más largos que los del núcleo. Cada átomo, tiene exactamente tantos electrones como protones o cargas positivas en su núcleo, dependiendo de estos últimos todas sus propiedades químicas, y casi todas las físicas.

finitas, proporcionales en cada caso a la frecuencia de las radiaciones, expresándose dicha frecuencia en una cifra que se llamaría más tarde la constante de Planck (3).

Esta teoría se recibió con gran escepticismo, pues parecía raro retornar al viejo concepto corpuscular de la luz, abandonando la teoría ondulatoria, hasta que Einstein demostró esta teoría al aplicarla a la emisión de electrones por los metales, y a las propiedades térmicas de los cristales.

La intuición genial de Max Planck fué recurrir a la hipótesis de que la emisión de luz por cuerpos radiantes se hacía por minúsculos estallidos indivisibles, lo que entonces resultaba tan fantástico como decir que una bala avanzaba en su trayectoria por pequeños saltos (4).

Esta hipótesis, emitida con la modestia característica del genio, que permanecería sumergida en el fondo del proceloso océano de teorías espectaculares aparecidas a comienzos de siglo, representaba la sustitución de los átomos, demasiado vastos para ser considerados como las piedras angulares del universo, por los infinitamente menores *quantum* o saltos de energía de Planck.

El quantum nació así como la más pequeña acción posible puesta en juego en un fenómeno físico. Fué una audaz concepción, que más tarde se agigantaría y convertiría en una verdadera insurrección cuántica que obligaría a reemplazar las rígidas leyes de la física antigua por leyes de probabilidad. Planck había demostrado, en un comienzo sólo para una selecta élite de físicos y matemáticos y, al correr de los años, ante el mundo entero, que el concepto filosófico de la continuidad en el universo, no tenía más que una apariencia estadística. Las teorías clásicas eran la confirmación de lo imperfecto de nuestros sentidos, que creaban la idea de continuidad en un universo en donde todo era discontinuo y espasmódico.

(3) Al desarrollar sus ecuaciones, Max Planck observó que las mismas podían describir las emisiones de energía radiante, mediante saltos —a los que denominó *quanta*— que variaban con la frecuencia de la luz. Su ecuación, ya famosa en la historia de la Ciencia, fué la de que “un *quantum* de energía iguala “h” veces la frecuencia de la luz”. La “h”, era la llamada constante de Planck, equivalente a 0,000.000.000.000.000.000.000.000.006.6.....

(4) A la teoría de la discontinuidad de la energía, agregó Planck la idea de que así como los átomos difieren según la clase de materia de donde proceden, siendo unos más pesados que otros, también los “átomos” de energía son distintos unos de otros, según sea su fuente de procedencia. La magnitud o quantum de la energía de radiación era directamente proporcional a la frecuencia de la radiación. La constante de Planck no resultó ser un gránulo de energía, sino un quantum de momento cinético.

La teoría de Planck representa, a nuestro entender, la piedra angular de toda la Ciencia atómica de nuestro siglo, y su formulación fué acaso la hora más crucial en la historia de la Ciencia. Todavía no ha trascendido a las masas su valor, reivindicando para su creador una merecida gloria, lo que confirma una vez más que no siempre los laureles van a ceñir la frente del verdadero vencedor de los Maratones en pos de la Verdad científica.

La teoría de los quanta estableció que no sólo la materia era discontinua, sino también la energía (5). En su teoría se contenía el germen de la teoría de la relatividad. En el atonismo de la energía figuraba el del tiempo, pues la nueva visión del universo no podía ser estática sino dinámica. Fué una lástima que los quanta se descubrieran cinco años antes de que Einstein formulara su teoría de la relatividad, pues de haber sucedido al revés no hubiera sido difícil concebir que si materia y energía son simples facetas de una misma realidad, si la materia era discontinua, también debía serlo la energía. El velo que cubría esta elementalísima verdad no se descorrió ante los ojos de los investigadores, porque en 1900 no se conocía la relatividad, y las ideas de Planck fueron consideradas por muchos como la simple expresión de un pensamiento empírico. Planck tuvo que aguardar más de un cuarto de siglo para ver germinar el fruto de su concepción, que transformaría la estructura del universo en el cerebro del hombre de ciencia actual (6).

La teoría de los quanta redujo la materia, considerada sólida hasta entonces, a "ondas de probabilidad", idea de la que nacería, cuarenta y cinco años más tarde, la bomba atómica. El público no se apercebó en un comienzo de la trascendencia de la teoría, acaso por lo difícil que aun resulta a la mentalidad popular cuanto se expresa en términos de alta y pura matemática y no tiene una simbólica drama-

(5) La teoría de los quanta explicó el enigma de la estabilidad atómica, y permitió interpretar los sistemas periódicos de elementos, más ambas teorías de la luz siguieron en boga: la ondulatoria y la corpuscular. La fórmula de Planck fué: $E=hf$ (el quantum de energía iguala la constante de tiempo-energía de Planck), confirmándose por Broglie que las ondas se comportan como partículas y viceversa. La unidad de ambos aspectos de la materia y la luz se formuló matemáticamente por Heisenberg, Born, Jordan, Schrodinger.

(6) En 1913, Niels Bohr aplicó con éxito la teoría de los quanta a los fenómenos del átomo, describiéndolo como un sol en miniatura rodeado de planetas electrónicos que saltan como ondas de una a otra órbita, emitiendo quanta de luz sin obedecer leyes regulares.

tización gráfica. Mas la revolución científica ya estaba en marcha. La Física había sido sacudida como por un cataclismo sísmico hasta sus más sólidos cimientos.

4 — Sentido filosófico de la teoría de la relatividad de Einstein

El siguiente capítulo de la nueva Física comienza con la iniciada en oro de las teorías de Einstein, quien redujo a la nada los viejos conceptos de espacio y tiempo mediante el simple argumento de que la concepción de acontecimientos absolutamente simultáneos en diferentes lugares, no tiene significado físico, porque la velocidad de las señales más veloces (luz) es la misma para todos los observadores, sea cual fuere su movimiento (7).

La aportación de Einstein al pensamiento atomístico moderno ha sido revolucionar las ideas sobre la naturaleza, el espacio y el tiempo, como la teoría de los quanta revolucionó las ideas sobre la materia y energía. La Física del siglo pasado era materialista y mecanicista. Hoy, la materia ya no es sólida, sino que es un hueco en el espacio-tiempo, una mañara de electricidad, una onda de probabilidad ondulando en la nada, una proyección de la conciencia.

Einstein ha cambiado, junto con la Matemática, el siglo XX. En vez del espacio plano euclidiano ha creado el espacio curvo, cuya curvatura varía de uno a otro punto, y cuya intensidad en un punto mide la intensidad del campo gravitatorio en el mismo. Mas la base filosófica fundamental de la teoría einsteniana, es el haber creado una teoría, mal llamada de la relatividad, porque lo relativo en ella son los

(7) La ley einsteniana más importante es la que establece la equivalencia entre masa y energía: $E=mc^2$, siendo c la velocidad de la luz.

Posteriormente, en 1908, Minkowski estableció la teoría matemática de que espacio y tiempo se fundían en una extensión cuatridimensional, en la que cada punto representa un "acontecimiento", y en la que se mantiene la generalización de la geometría ordinaria euclidiana.

En 1915 Einstein extendió la teoría de la relatividad a los sistemas acelerados, obteniendo una teoría de los campos de gravitación que contenía la teoría newtoniana como su primera aproximación. Su principal acierto fué la predicción y comprobación, durante el eclipse total de 1918, de que la luz que llegaba a nosotros procedente de las estrellas se desviaba al pasar cerca del sol. Los astrónomos desarrollaron la idea de la expansión del universo, basándose en el descubrimiento de que las distantes nebulosas o galaxias se apartaban de nuestro planeta a velocidades proporcionales a sus distancias. Más tarde (1927), los matemáticos desarrollaron una modificación de la ecuación einsteniana, que describía un universo cerrado, expansional, de espacios curvados.

valores de la realidad —espacio, tiempo, materia, energía— antes tenidos como absolutos, y lo absoluto, el conocimiento humano de los mismos, en donde se ha eliminado la noción clásica de lo infinito, haciendo del universo en que vivimos un orbe finito y sometido por tanto a leyes que es posible investigar por el hombre.

Los conceptos metafísicos fundamentales de espacio y tiempo, materia y movimiento, causa y efecto, han sido por tanto reemplazados por nuevas ideas y sufrido un holocausto en el impacto de la nueva ciencia (8).

5 — Topografía filosófica de la nueva ciencia atómica

Una voz se alzó recientemente para acusar a "la implacable ofensiva de la Ciencia" como responsable del caos actual. Mas la Civilización del siglo XX, como una bicicleta en marcha, no puede pararse, pues lo único que la sostiene es su propio movimiento en pos

(8) Albert Einstein, en su artículo "*Physics, Philosophy and Scientific Progress*" (J. Internat. Coll. Surgeons. 14:755-58, Dic. 1950) dice: "*As a matter of fact, one easily recognizes certain principal features to which science has firmly adhered ever since those times:*

First, thinking alone can never lead to any knowledge of external objects. Sense perception is the beginning of all research, and the truth of theoretical thought is arrived at exclusively by its relation to the sum total of those experiences.

Second, all elementary concepts are reducible to space-time concepts. Only such concepts occur in the "laws of nature"; in this sense all scientific thought is "geometric". A law of nature is expected to hold true without exceptions; it is given up as soon as one is convinced that one of its conclusions is incompatible with a single fact which has been proved by experimental investigation.

Third, the spatio-temporal laws are complete. This means that there is not a single law of nature which, in principle, could not be reduced to a law within the domain of space-time concepts. This principle implies, for instance, the conviction that psychic entities and relations can be reduced in the last analysis to processes of a physical and chemical nature within the nervous system. According to this principle there are no nonphysical elements in the causal system of the processes of nature; in this sense, there is no room for "free will" within the framework of scientific thought, nor for an escape into what has been called "vitalism".

Just one more remark in this connection. Even though modern quantum theory contains a weakening of the concept of causality, it does not open a back-door to the advocates of free will, as is already evident from the following consideration; the processes determining the organic phenomena are irreversible in the sense of thermodynamics and of such a kind as to eliminate the statistical element ascribed to molecular processes".

de la captura de nuevas fuentes de energía. No obstante, el impacto ha sido terrible. La tradición científica, y con ella las demás tradiciones, han sufrido un tremendo choque. Una vez más, la Ciencia ha chocado con la tradición —que según Freund, representa el super-yo, junto con los ideales del pasado— que desempeña un papel muy importante en la vida humana.

Como resultado de estos años portentosos, el complejo edificio estructural de la ciencia clásica se ha derrumbado. La ciencia moderna habla un lenguaje totalmente diferente al de antaño. La diferencia práctica entre las teorías newtoniana y einsteniana de la gravitación será mínima, pero la diferencia teórica es tremenda. Al hablar, por ejemplo, de espacio-tiempo, en vez de espacio y de tiempo como entidades separadas, estamos simplificando el lenguaje científico, como lo hizo hace muchos siglos en su doctrina un médico llamado Copérnico. Al describir el universo como una esfera cuatridimensional de diámetro finito, hemos simplificado su concepto. Al referirnos a líneas curvas, en vez de rectas, en la teoría de la relatividad, asistimos a un cambio semántico paralelo al científico. Las ideas han cambiado y con ellas el lenguaje.

Si recapitulamos sobre esta gigantesca revolución en el ámbito de la Física y la Matemática, nos apercebimos de que su resultado ha sido desintegrar la vieja concepción, imperante hasta 1900, del universo concebido como un escenario sólido e inmutable de nuestra vida, y convertirlo en un mundo fluido en donde no hay nada constante, fijo e inmutable, y en el que las ondas de energía, las leyes de probabilidad, la discontinuidad, el cambio a saltos, la relatividad del espacio y la unidad de éste con el tiempo, han reemplazado las rígidas nociones sobre las que se asentaba el sólido mundo antiguo (9).

En resumen, las características del atonismo físico que han dejado una escara indeleble sobre la faz de nuestro siglo, son las siguientes : a) se ha establecido una nueva ciencia, la física atómica, idea-

(9) A su vez, la astronomía de este medio siglo ha realizado conquistas como el análisis de los movimientos estelares, la confirmación de la teoría de la relatividad, el concepto de las galaxias espirales, la construcción de telescopios gigantes, la radioastronomía, el nacimiento de los paralajes trigonométricos modernos, la exploración de las estructuras estelares y del polvo y gases interestelares, el auge de la astronomía fotocelular. Como inmediatos objetos de estudio figuran, según Harlow Shapely, la física cósmica, la espectroscopia estelar, estudio de la estructura de la Vía Láctea, dibujo de mapas de las galaxias cercanas, determinación del origen del sistema planetario, y el estudio, por las microondas de radio, de los meteoros y de los rayos cósmicos.

lista en sus concepciones, tan hipotética que uno de sus factores básicos, el concepto del electrón, es puramente imaginativo; b) frente a la observación y experimentación como base de la tarea del biólogo, y a las mediciones del físico, la nueva matemática acepta la razón como superior al experimento para llegar a una comprensión integral del universo; c) se acepta la discontinuidad de la materia; d) se ha demostrado la identidad de la materia y energía; e) se ha establecido que el espacio es finito; f) se ha probado la relatividad del tiempo; g) se ha demostrado la continuidad del tiempo y el espacio; h) se ha demostrado que el universo es curvo y cuatridimensional; i) se ha demostrado que la materia se mueve a saltos de energía, y se ha aceptado el salto energético como base de la física moderna; j) se ha reducido el substrato de la vida mental a moléculas y a procesos irreversibles sometidos a un determinismo físico (10, 11).

En estos principios puede resumirse la nueva filosofía científica elaborada desde 1900 hasta la fecha, y cuyo impacto psicológico sobre la mente del artista ha determinado las características del arte moderno.

II PSICODINAMICA DEL ARTE MODERNO

6 — Interrelaciones del pensamiento científico y artístico

Una de las características de la Psicología moderna ha sido ensanchar de tal modo su campo de acción, que le permita aplicarse a mejorar la comprensión de la experiencia y la conducta del ser humano. En los noventa y tantos años transcurridos desde su nacimiento, como

(10) La física atomística es la física del momento, y tiende a tratarlo todo de un modo fragmentario, atomístico. Según esta teoría el electrón pasa de una a otra órbita mediante una serie de saltos, peculiarísimos, porque el electrón no pasa de una órbita a otra por el espacio intermediario, sino que desaparece de un sitio para aparecer en otro. El electrón *no se mueve* a saltos, sino que *existe* a saltos, se esfuma en un lugar y aparece en otro, sin haberse trasladado a ese otro lugar. Por lo tanto, el electrón *es* la serie de aspectos separados que el mismo presentaría en movimiento continuo si existiera tal cosa. Como el universo es materia y ésta se compone de electrones, se ha sugerido que el universo se mueve a saltos entre los cuales desaparece. Acaso análoga teoría se podría aplicar a la psique humana. El salto cuántico es ya una realidad en la psicología moderna.

(11) Se acepta hoy que los seres vivos están compuestos de elementos biogénicos de bajo peso atómico, situados al comienzo de la escala periódica, teniendo todos ellos —a excepción del zinc, arsénico y yodo— pesos atómicos inferiores al del hierro

una hijastra de la Filosofía y la Fisiología, el campo de estudio de la Psicología es hoy lo bastante amplio para incluir problemas tan variados como el mecanismo neurohumoral de transmisión del impulso nervioso, y los factores determinantes del anhelo humano de comprender el universo (12).

Al igual que la nueva Física, la Psicología moderna es una ciencia de relaciones. Por ello consideramos un objeto digno de su estudio la interrelación entre la ciencia atómica y el arte moderno, manifestaciones ambas genuinamente representativas del espíritu de nuestro siglo.

En toda época histórica, la verdad científica ha influenciado —y a la inversa— al pensamiento artístico. El artista no refleja necesariamente en su arte de un modo deliberado la verdad científica, mas si el clima de una época está saturado de nuevas ideas, el artista, como barómetro el más sensible existente, las refleja en su obra. Recordemos la palabra sabia de Zola: "*L'Art c'est la Nature vue par un temperament*". Ese temperamento del artista está sometido al influjo de cuanto sucede en el horizonte de su tiempo. Evocar la revolución científica de nuestro siglo y su impacto psicológico sobre el artista, equivale

(56). En el otro extremo de la escala periódica, hallamos los elementos de mayor peso atómico, entre los que figuran —comenzando por el plomo (207), el radón (222), el radio (226), el actinio (227) y el uranio (238)—, elementos que, junto con sus isótopos, son todos radioactivos, es decir, átomos fácilmente desintegrables, y cuya fisión se desarrolla con liberación de energía.

Los átomos más inestables se hallan en ambos extremos de la escala periódica, siendo la plata el único elemento de perfecta estabilidad, y estando cerca del punto medio de la escala (108). Los otros elementos son metastables en una u otra dirección, y liberan energía por la conversión de sus átomos, ya sea al adicionarse sus componentes nucleares en los elementos más ligeros, o al desintegrarse el núcleo en los más pesados.

Los elementos biogénicos tienen en cambio una mayor estabilidad nuclear. Seaborg compiló en 1944 una lista de los isótopos conocidos hasta entonces, de los que 45 eran radioactivos. Trazando la frecuencia de la radioactividad en los isótopos y en los átomos normales, en grupos sucesivos dentro de las series periódicas, y considerando la proporción de cuerpos radioactivos en cada grupo, vemos que la curva se superpone a la de la estabilidad del núcleo atómico. Gamow dijo, en 1946: "la mejor oportunidad de producir transformaciones atómicas y liberar su energía oculta radica en ambos extremos del sistema periódico: el isótopo pesado del hidrógeno deuterium o el isótopo ligero del uranio (U235), ambos, elementos muy raros en el planeta".

(12) Los cambios en la Física han conducido a cambios similares en la Biología. La Medicina está hoy más interesada en cambios químico-energéticos intraorgánicos que en alteraciones neurológicas más groseras. La unidad de la materia y la

a apuntar hechos que habían pasado inadvertidos, puede dar nueva significación a las tendencias ideológicas, e influenciar así el curso de la actividad futura del artista.

Al intentar establecer el impacto del atomismo científico sobre el arte moderno, estamos intentando hacer historia viva, anticipar en cierto modo lo que los historiadores del futuro interpretarán dentro de unos años, cuando sea más serena su perspectiva de nuestro tiempo.

Recordemos como ejemplo de lo dicho, que así como la Física y Matemática de los siglos XVII y XVIII ayudaron a descubrir la circulación de la sangre y la físico química respiratoria, así el progreso científico del siglo XIX tuvo amplias repercusiones culturales.

En 1865, Claudio Bernard en su *"Introducción al estudio experimental de la Medicina"* formuló los principios de la nueva ciencia médica, considerada como ciencia positiva basada en la razón y en el método experimental. Sus conferencias y experimentos en el Colegio de Francia, tenían como espectadores a fisiólogos, químicos como Berthelot, filósofos como Janet, e historiadores como Renán. En la misma época, las conferencias clínicas de Trousseau, y, más tarde, las de Charcot en la Salpêtrière, tenían entre el público a escritores, filósofos, historiadores y artistas.

Las repercusiones fueron desconcertantes. Renán aseveró que la Historia era una ciencia como la Química. Taine afirmó que el vicio y la virtud eran productos químicos como el vitriolo y el azúcar, inspirándose para su teoría del determinista ambientalista individual en Augusto Comte y Claudio Bernard. Víctor Hugo declaró en 1859 que la

energía no se acepta sólo para el universo, sino para el cuerpo humano.

Se ha comparado la energía originalmente desarrollada en el cigote, que provee el ímpetu que proyecta al organismo como una bala en su paso por la vida, a una explosión de energía atómica. En el momento del nacimiento, sólo resta el 3 % del ímpetu inicial, que va decayendo constantemente desde su descarga, por estar sometido a las leyes termodinámicas aunque la función de la vida mantiene esa energía que se disipa a un nivel útil (W. Langdon Brown).

Los tejidos orgánicos y nerviosos, como agregados moleculares que son, resisten los cambios de las moléculas individuales de su medio ambiente, pero están sometidos a las leyes estadísticas de la física.

La física moderna acepta el cuerpo humano como un continuo de materia y energía, como electrones cargados de energía, cuyo contenido energético no varía continuamente sino a saltos, según la teoría de los quanta, y moviéndose, según Schrodinger, en un continuo de espacio-tiempo de cuatro dimensiones. Cada sistema orgánico tiene una cantidad de energía cuyo nivel cambia por ese misterioso acontecimiento que se llama un salto de quantum. Cada molécula de dicho sistema está formada de átomos y tiene

misión del poeta y filósofo, era intentar manejar los hechos sociales como el naturalista los hechos zoológicos. Flaubert afirmó que la novela debía ser científica. De esta influencia nacieron novelas que eran verdaderas historias clínicas, como algunas de los hermanos Goncourt, y las de Emilio Zola. De Freud y del psicoanálisis nació más tarde la novela de tipo psicológico, que aun es la más leída en nuestro tiempo.

7 — *El artista y su época*

Para el artista, como para cualquier otro hombre de cada generación, vivir es realizar una faena bidimensional, consistente en recibir lo vivido y en dejar fluír su propia espontaneidad. El artista, antes de serlo es un hombre sometido a una doble serie de estímulos biológicos, provenientes unos del medio externo y los otros de su propia individualidad.

Ortega y Gasset ha hablado de la doble dimensión del hombre que es su dimensión histórica —rasgo hereditario—, y su ambición de futuro. Historia y destino. Ambos factores son los determinantes de esa ecuación de vida, cuyo desarrollo puede ser a veces tan elegante como la demostración de un teorema matemático.

El artista, como hombre que es antes de ser profesional, determina a través de los órganos de los sentidos su ordenación orgánica, y su ser es él y su circunstancia, como ha demostrado von Uexküll.

cierta estabilidad, no variando su configuración hasta que recibe de afuera la energía necesaria para el citado salto. Dicha diferencia de nivel determina cuantitativamente el grado de estabilidad de una molécula.

Estas condiciones, existen en el ser humano desde antes del nacimiento. La física moderna considera la posibilidad de que un gene o una fibra de cromosoma sea un sólido aperiódico. Esta concepción de una asociación bien ordenada de átomos con suficiente resistencia para conservar su orden permanentemente, y hacer arreglos isoméricos, puede acaso explicar el enigma de cómo la partícula diminuta del núcleo del huevo fertilizado contiene escrito como en minúscula clave todo el desarrollo futuro del organismo.

Tras el nacimiento, la vida sigue como un incesante cambio bioquímico, aunque manteniendo su unidad, integración y organización interna, contra los embates del medio externo.

Interesa anotar que se han abolido las diferencias fundamentales entre los organismos vivos y no vivos. Los virus pequeños son considerados por los químicos como moléculas y por los biólogos como células, a las que acaso pueda aplicarse la teoría de los quanta.

El artista moderno cuya obra se ha desarrollado en el último medio siglo, ha estado sometido al clima histórico de nuestro tiempo, cuya influencia más notable ha sido la revolución científica. En épocas pasadas el artista traducía las ideas de la clase gobernante, usando como cañamazo para expresarlas, paisajes, figuras y ambientes de su tiempo. En la época atómica, que se inicia con los comienzos de este siglo, el artista ha estado gobernado por la fuerza de las nuevas ideas que forman el organismo ideológico del nuevo siglo.

Más artesano que bohemio, el artista actual es a la vez un hombre de negocios en sus transacciones, y un hombre de ciencia en sus métodos. Esa es la diferencia radical entre el nuevo artista, que todo lo fía al estudio profundo de su tema y pone su técnica al servicio de una idea, y el artista clásico en quien eran supremas la inspiración y la improvisación.

No olvidemos que cada pincelada, cada brochazo, tienen detrás una mano y un brazo movidos por un hombre, cuyo cerebro está siendo permeado continuamente por el clima de ideas del siglo en que vive el artista. Para él tiene gran importancia el vivir en un siglo teñido de política o en un siglo coloreado de guerras. El nuestro ha sido un siglo de tremendos avances científicos al servicio de fabulosas creaciones tecnológicas y de apocalípticas orgías de destrucción.

El cerebro del artista, como un pequeño cosmos, ha estado iluminado por el sol de las nuevas ideas, y su mano ha estado influenciada por las nuevas técnicas del hombre de ciencia, que subconscientemente mueven las manos del artista en su turbulento taller, como guían las del técnico en la paz iluminada de su laboratorio.

8 — Perfil psico-histórico del arte moderno

En la primera parte de esta disertación seleccionamos la fecha de 1900 —el año en que Planck formuló su teoría de los quanta— como marcando el comienzo de la nueva ciencia atómica (13).

(13) La vida humana, se ha dicho, es la captura de "niveles de energía". Hasta el año 5000 antes de Cristo, el hombre se limitó a capturar la energía solar, recogiendo animales y plantas comestibles, desarrollando al mismo tiempo pobres culturas. Hace unos 7000 años apareció el hombre agricultor, que llenó los campos de plantas comestibles, aprisionando así más energía, método que en 1000 años creó vastas civilizaciones; durando esta etapa unos 6000 años. En 1700, en la Europa occidental, se usaron los "combustibles fosilizados" o sean carbones, petróleos y gas.

Una nueva cultura se desarrolló al explotar la primera bomba atómica en Alamo Gordo, Nuevo México, el 16 de julio de 1945, seis años después de descubrir Otto Halm

Podemos elegir la fecha de 1907, en que con "*Les Demoiselles d'Avignon*" lanza Picasso al mundo su manifiesto pictórico cubista, como el año que inicia el arte abstracto no-objetivo, cuyas relaciones con la ciencia atómica forma la segunda parte de este estudio.

Pasemos revista brevemente al desarrollo histórico del arte moderno, a sus características generales, y al impacto psicológico de la ciencia atómica sobre el arte abstracto de nuestro tiempo.

Antes del siglo XVIII, durante 2000 años, el artista dependía casi exclusivamente del patronaje de la Iglesia y de la Corte real. A partir de la Revolución Francesa, es el negociante quien le protege, encargándole cuadros y retratos de apacibles temas burgueses. Ello obligó al artista a elegir temas "que se entendieran". Los artistas rebeldes como Courbet, Manet, Pissarro y Seurat, quedaron aislados, y su protesta les llevó a usar un método semicientífico, objetivo, de registrar la luz, que consistió en el empleo de colores puros, que se fundían en el ojo del espectador y no en la paleta del pintor, abstrayendo con ello la forma de las cosas. La luz que tanto cautivaba a los impresionistas minó subconscientemente en ellos el interés hacia la forma de las cosas y hacia el paisaje como tema pictórico.

Como reacción, y para restaurar la estructura arquitectural del tema, Cezanne usó más tarde la geometría, haciendo del cilindro, el cono y la esfera, la esencia de todas las cosas, y Seurat empleó líneas verticales, diagonales y horizontales, como modo de lograr la desnaturalización de personas y objetos. Con ello, ambos artistas limitaron y desnaturalizaron la Naturaleza, haciendo de ella un *continuum* de espacio-tiempo, como los físicos y matemáticos lo harían más tarde en las ciencias exactas.

Cezanne igualó el valor como temas de las naturalezas muertas y los sujetos humanos. Al correr de los años, los rebeldes intelectuales proyectarían en el siglo XX su impulso rebelde de analizar en el arte abstracto las formas prácticas halladas en la Naturaleza muerta, y los rebeldes no racionalistas destacarían el espacio dinámico de los paisajes en sus composiciones *surrealista*. Tales fueron las tendencias psicológicas determinantes de las dos grandes directrices del arte moderno.

y Starassmann la *fisión* de núcleos pesados del uranio. Este acontecimiento científico que tuvo aplicaciones prácticas inmediatas a la manufactura de "rastreadores" radioactivos, la curación del cáncer, prolongación de la vida, y conversión del hidrógeno en helio, permitirá capturar aún más energía. Se ha calculado que una libra de materia desintegrada en energía daría una fuerza comparable a la derivada de 4 billones de libras de carbón.

La pintura *cubista* nació a comienzos del siglo actual bajo la tutela de Braque y Picasso, del culto de lo exótico, del ballet, del estudio de las máscaras africanas, del interés por el folklore negro y el primitivismo, de un deseo de fuga —porque Arte es evasión—, y de la sed de saber agudizada por la ciencia nueva.

El objetivo del cubismo no fué lograr el placer visual, sino hacer del arte un instrumento científico-filosófico de investigación, siendo la suya una rebelión, análoga a la científica, contra el clasicismo, y destacando nuevos conceptos en la realidad del mundo visible. Dudando de los sentidos como vehículos del saber, recayeron en la mente lógica y plástica, rechazando los conceptos arquitecturales y esquemáticos del orden clásico.

El arte cubista es incoherente porque adopta libertades musicales y utiliza combinaciones nuevas de formas conocidas, para lo cual rompe los objetos, recomponiéndolos luego en una estructura nueva. Su objeto es el desarrollo orgánico de formas puras no simbólicas en un espacio imaginativo bidimensional, con el objeto de pintar no temas sino cuadros.

Los planos del cubismo son los de una vista sintética, que va hacia el observador y no se retrae en un espacio ilusionístico como sucede en los cuadros clásicos. El marco del cuadro no es una ventana que da a la lejanía, sino un límite de espacio. El cuadro es monocromático y bidimensional, para acercarse más al espectador. Es un arte de naturaleza muerta, interrelaciones estáticas, enclaustramiento e inmovilidad.

El cubismo representa la etapa final del ciclo iniciado en el *Quattrocento* , con la pintura clásica, que era una pintura "de bulto" o "de hueco", de objetos, en la que el pintor trataba de representar las cosas objetivamente. La etapa siguiente fué la de los impresionistas, que ya no pintaban cosas, sino sensaciones; pintura subjetiva a la que interesaba pintar no lo visto, sino el propio acto de ver. El Cubismo como acto final, ya no se interesó en cosas ni en sensaciones, sino en ideas. Renunció a ser un arte objetivo como el clásico o subjetivo como el impresionista, para ser proyectivo. De espaldas al mundo, el pintor dejaba de hacer que sus retinas fueran esponjas empapándose de la forma y color ambientes, para cerrar los ojos y proyectar sus ideas.

Esta evolución del arte ha sido paralela a la de la Física, que de la investigación de las cosas por la observación naturalista pasó a estudiar las percepciones de las cosas, para terminar analizando el es-

quema ideológico de las mismas. En este tránsito de la realidad externa a lo subjetivo, y lo intrasubjetivo, o sea en el desplazamiento del punto de vista ante el universo del investigador científico y del artista, radica la clave interpretativa de la evolución del método científico y de la técnica artística.

El *futurismo*, que nace en 1910, se interesa en el paisaje como el cubismo en las naturalezas muertas. Es el arte que glorifica el dinamismo de la máquina, y nace en el Norte de Italia, en los años en los que había tenido lugar allá una gigantesca explosión de poderío industrial. El maquinismo industrial y el fascismo incipiente, con el culto a la fuerza, el dinamismo, la velocidad, "la vida peligrosa" y la fuerza, incubaron el futurismo. Fué un arte de movimiento y fuerza, de personas y animales en movimiento, calles vertiginosas, máquinas en acción, fábricas y ciudades que sorbían en su torbellino al espectador. No fué arte de gabinete como el cubismo, sino de plaza pública e interrelaciones dinámicas.

A continuación sobrevino el advenimiento del *surrealismo*, con Dali, Ernst, de Chirico, Klee y Tanguy. Arte fantástico, incluyó obras caracterizadas por su deliberada incongruencia, su constante inconstancia, teniendo como objeto principal sorprender al espectador con la inesperado, violando el convencionalismo y la costumbre, creando sus propias leyes en un mundo sin ley. Su truco técnico fué pintar con gran realismo cada fragmento de lo irreal, del universo de fantasmagoría y pesadilla, en donde el esmero con que se pintaban los componentes del sueño hacían aceptar su irrealidad como posible.

Sus temas eran sueños extraordinarios fabricados con cosas ordinarias y familiares, con dobles imágenes, cada una de las cuales representaba algo por completo diferente, con la ilógica ilación de los sueños. Fué un arte que exaltó la libertad espacial, subconsciente. Fué un arte visceral, profundo, cavernoso, disecante, que se interesó por la figura humana y por el paisaje. Remotamente vinculado con la compulsión expresionista, buscó el espacio dinámico y las formas orgánicas de paisaje (14).

9 — Boceto y dinámica del arte abstracto

La etapa siguiente fué el nacimiento del arte propiamente abstracto, que en realidad se origina muchos siglos antes de nuestra épo-

(14) El extraño juego de "aparece y esconde" presente en tantos cuadros surrealistas, por ejemplo, en Dali y Tchelitchev, como imágenes de seres multiplicados al

ca, cuando los artistas flamencos del siglo XV y XVI comenzaron a *abstraer*, o sea, a eliminar los elementos superfluos de sus cuadros dejando sólo los factores básicos.

En nuestro tiempo esa tendencia se desarrolló al máximo en el arte abstracto, que tuvo como factores determinantes el progreso de las artes fotográficas que convencieron al pintor de que la cámara fotográfica podía, en muchos casos, conseguir resultados objetivamente superiores a los logrados mediante el pincel; la influencia de la música que inspiró al artista el anhelo de crear un arte universal, una lengua internacional emocional que se liberase en el espacio, como la música lo había logrado en el tiempo, del provincianismo de los temas locales; los descubrimientos científicos, en especial del microscopio de alta potencia y los telescopios de largo alcance que han ensanchado el horizonte visual del hombre, y el desarrollo de las cámaras estraboscópicas que permiten registrar el movimiento más veloz.

Todos estos factores unidos al avance del maquinismo, introduciendo formas cilíndricas, cónicas y esféricas, que han ido reemplazando las formas halladas en la Naturaleza, e influenciando al artista que paulatinamente fué abandonando el universo que veía con los ojos de antaño, en favor del universo que a fragmentos y jirones se va descubriendo y ampliando a diario. El orden tradicional de espacio, forma y color ha sufrido una revolución paralela a la científica, en la que además se ha introducido el factor del tiempo y el movimiento.

«Jorge Puccinelli Converso»

Tanto en sus formas más intelectuales y geométricas como en las más emocionales y románticas, el arte abstracto se ha caracterizado por adoptar varias directrices que pueden resumirse del modo siguiente : a) Preferencia por temas basados en formas mecánicas o arquitectónicas, naturalezas muertas y objetos inanimados, favoreciendo la representación de lo mecánico, lo mineral, lo telúrico o lunar, lo maquinístico. Raramente aparece la figura animal o humana en el arte abstracto —excepto en el arte surrealista—, que parece estar vuelto de espaldas al mundo exterior objetivo. b) Adopción de un espacio bidimensional limitado, que es un fin en sí mismo; un espacio finito como el universo einsteniano. c) Introducción del color como elemento dinámico de la propia forma; introducción del tiempo y el movimiento en un arte, hasta nuestro siglo, eminentemente estático. El arte abs-

infinito, es una representación alegórica de la auto-imagen psicológica rota también por el impacto psicoanalítico. Es la mente que se está buscando a sí misma.

tracto —como la nueva Física— gusta de animar lo estático e inanimado y, a veces, de inmovilizar lo humano y animado, como en una tentativa de unificación atomística de lo vivo y lo no viviente. d) Adopción, casi mística, de un propósito de unidad en sus fines. Contrasta en el arte abstracto —como en la nueva Física— la rigurosa austeridad de los métodos, de un objetivismo científico, con lo místico de la intención de llegar a comprender —y ordenar— el universo (15).

El arte abstracto puede clasificarse según su principal objetivo, o sea : la representación de formas geométricas abstractas, representaciones geométricas estilizadas, formas orgánicas abstractas o formas orgánicas estilizadas.

En el primer grupo podemos incluir los cuadros sin tema determinado que no representan sino una forma geométrica pura y abstracta, intersecciones de líneas y ángulos rectos, serie de formas geométricas de cuya simetría recibe el espectador una impresión agradable y armónica, como la dan ciertas fugas de Bach, el matemático de la música. Es un arte que evita la curva y se recrea en la línea y el ángulo rectos, emplea grandes rectángulos lisos de intensidad uniforme y sin sombreados, separados y unidos a la vez por bandas más estrechas. Arte puro, abstracto, ascético, de inmaculadas blancuras y gran precisión matemática. Su figura suprema fué Mondrián, el pintor holandés, creador de un espacio abstracto de colores primarios, y de una forma rítmica pura, casi musical, que seleccionó los colores que corresponden ópticamente a la forma espacial deseada. Sus principales apóstoles han sido Van Doesburg, Gabo y Nicholson, siendo un arte simbólico de nuestra era de alta ingeniería obsesionada por el orden matemático y la mecanización del universo.

Cuando al estilo antes descrito se agrega la representación de un objeto, se crea el arte de representación geométrica estilizada. Su objetivo es representar objetos geométricos, despojándolos de todo lo superfluo y dejándolos reducidos a su forma esquemática, a su esqueleto, al símbolo puro de la cosa. Las líneas verticales y horizontales se usan para representar objetos a veces macizos y compactos. No sólo lo inanimado, sino lo vivo puede representarse geoméricamente

(15) Son diseños que contienen movimiento implícito y están rodeados por un espacio indeterminado. Se han usado en carteles, anuncios, muebles, arquitectura y cerámica. Por parecer cortados de un diseño grande llama la atención su existencia orgánica y libre. Es un estilo usado en las hamacas de lona modernas, en sillería, muebles y escaparates, con enorme éxito.

en este grupo, pero en formas mecánicas destinadas a acentuar la estructura básica de una cosa. Un jarro o un ánfora se representan como el jarro o la botella, que simbolizan todos los jarros y ánforas del mundo. No son cosas, sino el telegrama de las cosas, su taquigrafía geométrica. En vez de líneas y planos rectos construye volúmenes de tres dimensiones, sobre todo cilindros, conos y esferas, que según Cezanne, eran los elementos básicos de la Naturaleza. La luz es siempre teatral en estos cuadros, y los objetos aparecen en drámatico aislamiento o agrupados en forma de un ramillete de símbolos. Fernando Leger ha sido el astro sol de este estilo, y Archipenko y Le Corbusier sus satélites.

A veces el arte abstracto puede utilizar formas que inconfundiblemente representen o sean *sugestivas de la vida y de lo vivo*. Es el arte hecho famoso por el ruso Jean Arp, por Calder, Noguchi, y Joan Miró (uno de los más originales y encantadores pintores de nuestro tiempo). Para definir las obras de Jean Arp, no se podría usar mejor imagen que decir que son como si una escultura representando un torso humano cayera en una playa y fuera abandonada a la intemperie, batida por el oleaje y azotada por el viento durante horas, días, mes y años, hasta quedar todas sus aristas borradas, sus planos suavizados, sus contornos difuminados, sus esquinas y ángulos borrados. Restaría así lo que pudiéramos considerar como el espíritu de la forma primitiva, lo que hay en un torso humano bajo sus ángulos y sus curvas, sus pliegues y sus aristas. Arp ha acertado el trabajo de la Naturaleza y procedido a saltos, lo que concuerda con las leyes de Planck y las teorías de Uexkull. Este arte incluye figuras pintadas o esculpidas irregularmente, de contorno flúido que evita tanto la curva geométrica regular como la línea recta, curvas ninguna de cuyas partes se parece a la otra, que no están trazadas repitiendo una unidad básica, sino que crecen según un ritmo de desarrollo cambiante. La forma resultante no puede romperse en partes y debe considerarse como un todo único. Cada unidad de estas formas libres no debe descomponerse en partes sino aprehenderse como un todo, estando unida en sus partes por una superficie o tensión de contorno como la de las células de los seres vivos. Su principio de unificación es interno, y cada forma integrante contiene la posibilidad de cambio sin perder su identidad.

A veces la forma orgánica se aplica a la imagen, y no para incluir los objetos en un orden y ritmo medibles como hacía la forma geométrica, sino para darle a las cosas la fluidez de la forma. En vez

de una estructura esquelética, este tipo de *forma orgánica estilizada* prefiere formas bulbosas y protuberantes de contornos suaves y estilizados, que indican que las más complejas formas de vida que conocemos derivan de simples organismos celulares y siguen pareciéndoseles. Son formas simbólicas semejantes a las especies naturales de las que evolucionaron, pero con sus propias leyes de desarrollo. Son, por ejemplo, partes del ser humano, manos o pies, aislados y vivos, comentarios trágicos o humorísticos sobre el ser humano al que aún se le parecen. Miró, Henry Moore, Picasso y Paul Klee, son los profetas de este estilo que a veces es una línea vagabunda, con figuras creadas al parecer de una línea sin propósito, que incluye una forma abstracta, pero encerrando una representación indecisa y cabalística, cuyas posibilidades han sido explotadas por la caricatura moderna.

10 — *Un comentario sobre el sentido de la forma en el arte moderno*

Acaso en donde más se aprecia el cambio revolucionario que el arte abstracto representa en comparación con el arte clásico, es en su concepto de la forma humana, lo que merece un comentario especial.

La anatomía artística ha reflejado sucesivamente en su iconografía el clima imperante en cada época histórica, tal como la visión alegórico-religiosa medioeval, el modo arquitectónico renacentista, el movimiento mecánico del barroco o el evolucionismo del pasado siglo (16). Lain Entralgo ha demostrado excelentemente esta correlación.

En nuestro tiempo, el cambio en la morfología humana que se aprecia en el arte abstracto ha sido paralelo al cambio acaecido en las concepciones de la anatomía científica. En los últimos veinte años se han alzado muchas voces proclamando que la Morfología como ciencia estaba en crisis de anquilosamiento y que debía revivirse la actual anatomía del cadáver haciéndola síntesis fecunda en vez de análisis estéril. La Anatomía debe aproximarse a la Fisiología, se ha repetido insistentemente por biólogos y anatómicos, renunciar al estudio de particularidades, y ser dinámica en vez de estática. Ese anhelo de dinamismo en el estudio de la forma, ha palpitado tanto en las salas de disección como en los talleres de los artistas.

(16) Significativo es que la nomenclatura anatómica comenzara en la Historia siendo numeral y expresando magnitud (*duodeno* = doce dedos), para trocarse en el Renacimiento en símbolos de ordenación y relación (*deltoides* = delta), como ha demostrado Lain Entralgo.

El ser viviente había sido considerado por la anatomía de antaño en su proyección en el espacio, reservando para la Fisiología su estudio en su proyección en el tiempo (17).

El anatómico del siglo pasado —como el artista— estudiaba al ser humano como un todo cerrado en sí mismo. El enfoque era por tanto de causalidad, estudiando el ser vivo como figura geométrica, como algo ya dado, en el sentido platónico. Era una concepción mecanicista, estática, que se traducía en el arte en la realización estética pura de una idea estilística. Los seres humanos se concebían como en la Ontología platónica, modelando la materia a imitación del arquetipo eterno de las ideas.

La nueva Anatomía ha concebido al ser vivo como puro proceso, del que interesa tanto su aparición como su devenir y los fines de sus cambios biológicos. Es un concepto aritmético, finalista, que enfoca al ser vivo como proceso fisiológico, siendo una noción teleológica al modo aristotélico, entendiendo a todo ser como compuesto de materia que es la potencia, y forma que es el acto o entelequia. Esta concepción se ha traducido en el arte en el estudio de la forma humana sometida a una conformidad a plan y con una tendencia dinámica hacia un fin, como sucede en el arte moderno. A la forma como idea del arte clásico, se opone en el arte moderno la forma como función o como finalidad en sí misma.

El arte abstracto —como la nueva Anatomía— acepta que la forma puede ser finalidad, base de la función o función misma, que existe antes de la estructura. La forma no se concibe como simple manifestación del ser vivo en el espacio, sino sobre todo como función proyectada en el tiempo. La nueva morfología artística es sobre todo fisiología. El artista moderno cree que ya no puede hacerse geometría pura espacial liberada del tiempo, ni tampoco fisiología temporal pura liberada del espacio, por lo que ha incorporado a su arte, forma y función como manifestaciones supremas del ser viviente, como la materia y la energía lo son de lo inanimado.

En el terreno práctico esto ha significado una revolución en el arte de ver los seres vivos. Los huesos, los músculos, las demás estructuras anatómicas siguen estando donde siempre, mas nuestra posición para mirarlos ya no es la de antes. No ha cambiado el sujeto

(17) Análoga división podría aplicarse históricamente, habiendo sido el estudio del ser humano en su proyección espacial objeto de la Geografía, como en su proyección dinámica ha sido el sujeto de la Historia.

de observación pero sí la óptica empleada. La forma humana ya no es para el artista abstracto mera expresión del ser viviente, configuración material en el espacio, representación alegórica del ser vivo, o resultado de un esquema espacial, sino puro proceso dinámico, movimiento en el tiempo. Por eso el arte abstracto ha renunciado al estatismo del arte clásico que no le permitía captar las realidades funcionales de la forma, y se ha hecho eminentemente dinámico, en perenne caza de la forma como función, en el tiempo y el espacio.

III EL IMPACTO PSICOLOGICO DE LA CIENCIA ATOMICA SOBRE EL ARTE MODERNO

11 — *El proceso psicobiológico de la formación del "esquema espacial" del medio externo*

¿Cuáles han sido las consecuencias del impacto psicológico sobre el hombre moderno de esta *nuova scienza* atomística? Podemos sintetizarlas afirmando que el resultado de las concepciones antes resumidas de Física moderna, ha sido destrozar por completo lo que podemos llamar *esquema espacial* psicológico que del universo tenía el hombre.

El ser humano vive en un medio ambiente del que recibe continuamente a través de las ventanas de los sentidos, impresiones que labran en el sistema nervioso huellas o engramas que llegan finalmente a formar parte de nuestro organismo. El conjunto de las huellas creadas por las varias excitaciones engráficas, forman el llamado *correlativo interno del medio externo*, y crean en la mente humana el *esquema espacial* del mundo exterior.

Como la forma de los engramas varía según sea la estructura interna de cada organismo, hemos de aceptar con Uexkull, que cada animal tiene su mundo especial interior en el que existe una arquitectura engráfica específica de la que depende su mundo externo. Es decir, que el mundo externo de la medusa difiere del mundo externo del hombre, y el de éste mundo del tejón o de la mariposa, porque cada especie recibe distintas excitaciones engráficas, visuales, olfativas, táctiles, auditivas, térmicas o de presión, que graban una imagen interna o esquema espacial diferente del mundo externo, variable en cada individuo. De ahí que la denominación de "mundo externo" sea un término variable desde el punto de vista de la especie considerada.

Los citados engramas y los estímulos externos que los originan, condicionan en cada instante la actividad del ser vivo, incluyendo su

conducta estética. El ser humano forma por tanto su universo a imagen y semejanza de los engramas que de él posee. La imagen humana del universo varía según las imágenes sensoriales y mentales que del universo se forma el hombre, gracias a sus lecturas y meditaciones. Aunque los estímulos externos sean iguales, el organismo reacciona a ellos diferentemente en cada instante. Su reacción está, pues, condicionada —al modo pavloviano— por estímulos externos o sensoriales, e internos o biopsíquicos.

Durante miles de años, el ser humano vivió con un esquema espacial en su mente del que resultaba la imagen de un universo de perfecta geometría, situado en un espacio infinito, en donde la materia lo era todo, siendo inmutable y respondiendo a leyes más inmutables todavía. Cuando en estos últimos cincuenta años la física atómica destrozó la concepción de ese universo, desintegrándolo en átomos, alteró su perfecta geometría convirtiéndola en un caos de probabilidades, reemplazó la perfecta continuidad de antaño por la discontinuidad física, estableció el cambio a saltos en vez de la evolución continuada, y deshizo por completo el esquema espacial del hombre en que se basaba su imagen del universo. En vez de su antigua imagen espacial firme, segura, definida, sólida y continua, el hombre se halló con la imagen de un orbe finito en el que todo era alteración, improbabilidad, desorden, discontinuidad y salto.

12 — La destrucción de la imagen corporal del hombre

Las consecuencias de la nueva Biología y Psicología fueron análogamente cataclísmicas para los esquemas espaciales y corporales del ser humano. La nueva Biología de von Uexkull demostró que era preciso acabar con el darwinismo y, en su lugar, establecer que el proceso de la vida era el de seres cuya estructura se basaba en una conformidad a plan, y que progresaban a saltos biológicos, no muy diferentes de los saltos físicos de Planck. El salto reemplazó totalmente a la evolución continuada en la concepción del progreso biológico.

La nueva Histología, con el refuerzo de los microscopios de alta potencia y finalmente del microscopio electrónico, revolucionó también el concepto del cuerpo humano, que en psicología moderna se llama *imagen corporal*, o sea, el esquema morfológico que de sí mismo y de sus semejantes tiene cada ser humano (18).

(18) Cuando esta imagen desaparece o se deforma por lesiones neurológicas, puede liberarse del marco corporal y convertirse en la alucinación que ha dado origen

Hasta comienzos de siglo la anatomía era estática, solidificada, fija, rígida, y el ser humano estaba formado como un pequeño microcosmo de piezas tan sólidas y sometidas a leyes, pesos y medidas, como el macrocosmo en derredor suyo lo estaba a las leyes de la Física. La nueva Histología ultramicroscópica, desintegrando en elementos hasta hoy invisibles al ser humano, y las nuevas concepciones fisiológicas y dinámicas de la antes estática anatomía humana, dieron como resultado que la imagen corporal del ser humano quedara también destrozada, deshecha, transformada la ordenada concepción de antaño del organismo humano en una confusa imagen de elementos moleculares en perenne agitación y desconcierto (19).

La nueva Psicología psicoanalítica de Freud contribuyó a esta revolución, al establecer la supremacía de la vida no racional sobre la vida racional, y al crear una psicología abisal que daba más importancia a las partes profundas, instintivas, no racionales del espíritu que a la vida consciente. Un mundo de las tinieblas, todo violencia, lujuria y destrucción, reemplazó al mundo de orden y moral creado laboriosamente como superestructura psíquica por la cultura y la religión. La tercera gran imagen o esquema del ser humano, que era la del orden, fijeza y ley de su vida mental, quedó también sustituida por el nuevo esquema freudiano de la vida psíquica, en donde la parte profunda de la mente era el factor decisivo.

13 — *El impacto psicológico de la ciencia atómica sobre el arte moderno*

El hombre de nuestro siglo reaccionó a esta destrucción cataclísmica de los valores básicos de su vida, del esquema espacial del universo de su imagen corporal y de su auto-imagen psicológica, con una vaga, a veces violenta, reacción de desconcierto. Mas el artista, que

en la literatura a la leyenda del "doble" humano, cuya visión anuncia la muerte, y que no es sino la percepción sin objeto de nuestra propia imagen corporal.

(19) En los días felices del arte pagano, el esqueleto era invisible en la pintura. En la Edad Media, caballeros, damas, obispos y pajes exhiben la carne sin asomar en los cuadros los cráneos ni los huesos. Aldous Huxley se preguntaba una vez, y no sabía qué contestar, a qué obedecía esta tardía aparición del esqueleto en el arte. La respuesta a mi entender es la aparición en 1543 de la primera obra que representa un esquema espacial de la anatomía y el principio de la Ciencia moderna, que es la "Fábrica" de Vesalio, en donde la magia de las ilustraciones de Calcar, bajo la dirección del belga genial y rebelde, introduce en el arte el hueso y el esqueleto como suprema expresión

es siempre el más fino barómetro espiritual de una época, reaccionaría de un modo más radical, reflejando en sus técnicas su desconcierto ante esta ruptura de los esquemas vitales, y tratando de rebelarse y, en cierto modo, de resolver el cataclismo que amenazaba a los valores hasta entonces considerados como immanentes del ser humano.

El objeto del artista es reproducir la belleza del mundo exterior. Mas la belleza no es —como ya Kant estableció— un predicado de las cosas dotado de realidad objetiva, ya que el canon estético varía de un país a otro y de una a otra época —la belleza para un zulú es muy diferente que para un esquimal, y para un pintor del tiempo de Greco muy distinta que para un surrealista actual. Por ello, al variar la actitud científica ante el objeto exterior —el universo— y cambiar los esquemas espaciales y corporales del sujeto, se determinó una tremenda variación en el canon estético de nuestro siglo (20).

El pintor —a quien hemos adoptado como ejemplo el más patente de nuestra tesis— hoy, como hace dos mil años, usa uno de los dos grandes sentidos estéticos, o sea, la vista, para percibir los estímulos plásticos externos de tipo estático en los que se basan las artes espaciales o visivas (pintura y escultura), como las artes temporales o auditivas (música) se basan en el uso del oído para captar los estímulos rítmicos y melódicos.

de la forma humana. A continuación de esta obra, ya la forma de los dormidos se va esculpiendo en los sepulcros. En el siglo XVII estas efigies se alzan y abren los ojos. Al pie de las figuras hay cráneos dibujados, acaso en recuerdo de las pandemias luéticas que al dejar a sus víctimas sin nariz les hacían acordarse de la existencia de su esqueleto. Al correr de los años el esqueleto crece, y cobra alas en las esculturas de los panteones.

(20) De vital importancia para comprender el impacto del atomismo sobre el arte moderno, es entender que la percepción psicológica se interpreta hoy día como que puede estar determinada por hechos físicos. La percepción no recibe los movimientos de la materia sino el efecto del impacto de tales movimientos sobre nuestro organismo.

Construimos el mundo a base de mensajes por los nervios del cerebro. La mente teje una impresión usando el estímulo que llega al cerebro por los nervios sensoriales, y que carece de color, temperatura, sonido y textura, cualidades que le concede el cerebro. El mundo familiar es subjetivo. La filosofía física actual es idealista. La materia deriva de la mente. Einstein, Schrodinger, Planck, Jeans, Eddington, han creado un universo sin materia, con solo estructura y relaciones explicables en términos matemáticos y lo matemático es lo mental. La mente del físico como la del psicólogo modifica el universo estudiado.

Todos los procesos mentales están causados por procesos cerebrales y éstos por procesos orgánicos, los que a su vez dependen de estímulos corporales o del medio externo. El contenido mental está determinado por el ambiente, y a la inversa. Organismos

El ojo da la impresión simultánea de cosas exteriores, como el oído da la sucesión de tiempo o ritmo (21). Por ello se imbrican lo espacial-simultáneo de una parte, y lo temporal sucesivo de otra. La sistemática del arte visual requiere de todos modos una correspondencia espacio-temporal, que ya existía para el artista mucho antes de que Einstein la descubriera en sus teorías de la relatividad.

El pintor moderno se halló sometido a las influencias que como una aura eléctrica impregnaban nuestro tiempo, y que habían destruído sus esquemas espaciales del mundo al demostrarle la falacia de la estabilidad del universo exterior, y su imagen o esquema corporal. Mencionemos aquí que dicho esquema corporal está en parte alimentado por el efluvio cenestésico de la sensibilidad interna, que como marea de sensaciones sensoriomotoras y viscerales, asciende, en forma de vaga resaca, hasta la esfera de la conciencia y nutre la imagen corporal. En dicha imagen, situada en las fronteras de nuestra conciencia con la subconsciencia, se cifra la noción de nuestra personalidad física, idea ésta ya adivinada por los filósofos de la Grecia clásica.

La clave del sentido en apariencia incoherente y deforme de la pintura moderna, radica para el arte abstracto en la visión de los pintores que, al sentir roto su esquema espacial del mundo, reflejan esa hecatombe en sus cuadros, pintando un universo dislocado y de planos fracturados, sin continuidad ni solidez, en donde el espacio y el

«Jorge Puccinelli Converso»

mo y medio son un todo. Nuestras percepciones captan la configuración de situaciones. Las cualidades de los objetos son las de toda la situación. Física y fisiología, opinan que los estímulos cerebrales son atómicos, más el cerebro recibe impresiones separadas, y la mente no acaba sino que *comienza* con el cuadro global de todo.

(21) Podríamos, como ejemplo, decir que en tiempos pasados el artista a quien se encargaban retratos de grandes señores y gentes acaudaladas, captaban a menudo las enfermedades crónicas de su modelo, y gracias a ello contamos hoy con una espléndida iconografía de gran valor histórico-médico. Lo que *no* reprodujo el pincel de los artistas clásicos, *no fué* sino la pirueta feliz del cuerpo humano en un bronce de Donatello, la anatomía radiante, toda explosión atlética, de Miguel Angel, o el gesto gracioso y feliz de los desnudos de Bouchard y Fragonard. Psicológicamente, el pincel de Rembrandt pudo captar la profundidad psicológica de un estado de ánimo en su autorretrato, como Franz Hals aprisionó la vida burguesa, rotunda y confiada que se estampaba en las caras de los burgomaestres que retrataba. Más nadie pudo captar el proceso dinámico de la enfermedad, que tiene un comienzo, un desarrollo y un desenlace, a veces el de la cósmica tragedia de la muerte, ni tampoco el desarrollo de un proceso psicológico.

tiempo se funden en extraña relatividad. Un mundo en donde las mutaciones se realizan a saltos cuánticos, y en donde el pincel del artista parece estar movido por la misma sacudida pláncctica que agita el universo según la física atómica. *El arte abstracto es la representación diagramática de la ruptura, por la física atómica, del esquema espacial en la mente del hombre moderno, y en especial del artista.*

A su vez, el sentido de la extraña visión que del ser humano tienen los artistas surrealistas (que combinan dicho ser humano con objetos inanimados, como Max Ernst; que lo hacen de una consistencia ingravida, gelatinosa y transparente, como Dali; que lo presenta visto desde dentro, como Henri Moore), es una representación de la ruptura del esquema corporal que en el artista han motivado las concepciones de la biología moderna (22).

14 — La reacción artística contra la influencia de la nueva Ciencia

El artista moderno ha reflejado en su obra el impacto psicológico de la física atómica, pero, a su vez, ha luchado contra esa influen-

(22) William Hogarth (*Analysis of Beauty - Introduction*), en 1753, dijo :

"Notwithstanding I have told you my design of considering minutely the variety of lines which serve to raise the ideas of bodies in the mind, and which are undoubtedly to be considered as drawn on the surfaces, only of solid or opaque bodies; yet the endeavouring to conceive, as accurate an idea as is possible, of the inside of those surfaces, if I may be allowed the expression, will be a great assistance to us in the pursuance of our present inquiry.

In order to my being well understood, let every object under our consideration, be imagined to have its inward contents scooped out so nicely, as to have nothing of it left but a thin shell, exactly corresponding, both in its inner and outer surface, to the shape of the object itself; and let us likewise suppose this thick shell to be made up of very fine threads, closely connected together, and equally perceptible, whether the eye is supposed to observe them from without, or within; and we shall find the ideas of the two surfaces of this shell will naturally coincide. The very word, shell, makes us seem to see both surfaces alike.

The use of this conceit, as it may be called by some, will be seen to be very great.....and the oftener we think of objects in this shell-like manner, we shall facilitate and strengthen our conception of any particular part of the surface of an object we are viewing, by acquiring thereby a more perfect knowledge of the whole, to which it belongs; because the imagination will naturally enter into the vacant space within this shell, and there at once, as from a centre, view the whole form within, and mark the opposite corresponding parts so strongly, as to retain the idea of the whole, and make us masters of the meaning of every view of the object, as we walk round it, and view it from without".

cia en cada faceta de su arte. Ante todo, para combatir la ruptura del esquema espacial de un universo desintegrado, el artista abstracto lo ha encerrado en el marco de su cuadro y, sobre todo, en el espacio finito —einsteniano— del universo bidimensional del cubismo. Con ello ha pretendido limitar el infinito como ha hecho la Física, y tratar de comenzar a ordenar, limitándolo, su cosmos artístico.

En segundo término, ha llevado al máximo el afán de orden, armonía y claridad, desligándose de formas, colores y ritmos superfluos y yendo a buscar, como Mondrián, la suprema perfección del orden, la claridad y la calma, en su universo blanco y fijo, de líneas rectas y ángulos armoniosos, en donde ha vuelto a convertirse en cosmos de armonías y claridades el universo, que convirtió en caos en la mente del artista la ruptura de los esquemas espaciales del mundo que le rodeaban.

En tercer lugar, la ruptura de los esquemas espaciales en la mente del artista moderno ha hecho que ésta deje de mirar el objeto exterior, como hizo Velázquez, para retroceder más aún y cesar hasta de mirar a la luz, como hicieron los impresionistas, para, en un proceso voluntario de ceguera psíquica progresiva (paralelo a la ceguera histerica de origen psicológico, en la que lo primero que se pierde es la forma, lo segundo la luz y el color, y lo último la noción visual de los objetos), encerrarse dentro de sí mismo. Despreciando el inestable mundo exterior de estructuras desintegradas y leyes inciertas, el artista moderno ha creado su propio mundo de ideas, como los cubistas y pintores abstractos, o ha tendido a restaurar el orden bio-psicológico, como en la pintura surrealista.

Las figuras solitarias de de Chirico, tiritando en la espectral soledad plateada de luna de las piazzas venecianas; las figuras aisladas en desiertos lugares, de Dali, tienen el sentido de seres sumidos en la soledad cósmica en que hoy se siente el pintor, a quien arrebató la ciencia atómica su universo para dejarle en la soledad de sus ideas. De la dramatización en sus lienzos de su doble conflicto: angustia de un universo desintegrado y anhelo de orden, creación y armonía en el mismo, ha brotado, como el agua de un manantial, su arte, incomprendible para muchos porque no lo correlacionan con las concepciones de la física moderna.

La ciencia ha pasado en cien años de estudiar las cosas a estudiar las sensaciones y las ideas. En la actualidad, desde el mundo fijo de las ideas, la Física intenta dominar el mundo cambiante de las cosas y las sensaciones. El arte, siguiendo análogo proceso, intenta

desde la atalaya de las ideas crear una pintura ideológica. Porque el arte moderno trata de presentar el caos, que es para el hombre que no conoce su estructura científica el universo físico actual, intentando a la vez convertirlo en puro y armonioso cosmos con la magia de su arte.

15 — Una ojeada hacia el futuro del arte

Puede preverse lo que el futuro reserva al arte moderno, del mismo modo que mirando el arco de piedra roto de un puente semide-ruído de los que aún alzan medio arco sobre un río, es posible reconstruir, prolongándolo con la mirada, lo que sería su curva hacia la otra orilla. Mediante esa prolongación psicológica, es posible atisbar las directrices del arte del porvenir.

El artista actual ha reflejado en su obra el impacto psicológico de la ciencia atómica que le ha destruido los esquemas —vital para su existencia de hombre y de artista, que eran su esquema espacial del universo y su imagen corporal y psíquica de sí mismo.

Mas la reacción rebelde ya se apunta en el arte de pintores como Salvador Dalí, uno de los más fanáticos surrealistas, que en su más reciente etapa se está volviendo de espaldas al arte surrealista para mostrar en sus cuadros sus Madonnas atómicas, un universo místico en donde todo flota en una fantasmagórica levitación.

El artista moderno, como reacción ante la desintegración del universo por los físicos, está reconstruyendo en su obra ese universo. Escuchemos hablar a los artistas abstractos y oiremos en todos ellos la misma voz de misticismo, el mismo místico anhelo de unidad, de inevitable comunión con fuerzas eternas, estables y trascendentes (23). El

(23) Escuchemos la voz de los Artistas abstractos de Norteamérica: George I. K. Morris (autor de "Suspended Discs"): *Can you imagine it in any other time —an artist just putting shapes together— shapes that represent nothing, either alone or in combination? He puts a frame around it, and offers it on the open market, just as a good thing to have around and look at; something that will speak to you as an independent personality, and yet is very quiet*. Posteriormente defiende el esfuerzo de autocontrol y pacificación de "harnessing of freedom" lo que es la verdadera fuerza del artista. Compara luego un artista que pinta la Naturaleza sin seleccionar motivos, como "un pianista que se sienta sobre el teclado (Whistler) o sobre la *placa*". Pintar es, básicamente, una experiencia óptica. El arte tiene un impulso emocional y una textura estructural, y produce dos fuerzas opuestas como la inspiración y aspiración, requiere el impulso del pintor de activar con vida un cuadro, y lo retiene con control posibilitan-

arte abstracto contará con infinidad de técnicas, pero en el fondo de todas ellas palpita como elemento de unidad, que es su común denominador, el ansia de integración, de unidad, de solidez, de perennidad, el deseo de volver a hallar la unidad perdida del cosmos, del hombre en sí, y del hombre con el cosmos.

Como único medio de restaurar la unidad de la materia y espíritu, hoy desintegrados, el artista ha elegido el camino de la integra-

do una actividad *we come to the sources of salvation or disaster possibilities of liberation, now* creadora más poderosa para el próximo cuadro.

Willem de Kooning (autor de "The Mail Box"). La abstracción usada en un comienzo para designar una naturaleza muerta permitió al artista no entender arte como todo lo que puede incluirse, sino como todo lo que puede eliminarse, "*It gave some people the idea that they could free art from itself*". El artista renunció a las cosas para apoderarse de las ideas "*social ideas, to make their objects with, their constructions—the pure plastic phenomena*"....."*Man's own form in space —his body— was a private prison; and that it was because of this imprisoning misery —because he was hungry and overworked and went to a horrid place called home late at night in the rain, and his bones ached and his head was heavy— because of this very consciousness of his own body, this sense of pathos, they suggest, he was overcome by the drama of a crucifixion in a painting or the lyricism of a group of people sitting quietly around a table drinking wine*"....."*Kandinsky understood "Form" as a form, like an object in the real world; and an object, he said, was a narrative —and so, of course, he disapproved of it. He wanted his "music without words"*.

".....*Futurists had had a simpler sentiment..... No space. Everything ought to keep on going!*"

"*The argument often used that science is really abstract, and that painting could be like music and, for this reason, that you cannot paint a man leaning against a lamp-post, is utterly ridiculous. That space of science—the space of the physicists— I am truly bored with by now. Their lenses are so thick that seen through them, the space gets more and more melancholy. There seems to be no end to the misery of the scientists' space. All that it contains is billions and billions of hunks of matter, hot or cold, floating around in darkness according to a great desing of aimlessness. The stars I think about, if I could fly, I could reach in a few old fashioned days. But physicists' stars I use as buttons, buttoning up curtains of emptiness. If I stretch my arms next to the rest of myself and wonder where my fingers are that is all the space I need as a painter.*

"*Today, some people think that the light of the atom bomb will change the concept of painting once and for all. The eyes that actually saw the light melted out of sheer ecstasy. For one instant, everybody was the same color. It made angels out of everybody. A truly Christian light, painful but forgiving*".

Alexander Calder (autor de "Hanging Mobile") : "*I think that at that time and practically ever since, the underlying sense of form in my work has been the system of the Universe, or part thereof. For that is a rather large model to work from.*

ción, unidad y simplificación. Arte abstracto es simplificación, es despojar al universo de color y de forma, para recrearlo partiendo de la fría desnudez de la idea pura. La integración religiosa, mística, de un nuevo universo será el objetivo del nuevo arte.

What I mean is that the idea of detached bodies floating in space, of different sizes and densities, perhaps of different colors and temperatures, and surrounded and interlarded with wisps of gaseous condition, and some at rest, while others move in peculiar manners, seems to me the ideal source of form.

I would have them deployed, some nearer together and some at immense distances.

And great disparity among all the qualities of these bodies, and their motions as well.

A very exciting moment for me was at the planetarium-when the machine was run fast for the purpose of explaining its operation: a planet moved along a straight line, then suddenly made a complete loop of 360° off to one side, and then went off in a straight line in its original direction.

I have chiefly limited myself to the use of black and white as being the most disparate colors. Red is the color most opposed to both of these-and then, finally, the other primaries. The secondary colors and intermediate shades serve only to confuse and muddle the distinctness and clarity.

When I have used spheres and discs, I have intended that they should represent more than what they just are. More or less as the earth is a sphere, but also has some miles of gas about it, volcanoes upon it, and the moon-making circles around it, and as the sun is a sphere-but also is a source of intense heat, the effect of which is felt at great distances. A ball of wood or a disc of metal is rather a dull object without this sense of something emanating from it".

Fritz Glarner (autor de "Relational Painting"): A painter should never speak because words are not the means at his command. Words cannot express visually dimension at a glance-they can only establish their own relationship in time. However, it is possible for a painter, at certain moments of his development to formulate some of the problems he is facing in the growth of his work. A painting cannot be explained. Words can only stimulate the act of looking.

To liberate form, it is necessary for the form-symbol to lose its particularity and become similar to space. To liberate form it is necessary to determine space so that their structures become identical. When the form area and the space area are of the same structure, a new aspect arises in which pure means can reveal their intrinsic expression. The differentiation between form and space has to be established by color, proportion, oppositions, etc."

Robert Motherwell (Personage): "One of the most striking aspects of abstract art's appearance is her nakedness, an art stripped bare. Now many rejections on the part of her artists! Whole worlds-the world of objects, the world of power and propaganda, the world of anecdotes, the world of fetishes and ancestor worship. One might almost legitimately receive the impression that abstract artist don't like anything but the act of painting....

Podemos anticipar, basándonos en ese mismo objetivo de unidad e integración que como clave filosófica de su estructura palpita en la nueva ciencia atómica, que el arte moderno derivará en el próximo medio siglo hacia un nuevo y laico misticismo. Una mística del arte

What new kind of mystique is this, one might ask. For make no mistake, abstract art is a form of mysticism.

Still, this is not to describe the situation very subtly. To leave out consideration of what is being put into the painting, I mean. One might truthfully say that abstract art is stripped bare of other things in order to intensify it, its rhythms, spatial intervals, and color structure. Abstraction is a process of emphasis, and emphasis vivifies life, as A. N. Whitehead said.

Abstract Art is a true mysticism—I dislike the word or rather a series of mysticisms that grew up in the historical circumstance that all mysticisms do, from a primary sense of gulf, an abyss, a void between one's lonely self and the world. Abstract art is an effort to close the void that modern men feel. Its abstraction is its emphasis".

Stuart Davis (autor de "Hot Still-Scape for Six Colors") : "I think of Abstract Art in the same way I think of all Art, Past and Present. I see it as divided into two Major categories, Objective and Subjective. Objective Art is Absolute Art. Subjective Art is Illustration, or communication by Symbols, Replicas, and Oblique Emotional Passes. They are both Art, but their Content has no Identity. Their difference cannot be defined as a difference of Idiom, because all Paintings have the Laws of Design as a common denominator. Design exists, as an Idiom of Color-Space Logic, and it also exists in an Idiom of Representational Likenesses. Objective Art and Subjective Art exist in both Idioms. Their difference can only be defined in terms of what the Artist thinks his Purpose means—its Content as a Design Image.

Objective Art sees the Percept of the Real World as an Immediate Given Event, without any Abstract Term in it. But there is Consciousness of Change, of Motion, in it. The Real Object, its Image in the Idiom of Idea, and the external Image of Idea as Design, are experienced as a simultaneous event in Consciousness. These three distinct realities are Perceived as a single Object; a Headline on the Display-Surface of Common Sense. The consciousness of change experienced in these separate identifications is understood as the Total Form of this Object. To know this is the experience of its Free Accomplishment; an act amenable to Volition. This is the Total Appearance, hence Total Content of Objective Art, Absolute Art. Its Universal Principle is the Sense of Freedom".

"In my opinion, all art is abstract — abstract from reality. In appearance, I see the forms of art running the gamut from extreme objective (visual) to extreme subjective (style) reality without ever being completely one or the other. For me, there exists only profound abstraction, or superficial abstraction independent of how far or how close the abstraction lies from objective or subjective reality.

In Giotto (for me the greatest), I see an artist who for the first time in Western painting, has freed himself of dogmatic, subjective reality in a unique way. With a perfect, subjective reality, with a profound, all-embracing Biblical philosophy, he discovered objective reality. To him, philosophy and reality —idea and object— were

basada en las verdades de la nueva ciencia física, como el medio más decisivo de restaurar la unidad perdida de su esquema espacial del universo, y de su imagen corporal, en una trascendente tentativa de suprema integración artística del hombre con el cosmos.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

an inseparable whole. From then on, with the continued investigation into objective reality, subjective reality lost its unity. With this loss of the mystic story of the Bible and its physical and philosophical implications, the painter lost a profound, universal image something he, perhaps unconsciously, has tried to regain through a new, basic, subjective reality, or through a new, all-embracing philosophy. Even El Greco's religious mysticism is, to me, superficial in comparison to Giotto's or even in comparison to El Greco's own more worldly subjects.

But though the struggle between subjective and objective reality probably never will be decide, Cezanne, in modern times proved that the same basic, mystic laws of profound abstraction (cubic, geometrical, linear flow) are true for the objective as well as subjective reality alike".

Sentido Social de la Rebelión de Túpac Amaru

Por DANIEL VALCÁRCEL

La histórica rebelión de José Gabriel Condorcanqui Noguera y Túpac Amaru —mestizo serrano, caudillo de masas indias— pertenece a la etapa predominante *social y fidelista* de fines del siglo XVIII y principios del XIX, precursora todavía no-conciente de una futura etapa predominantemente *política y separatista* entre los años 1816 a 1826 —coincidente, más o menos, con la llegada de Brown al litoral y la salida de Abascal— a través de un intermediario momento *socio-político y liberal* que corre desde la iniciación del siglo XIX hasta el año 1815. Porque el separatismo peruano —conciente tendencia política que aspiraba a la formación de un nuevo Estado— no se inicia ya como tal separatismo —según algunos quieren sostener— sino que en verdad constituye la culminación de un proceso que brota como disconformidad local y cotidiana contra la mala administración colonial, pero que simultáneamente —tanto en su forma progresista como en la ultramontana— acepta el absolutismo de la monarquía imperante —momento *fidelista*—; se *afianza*, cuando a la antedicha protesta social se agrega una crítica ideológica de tendencia monárquico-constitucional —momento *liberal*—; y *culmina* con la secesión en instantes cronológicos distintos a otros análogos sucesos contemporáneos de hispanoamérica —momento *separatista*.

La inicial etapa *fidelista* está caracterizada por una profunda disconformidad social, que apunta su intermitente ataque contra las malas autoridades —obstáculos a la vigencia de las *Leyes de Indias*, cabe decir a la auténtica voluntad del Rey (1). De esta etapa toda-

(1) V. mis ensayos *Rebeliones Indígenas* (Lima, Imp. Torres Aguirre, 1946, pp. 13-29) y *La rebelión de Túpac Amaru* (México, Edit. Fondo de Cultura Económica, 1947, caps. I-VI).

vía ingenua, se pasará a otra, análoga a la representada por la ilustración española del reinado de Carlos III, que en el Perú florece tardía por la época de Gil de Taboada —en simultáneo momento al de la lucha en España contra la intromisión de la ola revolucionaria francesa en pleno proceso de expansión. En esta etapa social y fidelista —cuyos orígenes pueden ser encontrados en la tensión de nuestros ultramontanos y regalistas— vive y se consume el cacique Túpac Amaru (1740 ó 41-1781). Desde un punto de vista genérico, hasta cuatro generaciones podrían ser divisadas a lo largo del complejo siglo XVIII peruano : a) constituida por hombres nacidos en la *primera mitad* del siglo XVIII, como Llano Zapata, Olavide, Castro, Pumacahua y Túpac Amaru —cuyas diferencias serán abordadas más adelante—, b) formada por los nacidos a comienzos de la segunda mitad del siglo XVIII, como Rodríguez de Mendoza, Baquijano y Carrillo, Morales Duárez, Unanue o Aranibar, c) tipificada por los que nacieron a mediados de la segunda mitad de esta centuria, como Vidaurre, Luna Pizarro, Arce, Luzuriaga, Riva Agüero, Gamarra o Sánchez Carrión, y d) constituida por los nacidos a fines del mencionado lapso, como Choquehuanca, González Vigil, Orbegoso o Castilla.

La primera generación tiene dos grupos : I) el formado por los limeños Llano Zapata y Olavide, que pasan a España y se insertan en el proceso europeo-americano para no retornar jamás, y II) el constituido por Castro, Pumacahua y Túpac Amaru, cuyas actividades tienen como sede la jurisdicción del obispado del Cusco y muestra una trayectoria peculiar. Castro es un polígrafo tacneño, cuya actitud local se mezcla con otra de carácter ecuménico y juega papel importante en la cultura peruana de la época. Pumacahua y Túpac Amaru son dos Caciques, individuos pertenecientes a la casta noble indígena, que actuarán en bandos diferentes durante los célebres y violentos sucesos del Cusco de 1780. Túpac Amaru desaparecerá en 1781, sin rebasar la etapa fidelista, en tanto que Pumacahua —colmado de máximos honores por el Rey— en sus años de ancianidad encabeza una rebelión, que coincide con nuestro lapso liberal, y —como Túpac Amaru— perecerá también en la empresa.

Ahora bien, cómo ha sido interpretada esta epónima rebelión cusqueña por los escritores en épocas diversas? Ya durante el siglo XVIII, un sector de tendencia oficial interesada, la señaló como un movimiento político de secesión. Era una cazarra manera de alarmar a la Corte, evitar mayores averiguaciones y defender los intereses creados de las malas autoridades. Otro sector señaló su carácter de pro-

testa por la creación de nuevos impuestos. Más tarde, al producirse la independencia y años siguientes, se consideró a este acontecimiento que encabezara Túpac Amaru como un conato separatista, juzgándose el pasado histórico de acuerdo con los sentimientos predominantes en aquel momento. En nuestra actual etapa pueden ser descubiertas dos actitudes : una subjetiva, poco crítica y documentada, que coge opiniones y las acepta sin mayor examen, o enuncia juicios rotundos basados en algunas hojas sueltas, por ejemplo sosteniendo la tesis del separatismo apoyado en un bando, que Melchor Paz señala haber sido encontrado "en la faltriquera del Vestido" de Túpac Amaru; y otra objetiva, que considera a esta rebelión como representativa de un movimiento social preñado de inusitadas consecuencias, apoyada en un análisis de los caracteres imperantes en aquella época, en las actitudes de sus personajes y en lo que escribió el propio Túpac Amaru y su esposa, doña Micaela Bastidas. Un breve derrotero bibliográfico ha sido publicado por el suscrito bajo el título de *Estado de la investigación histórica sobre la rebelión de Túpac Amaru* (2).

¿Quién era Túpac Amaru y qué fuentes directas ha dejado para el conocimiento histórico de la rebelión que capitaneó? Como Cacique, fué Túpac Amaru un funcionario menor de la Corona española, descendiente de la antigua nobleza incaica. Su *Genealogía* ha sido publicada, pero hay documentos inéditos, de otro equívoco pretendiente del siglo XVIII a ser reconocido como el verdadero representante del último Inca, en la Universidad de San Antonio del Cusco (3). Su educación la efectuó en el Colegio de San Francisco de Borja de esa ciudad —destinado a los hijos de Caciques con derecho de sucesión— plantel regentado por los jesuitas, donde se les impartía elementos de cultura y se les adoctrinaba en la religión.

Por sus actividades posteriores, se infiere que el cacique Túpac Amaru siguió cultivándose hasta poseer un cierto conocimiento de las *Leyes de las Indias* y de otras normas jurídicas españolas, con ayuda posible de un consultor. Lo prueba el recurso que presentó ante la Audiencia de Lima, el 18 de diciembre de 1777, como representante de los Caciques de la provincia de Tinta para solicitar la extinción del servicio a la mita de Potosí. Cuando retornó al Cusco desengañado

(2) v. Rev. *Mar del Sur*, Lima IX-X-1949, nº 7, pp. 42-53.

(3) v. mis folletos *Índice de Documentos referentes al juicio sobre legítima descendencia del último Inca Túpac Amaru* (Lima, Imp. Miranda, 1948) y *La familia del Cacique Túpac Amaru* (Lima, Imp. Miranda, 1947).

de la justicia virreinal, al comenzar el año siguiente, será el momento en que adoptará nuevas actitudes. Si la justicia no se podía obtener mediante gestiones pacíficas, necesario era obtenerla por la fuerza. La ley debía acatarse a despecho de las malas autoridades, pero olvidaba que el desacato no sería perdonado por el Rey, aunque fuera ejecutado en su nombre, y los dolosos manejos de Corregidores, Recaudadores y demás funcionarios cómplices estaban a cubierto de toda sanción oficial.

Por entonces son ya numerosos los motines contra los nuevos impuestos y los ataques personales que sufren de continuo los Recaudadores de la Real Hacienda. La Memoria de Amat hace referencia a tumultos en diversos pueblos del Perú, situación que sufre un notable incremento en la de su sucesor Guirior, como testimonio decisivo del malestar imperante. Los peruanos —y los americanos— comenzarán por no creer en las malas autoridades, que a despecho de la distancia burlan las leyes, y terminarán por sacudirse del propio Monarca.

Túpac Amaru parece no haber preparado extensas conexiones previas, sino guardado hasta el último momento su arriesgado designio. Prefirió escrutar el ambiente y esperar una ocasión favorable a la propagación de su grito de justicia social. Esto significa conocimiento del medio y cautela, porque la delación abundaba. Cuando en 1780 envió cartas a los Caciques de las diferentes Provincias, muchos de ellos fueron los primeros en avisar a las autoridades (4). El bagaje bélico y los conocimientos militares están casi ausentes. No hay un plan de guerra. En la rebelión del Cacique está presente ese característico impulso de los gritos sociales, fundamentado sobre la esperanza de una propaganda rápida y su inmediato eco en las masas.

Túpac Amaru se constituye en el vocero de una casta no-privilegiada, haita de cargas y amarras que desea sacudir de su vida cotidiana. Protesta contra los abusos, pero deja constancia que su movimiento no va contra el Rey ni la religión. En toda hispanoamérica se oirán gritos análogos. Paradójicamente, las autoridades son acusadas y están en plano vedado. Los verdaderos súbditos americanos de Carlos III son aquellos que, a despecho de los intereses creados, luchan por el imperio de la ley. En la primera parte de su *Diálogo sobre los Sucesos varios acaecidos en este Reyno del Perú*, escrito en 1786 por

(4) v. *La rebelión de Túpac Amaru*, cap. VIII.

Melchor Paz (5), se insertan, entre otros documentos, tres Cartas dirigidas al Obispo, al Cabildo secular y a un Canónigo de La Paz, transcritas en la parte final del presente trabajo (6). Pedro de Angelis publica las dos primeras, omite la tercera, y agrega una nueva Carta al Cabildo (7), en el tomo V de su *Colección documental* (Buenos Aires 1836). Odriozola, sin mencionar su origen, sigue a Angelis en el tomo I de sus *Documentos Históricos* (Lima 1863).

La Carta al Obispo del Cusco, Juan Manuel de Moscoso y Peralta, escrita el tres de enero de 1781, cuando sitiaba la ciudad, anuncia su acatamiento a la religión, al clero y su defensa de los templos y conventos, recalca su protesta contra los Corregidores y contra los excesivos impuestos, reitera su posición de leal súbdito de Carlos III en contraposición a la deslealtad de las malas autoridades —que burlan las leyes y, por ende, la voluntad del monarca— y declara que, satisfecha sus exigencias, se retirará de toda actividad pública. La primera Carta dirigida al Cabildo —que no aparece en la *Crónica de Melchor Paz*, editada por Eguiguren— también está fechada desde Ocororo el tres de enero de 1781. Aquí señala su propósito de librar de la exagerada servidumbre a los Indios, amenaza con represalias si, por su guerra "defensiva", los del Cusco cometen venganzas contra sus partidarios, recalca su origen noble, critica los abusos de Corregidores y Curas, se reconoce ejecutor de la sentencia contra el corregidor Arriaga, reclama la inmediata desaparición de los Corregidores y su sustitución por los Alcaldes Mayores, la erección de una Audiencia en el Cuzco y reconoce la autoridad del Rey. La segunda Carta dirigida al Cabildo el nueve de enero de 1781, cuando se preparaba a levantar el sitio de la ciudad, enuncia dos conceptos importantes: primero, recalca que su guerra es defensiva; y segundo, manifiesta que desea la conservación de la ciudad del Cuzco y la escudará del deseo "irreflexivo" de venganza de sus indios que "sólo aspiran a poblarla ellos mismos sin permitir otro vecindario". Aquí hace explícita referencia a la Carta anterior enviada al Cabildo, fechada el tres de enero. Por último, la Carta al Canónigo de La Paz, José Paredes, redactada en Chuquibamba el 26 de enero de 1781, cuando ya se había retirado hacia el

(5) *Crónica de Melchor de Paz*. Pub. por Luis Antonio Eguiguren. Tomos I-II. Lima, Imp. Torres Aguirre, 1952.

(6) v. documentos I, III y IV.

(7) v. documento II.

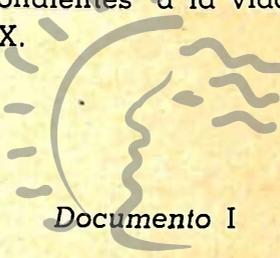
sur, trae una descripción suya de cómo derrotó al ejército de los Corregidores en Sangarara y da el motivo fundamental de haber levantado el sitio del Cusco, causado por las noticias de marchar tropas enemigas desde el Alto Perú. Alude al avance de los soldados enviados desde Buenos Aires, capitaneados por Flores y por Reseguín, que vencieron a los hermanos Catari y pasaban en auxilio de La Paz, defendida por Segurola y atacada por el nuevo y victorioso jefe indígena Túpac Catari. Además, agrega Túpac Amaru, cómo los españoles no han dejado que el Obispo del Cusco entrase en directas conversaciones con él, reitera sus protestas contra las malas autoridades y los excesivos impuestos, hace una crítica de los manejos de la Audiencia de Lima, pone en duda el valor militar de los soldados enviados desde Lima —pues a similares tropas había ya vencido— manifestando con claro humorismo que los limeños "son buenos para matar semitas, y engullir mazamoras". Es particularmente interesante su propuesta al Rey : dar la misma cantidad de dinero que le entregan las autoridades y salvar de esta manera, con su autoridad, la paz y justicia sin detrimento de la Real Hacienda, cosa a la que se siente superlativamente comprometido por ser descendiente directo de la dinastía incaica y obligado defensor de los Indios.

El más firme apoyo de los que sostienen el separatismo como nota fundamental de la rebelión de Túpac Amaru es un Bando, que se dice haber sido encontrado en uno de los bolsillos del caudillo rebelde —al capturársele en Langui, a traición, por quienes en última instancia sólo buscaban el perdón oficial. También lo trae Melchor Paz, lo publica Angelis y lo reedita Odriozola— inserto más adelante (8). Este documento discutible, escrito en Tungasuca, tiene como fecha el 18 de marzo de 1781. Angelis no indica su lugar y fecha. Son muy sospechosos las circunstancias en que manifiestan las autoridades haberlo encontrado. Llama la atención que precisamente cuando Túpac Amaru estaba en plena derrota, redactase tan comprometedor documento y no lo hiciese en el momento en que sitiaba el Cuzco y acababa de vencer a las tropas de los Corregidores. Un detenido análisis de esta pieza muestra, por otra parte, que ni aún en este momento hay un claro separatismo. Túpac Amaru reconocería al Rey y a la Iglesia, aceptaría pagar sendos impuestos, como manifiesta al decir que no se obedezca ni abone suma alguna a las malas autoridades vigentes, "y solo se

(8) v. el Documento V.

debera todo respeto al Sacerdocio pagandoles el Diezmo y la Primicia como que se da a Dios inmediatamente : y el tributo y Quinto a su Rey y Señor Natural y esto con la moderación que se hara saber con las demas Leyes que se han de observar y guardar". La compensación sería reconocerlo de juris como gobernante del Perú, cargo que de facto ostentaba. Este equívoco documento no puede servir de base para una interpretación genérica de separatismo acerca de la rebelión del Cacique de Pampamarca, Tungasuca y Surimana.

En conclusión, puede afirmarse que lo esencial de la rebelión de Túpac Amaru estriba en su carácter de protesta social armada, dentro de una actitud fidelista que acepta la forma monárquica imperante en nuestro siglo XVIII. El separatismo político es una etapa tardía en el Perú, y es anacrónico interpretar los sucesos del siglo XVIII peruano, con las actitudes correspondientes a la vida histórica vigente en el primer cuarto del siglo XIX.



Documento I

*Carta de Túpac Amaru escrita al Sr. Obispo del Cuzco
despachada con 3 Emisarios.*

Yltm. Señor. El catolico celo de un hijo de la Yglesia, como profeso christiano en el Sacrosanto Bautismo, no puede en ninguna Epoca, ni circunstancias profanar los Sagrados tabernaculos del Dios que adora, ni ofender sus Sacerdotes, a menos de una Causa urgente y licita : siendo para ello mas potisima (sic) la destetación de la fé, y abrazar los extremados torpes vicios del libertinage; con el abuso de las cargas grovosas de unos Fenomenos titulados Corregidores, y las mayores pensiones que se han ido introduciendo con la erección de una general Aduana, y demas gabelas que se inspeccionan a las miserables Puertas de los infelices Vasallos de mi Nacion, propagandola con inexorabilidad un Segundo Pizarro en la tyrania, que no solamente grava a mi Nacion de extraccion, sino aun a las demas naciones y calidades. Y asi esperando que otro, u otros sacudiesen el Yugo de este Faraón, no habiendo salido alguno a la voz, y defenza de todo el Reyno, para escusar los mayores inconvenientes de hurtos, homicidios, ultrages, y otras acciones inucitadas : que aunque hoy se me note de Rebelde, o infiel

a nuestro Monarca Carlos (que Dios guarde) dara a conocer el tiempo que soy un vasallo fiel y leal, y que no he desmentido un punto del debido acatamiento a la Yglesia, y su Magestad.

VSY no se incomode con esta novedad, ni se perturbe con su christiano fervor la Paz de sus Monasterios, cuyas Sagradas Virgenes e inmunidades no se profanaran de ningun modo : ni tampoco sus Sacerdotes seran imbadidos con la menor ofensa, ni injuriados en nada y mas si siguen los designios de mi saneada intencion; que en consiguiendo yo la libertad absoluta de todo genero de pensiones cargadas a mi Nacion, el perdon general de mi aparentada decersion al Vasallage que debo, y el total demolimiento de la dha. Casa de la Aduana, que intento, y extincion de los rescortes de Visita, me retiraré a una Tebayda donde pida con sosiego misericordia : y V. S. Y. me imparta todos los senderos y documentos, para mi glorioso fin, que mediante la Divina misericordia, espero, a cuyo servicio aspiro, y a quien clamandole con las mayores ansias ahincos del alma, y rogandole por la importante vida de V. S. Y. su muy seguro servidor. Josef Gabriel Tupac Amaru Inca. Yltm° Sr. Dr. Dn. Juan Manuel de Moscoso y Peralta (9).

Documento II

Biblioteca de Letras
Otro Oficio al Cabildo del Cuzco.

Muy ilustre Cabildo : Desde que dí principio á libertar de la esclavitud en que se hallaban los naturales de este reino, causada por los correjidores y otras personas, que apartadas de todo acto de caridad, protejian estas estorsiones contra la ley de Dios, ha sido mi ánimo precaver muertes y hostilidades por lo que á mi corresponde. Pero como parte de esa ciudad se ejecutan tantos horrores, ahorcando sin confension á varios individuos de mi parte, y arrastrando otros, me ha causado tal dolor, que me veo en la precision de requerir á ese Cabildo contenga á ese vecindario en iguales excesos, franqueándome la entrada á esa ciudad : porque si al punto no se cumple esto, no podré

(9) *Paz* : T. I., pp. 285-286. Con ligeras variantes en *Angelis* : t. V., pp. 18-19, y en *Odrizola* : Documentos Históricos, t. I., pp. 125-26. *Paz* y *Odrizola* ponen como lugar y fecha : Ocororo, 3 de enero de 1781, mientras *Angelis* pone : Tungasuca, diciembre 12 de 1780. *Angelis* está errado en la fecha y el lugar, si nos atenemos al desarrollo cronológico de la rebelión. (v. nota 11).

tolerar un instante de tiempo mi entrada en ella á fuego y sangre, sin reserva de persona. A este fin, pasan el R. P. Lector Fr. Domingo Castro, el Dr. D. Ildefonso Bejarano y el Capitán D. Bernardo de la Madrid, en calidad de emisarios, para que con ellos se me dé fija noticia de lo que ese Ilustre Cabildo resolviese en un asunto de tanta importancia : el que exige rindan todas las armas, sean las personas de cualquiera fuero, pues en defecto pasarán por todo el rigor de una justa guerra defensiva. Sin retener por ningún pretexto á dichos emisarios, porque representan mi propia persona; sin que se entienda sea mi ánimo causar la menor estorsion á los rendidos, sean de la clase que fuesen, como ha sucedido hasta aqui. Pero si, obstinados, intentan seguir los injustos hechos, experimentarán todos aquellos rigores que pide la divina justicia, pues hasta aqui la he visto pisada por muchas personas.

La mía es la única que ha quedado de la sangre real de los Incas, reyes de este reino. Esto me ha estimulado á procurar por todos los medios posibles, á que cesen en él todo las abusivas introducciones que por los mismos correjidores y otros sujetos se habian plantificado; colocándose en todos los cargos y ministerios unas personas ineptas para ellos, todo resultante contra los mismos indios y demas personas y disposiciones de los mismo reyes de España, cuyas leyes tengo por experiencia se hallan suprimidas y despreciadas, y que desde la conquista acá, no han mirado aquellos vasallos á adelantarlas, sino que su aplicación es á estar á esta misma gente, sin que respiren á la queja. Esto es tan notorio, que no necesita mas comprobante sino las lágrimas de estos infelices que há tres siglos las vierten sus ojos. Este estado nunca les ha permitido contraerse á conocer el verdadero Dios, sino á contribuir á los correjidores y curas su sudor y trabajo : de manera que, habiendo yo pesquisado por mi propia persona en la mayor parte del reino el gobierno espiritual y civil de estos vasallos, encuentro que todo el número que se compone de la gente racional, no tiene luz evangélica, porque les faltan operarios que se la ministren, proviniendo esto del mal ejemplo que se les dá.

El ejemplar ejecutado en el corregidor de la provincia de Tinta, lo motivó el decirme que yo iba contra la iglesia, y para contener los demas correjidores, fué indispensable aquella justicia. Mi deseo es, que este género de jefes se suprima enteramente : que cesen sus repartimientos : que en cada provincia haya un alcalde mayor de la misma nacion indiana, y otras personas de buena conciencia, sin mas inteligencia que la administración de justicia, política cristiana de los indios y demas individuos, señalándoseles un sueldo moderado, con

otras condiciones que á su tiempo deben establecérseles entre las que es indispensable una comprensiva á que en esa ciudad se erija Real Audiencia, donde residirá un Virey como presidente, para que los indios tengan mas cercanos los recursos. Esta es toda la idea por ahora de mi empresa, dejándole al Rey de España el dominio directo que en ellos ha tenido, sin que se les substraiga la obediencia que le es debida, y tampoco el comercio comun como nervio principal para la conservacion de todo reino. Nuestro Señor guarde á V. S. muchos años. Campo de Ocororo, 3 de Enero de 1781.— B. L. M. de V. S. su muy seguro servidor.— José Gabriel Tupac Amaru.— Inca.— Muy Ilustre Cabildo y Ayuntamiento de la gran ciudad del Cuzco (10).

Documento III

Cartas escritas al Cabildo Secular del Cuzco por el Rebelde Tupac Amaru.

Esta Carta fue recibida por mano de los 3 Emisarios a las cinco de la tarde del día de su fecha (11).

Biblioteca de Letras Otra. «Jorge Puccinelli Converso»

Muy Ilte. Cabildo. Sin embargo de que con fecha de 3 del que corre expuse a V. S. S. mi deseo propenso siempre a evitar las muertes, destrozos, e incendios de Casas, que no se pueden evitar, si la Guerra defensiva sigue por mi parte. Ayer 8 del mismo haviendose adelantado esta tropa con el ardor que acostumbra, fueron ganando terreno sin hacer ofensa, hasta que la tropa de esa Ciudad declaró la imbacion ofensiva. Las funestas consecuencias que se preciso se sigan, me obligan a representar a V. S. S. me veo precisado, a ponerle a la vista me instan mis Yndios a que les conceda permiso para entrar en esa Ciudad a saco. Si asi sucede, quedara arruinada y convertida en cenizas, y sus Habitantes en pabeza, que es la intencion que les he pene-

(10) *Angelis* : t. V., pp. 20-21; *Odriozola* : Docs. Hist., t. I, pp. 126-28. En *Paz*, (pub. L. A. Eguiguren) no se inserta.

(11) No se inserta la carta enviada al Cabildo el 3 de enero de 1781. v. Doc. II, que es la *Carta* mencionada.

trado, pues me ofrecen entregarla a mi disposicion, y que por compensativo solo aspiran a poblarla ellos mismos sin permitir otro vecindario.

Persuadiranse V. S. S. que esta expresion la dicta el temor, pero no es asi, porque tengo a mis ordenes innumerable gente que solo esperan la que les diese para cumplir lo que prometen. Prevéngolo asi a V. S. S. para que esten en inteligencia de que mi animo deliberado es que no se cause hostilidad a ninguno, y que esos Naturales y Vecindario estan impuestos en lo contrario por persona que debian informarlos de la verdad, mayormente cuando nunca me ha acomodado a las resoluciones atentadas de esta gente, la que anhela a la consumacion de su idea; y recelo pasen a su excusion por aquellos terminos que suele dictar la irreflexion. Para que ante Dios, ni el Rey se me pueda inferir cargo, lo pongo en noticia de V. S. S. para que por medio del conductor Dn. Francisco Bernales me comuniquen su deliberacion para ajustar las mias a lo que sea mas conveniente.

Bien penetrado tengo se havran hecho criticas reflexiones sobre adelantar el Real Patrimonio, cesando los Repartimientos por el señalamiento y Alcabala de su tarifa; pero tambien estoy impuesto en que los Mestizos y Españoles gustosos contribuiran a correspondencia de sus fondos aun mas cantidad que el redito de la tarifa. Es bastante prueba de esta verdad hallarse a mis ordenes, sin violencia, crecido numero de ellos, como lo tengo representado a los Tribunales que corresponde. Nuestro Señor guarde a V. SS. muchos años. Altos de Piccho y Enero 9 de 1781. B. L. M. de V. SS. su seguro servidor. Josef Gabriel Tupac Amaru Ynca. A los Señores del Ylte. Cabildo y Ayuntamiento de la gran Ciudad del Cuzco (12).

Documento IV.

Carta que Josef Gabriel Tupac Amaru escribio al Dr. Don Josef Paredes Canonigo de la Iglesia de La Paz Con el motivo de haber este escrito al Dr. Josef Perez en la del Cuzco, solicitando saber de la salud de un deudo suyo que estudiaba en el Colegio de San Bernardo : Y de las novedades ocurrentes cuya posta intercepto el Dhº Rebelde, y le respondio de la manera siguiente.

(12) *Paz* : t. I., pp. 286-87 : Con pequeñas diferencias, *Angelis* : t. V., pp. 21-22, y *Odriozola* : t. I., pp. 128-29.

Muy señor mio : Con ocasion de hallarme en estos Lugares de Ayaviri trajeron a mi presencia un Yndio que conducia una de V. dirigida al Dr. Dn. Josef Perez; y porque considerando que mis Guardias y Centinelas no le dexaron pasar con grave detrimento, y cristiano celo tan opuesto al de los Europeos que quitan vidas de inocentes sin recelo del daño de sus almas : y porque la de V. se encamina solo a saber las novedades acaecidas en mis progresos, yo sin embozo se las insinuare con el seguro de mi verdad.

Lo primero, murieron los 600 hombres que vinieron a dar guerra. Es evidente que Dn. Tiburcio Landa, Dn. Josef Antonio Urizaga y Guisarsola, Dn. Josef Escajadillo y Dn. Ramon Arechaga vizarros Capitanes salieron en busca mia con mil y mas hombres de distincion, de tropa bien arreglada, quienes perdieron la vida en espacio de una ora a excepcion de quarenta y tantos hombres que a fuerza de mi sudor e industria los pude librar del furor de mis Yndios. Lo segundo, quiere saber V. de la Expedicion del Cuzco, y que si las ocho Parroquias estan a mi favor; a lo que debo decir, que solo siete estan a mi banda (aunque no las havia menester), porque la Parroquia de San Christoval que juzgaban estaba a mi disposicion (porque quando antes regresaba al Cuzco me aposentaba en ella), los Europeos Hereges que la asolaron matando hombres y mugeres sin mas probabilidad que la mala propension de ellos a perjudicar a los miserables Yndios, que con el favor de Dios estan los malvados en lugar donde pagaron lo que han hecho, pues tengo al Cuzco sitiado con solo once Provincias de gente armada, no es poca para la que en el recide : pues la causa de mantenerse hasta aora dicha Ciudad en pie, es porque obro como Christiano, procurando con piedad, haciendo porque no dexen asolada la Ciudad, y en ella los Conventos, Monasterios, Monjas, Mugeres y Criaturas : y tambien porque dexando esto en este estado me partí a buscar a Vms. que me decian venian en mi solicitud por Carta que me mandaron mis Espias y Centinelas que tengo en estos Lugares.

El Sr. Obispo de la Ciudad del Cuzco es cierto que mal informado e inquieto su animo se ha compuesto con sus Colegiales alistandolos para la Guerra; pero todo eso creera V. que no tiene subsistencias, sino mucho miedo de los Ladrones Chapetones que lo han obligado.

Me es preciso hacerle a V. una breve insinuación de mi Empresa, la que solamente se dirige a quitar los abusos, malas costumbres y latrocinios q' se han experimentado por los que han gobernado en este Reyno : en principal los Corregidores que reparten sus efectos en precios duplicados, y llevarse cada uno de ellos 50,000 pesos y mas de

cada Provincia aniquilando de plano a los miserables criollos, sin dexarlos pedir a Dios, ni encomendarsele en la Misa, ni Doctrina Christiana, ni ningun acto de fe, sino toda la vida apurados por la cobranza, sin otro Dios que el Corregidor procurando darle todo gusto; y si en algo faltan, el miedo los hace huir a los Chunchos, dexando a sus Mugerres y familias a vivir con ellos, y hacerse en sus costumbres. Ygualmente la Aduana y Alcabala que perjudicaba a todo el Universo, dexando los haberes aun sin el principal: y ultimamente la Mita de Potosi tan perjudicial que nunca los Yndios volvian a sus Pueblos.

Con apercibimiento de lo que he referido, que aunque podra insinuarlo a la Junta de Guerra de esa Ciudad para su gobierno, he celebrado saber esten prontos con su tropa arreglada. Lo que encargo es sea bien gruesa, y que asi se una con la de Lima, la de la Costa, aunque discurro que para mis fuerzas era necesario reduplicar las armas a las que podran caer en estos Países porque conozco con individualidad que Dios quiere la conservacion de mi arreglo, pues qualquiera que han pretendido ir contra mis armas, se han perdido enteramente, sin poner de mi parte medio alguno para su efecto. Vms. se fían mucho en los de Lima: yo he estado en esa Audiencia y tengo observado que estos son buenos para matar semitas, y engullir mazorras; que tambienen el Cuzco salió una tropa de ellos a quererla entablar con los míos, mas perdieron las vidas en un momento. Solo si son buenos los de aquella Junta para entretener un Pleyto o Demanda, y mantenerse de la sangre de los pobres, como a mi me acontecia, que habiendo regresado, para alla, discurriendo alcanzar mi pretencion por haver sido justisima con Ynstrumentos evidentes que declaraban mi Descendencia de los Reyes Yngas de este Reyno de quienes soy heredero legitimo y unico : y aunque en dha. Audiencia lo conocieron y me tenian por tal nunca quisieron declararme enteramente, por no darme lo que corespondía y se me habia señalado por el Monarca. Todo lo que me ha precisado a reparar lo que es de mi obligacion, pues ya que Dios Nuestro Señor me ha dado sin atender a mis graves culpas, quiero hacer algun merito para que con el atento a la obligación que me asiste de mirar, y amparar a los del Reyno aunque perdiera mil vidas si las tuviera, pues es en alivio del bien comun, y en contrario solo del mal gobierno, expeliendo solo a los Corregidores y a todos los Chapetones que quieren ir contra mis sanas ordenes.

Aunque concibo que por ellas concebiran, y ponderaran el furor de mis armas, esté V. cierto que el mas infeliz del mundo no es mi animo hacer daño, lo que ratifica que de mi orden a ninguno han

muerto sino al Corregidor de Tinta, a quien para exemplar de muchos que daban contra la Yglesia lo mandé colgar, y porque tenia muchos mas meritos para ello; pero a los demas que han procurado hacerme traicion, que es cierto que a los mas de estos he perdonado, por mandar Dios perdonar al Enemigo, no se ha hecho perjuicio. Tambien havran culpádome la quemazón de la Yglesia de Sangarará, pero aseguro a V. que los Caballeros que vinieron, andubieron como unos barbaros, porque haviendose introducido estos en dha. Yglesia, iniciaron la Guerra de alli, y tiraron un cañonazo del qual mataron seis Yndios en el cementerio de la Yglesia. Yo llevaba animo de que nadie pereciese, por lo que escribi una dirigida a los Criollos que alli estaban, y oyendo esto los Chapetones, quitando la vida a varios, estando el Santisimo Sacramento descubierto, fue causa de que el Cura de esa Doctrina cogio a nuestro Amo, y se salio fuera con él; y quiso Dios que la misma polvora que introduxeron adentro, prendió fuego a la Yglesia, y la consumió.

Para que conczca el modo noticio a V. como viendo el peligro en que se hallaba la Ciudad del Cuzco, mandé a dos Embaxadores con dos Sacerdotes y tres Seglares para que les explicasen a lo que iba, ademas de exhibirlo yo por carta al Cabildo Eclesiastico, y Junta de Guerra, y hasta aora no he tenido respuesta. Y aunque el Sr. Obispo quizo responderme personalmente saliendo a mi Real a hablarme, se lo bala desviada, y de este modo se ha procurado el bien del alma del impidieron los malbados atemorizandolo que podia morir con alguna europeo de quitarsele que robe, por lo que se pierde toda una Ciudad.

Tengo hecho Ynforme a S. M. representandole mi designio, y prometiendole adelantar otro tanto de lo que daban los ladrones del Reyno; y V. crea que asi se mantendria en paz y quietud, y que repararán en cosas de Dios con la adoracion debida, sin tener muchos Dioses Corregidores ni Ministros que con Capa de Su Magestad, hostilizan mas a los miserables. Todo esto se ha procurado por mi parte, ser mi obligacion hacerlo por ultimo Descendiente del Rey último del Perú, y su heredero: y no havia quien se dedicase a librarlos de manos de Faraon. Mucho mas dixera a V. en estos asuntos; pero las ocupaciones no me dan lugar, y solo ruego a Nuestro Señor me lo ge. ms. as. Chuquibamba y Enero 26 de 1781. B.L.M. de V. su seg^o serv^or. Dn. Josef Gabriel Tupac Amaru. Sr. Dn. Josef Paredes. (13).

(13) Paz: t. v., pp. 329-332. Angelis la omite, pero se descubre que la utiliza en su *Relación histórica* inicial. Odriozola —que sigue a Angelis— también la ignora.

Documento V.

Edicto que se le halló al Rebelde Tupac Amaru en la faltriguera del Vestido quando fue preso.

Dn. Josef por la gracia de Dios Ynga Rey del Peru, Santa Fe, Quito, Chile, Buenos Ayres y Continentes de los Mares del Sur, Duque de la Superlativa, Señor de los Cesares y Amazonas con Dominio en el gran Paititi, Comisario Distribuidor de la Piedad Divina &.

Por quanto es acordado por mi Consejo en Junta prolija por repetidas ocasiones, ya secreta, y ya publica, que los Reyes de Castilla me han tenido usurpada la Corona y Dominio de mis Gentes cerca de tres siglos, pensionandose los Vasallos, con insoportables Gabelas, tributos, Sisas, Lanzas, Aduanas, Alcabala, Estancos, Catastros, Diezmos, y Quintos, Virreyes, Audiencias, Corregidores y demas Ministros todos iguales en la tyrania, vendiendo la Justicia en Almoneda con los escrivamos de esa fé a quien mas paja, y quien mas da, entrando en esto los Empleos Eclesiasticos y Seculares sin temor de Dios, estropeando como a bestias a los Naturales de este Reyno, quitando las vidas a solo los que no supieren robar; todo digno del mas severo reparo: por eso, y porque los justos clamores con generalidad han llegado al Cielo. En el Nombre de Dios Todo Poderoso ordenamos y mandamos que a ninguna de las Personas dichas se pague ni se obedezca en cosa alguna a los Ministros Europeos intrusos, y solo se deba todo respeto al Sacerdocio pagandoles el Diezmo y la Primicia como se da a Dios inmediatamente : y el tributo y Quinto a su Rey y Señor Natural y esto con la moderacion que se hara saber con las demas Leyes que se han de observar y guardar. Y para el mas pronto remedio de todo lo suso expresado, mandamos se reytare y publique la Jura hecha de mi Real Coronacion en todas las Ciudades, Villas, Lugares de mis Dominios dandonos parte con toda brevedad de los Vasallos prontos y fieles para el premio igual : y de los que se rebelaren para la pena que les compete remitiendonos la Jura fecha con la razon de quanto conduzca. Fecho en Tungasuca a 18 de Marzo de 1781. Don Josef Gabriel Tupac Amaru Ynga Rey del Perú. (14).

(14) El Edicto ha sido publicado con ligeras modificaciones. *Paz*: t. I, pp. 361.62; *Angelis*: t. v. pp. 104-05; *Odrizola*: Docs. Hist., t. I, pp. 206. *Paz* y *Odrizola* ponen como fecha y lugar, el 18 de marzo de 1781 en Tungasuca; *Angelis* no trae mención de lugar ni fecha.

Reflexiones sobre la Independencia del Perú

Por CARLOS NEUHAUS RIZO-PATRÓN

I

En algunos escritos de aquella pléyade intelectual peruana que surge a fines del novecientos —generación peruanista— así como en varios, conspicuos escritores del presente siglo, vislúmbrase la deleitosa sugestión que les produce Gustavo Le Bon, escritor francés nacido en 1841. La exaltación que hace del alma colectiva puede tal vez apreciarse de un párrafo tomado al azar en una de sus obras. Y así expresará que "el individuo en muchedumbre es un grano de arena colocado junto a otros granos de arena también, a quienes el viento mueve a su capricho" (1). Y afanados más intensamente acogerán la prédica Comteana quien afirma en algún momento que el espíritu positivo no reconoce la existencia del hombre propiamente dicho y "que no puede existir más que la Humanidad, puesto que todo nuestro desarrollo se debe a la sociedad" (2).

Muchos pensadores, al intentar explicarse los hechos del pasado han sido subyugados por el afán muchas veces premeditado e irreflexivo de supeditar los acontecimientos históricos al tráfago avasallador de lo social, olvidanse del individuo, germen incesante de las evoluciones que protagonizan las multitudes.

Pese a su reconocida inclinación filosófica, Javier Prado no osa cubrir la significación individualista —o de élites que es suma y no fusión de individuos— del gesto independentista. Y aunque exprese que la raza indígena no ha podido soportar ya más sus sufrimientos y que todo aquel rencor se *personificó* en Túpac Amaru, luego admitirá que las razas en el Perú, separadas, divorciadas, no llegan a formar un

cuerpo homogéneo y por ende estima que "no han existido tampoco los sentimientos y esfuerzos comunes, los ideales y los intereses nacionales, que son los únicos agentes que pueden conducir a los pueblos por el camino del progreso" (3).

A extremos llega sin vacilar el afanoso publicista Jorge Cornejo Bouroncle, al aseverar que "los caudillos, los dirigentes, eran guiados, como nunca en la historia, por el alma de las masas". Y reforzaría este dicho su convicción que las nuevas ideas no ejercen influencia alguna en la rebelión de Túpac Amaru (4).

Hoy es frecuente y en el futuro puede serlo más intensamente aún, suponer que la independencia peruana es un fenómeno social, eminentemente colectivo. Se entiende que el germen del descontento se posesiona lentamente de la sociedad y que luego fluye en el ánimo de los caudillos que representarán un sentir general.

No podemos creer, infortunadamente que en nuestro suelo el descontento genera una reacción definitiva en las masas. Lo produce, en comunión con otros factores, en las élites pensantes. Y el movimiento, por extraña condición, se toma inverso. No es ascendente de masas a élites sino descendente de élites a masas.

Es preciso analizar los movimientos revolucionarios que se producen antes de 1821 para comprender su carácter no colectivo sino primordialmente individualista o de élites.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

I I

El motín, cuando Antequera es ajusticiado, no pasa de una explosión de reproche colectivo, acicateado por sacerdotes franciscanos, cuya reputación de guerreros no es precisamente verosímil. Síntoma de la base espontánea y motinesca de aquel incidente, es la facilidad con que el Virrey Armendáriz, Marques de Castelfuerte, presente y a caballo en la plaza, somete y pacifica al populacho y a los exitados franciscanos que al siguiente día, harían larga hilera tras el confesionario.

* * *

La rebelión de José Gabriel Condorcanqui, discutida ilustradamente en lo que atañe a su finalidad, aparece clara en cuanto respecta a sus motivos. El hostigamiento insensato pero fecundo y ya se

cular del conquistador a los indígenas determina la actitud de 1780. En lo de Tupac Amaru existe un trágico sedimento económico que acicatea profundamente. Es el caso determinar específicamente si este movimiento importa una instancia de la masa al caudillo o si éste recoge la injusticia y luego insta al pueblo. Acaso la explicación puede hallarse en el relato de Carlos Daniel Valcárcel. "Terminada la sanción revolucionaria —expresa— el caudillo arengó en quechua a los indígenas y recordando las pasadas grandezas señaló la tristísima condición en que al presente vivían debido a los repartos mercantiles, la mita, los obrajes y las innumerables cargas económicas que los abrumbaban. Y en prueba de sus propósitos constructivos, declaró que aceptaría a los individuos que voluntariamente quisieren colaborar, "desabrochando" la idea que hasta entonces habían tenido oculta".'

El verbo, no muy galano pero acertado, que se usa al final del párrafo, sintetiza este fenómeno. Tupac Amaru "desabrocha" descubre, a los indígenas sus posibilidades de rebelión. De otro modo, aquella dócil y sufrida raza, tal vez hubiere continuado soportando la tortura de los siglos. Es necesario que surja un individuo para despertarles.

¿Pero quién es Tupac Amaru? ¿Es el indígena que sufre a la par que sus coetáneos? No es el caso. Condorcanqui, dueño de los cocales de San Gaván, es hombre de dineros y de créditos. El observa esta agreste realidad y reacciona contra ella. Luego, el movimiento tiene una fuente innegable de reflexión, cosa impropia de una masa, eminentemente aturdida o cegada. Acaso sea dable suponer que la gesta de 1780 tiene también el aspecto del descendimiento de individuo élite a masa.

* * *

Las más de aquellas conspiraciones o alzamientos que se producen antes de 1821 son inspirados por grupos y no van más lejos de la tertulia clandestina. Otros sin embargo, envuelven repercusión multitudinaria. Y en cuanto atañe a los últimos ¿puede creerse que son eclosiones sociales? Francisco Solano de Zela, en 1811, enardece a los tacneños. No a la inversa. Su famosa arenga en la Pampa de la Disciplina o Caramolle prueba inequívocamente el carácter de la insurgencia. No tanto quizá por la fogosidad de sus palabras sino por el desfallecimiento que le sobreviene. Al caer Zela, ¿la rebelión prosigue o agoniza?. El declive que sobreviene señala la base caudillesca que posee.

Es un tanto más difícil juzgar la rebelión de los Angulo, impropia-mente llamada de Pumacahua. Los verdaderos promotores son los primeramente nombrados. Cabe inquirir, sin embargo ¿que significación tiene el anciano Brigadier y la masa indígena que participan?.

La figura de Pumacahua se ha elevado demasiado. Por la fuerza de los epítetos y por el vigor indetenible de la ignorancia. Sabido es que participa activamente en la debelación de la insurgencia de Tupac Amaru y que a mérito de ello obtiene galones en las armas del Rey. Cuando los Angulo traman esta rebelión se valen del anciano para conquistar la adhesión indígena. Le toman como instrumento, en cierto modo. Luego le convierten en Presidente de la Junta que se instala en el Cuzco —la primera en territorio peruano— y le toman finalmente, revolucionario. Su actuación, pese a la muerte simbólica que alcanza, se ve empequeñecida por su actitud frente a la instructiva que le siguen. Sus declaraciones son deplorables. Lejos de la gallardía y parquedad que han lucido otros patriotas, Pumacahua se dobla, proclámase inocente, engañado por los Angulo y reniega de su gesto. Mejor y más digna muerte tiene el alto peruano Murillo, aunque en vida vacila y oscila mucho más.

El Brigadier, quizás por patriotismo acaso por sugestión, arrastra al indígena a la contienda. Pero la masa no lo arrastra a él. Lo convierte insurgente una élite: la de los Angulo.

Seguir este sendero de examen conducirá, a nuestro juicio, hacia la determinación del individualismo de las élites como gérmenes matrices de lo ocurrido dentro del actual Perú, antes de 1821. Incluso José Carlos Mariátegui se verá precisado a exclamar que "si la revolución hubiese sido un movimiento solo de masas indígenas, o hubiese representado sus reivindicaciones, habría tenido necesariamente una fisonomía agrarista". Y esto, bien sabido es, no se da (5)

Jorge Basadre creará que la independendencia es un fenómeno de élites, "resultante de una obra urbana y criolla", anunciada con ciertas inquietudes nacionalistas y culturales en la élite intelectual cortesana de los virreyes (6). Y José M. Valega expresa que "sólo las minorías selectas sentían, como realidad espiritual, las nuevas verdades legales europeas". (7)

Aunque la idea de libertad es conocida difusamente, la vocación de independizarse es privilegio en el Perú de muy pocos. En las memorias de Pruvonena —las que lamentará el biznieto al siguiente siglo— se lee, respecto al pueblo que "poco a poco era necesario irlos encami-

nando y preparando sus pasos, así como a los niños se les dá el alimento conveniente para despecharlos". (8)

Acaso en otros pueblos de América puede elevarse más la significación de lo social. En el Perú, o por decirlo más ajustadamente, dentro de los límites de las Audiencias de Lima y Cusco, el fenómeno es fundamentalmente de élites y caudillos cuya principal desventura ha sido, quizá no haber llegado intensamente al pueblo.

Por ello alcanzará vigencia en la revolución americana, el "individuo histórico" a que se refiere Hanotaux, que es "por excelencia, el gran hombre, el profeta, el santo, aquel que ha cogido, prolongado, realizado en su juicio, en su voluntad y en su obra, las aspiraciones de una generación y de su tiempo, para darles un impulso nuevo. Por ello también afirmará el mismo que "sin los héroes no hay progreso ni historia": La vida de la humanidad no merece ser contada...". (9)

CAPITULO SEGUNDO

DETERMINISMO DEMOGRAFICO.

Desde las sesiones, no muy apacibles siempre, de la Sociedad Patriótica que establecen en Lima San Martín y Monteagudo hasta nuestros días, ha sido preocupación saludable y frecuente indagar las causas que retardan o retraen la independencia en el Perú. Tres reuniones de aquel Areópago político con vestidura académica, se dedican a estudiar la cuestión.

Mas tarde, dos extranjeros, Mitre y Vicuña Mackenna, prodigan generosas explicaciones. Luego se afanarán los historiadores peruanos por las justificaciones ineludibles. Y en verdad que la tarea no puede considerarse concluída.

Muchas son evidentemente las razones. Y entre ellas, vale considerar un aspecto social que colige inquietantes revelaciones. No se pretende llegar a conclusiones. Ello será tarea de eruditos y especialistas. Es intención por ahora plantear un derrotero.

Sin poder precisar cifras exactas, puede estimarse que en el Alto Perú, a principios del siglo diecinueve, la población está compuesta por una inmensa mayoría indígena y mestiza. Los españoles constituyen una ínfima porción.

En la Nueva España, de cinco millones de habitantes que aproximadamente se cuentan, sólo existen ochenta mil españoles. En Bue-

nos Aires, los peninsulares representan también una escasa porción. Y en Chile, menos de la sexta parte. En casi todos aquellos países, la población mestiza es varias veces superior a la hispánica.

¿Y en el Perú como está compuesta la población?. Según el censo mandado practicar por el Virrey Taboada y Lemus, la población asciende a 1.070.677 y no a 1,070,122 como errada aunque intrascendentemente totaliza Lorente. (10) La comprobación interesante surge de analizar como está compuesta esa población. Y así se advertirá que existen 608,894 indios, 244.436 mestizos, 135,755 españoles, 41,256 castas libres y 40,336 esclavos. En el Perú, a diferencia de otros países hispano americanos, la proporción de españoles es considerablemente alta.

¿Qué consecuencias puede deducirse de aquello?. A nuestro propósito una y muy cardinal. Es mucho más factible que en México, por ejemplo, 3,600.000 criollos y mestizos dominen a 80 mil españoles que 244,000 mestizos peruanos subyuguen a 135,000 españoles. Máxime cuando éstos concentran el poderío militar y económico.

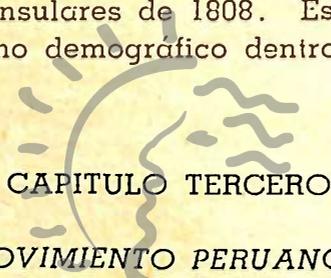
En el Alto Perú se da el primer anuncio de independencia próxima. ¿Cuál es la proporción de españoles? Si bien no es dable precisar con exactitud en este momento, es sabido que su número es ínfimo. En Bs. As. y Chile acontece cosa igual. Resulta muy comprensible que haya existido una mayor facilidad para someterles dentro del proceso de las juntas.

Pero es el caso advertir que no se toma la idea de raza en este examen, ni siquiera a la manera como lo reconmendara en 1944 el Congreso de Sociología que se reunió en México. En este factor demográfico juegan las nacionalidades, blancos contra blancos e inclusive indios contra indios. Pero se agitan y banderizan godos, chapetones o gachupines contra criollos. Jorge Juan y Antonio Ulloa expresan que "basta ser europeo o chapetón, como les llaman, para declararse contrario a los criollos: y suficiente el haber nacido en Indias para aborrecer a los españoles". Y aunque es obvio insistir sobre el punto, vale recordar que Riva Agüero, en el célebre folleto de las "28 Causas" destaca que en 1816 el antagonismo entre criollos y chapetones, apelativos cuyo carácter peyorativo revela de suyo la rivalidad infranqueable. Pero luego advertirá, cosa de sumo interés, que ambos son enemigos de la raza indígena. Esta aseveración contribuye a justificar la actitud bipolar de los indios en las guerras posteriores.

El crecimiento de la población mestiza y aún el menos considerable de la criolla hállanse en relación de progresión geométrica frente

al aumento de población peninsular que elévase sólo en progresión aritmética. Si bien la inmigración es incesante no lo es tanto como el crecimiento vegetativo de los aposentados en estas latitudes. Ello trae consigo, inexorablemente, la convicción que la independencia de las colonias hispanas hubiere devenido en caso forzoso, con los años. De no mediar los decisivos acontecimientos de principios del siglo pasado, la marejada criolla habría sepultado, lenta pero inconteniblemente, la oleada hispánica. O dicho en otros términos, es el río que forzosamente habría alcanzado al océano.

Puede pues, en síntesis, concluirse todo aquello con la idea que la independencia ha sido un fenómeno necesario, inexorable, que hubiere venido quizá a mediados o fines del siglo pasado, de no mediar los acontecimientos peninsulares de 1808. Esto es lo que podría considerarse un determinismo demográfico dentro de la explicación independentista.



CAPITULO TERCERO

SINGULARIDAD DEL MOVIMIENTO PERUANO.

Muchos han sido los reproches que se han concedido sobre la actitud peruana frente a la reacción libertaria americana del siglo diecinueve. Por sólo mencionar un párrafo baste recordar que Domingo F. Sarmiento diría de Lima que era "ciudad antes sin industria, posada de empleados, sede arzobispal, patria de santos... no tenía que hacer con la independencia porque nadie tenía para que ser independiente, y sí mucho que perder en serlo". (11)

Sarmiento traduce una impresión muy generalizada en América. Valga apreciar debidamente que otro argentino, Mitre, tratará de justificarnos y un chileno, Vicuña Mackenna, con mayor generosidad aún, querrá destacar la significación de los peruanos en aquellas guerras.

Tarea ha sido y será de los peruanos explicarse, justificarse. Razones y argumentos existen y son preciosos. Mil causas retardan la independencia en nuestro suelo; motivos de suyo disímiles que no se dan en otros países. Baste citar el anteriormente mencionado de la composición social. Ningún país a excepción de España, alberga tantos españoles en el siglo XVIII.

Justificable en sumo grado es el propósito que anima a José Augusto de Izcue al escribir diversos artículos sobre los peruanos y su

independencia, trabajos que recopilaría en un folleto, el año 1906. (12) Encomiable y necesaria ha sido la tónica infundida por los textos escolares. Al extremo que las actuales generaciones han quedado posesionados del innegable y valioso aporte nacional en aquellas campañas. Los peruanos no necesitan ser convencidos. Sin embargo, el lector extranjero sí.

Si bien está dicho y entendido, la lucha por la independencia constituye una unidad en el tiempo y en el espacio. Ello, no obstante, no contradice la impresión que se tiene, del carácter peculiar que asume la contienda libertaria en nuestro suelo. Acá se dan hechos singulares, disímiles. Por ello tal vez la reacción es diversa.

Ningún país de América ha tenido un Abascal. La tenacidad indomable, la sagacidad penetrante y la energía rotunda de aquel Virrey sirven para destruir la "patria vieja" de los chilenos, la "junta tuitiva" de la Paz y la junta que Ruiz de Castilla preside en Quito. Si esto logra Abascal en la periferia de su virreynato. ¡Cómo no lo habría de alcanzar en la sede misma!

Es también original la circunstancia de no haberse sometido, el anciano virrey, a las maquinaciones de los patriotas como lo harían otros en América. Hay un plazo invisible e inexplicable que lo sujeta a la sombra del "deseado" Fernando VII.

Ciertos autores, sin embargo, que pretenden descubrir en Abascal móviles no precisamente lógicos. ¿Por qué, se preguntan, cuándo se convoca a reunión de notables para determinar el partido a seguir con motivo de los sucesos de España y las revueltas americanas, no sigue Abascal los consejos, "a lo Ulises", de Manuel Arredondo, Regente de la Audiencia limeña? ¿Por qué no sigue las sugerencias del Brigadier Villalta? ¿Por qué se empeña en hacer la guerra a todo trance?

Sabido es que el Virrey pertenece al círculo del reprobable Ministro Godoy. Sabido es también que, antes y después de 1808, el favorito de Carlos IV y María Luisa cuenta con un respetable elenco de enemigos entre las gentes de aquella época godoyesca. Y es tradición consentida que el temor a Godoy le incita a promover la guerra contra la rebeldía.

Asevérase también que se halla en entendimientos con la Infanta Carlota Joaquina, cuya actitud dudosa no favorece precisamente a su patria de origen. De todos modos, Carlota mira por y para el Portugal. Y no faltan temerarias aseveraciones sobre un supuesto entendimiento

de Abascal con Bonaparte patentizado éste, se expresa, cuando la jura a Fernando en Lima por la aparición de cartelones con la inicua leyenda de "Viva José". Finalmente, hay también quienes le suponen el deseo de entronizarse, en Lima.

El ánimo de aquel Virrey, ha estado indudablemente conmovido el año de 1808. Las noticias de España resultan cada vez más agrias. Los reyes dimiten, Madrid es herida con heroísmo el 2 de Mayo, José Bonaparte, secuela del dominus orbis, se torna soberano y su efigie de romano decadente aparecerá en las monedas. Pese a todo, el 13 de Octubre de 1808 se jura fidelidad a Fernando. Y con ello Abascal dicta su sentencia y el organismo virreynal peruano recibe una inyección estimulante que le permitirá sobrevivir algunos años más.

I I

Es curioso advertir que en ningún territorio de la Audiencia de Lima se proclama Junta alguna a raíz de los sucesos de España. En Cuzco, que es Audiencia distinta desde 1787, se instalará una suerte de Junta cuando la rebelión de los Angulo y Pumacahua. Sin embargo, la naturaleza de aquella reunión es algo disímil a la de otros países. Esta ausencia de Junta en Lima es de suyo, fenómeno que tipifica y singulariza la gesta libertaria peruana. ¿Y qué razones puede hallar la historia para explicarse la actitud limeña? Es posible que dos : de una parte la presencia de Abascal y de otra la acreditada circunstancia que Lima es España, o el Madrid pequeño como se le dirá muchas veces.

Se ha repetido con frecuencia que el Perú es Lima. Pero entonces, vale advertirlo, no todo el Perú es Lima. Hasta mediados del siglo pasado, cuando desaparece ya el separatismo sureño, las provincias australes se hallan desligadas en mucho a la capital. Reflejo de ello lo constituyen los graves y multitudinarios intentos rebeldes, que se dan en el Sur y no en el norte peruano. Túpac Amaru, Zela y los Angulo traen consigo insurrecciones sureñas.

En las provincias centrales, si bien no se conmueven con tanta intensidad, los casos de asonadas y conspiraciones también resultan frecuentes. En Lima, las insurrecciones casi no trascienden de etapa intelectual. Por ello, es dable suponer que las provincias y la capital responden de modo diferente al estímulo de libertad. Cabe pensar luego que la posibilidad de rebeldía está en razón directa con la distancia a que se halle Abascal.

La intervención peruana en la guerra por la libertad de su suelo es asunto que ha sido tratado muy exhaustivamente. El Album de Ayacucho trae un valioso documento que testimonia los nombres de quienes actúan en las campañas. No es el caso repetir ahora que Salaverry y Odriozola —en unión de muchos otros— se presentan al Ejército Libertador, ni que los peruanos actúan decisivamente en Pichincha —Mayo de 1822— en Junín y Ayacucho. Tampoco se ha de mencionar la acción silente, cauta a veces, sonora y arriesgada otras, de los llamados precursores intelectuales, desde la contienda entre Baquijano y Villalta por el Rectorado de San Marcos hasta los días en que furtivamente, valiosas comunicaciones cifradas van y vienen de Huaura a Lima.

No es el caso tampoco destacar la actitud decidida y en veces reñida con la sotana de los sacerdotes patriotas. Acá se dan émulos de aquel clérigo salteño, no de coro sino de campanario, Ildfonso Muñecas que llega a exclamar que es menester echarse sobre los enemigos y despedazarlos.....

Pero sí interesa resaltar que la mayor parte de los emisarios secretos que envía San Martín a Lima son peruanos. Y es gente que arriesga cotidianamente la vida. Así lo harán el supano Francisco Vidal, el limeño José Paredes, Landa y Vizcarra, Lorenzo Valderrama, José García y Francisco Fernández de Paredes. Ellos se vincularán en Lima con los Riva Agüero, los Pérez de Tudela y tantos otros cuya relación puede verse en el "Album de Ayacucho" y en documentos existentes en la Biblioteca de Lima. Hora es de orientar una concienzuda investigación sobre las actividades trascendentes y sigilosas de estos arriesgados peruanos cuyos nombres permanecen huérfano de los honores oficiales.

I I I

El proceso de las rebeldías peruanas anteriores a la proclamación de la independencia merece una revisión. Suele trazarse un común denominador, que abarca para unos desde Antequera, para otros desde Túpac Amaru y no falta quienes se alejen hasta la rebelión de Marco en el Siglo XVI.

Sin embargo, es preciso trazar dos ciclos. Uno concluye con el proceso de Aguilar y Ubalde. Otro empieza con los intentos de 1809 (los hermanos Silva). Precisa advertir sin embargo, que la actividad

de los liberales peruanos desde 1780, aproximadamente, resulta antecedente del segundo ciclo.

¿Y qué razón existe para dividir en dos etapas todo aquello que generalmente se envuelve en una? Baste analizar el carácter de cada movimiento para comprender esta partición no precisamente metodológica sino fáctica.

La insurgencia de Manco es, en verdad, capítulo postrero de la conquista hispánica. Los alzamientos de Hernández Girón y Lope de Aguirre constituyen rebeldías hispánicas de índole separatista. Lo de Gonzalo Pizarro, si bien fidelista, es también rebeldía de carácter hispánico.

Lo de Antequera, en 1731, está comentado antes. En ello no puede verse más que un motín espontáneo determinado por grave sacudimiento al noble e irrenunciable sentido de compasión humana. Lo de Juan Santos Atahualpa, personaje al parecer algo europeizado, traduce un clamor de justicia similar al de Túpac Amaru. La gravísima rebelión de éste último, importa un contenido social y económico como base primordial. La conspiración del minero Aguilar y del Abogado Ubalde, en el Cuzco y en el año 1805, la trágica "conspiración de la cortina", tiene relieves muy peculiares. Es promovida por personaje que ha recibido, sin duda, el contagio del iluminismo dieciochesco. Sin embargo, poseído de un aliento romántico, aspira a convertir en Inca. Y aunque Belgrano pensara en términos equivalentes, resulta difícil incorporar esta intentona dentro del siglo decisivo, por una razón cronológica y otra doctrinal, que luego se esbozará.

¿Qué razón puede existir para pensar en un ciclo decisivo? Es entendible que la independencia en este suelo se produce por dos razones primordiales: por descontento y por imitación. Ambos elementos no se dan antes de 1809. El descontento importa la innegable marejada social de reacción. La imitación entraña una respuesta al influjo de las doctrinas enciclopédistas cuya vigencia es innegable. (Porrás dirá alguna vez que la independencia no se logra antes por exceso de reacción y jamás por falta de estímulo).

La conspiración de 1809 transcribe una réplica del abogado Mateo Silva y del benemérito pica pleitos gallego Antonio María Pardo, principalmente, frente a lo ocurrido en Quito —que es sabido en Lima el 6 de Setiembre— y frente también a los sucesos del año anterior en Chuquisaca y La Paz. En general, casi todas las intentonas, a partir de

aquel momento poseen características similares. Y son ellas los antecedentes inmediatos de la República.

La agitación que se produce en Lima cuando el nombramiento de Baquíjano y Carrillo, envuelve innegablemente un propósito no bien descifrado pero virtual de alzamiento. Pese a la duda que abriga el historiador Riva Agüero sobre la presencia del Conde de Vista Florida, vale consignar que Torre Tagle, en relación auto laudatoria que recoge el Boletín del Museo Bolivariano en 1929 (12), ha admitido que en dicha agitación participan él, Baquíjano, Riva Agüero, Orúe, el Conde de la Vega del Ren y muchos connotados liberales. Y expresa —cosa poco verosímil— que le iban a nombrar "Jefe Supremo del Perú Libre".

El movimiento de los Angulo y Pumacahua trae consigo, está dicho, una Junta de Gobierno que preside el Brigadier indígena. No puede desconocerse que si bien de explosión retardada, esta Junta sigue la misma línea de las foráneas.

Lo de Zela y Paillardelle en Tacna sabido es que se halla atado a Buenos Aires. Y así sucederá con la mayor parte de las conspiraciones, intentonas, alzamientos o asonadas como se les ha llamado a las que se producen a partir desde 1809.

IV Biblioteca de Letras «Jorge Puccinelli Converso»

Resulta tarea de interés indagar las reacciones de los peruanos frente a los bochornosos e ignorados entonces sucesos presentados cuando Napoleón asoma el Aguila sobre la cima de los Pirineos. Existe un curioso documento en el deplorable Archivo de la Real Audiencia de Lima, acaso inédito, que revela en verso ciertas ideas que se agitan en 1811.

Por este expediente se descubre que en Febrero de 1812 es dictada en Cerro de Pasco orden de captura contra Mariano Cárdenas, Manuel Rivera (alias "Guañari") y se manda inquirir "con el mayor sigilo" la conducta de dos sujetos apellidados Tello y Robles.

Cárdenas revela en la instructiva que la noche del 13 de junio y al conjuro de chicha, aguardiente y guitarras cantan los llamados versos de la concordia; coplas armadas con motivo de la creación del Regimiento del mismo nombre. Expresa además que el autor de las décimas es el religioso mercedario Mariano Aspiazú quien reside en Huánuco y es natural de Quito.

Manuel Rivera depone que el Padre Aspiazu le ha comunicado que "venía el insurgente Casteli a defender a los criollos porque los europeos querían solamente gozar de los empleos y nada los americanos". Admite tener de veinticinco a treinta décimas proporcionadas por el Padre Aspiazu para que las hiciera circular pero, añade, no lo hace, pues ellas contienen "los pasquines que se pusieron en Pasco en la noche del día de Pascua de Resurrección" el año 1811.

¿Y cuáles son aquellos sonoras décimas que tanta incomodidad aparejan el brazo férreo del poderío virreynal? Salvadas por ventura todas, valga repetir algunas que otras, por el tono subido del denuesto y la invectiva, no es dable siquiera recoger. De ellas se entresacan las que siguen :

"quando nuestro Rey Fernando
a la Fransiya se pasó
a ninguno le mandó
hacer junta, intimando
que la dejava sumando
quando esta se formase
ni aora que muerto ya ase
en su urna sepultado
en testamento ha mandado
que tal Junta gobernase"

*Biblioteca de Letras
"Jorge Tacchini Converso"*

Pero sin lugar a dudas, la más expresiva de todas es la cuartilla reza como sigue :

"El Chapetón y el criollo
se unieron en amistad
con la misma intimidad
que un Gavilán con un pollo..."

Alguna tendría cierta tónica doctrinaria con sabor a alegato constitucionalista como

"Si con un poder Cumplido
nuestro señor don Fernando
huviera sedido el mando
a la Junta, huviera sido

puntualmente ovedesido
el congreso de Regencia;
mas como esta dependencia
no consta que haya aprobado
nuestro Dn. Fernando amado
disputamos la ovediencia"

"Nuestro Septimo Fernando
que entre senisas yase
nos ha consedido el pase
aotro Gobierno y Mando
yapodemos ir quemando
la antigua legislacion
sin dar premio ala virtud
que apoyava la opresion
se acavo la Esclavitud
y altiva dominasion"

.....
"Aora si algun chapeton
fuese contigo Osado
sea de pronto castigado
con un gentil vofeton
no le consedas perdon
hasta noverlo humillado
y conforme el te ha tratado
condesprecio y condesden
le has de tratar tu tanvien
sino llora su pecado"

El tono baja sensiblemente en las siguientes:

"Quatro picaros Juntaron
otros muchos como ellos
los que asiendo planes vellos
la primera junta formaron
luego despues, ya trataron
de entregar su patrio suelo

y anoser por el desvelo
de algunos patriotas finos
ya estos viles asesinos
habrian cumplido su anhelo"

.....

"Quando en la Junta advirtieron
esta infame traysion
entre los de su nasion
al punto se reunieron
y por si solos ysieron
otra Junta de novedad
la arbitraria autoridad
que la anterior se tomo
ala Regensia paso
con la misma nulidad"

.....

"Sila Regia Potestad
humildes ovedesemos
es solo, porque savemos
que a quella autoridad
dimana de la deidad
como deprinsipio y fuente
lamas pura y exselente
pero aotra potestad
advitrada con maldad
ovedecer noes decente"

.....

"Aquel genio dominante
altivo, tosco y grosero,
se mudara yolo infiero
desde oi enadelante;
aunque con rason bastante
en pieso ya adular

si estos podrán mudar
aquel genio y maña vieja
pues la zorra nunca deja
a pro pension de robar".

.....

"El que no quiera dejar
su altives, y mala maña
ya puede volver a España
avuscar ha quien mandar
allá se harte Provar
pedasillos de Perol
porque aquí como Farol
mui vreve lo hande colgar
y en el aire le harandar
un agrasiado araevol".

.....

OTROS VERSOS A DONDE EL GRACEJO SE ENTREMEZCLA CON
ADJETIVOS DE SUBIDOTONO; CONCLUYEN CON ESTA QUE
SABE A PROCLAMA

"Escucha por la razón
no te siege el Egoysmo
mira que es heroismo
DEFENDED EL PATRIO SUELO
y procurar con anelo
contener el despotismo".

OTRAS DECIMAS TRAIAN VERSOS COMO ESTE

"Despues qe. yalamaraña
De la Europa esta savida
Pueda segir unida
nuestra America a la España?".

Y CUANDO ANUNCIA QUE EN AMERICA DE "patriótico amor
estén ardiendo los pechos? CONCLUYE CON

"No hay duda que si havran
y en firme prueba de esto
azañas verán bien presto
que a España le asomvrraron".

Y HAY PRUEBA EVIDENTE DE NOTICIAS CUANDO SE DICE

"Auna glorioso acsion
se prepara el Tucuman
y en Vuenos Ayres estan
en mayor fermentacion
con una admirable union
estan ya todos resueltos
a quedar primero muertos
que dar su vrazo a torzer
disen. Morir obenser
o vivir en los desiertos".

Biblioteca de Letras
Y SIGUE
«Jorge Puccinelli Converso»

"Enchile yasean movido
y el Peru alto tanvien
en el Cusco ay un vaiven
que ha de dar un estallido
en Arequipa ay un ruydo
que anuncia la conmosion
y todos en conclusion
para realisar su intento
aguardan solo el momento
de una felis Ocasion".

Y TAMBIEN SE DIRIA

"Con un teson inaudito
se sostiene Santa Fe

y Caracas yaseve
que tambien toca su Pito
lo mismo susede en Quito
alqe. Cuenca se unira
y Guayaquil le dara
Su auxilio; pero entretanto
arebujada en su manto
la Zamba Vieja quehara?"

Estos versos han sido recogidos en la casa de Manuel Rivera, e inclusive la proclama que se pega en las paredes de Cerro la noche de Pascua de 1811. Con tales pruebas las autoridades españolas prosiguen las instructivas y el proceso continúa, irremisible e inexorable. Consta que a Mariano Cárdenas le encarcelan, le tienen a pan y agua y con ominosos grillos.

En Mayo de 1812 se remiten los actuados a Lima. Y con ellos van los detenidos. El asunto continúa bajo la misma advocación represiva que caracteriza a los tiempos. Pero el expediente muda totalmente de cariz. El Fiscal Eyzaguirre, conspicuo patriota, dictamina que el sub-Delegado "procedió ex-abrupto con lo dispuesto por las leyes" y estima que los inculpados han sido puestos en prisión sin fundamento alguno. La valentía del dictamen se revela una vez más cuando opina por una mera reclusión a sus claustros para el mercedario Aspiazu, figura aún desconocida para nuestra historia, pero es sacerdote de labor arriesgada e infatigable en provecho de la libertad. Por cierto que el Tribunal no toma en cuenta los considerados rötundos y arriesgados del ilustre Fiscal.

Si bien Aspiazu no es hallado jamás, los otros conspiradores resultan condenados a penas diversas. Inclusive se encarcela a la mujer de Cárdenas, Pascuala Bazán, por no pagar las costas judiciales que demanda la instructiva seguida contra su esposo..... Gracias al indulto que se concede cuando la apertura de las Cortes de Cádiz, resultan libres los castigados por este sui generis delito de cantar, en trance alcohólico, coplas ajenas de tono más inclinado a la picardía que a la rebelión.....

CAPITULO CUARTO

ESPAÑOLES CONTRA ESPAÑOLES.

Se ha preguntado y respondido a la vez José de la Riva Agüero, el historiador, "¿por qué no hizo Lima en 1810 lo que ha hecho tantas veces en la época republicana?". La respuesta no es dudosa —añade— : porque no quiso sublevarse, porque no lo entusiasmaba la causa de los revolucionarios? (13).

El notable historiador es preciso a este respecto. No se refiere al Perú sino a Lima. Así hemos de entenderle pues, de otro modo no sería posible conciliar ésta su idea, con la defensa que hace a la cooperación de la independencia, por el virreynato del Perú (14).

Es propósito de esta indagación, no averiguar la pasividad de Lima en 1808 —antes de 1810— sino inquirir por qué "no quiso Lima sublevarse".

Puede suponerse, en una palabra, que Lima no se alza contra España, porque Lima es España. Ya se ha advertido la altísima proporción relativa de peninsulares que viven en la sede del virreynato más importante de la América del Sur. Y aún los mestizos y criollos, acaso se sienten junto al Rímac, muchas veces más españoles que los mismos castellanos.

Se ha dado casos de americanos que fieles al monarca le sirven tenazmente contra los criollos. Andrés de Santa Cruz, es el Comandante de la caballería realista que cae prisionero a raíz de la acción de Cerro de Pasco, en 1820. Más tarde, el Libertador Bolívar promulgará un Decreto en Quito otorgándole excepcionales honores, el 18 de Junio de 1822.

El General La Mar que capitulará en el Callao y pasará al bando patriota es ejemplo típico del americano que sirve al Rey. Así también lo será José Manuel Goyeneche, baluarte de España en el Alto Perú. El Arequipeño Antonio de Rivero y Aranibar figura también en este cuadro de modo preponderante, cuando la sublevación de Zela. Recuérdese también que de Lima y con peruanos salen para Quito y Chile las expediciones que comandan los brigadieres —hispanos— Toribio Montes y Mariano Osorio.

¿Y qué es dable recordar sobre el soldado indígena? Vidaurre, en su "Plan del Perú" ha expresado que "en la guerra actual se ha

visto que los indios son los mejores soldados : sobrios, fuertes, inamovibles. Jamás vuelven la espalda ni temen la muerte. El General Goyeneche creía justamente que con ellos era capaz de las mayores empresas". Y García Camba, el militar español dirá en sus "Apuntes para la historia de la independencia del Perú" (15), que las tropas del país tenían sin disputa algunas ventajas sobre las europeas, ya por la experiencia que habían adquirido, ya por no hacerles tanta impresión la continua variedad de temperamento, que a cada paso se experimentan en estas regiones, y ya en fin por su admirable sobriedad".

Este es el indio que aún pareciera ignorar el sentido de patria y se vuelve eficaz contrincante de las independentistas.

Y si bien los criollos serán baluartes del bando patriota, padecen en un principio de cierta confusión originada, es evidente, por la incertidumbre que traen las noticias de España después de la abdicación de Bayona. Así se explicaría como el muy representativo Toribio Rodríguez de Mendoza y el veleidoso Vidaurre, otorgarán donativos de cien pesos anuales para subvencionar los gastos de la guerra contra los americanos.....

Y más vale no recordar lo ocurrido cuando se alza Condorcarqui. Entonces la masa indígena —con Pumacahua— también lucha contra el curaca de Tungasuca. Y los criollos y mestizos, como apreciará Cornejo Bouroncle— "estuvieron más en contra que en favor del movimiento" (16). «Jorge Puccinelli Converso»

He aquí el peruano que no reacciona. Símbolo acaso lo sería el clérigo Larriva, como asevera Raúl Porras, de ese pueblo "extraño en su mayor parte a la revolución, aún a la misma que se fraguaba en Lima, ridículamente fiel a Fernando VII, cortesano de los virreyes..... conspirador de palabra, haragán con sueldo de estado". Peruano como expresa el mismo historiador que no se "convence de la independencia hasta que se da con el ejército de San Martín en las calles".

Es precisamente de ese peruano que se lamentarán los escritores de más tarde y en saludable esfuerzo, se buscarán el modo de orientar la enseñanza de nuestra historia dentro de márgenes patriotistas que oculten y superen extraña pasividad del siglo pasado. Así lo hará, por ejemplo Mario Villarán en su "Introducción a la metodología de la historia" (17).

Conviene persuadirse que el fidelismo peruano —o limeño— a España no es motivo de angustia ni de cerrar párpados a la realidad. Cosas innegables son la participación y la abstención peruana a la

causa americana. Ambas actitudes representan ideologías que ya merecen el respeto de la historia. Repítase una vez más, Lima era España a fines del dieciocho y principios del diecinueve. Y muchos criollos entienden que luchar contra los ejércitos del rey es traición. Y aquello se ha entendido como delito en muchos ánimos.

No por ello ha de creerse hoy que los americanos insurrectos han cometido tal pecado. No, en modo alguno. La historia sirve precisamente para exhumar, borrar o acentuar los juicios de los contemporáneos. Y ya en España, adonde San Martín merece antaño epítetos de baja crítica, hoy se respetan las figuras patriotas de aquella larga y ensañada contienda.

N O T A :

Expresa Carlos Wiesse en sus "Apuntes de Historia Crítica del Perú". Edic. 1949: "Respecto del Virreynato del Perú, el favoritismo en favor de los españoles y el consiguiente alejamiento de los criollos de los destinos públicos fué menor que en otras secciones coloniales, y a ello se debió probablemente, junto con otras causas, el mayor apego que manifestaron las clases dirigentes al regimen realista en la época de la revolución por la independencia.

"Durante los trescientos años del período colonial aparecen en efecto, desempeñando puestos de ministros togados en los Consejos y Audiencias de Indias, Filipinas y España (número reducidísimo en estos dos últimos países) 136 nacidos en el Perú; llegan a la dignidad de Arzobispos y Obispos 98 y sirvieron como generales, brigadieres y jefes, 63".

CAPITULO QUINTO

NAPOLEON, LIBERTADOR DE AMERICA.

Javier Prado concluye en su "Estado Social del Perú durante la dominación española" que "la revolución y luego la independencia americana fueron hechos necesarios, ineludibles, después de la revolución francesa y de la emancipación de la América del norte".

Hoy nos permitimos suponer que si bien la independencia fué hecho necesario e ineludible, no lo ha sido a raíz sólo de lo francés y de lo americano. Los escritos del ginebrino, de Voltaire, de Montes-

quieu y de tantos otros son lecho de rosas sobre el que dispútanse los americanos por descansar aunque hubieren de cansarse para ello. La independencia de las trece colonias es acontecimiento cuya influencia sobre el fenómeno hispánico ha sido sobrevalorada. Su naturaleza, eminentemente económica, le diferencia un tanto de la fisonomía que poseen algunos movimientos sudamericanos como el peruano. Entiéndese mas bien que el bien que el reflejo del norte se da a la hora de constituir las repúblicas. Entonces nuestros congresales, poseídos de un capricho mimético, se dan a la imitación y claman por un federalismo exótico.

Puede aceptarse, acaso, la impresión que dichos trascendentales movimientos no motivan que la independencia de España se de en 1810. Mucha mayor ingerencia tiene, a nuestro juicio, el caos que se produce en la Península cuando Napoleón decide "rescatarla".

Al rey español se le ha respetado en América sin obstar la persona ubicada sobre el trono. Se ha consentido inclusive aquellas frivolidades amaneradas y dudosas de la época goyescas o godoyesca. Se ha llamado "deseado" al funesto Fernando VII. La atadura ha sido muy recia. Por ello, cuando Napoleón instaura al indigente mental de su hermano, surgen en la Península las descartadas Juntas, comprensiblemente tuitivas de los derechos del monarca legítimo.

En América se da un caso paralelo. Levántanse también Juntas. Sabido es que resultan luego pretextos de autonomía. Pero aquellos organismos, no se habrían dado espontáneamente. Se crean porque en España surge la matriz. Y aquella institución típicamente española a su vez, se produce como consecuencia de la intervención napoleónica.

Este aparente silogismo encierra una realidad innegable. Ya Mitre lo ha dicho algunos años atrás y el sentido común, antes quizás. En la "Historia de San Martín y de la Emancipación Sud Americana" (18) anota que "no puede desconocerse que sin la invasión napoleónica a España en 1808 y la desaparición accidental de la dinastía española, la revolución se hubiera retrasado..."

Y el erudito Pablo Patrón, en el comentario que hace al discurso de Javier Prado de 1894, se pregunta ¿qué obra con mayor intensidad en la génesis de la independencia, si el estado de dislate o incoherencia de España a partir de Aranjuez o la condición inhóspita del habitante americano desde mediados del setecientos?

Se ha dicho, en un principio, que Napoleón resulta libertador de América. Precisa distinguir que el curso no representa influencia di-

recta. Nada tiene que ver con América, aunque se haya fantaseado un tanto al respecto. Pero si es permisible creer que Napoleón determina la época en que se produce este hecho.

De otro modo, la autonomía, cosa forzosa, es posible que hubiere llegado algún tiempo después. Acaso cuando ya el criollismo hubiere alcanzado cierta muelle senectud histórica...

CAPITULO SEXTO

RAZONES Y SINRAZONES.

Se ha expresado anteriormente que la independencia ha sido un movimiento de élites. Son los criollos y los mestizos los que abogan más intensamente por la libertad en el Perú. Por ello, cuando se revisan los motivos económicos que inspiran ese movimiento, debe atenderse con primacía a los que han producido malestar en las élites. Esto no significa desatender la deplorable condición del indio. Pero bien es sabido que su condición no muda con la independencia. Y aún para el criollo, la principal variación que viene con la victoria de Ayacucho es la libertad de comercio, cosa que jamás habrá resultado permanente en el futuro.

Si la revolución de Tupac Amaru hubiere triunfado, otro sería el acento de nuestro himno libertario. Entonces nos habríamos aproximado sensiblemente al fenómeno norteamericano. Entonces la ley de la melaza y, o el "the show" de Boston hubieren alcanzado sus equivalentes locales.

Pero el carácter eminentemente idealista de aquella lucha, vuelve muy difícil pensar que se obra por motivos económicos.

La principal finalidad que ha tenido el dinero en aquellos tiempos ha sido la de retardar. Recuérdese que las arcas se encuentran más colmadas en el Perú que en otro país sudamericano. Y ese dinero sirve como nada para vencer las guerras.

La situación económica de los criollos en Lima no es de penuria, precisamente. Claro está que las fortunas se hallan principalmente en manos de españoles. Pero comerciantes ricos hay en el Perú muchísimos. Y algunos comprarán títulos de nobleza, como el primer Conde de Vista Florida, para legarlo luego, con acopio de dineros, además, al ilustre limeño Baquijano y Carrillo.

Se ha exclamado muchas veces que la carestía de los artículos es causa de desequilibrio económico. El aserto peca de error. El desequilibrio no se produce porque en Lima un quintal de hierro en aquella época costara 100 pesos cuando su precio normal en Panamá es de 25. La crisis tampoco sobreviene cuando la capacidad adquisitiva de la moneda desciende. Ella se produce cuando el consumidor carece de medios de pago para afrontar las alzas de precios. ¿Podría aseverarse que en aquella época no se perciben rentas cómodas en Lima por la ociosidad en que generalmente viven los criollos?

Y si hemos de suponer que dichas rentas no alcanzan, entonces para los gastos vitales ¿puede aseverarse que alguna vez en nuestra historia se ha dado ese rarísimo fenómeno del equilibrio económico? Los estados de crisis económicas pueden determinar grandes movimientos sociales. Ello es innegable. Pero las determinan cuando el pueblo llega a un estado de saturación.

Si se quiere interpretar la historia con supuestos y con olvido de los hechos, como muchas veces se ha intentado, cualquier afirmación resulta posible. Pero es preciso reparar en lo ocurrido a principios del siglo pasado para hacer aseveraciones de esta índole.

Durante los más de los años virreynales, el impuesto de almojarifazgo grava duramente las importaciones y exportaciones. El Reglamento de Comercio y Aranceles que dicta Carlos III en 1788 reduce dicho impuesto.

La alcabala —gravamen sobre toda transferencia de bienes muebles y inmuebles, inclusive cuando se exportan— sí puede considerarse elevada. Al final de la época virreynal alcanza a un 10 %. (En la Nueva España reeditaré hasta el 15 % de los ingresos fiscales). Hoy día, si bien extinguida la alcabala sobre las transferencias de bienes muebles, asciende sólo a un 5,5 % sobre los inmuebles. Puede argüirse que la situación por ese lado es más benévola, actualmente. Sin embargo, los impuestos sobre la exportación e importación son muchísimos mayores. Y los últimos afectan directamente la economía del consumidor.

Antes no existían los altísimos impuestos que hoy cobra el fisco sobre los sueldos, rentas y utilidades. El criollo de entonces no alimenta al fisco como lo hace el peruano de hoy.

El estanco del tabaco, fuente valiosísima de succión gubernamental, proporciona entonces utilidades de más del 100 %. Hoy, el mismo estanco "sólo" percibe utilidades que ascienden, en ciertos casos, al 50 %. Y todo ello repercute sobre el consumidor.

En esta versión somera de aquel importante capítulo, tratado intensamente por economistas de indiscutible valor, como César Antonio Ugarte y Emilio Romero, no se pretende sentar opinión alguna. Sólo cabe expresar la impresión que si bien lo económico ha tenido significación en la lucha por la independencia del Perú, dicha ingerencia no ha sido lo suficientemente intensa como para determinarla. En otro término, no se ha dado en nuestro suelo el caso de los Estados Unidos y ni siquiera el de Buenos Aires.

CAPITULO SEPTIMO

PREEMINENCIA DE LO IDEOLOGICO SOBRE LO BELICO.

No puede menospreciarse la circunstancia que el primer alzamiento sudamericano se da en la Universidad de Chuquisaca, el 25 de mayo de 1808. Este hecho, si bien no decisivo, acentúa de sobremodera la impresión que se tiene del carácter primordialmente intelectual del movimiento independentista americano. Baste inquirir por los precursores de la revolución y siempre se hallarán nombres de figuras académicas, de doctrinarios y pensadores.

En el Perú se da un caso similar. Puede estimarse como precedentes al ciclo decisivo de conspiraciones, el elogio a Jáuregui que dedica Baquíjano en 1781 y luego la disputa entre Baquíjano y Villalta por el rectorado de San Marcos en 1783. Ahí aparece ya el germen divisionario entre criollos y españoles. Ambos acontecimientos son de carácter o vestidura intelectual.

Vendrá luego la Academia Filarmónica y la Sociedad de Amantes del País. Se publicará el Mercurio Peruano, cuyo significado de aglutación es altísimo, pese a la idea que sobre la exageración de su importancia se ha formado Riva Agüero.

La acción precursora de Rodríguez de Mendoza en Lima y de Chávez de la Rosa en Arequipa dicen todo a este respecto. La patria será de los carolinos limenses y de los jeronimitas arequipeños en 1821.

La idea, con toda su brillantez y severo contenido, sobrecoge a los intelectuales peruanos. Ellos querrán volverse militares a veces y acaso en ello estribe mucha parte de sus fracasos. Y los militares genuinos —si los hay antes de 1821— responderán al imperativo del intelecto que sublimiza su lucha alejándola de la nefasta contienda muda de sable a sable, que tantas veces se da en el Perú.

Acaso los españoles son derrotados entonces, porque les falta el aliento anímico, el impulso infatigable del ideal. Ellos defienden. La lealtad les mueve. Y aunque causa como esta, es noble de suyo, no lo es tan intensamente como la lucha por la libertad.

Nuestros militares patriotas han sido, como dirá Jorge Guillermo Leguía, ignorantes, bisoños, montoneros, sin sentido de táctica ni conocimiento de estrategia (19), en aquel arte de guerrear que habían de ejercitar ultimamente algunas veces, en África y en propio suelo contra Napoleón. Sin embargo, la idea derrota al fusil, el pensamiento subyuga al sable.

Por ello escribe recientemente Enrique Ruiz Guizazú, que "la antorcha de la revolución se enciende sincrónicamente en los grandes centros de la cultura colonial; están a su frente los doctores de las universidades, los mismos a quienes los naturales miraban con respeto y temor" (20).

El guerrero en la lucha americana es el chatria que emerge de los brazos del Brahama. Y ese brazo es movido a diestra y siniestra por ideas directrices. En ello radica uno de los caracteres más apreciados del movimiento libertario americano. Por ello se podrá decir que entonces, el héroe resulta la mejor gestación del intelecto.....

LAS PROMESAS INCUMPLIDAS.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Muchas veces cabe lamentar que el Perú es un libro abierto de promesas incumplidas. Somos sin duda una de las más trágicas paradojas históricas de América.

Difícil resulta pensar que el Reglamento de Huaura, es la primera carta constitucional de América Hispana. A excepción de Colombia que dicta su primera constitución en 1821, ningún país se acerca tanto al Perú en esta primacía. México no tendría Constitución hasta 1824, Uruguay hasta 1829 y Chile hasta 1833.

Sin embargo nada más violentado y menos antiguo siempre que una constitución peruana (21).

La primera Universidad de América se establece en Lima aunque los mexicanos reclamen que la suya abre sus puertas primero. Sin embargo, el afecto a la antigüedad no ha sido gozado en esta tierra. La historia no recibe el aliento vital que se le dará en Chile, por ejemplo. El hombre que ahoga su vida en el pasado, aquel que sabe templar los párpados sobre arrugados pergaminos; en fin, quien busca la

incógnita del ayer, es el menos favorecido por el estímulo y el fervor, y su nombre vése muchas veces adjetivado como símbolo de lo que no debe ser.

No bien hemos sido libres, se nos da una biblioteca. Se nos abren, como se ha dicho, las puertas a la cultura de todos los tiempos. Sin embargo, el don inestimable de la cultura resulta muy menoscpreciado o a lo sumo esquematizado de modo enervante. País éste donde la ciencia se oficializa y se creen encontrar mirándolas capaces de condensar Pachakutecs con Echeniques en un solo y prodigioso saber individual.

Cuando alguna vez se escribe que el Perú es un mendigo sentado sobre un banco de oro, se yerra dos veces. Ni el Perú es un mendigo, ni el banco es de oro. Somos un hombre fatigado por la ociosidad secular que duerme sobre un banco de piedra. No se duda que hay oro en aquel banco. Si lo hay, pero muy en la entraña. Sacarle es un esfuerzo titánico. Y si lo hemos dejado ahí, no es por falta de intención sino porque aún no hemos aprendido a hacerlo.

No haya de confundirse pesar con pesimismo. Por lo transcurrido cabe sentir amargura. No obstante, ciertos hechos del pasado y algunos del presente reconfortan y tonifican el espíritu. Hay inmensas posibilidades materiales que surgen y algunas realizadas ya. La riqueza inexplorada de nuestro suelo empieza a señalar cifras en el erario nacional. Y nadie sensatamente puede dudar del mágico poder que tiene la prosperidad.

La educación popular tiene ya, muchas veces, el deseado recinto de ladrillo, aire y luz. Falta aún, el maestro. Sin embargo, un sentido movimiento se ha iniciado. He ahí una promesa que podrá cumplirse con ciento treinta años de atraso.

En cuanto a lo constitucional, el esfuerzo de 1823 ha resultado vano, muchas veces. ¿Podremos cumplir aquella promesa? He ahí una interrogante imposible de responder.

Y lo que es de mayor trascendencia aún, el respeto del hombre por el hombre ¿es algo que conoceremos algún día? Para ello se requiere algo, acaso lo más bregoso de hallar en esta aventura de la vida, el soplo inestimable de una caridad cristiana que enseña más que tolerancia, amor humano sedimento esencial que alienta al hombre a ser verdaderamente hombre.

NOTAS

- (1) G. Le Bon : "Psicología de las Multitudes", Ed. Bs. As. 1942, pág. 48.
 - (2) Auguste Comte : "Discurso sobre el Espíritu Positivo", Edic. Madrid, 1934, pág. 143.
 - (3) Javier Prado Ugarteche : "Estado Social del Perú Durante la Denominación Española", Edic. Lima 1941, pág. 185.
 - (4) Jorge Cornejo Bouroncle : "Túpac Amaru", Edic. Cuzco 1949, págs. 13 y 44.
 - (5) J. C. Mariátegui : "El problema de la tierra", Edición de los siete ensayos Lima, 2da. edición, pág. 47.
 - (6) Jorge Basadre : "Perú, Problema y Posibilidad", Edic. Rosay, pág. 7.
 - (7) José M. Valega : "La Gesta Emancipadora", Tomo I, pág. 52.
 - (8) "Memorias y Documentos para la Historia de la Independencia del Perú", edic. París 1858, pág. 16.
 - (9) Revue des Mondes, citado por Alcides Arguedas. Historia General de Bolivia, edic. La Paz 1922, pág. III.
 - (10) Sebastián Lorente : "Historia del Perú bajo los berbones". Valga advertir la relatividad de aquellas cifras. Distan de ser exactas pero ofrecen cuando menos, idea despejada de aproximación.
 - (11) "Conflicto y armonía de las razas en América", tomo I, pág. 321. Edic. Buenos Aires, 1883.
 - (12) "Los Peruanos y su Independencia", Edic. Lima, 1906.
 - (13) "Historia del Perú", Edic. 1953, pág. 91.
 - (14) id. id. pág. 89.
 - (15) Edición de 1824, pág. 2.
 - (16) "Túpac Amaru", edic. Cuzco, 1949, pág. 42.
 - (17) Edic. Lima, 1949, pág. 121.
 - (18) Edic. Buenos Aires, 1890, pág. 62, II Tomo.
 - (19) "Simientes para un ensayo sobre la guerra de la independencia hispano-americana". Edic. Lima, 1928.
 - (20) "La Tradición de América", Buenos Aires, 1953, pág. 205.
 - (21) A excepción de La Carta de 1860, todas tienen duración vacilante y efímera.
-

Lingüística del Norte Andino

por

M. TORIBIO MEJÍA XESSPE

INTRODUCCION

La región andina constituye un campo favorable para los estudios lingüísticos y folklóricos del Perú, porque en ella existen los rezagos de idiomas, costumbres y creencias populares de los aborígenes.

En muchos pueblos de la sierra, el lenguaje común y familiar es el nativo, llámese *Runa Simi*, *Nuna Shimi*, *Quichua* o *Keshwa*, *Chinchay Suyu*, *Wanka*, *Akaro* o *Kauki*, *Aymara* o *Lupaka*. Asimismo, las costumbres tradicionales de la vida social, agrícola, ganadera, industrial y religiosa de las indios, giran alrededor de la herencia cultural pre-hispánica. Aún en los pueblos de la costa y de la sierra, donde la transculturación postcolombina ha sido más efectiva, quedan latentes muchos aspectos de la cultura material y espiritual de los antiguos peruanos.

Estas manifestaciones populares, que son el producto de largas y perseverantes experiencias, pertenecen al patrimonio de las civilizaciones prehistóricas del Perú, las que en otros tiempos tuvieron una amplia difusión oral y práctica entre los pueblos que formaron parte del vasto Imperio de los Incas.

Cómo los antiguos peruanos desconocieron la escritura fonética trataron de suplirla con el uso de un sistema recordatorio *sui generis*, mediante el empleo de figuras plásticas y pictóricas que bien podríamos llamarlo escritura simbólica, porque dichas figuras representan signos evidentes de ideas concretas como la existencia de personajes

humanos en sus múltiples actividades y funciones, de animales y plantas útiles al hombre, de dioses reales o imaginarios y de todo cuanto constituía su mundo real y subjetivo. Para explicar estos fenómenos naturales, biológicos y sociales usaron dialectos e idiomas elaborados pacientemente con radicales y sufijos, que son peculiares en las lenguas indígenas del Antiguo Perú. De ahí el interés nuestro por estudiar la cultura material y espiritual de los aborígenes, así como el de ofrecer el presente trabajo como una contribución al conocimiento de la lingüística y mitología del Norte Andino, a base de un fragmento tradicional procedente del Alto Marañón.

AREA LINGUISTICA DEL NORTE ANDINO

El área lingüística del Norte Andino abarca el territorio situado entre los Nudos de Loja al N. y Pasco al S.; y entre la Hoya del Huallaga al E. y las vertientes occidentales de la Cordillera al O., donde se encuentran las provincias de los actuales Departamentos de Piura, Cajamarca, La Libertad, Amazonas, Ancash y Huánuco.

Dentro del marco geográfico de este territorio se halla la cuenca del Alto Marañón que lo atraviesa de Sur a Norte. Allí floreció, originariamente, una gran cultura llamada hoy *Marañón*, emparentada con las arcaicas culturas de Chavín y Huaylas. Fué el país de los *Yaro Willka*, en tiempos pre-incas, y una de las cuatro grandes regiones, llamada *Chinchay Suyu*, en la época de los Incas. Testimonios de orden antropológico, arqueológico, etnológico y lingüístico existen abundantemente para confirmar estos hechos. Por ahora sólo trataremos de la parte lingüística y mitológica de esta importante región andina.

El lenguaje y el mito, según el concepto de la Antropología, son las primeras manifestaciones del alma primitiva de un pueblo, las que corren parejas a través del espacio y del tiempo dejando una estela de enseñanzas sobre la vida humana.

La expresión más elocuente de estas manifestaciones se halla en el estrato cultural del Perú prehispánico, cuya reminiscencia flota hasta hoy en el ambiente popular, unas veces en estado completamente puro y otras ligeramente modificado por la influencia de la cultura occidental.

Un ejemplo real y evidente del asunto es el estudio analítico que ofrecemos de una leyenda aborígen que se halla difundida por tradi-

ción oral en gran parte del territorio del Norte Andino. Allí se conserva y se trasmite de generación en generación bajo el título de *Achka y* ó *Achik*, é, que corresponde al nombre de uno de los protagonistas del mito. La transmisión oral corre a cargo de los niños de ambos sexos, quienes se deleitan con el argumento, por la sencilla razón de que el escenario está en la misma región donde viven y que los actores y elementos auxiliares pertenecen a la fauna y flora locales que ellos los conocen muy bien. El lenguaje en que se transmite se llama *Nuna Shimi* o *Chinchay-Suyo*.

Existen versiones de esta leyenda, más o menos similares, que han sido recogidas en diversas oportunidades por estudiosos del folklore nacional, y algunas de ellas publicadas en revistas y periódicos nacionales, p. e. las de Conchucos y Kotaparako por el Dr. Julio C. Tello en 1919; la de Aija por el Dr. Santiago Antúnez de Mayolo en 1928; la de Yaután (Casma), por Manzueto Arévalo en 1928; la de Jesús, Baños, etc. (Dos de Mayo) por el Dr. N. S. Vara Cadillo en 1930; la de La Unión (Dos de Mayo), por el Dr. Javier Pulgar Vidal en 1933; la de Canta (Lima) bajo el título de "Wakón" por el Dr. Pedro Villar Córdova en 1933; y las de Pomabamba, Chavín de Huantar, Chaclanayo (Nepeña) por el autor en 1933-34. (Fig. 1).

La leyenda *Achka y* que a continuación se transcribe procede de Pomabamba que antiguamente pertenecía a la Nación de los *Konchuko*, y está en boga entre los habitantes de dicha región. Fué recogida por nosotros en la Hacienda "Cerro Blanco", valle de Nepeña, en agosto de 1934, de labios del niño indígena Pascual Salcedo, natural del pueblo de Pomabamba, provincia del mismo nombre, Departamento de Ancash.

La transcripción literal del texto se hace con la ortografía fonética, establecida en el país por el sabio peruano Dr. Julio C. Tello en 1923 (1) y ligeramente modificada por él mismo en 1931 (2), de conformidad con el alfabeto recomendado por el Comité científico de la "American Anthropological Association" de Washington en 1916 (3). Este Comité, formado por los reputados antropólogos de Estados Unidos de Norteamérica, Drs. Franz Boas, Pliny E. Goddard, E. Sapir y Alfred

(1) Revista Inca del Museo de Arqueología de la Universidad de San Marcos. Vol. I, Nº 2, p. 550. Lima, 1923.

(2) Revista Wira Kocho, Vol. I, Nº 1, p. 4. Lima, 1931.

(3) Smithsonian Miscellaneous Collection, Vol. 66, Nº 6. Washington, 1916.

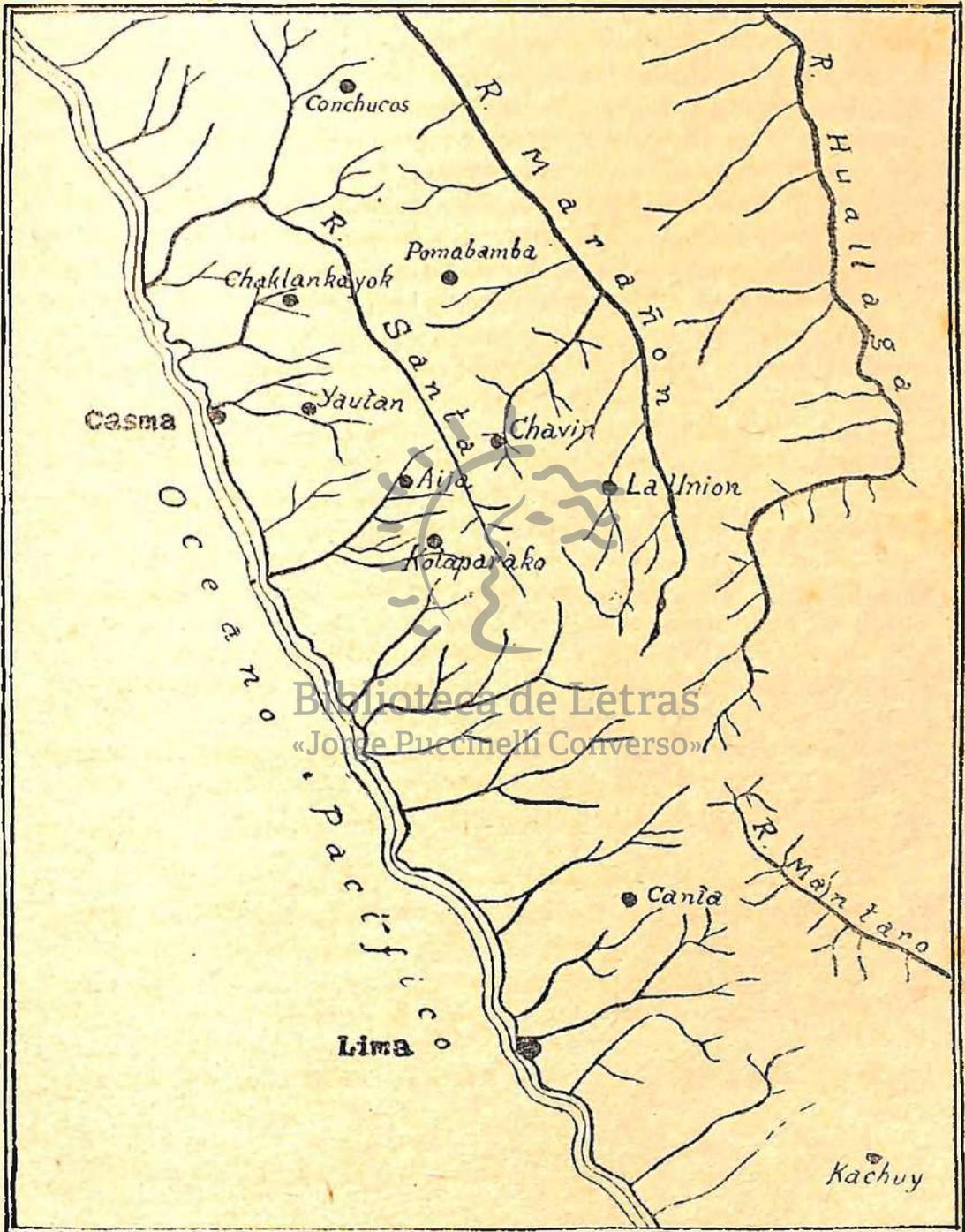


Fig. 1.— AREA LINGÜÍSTICA DEL NORTE ANDINO

L. Kroeber, estudió la fonología de las lenguas indígenas de América, desde el punto de vista estrictamente lingüístico, y clasificó los sonidos consonantes en bilabiales, labio-dentales, linguo-labiales, linguo-dentales, dentales, linguo-apicales, linguo-cerebrales, linguo-dorsales, linguo mediales o palatales, linguo-velares o guturales, linguo-laterales, glotales, nasales; y éstos, según la intensidad de la vibración, en sonoros o claros, sordos o aspirados y fuertes o explosivos. Por consiguiente, la escritura de las lenguas americanas está sometida al uso de signos o letras que representan fonéticamente los sonidos propios de cada lengua; y cómo la mayoría de estos sonidos son comunes a los de origen europeo, se emplea el alfabeto latino con el agregado del signo de la virgulilla antes o después de las letras que tienen sonidos sordos o aspirados y fuertes o explosivos. Ejemplos : 'ch, ch', 'k, k', 'p, p', 'q, q', 't, t', 'ts', tr'.

El lenguaje del Norte Andino carece de sonidos fuertes o explosivos, por lo que la escritura es correcta, a excepción del sonido velar sordo o aspirado q, del africtivo ts y del sibilante sh.

TEXTO DE LA LEYENDA "ACHKAY"

Biblioteca de Letras

Jorge Puccinelli Converso

Muchuy ¹ Miseria	pachachu ² en época	ayllunta ³ a su familia	mallaqpaq ⁴ sin comer	mana ⁵ no
puñunaqtsu ⁶ dormían	mamankuna. ⁷ sus padres.	Taitan ⁸ Su padre	illashkan ⁹ ausente	chaykur ¹⁰ llegó
kamchata ¹¹ a maíz tostado	ankashun : ¹² tostemos :	"Maychoraq ¹³ "Dónde está	kallana" ¹⁴ tostadora"	niptin ¹⁵ diciendo
chay ¹⁶ esos	wamrakuna ¹⁷ muchachos	"ula ¹⁸ "Abajo	kuchullachumin ¹⁹ en rinconcito	káikan" ²⁰ está"
ninaq. ²¹ dijeron.	Niptinqa ²² Entonces	maman ²³ su madre	taitan ⁸ su padre	shikraman ²⁴ a bolsa
wiñanaq ²⁵ metieron	aparqa ²⁶ llevar	qaqata ²⁷ a peñasco	qarqurqan. ²⁸ desbarrancar.	Tsaiqa ²⁹ Por eso
qesqeman ³⁰ al Qesqe	wayukarinaq ³¹ se colgaron	chaina ³² hasta	Condor ³³ Cóndor	yurishkina ³⁴ cuando apareció

"Ay ³⁵ Oh	tiuy ³⁶ mi tío	Condor ³³ Còndor	apariskamay ³⁷ llévenos	kaypitaq ³⁸ de aquí"	ninaq. ²¹ dijeron.
Chaipin ³⁹ Por eso	aparinaq ⁴⁰ los llevó	pampaman ⁴¹ al llano	chorarinaq. ⁴² poniéndolos.	Tsainan ⁴³ Es así	
pampachoga ⁴⁴ del llano	Achkay ⁴⁵ Achkay	chay ¹⁶ esos	wamrakunata ¹⁷ a muchachos	puskamaq ⁴⁶ condujo	
iskanta ¹⁷ a ambos	pani ⁴⁸ - turita. ⁴⁹ hermanitos.	Chainam ⁴³ Por eso	turin - - kaqta ⁵⁰ a su hermanito		
paqas ⁵¹ noche	¡Achachaul ⁵² ¡Ayayay!	nichinaq. ⁵³ hizo decir.	Nichiptinqa ⁵⁴ Entonces	paninqa ⁵⁵ su hermana	
"Turillayta ⁵⁶ "a mi hermanito	imanaaillankitan ⁵⁷ qué le haces"	ninaq. ²¹ dijo.	Niptin ²² Dicho esto		
"Raka - - shapran ⁵⁸ "Monte Vénus	oqllaptiy ⁵⁹ cuando arrullo	tuqshin ⁶⁰ le hinca"	ninaq. ²¹ dijo.		
Chaipitaq ³⁹ Entonces	turinpa ⁵⁰ de su hermano	tullun ⁶¹ su hueso	qotoraykar ⁶² amontonado	waaramun. ⁶³ amaneció	
Aparikuykur ⁶⁴ Llevándose	aywakunaq. ⁶⁵ se fue.	"Paytapis ⁶⁶ "A ella también comeré"	mikushap ⁶⁷		
niptin ²³ diciendo	wawanta ⁶⁸ a su hija	yacharirkan ⁶⁹ instruyó	"Mankacho ⁷⁰ En olla	yakuta ⁷¹ al agua	
puaachinki, ⁷² haces hervir,	qori - - wallqata ⁷³ al collar de oro	itarpunaq. ⁷⁴ sumergirás	chaipitaq ³⁹ entonces		
qawarpuy ⁷⁵ míralo	maski ⁷⁶ ese único	wallqata, ⁷³ a collar,	shumaq ⁷⁷ qué bonito	kaykan ⁷⁸ está	
yaku ⁷¹ agua en el fondo"	ruincho ⁷⁹	¡Kunqarpunanpaq ⁸⁰ ¡No olvidarte	qawachirkan! ⁸¹ en hacer mirar!		
ninaq. ²¹ dijo.	Chaipitaq ³⁹ Entonces	wiyanaq ⁸² oyó	yachachiqta ⁶⁹ a enseñanza	maman ²³ su madre	
Achkayta. ⁴⁵ Achkay.	Wawanta ⁶⁸ Su hija	kunqarpunki ⁸⁰ se olvidó	chai ¹⁶ esa	yakuman ⁷¹ al agua	
ninaq. ²¹ dija.	"Ñoqa ⁸³ "Yo	qawanapaqa ⁸⁴ para mirar	maa ⁸⁵ una vez	qamraq ⁸⁶ tu	

qawaykan ⁷⁵ miralo"	ninaq. ²¹ dijo.	Chaiman ⁴³ Después	qawaykapta ⁷⁵ cuando miró	Achkayta ⁴⁵ a Achkay
kunwarkunaq. ⁸⁷ la empujó.	Chai ¹⁶ Esa	Achkayqa ⁴⁵ Achkay	illanqanpi ⁹ ausente	chaykamunaq ⁸⁸ cuando llegó
yanushqaman ⁸⁹ a lo cocinado	kushikur ⁹⁰ se alegró	mikurin ⁶⁷ para comer	¡Añañau ⁹¹ ¡Qué rica	wamra! ¹⁷ muchacha!
yachachinqata ⁶⁹ lo que enseñé	rurash ⁹² hizo"	nir ⁹³ diciendo	mikun ⁶⁷ comió	wawanllata. ⁶⁸ a su hija.
Chaipitaq ³⁹ Después	wawanta ⁶⁸ a su hija	¡Mullu - - wallqa! ⁹³ ¡Mullu - - wallqa!	nir ⁹⁴ diciendo	qayarin ⁹⁵ gritó.
Pachan ⁹⁶ Su vientre	rurincho ⁹⁷ adentro	¡Mamay! ²³ ¡Madre!	nimum. ⁹⁸ contestó.	¡Ichacho ⁹⁹ ¿Acaso
wawataachun ⁶⁸ a mi hija	mikushkishaqa ⁶⁷ me la he comido?	ninaq. ²¹ dijo.	Chaipitaq ³⁹ Entonces	
ishmarishninga. ¹⁰⁰ su excremento	"wawa - - tukuy" ¹⁰¹ "vuélvete hija"	nir ⁹³ diciendo en su mano	pararacho ¹⁰²	
qaqunaq. ¹⁰³ sobó.	Chay ¹⁶ Esa	wamrataqa ¹⁷ a muchacha	llimpu ¹⁰⁴ demasiada	piñasqa ¹⁰⁵ colérica
ashinaq ¹⁰⁶ persiguió	mikunanpaq. ¹⁰⁷ para comerla.	Chay ¹⁶ Esa	wamraqa ¹⁷ muchacha	aywakunaq ⁶⁵ se huyó
patsakun-patsakun ¹⁰⁸ a toda prisa.	"Tiay ³⁷ "Tía	Anash ¹⁰⁹ Zorrilla	pakaykallamay ¹¹⁰ ocúltame"	
ninaq. ²¹ dijo.	"Achkaymi ⁴⁵ "Achkay	qatiman ¹¹¹ me sigue	mikumaananpaq ¹⁰⁷ para comerme".	
Chaipitaq ³⁹ Entonces	Achkay ⁴⁵ Achkay	yuririn ³⁴ apareció	"Ashiak - - siki ¹¹² "Pestífera	Anash ¹⁰⁹ Zorrilla
tapukushqayki ¹¹³ te preguntaré	wamrallay ¹⁷ si mi muchacha	chaamurun ¹¹⁴ llegó	niptin ²² cuando dijo	
ishpapurkunaq ¹¹⁵ le orinó	ñawicho. ¹¹⁶ en los ojos.	Chaita ¹⁶ Mientras	ñawinta ¹¹⁶ su ojo	
achkuraanaq ¹¹⁷ se restregaba a matorral	kupar ¹¹⁶	chayaqna ⁸⁸ llegó	ayqekunaq ¹¹⁹ huyendo	"Tiuy ³⁷ "Tío

Pichiushanka ¹²⁰ Gorrioncito	pakaykamay ¹¹⁰ escóndeme"	ninaq. ²¹ dijo.	Achkay ⁴⁵ Achkay
yurishkir ³⁴ apareció	"Qaachu - - chaki, ¹²¹ "Pata de palo,	paki - - chaki ¹²² pata rota	Pichiushanka ¹²⁰ Gerrioncito,
wamray ¹⁷ mi muchacha	chaamurunku? ¹¹⁴ ha llegado?	ninaq. ²¹ dijo.	Aytashkinaq ¹²³ Pateándole ishkiq. ¹²⁴ destrozó.
Chaiqa ¹⁶ Entonces	ayqekunaq ¹¹⁹ escapó	wamra. ¹⁷ muchacha.	Chaipitap ³⁹ Allí Yayanchikman ¹³⁶ el Creador
"Yayay, ¹²⁵ "Padre,	qori - - waskaykita ¹²⁶ tu sogá de oro	kacharpamay, ¹²⁷ enviámela,	sutarikamay ¹²⁸ alargámela"
ninaq. ²¹ dijo.	Achkaypis ⁴⁵ Achkay también	"Yayay ¹²⁵ "Padre	waskaykita ¹²⁶ tu sogá kacharpamay ¹²⁷ enviámela"
ninaq. ²¹ dijo.	Llayaallata ¹²⁹ Cuerda de paja	kacharpamunaq ¹²⁷ le mandó	ukushnintawan. ¹³⁰ con un pericote.
Pullantana ¹³¹ A la puerta	aywaykaptin ¹³² a punto alcanzar	ukush ¹³⁰ pericote	witpiskatsimunaq ¹³³ trituró sogá
shiqwamunaq ¹³⁴ para hacerla caer	"Pampallaman, ¹³⁵ "Solo al llano,	waillallaman ¹³⁶ solo a la pradera"	nir. ⁹³ dice.
Tseqoy ¹³⁷ Pomez	rumiman ¹³⁸ a piedra	wichika ¹³⁹ chocó	ishkimunaq. ¹²⁴ destrozándose. Chaipa ¹⁶ De ahí
raka - - shapran ⁵⁷ Monte Vénus	Shiraaka, ¹⁴⁰ la Zarza,	Shinwa, ¹⁴¹ la Ortiga,	Wachikun, ¹⁴² el Espino,
Turuma, ¹⁴³ el Cactus,	Kasha, ¹⁴⁴ la Espina,	Pinkus, ¹⁴⁵ el Jigantón	Paratay, ¹⁴⁶ y otras plantas espinosas. Qarwa - - kashapis. ¹⁴⁷

ANALISIS DEL TEXTO

El análisis del texto precedente está sujeto a las normas lingüísticas de índole universal, en el que se hace una disección completa de las palabras, con el fin de descubrir la estructura de la lengua. Como lo hemos dicho más adelante, el lenguaje del Norte Andino consta de radicales y sufijos, cuya disposición recuerda la de los kipus incaicos, en que el cordón secundario posee una serie de nudos escalonados de

origen decimal. Así, cada raíz o radical, nominal o verbal, sirve de base para el tema gramatical, que se explica fácilmente por la serie de sufijos adicionales.

Para facilitar el estudio de dichos elementos gramaticales empleamos las siguientes abreviaturas : *r.* raíz o radical; *r. n.* raíz nominal; *r. v.*, raíz verbal; *s.* sufijo; *s. n.* sufijo nominal; *s. v.*, sufijo verbal; *adj.* adjetivo; *adv.* adverbio; *pron.* pronombre.

La numeración corresponde al orden sucesivo en que aparecen las palabras en el texto.

1. *muchu-* r. v. sufrir, padecer; -y s. infinitivo y nominalizante.
2. *pacha-* r. n. temporal, período, época; -*cho*, -*chu* s. locativo.
3. *ayllu-* r. n. grupo social de uno o más *kuri* y *churi*, familias, que descienden de un tronco común; -*n-* s. posesivo de 3a.; -*ta* s. acusativo.
4. *malli-* r. v. probar, gustar; -*aq-* s. ejecutivo, potencial; -*paq* s. dativo, directivo.
5. *mana-* adv. negativo; s. privativo, carencial.
6. *mama-* r. n. madre; -*ñ-* s. posesivo 3a.; -*kuna* s. plural.
7. *puñu-* r. v. dormir; -*naq* s. pretérito plural; -*tsu* s. condicional.
8. *taita-* r. n. padre; -*n-* s. posesivo 3a.
9. *illa-* r. v. salir, huir, ausentarse; -*sh-*, -*ch-* s. activo, potencial; -*ka-* auxiliar estar, haber; -*n-*, -*m-*, -*mi* s. afirmativo.
10. *chay-* r. v. llegar, arribar; -*ku-* s. reflexivo; -*r-*, -*ri* s. gerundio.
11. *kamcha-* s. n. maíz tostado; -*ta* s. acusativo, objetivo.
12. *anka-* r. v. tostar, azar; -*shu-*, -*chu-* s. futuro plural, imperativo; -*n* s. personal 3a.
13. *may-* adv. lugar, dónde; -*cho* s. locativo, enfático; -*raq*, -*rap* s. prioridad.
14. *kalla-* r. v. calentar al fuego; -*na* s. instrumental, utilitario; *kallana*, tostadora de cerámica.
15. *ni-* r. v. decir, declarar; -*p-*, -*q* s. activo, potencial; -*ti-* s. temporal; -*n* s. personal 3a.
16. *chai* pron. demostrativo, ese; sirve como prefijo en composiciones temporales como *chai-pi*, *chaipa*, *chaiqa*, *chai-ta*, *chai-pi-taq*.
17. *wamra-* r. n. niño, infante, muchacho; -*kuna* s. plural.
18. *ula* adv. locativo, abajo, inferior.
19. *kuchu-* r. n. rincón, ángulo, esquina; -*lla-* s. limitativo; -*chu* s. locativo; -*mi-* s. afirmativo; -*n* s. personal 3a. objetivo.
20. *ka-* r. v. ser, estar, tener, haber; -*v-* s. infinitivo; -*ka-* auxiliar ser, estar, reiterativo; -*n* s. personal 3a.
21. *ni-* r. v. decir; -*naq* s. pretérito plural.
22. *ni-p-ti-n-* (15); -*qa* s. enfático, afirmativo.
23. *mama-* (7); -*n* s. posesivo 3a.
24. *shiqra-* r. n. bolsa de red o mal'a; -*man* s. directivo.
25. *wina-* r. v. meter, introducir; -*naq* s. pretérito plural.

26. *apa-* r. v. llevar, conducir; *-r*, *-ri-* auxiliar ir; *-qa* s. enfático, afirmativo.
27. *qaqa-* r. n. peñasco, risco; *-ta* s. acusativo, objetivo.
28. *qar-* r. v. despeñar, arrojar; *-pu-* s. reflexivo 3a; *-r* auxiliar ir; *-qa* s. afirmativo; *-n* s. personal 3a.
29. *tsai*, *chai-* (16); *-ta* s. acusativo, causalidad, consecuencia.
30. *qesqe-* r. n. planta andina, f. bromeliaceae; *-man* s. directivo.
31. *wayu-* r. v. colgar, pender; *-ka-* s. reflexivo; *-ri-* auxiliar ir; *naq* s. pretérito plural.
32. *chaina* adv. temporal, condicional, así, siendo así, entonces.
33. *condor* o *kunturi* n. Cóndor de los Andes (*Sarcorhamphus gryphus*).
34. *yuri-* r. v. nacer, aparecer, surgir; *-sh*, *-ch* s. activo, potencial; *-ki* s. personal 2a.; *-na* s. reflexivo 3a.
35. *ay!* interjección de sorpresa, dolor.
36. *tiu-* corrupción de tío, castellano; *-y* s. posesivo 1a.
37. *apa-* (26); *-ri* auxiliar ir; *-sh*, *-ch* s. ejecutivo; *-ka* auxiliar ser, estar; *-ma* s. reflexivo 1a.; *-y* s. posesivo 1a.
38. *kay-pi-* adv. locativo, aquí; *-taq* s. acusativo.
39. *chai-pi-n* (16).
40. *apa-ri-naq* (21, 26).
41. *pampa-* r. n. llano, meseta, terraza; *-man* s. directivo.
42. *chora-* r. v. poner, colocar, situar; *-ri* (26) *-naq* (21).
43. *tsai-na-n*, *chai-na-n* (16).
44. *pampa-* (41); *-cho* s. locativo; *-qa* s. ablativo.
45. *Achkay* n. onomástico de un ser mitológico que simboliza al Jaguar o Dragón. Se deriva de *acha-* r. n. ancestro, origen, anciano, viejo (aymara, akaro, chinchay-suyo); *-ka* r. v. ser, estar; *-y* s. infinitivo, posesivo 1a.; *-pis* s. adicional.
46. *pus-* r. v. guiar, conducir; *-ka* s. reflexivo 3a.; *-naq* (6).
47. *ishkan-* adj. numeral, dos; *-ta* s. acusativo.
48. *pani-* r. n. hermana con respecto al varón.
49. *turi-* r. n. hermano con respecto a la mujer; *-ta* s. acusativo.
50. *turi* (49); *-n-* s. posesivo 3a.; *-ka-* auxiliar ser, estar; *-q* s. ablativo; *-ta* s. acusativo.
51. *paqa-* r. v. oscurecer, anochecer; *-sh*, *-s*, *-ch* s. activo, ejecutivo; *paqash*, noche.
52. *achachau* interjección de dolor.
53. *ni-* (15); *-chi-* s. potencial, activo; *naq* s. pretérito plural.
54. *ni-chi-p-ti-n-qa* (15, 22, 53), modo adverbial: cuando dijo así.
55. *pani-* (48); *-n* (8); *-qa* (22).
56. *turi-* (49); *-lla* s. limitativo; *-y* s. posesivo 1a.; *-ta* s. acusativo.
57. *ima-* pron. relativo, qué; *-na* s. instrumental; *-a* s. reiterativo, elisión de *-ya*; *-lla* s. limitativo; *-n-ki* s. personal 2a.; *-ta* s. acusativo; *-m*, *-mi* s. afirmativo.
58. *raka* r. n. pudendum muliere; *-shap-ra* r. n. vello, pelaje; *-n* s. posesivo 3a.
59. *oqlla-* r. v. arrullar, acariciar, incubar; *-p-ti-* (15); *-y* s. imperativo 1a.
60. *tugshi-* r. v. punzar, hincar; *-n* s. personal 3a.
61. *tullu-* r. n. hueso; *-n* s. posesivo 3a.
62. *qoto-* r. v. amontonar, agrupar; *-ray*, *-raya* s. imitativo, transformativo; *-ka* auxiliar ser, estar; *-r* s. gerundio.

63. *waara* r. n. estrella, luz matinal; r. v. aclarar, amanecer; *-mu* s. reflexivo 3a.; *-n* s. posesivo 3a.
64. *apa-* ri (26); *-ku* s. reflexivo; *-y* s. infinitivo; *-ku* s. reflexivo; *-r* s. gerundio.
65. *ayawa-* r. v. huir, escapar; *-ku* s. reflexivo; *-naq* s. pretérito plural.
66. *pai-* r. pron. 3a. persona, él; *-ta* s. acusativo, objetivo; *-pis*, *-pich*, *-pish* s. adicional, extensivo.
67. *miku-* r. v. comer; *-sha*, *-sa* s. temporal futuro; *-p*, *-pa* s. afirmativo.
68. *warwa-* r. n. criatura, niño, hijo con respecto a la madre; *-na* s. posesivo 3a.; *-ta* s. acusativo, objetivo.
69. *yacha-* r. v. saber, instruir, enseñar; *-ri* auxiliar ir; *-r* s. reiterativo; *-ka* auxiliar ser, estar; *-n* s. personal 3a.
70. *manka-* r. n. olla, vasija de cocinar; *-cho*, *-chu* s. locativo.
71. *yaku-* r. n. agua; *-ta* s. acusativo, objetivo.
72. *puaa-* r. v. hervir, calentar; *-chi* s. ejecutivo, activo; *-n-ki* s. personal 2a.
73. *qori-* r. n. oro; *-wallqa* r. n. collar, pendiente, adorno; *-ta* s. acusativo, objetivo.
74. *ita-* r. v. sumergir, hundir, ahogar; *-r*, *-ri* auxiliar ir; *-pu* s. reflexivo 3a.; *-naq* s. pretérito plural.
75. *qawa-* r. v. mirar, observar, atisbar; *-r* auxiliar ir; *-pu* s. reflexivo; *-y* s. imperativo, infinitivo.
76. *maski* corrupción de "mas que", "aunque", castellano.
77. *shumaq* adj. cualitativo, bonito, precioso.
78. *kai-* r. v. ser, estar, tener, haber; *-ka* auxiliar haber; *-n* s. personal 3a.
79. *rurin-* adv. locativo, abajo, inferior; *-cho*, *-chu* s. directivo.
80. *kunqa-* r. v. olvidar; *-r*, *-ri* auxiliar ir; *-pu* reflexivo 3a.; *-n-ki* s. personal 2a.
81. *qawa-chi-r-qa-n* (75) lo hizo mirar.
82. *wiya-* r. v. oír, escuchar; *-naq* s. pretérito plural.
83. *ñoqa-* r. pron. personal 1a., yo.
84. *qawa-* (75); *-na* s. instrumental; *-pa* s. dativo; *-qa* s. enfático, afirmativo.
85. *maa-* adj. numeral, uno, una vez.
86. *gam* r. pron. personal 2a., tú; *-rap*, *-raq* s. de privilegio, primacía.
87. *kunwa-* r. v. empujar; *-r*, *-ri* auxiliar ir; *-ku* s. reflexivo; *-naq* s. pretérito plural.
88. *yanu-* r. v. cocinar, atizar; *-sh*, *-ch* s. activo, potencial; *-qa* s. condicional, enfático, afirmativo; *-man* s. directivo, objetivo.
89. *chay* (10); *-ka* auxiliar, ser, estar; *-mu* s. coercitivo; *-nag* s. pretérito plural.
90. *kushi-* r. v. alegrarse, divertirse; *-ku* s. reflexivo; *-r* s. gerundio.
91. *añañau!* interjección de placer, satisfacción.
92. *rura-* r. v. hacer, actuar, realizar; *-sh*, *-ch* s. ejecutivo, activo.
93. *ni...* (15); *-r* s. gerundio.
94. *Mullu-wallqa* n. onomástico del auxiliar o hija de Achkay, compuesto de *mullu-* r. n. caracol marino (*Spondylus pictorum*) y de *wallqa* r. n. collar, pendiente, adorno.
95. *qaya-* r. v. llamar, gritar, vocear; *-ri* auxiliar ir; *-n* s. personal 3a.
96. *pacha-* r. n. vientre, estómago; *-n* s. posesivo 3a.
97. *rurin-* (79); *-cho* s. locativo.
98. *ni-* (15); *-mu* s. reflexivo; *-m*, *-mi* s. enfático, afirmativo.
99. *icha-* r. adv. dubitativo, quizás, tal vez; *-cho* s. locativo.

100. *ishma-* r. v. defecar, evacuar; *-ri* auxiliar ir; *-s, -sh, -ch* s. activo, ejecutivo; *-ni* s. eufónico; *-n* s. personal 3a.; *-qa* s. enfático, afirmativo.
101. *awawa-* (68); *-tuku* r. v. fingir, aparentar, imitar; *-y* s. infinitivo, imperativo.
102. *parara-* r. n. mano; *-cho* s. locativo.
103. *qaqu-* r. v. sobar, refregar, modelar; *-naq* (6).
104. *llimpu-* r. adj. totalidad, general.
105. *piña-* r. v. rabiar, encolerizar; *-s, -sh, -ch*, (89); *-qa* s. pasivo.
106. *ashi-* r. v. perseguir; *-naq* (6).
107. *miku-* r. v. (67); *-ma* s. reflexivo 1a.; *-a, -ya* s. limitativo; *-na* s. instrumental; *-n* s. personal 3a.; *-paq* s. dativo.
108. *patsa-* corrupción de pasar, castellano; *-ku* s. reflexivo; *-n* s. personal 3a.
109. *añash* r. n. añas, zorrillo (*Meophitis sp.*).
110. *paka-* r. v. ocultar, esconder; *-y* s. infinitivo; *-ka* auxiliar ser, estar; *-lla* s. limitativo; *-ma* s. reflexivo 1a.; *-y* s. personal 1a.
111. *gati-* r. v. seguir, perseguir; *-ma* s. reflexivo 1a.; *-n* s. personal 1a.
112. *ashiaq* r. adj. cualitativo, pestilente; *-siki* r. n. ano, trasero.
113. *lapu-* r. v. preguntar, inquirir, averiguar; *-ku* s. reflexivo; *-s-qa, sh-qa* s. pasivo; *-y-ki* s. personal 2a.
114. *chaa-* r. v. llegar (elisión de *chaya*); *-mu* s. coercitivo, impositivo; *-ru* s. interrogativo; *-n* s. personal 3a.
115. *ishpa-* r. v. orinar; *-pu* s. reflexivo 3a.; *-r* auxiliar ir; *-ku* s. reflexivo; *-naq* s. pretérito plural.
116. *ñawi-* r. n. ojo; *-cho* s. locativo.
117. *achku-* r. v. restregar, frotar los ojos; *-raa, -raya* s. simulativo, imitativo; *-naq* s. pretérito plural.
118. *kupar, kupara-* r. n. matorral, bosquecillo.
119. *ayqe-* r. v. retirar, evadir; *-ku* s. reflexivo; *-naq* (6).
120. *pichiushanka* n. onomatopéyico de gorrión (*Zonotrichia pileata*).
121. *qaachu-* r. n. palo, astilla; *-chaki* r. n. pié, pata.
122. *paki-* r. v. romper, quebrar; *-chaki* (121).
123. *ayta-* r. v. patear, dar puntapiés; *-sh, -ch* s. activo; *-ki* s. personal 2a.; *-naq* (6).
124. *ishki-* r. v. destrozar, deshacer; *-q* s. activo, ejecutivo.
125. *yaya-* r. n. padre común, tutor; *-n* s. eufónico; *-chi* s. plural inclusivo; *-k, -s, -ch* s. iterativo; *-man* s. directivo, objetivo.
126. *qori-* (73); *-waska-* r. n. sogá, cuerda de lana; *-y-ki* s. posesivo 2a.; *-ta* s. acusativo.
127. *kacha-* r. v. mandar, enviar, remitir; *-r, -ri* auxiliar ir; *-pa* s. reflexivo 1a.; *-y* s. personal 1a.
128. *suta-* r. v. alargar, arrojar; *-ri* auxiliar ir; *-ka* auxiliar ser; *-ma* s. reflexivo; *-y* s. personal 1a.
129. *llayaa-* r. n. sogá, cuerda de paja; *-lla* s. limitativo; *-ta* s. acusativo.
130. *ukush-* r. n. pericote, ratoncillo (*Mus musculus*); *-ni* s. posesivo 3a.; *-n-* s. personal 3a.; *-ta* s. acusativo, objetivo; *-wan* s. instrumental, cooperativo.
131. *pulla-* r. n. puerta, entrada; *-n* s. posesivo 3a.; *-ta* s. acusativo; *-na* s. instrumental, utilitario.
132. *aywa-* (65); *-y* s. nominalizante; *-ka* auxiliar ser, haber; *-p, -pa* s. condicional; *-ti-* s. temporal; *-n* s. personal 3a.

133. *swipti-* r. v. roer, triturar; *-s*, *-sh* s. activo, potencial; *-ka* auxiliar ser, haber; *-tsi-* *-chi* s. ejecutivo; *-mu* s. reflexivo; *-naq* s. pretérito plural.
134. *shiqwa-* r. v. caer del aire; *-mu* s. reflexivo; *-naq* (6).
135. *pampa-* r. n. (41); *-lla* (56); *-man* (24).
136. *wailla-* r. n. prado, pajonal verde; *-lla* (56); *-man* (24).
137. *tsego-* r. n. piedra pomez, p. volcánica; *-y* s. posesivo 1a.
138. *rumi-* r. n. piedra; *-man* (24).
139. *wichi-* r. v. esparcir, derramar, distribuir; *-ka* auxiliar ser, haber; *-t*, *-ta* s. acusativo.
140. *shiraaka-* r. n. zarza mora, arbusto espinoso. (*Rubus rosiflorus*).
141. *shinwa-* r. n. ortiga gigante. (*Urtica magellanica*).
142. *wachikun-* r. n. variedad de Opuntia. (*Opuntia exaltata?*).
143. *turuma* r. n. variedad gigantón. (*Trichocereus cuzcoensis*).
144. *kasha-* r. n. variedad de Opuntia. (*Opuntia pascoensis*).
145. *pinkus-* r. n. variedad de Trichocereus cuzcoensis.
146. *paratay-* r. n. variedad de Cereus. (*Cereus squarrosus?*).
147. *qarwa* - - *kasha-pis* nombre genérico de las plantas espinosas.

ESTRUCTURA

La estructura de las lenguas andinas es de carácter aglutinante, o sea que existe una raíz o radical que sirve de base a un determinado conjunto de elementos auxiliares para formar una palabra o expresar una idea. Dichos elementos se superponen a la raíz o radical, de modo que en la escritura aparecen siempre a la derecha, por cuya razón se les conoce con el nombre de sufijo.

El lenguaje de los antiguos peruanos tiene un mecanismo gramatical muy semejante al de un reloj, en que cada sufijo equivale a una pieza; o bien al mecanismo de un aparato sumador o registrador en que, para obtener el resultado de una operación aritmética, sólo se requiere marcar las cifras necesarias y mover la manizuela. Así, por este procedimiento, una raíz o radical, ya sea nominal o verbal, recibe los sufijos que indican la naturaleza, estado, condición, cualidad, conexión, finalidad, semejanza, instrumento o medio, privación, cooperación, contrariedad u oposición, propiedad o posesión, origen o procedencia, tiempo, persona, afirmación o negación, preeminencia o superioridad, duplicación o repetición, etc. de una persona o cosa.

Otra peculiaridad de las lenguas indígenas del Perú consiste en poseer una raíz o radical monosílabo para los dialectos arcaicos y disílabo para los derivados o posteriores.

En cuanto a la estructura del dialecto Chinchay Suyo o Nuna Shimi del Norte conviene recordar lo que al respecto publicó en 1877 el sabio peruano Dr. Sebastián Barranca en el periódico científico-literario "El Siglo" (4). "Por nuestra parte —dice el referido autor—, vamos a ofrecer a los lectores los resultados más interesantes, después de un examen minucioso de este dialecto, que, entre todos los del quichua, es el más pronunciado; aunque, sin duda alguna, muy modificado por el aimara, ofrece, sin embargo, rasgos bastantes característicos para establecer profundas diferencias entre él y la lengua de los Incas. En general, se le podría considerar como contracción del quichua, parecida, en cierto modo, a la que presenta el portugués con respecto al castellano".

"En este dialecto —continúa— faltan las letras *b, d, f, g, v, z*; pero por vía de compensación posee algunas articulaciones que son propias del aimara; y un sonido particular muy especial de *S* silvante que no existe en sus congéneres, el cual es diverso de *S* y *Ch*, de tal modo que es serio obstáculo para la inteligencia de los que hablan este dialecto sin entender el quichua o viceversa.....". "El vocalismo es otro rasgo característico que presenta este dialecto de tan notables fases, que por si solo bastaría para establecer diferencias muy marcadas entre él y otros primitivos. La transformación de unas consonantes en otras se presenta también en numerosos casos, lo cual es muy importante porque nos dá la clave para explicar muchas veces la marcha que siguen los idiomas en sus evoluciones. Este dialecto nos ofrece asimismo otro hecho curiosísimo, que consiste en la elisión de consonantes al principio o medio de una palabra. Por este artificio se puede comprender el movimiento sucesivo, aunque lento, de ésta como de otras lenguas que se encuentran en vía de formación, hacia una transformación completa, pasando del período de aglutinación al de flexión. No nos parece hasta cierto punto imposible, que con el progreso de la Gramática comparada, se puede determinar la forma definitiva a que

(4) "Primer Suplemento a la Gramática quichua, Dialecto Chinchaysuyo". El Siglo, Año III. Lima, Febrero 1º de 1877, Nº 28 p. 53-64 y números siguientes. Más tarde, el Dr. N. Saturnino Vara Cadillo publicó el mismo trabajo y con el mismo título en la Revista Histórica de Lima, Vol. VI, 1913, p. 207, a base de un manuscrito original Nº 3957 de la Biblioteca Central de la Universidad de San Marcos, sin precisar el autor; pero, recientemente, lo ha rectificado el dato mediante el descubrimiento del artículo publicado en "El Siglo".

puede llegar un idioma, cuando se le conozca aún en estado de metamorfosis, o sea el de aglutinación, así como por la simple inspección de la crisálida, se determina el insecto que debe salir" (5).

En efecto, el análisis de las palabras que componen la Leyenda *Achka* y arroja luces muy interesantes sobre el origen y estructura del lenguaje del Norte Andino. El texto consta de 238 palabras, de las cuales 91 son repeticiones de radicales nominales, verbales y modos adverbiales. Entre las 147 palabras restantes se incluyen 18 radicales duplicados por contener sufijos que no aparecen en las primeras, por consiguiente quedan 129 palabras dispuestas a examen lingüístico.

El resultado es sorprendente, no sólo en la cantidad de raíces y sufijos que el texto contiene, sino en la proporción de elementos lingüísticos que conserva de tres grupos o familias dialectales, los que se superponen para indicarnos el proceso histórico de los pueblos que hablaron y hablan dichos dialectos. Estos son :

- a). *Quechua o Runa Simi del Sur*, que comprende los Departamentos de Ayacucho, Huancavelica, Apurímac, Cuzco y parte de los de Puno, Arequipa y Junín, con 59.6 %.
- b). *Chinchay Suyu o Nuna Shimi del Norte*, que comprende los Departamentos de Ancash, Huánuco, Cajamarca, Amazonas y parte de los de La Libertad y Piura, con 37.9 %.
- c). *Castellano* o «Idioma indo-europeo, post-colombino, de carácter oficial que abarca las capitales de Departamentos y Provincias de la región andina y algunos distritos de la misma con 2.3 %.

La mayor proporción del Quechua o Runa Simi del Sur, significa el dominio de la cultura Incaica sobre la cultura Marañón durante la tercera y cuarta edades de la cronología pre-histórica, o sea entre los siglos VIII y XVI de la era actual. La proporción de 37.9 % del dialecto Chinchay Suyu o Nuna Shimi revela una supervivencia de la cultura local, cuyo origen y desarrollo abarca las edades más antiguas de la prehistoria nacional, por el hecho que los elementos culturales del Marañón se derivan de los de Chavín y Huaylas. La influencia aimara a que se refiere el sabio Barranca no es absoluta, porque muchas raíces no pertenecen a esta primitiva lengua andina, sino a otra que podemos

(5) Revista Histórica de Lima, Vol. VI, p. 214. Lima, 1913.

considerarla como de origen florestal o de influencia septentrional, a juzgar por la clase y calidad de materiales arqueológicos que contiene la región andina del Norte. Y la ínfima proporción del Castellano entre los indígenas de la región de Konchuko, Departamento de Ancash, indica la ausencia de la cultura occidental, durante los últimos cuatro siglos, por razones explicables de abandono y atraso en que se encuentran los pueblos de aquella región.

ELEMENTOS FORMATIVOS

A. PARTES NOMINALES Y VERBALES

Para mayor inteligencia de los estudiosos de lenguas indígenas ofrecemos una relación de los elementos formativos del lenguaje del Alto Marañón, no sólo en lo que respecta a raíces o radicales, sino también a sufijos. He aquí las Raíces Nominales :

R. Nominal del Quechua o Runa Simi

<i>añash</i> , zorrillo (109)	<i>pampa</i> , llano, meseta (41, 44, 135)
<i>ayllu</i> , grupo social (3)	<i>qaqa</i> , peñasco, risco (27)
<i>chaki</i> , pie, pedestal, pata (121)	<i>qesqi</i> , sp. <i>Gillandisia calocephala</i> (30)
<i>kallana</i> , tostadora de cerámica (14)	<i>qori</i> , oro dorado (73, 126)
<i>lamcha</i> , maíz tostado (11)	<i>raka</i> , pudendum muliere (58)
<i>kuchu</i> , rincón, ángulo, esquina (19)	<i>rumi</i> , piedra (138)
<i>kuntur</i> , cóndor (33)	<i>siki</i> , ano, trasero (112)
<i>mallaq</i> , estar en ayunas, sin comer (4)	<i>shapra</i> , vello, espina delgada (58)
<i>mama</i> , madre (7)	<i>taita</i> , padre (8)
<i>manka</i> , olla de barro (70)	<i>tullu</i> , hueso (61)
<i>muchuy</i> , escasez, hambruna (1)	<i>turi</i> , hermano de la mujer (49, 56)
<i>mullu-wallqa</i> , collar de caracol (94)	<i>wacilla</i> , prado, pajonal verde (136)
<i>ñawi</i> , ojo (116)	<i>wallqa</i> , collar, pendiente (73, 93)
<i>pacha</i> , tiempo, período, época (2)	<i>wawa</i> , criatura, hija (68, 101)
<i>pani</i> , hermana del varón (48, 55)	<i>waska</i> , soga de lana (12, 126)
	<i>yaya</i> , padre, tutor (125).

R. Verbal del Quechua o Runa Simi

<i>anka-</i> , tostar maíz (12)	<i>chora-</i> , poner (42)
<i>apa-</i> , llevar, cargar (26, 37, 40, 64)	<i>ka-</i> , ser, estar, tener, haber (20, 78)
<i>ayqe-</i> , huir, escapar, retirar (119)	<i>kacha-</i> , mandar, enviar, remitir (127)
<i>chay-</i> , <i>chaya-</i> , llegar, arribar (10, 88, 144)	<i>kushi-</i> alegrarse, divertirse (90)

<i>malli-</i> , probar comida o bebida (4)	<i>qarwa-</i> , mirar, observar (75, 81, 84)
<i>miku-</i> , comer, alimentarse (67, 107)	<i>qoto-</i> , amontonar (62)
<i>ni-</i> , decir (15, 21, 22, 53, 54, 93)	<i>rura-</i> , hacer, ejecutar (92)
<i>paka-</i> , ocultar, esconder (110)	<i>suta-</i> , halar, alargar (128)
<i>paki-</i> , romper, quebrar (122)	<i>tapu-</i> , preguntar, inquirir (113)
<i>piña-</i> , rabiar, encolerizarse (105)	<i>tuku-</i> , imitar, fingir (101)
<i>puñu-</i> , dormir, pernoctar (6)	<i>tuqshi-</i> , punzar, hincar (60)
<i>pus-</i> , <i>pusa-</i> , guiar, conducir (46)	<i>wichi-</i> , derramar, esparcir (139)
<i>oqlla-</i> , arrullar, acariciar (59)	<i>wina-</i> , meter, introducir (25)
<i>qati-</i> , seguir, perseguir (111)	<i>yacha-</i> , saber, aprender, enseñar (69)
<i>qaqu-</i> , sobar, refregar, frotar (103)	<i>yanu-</i> , cocinar, atizar (89).

R. Pronominal del Quechua o Runa Simi

<i>ñoga</i> , primera persona, yo (83)	<i>pay</i> , tercera persona, él, ella (66)
<i>qan</i> , <i>qam</i> , segunda persona, tú (86)	<i>chay</i> , personal demostrativo, ese, aquel, aquella (16)

R. Adjetival del Quechua o Runa Simi

ishkan, *iskay*, numeral dos (47)

R. Adverbial del Quechua o Runa Simi

<i>chai-na</i> , modal, por eso, entonces (32)	<i>llimpu</i> , cualitativo, todo (104)
<i>chai-pi</i> , locativo, allí, ahí (39)	<i>mana</i> , negativo, no (5)
<i>ima-na</i> , modal, por qué, por cuanto (57)	<i>may-pi</i> , locativo, dónde (13)
<i>kai-pi</i> , locativo, aquí, acá (38)	<i>icha</i> , dubitativo, tal vez, quizás (99).

Interjección del Quechua o Runa Simi

<i>ay!</i> expresión de dolor, impresión (35)	<i>achachau!</i> expresión de dolor (52)
	<i>añañau!</i> expresión de dulzura (91)

R. Nominal del Chinchay Suyu o Nuna Shimi

<i>achkay</i> , viejo, anciano, ogro (45)	<i>qanchu</i> , arbusto, palo (121)
<i>kasha</i> , espina, cactus (144)	<i>qarwa-kasha</i> , v. de cactus (147)
<i>kupa</i> , matorral (118)	<i>shiraaka</i> , zarza mora (140)
<i>llaya</i> , sogá o cuerda de paja (129)	<i>shinwa</i> , ortiga gigante (141)
<i>paqash</i> , noche, obscuridad (51)	<i>shikra</i> , bolsa de red o malla (24)
<i>pacha</i> , vientre, estómago (96)	<i>turuma</i> , v. de cactus (143)
<i>parara</i> , mano, palma de la mano (102)	<i>tsego</i> , piedra pomez (137)
<i>paralay</i> , arbusto espinoso (146)	<i>ukush</i> , pericote (130)
<i>pichiushanka</i> , gorrión (120)	<i>wachikun</i> , arbusto espinoso (142)
<i>pinkus</i> , v. de cactus, jigantón (145)	<i>yaku</i> , agua (71)
<i>pulla</i> , puerta, entrada (131)	<i>wamra</i> , niño, muchacho (17)

R. Verbal del Chinchay Suyo o Nuna Shimi

<i>achku-</i> , restregar, sobar los ojos (117)	<i>kunwa-</i> , empujar, arremeter (87)
<i>ashki-</i> , perseguir (106)	<i>paqa-</i> anochecer, oscurecer (51)
<i>aywa-</i> , huir, escapar, fugar (65, 132)	<i>puaa-</i> , hervir, calentar (72)
<i>illa-</i> , salir, ausentarse (9)	<i>gar-</i> , despeñar, arrojar (28)
<i>ita-</i> , sumergir, hundir, ahogar (74)	<i>gaya-</i> , llamar a gritos, vocear (95)
<i>ishki-</i> , destrozar, deshacer (124)	<i>shikwa-</i> , caer del aire (134)
<i>ishma-</i> , defecar, evacuar (100)	<i>waara-</i> , amanecer, aclarar (63)
<i>ishpa-</i> , orinar (115)	<i>wayu</i> , colgar, pender (31)
<i>kalla-</i> , calentar (141)	<i>witpi-</i> , roer, triturar (133)
<i>kunqa-</i> , olvidar (80)	<i>wiya-</i> , oír, escuchar (82)
	<i>yuri-</i> , nacer, surgir, aparecer (34)

R. Adjetival del Chinchay Suyo o Nuna Shimi

<i>ashiaq</i> , pestilente (112)	<i>maa</i> , numeral dos, dos veces (85)
<i>shumaq</i> , bonito, precioso (77)	<i>tsay</i> , demostrativo, este (29).

R. Adverbial del Chinchay Suyo o Nuna Shimi

<i>rurin</i> , locativo, abajo, inferior (79, 97)	<i>tsai-nan</i> , modal, así es (43)
<i>ula</i> , locativo, (18)	

R. Nominal y verbal del Castellano

<i>tio, tía</i> , hermano o hermana del padre o de la madre (36)	que, aunque (76)
<i>maske</i> , corrupción del modo adverbial más	<i>palsa</i> , corrupción de pasar (108).

B. SUFIJOS NOMINALES Y VERBALES

Entre los sufijos nominales y verbales del Quechua o Runa Simi del Sur existen dos elementos nuevos, derivados de raíces verbales, que sirven de poderosos auxiliares para precisar la existencia, la posesión y el movimiento o acción rápida de las personas o cosas. Ellos son : *ka-* que significa ser, estar, tener y haber; y *ri-* que indica la acción de ir o concurrir. Estos dos sufijos auxiliares implican una modalidad lingüística que nosotros consideramos como *semi-incorporante*, que es un gran paso en la evolución de las lenguas de flexión o articulación. No sería raro que las futuras investigaciones descubrieran radicales nominales de lenguas arcaicas entre los sufijos que integran los dialectos andinos. Por ahora nos limitamos a ofrecer una relación de sufijos nominales y verbales del texto de *Achka y*.

S. Nominal del Quechua o Runa Simi

- chi-*, s. plural inclusivo (125)
-*ka-*, s. auxiliar verbal, ser, estar, tener, haber (50)
-*kuna-*, s. plural común (7, 17)
-*lla-*, s. limitativo, iterativo (19, 56, 129, 135, 136)
-*m-*, -*mi-*, s. afirmativo, enfático (19, 43)
-*man-* s. directivo, acusativo (24, 41, 125, 135, 136, 138)
-*n-*, -*ni-*, s. posesivo 3a. (3, 7, 8, 23, 50, 55, 61, 68, 95, 130, 131)
-*na-*, s. utilitario, instrumental (14)
-*ni-*, s. instrumental (14)
-*pa-*, s. genitivo, pertenencia (50)
-*paq*, -*pap*, s. dativo, directivo (4)
-*qa-*, s. ablativo, enfático (44, 54)
-*raq-*, s. prioridad o antelación (13)
-*ta-*, s. acusativo (3, 11, 27, 38, 47, 49, 56; 57, 68, 71, 73, 124, 129)
-*wan-*, s. instrumental, cooperativo (130)
-*y-*, s. personal 2a. (126)
-*y*, -*i-*, s. posesivo 1a. (36).

S. Verbal del Quechua o Runa Simi

- a-*, elisión de -*ya-*, s. reiterativo (57)
-*aq*, -*ap-*, s. ejecutivo, potencial (4)
-*ch-*, -*chi-*, s. activo, coercitivo (9, 34, 37, 51, 53, 54, 66, 72, 89, 92, 105, 123, 133)
-*ka-*, a. auxiliar verbal: ser, estar, haber (9, 20, 69, 78, 88, 110, 126, 132, 133, 139)
-*ku-*, s. reflexivo general (10, 64, 90, 108, 113, 115, 119)
-*lla-*, limitativo (110)
-*ma-*, s. reflexivo 1a. (37, 110, 111, 127, 128)
-*man-* s. objetivo, directivo (89)
-*mu-*, s. reflexivo 2a., coercitivo (88, 98, 114, 133)
-*n-*, alteración de -*m-*, -*mi-*, s. afirmativo (9, 98)
-*n-*, s. personal 3a. (12, 15, 28, 60, 78, 108, 111, 113, 132)
-*ni-*, s. personal 2a. (98)
-*p-*, s. condicional (132)
-*p-*, -*q-*, s. activo, potencial (15, 22, 59)
-*p-*, -*pa-*, s. afirmativo (67)
-*pa-*, s. dativo (84)
-*paq*, -*pap*, s. directivo, dativo (107)
-*pu-*, s. reflexivo 3a. (74, 75, 80)
-*q-*, s. ablativo (50)
-*q-*, -*p-*, s. activo, potencial (12)
-*qa-*, s. condicional (98, 113)
-*qa-*, s. afirmativo, enfático (22, 28)
-*ri-*, s. auxiliar verbal: ir (26, 28, 31, 37, 42, 69, 74, 75, 80, 87, 95, 100, 115, 127, 128)
-*ra-a-*, contracción de -*raya-*, s. simulativo (82, 117)
-*t-*, -*ta-*, s. acusativo (139)
-*ti-*, s. temporal, periódico (15, 22, 132)
-*y-*, -*i-*, s. posesivo 1a. (37, 100)
-*y-*, -*i-*, s. personal 1a. (127, 128)
-*y-ki-*, -*i-ki-*, s. personal 2a. (111)
-*y-*, -*i-*, s. imperativo, infinitivo (64, 75, 110).

S. Pronominal del Quechua o Runa Simi

- pi-*, s. locativo (66)
-*raq-*, s. prioridad o primacía (86)
-*s-*, -*ch-*, -*ch-*, s. activo, potencial (66)
-*ta-*, acusativo (66).

S. Nominal del Chinchay Suyu o Nuna Shimi

- cho-*, s. locativo (2, 13, 19, 44, 70).

S. Verbal del Chinchay Suyu o Nuna Shimi

-ka-, s. reflexivo (31, 46, 110)	-ru-, s. interrogativo (114)
-ki-, s. personal 2a. (34, 123)	-s-, -sh-, s. activo, potencial (34, 37, 89, 92, 100, 105, 113, 123, 133)
-na-, s. reflexivo 3a. (34)	-sha-, s. temporal, futuro (67)
-naq-, s. temporal, pretérito singular y plural (6, 21, 25, 31, 40, 46, 53, 65, 74, 87, 88, 115, 119, 123, 133, 134)	-shu-, s. imperativo y futuro (12)
-r-, -ri-, s. de gerundio (10, 62, 64, 10, 93)	-tsu-, s. condicional (16)
	-tsi-, s. ejecutivo, activo (133)

C. COMPOSICION GENERAL

Los nombres y verbos de los dialectos del área andina están compuestos por un número de raíces o radicales invariables; y el valor sintáctico está determinado por otro número de sufijos, igualmente invariables. Unos y otros son completamente independientes, a excepción de algunas raíces nominales que se verbalizan o bien algunas voces verbales que se nominalizan por razones de orden gramatical. Ejemplos : *yaku*, agua; *yaku-cha-y*, aguar o mezclar con agua; *pampa*, llano; *pampa-cha-y*, allanar, nivelar; *miku-y*, comer; *miku-na*, comida, sustento; *puñu-y*, dormir; *puñu-na*, cama, dormitorio.

Los sufijos también son independientes, a excepción de algunos que son comunes para nominales y verbales, p. e. *-lla-* limitativo; *-man* objetivo, directivo; *-paq* dativo, directivo; *-qa* ablativo, condicional; *-ta* acusativo, objetivo.

El número de raíces o radicales y sufijos analizados en el texto Achkay, es el siguiente :

Dialectos	Radicales.	Total	Sufijos	Total
a). Quechua Runa Simi del Sur :				
Nominales	30		30	
Verbales	31		17	
Pronominales	4		4	
Adjetivales y adverbiales	9		—	
Interjecciones	3	77	—	51

Dialectos	Radicales.	Total	Sufijos	Total
b.) <i>Chinchay Suyo o Nuna Shimi del Norte :</i>				
Nominales	22		1	
Verbales	21		11	
Adjetivales y adverbiales	6	49	—	12
c.) <i>Castellano, idioma oficial :</i>				
Nominales	1		—	
Verbales	1		—	
Modos adverbiales	1	3	—	—
Total		129		63

FONÉTICA

La fonología de las lenguas aborígenes del área andina ofrece un conjunto de sonidos peculiares que parece tener directa relación con el medio ambiente, porque hay sonidos que imitan exactamente a los que articulan o pronuncian ciertos animales de la región.

En el lenguaje andino hay sonidos velares o guturales (*q, 'q, q'*), paladales o dorsales (*k, 'k, k', y, ñ*), alveolares o lingüic-apicales (*t, 't, t' s, n*), lingüales o dento-alveolares (*ch, 'ch, ch', sh* silbante), africativos (*ts, tr*), labiales (*p, 'p, p', w, m*), vibrantes (*r* sonora), laterales (*l, ll*) y aspirados (*h, j, x*) que tienen áreas de difusión más o menos determinadas, donde predominan con mayor o menor intensidad.

Si analizamos estos sonidos y los comparamos con los que emiten los animales oriundos de la región, el resultado será sorprendente. Es un hecho comprobado que el sistema fonético de las lenguas indígenas del Centro y Sur del Antiguo Perú se caracteriza por la abundancia de sonidos guturales y paladales en sus tres grados de intensidad : sonoro o grave, aspirado y explosivo. El sonido gutural o velar sonoro y aspirado, *q, 'q*, es propio del huanaco (*Auchenia huanacu L*) que emite cada vez que se sorprende con la presencia de un cazador o viajero. El nombre primitivo de este animal debió ser *qarqancha*, de acuerdo con las normas onomatopéyicas, porque el vocablo existe en

el nombre de un ser fantástico y monstruoso parecido al huanaco o llama. El sonido gutural explosivo, *q'* es propio del llama (*Auchenia lama L*) que emite cuando pelean o riñen entre sí. El sonido paladial aspirado y explosivo, '*k, k'*', es, igualmente, propio de la vicuña (*Auchenia vicuna Fisch.*) que emite como el huanaco, cada vez que es sorprendido por el cazador o viajero.

En el Centro y Norte del país, el sonido lingual silbante *sh* y el africano *ts, tx*, son comunes, cuyos orígenes podrían derivarse de los sonidos que emiten ciertos animales propios de la región. El silbante *sh* es sonido del *kuy* o conejillo de Indias (*Cavia cobaya Lin.*) y de la perdiz o *pishaka*. (*Odontophorus speciosus Tsch.*). El africano *ts* podría ser imitación del sonido que emite el venado o tarugo (*Cervus antisiensis* o *virginianus*) y el *tr* derivado del sonido de la rana o del sapo. En fin, una investigación más amplia y profunda podría confirmar o desvirtuar nuestra opinión, porque esta ligera exposición no es más que una tentativa para descubrir el origen de los sonidos peculiares de nuestras lenguas aborígenes.

En cuanto al sistema fonético del dialecto Chinchay Suyo o Nuna Shimi, materia de nuestro estudio, transcribimos los conceptos del sabio Barranca, quién dice lo siguiente: "el vocalismo es uno de los rasgos más característicos de este dialecto, circunstancia que le imprime una fisonomía especial, pudiendo decir, en general, que, bajo muchos conceptos, es una forma contraída del quichua, o bien ésta es forma alargada de aquél. En parangón con esta propiedad tan notable, hay otra que no lo es menos, cual es la supresión de las consonantes, ya sea al principio, ya al medio de la dicción" (6).

En efecto, las vocales *a, e, i, o, u*, se pronuncian de dos maneras: sonora y simple cuando van asociadas a las consonantes, y agudas ó ligeramente alargadas cuando van al fin de las palabras. No existe una definición clara de los sonidos de *o—u* y de *e—i*, porque se pronuncian indistintamente, sin embargo hay una tendencia a las vocales débiles *a, i*. Las consonantes que integran el lenguaje se pronuncian como en castellano.

El rasgo más característico de la fonética Chinchay Suyo es la transformación de unas vocales y consonantes en otras, en el uso de ciertas palabras de origen Runa Simi del Sur, según los ejemplos citados por Barranca:

(6) Revista Histórica de Lima, Vol. VI, p. 231. Lima, 1913.

<i>a</i>	se transforma en <i>i</i> :	<i>pi-pas</i> , alguien, alguno en <i>pi-pis</i>
<i>o</i>	” ” ” <i>e</i> :	<i>soqos</i> , carrizo, caña en <i>seqes</i>
<i>u</i>	” ” ” <i>a</i> :	<i>rikuy</i> , ver, mirar en <i>rikay</i>
<i>ai</i>	” ” ” <i>e</i> :	<i>acaita</i> , penacho, flor en <i>aceta</i>
<i>au</i>	” ” ” <i>o</i> :	<i>auki</i> , veterano, viejo en <i>oki</i> <i>ñaupá</i> , primero, antiguo en <i>nopa</i>
<i>ch</i>	” ” ” <i>t</i> :	<i>chuspi</i> , mosca en <i>tushpi</i>
<i>r</i>	” ” ” <i>n</i> :	<i>runa</i> , individuo, hombre en <i>nuna</i> <i>rimak</i> , hablador en <i>nimak</i>
<i>r</i>	” ” ” <i>ll</i> :	<i>orgo</i> , macho en <i>ollgo</i>
<i>sh, s</i>	” ” ” <i>j</i> :	<i>sara, shara</i> en <i>'ara, jara</i> <i>Shausha, Sausa</i> en <i>Jauja</i>
<i>s</i>	suprime o dropea :	<i>qosa</i> , esposo, marido en <i>qoa</i> ; <i>kimsa</i> , tres en <i>kima</i>
<i>u</i>	” ” ”	<i>apargamuwanki</i> , tu me vas a llevar en <i>apargamanki</i> .

En el texto de *Achka* y sólo aparecen muy pocos casos de alteración fonética, lo que indica una relativa modificación del dialecto local. Se conserva la vocal *a* prolongada por elisión del componente *-ya* (63, 72, 85, 114, 117, 121) : la transformación de *a* en *i* (66); y la supresión, por ley eufónica, de *u-w* en medio de la palabra, p. e. *aparis-kamay* en vez de *aparisqamuway* (37), *pakaykallamay* en lugar de *pakaykallamuway* (110). Por estas razones, el lenguaje de los pueblos de Konchuko, del Alto Marañón, puede considerarse como más puro en lo que respecta a la conservación de sus raíces y sufijos primitivos, o bien como un dialecto que ha sufrido la pérdida de sus rasgos peculiares por asimilación del Quechua o Runa Simi del Sur.

CONCLUSIONES

Los datos lingüísticos expuestos anteriormente inducen a pensar que en el vasto territorio de los Andes peruanos existen vestigios de la cultura espiritual de pasadas civilizaciones autóctonas. Entre tales vestigios, aparte de los de carácter arqueológico, figuran las lenguas que hablaron los primitivos pobladores y que siguen usándolas los descendientes de éstos.

Las lenguas que subsisten en el área andina son : *Quechua*, *Keshwa* o *Runa Simi* y *Aimara* o *Aqe Aro* (*Akaro*) en los Departamentos del Centro y Sur del país; *Wanka*, *Chinchay Suyu* o *Nuna Shimi* en los del Norte y algunos del Centro.

El lenguaje de los actuales indios del Alto Marañón pertenece al grupo denominado Chinchay Suyu o Nuna Shimi, cuyas características, a juzgar por el análisis del texto de la leyenda *Achka y*, son las siguientes :

1a. Existencia de raíces o radicales y sufijos gramaticales invariables que pertenecen a dos grupos o familias dialectales : Runa Simi del Sur y Nuna Shimi del Norte.

2a. Predominio del dialecto Sur en la proporción de 59.6 %, lo que está de acuerdo con la influencia de la Civilización Incaica durante las dos últimas edades de la prehistoria peruana (siglos VIII a XVI D. C.).

3a. Supervivencia del dialecto local o regional en la proporción de 37.9 % lo que revela una mayor antigüedad que el Runa Simi, hecho que está confirmado con la existencia de restos arqueológicos que pertenecen a civilizaciones pre-incaicas del Norte Antino.

4a. Influencia del idioma castellano en una ínfima proporción de 2.3 %, la cual está demostrada por el abandono y atraso en que se encuentran los aborígenes de esa región.

5a. La estructura del dialecto Nuna Shimi es de carácter aglutinante y semi-incorporante, por la composición de raíces y sufijos invariables que se superponen o yuxtaponen para formar una palabra o expresar una idea.

6a. Las raíces nominales y verbales constan, en su mayor parte, de dos sílabas, lo que revela una evolución hacia el lenguaje articulado o de flexión.

7a. Los sufijos o elementos auxiliares son monosílabos que se agregan a las raíces para producir los accidentes gramaticales. Constituyen grupos independientes para raíces nominales y verbales, a excepción de unos pocos que son comunes para ambos.

8a. La semi-incorporación está justificada por el papel de sufijos auxiliares que desempeñan los verbos *ka-*, ser, estar, tener, haber, y ir, concurrir, asistir.

9a. El sistema fonético del Nuna Shimi es más simple y sonoro que el del Runa Simi del Sur, lo que revela una contracción o simplificación del idioma de los Incas, o bien señala la ruta del origen de éste.

10a. Un estudio analítico de nuestras lenguas indígenas, a base de normas científicas, puede descubrir con cierta facilidad el origen y desarrollo de las mismas. Por este medio podemos conocer el origen del Runa Simi, del Aymara y del Akaro o Kauki, únicas lenguas vivas que conserva el pueblo peruano.

Para concluir repetimos las palabras que há 74 años dijera el sabio Sebastián Barranca sobre los estudios lingüísticos del Perú : "Mientras tanto, hacemos votos para que nuevas investigaciones emprendidas en este sentido puedan completar estos ligeros apuntes, que están muy lejos de tener el rigor científico apetecible".

Lima, 5 de Agosto de 1951.

Bibliografía

- BARRANCA, J. Sebastián. *Primer Suplemento a la Gramática quichua. Dialecto Chinchaysuyo*. El Siglo. Periódico científico-literario de la Sociedad "Amantes del Saber". Año III, Nos. 28, 29 y sigts. pp. 58-64; 74-77, etc. Lima, 1877.
- 1877
- 1920 *Lingüística Peruana. Raíces Kichuas para servir al estudio de este idioma y de otras lenguas autóctonas afines*. Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima, t. XXXVI, p. 157-163. Lima, 1920.
- BERTONIO Ludovico : *Vocabulario de la Lengua Aymara*, 2a. parte. Juli, 1612.
- 1612
- BLOOMFIELD, Leonard. *Language*. New York, 1933.
- 1933
- BLOCH, Bernard, and TRAGER, George L. *Outline of Linguistic Analysis*. Special Publication of the Linguistic Society of America. Baltimore, 1942.
- 1942
- BOAS, Franz. *Handbook of American Indian Languages. Introduction. I. Race and Language*. Bureau of American Ethnology. Bulletin 40. Part. I. Washington, 1911.
- 1911
- COSTA ALVAREZ, Arturo. *El evangelio según San Mateo en el dialecto huanuqueño del Quechua*. Con ilustraciones. Londres, Scripture Gift Mission, 64 pág.
- 1917
- 1917
- CUNEO, Vidal. *Etimologías peruanas. El nombre "Jauja"*. Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima. T. XXXIV. Lima, 1918.
- 1918
- FIGUEREDO, Juan de : *Vocabulario de lenguas indígenas con 1,700 palabras del idioma Quichua, de las cuales 300 son del dialecto Chinchaysuyo*. Ed. Joseph
- 1700

- de Contreras. Lima, 1700. Este estudio se halla incluido en "Arte de la lengua Quichua" del P. Diego de Torres Rubio.
- LA ESCULTURA DEL ALFABETO DE LAS LENGUAS ABORIGENES DEL
1932 PERU. Lima, 1932.
- MATA, Pedro de la : *Arte de la Lengua Cholona*. Revista Inca, Vol. I, No. 3. Lima,
1923 1923. p. 691-750.
- MIDDENDORF, E. W. *Introducción al "Keshua Sprache"*. Traducción por Emilio
1895 M. Althaus. Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima, t. IV, No. 10, p.
365-397 Lima, 1895.
- PADRES PAULES : *Catecismo breve, provincia de Tarma. Nunacunapaj*. Lima, 1929.
1929
- ROWE, John H. y ESCOBAR M. Gabriel : *Los sonidos quechuas de Cuzco y Chanca*.
1943 Revista Waman Puma, Año III, No. 15. Cuzco, 1943.
- SOCIEDAD BIBLICA DE LIMA—NEW YORK—LONDRES. *El santo evangelio*
1943 *según San Juan en Quechua de Ancash y español*. 31 págs. New York,
1943.
- TELLO, Julio C. *Ortografía fonética de las lenguas indígenas*. Revista Inca, Vol. I,
1923 No. 2, p. 550. Lima, 1923.
Sistema fonético de las lenguas indígenas. Revista Wira Kocha, Vol. I, No.
1931 I, p. 4. Lima, 1931.
- TSCHUDI, J. J. von : *Organismus der Khetsua Sprache*. Leipzig, 1884.
1884
- VARA CADILLO, N. Saturnino : *Dialecto Chinchaysuyo. Primer Suplemento a la*
1913 *Gramática quichua*. Revista Histórica, t. VI, p. 207. Lima, 1913.
1931 *Diccionario analítico de un dialecto del Chinchaysuyo* (fragmentos). Re-
vista Histórica, t. IX, p. 277-290. Lima, 1931.
- VIENRICH, N. : *Tarmapaj Pachahuarainin, Apólogos quechuas y Azucenas Quechuas*.
Tarma, 1905. «Jorge Puccinelli Converso»
- VILLAR, Leonardo : *Fonética Keshua y Fragmentos de Gramática Keshua*. Boletín de
1902 la Sociedad Geográfica de Lima t. XI, pp. 183 y 324. Lima, 1902.
- VILLAREAL, Federico : *La lengua Yunga o Muchica*, según el arte publicado en Lima
1921 en 1644 por el Licenciado Don Fernando de la Carrera. Lima, 1921.
- VOCABULARIO POLIGLOTA INCAICO. Compuesto por algunos religiosos Fran-
1905 ciscanos Misioneros de los Colegios de Propaganda Fide del Perú en Lenguas
del Cuzco, Ayacucho, Junín, Ancash y Aymara. Lima, 1905.
- ZEVALLOS QUIÑONES, Jorge : *Toponimia Preincaica en el Norte del Perú*. 47 pág.
1944 Lima, 1944.

El historiador Enrique Torres Saldamando (1846^o - 1896)

Por TEÓFILO ESPEJO-NÚÑEZ

Dos de nuestros historiógrafos se han encargado de precisar los caracteres preponderantes de los historiadores peruanos. José de la Riva Agüero en su clásica obra LA HISTORIA EN EL PERU (1910) dice : "Ambos historiadores —Manuel de Mendiburu y Mariano Felipe Paz Soldán— se caracterizan por iguales méritos y deficiencias : documentación seria, abundante y minuciosa; propósitos de imparcialidad; honradez de intención y buena fe inigualables; falta de criterio filosófico y de visión sintética; estilo incoloro y pesado; total ausencia de animación y gracia en el relato. Estas condiciones de nuestros historiadores principales son también las de casi todos los demás compatriotas nuestros que, con menor amplitud y alcance se han dedicado a los estudios históricos; y, contradicen la opinión acreditada y corriente sobre los rasgos distintivos de la inteligencia peruana". Por su parte el R. P. Rubén Vargas Ugarte, al resumir la labor histórica realizada en el Perú desde 1825 hasta nuestros días, en su MANUAL DE PERUANISTAS (1952) anota : "los escritores nacionales que ejercitaron su pluma en temas históricos lo hicieron con el criterio predominante de su época. Para ellos la historia era un género literario y de ahí el que los hechos del pasado sólo les sirvieron para lucir la gallardía del estilo y sentar plaza de eruditos. Podemos, por lo tanto, dividirlos en dos grupos : el de los compiladores que hicieron gala de erudición y el de los que podríamos apellidar cronistas literarios. Entre los primeros hay que incluir a Mendiburu, Odriozola, Enrique Torres Saldamando, Manuel González de la Rosa, José Toribio Polo y otros que le siguieron después. Sin duda que entre ellos habría que establecer diferencias,

pues unos reúnen mayores méritos que los otros, pero a todos les debemos agradecer el haber salvado parte de la rica documentación legada por la Colonia, exhumando valiosos manuscritos y esclareciendo muchos puntos oscuros de nuestra historia. Más que en sus obras, escasa en número, se le ha de apreciar en las monografías o artículos que dieron a luz, ahora en las Revistas o periódicos del tiempo, ahora por separado”.

Torres Saldamando en la REVISTA PERUANA (1879), publicó por primera vez una monografía bajo el título de APUNTES HISTÓRICOS SOBRE LAS ENCOMIENDAS DEL PERU que a su vez se insertó en la segunda parte del LIBRO PRIMERO DE CABILDOS (1888). Esta institución típicamente colonial, transportada de allende los mares y gradualmente implantada en esta latitud con la inesperada venida de los españoles, mereció un sobrio estudio y fué un plausible esfuerzo de síntesis, en una época en que primaba más que la monografía, el tratado prolijo y por decirlo así, acabado. En diversas entregas fué estudiando el tema con acierto y siempre pegado a la letra de los documentos, de los cuales extrajo las informaciones de primera mano. Cree encontrar su origen en las Antillas, cuyas características se vinculan al reparto de tierras, para cuyo efecto los conquistadores reclamaron se les dé determinada cantidad de indios, al que respondieron los encargados con asentimiento aunque limitando determinadas atribuciones. Cuando se celebra el contrato de Pizarro, Almagro y Luque, se inicia por cierto una nueva etapa en este asunto. Con la venida de Vaca de Castro y Núñez de Vela sigue afianzándose. Tomando como punto de partida la gestión que le cupo a cada uno de los gobernadores y virreyes del Perú, continúa relatando la correspondiente al Licenciado La Gasca, de quien alude y copia textualmente las instrucciones dadas, los que dan un índice del empeño con que trató el asunto de las encomiendas. Este hecho le valió para que primero los indios y luego los propios españoles le ofrecieron en premio crecida suma de pesos que él voluntariamente renunció antes de retornar a su patria, pues el premio lo recibió de manos del propio Carlos V cuando éste le nombró Obispo de Palencia y Sigüenza, sucesivamente. Antonio Mendoza y la Audiencia de su época no conceden encomienda alguna; por el contrario incorporan a la corona muchas de ellas. Para los indios en este período se expiden varias cédulas por el soberano. Todavía en 1550 a los encomenderos se les impuso la obligación de pagar el quinto a la corona. En 1551 se le obligó que en sus respectivas encomiendas se

impusieran sacerdotes conforme al origen mismo de la encomienda. Andrés Hurtado de Mendoza (1557) "sólo concedió encomiendas a aquellos que más se distinguieron hasta entonces en servicio del Rey y no las había obtenido; los que, por no recibirlas se manifestaron descontentos, los remitió a España para que allí impetrasen del soberano las mercedes a que se consideraban con derecho". En respuesta "el Rey encargó al Marqués de Cañete que convirtiera en feudos las encomiendas, siempre que sus poseedores hicieran a la corona donativos proporcionados a los derechos que iban a adquirir. y pasó el tiempo sin que nada resolviera sobre el particular". Lo que le cupo al Conde de Nieva, Torres Saldamando no vió con toda claridad, sin embargo se adelantó insinuándolo. Más tarde se apreció el asunto cuando el R. P. Vargas Ugarte en su HISTORIA DEL PERU, VIRREYNATO (1551-1590) manifiesta que "el único mérito —del Conde de Nieva— que puede vindicar para sí, es haber expuesto con bastante exactitud a la corona el estado de las encomiendas. Se declaró contrario a ellas, o mejor diré, a su perpetuidad y con acierto señaló las ventajas e inconvenientes que uno u otro sistema podía tener en el Perú. Es muy posible que el parecer de un hombre tan experimentado como Matienzo influyera en su juicio, pues dió casualidad que por este tiempo se encontrara en Lima, de paso para Charcas, de cuya Audiencia había sido nombrado Oidor. No obstante, advertimos que el célebre jurisconsulto, como puede verse en su obra GOBIERNO DEL PERU era más bien partidario de que se perpetuasen las encomiendas. Si Nieva no se adhirió por entero a su parecer tenemos una prueba de no haberse atendido llanamente a las relaciones ajenas". Lope García de Castro (1564) enfocó el problema de las encomiendas dando cumplimiento a la orden "que ninguna encomienda que se concediera fuese de renta mayor de dos mil soles" que el "exceso que hubiera en ellas se adjudicara a otras personas con el título de entretenimientos". Toledo realiza como ninguno una importante tarea en la organización no sólo de las encomiendas como es bien sabido, sino que se preocupa de gran número de problemas. La visita realizada por el reino entre otras cosas "tenía por objeto practicar una tasación de los tributos de los indios de las encomiendas y reducir estas a pueblos, para que así pudieran ser mejor doctrinados". Al retornar Toledo a España dejó en las 19 provincias de las audiencias de Lima, Quito y Charcas 695 encomiendas con 325,899 indios cuyos tributos anuales importaban 1'506,290 pesos, de los que 300,258 pesos correspondían al Rey. Utilizando el libro de tasas y

otros datos de interés, Torres Saldamando inserta cuadros que muestran el estado de las encomiendas, su número aproximado, indios tributarios y la renta anual que ellas producían. Aunque tanto se legisló en favor del indio, quedó precisamente con Toledo, el servicio personal. En tiempo del Marqués Castelfuerte, por real cédula, declárase extinguidas la que poseían en segunda vida, las que se incorporan a la corona. Por una tercera vida se concedieron las encomiendas a mérito de un memorial presentado a S. M. por el Licenciado don Juan de Aguilar del Río. En esta parte refiere las discusiones habidas sobre la perpetuidad de las mismas. A grandes pasos llega a la independencia. Cita el decreto promulgado por Castilla en 5 de julio de 1854 y cuyo tenor es como sigue: "Desde el año de 1855 queda suprimida la contribución denominada de indígenas, quienes no contribuirán entonces sino en los mismos casos, en la misma forma de los demás habitantes del Perú". En otra parte se ocupa del renglón de los contribuyentes indígenas a través de los siglos XVIII y XIX y las reales cédulas mediante las que debían tramitarse los asuntos concernientes a las encomiendas.

Y al final, como era lógico, emite Torres Saldamando su juicio acerca de tan espinoso asunto tratado aquí con puro y celoso rigor histórico, pero sin pronunciarse definitivamente sobre el concepto que le merece la discutida institución que tanto daño ha causado en la propia estructura social del Perú. "Quejas inauditas, acusaciones innumerables se lanzan —dice Torres Saldamando— hoy contra el establecimiento de las encomiendas; pero es necesario para juzgar desapasionadamente las instituciones, remontarse a la época en que tuvieron origen, y examinar con detenimiento si es posible por otros medios satisfacer el propósito que se anhelaba conseguir. Sólo entonces, atendidas las circunstancias de los pueblos en el tiempo en que estas instituciones se implantaron, podrá emitirse una opinión acertada al respecto".

"No pretendemos —continúa— sostener la conveniencia; pero si estamos persuadidos de que si hoy estuviera en rigor la legislación que debió regirlas y se cumpliera con estrictez, nuestros indígenas no habrían llegado al estado de abatimiento y degradación en que se encuentran".

"Se acusa a los Encomenderos, sin fijarse en que las ideas dominantes entonces hacían reputar a los indios como cosas y apenas se le reconoció la posesión de una alma inmortal. La civilización ha adquirido extraordinario vuelo, el indio está libre de señores y de tributo, y sin embargo sigue considerado en poco más que antes. El indio es

hoy el soldado obligado en nuestras conmociones políticas y el siervo de las autoridades secundarias de la República”.

Otro tema de la misma índole que el precedente y que trató muy a la ligera, fué el referente al REPARTO Y COMPOSICION DE TIERRAS EN EL PERU publicado en dos oportunidades. Se denominó composición a los primitivos títulos de dominio sobre la propiedad adquirida antes de la emancipación del Perú. Mediante comisiones especiales y de acuerdo a disposiciones pertinentes, unas veces se adjudicaba título a propiedad o se concedía previa paga de una suma tasada de antemano.

Debiendo estos aspectos enfocarse desde el punto de vista económico-social, Torres Saldamando prefiere referir hechos que más lindan con el procedimiento mediante el cual se implanta la encomienda, qué reformas se introducen a lo largo de los siglos y qué se legisla sobre el particular. Nada nos dice del papel que jugó dentro la dinámica económica, en general de la colonia, y en especial, en qué medida influyó en la vida del autóctono.

Al respecto Jorge Basadre en el prólogo al libro de Belaúnde Guinassi dice : “que es de aplaudir que en el Perú M. B.G. se inicie en la producción histórico-jurídico con este libro — LA ENCOMIENDA EN EL PERU, Lima, 1945 —. Hasta ahora, la encomienda había sido estudiada, entre nosotros, únicamente desde el punto de vista del historicismo puro o de la polémica de actualidad. El significado primeramente señalado ostentan los aportes de Torres Saldamando y C. A. Romero, a los que hay que agregar las referencias que hace Riva Agüero al problema de la perpetuidad en su magnífico trabajo sobre la rebelión de Hernández Girón”.

La obra de largos alcances preparado por Mendiburu sobresale entre los que cultivaron el género biográfico. Pero no conviene olvidar por completo lo que era una preocupación común en una época. No de otro modo se explica que Torres Saldamando empleara muchos años en la preparación de una serie de biografías precisamente de los jesuitas. En 1882 publicó el libro titulado LOS ANTIGUOS JESUITAS DEL PERU, BIOGRAFIA Y APUNTES PARA SU HISTORIA. En el frontispicio puso esta dedicatoria: Dedicado al benemérito Coronel D. Manuel de Odriozola fundador de la independencia patria. El plan de la obra era inmensa. El autor tenía en preparación o casi completa el resto de sus partes. Y temiendo se extraviaran, en Chile entregó entre otros apuntes inéditos, la parte complementaria de los Antiguos Jesuí-

tas del Perú al eminente José Toribio Medina, quien a su vez lo remitió a la Biblioteca Nacional del Perú. Don Carlos A. Romero publicó algunos capítulos en la REVISTA HISTORICA, pero los otros papeles sin duda importantes, según declaración de un empleado del Departamento de Investigaciones Bibliográficas, se habrían extinguido en el infausto año de 1943.

En la introducción del libro que analizamos anota que en el siglo XVI "la paz de la Iglesia fué gravemente perturbada, poco tiempo después, por las predicciones del religioso Martín Lutero, a consecuencia de las indulgencias concedidas por León X a los que contribuyeron a la fábrica de la Basílica de San Pedro; lo que originó el cisma que bastaron a evitar las condenaciones del Pontífice, en las muchas juntas que con ese objeto se celebraron".

Luego refiere el modo cómo se extiende, explica sus objetivos, saluda la aparición de Ignacio de Loyola y subraya el hecho de la fundación de la Compañía de Jesús. Este prólogo se hacía necesario puesto que al estudiarse una compañía como la de Jesús, venida de allende los mares en una relación de esta índole tenía que anotarse necesariamente el lugar de su procedencia.

"A su llegada —dice Torres Saldamando— al Perú mucho había adelantado la conquista. Concluidas las discordias que se ocasionaron entre los conquistadores, se pensaba seriamente en la conversión de los naturales, cuyo objeto se habían traído religiosos de las órdenes dominicanas, agustinas y franciscanas. Con la venida de los jesuitas recibieron mayor impulso las misiones, y tanto en ellas como en el cumplimiento de los otros deberes de su Instituto, fueron sus trabajos de gran calidad, no sólo para el adelanto moral sino también para el progreso intelectual del país".

Los jesuitas prestaron grandes servicios al Perú en la colonia. "Es mi deseo que sean conocidas los méritos que contrajeron para con el país estos ilustres sacerdotes que tanto contribuyeron a darnos patria y libertad, y los adquiridos por sus antecedentes en la observancia de las reglas de sus respectivos institutos y cumplimiento de sus deberes sacerdotales, en lo que fueron verdaderos apóstoles, nos animó a escribir las biografías de los principales y notables religiosos de la época colonial y primeros años de nuestra independencia; no haciendo de la parte correspondiente al clero, porque encontrándose en él, muchos de gran ilustración y mérito competente, toca a ellos escribir su historia. Esto no importa una acusación de ineptitud para esta cla-

se de trabajo a los miembros de nuestras órdenes religiosas, y mucho menos cuando entre ellos está, la Compañía de Jesús y los R.R. P.P. descalzos en quienes reconocemos verdadera ilustración y méritos especiales”.

El esquema de su obra lo precisa en términos claros. Forman la primera, las biografías de los escritores, la segunda la de los religiosos que se hicieron notables por sus virtudes o servicios al país, y la tercera, la de aquellas personas que al tiempo de su fallecimiento se admitieron en la orden, y la de los fundadores, patrones y protectores de las casas, colegios, conventos y monasterios de la orden. Cada serie se divide en cuatro secciones correspondientes a los últimos años del siglo XVI, los siglos XVII y XVIII y los primeros veinticinco años del presente siglo, tiempo que abraza nuestro trabajo”.

El volúmen publicado sólo comprende en forma incompleta la primera serie, mas dos secciones. Estas son: Escritores de los siglos XVI y XVII. La correspondiente a las 2 restantes secciones de esta primera serie, no se publicaron, sino una lista bastante extensa. Entre las biografías que se destacan nos encontramos con notables figuras tan directamente vinculadas a nuestros afanes: José de Acosta, Blas Valera, Juan de Atienza, Alonso de Barrena, Andrés López, Pedro de Añasco, Esteban de Avila, Bartolomé de Santiago, Juan Alonso Pérez de Arandilla, Diego Martínez, Diego de Samaniego, Bartolomé Escobar, Juan de la Plaza y Diego González Holguín, Ludovico Bertonio, Diego de Torres Rubio, Bernabé Cobo, Juan Anello Oliva, Pablo José de Acosta y otros.

Cada escritor jesuíta tiene su biografía propiamente dicha, y a continuación su bibliografía. Los datos que inserta son debidamente examinados, al punto que anota todas las incidencias que median entre el nacimiento y la muerte del biografiado. Algunas de ellas exhaustivamente tratadas, otras cuando la insuficiente información impide, se quedan sólo en contados renglones.

De los papeles que por testamento legó a la Biblioteca Nacional, Dcn Carlos A. Romero extrajo muchos trabajos. Sobre jesuitas publicó en la REVISTA HISTORICA dos: EL PRIMERO Y EL ULTIMO PROVINCIAL DE LA COMPAÑIA DE JESUS EN EL PERU — P. Gerónimo Ruiz de Portilla y José Pérez de Vargas — y EL P. DIEGO FRANCISCO ALTAMIRANO.

Al género biográfico pertenecen también LOS ALCEDO Y HERRERA y UN FILANTROPO (Juan Martínez Rengifo), publicados en

la misma REVISTA HISTORICA. En EL PERU ILUSTRADO (Nº. 174-IX-1890) hemos encontrado esta nota: "El reputado joven escritor D. Enrique Torres Saldamando, compatriota nuestro, que precariamente reside en Santiago de Chile, ha publicado un libro importante : LA VIDA DEL P. DIEGO DE ROSALES.

Una vez que hubo estudiado gran número de biografías, preparó un trabajo, que se publicó primero en la REVISTA PERUANA y en folleto aparte según Carlos Prince, bajo el título: EL COLEGIO MAXIMO DE SAN PABLO (Apuntes para la historia de la Compañía de Jesús en el Perú).

"No estando, pues, publicadas las únicas obras (R. P. Ignacio de Arbieta, Jacinto Barrasa y Anello Oliva) que puedan hacernos conocer sin pasión —dice Torres Saldamando— lo que fueron los Jesuítas en el Perú, bien merece ocuparse de ellos, apreciando sus hechos con rectitud, para de este modo desvanecer las odiosas pretenciones que sin fundamento alguno, se le tienen...". Trata del establecimiento de la Compañía, las primeras misiones enviadas al Perú; cómo son recibidas en las celdas de los dominicos, en el que permanecieron hasta que lograron trasladarse a otro lugar, en el que fundaron el Colegio de San Pablo (30 de junio de 1569), siendo su primer Rector el P. Diego de Bracamonte.

En tres densos capítulos ilustra con buena cantidad de datos los distintos aspectos de la vida externa del Colegio. En la tercera y última hace una descripción del templo y del Colegio de San Pablo, sirviéndose para el efecto de documentos como la carta anual correspondiente a 1639 y LA ESTADISTICA DE LIMA de Manuel Atanasio Fuentes.

Los estudios de las lenguas ocupa lugar prominente por cuanto los jesuítas cultivaron con apasionado celo y gran probidad intelectual. Las primeras obras en quichua y aymará la fueron de los jesuítas de San Pablo. La impresión se hizo en Lima bajo la dirección de los mismos padres (1584).

En los ANALES de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1950, segunda época, Nº. 4, el Dr. Carlos Daniel Valcárcel publicó bajo el título de UN INEDITO DE TORRES SALDAMANDO SOBRE RECTORES DE SAN MARCOS, un manuscrito hallado en el Archivo Central "Domingo Angulo". Este trabajo fue escrito en 1888 y comprende las biografías de los Rectores Leandro de Larrinaga y Solar (1599-1600, 1603-1604, 1608-1610 y 1619-1627), Alonso Eduardo de Salazar y Cevallos (1734-1737), Diego Hurtado de Mendoza e Iturrizara (1740-1743) y

Juan Antonio Ribeyro (1868-1886). Alrededor de los datos biográficos propiamente dichos, se incluye notas acerca de los cargos desempeñados fuera de la Universidad, luego se incide en la gestión como Rector, concluyendo con los trabajos publicados. Estas son las características de estos esbozos biográficos.

En un esfuerzo digno del mas completo aplauso publicó por excepcional gestión oficial en un país europeo en tres volúmenes el LIBRO PRIMERO DE CABILDOS DE LIMA, descifrado y anotado por Enrique Torres Saldamando con la colaboración de Pablo Patrón y Nicanor Boloña, doce años antes de 1900 y que ha sido reproducido con motivo del cuarto centenario de la fundación de Lima (*). Si llamamos sin escrúpulos obra monumental y modelo, no otra cosa hacemos, sino apreciar con toda justicia la calidad que unido a su consecuente valor, significa a todas luces el trabajo que acertadamente ejecutó Enrique Torres Saldamando.

Torres Saldamando escribió en la primera página del volumen primero la dedicatoria usual recayendo esta vez en favor de César Carnevaro, Senador de la República, General de Brigada y Alcalde del Honorable Concejo Provincial de Lima en los años de 1886 a 1889 bajo cuyos auspicios fue posible la publicación.

Descifrar y anotar un libro de Cabildo no fácilmente se puede conciliar. Implica el problema sobretodo dominar dos disciplinas complementarias y en última instancia afines: la paleografía y la historiografía. Ambas por sí solas no fecundan una ciencia. Necesitan marchar estrechamente unidos, máxime cuando nos trasladamos a la época en que Torres Saldamando contrajo el compromiso de preparar documentalmente el famoso y raro ejemplar del LIBRO PRIMERO DE CABILDOS.

"En todas publicaciones extranjeras se ha preferido —dice Torres Saldamando— la de actas de los Cabildos de las ciudades principales, por lo menos, en los cien años primeros de su fundación. No ha podi-

(*) Bertram T. Lee con ocasión del IV Centenario de la Fundación de Lima, por encargo de la respectiva Comisión descifró el Libro 1º del Cabildo de Lima publicado en 1888 por Torres Saldamando; al enjuiciar dice: tan lleno de errores a causa de la mala corrección de los originales, que su reimpresión se hacía necesaria. Riva Agüero califica con estas palabras: Urgía corregir y continuar la de Torres Saldamando, impresa en 1900 aunque ejecutada desde 1888, y plagada de errores, no sólo en los Apéndices sino en el propio texto.

do ser de otro modo, desde que las múltiples y variadas atribuciones y facultades de los cabildos, en la época colonial que abarcaban desde el gobierno de la ciudad y su distrito hasta la administración de justicia y organización de los cuerpos militares en el territorio de su mando, constituyeron esas corporaciones el centro del movimiento social político de entonces".

El H. Concejo Provincial de Lima presidido por el General César Canevaro, poniéndose a la altura que le corresponde convocó a un concurso para que tratase de la descifración del Libro Primero de Cabildos. "No se limitaron las bases a simple versión de los caracteres antiguos a escritura moderna, sino que impusieron a quien ese trabajo emprendiese, la obligación de anotar convenientemente las actas que se descifrasen en cuanto la exigieran los puntos históricos en ellas tratados". Durante quince meses consecutivos y con la colaboración de los señores Pablo Patrón y Nicanor Bolcña a mas de otros empleados subalternos, Torres Saldamando trabajó sin descanso en esta pesada labor.

Los señores Eugenio Larrabure y Unánue, Antonio de Lavalle y Ricardo Palma, en enero de 1889 al emitir un extenso informe sobre el trabajo presentado por Enrique Torres Saldamando, y a petición y nombramiento del Concejo Provincial manifestaron su aprobación, amén de recomendar su inmediata publicación.

"Contiene el tomo I, tras de una pertenentísima introducción del autor —Enrique Torres Saldamando— la descifración de las actas de las sesiones como ahora diríamos o de los cabildos como entonces se decía, que componen el mencionado Libro I desde el Cabildo celebrado en Jauja en 29 de noviembre de 1534, sobre la necesidad de trasladar la población a sitio más conveniente, hasta el acuerdo de 17 de noviembre de 1539, en que se ordena a Francisco de Herrera, mayordomo de la Ciudad, pague a Rodrigo de Mazuelas diez pesos, valor del libro en que esas actas o cabildos se contienen (254 fs.)".

"Tras el texto del Libro I de Cabildos vienen las notas ilustrativas, divididas en dos series : la una (290 notas) que corresponde, como lo expresa la advertencia que la precede, a las actas relativas a la fundación de la Ciudad, y la otra (308 notas) a los acuerdos de su cabildo, desde 30 de enero de 1535, hasta 17 de noviembre de 1539, en que termina dicho libro.

Todas estas notas en que hay grande erudición y mucho conocimiento de la administración e instituciones de la época, contribuyen efi-

cazmente a la mejor inteligencia y claridad del texto y prestan gran interés a la obra (89 fs.)”.

El tomo II titulado “Apéndices” consta de 387 fs. y está dividido en cuatro series con paginación especial : 1º Genealogía, que trata de los descendientes de los principales fundadores de Lima; 2º Historia, que contiene excelentes disertaciones apoyadas en curiosos documentos, sobre puntos importantes de la ciudad, sus instituciones religiosas, sus pueblos anexos y en general del país; aquí se incluye la importante monografía “Apuntes históricos sobre las encomiendas del Perú; 3º Cabildo de Lima, que contiene preciosas noticias sobre los oficios del antiguo ayuntamiento, catálogo de sus principales funcionarios y datos importantes referentes a ellos; 4º Lima, que contiene la distribución primitiva de los solares de la ciudad, los nombres de sus calles y las variaciones sufridas en su plano desde la fundación hasta 1821.

“El tomo III contiene en 188 fs. documentos justificativos del anterior, la mayor parte inéditas, otras poco conocidas, y todas de la más alta importancia y del más vivo interés, no sólo para la historia especial de la ciudad, sino para la general del país, y cuya divulgación arrojaría, mucha luz sobre algunos puntos oscuros y sucesos desconocidos y mal apreciados de nuestra historia colonial”.

Entre los documentos resaltan a primera vista la docena insertada correlativamente. En el Nº 1 se considera entre otros los pocos que aún se conservan del ayuntamiento de Jauja, y que indudablemente formaron parte del Libro I desde que el cabildo de Lima fué sólo la continuación de aquel. El Nº 2 contiene las reales cédulas y disposiciones por las que se aprobó la fundación de Lima y concedió a esta diversas gracias, privilegios y mercedes. El Nº 3 comprueba por qué no se hizo la relación de solares distribuidos por Pizarro en el día que se efectuó aquella. El Nº 4 contiene “una carta en que Pizarro y oficiales reales refieren a la Audiencia de Panamá los sucesos principales del país en los años 1533 y 34, y en la que relata minuciosamente la fundación de Jauja que produjo a Lima”. El Nº 5 comprende las ordenanzas de la ciudad dictadas por el Emperador Carlos V y por el Virrey don Francisco de Toledo. El Nº 6 consigna los puntos sobre que versó la discusión en el cabildo y las respuestas a todas y cada uno de los cargos que Pizarro y Oficiales Reales, hicieron al Obispo Fray Tomás de Berlanga quien vino a estos reynos con el compromiso de pesquisar la conducta del Gobernador y Oficiales Reales. El Nº 7 contiene algunas de las comisiones que por mandato real debía llevar el

Obispo Fray Vicente de Valverde. El N° 8 es una reclamación respecto a los aranceles de oficio que dispuso el cabildo en el primer año de establecido (además 9 y 13). El N° 10 contiene todas las capitulaciones, reales cédulas y contratos que concedieron derechos a Pizarro y Almagro para dividir el gobierno del territorio peruano. En el N° 11 se ven los acuerdos de ambos para arribar a un avenimiento razonable. En el N° 12, cuál fué el término fatal a que llegaron que esas encontradas pretensiones produjeron.

"Por el análisis que llevamos hecho del manuscrito sometido a nuestro examen breve como es, conocerá U. S. que Saldamando ha cumplido ampliamente los compromisos que contrajo con el H. Concejo Provincial, y que no sólo ha hecho una ilustrada interpretación del Libro I de Cabildos, sino que ha realizado una obra verdaderamente monumental, que si bien en alto grado la honra, honra y mucho a esta ilustre ciudad en que nacieron y a la honorable corporación que hoy lo rige".

En la REVISTA PERUANA aparte de lo que hasta aquí hemos comentado, Torres Saldamando, publicó cortos pero densos artículos, ya para adicionar con nuevos datos, precipitados trabajos ajenos, ya para ractificar títulos de personas que jamás alcanzaron como el mal llamado marquesado de Pizarro, y en fin, ya para tratar temas poco manoseados. NUEVOS DATOS SOBRE TITULOS DE CASTILLA EN EL PERU aparece con motivo de haberse publicado un artículo bajo el rubro TITULOS DE CASTILLA. Torres Saldamando hace notar que el autor "crea título español el de Conde de la Granja, concedido en 12 de junio de 1613, al Maestre de Campo don Luis Antonio Oviedo y Herrera, heredado por varias generaciones, que a excepción del primer Conde, la esposa y demás herederos del título fueron peruanos y que por lo tanto el condado es del Perú y no de España, y haya olvidado los de Marqués de Guisla, Guiselín y Conde de Tesea, títulos que conceden a españoles, pero que los herederos son nacidos en el Perú. En TITULOS DE CASTILLA Y MAYORAZGOS DEL PERU DESPUES DE 1821, describe cómo el generalísimo San Martín dándose cuenta la deferencia que le merecía la nobleza del país trata de "conservar como base para el establecimiento de una Monarquía". En los primeros momentos los consejeros son marqueses y condes, luego instituyó la "Orden del SOL" (8 de octubre de 1821). Pero "bien pronto se desvanecieron las ilusiones de los que creían en la perpetuidad de sus títulos, pues en 11 de noviembre de 1823 declaró el Congreso que eran incompatibles la exis-

tencia de la Orden del Sol y de los títulos de Castilla, con las instituciones republicanas que habría adaptado la nación". En EL MARQUESADO DE PIZARRO anota una rectificación histórica. Francisco Pizarro no fué marqués de los Atavillos o de Charcas como equivocadamente se suele asignarsele; fué sí encomendero de los Atavillos, hecho que consta de las actas de repartición de solares por el Cabildo de Lima el 14 de enero de 1535.

Finalmente, no podemos omitir otros trabajos que son poco conocidos en nuestro medio. Carlos Prince refiere que en La Paz fué publicado por Vicente Ballivián con una introducción de Enrique Torres Saldamando la obra titulada DOCUMENTOS PARA LA HISTORIA DE BOLIVIA — Historia de las Misiones de los Moxos, por el P. Diego Francisco Altamirano de la Compañía de Jesús (1891). Esta historia de los Moxos fué escrita en 1696 por el P. Diego de Equiluz, seguido de un opúsculo del P. Diego Francisco Altamirano sobre esa Misión y que Torres Saldamando en su libro Los Antiguos Jesuítas del Perú, Sección Tercera, correspondiente a los escritores del siglo XVIII menciona tener inédita la biografía de Diego Francisco Altamirano el que se publicó más tarde en la REVISTA HISTORICA. En este mismo inserta las biografías de estos dos jesuítas. LA CARTA DE EDIFICACION que el P. Francisco Ferreyra, Rector del Colegio Máximo de San Miguel de Santiago de Chile dirigió en 1617 a los R. R. P. P. y hermanos de la Provincia del Perú sobre la vida y muerte del R. P. Diego de Rosales, distinguido historiador de Chile, se publicó en Chile, 1889, con 40 ps. de texto y 300 ps. de notas. En los Antiguos Jesuítas del Perú se alude esta carta.

Teófilo Espejo Núñez.

BIBLIOGRAFIA

- Nuevos datos sobre los títulos de Castilla en el Perú. R. P. Lima 1879.
Títulos de Castilla y Mayorazgos del Perú, después de 1821. R. P. 1879.
Fundadores del hospital de Huaura. R. P. 1879.
El autor de una historia eclesiástica. R. P. Lima, 1879.
Reparto y Composición de tierra en el Perú. R. P. 1879.
Apuntes históricos sobre las encomiendas del Perú. R. P., Vol. III, p. 99-111, 177-191, 241-256, 329-339 y 441-428, Lima, 1879; y Vol. IV, p. 199-204, Lima, 1880. En : Libro Primero de Cabildos de Lima, Segunda Parte, Apéndices, p. 93-158, Lima, 1888.
iSettt SHRD LWMCUFYP SHRDLU CMFWYP F MM
El Marquesado de Pizarro. R. P. Lima, 1880.
El Colegio Máximo de San Pablo. R. P. Lima, 1880.

- Los Antiguos Jesuítas del Perú. Biografías y apuntes para su historia. Lima, Imprenta Liberal, 1882, Pp. XV-450.
- Documentos para la Historia de Bolivia, Historia de los Moxos. Introducción de Enrique Torres Saldamando. Lima, 1884.
- Libro Primero de Cabildos de Lima descifrado y anotado por Enrique Torres Saldamando con la colaboración de Pablo Patrón y Nicanor Boloña, 1888. Fol. m. r. XXII p. n. 3 h. s. n. y 445 p. s.
- Libro Primero de Cabildos de Lima. Segunda Parte. Apéndice, 1888, 426 p. n.
- Libro Primero de Cabildos de Lima. Tercera Parte. Documentos, 1888, 222 p. n.
- Carta de Edificación que el Padre Francisco, Rector del Colegio Máximo de San Miguel de Santiago de Chile, dirigió en 1677 a los R. R. P. P. y hermanos de la provincia del Perú sobre la vida y muerte del R. P. Diego de Rosales, distinguido historiador de Chile. Santiago de Chile, 1889, Pp. 40 de texto y 300 pp. de notas.
- La vida del Padre Diego de Rosales. En : El Perú Ilustrado, No. 174-IX de 1890. En Chile el autor ha publicado un importante libro con el título que se anota.
- El primero y último Provincial de la Compañía de Jesús en el Perú. R. II., T. I, Lima, 1906.
- El P. Diego Francisco Altamirano. R. II. T. II, Lima, 1907.
- Los Alcedo y Herrera. Datos biográficos. R. H. T. III, Lima, 1908.
- Un filántropo. R. H. T. III, Lima, 1908.
- El Escudo de la Ciudad de Lima. En : Lima, Perú. Concejo Provincial. Monografías históricas sobre la ciudad de Lima. Librería e Imprenta Gil. S. A., Lima, 1935, T. I, Pp. 321-326.
- Un inédito de Torres Saldamando sobre Rectores de San Marcos. Anales de la U. N. M. S. M., Segunda Epoca, No. 4, Lima, 1950.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Cónverso»

Actividades del Claustro

GRADOS DE BACHILLER

Fecha	Nombre	Tesis
15-VI-54	Heráclides Vergaray Lara	"El Mar del Perú es una Región Geográfica".
14-VII-54	Eduardo Soler Bustamante	"La Agricultura y la crianza de animales en la Comunidad de San Pedro de Huancatre".
1-IX-54	Lucila S. de Taylor	"Teoría sobre el cuento y su aplicación a los cuentos de Abraham Valdelomar".
22-IX-54	Avencio Villarejo C.	"Geografía Estática del Nororiente Peruano".
18-IX-54	Alegría Majluf	"Estudio de las tendencias a la independencia del ambiente social" y a la "Confianza en sí mismo" en la juventud de Lima mediante el Inventario de la Personalidad de Bersenter y la escala FI-C de Flanagan".
17-XII-54	Federico Kaufmann Doig	"Los Estudios de Chavín 1553-1919".
17-XII-54	Tania Blanck Ackermann	"El papel de la mujer en la emancipación del Perú".
24-I-55	Nello Marcos Sánchez D.	"El Padre Horan" del Coronel cuzqueño Narciso Aréstegui Zuzunaga".

GRADOS DE DOCTOR

7-VI-54	María Josefa Ustara y Basabé	"La Visión del Incario a través de los cuatro cronistas soldados".
30-VI-54	Humberto Gheresi Barrera	"El Indígena y el Mestizo en la comunidad de Marcará".
22-IX-54	José M. B. Farfán	"Quechuísmos; su reconstrucción y su ubicación etimológica".

- 14-X-54 André Coyné "Comunión y Muerte en poemas humanos".
12-I-55 Antonio San Cristóbal "Controversias acerca de la voluntad desde 1270 a 1300".

TITULO DE GEOGRAFO

- 7-I-55 Alejandro Medina Valderrama "Contribución al estudio geográfico de la región fronteriza del Sur y Sudoeste".

DELEGADO PARA EL PREMIO "JAVIER PRADO"

En sesión de 29 de Enero de 1954, la Junta de Catedráticos eligió al Dr. José Jiménez Borja, Director del Instituto de Literatura, como su Delegado a la Comisión que conjuntamente con el Decano de la Facultad y el Delegado del Banco Popular, otorgará la Beca "Javier Prado".

MEJORAS EN EL LOCAL

En la misma sesión, la Facultad acordó y autorizó el gasto que demanda la realización de obras de ampliación y decoro en el segundo patio del local anexo, sito en la calle Padre Jerónimo. Asimismo fué acordado el gasto que demanden las obras de la colocación de un zócalo de cedro en el Salón de Sesiones de la Facultad.

CATEDRATICO TITULAR DE ESTETICA (Seminario)

La Facultad en sesión de 5 de Abril de 1954, de acuerdo con el inciso 4º del Art. 425 de la Ley Orgánica de Educación Pública y de conformidad con lo dispuesto por los Arts. 450 y 451, inc. 1º y 4º de la misma Ley, eligió a la Dra. Nelly Festini como Catedrático Principal Titular de Estética (Seminario).

BECAS

La Facultad ha otorgado 27 becas a los alumnos que habían llenado los requisitos exigidos para el otorgamiento de las mismas.

PREMIO PARA LA FERIA DE ARTES POPULARES DE AYACUCHO

La Junta de Catedráticos acordó un subsidio de S/. 500.— como premio de la Facultad de Letras para la Feria de Artes Populares de Ayacucho.

CATEDRA LIBRE DE LITERATURA ITALIANA

Con fecha 18 de Mayo la Junta autorizó el dictado de la Cátedra Libre de Literatura Italiana, que tiene a su cargo el Doctor Giuseppe Cardillo.

UTILES DEPORTIVOS

En sesión de 23 de Junio la Junta autorizó el gasto que demandara la compra de los implementos deportivos para los diversos equipos de la Facultad.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

INDICE

GRANDEZA Y ATICISMO EN LA OBRA DE FRANCISCO GARCIA CALDERON, por José Jiménez Borja	5
EL MAR Y LA COSTA EN ABRAHAM VALDELOMAR, por Augusto Tamayo Vargas	20
INFLUENCIAS CULTURALES Y EXPRESION PERSONAL EN "LOS HERALDOS NEGROS", por André Coyné	39
PERUANISMO, LENGUAJE POPULAR Y FOLKLORE EN UN LIBRO DE AURELIO MIRO QUESADA, por César A. Angeles Caballero	105
EL IMPACTO PSICOLOGICO DE LA CIENCIA ATOMICA SOBRE EL ARTE MODERNO, por Félix Martí Ybáñez	125
SENTIDO SOCIAL DE LA REBELION DE TUPAC AMARU, por Daniel Valcárcel	161
REFLEXIONES SOBRE LA INDEPENDENCIA DEL PERU, por Carlos Neuhaus Rizo Patrón	176
LINGUISTICA DEL NORTE ANDINO, por M. Toribio Mejía Xesspe	204
EL HISTORIADOR ENRIQUE TORRES SALDAMANDO (1846-1896), por Teófilo Espejo Núñez	230
ACTIVIDADES DEL CLAUSTRO	245



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»