

# LETRAS



92/93

ORGANO DE LA  
FACULTAD DE LETRAS Y  
CIENCIAS HUMANAS

1993

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS  
(UNIVERSIDAD DE LIMA, DECANA DE AMÉRICA)

*Letras*, publicación periódica y oficial de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, tiene una larga historia signada por un ostensible fulgor académico.

Apareció por primera vez en 1929 dando cabida a la discusión alturada, el diálogo inteligente y la consecuente difusión de los más variados credos, doctrinas e ideologías. En tal sentido, sus páginas siempre mostraron tanto la pertinente tolerancia como la solvencia intelectual que le otorgaron un célebre y reconocido prestigio.

A sesenticinco años de su aparición, *Letras* sigue siendo uno de los resortes más sólidos de la cultura peruana. De ello habla decididamente su caro objetivo de comprender e interpretar más profundamente la compleja realidad cultural del país.

Por ello, nuestra revista es como el caleidoscopio donde se presentan los aportes más valiosos del estudio del arte, comunicación social, lingüística, literatura y filosofía. Es así como se puede brindar un conocimiento de vital impor-



Biblioteca de Letras  
«George Puccinelli Converso»

# LETRAS



Organo de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas  
UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

Año : 64 Nos. 92/93. Primer y Segundo Semestres de 1993.

DECANO : Dr. Tomás Escajadillo O'Connor

DIRECTOR DEL I.I.H. : Dr. Gilberto Bustamante Guerrero

## COMITE DE REDACCION

*Director:* Dr. Tomás Escajadillo O'Connor. *Editor:* Lic. Miguel Angel Rodríguez Rea. *Coordinadores:* Lic. Martha Barriga Tello, Lic. Erlinda Chávez Barriga, Lic. Miguel Angel Huamán Villavicencio, Dr. Winston Orrillo Ledesma, Dr. Juan Rivera Palomino.

## SUMARIO

### Estudios

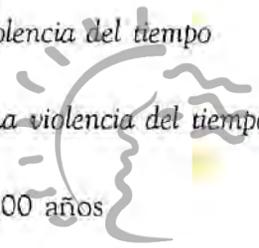
|                         |  |     |
|-------------------------|--|-----|
| EDUARDO HOPKINS         | Biblioteca de Letras<br>«Jorge Del Valle y Caviedes»               | 5   |
| WASHINGTON DELGADO      | La poesía dramática de San Juan de la Cruz                         | 57  |
| MARÍA CABALLERO         | Clorinda Matto: El papel de la mujer entre tradición e innovación  | 72  |
| DORA FELICES            | Los catálogos de las Exposiciones del pintor Jorge Vinatea Reinoso | 92  |
| MARTHA BARRIGA          | Relación entre Iglesia y Arte durante el Virreinato del Perú       | 108 |
| EDGARDO RIVERA MARTÍNEZ | José M. Samper y una olvidada novela sobre Lima                    | 120 |

|   |     |
|---|-----|
| SANTIAGO LÓPEZ MAGUIÑA  |     |
| La decepción en "Una aventura nocturna". Ensayo descriptivo                     | 166 |
| SERGIO RAMÍREZ FRANCO   |     |
| La corta boca humana  | 184 |
| MIGUEL ANGEL HUAMÁN   |     |
| <i>El mundo es ancho y ajeno</i> . Nuevas perspectivas                          | 202 |
| ESTHER ESPINOZA   |     |
| Imagen urbana y novela en <i>Cartas de una turista</i> , de E. Carrillo         | 213 |
| JOHNNY PAYNE  |     |
| Etnografía de un forastero  | 227 |
| <br>  |     |
| Notas y comentarios   |     |
| <i>En el Centenario de Mariátegui</i>   |     |
| RICARDO LUNA VEGAS  |     |
| Trascendencia de la correspondencia de José Carlos Mariátegui                   | 245 |
| ANTONIO MELIS   |     |
| Fondo peruano y aportes europeos en la definición del pensamiento de Mariátegui | 252 |
| ALFONSO CASTRILLÓN VIZCARRA   |     |
| José Carlos Mariátegui, crítico de arte   | 260 |
| MANUEL ALVAR  |     |
| Viracochas demasiado humanos  | 267 |
| MIGUEL ANGEL HUAMÁN   |     |
| La utopía de la crítica   | 273 |
| YOLANDA WESTPHALEN  |     |
| Nuevos asedios a "Los ojos de Judas", de Valdelomar                             | 282 |
| CAMILO FERNÁNDEZ COZMÁN   |     |
| Presencia de Arthur Rimbaud en dos revistas peruanas                            | 296 |



Biblioteca de Letras

Jorge Puccinelli Converso

|   |   |     |
|---|---|-----|
| MILAGRO CARAZAS   |   |     |
| Matto de Turner: indio y novela del XIX   |   | 303 |
| RAÚL BUENO  |   |     |
| Hacia una teoría inductiva de la literatura latinoamericana                       |   | 308 |
| JULIO DÍAZ FALCONÍ  |   |     |
| Ricardo Palma: una contribución valiosa   |   | 314 |
| WALDEMAR ESPINOZA   |   |     |
| Raúl Porras y la conquista del Perú   |   | 321 |
| <br><i>Páginas polémicas</i>  |   |     |
| SERGIO RAMÍREZ FRANCO   |   |     |
| Notas sobre <i>La violencia del tiempo</i>  |   | 339 |
| ROBERTO REYES   |   |     |
| Aproximación a <i>La violencia del tiempo</i>                                     |   | 348 |
| TOMÁS G. ESCAJADILLO  |   |     |
| Mariátegui y los 500 años   |   | 358 |
| <br><i>Bibliografías</i>  |   |     |
|  |   |     |
| <b>Biblioteca de Letras</b><br>«Jorge Puccinelli Converso»                        |   |     |
| TOMÁS G. ESCAJADILLO  |   |     |
| José María Arguedas. Bibliografía selectiva                                       |   | 363 |
| <br><i>Diálogos</i>   |   |     |
| JULIO NORIEGA   |   |     |
| Antonio Cornejo Polar. La crítica literaria es una disciplina en ebullición       |   | 375 |
| <br><i>Del Claustro</i>   |   |     |
|   | Discurso en honor del Dr. Wáshington Delgado                                      | 387 |
|   | Discurso de respuesta del Dr. Wáshington Delgado                                  | 391 |
|   | Instituto de Investigaciones Humanísticas. Investigaciones desarrolladas en 1993. | 398 |

## Reseñas

|  |     |
|--|-----|
| Augusto Tamayo Vargas, <i>Amarilis, amante de dos sueños</i> (José Antonio Bravo)  | 401 |
| Antonio Cornejo Polar, <i>La formación de la tradición literaria en el Perú</i> (Eduardo Hopkins R.)                       | 404 |
| Susana Rotker, <i>Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí</i> . (Edgar Alvarez Chacón)                      | 407 |
| Roberto Reyes Tarazona, <i>En corral ajeno</i> (Carlos Garayar)  | 409 |
| José María Arguedas: <i>vida y obra</i> . Edición de Carlos Garayar e Hildebrando Pérez (Eduardo Casafranca Acurio)        | 412 |
| Marco Martos, <i>Cabellera de Berenice</i> (Carlos Manuel Arámbulo)  | 416 |
| Raúl Bueno Chávez, <i>Escribir en Hispanoamérica. Ensayos sobre la teoría y crítica literarias</i> (Carlos García Miranda) | 417 |
| Carlos Germán Belli, <i>Acción de Gracias</i> (Alonso Rabí)  | 420 |
| Augusto Higa, <i>Final del porvenir</i> (Carlos Manuel Arámbulo)   | 422 |
| Alfredo Bryce Echenique, <i>Dos señoras conversan</i> (Carlos Manuel Arámbulo)   | 424 |
| Jorge Pimentel, <i>Tromba de agosto</i> (Enrique Hulerig Villegas)   | 425 |
| Juan Gargurevich, <i>Historia de la prensa peruana</i> (Antonio González Montes)   | 427 |
| César Miró, <i>Mariátegui, el tiempo y los hombres</i> (Sandro Chiri Jaime)  | 430 |
| Miguel Angel Huamán, <i>Lengua danzante</i> (Camilo Fernández Cozmán)  | 431 |
| Jorge Eslava, <i>Territorio</i> (Carlos López Degregori)   | 434 |
| Winston Orrillo, <i>Martí/Mariátegui, Literatura, Inteligencia y Revolución en América Latina</i> (Iván Rodríguez Chávez)  | 435 |
| Winston Orrillo, <i>50 poemas y años</i> (Iván Rodríguez Chávez)   | 437 |
| Sandro Chiri Jaime, <i>Y si después de tantas palabras</i> (Camilo Fernández Cozmán)                                       | 438 |
| Benito Godoy Caldas, <i>Noche blanca</i> (Jorge Eslava)  | 440 |
| El IV Congreso Nacional de Filosofía (Julio Sanz)  | 442 |

## Virtuosismo en Juan del Valle y Caviedes

EDUARDO HOPKINS RODRIGUEZ

### 1. El Virtuosismo en el Barroco

En lo que se refiere a los autores y a los géneros, las manifestaciones del virtuosismo literario en el Barroco se hallan tanto en el nivel culto como en el nivel popular. De otro lado, el ejercicio de formas cultas y populares es usual en escritores de formación más o menos erudita como Góngora y Quevedo. Lope aspiró también al doble dominio de los estilos. Caviedes, un autodidacta de modesto cultivo y en quien predominan las formas populares, luce su afición por lo culto en sus composiciones religiosas, en el poema "A la muerte del maestro Baes" (RI75)<sup>1</sup>, en otros textos de tono serio y hasta en sus burlas mitológicas.

Con referencia al carácter virtuosista de la época barroca Vossler decía:

"El virtuosismo poético en tiempo de Lope se manifestaba en tres amplios campos literarios: existía un virtuosismo humanista, latinista o italianizante que gustaba de la improvisación y del ornato de la poesía erudita de género bucólico, arcádico y académico; había un virtuosismo juglaresco como el del autor de romances; y existía también el virtuosismo del escritor que improvisaba y escribía a vuela pluma comedias en verso"<sup>1a</sup>

El mismo autor, hablando de la fruición artística en el Barroco, señalaba:

<sup>1</sup> A continuación de las citas de textos de Caviedes se indica simplemente el número de página correspondiente a la edición de Vargas Ugarte. Cuando las referencias sean tomadas de la edición de Odriozola se antecederá la página con una O, y con una R si se trata de la publicación de poesías inéditas hecha por Reedy.

<sup>1a</sup> Karl Vossler, *Escritores y poetas de España*, p. 73.

“De una parte el aumento de la habilidad artística desarrolla una pompa y profusión de formas para ensalzar la autoridad del Estado, de la Iglesia, de la Sociedad, incluso de la Majestad de Dios y de la naturaleza, en suma, para reverenciar y lisonjear al poder. Pero, por otra parte, se produce un lujo igualmente desmesurado del querer y poder artísticos sin servicio cortesano alguno, exclusivamente en solicitud y glorificación de la fantasía, es decir, de la pura magia de la fantasía”<sup>2</sup>

La “extrañeza” barroca<sup>3</sup>, uno de los motores del virtuosismo, era el ideal estilístico de la época. Casaldüero considera como el “gran honor del Barroco” el que se tuviera a las obras como singulares, raras, extrañas, admirables<sup>4</sup>. “Maravillarse y hacer que las gentes se maravillaran fue el programa consciente de la poética barroca (...)”<sup>5</sup>. Si hacemos presente la opinión que tenía Gracián de Marino, a quien comparaba entusiastamente con Góngora como hombre de ingenio<sup>6</sup>, comprenderemos el valor *sui generis* que poseen los siguientes versos de una cita sobre el poeta italiano tomada de Hocke: “E del poeta il fin la meraviglia./Chi non sa far stupir vada alla striglia”. Lo maravilloso, pues, lo ‘prodigioso’, es el fin del arte y, quien no sepa provocar estupor, “bien hará en irse de mozo de cuadra.”<sup>6a</sup> Concepción de la que, en esencia, ya participaba Tasso<sup>7</sup>. Esta “maravilla” buscada por el virtuosismo es equivalente del afán ilusionista que invade a las artes en general, claramente observable en la plástica y en la escenificación teatral. En literatura el espectáculo “artificial” se informa malabarísticamente abarcando lo puramente gráfico de la escritura, la

<sup>2</sup> Karl Vossler, *La Soledad en la Poesía Española*, p. 137.

<sup>3</sup> Joaquín Casaldüero, *Estudios sobre el teatro español*, p. 153.

<sup>4</sup> *Ibidem*. p. 158.

<sup>5</sup> Vossler, *Escritores cit.*, p. 121.

<sup>6</sup> “El Góngora de Italia, el culto Marino (...)” Baltazar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Disc. xvi.

<sup>6a</sup> Gustav René Hocke, *El Manierismo en el arte europeo*, p. 26.

<sup>7</sup> “(...) la tesis fundamental de la poética de Marino, el principio de que la poesía ha de sorprender y asombrar, tiene su origen en Tasso, quien afirmaba ya que la mentira es más poética que la verdad, y que lo maravilloso, en el sentido de lo engañoso, consituye el objeto en sentido propio del poeta”. Arnold Hauser, *El manierismo. La crisis del renacimiento y los orígenes del arte moderno*, p. 328.

organización sintáctica de las frases, el juego fonético de los vocablos, las falacias, los enigmas, los trucos de versificación, etc. La composición general del todo, creado con este sentido del trucaje, del juego, de la dispersión de lo cotidiano y la diversión por el “engaño”, era algo tácitamente convenido entre productor y consumidor, y, tal vez, exigido por la voracidad ilusionística del público barroco.

En arte y literatura poseemos un término de la época sumamente expresivo, por su extensión y uso, respecto de la actitud vital de entonces: *Ingenio*. Apartado del intelectual exclusivismo manierista, se populariza en el Barroco y, como un sexto sentido, prolifera en todos los estratos sociales y actividades. Nos vemos ante un “*furor ingenii*”, “un prurito de individualismo y originalidad ingeniosa”.<sup>8</sup>

“En la relación del individuo consigo mismo y con los de su profesión, este enaltecimiento origina aquel empeño egocéntrico de agrandar y de contemplarse que se manifiesta en innumerables polémicas y envidias literarias, intrigas y escritos burlescos, y no en último término en la difamadora murmuración; las desagradables huellas de este áspero combate no se hallan precisamente en la lectura de las obras literarias, sino al estudiar la vida y las relaciones personales de los distintos autores. En cambio, en la relación del individuo con la multitud, aquel enaltecimiento produce por un lado el soberano desprecio de la masa y del *vulgo necio*, por otro el dominio espiritual de la multitud que nadie supo ejercer en la práctica como Lope de Vega y su teatro.”<sup>9</sup>

En cuanto al concepto de *ingenio*, recién en la época barroca se va estableciendo con claridad, separando otras acepciones que corresponden a funciones o potencias del alma diversas, para ceñirse a lo que se denominaba fuerza de entendimiento:

“Si lo desligamos por una parte de la fórmula estrictamente filosófica y consideramos por otra su relación semántica con la

<sup>8</sup> Ludwig Pfandl, *Historia de la Literatura Nacional Española en la Edad de Oro*, p. 263.

<sup>9</sup> *Ibidem*. pp. 263-264.

Recordemos que en los escritos burlescos de Caviedes, se destaca la inclinación satírica hacia personas identificables históricamente, tanto médicos como poetas rivales, aunque tal identificación no siempre haya sido posible.

palabra *poeta*, [el término *ingenio* desplaza al término *poeta*] veremos que ingenio equivale a aquella refinada espiritualidad que reúne en sí misma la fuerza, la osadía y la agilidad de inteligencia, la finura de la gracia, la agudeza de la ironía, el juicioso examen de las flaquezas de los demás, la prontitud de la réplica y el buen gusto.(...) Este concepto del ingenio no es el orgullo del Renacimiento humanista, sino el del talento arbitrariamente barroco, basado en sí mismo".<sup>10</sup>

La realización más alta del ingenio es la *agudeza*, *el concepto*. Para Gracián,<sup>11</sup> de las cuatro causas que atribuye a la agudeza, el ingenio es la principal. Y encuentra en el concepto que "es este ser uno de aquellos que son más conocidos a bulto, y menos a precisión; déjase percibir, no definir; y en tan remoto asunto, estímesese cualquiera descripción; lo que es para los ojos la hermosura, y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto".<sup>12</sup> Sin embargo, poco después se arriesga con una definición de indubitable importancia para la poética barroca, y que, al decir de Lázaro Carreter<sup>13</sup>, no parece haber sido sustancialmente interpretada. Afirma Gracián:

"Es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos.(...)

Esta correspondencia es genérica a todos los conceptos, y abraza todo el artificio del ingenio, que aunque éste sea tal vez por contraposición y disonancia, aquello mismo es artificiosa conexión de los objetos".<sup>14</sup>

<sup>10</sup> Pfandl, *Historia* cit., p. 265.

<sup>11</sup> *Agudeza* cit., Disc. LXIII.

<sup>12</sup> *Ibidem*. Disc. II.

<sup>13</sup> Fernando Lázaro, *Estilo Barroco y Personalidad Creadora*, p. 14.

<sup>14</sup> *Agudeza* cit., Disc. II. "La jerarquía tradicional, integrada por un centro poético circuido de una serie de elementos subordinados, que contribuyen a darnos un conocimiento directo del mismo, se rompe en la estética expuesta por Gracián. Se trata ahora de tender puentes entre ese centro y otros lugares más o menos lejanos, se trata de conocer el objeto, no en sí, no por descripciones que nos conduzcan hacia él, sino por las relaciones que el poeta ha tendido. El escritor nos niega la visión directa de su objeto y nos fuerza a contemplar su imagen en otra u otras cosas. La visión directa ha quedado sustituida por una visión refleja". Lázaro, *Estilo Barroco* cit., p. 15.

Tales correspondencias habrán de ser exploradas y expresadas por los ingenios como prueba de su talento. A su vez, la dificultad producida por estas relaciones a descifrarse encarecerá la fruición estética del consumidor.

Centrándonos en la producción literaria de España en el siglo XVII, hemos de encontrar un amplísimo catálogo de técnicas de la agudeza cuyos antecedentes han sido rastreados por Curtius hasta la época alejandrina, se continúan en la Edad Media Latina y tienen “su último brote en el siglo XVII”, siendo su lugar de mayor arraigo en esta época el suelo español, precisamente.<sup>15</sup>

Gracián sistematiza estas técnicas, y nos deja “una ‘suma’ de la agudeza”.<sup>16</sup> Aunque sin ceñirnos estricta ni exclusivamente, tomamos como punto de referencia su ya citado libro, para indagar en el texto de Caviedes y ofrecer una exposición de recursos que haga evidente su aprecio por el ingenio, su actitud virtuosista.<sup>17</sup>

## 2. El ingenio

El sentido de ingenio posee plena conciencia en Caviedes; lo trata directamente o alude a él tan sólo. En muchos lugares la pura mención de la palabra ingenio u otras conexas con ésta descubre el interés que el poeta proporciona a la actitud vital de la época.

«Jorge Puccinelli Converso»

<sup>15</sup> Ernst Robert Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, Tomo I, p. 384 y ss., especialmente p. 409.

“No es difícil hallar en las épocas más variadas rastros de la técnica, que, con rigor, podemos llamar conceptista. Pero esos rastros pasan a primer plano y se acumulan en los umbrales del siglo XVII. Efectivamente, un ansia febril, casi demoníaca, de confundirlo todo, de urdir y tramar las cosas más heterogéneas, parece invadir a cuantas mentes discurren por esa época”. Lázaro, *Estilo Barroco* cit., p. 16.

<sup>16</sup> Curtius, *Literatura Europea* cit., Tomo I, p. 422.

<sup>17</sup> Es probable que Caviedes haya leído *Agudeza y arte de Ingenio* —publicada ya en 1642— sin embargo no pensamos que su vinculación con este libro sea directa. Creemos que los dos autores toman sus recursos del material que la época les proporciona. Antes y después de *Agudeza* la literatura española del Barroco se ha nutrido de las fórmulas de ingenio que registra Gracián. Sin excluir la posible directa influencia del libro en cuestión, consideramos que nuestro poeta se forma a partir de un corpus literario y no de uno teórico. Quevedo sería, por ejemplo, uno de esos modelos, con quien la crítica ha conseguido anotar relaciones textuales en la obra de Caviedes.

En su "Carta que escribió el autor a la monja de México"...(32), desde el título encontramos que la llama "el mayor ingenio de estos siglos", y en el cuerpo del poema existen 11 menciones a "ingenio" y derivados, 8 a "entendimiento", 4 a "discreción" y 1 a "agudeza". En otras composiciones se observa:

- ingenio: 36-39-110-139-154-165-167-168-194-206-213-217-229-235-243-285-313-321-331-R177-R178-R179, etc.
- entendimiento: 38-72-96-99-101-106-110-139-168-189-260-313-324-R176-R177-R178, etc.
- agudeza: 313-315-319-R176, etc.
- discreción: 38-39-73-182-211-212-289-291-324-R176-R177-R178, etc.
- concepto: 38-129-139-148-149-168-189-200-230, etc.

Como puede notarse, los puntos de acumulación de estos términos llevan en común el tratar asuntos que tienen que ver sustancialmente con el ingenio: El primero, es el poema a la monja de México, todo un cúmulo de conceptos a la inteligencia. El segundo, dedicado al virrey Conde de Monclova (36) con motivo de un poema suyo: Caviedes se ocupa de las condiciones del "ejercicio" de poeta y de lo que significa serlo. El siguiente, "A la muerte del maestro Baes" (R175), es un elogio hiperbólico a un intelectual. El cuarto, "Doctos de chafalonía" (138), satiriza a los doctos de apariencia. El quinto, es un romance "A uno que preciaba mucho de poeta, ..." (167). El último (312), referido a la ignorancia de los médicos, idea que el poeta apoya con numerosas citas de "ingenios".

Caviedes se consideraba un ingenio, y –aparte de las actitudes adoptadas en sus poemas, que bastan para patentizar sus inclinaciones– lo expresa ostensiblemente en varias ocasiones: (subrayamos nosotros)

"en el mar de vuestro *ingenio*  
veo lo que *el mío* alcanza  
y en lo poco que percibo  
conozco lo que me falta"(33)

“Sólo la razón ha sido  
doctísima Salamanca,  
que entró dentro de *mi ingenio*  
ya que él no ha entrado en sus aulas”(34)

“correis con aqueste aplauso  
la pelota de aclamada  
y nadie os la vuelve, porque  
todos quisieran hurtarla  
y así os la vuelvo, porque  
*no llevo a necesitarla,*  
*pues en pelota está quien*  
*desnudo de ingenio se halla”(35)*

“porque en dando ser poeta  
os consideran vestido  
*como a mí y otros ingenios*  
*de andrajos del Baratillo”(36)*

“Cuatro contras que ha de tener el *entendido*  
para serlo.  
Contra médicos es todo entendido,  
contra vulgo y sus falsas opiniones,  
contra hipócritas y viles santulones,  
y contra la astrología si ha mentido”(106)

(Por supuesto que el poeta reúne estos “requisitos”)

“Dos veces para mí santo  
es Agustino *discreto*:  
una, *por contra doctores*  
otra por santo estupendo”.(212)

Este último caso tiene una forma paralela en el siguiente:

“pues *no es poeta el que no*  
*satirizare aforismos”; (40)*

Lo mismo en:

“y en fin *no hay hombre ingenioso*  
*que a esta profesión defienda”. (321)*

"Héme criado entre peñas  
de minas, para mí avaras,  
mas ¿cuándo no se complican  
*venas de ingenio* y de plata?" (34)

"A mi prima machucaste,  
Machuca y ya que la ofensa  
ha sido contra mi sangre,  
la he de vengar con *mi vena*" (261)

"que siempre ha sido colirio  
a todo mal *un discreto*". (289)

(Se refiere a sus sátiras contra médicos).

"En burlas y veras trata  
de los médicos *mi vena*;" (322)

También las alabanzas al ingenio, al entendimiento, a lo discreto, son atendidas por Caviedes, tanto graciosamente como en forma de verdadera preocupación. Así, acompañando a la belleza femenina, la cual se ve realzada:

"Cuando a lo hermoso acompaña  
*lo entendido*, el amor flecha  
como arcabuz de dos tiros,  
con arco de dos saetas;  
*la discreción* viene a ser  
una hermosura compuesta  
de voces que los oídos  
la ven con ojos de idea;" (72-73)

(Una concepción semejante, aunque no tan complicada, nos la da Gracián tratando del concepto: "lo que es para los ojos la hermosura, y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto".)<sup>18</sup>

"quien *lo discreto* no ama  
de irracional ser se precia," (73)

<sup>18</sup> Agudeza cit., Disc. II.

"Manda que toda discreta  
y linda pida un millón,  
que en *la discreción* no puede  
ser un ciego [cupido] el tasador". (182)

Se encarece lo discreto por compensación o por ausencia:

"por una fea y *discreta*  
soltura y prisión padezco,  
pues quanto me suelta el rostro  
*me prende el entendimiento*"; (324)

"Por una *tonta* y hermosa  
neutral estoy padeciendo,  
pues quanto en el ver me agrado  
*en el oír me atormento*", (324)

Un elogio a la "monja de México":

"corridos teneis los hombres,  
porque venceis su arrogancia,  
*amazona de discretos*,  
con diestras *agudas* armas". (35)

Para una muestra del valor que ha entregado al ingenio, ya en  
tratamiento más serio que los anteriores:

«Jorge Puccinelli Converso»  
"(...), el que usa del *talento*,  
que anda elevado en cosas superiores  
y el oro y plata no andan en el viento,  
discursos halla, coplas y aun amores,  
de esto enriquece el pobre *entendimiento*,  
vestido y sustentado de primores"  
(Soneto "Razón...") (101)

"(...) el que tuviere *entendimiento*  
el más feliz será que hay en el suelo".  
(Soneto "Que no...") (110)

Quizás donde pueda resaltar enérgicamente su amor a esa "fuerza  
de entendimiento" sea en la oposición, satírica o no, frente a su  
medio:

"porque anda en esta tierra  
lo racional muy perdido,  
muy ajado lo discreto  
y lo ingenioso malquisto" (39)

"que hay mucho oído y poca inteligencia;  
por lo cual yo colijo  
que el ingenioso Lope atento dijo:  
'oiréis la campana en el oído  
que parece conceptos y es sonido',  
en la gente de enjalma  
que sorda y ciega tiene siempre el alma"; (139)

"El es hombre de oropel,  
que con ingenio de talco  
lo que es rebuzno en su voz,  
concepto es para lo asnos". (168)

Dentro de este mismo cariz de confrontación con la necesidad circundante, Caviedes alcanza a precisar un rasgo esencial del ingenio barroco; la arbitrariedad. El poeta efectúa una intransigente distinción entre "hacer letras" y "estudiar letras", probablemente en acción contra el sistema memorístico vigente en la educación colonial, la pedantería erudita, la dependencia respecto de las autoridades académicas tradicionales o contra la esterilidad intelectual nutrida en el hurto a los autores de mérito: (Subrayamos)

"Definición de lo que es ciencia"

"Esta voz letras dice entendimiento,  
no el tener muchos libros de memoria,  
que esta locuaz, inútil vanagloria,  
afectada hermosura de talento.  
Papagayos de imprenta, hombres de cuento,  
atados a la letra y a la historia,  
pregoneros de otros, cuya gloria  
charlatanes usurpan en su aumento.  
El discurso es principio de la ciencia,  
a quien muchos inhábiles injurian,

porque todos son voz sin suficiencia  
y así digo, porque éstos se concluyan,  
*que unos hacen las letras en ciencia*  
*y otros, simples como ellos, las estudian*" (99)  
"Hombres de letras entienden  
que son los que se desvelan  
en saberlas *de memoria*,  
y es errada inteligencia;  
porque *letras significa*  
*entendimiento, agudeza*  
*de ingenio, y hay quien las tiene*  
aunque el ABC no sepa". (313)

(Para otros casos con puntos de vista similares véase: 139-260-293).

Es este orgullo del ingenio, ostentoso de originalidad y desdén para la general tontería, el que desencadena un sentido arbitrario del intelecto. Volviendo a un texto ya citado, se decía: "Este concepto del ingenio no es el orgullo del saber del Renacimiento humanista, sino el del talento arbitrariamente barroco, basado en si mismo"<sup>19</sup>.

Desde otro ángulo, las frecuentes alusiones a la necedad de la gente, a su ignorancia, al "vulgo imperito" exponen su aprecio por la "discreción", de igual modo que sus frecuentes burlas a los poetas malos.

### 3. 'El autor 'vive' dentro de su obra'

El epígrafe citado corresponde a Guillermo Díaz Plaja<sup>20</sup>, y se trata de uno de sus 17 elementos del barroquismo. La contrapartida clasicista sería: "El autor se sitúa 'fuera de su obra'"<sup>21</sup>

Los momentos en los cuales Caviedes infiltra su presencia en los poemas resultan ser predominantemente de tono burlesco; las intromisiones del autor en los textos se convierten en fórmulas de

<sup>19</sup> Pfandl, *Historia* cit., p. 265.

<sup>20</sup> *Hacia un concepto de la literatura española*, p. 19.

<sup>21</sup> *Ibidem*. p. 18.

comicidad o ironía. Conviene precisar que no estamos aludiendo a una primera persona, soporte del discurso y evidentemente incluida como factor de composición. Se trata de indicios de "autor", por los que se llama la atención hacia el artífice como entidad extrapoética, sin que, como se verá más adelante, aquellos indicios sean ajenos a la obra.

Las muestras primeras se producen en juegos conceptuosos que relacionan cualesquiera objetos con términos técnicos oficio de versificación<sup>22</sup>:

Dilogía con materiales de construcción:

"Ya mi voz en tanta obra  
la considero embarazo,  
dando con mi *canto ripio*  
adonde sobran los *cantos*". (45)

"Señor, Sol, Febo ú Apolo,  
no me dé *ripio* a la mano  
con sus nombres, que esto es  
de ingenios de *cal y canto*". (117)

"Quedaos con él y con vos  
que ya dejo de *cantaros*,  
que en iglesia de madera  
están ociosos los *cantos*". (243)

Dilogía con partes anatómicas:

"Con *poético rigor*  
candente tu *pie* se estrecha,  
haciendo *versos de endecha*  
para ser *de arte mayor*.  
Descalzo estará mejor,  
pues no gasta pundonores  
un *pie* que por más primores

<sup>22</sup> "El empleo metafórico de los términos gramaticales y retóricos procede del sistema escolar de la tardía Antigüedad y de la Edad Media". "Como tantas otras cosas, también esta curiosidad estilística pasó al manierismo español del siglo xvii". Curtius, *Literatura Europea* cit., Tomo II, pp. 591-592.

desdalzo tiene que andar,  
si el calzarlo es quebrantar  
*la regla de los menores*". (186)

(Se trata de "una dama que se ajustaba los pies" con el fin de hacerlos hermosos por su "brevedad".).

Dilogía con enfermedad estomacal:

"Romance alevoso a las *seguidillas* de una dama" (Título) (0129).

"A un poeta que de hacer versos le dieron *seguidillas*". (Título) (0137)

Indicaciones de la forma estrófica o métrica usada:

"Discúlpame, mi Inesiya  
el retrato, que al pintaye  
aun no osará retocaye  
mi beyaca *redondiya*". (196)

"Dejo, dejando esto a un lado,  
finalmente, como digo,  
que también tienen los muertos  
en el hablar *estrivillos*". (220-221)

"Aviendo salido estos versos respondió a ellos con unas décimas puercas el Dr. Corcobado y unos *esdrújulos* tan derechos como él. A que se le respondió en *los mismos metros*". (Subtítulo) (235)

"decimos y redecimos,  
y volvemos a decir  
treinta mil veces y cinco,  
que para dar *asonante*  
basta ajustarlo de pico": (263)

"En la ciudad de los Reyes  
dicho mes y día dichos,  
porque también hay en verso  
*abreviaturas de ripios*," (283)

## Reflejo sobre la escritura

“Quédate para chiquito  
que ya de escribir me canso,  
pues para tan corto asunto  
hay mucho *versificado*”. (173)

(El poema se titula “Habiéndose graduado de doctor un abogado muy pequeño y flaco, escribió el autor este romance”).

## Comentario sobre la cualidad de los versos empleados:

“Perdonad de este *romance*  
el ser puerco por servicio  
que á ser puerco y muerto no  
lo aplaudíerais de cochino.  
Y pues gustais del humor  
Vuestro, yo gusto del mío;  
que tengo  *cursos de versos*  
y de ellos estoy ahito.  
Estos sucios me inspiraron  
los ingenios pocos limpios  
de una Elvira Musa y un  
Apolo Vásquez su hijo”. (0131)

“No son caprichos mis *versos*”, (315)

«Jorge Puccinelli Converso»

Los juegos con tales términos implican virtuosismo desde el punto de vista del conocimiento que el autor pretende poseer de su oficio, cuya exposición realiza, por esta vez, ingenuamente.

Mayor grado de artificio adquiere la imposición del creador en el texto de “Polifemo y Galatea”. Las llamadas de atención inciden ahora sobre la técnica narrativa.

Ha entrado Galatea y el poeta interrumpe la acción para “retratarla”:

“Pero ¿cómo, sin copiarla,  
por menor su beldad saco?  
Corto el hilo de la entrada  
que después volveré a atarlo”. (120)

Luego otra detención, a través de un enunciado excusa, que se refiere a las descripciones hechas sobre Polifemo y la ninfa. Nada más que un pretexto para un “jugoso” concepto y para mostrarnos su técnica:

“Medio jayán, media ninfa  
copio no más, por juntarlos  
y hacer novedad de un  
hermafrodita retrato”.  
(120-121)

(Lo que aduce Caviedes para justificar el concepto “–hacer novedad”– nos lleva a recordar lo dicho páginas antes sobre la extrañeza barroca y la finalidad del arte de entonces).

“Vuelvo al hilo de la entrada  
y así prosigo anudando” (121)

Con este se retoma el “hilo” de la acción.

“Sosegóse la pendencia  
porque entre todas pensaron,  
lo que diré en otra copla  
que en esta no cabe tanto”.(123)

Esta vez, además de atraer la mirada sobre la factura del texto, crea un recurso burlón de suspenso narrativo.

“Dejemos estos amores  
de los dos, y doy un tranco  
para hablar de Polifemo  
que estaba dado á los diablos”. (125)

El ir y venir de la visión creadora es remarcado en estos versos. Lo de “tranco” juega con el gigantismo de los personajes y el cambio de situación. Es una reproducción de la fórmula “capítulos trancos” de Vélez de Guevara en *El Diablo Cojuelo*, aunque en éste parece aludirse a la cojera del protagonista.<sup>22a</sup>

<sup>22a</sup>Si esto bien presenta analogías con ciertas fórmulas de la literatura medieval, debemos reiterar que los juegos del virtuosismo barroco suelen tener sus orígenes en dicha época. Véase p. 9 y nota (15).

Esas señalizaciones, o ese mostrar la técnica del texto, sus junturas, sus lazos, sus figuras, denotan el placer del virtuoso cuyo arte no está sólo en la mera creación de una "obra", sino en que tal "obra" rompa sus límites tradicionales y "coquettee" con sus secretos. Vemos la ilusión creada y el rompimiento de esa ilusión por el discurso entrometido del poeta. La obra es ahora como una pintura en la que aparecen no sólo sus motivos propios sino también el pintor y sus instrumentos como protagonistas camuflados.<sup>23</sup>

Esto bien puede ser un estereotipo, definible como la supremacía del virtuoso sobre su creación. Queda a un lado el apriori aristotélico del ocultamiento de la técnica y del artificio en la presentación de la obra concluida. El sentido tradicional que implica el citado apriori produce una creación parcial, insuficiente para la nueva época. El hombre barroco suele ser un escéptico desmixtificador; no basta para él una arista del objeto, tiene que multiplicar para conocer. La multiplicación cognoscitiva frente al objeto se manifiesta en el arte como sobreexpresión —no en sentido peyorativo— por la cual se aglomeran los medios de comunicación artística: "De acuerdo con el sentimiento barroco, toda obra artística es el resultado de la unión de diversas artes".<sup>24</sup>

La revelación de la interioridad de la naturaleza humana era una actividad intensa en la cultura de los siglos XVI y XVII, marcada en su predilección por el minucioso retrato íntimo, afluencia que se posesio-

<sup>23</sup> Salvando distancias y diferencias respecto a Caviedes, tal es la idea que Spitzer propone para Cervantes y el *Quijote*: "En estos pasajes Cervantes destruye a sabiendas la ilusión artística: él, que mueve los títeres, nos permite ver los hilos con que los mueve, como diciéndonos: 'mira, lector, esto no es la vida; esto es sólo ficción, novela, en una palabra, arte: reconoce el poder vivificador del artista como algo distinto de la vida.' " "Muy por encima de este su vastísimo cosmos de su creación, en el que se combinan y entremezclan cientos de personajes, situaciones, perspectivas, acciones principales y secundarias, tiene su asiento el yo artístico de Cervantes, un yo creador y omnipotente, natural y deiforme, omnipresente, omnisciente, rebosante de bondad y comprensión. Y este creador que en todas partes vemos, nos revela los secretos de su creación, nos muestra la obra de arte en su gestación y las leyes a que necesariamente ha de someterse. (...) el artista Cervantes ha ensanchado, (...), la independencia demiúrgica, casi cósmica del artista". Leo Spitzer, *Lingüística e Historia Literaria*, p. 219 y ps. 223/224/225.

Nos interesa acentuar aquí la actitud virtuosista de Cervantes.

<sup>24</sup> Pfandl, *Historia* cit., p. 270.

na de la plástica, de la poesía y demás concreciones culturales, atribuyendo a la condición humana el eje de sus goces y tormentos.<sup>25</sup> El interés, la necesidad de revelar el entramado interior de la personalidad humana iban paralelos a una particular estimación de la individualidad en su poder creador, que llega a tomar como florecencia al orgulloso concepto del ingenio. La capacidad de ser ingenio parasita al antes mencionado escepticismo desmixtificador y refleja al virtuoso, glorificándolo; el creador discurre contemplándose en la obra de arte. Es Narciso en el Barroco.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Dilthey analiza en la época del Renacimiento y de la Reforma las nuevas inclinaciones vitales de la cultura: "El reflejo filosófico de todo este movimiento lo tenemos en una amplia producción literaria: su objeto es el hombre, la condicionalidad fisiológica de la vida anímica, el poder de las pasiones, los temperamentos, la diversidad de los caracteres de individuos y pueblos, la fisiognómica y todo el conjunto de medios que ayudan a conocer los caracteres y, finalmente, las consecuencias que para la conducta de la vida se desprenden de este conocimiento del hombre: se refieren al comportamiento, comprensión y trato de otros hombres y a la determinación del fin moral de la vida". "En la época que consideramos el nuevo arte y la nueva poesía se desarrollan en la atmósfera de esa literatura amplísima que se ocupa del hombre y de su vida". Wilhelm Dilthey, *Hombre y mundo en los siglos XVI y XVII*, p. 405 y p. 428.

Por su parte, Hauser indica: "Aun cuando la creación de tipos como Don Quijote, Fausto o Hamlet no tiene mucho que ver con la observación exacta y el estudio técnico de la vida anímica, no deja de ser interesante, sin embargo, que la época en que aquellos fueron concebidos, representa, a la vez, el comienzo de la moderna psicología como ciencia. (...) En esta época del capitalismo incipiente, de la nueva política realista y de la propaganda religiosa radical, tanto el éxito económico y político como la misma praxis vital, orientada a la habilidad y a la capacidad de concurrencia, presuponían agudeza psicológica, conocimiento seguro de los hombres y la facultad de compenetrarse con las más diversas disposiciones anímicas." Hauser, *Manierismo* cit., p. 339.

<sup>26</sup> Vossler descubre la contradicción existente en Gracián, que enfrenta, por ejemplo, un contenido pesimista con el artificio de la composición, la cual ha sido tan pulida que evidencia el uso de la idea preferentemente como tema literario. En esto hallamos una forma de manifestarse el virtuosismo, más clara cuanto el propio Vossler remarca la actitud optimista del autor a través del presiosismo estilístico de sus trabajos y a través de las concepciones expuestas en diversas partes de sus escritos; actitud insinuada también, agregaríamos, por su labor erudita. Karl Vossler, *Introducción a la Literatura Española del Siglo de Oro*, ps. 119-120.

En otro libro, Vossler, hablando de Góngora, introduce la afirmación siguiente acerca del virtuosismo: "El objeto sólo es propuesto —así sucede en todo verdadero virtuoso— como una prueba de capacidad, como un 'tema'". *Lope de Vega y su tiempo*, p. 115.

Se ha ironizado un mito, el de Polifemo, para dar uno nuevo: el del artífice. Aún no basta al poeta lo mostrado. Su producto será no solamente la obra y la presencia protagónica de su elaboración unimismadas como todo artístico, sino que habrá de incluir en este "colectivismo estético" un posible ser de otra manera.<sup>27</sup> Lo que es burla, chocarrería, ironización, está en manos del artista el continuar siéndolo. Unos cuantos versos, en el instante que enlaza la tradición bucólica a la leyenda homérica del mito de Polifemo, nos darán los destellos del diseño posible: el modo cultista.

"Eché al bastidor un risco,  
el cerrojo de alabastro,  
y en la chapa de una losa  
cerró con llave de mármol".(126)

Luego, cuatro versos ostentosos del imperio de la voluntad creadora hacen el retorno a la forma propuesta, sostenida hasta finalizar mucho después. Estos son los versos:

"Mas ¿qué es lo que dices, Musa?  
¿No adviertes que nos burlamos?  
Veras reclama el asunto  
y dá las muestras del paño". (126)<sup>28</sup>

La quintilla final, valiéndose del tópico del cansancio<sup>29</sup>, concluye irónicamente con un elaborado concepto, aunque ha afirmado

<sup>27</sup> Entre otros casos de "colectivismo estético", Pfandl cita el de la mezcla de estilos. *Historia* cit., p. 271.

<sup>28</sup> Dámaso Alonso da cuenta de un poema de Quevedo publicado con el título "Búrlase de todo estilo afectado" por Gonzáles de Salas en la Musa VI; para nosotros es un caso paralelo al que acabamos de examinar en Caviedes. Consiste en un ejercicio virtuosista a través de la alternancia intencional y declarada de tres estilos: "(...), empieza, en el que llama 'estilo primero', con todos los tópicos del conceptismo trovadoresco (...).

Luego elige ('estilo segundo') '... el estilo que brilla/ en la culterana prosa,/ grecizante y latinosa' (...)

En fin, decide hablar 'prosa fregona/ que en las orejas se encaje' y comienza en el 'estilo tercero' (...)." *Poesía Española*, p. 551 y ss., en nota 91.

<sup>29</sup> "El motivo más natural para poner fin a un poema era en la Edad Media el cansancio. (...) algunas veces [el poeta] pretende que la Musa se ha fatigado; otras, que él tiene los pies cansados". Curtius, *Literatura Europea* cit., Tomo I, p. 137.

carecer ya de ellos. No existe tal cansancio sino la autosuficiencia del virtuoso que decide terminar por propio albedrío, no por ausencia de conceptos:

“Aquí la Musa impaciente  
conceptos me niega avara,  
pues no los hallo al presente,  
por un ojo de la cara  
para un ojo de la frente”. (129)

Un reflejo en escala menor de estos signos de autor lo tenemos cuando Caviedes anuncia los cambios de tono, de metro, el paso de una estrofa a otra, alguna dificultad retórica o decisión, etc., que introduce en el desarrollo de un poema.

Variación de tono:

“Permitid, beldad discreta,  
que os hable un rato de chanza,  
porque es ser necio dos veces  
el necio que en veras habla” (35)  
“Pero vuélvome a las burlas  
que hablar contigo de veras  
es mucho aprecio, y parece  
que salgo de la materia”; (260-261)

Variación de metro:

“Y porque mires, doctor,  
que lo que te digo es cierto;  
las hazañas de los doctos  
oye, mudando de metro”. (226)

Paso de estrofa:

“Lo que diré en otra copla  
que en esta no cabe tanto”. (123)  
“y así en físicas cadencias  
cantaré, en su idiota aplauso,  
lo que diré en otra copla  
que en ésta no cabe tanto”. (248).

Comentario sobre una "dificultad" retórica:

"era la nariz, (aquí  
todo el Parnaso me valga,  
si el mismo Apolo tropieza  
en las narices más chatas)", (147-148)

Decisiones:

"las manos de cera virgen  
eran porque el cristal canta,  
que he de hacer cera y pabulo  
todo concepto de blancas". (148)

"Lo que el retrato encubría,  
colores imaginarias  
la retraten, porque desto  
mis pinceles se retractan". (148)

(Este último caso es una fórmula de "decoro" que Caviedes acostumbraba emplear en sus descripciones, "pinturas", "copias" o "retratos" femeninos).

"en lo que toca a explicar  
de aqueste amor la eficacia  
en Júpiter, paso, porque  
no hay conceptos con que entrarla". (149)

"Sol le llamaba a la sombra,  
complicación temeraria  
y disparate, que yo  
lo sustentaré en su cara". (198)

"La hermosura de la ninfa  
no me es posible copiarla,  
porque solo tengo sombras  
y los colores me faltan". (199)

Un aspecto más que tendríamos que contemplar consiste en la exhibición del autor a consecuencia de las interrupciones producidas para criticar ciertos modos de cristalización retórica, criticismo

acorde con la tendencia general a “rectificar lugares comunes de la retórica entonces vigente”<sup>30</sup>:

“cuando a lo hermoso acompaña  
lo entendido, el amor flecha  
como arcabuz de dos tiros,  
con arco de dos saetas”; (72-73)

“lloraba tan gruesas perlas  
como unos huevos de pato,  
que aljófares en giganta  
dirán que es menudo llanto”. (125)

“Tenía en las cejas dos  
escopetas apuntadas,  
que el matar con flechas y arcos  
es muerte de coplas rancias.  
Salgamos ya de un Amor  
con arco, harpones y aljabas  
y tengamos un cupido  
con mosquete y bala rasa”. (147)

“Al mismo cupido pudo  
mostrarle dientes airada,  
muelas, colmillos y encías  
coral y perlas engasta,  
que esta beldad no se pinta  
como otra ninfa ordinaria,  
que me han de deber las muelas  
y encías que en coplas andan”. (148)

“era el pie de punto y medio,  
que por ser ya cosa usada  
lo de un punto, quiero yo  
echarle a su horma una larga”. (148)

Finalmente, quisiéramos acotar que la preferencia de Caviedes para declarar su presencia en el interior del texto se centraliza en sus fábulas burlescas de “Polifemo y Galatea” y “Júpiter e Io”. En “Narciso

<sup>30</sup> José María de Cossío, *Fábulas Mitológicas en España*, p. 684.

y Eco", de tratamiento mas bien afectuoso por el mito, no abundan las expresiones abruptas de autor, salvo un par de casos (198-199), ya señalados. Este género de fábulas implica un intenso proceso disolutivo de temas poéticos estériles, agotados para la época.

#### 4. Hipérbatos

A nivel sintáctico, es éste uno de los rasgos fundamentales del virtuosismo literario culto<sup>30a</sup>, en cuya base tenemos un intento de distinción entre la lengua hablada y la escrita –dualidad especial del latín, a la que, al parecer, se trata de llegar<sup>31</sup>; esta dualidad tiene signos de una diversidad social: lo culto, lo aristocrático, distante de lo vulgar, lo popular. En la literatura del XVII, el hipérbaton es uno de los fundamentos de separación entre dos modos de creación artística: un arte comunicativamente restringido, culto, y un arte masivo, dado al "vulgo necio". Aparte de este carácter diferencial del hipérbaton, debemos anotar que por su potencialidad expresiva abre zonas a un virtuosismo preciosista de la organización formal.<sup>32</sup>

En Caviedes, los hipérbatos son escasos y la mayoría provienen de necesidades tales como el número de sílabas requerido y/o la rima. En este sentido, el hipérbaton se convierte en una licencia métrica. A pesar de ello, las formas empleadas sugieren por su elaboración un dominio técnico extenso. Si ponemos en contacto los hipérbatos-licencia con aquellos otros fabricados por voluntad expresiva, recogeremos el detalle del virtuoso que prueba su capacidad y al mismo tiempo desdeña al instrumento, lo domestica reduciéndolo a una humilde labor auxiliar.

<sup>30a</sup>Es el "cultismo sintáctico de la lengua gongorina" "más debatido en las discusiones gongóricas". Dámaso Alonso, *La Lengua Poética de Góngora*, p. 177.

<sup>31</sup>*Ibidem*, pp. 181-182.

<sup>32</sup>Dámaso Alonso, por ejemplo, dice de la expresividad del hipérbaton en Góngora: "(...) fue en sus manos un instrumento apto que, en muchas ocasiones, sirve para dar flexibilidad y soltura a la lengua, permite el aéreo encadenamiento de un período, aquí facilita un donaire o una momentánea alusión, allá un efecto imitativo, a veces hace resaltar el valor eufónico o colorista de una palabra, permitiendo su colocación en un punto donde el ritmo tiene su cima de intensidad, otras hace surgir nítido, de punta en blanco, un espléndido verso". *Ibidem*, pp. 190-191.

Es indispensable, para comprender esta actitud del poeta, hacerse cargo de las discusiones suscitadas por Góngora al acumular en sus obras mayores lo que para unos eran excelencias del hipérbaton y para otros mero oscurantismo. Más cerca de Caviedes, geográfica y temporalmente, tal polémica es resucitada por un peruano epígono del gongorismo, Juan de Espinoza Medrano, en su *Apologético/ En favor de D. Luis de Góngora, /...* (1662), una de las mejores defensas del gongorismo, al decir de Dámaso Alonso.<sup>33</sup> Este crítico subraya la importancia de Medrano en cuanto expositor del valor expresivo del hipérbaton, “desconocido por la crítica de los siglos XVIII y XIX”.<sup>34</sup> “La obra del Lunarejo, tanto su defensa de Góngora, como su colección de sermones, señalan el triunfo del culteranismo y la incipiencia del conceptismo, oficialmente reconocidos como tales, en la literatura del Perú”.<sup>35</sup> La domesticación del hipérbaton o el desdén por éste, es la relegación de un elemento al que una atmósfera de culteranismo triunfante ha supervalorado. Caviedes, en este caso del hipérbaton, se declara opuesto a la tendencia vigente oficial o académica, a la adhesión culterana colonial. Así nos revela una actitud de virtuosismo autosuficiente, que hace resaltar su no alineamiento dentro del sector del barroco académico, aristocrático, para ubicarse dentro de un barroco popular.

El antiacademicismo de Caviedes aparece demostrado en otra actitud, cuando entrega su coloquio de “El Portugués y Bachán” (40), dos mendigos limeños, al certamen universitario a la entrada del virrey don Melchor de Portocarrero, conde de la Monclova, en 1689. Juan María Gutiérrez<sup>36</sup> ha sido de los primeros en comentar la diferencia entre el sencillo ofrecimiento de Caviedes y la culta oración panegírica del catedrático de Prima de leyes doctor don Diego Montero del Aguila. No pensamos, sin embargo, en la carencia de formación cultural de nuestro poeta como factor determinante en esta contraposición estilística, ni tampoco en la “buena índole de su juicio”,

<sup>33</sup> *Góngora y el Polifemo*, Vol. I, 244.

<sup>34</sup> *Lengua Poética* cit., p. 191.

<sup>35</sup> Luis Alberto Sánchez, *La Literatura Peruana*, Tomo II, p. 476.

<sup>36</sup> *Escritores Coloniales Americanos*, p. 279 y ss.

explicaciones ambas sostenidas por el crítico argentino<sup>37</sup>, sino mas bien, en su afán virtuosista. Un hombre sin escuela, huérfano de un alto concepto de sí mismo no se atrevería a competir con los doctores universitarios. Estos, en la Edad de Oro española suelen ser motivo de agresión por parte de los ingenios no letrados. El propio Caviedes escribe contra los memoriones eruditos y los satiriza directamente. La ironía de presentarse en "humildes" conceptos al certamen académico, no deja de sugerir la pose atrevida del ingenio —que también en otra ocasión ha escrito un romance panegírico, pero de pretensiones cultas: "A la muerte del maestro Baes"—

Para tener una perspectiva del manejo del hipérbaton en Caviedes, a continuación damos una muestra.<sup>38</sup> (Van marcados con una x aquellos hipérbatos que no son licencia métrica). (Subrayamos):

Separación del adjetivo y del sustantivo correspondiente:

- "Vos atado y vuestro rostro  
de villana mano *herido*" (1)
- x "*sacrilegio* el más *atroz*  
que se ha contado en los siglos" (2)
- "*mágicos* te eternen *cánticos*" (10)
- "tanto *amor* con los hombres *infinito*" (28)
- "*segoviana* ostentaba *argentería*" (95)
- "y porque el *carro* pase *proceloso*". (103)
- "un bocado de riscos *poderoso*". (103)
- "Si de la *espuma* naces *procelosa*" (103)
- "que siempre *reflección* fue *venenosa*" (106)
- "qué *máquina* postró tan *poderosa*". (106)
- "*doscientos* le habrán de dar  
*azotes*, (...) (234)
- x "con *voces* de ciencia *mudas*" (292)

<sup>37</sup> *Ibidem.* pp. 278-278.

<sup>38</sup> En general, seguimos el inventario de hipérbatos propuesto por Dámaso Alonso en su *Lengua Poética* cit. p. 182 y ss. No hemos tomado en cuenta alteraciones del orden sintáctico permisibles por el español en cuanto al sujeto, verbo y complementos. *Ibidem.* p. 208.

“Anteposición del genitivo y, en general, de toda palabra introducida por *de*, con respecto al vocablo de que depende”:

- “*de* vuestras penas *motivo*”, (5)
- “yo *de* la ignorancia *abismo*”. (6)
- “el que fué *de* pecados un *abismo*”. (24)
- “blande *del* noto a la *furia*”. (80)
- “trepan *del* muro a la altura”. (81)
- “*de* vanidad la quimera,” (87)
- “*De* Arquitectura *escollo* y valiente” (102)
- “el orgullo del sur, que rompe undoso  
*del* freno de las playas la *cadena*” (102)
- “tu bolsa *del* oro *encierro*”, (207)

“Un verbo se interpone entre la palabra introducida por *de* y el vocablo introductor de la preposición”:

- “¿adónde *de* sus prestezas  
tuvo el *polvorn* activo?” (2)
- “(…), *del* empíreo  
aun *excede* la *belleza*” (85)

(En estos casos hay además una anteposición del genitivo).

- “Que había *vaguidos* dijo  
*de* estómago, (...)” (234)
- “*Vaguidos* quieres *de* estómago”, (234)
- “que al *lucero* la *pegan*  
también *del* alba”. (332)

“Cuando un sustantivo tiene dos adjetivos atributos, uno va antepuesto y el otro pospuesto”:

- “El Padre en su *inmenso* ser  
e *infinitamente raro*”, (11)

“Dos sujetos o dos complementos o predicados van separados por el verbo”:

- “mis culpas mueran y locos apetitos”, (23)
- “Rico me hicisteis, noble y estimado”, (25)

“Separación del sustantivo con relación a sus determinativos este, tanto, cuanto aquel, etc.”:

“que *este* tan debido *afecto*” (17)

“a *cuantos* de hacerlos tratan  
hermanos,(...),” (35)

“Tened siete que otros *tantos*  
tiene la semana *días*” (167)

Orden de la frase alterado:

“No hiere el harpón *tanto*  
que se dispara cerca”, (72)

x “(...), no veneren  
humana *ya* criatura”. (82)

Interposición de cláusula en una enumeración de adjetivos:

“¡O juicios del cielo, inescrutables,  
donde el mayor saber es ignorancia,  
tan extremos, tan raros y admirables!” (25)

## 5. Zeugmas

El zeugma es una figura sintáctica usual en el siglo XVII: “Consiste en hacer intervenir en dos o más enunciados un término que sólo está expresado en uno de ellos: extrañó ella que un varón discreto *viniese*, no *ya solo*, mas sí tanto (Gracián)”<sup>39</sup>. Fernando Lázaro distingue entre el zeugma que evita la repetición del término por “economía de vocablos”, normal en el habla, y el zeugma dilógico, propio del XVII, en el cual la palabra en cuestión interviene con distintos significados.<sup>40</sup> Vossler lo define: “puente o yugo de conjunción entre dos sentidos congregados en un solo término”; y da como ejemplo de este tipo de zeugma el de Dorotea en el Quijote (I, xxviii): “(Fernando) apretóme más entre sus brazos, de los cuales jamás me había dejado, y con esto, y con volverse a salir del aposento mi doncella, yo dejé de serlo”<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> Fernando Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*.

<sup>40</sup> Lázaro, *Estilo Barroco* cit., pp. 33-34.

<sup>41</sup> Vossler, *Introducción* cit., p. 37.

Como propone Lázaro<sup>42</sup>, el zeugma dilógico se puede tomar como un "concepto", según la ya tratada definición de Gracián.

Otro caso de zeugma se origina cuando la alusión al término propuesto se hace a través del pronombre: "Este tipo de zeugma es muy antiguo: aparece en la sintaxis impresionista de Mío Cid (...) y surge en el Lazarillo y en Santa Teresa; pero desde fines del siglo XVI su empleo intencionado es manifiesto y abundante; (...) "<sup>43</sup>.

También existe una distinción entre "zeugma simple, en el cual la palabra no expresada es la misma que figura en el enunciado en que aparece (...) y zeugma compuesto, en que la palabra necesitaría alguna variación morfológica, si fuera expresada (su tono era grave, y sus gestos grandilocuentes) "<sup>44</sup>.

Finalmente, los zeugmas se denominan prozeugma o protozeugma, mesozeugma o hipozeugma, según la ubicación del término expreso en la primera oración, en la central o en la final, respectivamente<sup>45</sup>.

Para el Siglo de Oro Vossler cree ver las motivaciones de esta figura en la falta de gana y paciencia, vergüenza, bizarría y capricho, familiaridad, prisa, y descuido, demasía de entusiasmo y pasión<sup>46</sup>. Pensamos que es posible ver también el zeugma en su matiz de recurso virtuosista que busca sorprender, extrañar, apelando a la agilidad comprensiva de los destinatarios, exigiéndoles superar la ingeniosa dificultad de hallar lo no expresado. La fórmula producida se hace huella del ingenio, estimula, hace presente la imagen del creador.

De las formas encontradas en Caviedes tenemos un predominio de zeugmas pronominales, ya sean simples, compuestos, con dilogía o sin ella. A pesar del gusto de Caviedes por la proliferación de juegos dilógicos no tenemos un porcentaje de tales zeugmas que supere a los menos complejos, pronominales. Así, entre 25 casos registrados sólo 7 son dilógicos. Citamos algunos ejemplos:

<sup>42</sup> Lázaro, *Estilo Barroco* cit., p. 35.

<sup>43</sup> Rafael Lapesa, *Historia de la lengua española*, p. 218.

<sup>44</sup> Lázaro, *Diccionario* cit.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> Vossler, *Introducción* cit., p. 39.

(Subrayamos).

"¿qué *culpa* tuvo la que  
*original* no ha tenido", (4)

"Bachán dijo: Compañero,  
el temblor, si bien repasas  
los *cuartos*, cual monedero,  
rebajó en Lima las casas  
y subió *los* del carnero"(41).

(esta es una forma de zeugma dilógico)

"Con mil *almas* le decía  
a la que sin *ella* estaba": (64)

"Con esperanzas muertas,  
ni aun *el mayor* aguardo,  
porque *los daños* huyen  
de quien busca remedios en los daños".(78)

"para darse las *manos* a él lo alzarón  
y también a la novia la agraviaron,  
por ser *la* del novio tan pequeña  
no pudiendo abarcar *la* de la dueña", (162)

"Bravo cirujano dice  
el mismo que es y se engaña  
en lo cirujano, que  
en *lo otro* no, que es de casta". (249)

"Los que mataban en Lima  
*quedarán* ya castigados,  
España *con* la victoria  
y la Hacienda Real *sin* gastos". (250)

"Salgan los presos  
a *juicio* en la causa  
de no *tenerlo*". (323)

Otros ejemplos en: 17-17-19-23-24-27-27/28-52-53-53-61-65-  
67-69-73-172-217-316.

## 6. Sustantivos Adjetivados

La adjetivación de sustantivos es recurso preferido por Quevedo en sus "atrevimientos sintácticos": juez *mercadería*, hombres *crepúsculos* (mulatos), clérigo *cerbatana*, etc.<sup>47</sup>. Probablemente sea ésta una de las fórmulas de estilo recogidas por Caviades en el satírico madrileño. Dámaso Alonso considera este rasgo en Quevedo como un modo de condensación idiomática, por supresión de nexos y formas gramaticales de uso normalizado<sup>48</sup>. En nuestro poeta, representa un proceso por el que el *tertium comparationis*, el detalle, la cualidad, lo característico, etc., se esencializan en el objeto. No se trata de una modificación adjetiva, que permite conservar la identidad del objeto, sino de una transformación del todo en lo accesorio, de una definición en hipérbole<sup>49</sup>. El juego virtuosista explora la cosa o sujeto, halla el rasgo típico y ejerce la metamorfosis definitoria. Lo acumulativo de las composiciones en Caviades<sup>50</sup> también es observable en estos sustantivos acoplados que, a su vez, pueden formar series acumulativas de apodos, como en (273). Los motivos de agresión a través de tales fórmulas resaltan en el área de médicos, boticarios, curaciones, enfermedades:

(Subrayamos):

"nariz de sábado *quimera*" (105)

(Se trata de un tipo de hipérbaton licencia. "Nariz" es el sustantivo al que se acopla el término adjetivado "quimera").

"mozuelo *siete palmos*". (118)

"pastorcillo *renacuajo*". (122)

"novio *camote*", (159)

"maridillo *cinco cuartas*", (160)

"giba novio" (162)

<sup>47</sup> Lapesa, *Historia* cit., p. 228.

<sup>48</sup> *Poesía Española* cit., p. 529.

<sup>49</sup> A esta concepción de los sustantivos adjetivados parece aproximarse Susana Frentzel B. cuando, hablando de Quevedo, dice: "(...) el licenciado Cabra 'era un clérigo cerbatana' - y no es ya comparación, sino definición de la figura por el objeto-, (...)" "Ejemplaridad de la figura humana en 'Los Sueños' de Quevedo". En: *El sueño y su representación en el Barroco español*, por Dinko Cvitanovic y otros, p. 148.

<sup>50</sup> Vid. parágrafo 16 de este artículo.

- "marido giba" (162)
- "era novia, en fin, tan *atalaya*" (162)
- "versos *galeotes*" (168)

(Juega con "forzado", en doble sentido).

- "Licenciado *tanto cuanto*" (170)
- "yegua hilo" (190)
- "novio *cernícalo*" (210)
- "doctor *peligro*" (220)
- "doctor *don Tabardillo*" (223)
- "licenciado *Modorra*" (223)
- "Doctor *don Terciana*" (225)
- "licenciado *Venenos*" (225)
- "bachiller *nemini parco*" (225)
- (Traducción: "a nadie perdono")
- "licenciado *ballestero*" (226)
- "licenciado *galápago*" (235)
- "doctor *don Matadura*" (240)
- "licenciado *Morcilla*" (243)
- "bachiller *Chimenea*" (243)
- "mata-físico *amieblas*" (244)
- "tumor *potro*" (247)
- "cirujano *caballo*" (247)
- "Bermejo *matasiete*" (251)
- "García *mataciento*" (251)
- "doctor *fortuna*" (262)
- "doctor *Garrotillo*" (263)
- "cupido *boticario*" (267)
- "doctor *requiescat in pace*" (272)
- "bachiller *cordillera*" (273)
- "licenciado *Guadarrama*" (273)
- "doctor *puna*" (273)
- "médico *Pariacaca*" (273)

- "recetas *diciembres*" (273)
- "*turbión albeitar*" (273) <sup>51</sup>
- "*Galeno garrafa*" (273)
- "*nevado Avicena*" (274)
- "*Hipócrates Aura*" (274)
- "*récipes garrapiñas*" (274)<sup>52</sup>
- "*sapo aguachirle*" (274)
- "*curandero rana*" (274)

(Los doce últimos casos se refieren a un médico que, entre otras cosas, recetaba "nieve" y "ayudas frescas").

- "*páramo aforismo*" (274)
- "*ungüento máatalo todo*" (274)
- "*ungüento todo lo sana*" (274)
- "*Licenciado Cena a oscuras*" (278)
- "*cirujano cura tuerto*" (279)
- "*albóndiga Sancho Panza*" (294)
- "*médicos cuervos*" (295)
- "*Médico Aquilón*" (297)
- "*medicinas abuelas*" (319)
- "*hombre vara y sesma*" (0194)

## 7. Dilogías

El uso intencional de una palabra en doble significación dentro de un mismo enunciado, da origen a la dilogía<sup>53</sup>, uno de los recursos del equívoco más favorecidos por el Barroco<sup>54</sup>. Tal tipo de agudeza forma otro juego cerebral. El artificio del ingenio continúa siendo el eje de atención; produce un reparo en el oyente, que debe reflexionar

<sup>51</sup> Albeitar = "s.m. El que cura las enfermedades de las bestias conforme a arte. (...)” Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*.

<sup>52</sup> Garapiña = "s.f. Las porciones pequeñas de lo líquido, cuando está helado, (...)” *Ibidem*.

<sup>53</sup> Lázaro, *Diccionario cit.*

<sup>54</sup> Lázaro, *Estilo Barroco cit.*, p. 29.

sobre el discurso, hallar la solución y no olvidarse del virtuoso que forjó la artimaña.

Caviedes posee también, como hombre de ingenio del xvii, un copioso repertorio de dilogías: (subrayamos).

"que las penas que son *dichas*  
*dichas* son o quieren serlo" (62).

"(...) a nada *sabrá* el gusto  
de quien por boba no *sabe*" (114)

"Y, en fin, más necia ha de ser  
que la otra en su pasión  
la fea, pues no ha de hacer,  
aunque mude de opinión  
que mude de *parecer*" (115)

"porque con su *ayuda* pueda  
burlarme aquí sin empacho" (117)

(auxilio + lavativa)

"trajeron, para vengarlo,  
unos *derrotados* griegos  
que los condujo un fracaso". (126)

(vencidos + desentumbados).

[dando un "consejo" a un hipócrita]

"En su estilo usará muy cotidiano  
hermanica o hermano,  
aunque en tal trato son impropiedades  
el que busque un ladrón las *hermandades*" (129)

(cofradía + institución policial)

[a una hipócrita]

"*Arróbese* un poquito, que no ignore  
que vale el *arrobarse* mucho oro:" (131)

"en la garganta tenía  
puesto un *pero* por manzana  
y era el *pero* que era hermosa,  
tersa *pero* torneada". (148)

“Por ser tan delgado el tallo  
nunca *ballenas* gastaba  
sino sardinas, (...)” (148)

(cetáceo + “ajustador que traen las mujeres”<sup>55</sup>)

[refiriéndose al carro de Juno]  
“(...) un carro  
*pavonado* como espada,  
por ser de pavo las ruedas,  
tiros y mulas de pavas”, (149)

(Pavonar = “Dar color azulado obscuro al hierro”<sup>56</sup>.)

“dice que es de lavatorio  
devoto, porque es compuesto  
de *aguapié*, (...)” (153)

(agua de lavar pies + “género de vino muy bajo”<sup>57</sup>)

“De más que pocos cuidados  
dá el pie corto, porque hallo  
que amor en lo que aquí *callo*  
parco caminante fué”, (184)

(verbo + engrosamiento de la piel)

“Seré el doctor Corcobado  
que, con emplastos y apodos,  
birla mucho más que todos  
porque este mata *doblado*”. (232)

(torcido + doble)

“La piedra filosofal  
tienen los curas en ellos;  
porque sacan, enterrando,  
oro y plata de sus *yeros*”. (262)

<sup>55</sup> *Dicc. de Autoridades* cit.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

A veces, Caviedes juega con un tercer significado:

"Argos tenía en su cuerpo  
más ojos que las labasas  
dan a la ropa y que un libro  
de partidas anotadas" (150)

En el poema "A una fea" (210), se basa en la palabra "cara": amada  
+ costosa + rostro.

## 8. Paronomasias

En esta figura se consideraba antiguamente "la acumulación de diversas flexiones de una misma palabra y de sus derivados, y también la de palabras de sonido idéntico o análogo (...)"<sup>58</sup>. Era también profusamente empleada en el xvii. En Caviedes, la asociación de sonidos parecidos en el verso expone la habilidad del creador, su intencionado manipular los vocablos para desatar el efecto curioso: (Subrayamos)

"dándoos, hermosa, en *gracias*  
lo que no pudo en *desgracias*"; (33)

El romance amoroso x (68) acumula derivados de verbo *ver*.

"Nada *encuentro*, nada *miro*  
que mis pesares *divierta*  
sino el *sentirlos*, y así  
*siento* que haya quien los *sienta*" (70)

"y así tengo un *querer* tal  
que no *quisiera querer*".(71)

"No la *ausencia* da olvido  
memoria sí, que acuerdan  
las *ausencias ausentes*  
que olvidan las *presencias*". (72)

"Si es remedio el *olvidar*  
y al *olvido* se dedica.

<sup>58</sup> Curtius, *Literatura Europea* cit., tomo 1 p. 392.

el cuidado de *olvidar*  
la acuerda de lo que *olvida*". (76)

En "Coplas" (78), se juega con: ojos, enojos, hinojos.

"Que sólo sé que no sé,  
y aun si el no *saber supiera*,  
ya eso fuera *saber algo*", (92)

"*clavos que son de esclavos y albañiles*" (139)

"Lo que el *retrato* encubría,  
colores imaginarias  
la *retraten*, porque desto  
mis pinceles se *retractan*". (148)

"El *pelo* te he de aplicar  
aunque de rabia te *peles*," (170)

"*decimos y redecemos*,  
y volvemos a *decir*". (263)

"Venga quien  
*queriendo, quisiera*  
dejar de *querer*". (326)

"El *saber sólo sabe*  
que no es *saber*". (330)

"porque tus versos son *caca*,  
tus rimas *cacofonía*". (0137)

## 9. Virtuosismo Fonético

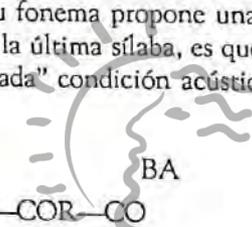
El ingenio se propone una tarea en la cual la dificultad a resolverse consiste en la aglomeración de determinados rasgos sonoros. Los títulos u otras formas de advertencia, por su parte, anuncian las intenciones virtuosistas del poeta.

*Esdrújulos*.- Los versos terminados en esdrújulos, de procedencia italiana, se ponen de moda en España a fines del siglo XVI<sup>58a</sup>. En el poema "Al doctor Corcobado. Aviendo salido estos versos respondió

<sup>58a</sup>Alonso, *Góngora y el Polifemo* cit., Vol. I, p. 37.

a ellos con unas décimas puercas el Dr. Corcobado y unos esdrújulos tan derechos como él. A que se le respondió en los mismos metros" (235 y 046), Caviedes utiliza los finales esdrújulos de los versos con la expresa intención de reflejar en una imagen fónica la joroba del médico, formando una composición gesticulante, un cuasi emblema sonoro. Para Daniel Reedy "it would seem that even the final *esdrújulos* serve to augment the suggestion and allusion to Dr. Corcobado's deformity by making a jerky abruptness at the end of each verse"<sup>59</sup>. Este "corcobado cántico" —así lo llama Caviedes— es examinado también por Raúl Bueno:

"(...), por el hecho de que la mayor fuerza vocal del octosílabo (y hasta su mayor altura entonativa) se ha trasladado a casi la mitad del verso, en virtud a la palabra esdrújula, y porque su fonema propone una "cadencia" o descendencia musical de la última sílaba, es que tal octosílabo ha adquirido una "engibada" condición acústica:


  
 O—YE—COR—CO                      FI                      SI                      DO                      CO<sup>60</sup>

### Biblioteca de Letras

De los esdrújulos terminales que forman este artificioso ejercicio fonético, cinco aúnan a lo sonoro el sentido del vocablo, apretando o reforzando la agudeza en intencionada sobreexpresión: esdrújulos (entiéndase: "corcobados"); galápago ("se alude a caparazón, a espalda de consistencia dura, tiesa y seca; de donde, justo por el doble motivo o por la doble implicancia, debe agregarse esta condición a la espalda"<sup>61</sup>; cúmulo; obstáculo; túmulo. Tales unidades se generan por hipérbole, y, en proceso acumulativo, se produce una hipérbole máxima dada la vertebración del ritmo que asocia a todos los acentos finales en el esdrújulo.

En (210) existe otro poema similar al anterior por sus esdrújulos de fin de verso relacionados con una corcoba.

<sup>59</sup> *The poetic art of Juan del Valle Caviedes*, p. 73.

<sup>60</sup> "Algunas formas del lenguaje satírico de Juan del Valle Caviedes", pp. 349-350.

<sup>61</sup> *Ibidem*. p. 351.

El siguiente caso de composición se impone la tarea de diseminar en cada verso una pareja de esdrújulos: "Letanías de dos esdrújulos a María Santísima" (8). Principalmente Caviedes emplea aquí formas de origen latino, cuya fuente hemos de suponerla en las oraciones del culto mariano:

"Oyenos, Paloma humílisma,  
Tórtola que en casto tálamo,  
cándida esposa y recíproca  
víctima es al Dios Paráclito.  
Pláceme, o Aurora fúlgida,  
nítido lucero, díafano  
clásica luna pulquérrima  
plácido Sol sin obstáculo".(9)

El texto consta de una pura sucesión de vocativos y epítetos en alabanza religiosa. Al respecto, tratando la enumeración de nombres sagrados, las lista de vocativos, Spitzer dice: "Se procura establecer mediante una serie interminable de sinónimos, una especie de continuidad acústica que tiende a prolongar en el tiempo la expresión de una infinitud"<sup>62</sup>.

El principio acumulativo del poema al Dr. Corcobado rige aquí también como ejercicio de virtuosismo.

*Lengua "aindiada"*.- La pretensión de imitar la característica manera de hablar el castellano que poseen los indígenas, en razón del sustrato quechua, da lugar al juego de ingenio fonético en la versificación<sup>62a</sup>. El impulso virtuosista resalta en el paréntesis de los versos siguientes, con el cual propone un cambio de "estilo":

"Y siéndole preguntado  
si conocía a los dichos  
contrincantes, dijo que:  
(mas diré como lo dijo)  
qui conoce a otro y a uno,

<sup>62</sup> *Linguística e Historia* cit., p. 313, en nota 20.

<sup>62a</sup> Este caso es evidentemente más que un ejemplo de virtuosismo fonético, si atendemos a sus peculiaridades sintácticas y morfológicas y a su importancia para nuestra historia cultural.

qui son moy señores mios,  
el toirto y el señor Vásquez", (283)

Esta intervención del médico indio como testigo es deliberadamente un galimatías, como afirma el poeta en (284). Otros casos: "Al mismo asunto en lengua de indio" (161) y "Por D. Lorenzo, médico indiano" (247).

*Yeísmo*.- El cambio fonético de "ll" a "y" o viceversa, es motivo de dos poemas en Caviedes, quien busca reproducir acumulativamente el susodicho "embuste": "Retrato de una beldad limense, usando de el común embuste de los patricios de esta ciudad." La habilidad que se trata de lucir consiste en ubicar los términos precisos en fin de verso:

"Como dos luceros beyos  
son sus ojos dos estreyas,  
mas que el alba hermosas eyas,  
mas que el sol briyantes eyos" (195)

"Otro a la misma, usando el truco de ambos abusos de el fingido embuste" Los finales de verso continúan centralizando la habilidad del virtuoso, ahora en "lleísmos":

"¿Es posible que Inés bella  
de su caballo callo,  
quedando con Vida illo  
sin desmallarme con ella?". (196)

Reedy cita a Rafael Lapesa, en edición de 1959 de su libro *Historia de la lengua española* (Nueva York; página 320), respecto a Caviedes y el yeísmo: "Rafael Lapesa has noted that Caviedes' works were the first in Spanish America in wich the yeísmo definitely appeared"<sup>63</sup>.

## 10. Juegos con Nombres Propios

Gracián designa a este tipo de juegos como "agudeza nominal"<sup>64</sup>. Pueden incluir diversas ingeniosidades, algunas ya tratadas por nosotros.

<sup>63</sup> *The poetic art* cit., p. 98.

<sup>64</sup> *Agudeza* cit., Disc. xxxi.

Los hemos registrado aparte por constituir un modo preferido por Caviedes.

Dilogías:

Santos (41-43)

Pardo (casta de raza negra) (45)

“(…) pienso  
que Miguel López de Prado  
me dé en sus flores veneno”.(54)

Remedios (62)

“Yo, aunque pardo, en mis obras soy Bermejo”  
(104)

“¿Tajo en la cara? Y con esto  
creció tanto lo llorado,  
que hizo los ojos dos ríos  
solamente con un tajo” (125).

“¿Quién te dió así?— Y Polifemo  
les respondió, renegando

— *Yo mismo.*— Y todos dijeron

— Debías de estar borracho,  
pues así te das tú propio.

— No yo propio, mentecatos,  
sino yo mismo, esto es griego—” (128)

(Se trata pues de la exhumación de una “agudeza” homérica).

Delgadillo (189)

Narciso (flor) (199-302)

“Guerrero en el apellido  
trae consigo el matadero;” (228)

“Soldados son menester  
donde se halla un doctor Barco,  
que puede abordar a un  
bajel de vidas cargado;” (251)

“A mi prima machucaste,  
Machuca (…)” (261)

"De su estrella se lamenta  
porque en luceros peligra,  
si cuanto causó la Venus  
con el Mercurio le quitan". (0127)

(El mercurio se usaba como medicina contra la sífilis. Venus, evidentemente, se refiere al amor).

Descomposición del vocablo: (subrayamos)

"voló en el golfo y en el *puerto belo* (106)

(Portovelo)

"Una *gala que tenía*" (124)

(Galatea)

"*Yáñez*, pues que *ya no es*" (240)

"con su boca en *Bocanegra*" (244)

(se refiere a un mulato)

"se hizo tu *frente rabia*" (278)

(Fuenterrabia)

"El *alma den (...)*" (0128)

(Almaden)

"(...) el escudo *Veraguas*" (0214)

(se refiere a las zonas íntimas femeninas)

Paronomasias: (Subrayamos)

"y le quede a *Pedro piedra*" (245)

(juega además con la reminiscencia evangélica).

"Ya, *Perico*, con mis versos

temo estarás *emperrado*" (248)

"(...) que *Machuca*

*achaque* sus idiotismos" (256)

## 11. Poemas "Al mismo asunto"

El apuntar con varias composiciones a un sólo objetivo se convierte en una prueba más para el ingenio; sirve como demostración de recursos, de poder versificador. Una supuesta inagotabilidad del poeta rastrea la agudeza por la agudeza misma a propósito de un asunto invariable.

Caviedes dedica 5 poemas “A un corcobado hojalatero que se casó con una mujer muy alta y le dieron en dote unas arrobas de plomo” (159):

“Fementido jorobado  
cuyos mentidos amores  
son engibados cariños  
con que más tu cuerpo dobles”

Luego sigue otro romance “Al mismo asunto de este casamiento” (160), para continuar con un tercero “Al mismo asunto en lengua de indio” (161):

“Balga il diablo Corcobado  
que osasti también ti casas,  
sin hallar ganga in so doti  
sino solo mojiganga”.

El cuarto, “Al mismo asunto en arrimados” (162), reitera los conceptos burlones en parejas de versos consonantes. Finalmente, un romance en versos de esdrújulos terminales:

“Mejía, curcuncho acérrimo  
se casó con Doña Lánguida,  
por andar hecho galapago  
haciendo chancharas, mancharas” (210)

Otro motivo para el ejercicio retórico de Caviedes fue el muelle construido en el Callao por el virrey conde de la Monclova. Le dedica tres sonetos de intenciones panegíricas y cultas: 102-103.

Un ejemplo más lo hallamos en dos sonetos que tienen el capricho de tratar el tema común en su aspecto serio y en el humorístico, respectivamente: “Razón porque los pobres son capaces y los ricos torpes” (101) y Otro al mismo asunto. Jocosos” (101).

Los poemas sobre yeísmo también pueden asimilarse como ejemplo de composiciones “al mismo asunto”.

Estamos, pues, ante un brote del “nihilismo temático” observado por Díaz-Plaja en el Barroco:

“(...) nihilismo temático en que se debate el poeta falto de los grandes motivos vitales –el amor y la guerra– que le legó el Renacimiento. Su temática será, pues, mínima o inexistente; bastará con que sirva de pretexto a la habilidad poética, al grupo de recursos retóricos que quiera poner en juego”<sup>65</sup>

## 12. Disociación

La descomposición de los vocablos para crear, con las sílabas reagrupadas arbitrariamente, un sentido diverso, señala un factor más de los afanes virtuosistas en Caviades. De los nombres propios que resultan sufriendo el juego disociativo nos ocupamos anteriormente. Aquí exponemos algunas nuevas realizaciones pretendidamente ingeniosas: (subrayamos)

“más que *de sastre* de *desastre* vives?” (107)

“sois *pelicano* en *cabello*” (175)

(peli-cano)<sup>66</sup>

“De *damasco* es el vestido,  
tela ajustada por cierto  
a su amor, que *damas de asco*  
gasta y *damasco* es lo mesmo”. (178)

“(…) nacida entre *Alca* y *Huete*” (204)

“los *pule* y *da fin* y *Quito*” (301)  
(finiquito)

“El *sol* la vino á dar donde  
dicen que a nadie *le dá*,  
aunque las cosas de Juana  
tienen poca *soledad*”. (0214)

## 13. Frases hechas

Introducir frases hechas en los versos da ocasión a juegos de ingenio. Cumplen también el requisito de la dificultad a superar. Un buen grupo reúne el tipo de frases proverbiales y sinsentidos: (subrayamos)

<sup>65</sup> *La Poesía Lírica Española*, p. 170.

<sup>66</sup> Juego usado por Góngora en una de sus sátiras. Lázaro, *Estilo Barroco* cit., p. 54.

"Andar quiero por los troncos  
contándoles mi desgracia,  
como si contarlas a ellos  
fuera *andarse por las ramas*". (69)

"*bobo de coria en simpleza*" (83)

"*Perico es de estos palotes*  
y aunque periquitos le echan,  
cuenta todo *de pe a pa*,  
*al pie de su inculta letra*". (83)

"*todo paja, nada grano,*  
*cascos vanos, tripas huecas,*  
*mucho ruido, pocas nueces,*  
*muchos dones, pocas rentas*".(92)

"Por no andar a mojicones  
se fueron, y lo dejaron  
*dado a un millón de demonios*  
porque pudieran cargarlo" (128)

(se refiere a Polifemo)

"*que allá van leyes donde quieren reyes*" (139)

"Ignorante parecía  
quando está viendo una alhaja,  
que el que lo es *se hace ojos*,  
admirándose sin causa". (150)

(se trata de Argos y sus muchos ojos)

"(Mercurio) se disfrazó de Pastor  
con zurrón y con abarcas  
y *a ojos vistas* de tantos  
vino el astuto (...)" (151)

(otra vez sobre Argos)

"En pruebas *del rey Perico*  
jurasteis que era viznieto  
*del rey que rabió, (...)*" (176)

"De *doña Maricastaña*  
fuisteis también escudero" (176)

"Vivid más que *¡Vive cribas!*  
que en la boca de los necios  
há dos mil años que vive,  
edades de juramentos". (177)

"Ay! *con todos los demonios!*  
dijo Lucifer, cayendo", (187)

"una cura que hizo, *a Dios*  
*que te la depare buena;*  
finalmente él acertó,  
sea por *fás o por nefas,*  
y así merece una fama  
*de haldas o de mangas hechas*". (245)

"Doctor de *tápalo todo*  
no inventó *Pedro Urdemalas*" (271)

"Oy de Alcalde sale Amor  
ya que dice el vulgo necio  
que *a troche moche* ejecuto  
y *a roso y belloso* prendo". (323)

"Si *el ojo del amo engorda*  
*al caballo,* qué rollizas  
estarán tus coplas si  
tú con tu ojo las miras". (0138)

(El sentido de este concepto, como podrá comprobarse en el poema completo, es sumamente grotesco).

"Escrúpulo de maridos,  
o *si es no es* de los casados", (0193)

Caviedes se burla de estas fórmulas populares, con lo que manifiesta una tendencia a superar la trivialidad del lenguaje común. Aquí también Quevedo ha indicado el camino, en su "Sueño de la muerte".

Para otros casos: 40-85-121-139-164, etc.

Una clase distinta de frases hechas las encuentra el poeta en los títulos de obras literarias, sobre todo comedias. Hay, por ejemplo, una composición religiosa construída ex profeso coordinando títulos: "A María Santísima, empieza y acaba con título de comedia" (20):

"La más constante mujer"  
"triumfos de amor y fortuna"  
"el Burlador por su culpa".

Y en la sátira "A una dama que rodó del cerro de San Cristóbal":  
(subrayamos)

"Por incitar su caída  
mucha tentación carnal  
fué su desgracia *en comedia*,  
*caer para levantar*". (0214)

(Concepto "en comedia", de implicancias nada sutiles)

#### 14. Juegos con traducciones

El autor usa las formas latinas de circulación popular, como fuente para sus artificios, en los cuales la traducción da funcionamiento al concepto: (subrayamos)

"Ambicioso el vulgo avaro,  
todo bastimento, en fin,  
con desvergüenza y descaro,  
hízole *carne en laúñ*,  
si todo en Lima era *caro*". (41)

(lat. caro, carnis = carne. Se trata de una dilogía que mira a dos lenguas).

"Las columnas del *non plus*  
eran piernas, y quitando  
el *non*, proseguían, *más*  
las Indias de lo tapado". (120)

(Aquí se produce un juego disociativo en los elementos latinos, uno de ellos traducido).

"El tintero es de los viejos  
torcido *nemine parco*,  
pues a *ninguno perdona*  
este cornudo epitafio".(0194)

(*nemine parco* = a nadie perdono. Se pone en juego la traducción, la diferencia fonética y la redundancia de sentido).

En la composición "La salve glosada para la natividad de María Santísima", Caviedes entremezcla artificiosamente términos latinos y castellanos:

"Et Jesum benedictum,  
León de tribu inmutable,  
que fructum ventris tui,  
ya cordero humanastes,  
nobis post hoc exilium  
ostende, eja, inefable  
prenda de inmenso precio" (16)

#### 15. Juegos con términos gramaticales<sup>67</sup>

Caviedes posee unas Redondillas ortográficas" (116), cuyo aritificio radica en la sustitución de fragmentos de verso por denominaciones gramaticales. Basta la "traducción", elementalmente orientada por la rima y el metro, para resolver el "problema":

"no es cosa de ...! (admiración)  
"yo disiento de ese ." (punto)  
"sí de ..." (puntos suspensivos)  
"y con su pan se lo , " (coma)

una dilogía:

"De aquestas aves le diera  
un regalo al doctorcito,  
porque ponga punto y coma  
en su latín de idiotismo". (0131)

(Las aves a comerse constituyen una burda alusión fisiológica).

<sup>67</sup> Curtius indica la procedencia antigua y medieval de este recurso del siglo XVII español. *Literatura Europea* cit., Tomo II, p. 591 y ss.

## 16. Acumulación

Un nuevo modo de virtuosismo se genera como principio de composición en Caviedes: la acumulación de elementos. Este procedimiento da lugar ejercicio del ingenio por unidades cerradas, cuya sucesión, para constituirse en totalidad, requiere un soporte mínimo temático, argumental, o puramente intencional. En un poema como "Narciso y Eco", la línea narrativa es sólo el pretexto para el engarce de ingeniosidades. En otros casos basta el propósito del poeta para adjudicar cierta unidad a sus aglomeraciones de agudezas. Se trata, principalmente, de ocosar un objetivo a través de la proliferación de conceptos basados en un núcleo común, para exhibir la propia capacidad creadora. Por ejemplo, con motivo de una nariz desproporcionada, las agudezas se multiplican teniendo este solo núcleo como eje. El poeta se somete a prueba en las variaciones sobre lo único, explotando la inagotable capacidad correlacionante de los objetos.

Generalmente sus conceptos van contenidos en versos esticomíticos; en coplas, tratándose de romances; en cada cuarteto y terceto, para los sonetos; etc. Sendas explicaciones suelen integrarse en los diversos conceptos, (o como diría Gracián, "resuelve el reparo"). Usa para esto ciertas partículas conjuntivas: causales (porque, cuando, como, pues, que, puesto que, aunque); condicionales (si, como). Pocas veces explica sin emplear conjunciones.

Procederemos a dar una relación sucinta de los casos más interesantes de acumulación en Caviedes:

Enumeración de antítesis:

"Vos, el Todopoderoso,  
yo el todo pobre e inicuo.  
Vos el sumamente sabio,  
yo el sumamente imperito". etc. (6)  
(ver: 27)

Esdrújulos (8-210-046)

Conceptos sobre ingenio (32)

Conceptos en "metáfora de astrología" (45)

Conceptos sobre partes del cuerpo (49-147)

- Conceptos comparando partes del cuerpo con médicos (53).  
"Definiciones" (94-95)  
Términos "caballescros" (96-135)  
Conceptos sobre gigantismo (117)  
Epítetos a los demonios (132)  
Enumeración de héroes (136)  
Conceptos sobre "borracho" (146-153-154-157)  
Conceptos sobre los muchos ojos de Argos (150)  
Conceptos sobre pobreza de vestido (156)  
Conceptos sobre joroba (159-160-161-162-210-276-046).  
Conceptos sobre mulatos (163)  
Conceptos en "metáfora de guerra" (169)  
Conceptos sobre edad avanzada (175)  
Conceptos sobre "negro" (178)  
Conceptos sobre "vieja" (179)  
Conceptos sobre "nuevas leyes en el amor" (181)  
Conceptos sobre "pies ajustados" (184)  
Conceptos sobre "diablos de profesionales" (187)  
Conceptos sobre delgadez (189)  
"Yeísmos" y "Ileísmos" (195-196)  
Conceptos sobre "ilusión de Narciso" (197)  
"Privilegios del pobre" (211)  
"Erratas" (213)  
Epítetos a médicos (223)  
Conceptos sobre "armas-curaciones" (224)  
Conceptos sobre "muerte-y -médicos" (226)  
Apodos sobre "negro" (243)  
Conceptos sobre "barcos de guerra-médicos" (251)  
Conceptos sobre "médicos-frutos" (257)  
Conceptos sobre "médico tuerto" (268)  
Apodos sobre "frío" (273)  
"Apodos de sabandija" a un jorobado (276)

- Conceptos sobre curar cataratas (297)
- Conceptos sobre "médicos ajusticiamientos" (306)
- Citas de autoridades y ejemplos acerca de los médicos (315)
- Conceptos sobre "presos de amor" (323)
- Conceptos sobre enfermedad venérea (0126-0134)

Debemos mencionar, por otra parte, las agrupaciones de poemas a un mismo asunto, que ya han sido tratadas.

Así como en cada poema la acumulación funciona con el carácter de principio compositivo, el "Diente del Parnaso" se rige, en su conjunto, también por dicho principio. Esta colección de poemas antimédicales se halla constituida como una parodia del libro impreso. Incluye satíricamente estereotipos de las ediciones contemporáneas: epígrafes; "Copla del autor"; "Fe de erratas"; "Tasa"; "Licencia"; "Privilegio"; "Prólogo"; "Parecer que da de esta obra..."; "Dedicatoria". El propósito acumulativo del libro queda indicado en la "Tasa". (subrayamos)

"Este libro está tasado  
 por los malsines de ingenio,  
 a cien simples *adiciones*  
 por cada uno de su pliegos" (213)

Con lo cual el "Diente del Parnaso" pretende ser entregado al dominio de la ingeniosidad, sin intención de ser una obra concluida. Su peculiaridad consiste pues en carecer de límites. Al estimular la edición por mano ajena se acentúa la condición no impresa del libro y su engrosamiento por circulación. Detrás de todo esto se encuentra el virtuoso que reta al ingenio de los otros.

## BIBLIOGRAFIA CITADA

ALONSO, Dámaso

- 1950 *La lengua poética de Góngora*. Madrid, Consejo Superior de Invest. Cient..
- 1961 *Góngora y el Polifemo*. Madrid, Gredos.
- 1962 *Poesía Española*. Madrid, Gredos.

BUENO CHÁVEZ, Raúl

- 1972 "Algunas formas del lenguaje satírico de Juan del Valle Caviedes". En: *Literatura de la Emancipación Hispanoamericana y otros ensayos*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 339-345.

CASALDUERO, Joaquín

- 1962 *Estudios sobre el teatro español*. Madrid, Gredos.

COSSÍO, José María de

- 1952 *Fábulas mitológicas en España*. Madrid, Espasa-Calpe.

CURTIUS, Ernst Robert

- 1955 *Literatura Europea y Edad Media latina*. México, F.C.E.

CVITANOVIC, Dinko y otros

- 1969 *El sueño y su representación en el Barroco español*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo

- 1937 *La poesía lírica española*. Barcelona, Labor.
- 1948 *Hacia un concepto de la literatura española*. Buenos Aires, Espasa-Calpe.

DILTHEY, Wilhelm

- 1944 *Hombre y mundo en los siglos XVI y XVII*. México, F.C.E.

GRACIÁN, Baltazar

- 1942 *Agudeza y arte de ingenio*. Buenos Aires, Espasa-Calpe.

- GUTIÉRREZ, Juan María  
 1957 *Escritores Coloniales Americanos*. Buenos Aires, Raygal.
- HAUSER, Arnold  
 1965 *El manierismo— Crisis de Renacimiento y origen del arte moderno*. Madrid, Guadarrama.
- HOCKE, Gustav Rene  
 1961 *El manierismo en el arte europeo*. Madrid, Guadarrama.
- LAPESA, Rafael  
 1950 *Historia de la lengua española*. Madrid, Escelicer.
- LÁZARO CARRETER, Fernando  
 1962 *Diccionario de términos filológicos*. Madrid, Gredos.  
 1966 *Estilo barroco y personalidad creadora*. Salamanca, Anaya.
- PFANDL, Ludwig  
 1933 *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*. Barcelona, Sucesores de Juan Gili.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA  
 1963 *Diccionario de Autoridades*. Madrid, Gredos.  
 «Jorge Puccinelli Converso»
- REEDY, Daniel R.  
 1964 *The poetic art of Juan del Valle Caviedes*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto  
 1965 *La literatura peruana*. Lima, Ediventas, tomo II.
- SPITZER, Leo  
 1955 *Lingüística e historia literaria*. Madrid, Gredos.
- VOSSLER, Karl  
 1933 *Lope de Vega y su tiempo*. Madrid, Revista de Occidente.  
 1934 *Introducción a la literatura española del siglo de oro*. Madrid, Cruz y Raya.

- 1941 *La soledad en la poesía española del siglo de oro*. Madrid, Revista de occidente.
- 1947 *Escritores y poetas de España*. Buenos Aires, Espasa-Calpe.

Ediciones de Juan del Valle y Caviedes consultadas

ODRIOZOLA, Manuel de

- 1873 *Documentos literarios del Perú*. Imprenta del Estado, tomo v.

REEDY, Daniel R.

- 1963 "Poesías inéditas de Juan del Valle Caviedes". En: *Revista Iberoamericana*. México, Vol. xxix, N° 55, pp. 157-190.

VALLE Y CAVIEDES, Juan del

- 1984 *Obra completa*. Edición, prólogo, notas y cronología de Daniel R. Reedy. Biblioteca Ayacucho, 107 (Caracas). Barcelona, Bodoni.

VALLE Y CAVIEDES, Juan del

- 1990 *Obra completa*. Edición de María Leticia Cáceres, A. C. I. Estudios de Luis Jaime Cisneros y Guillermo Lohmann Villena. Lima, Banco de Crédito del Perú.

VARGAS UGARTE, Rubén

- 1947 *Obras de Don Juan del Valle y Caviedes*. Lima, Tipografía Peruana. (Clásicos Peruanos - Vol. 1).

## La poesía dramática de San Juan de la Cruz

WASHINGTON DELGADO

La obra poética de San Juan de la Cruz es muy breve: cinco poemas en estilo renacentista y trece, o quince, en verso octosílabo. De tan pocos poemas, tres destacan nítidamente y se les conoce como los poemas mayores: el *Cántico espiritual*, la *Noche oscura del alma* y la *Llama de amor viva*. A ellos me refiero preferentemente en este trabajo, sobre todo al *Cántico* y la *Noche* que me parecen los más característicos de un estilo poético singular e inimitable.

Mucho se ha estudiado y comentado de la brevísima obra poética de San Juan de la Cruz. Pero como a toda obra clásica (y empleó el adjetivo clásico en el sentido de excepcional, valioso, importante), siempre se la podrá seguir examinando e interpretando. A parte de su alto valor estético, lo que más llama la atención en la poesía de San Juan de la Cruz es su frescura que ha permanecido inalterable a través de los años y los siglos. ¿Cómo explicar tan lozana hermosura? La crítica ha observado que su destellante belleza no tiene el esmerado pulimento patente en las poesías de otros escritores inmediatamente anteriores o contemporáneos suyos como Garcilaso, Gutierre de Cetina, Fernando de Herrera o fray Luis de León. San Juan de la Cruz no extrema la lima y la poda en la confección de sus versos, tampoco es un improvisador afortunado o, como dice Dámaso Alonso, un espontáneo que "canta como un pájaro". San Juan de la Cruz muestra una inspiración muy honda, pero también es un artesano del verso que pule y corrige su poesía, aunque sin llegar al extremo de convertirla en un objeto frío o inmóvil. En sus poemas se percibe siempre una vida cálida y temblorosa. Al retocar y hermohear un poema, parece seguir, "avant la lettre", el precepto de Juan Ramón Jiménez: "No le toques ya más que así es la rosa".

Para explicar la finura y excelencia lírica de San Juan de la Cruz, se han realizado diversos tipos de análisis. Se ha examinado, por ejemplo, su vocabulario, naturalmente es pequeño, tratándose de una obra tan breve. Asombra, sin embargo, que sea muy variado: en sus versos encontramos palabras rústicas o plebeyas (ejido, majadas, adamar, compañas); vocablos cultos (vulnerado, nemoroso, vierdes, bálsamo, esquivo); o deformaciones dialectales (fuerdes, vierdos, perfumea). Esta diversidad, lo repetimos, sorprende en una obra pequeña, pero no explica su originalidad y belleza singular: en otras obras del siglo XVI, encontramos un léxico semejante.

Dámaso Alonso cree que la clave de la poesía de San Juan de la Cruz radica en su rapidez expresiva. Algo hay de verdad en esto, la rapidez del estilo es una característica importante en la poesía de San Juan de la Cruz, aunque no sea la clave absoluta, la llave maestra que abra la puerta de su explicación total. La razón por la cual explica Dámaso Alonso esa rapidez es, en cambio, muy discutible. La atribuye a la escasez de verbos y al predominio de las construcciones nominales<sup>1</sup>. A los ejemplos que aduce para demostrar su tesis, se les puede oponer otros ejemplos contrarios: en la primera estrofa del *Cántico* hay cinco verbos; en la segunda, siete. Doce verbos en diez versos parece abundancia y no escasez. Leo Spitzer, en cambio, explica la *Noche oscura* por la importancia de los verbos en tiempo pretérito cuya función es determinante en el desarrollo del poema y cuyo número va aumentando progresivamente, desde el solitario verbo de la primera estrofa hasta la plétora de cinco verbos en la última<sup>2</sup>.

Otra característica de la poesía de San Juan de la Cruz que contribuye a la formación de la seductora belleza es la luminosidad. Jorge Guillén dice que, incluso cuando describe paisajes nocturnos, sus versos son luminosos y cita este ejemplo deslumbrante: "¡Oh noche amable más que la alborada!"<sup>3</sup>. La luminosidad no se debe al

<sup>1</sup> Dámaso Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz*. Madrid, M. Aguilar Editor, 1942; pp. 165-178.

<sup>2</sup> Leo Spitzer, "Tres poetas sobre el éxtasis (John Donne, San Juan de la Cruz, Richard Wagner)". En: *Estilo y estructura de la literatura española*, Barcelona, Editorial Crítica, 1980; p. 231.

<sup>3</sup> Jorge Guillén, "Lenguaje insuficiente. San Juan de la Cruz o lo inefable místico". En: *Lenguaje y poesía*, Madrid, Revista de Occidente, 1962; p. 101.

cromatismo de los adjetivos, sino al brillo de las imágenes o figuraciones que destacan los objetos alumbrándolos.

Otra característica, apenas entrevista por la crítica y acaso la más importante, consiste en la acabada construcción arquitectónica del poema que comprende y organiza el vocabulario, la sintaxis, las imágenes, versos, estrofas y detalles estilísticos en un conjunto coherente. La poesía de San Juan de la Cruz, aunque guarda semejanzas y paralelismos con la literatura de su época, se ve como un mundo singular, armonioso y autónomo. ¿Cómo podemos definirlo y precisar sus contornos? En el siglo XVI español imperó el renacentismo que puso de moda, y fue uno de sus grandes aportes literarios, la poesía pastoril de inspiración clásica. Los poemas mayores de San Juan de la Cruz están vinculados a esa poesía pastoril renacentista. Muchos contemporáneos suyos (el P. Velasco, las Carmelitas Descalzas de Medina), se refieren al *Cántico espiritual* como unas canciones en "estilo pastoril". La crítica posterior abunda en el mismo concepto. Pero si se examinan de cerca esos poemas mayores, se ve que lo propiamente pastoril es muy tenue. En la *Llama de amor viva* apenas notamos la apasionada idealización del amor que coincide, en parte, con los sentimientos de las églogas de Garcilaso y sus continuadores. En la *Noche Oscura*, de lo genuinamente pastoril, además de la finura sentimental, sólo hay una atmósfera: la noche que acoge a los amantes, el suave viento que acaricia el cuello de la amada, las azucenas candorosas. En el *Cántico*, sí se percibe un mayor número de elementos pastoriles, pero los protagonistas, el Esposo y la Esposa, no son pastores arcádicos: sus palabras y sentimientos son intensos, naturales, espontáneos y se ven bastante alejados de los elaborados y sutiles discursos amatorios de los Salicios, Coridones, Tirso, Dianas y Galateas de las églogas y novelas pastoriles.

Otra evidencia notoria en el *Cántico Espiritual* es la bíblica. Si muchos perciben el poema como una égloga renacentista, muchos otros lo ven como una perífrasis o imitación del *Cantar de los cantares*. Este poema hebreo, sin duda, generó los poemas mayores de San Juan de la Cruz, les proporcionó el tema poético y algunas imágenes. Pero su forma y espíritu son muy distintos de los del *Cántico*, la *Noche* y la *Llama*. El cantar bíblico es torrentoso, robusto, fuertemente sensorial;

corre por el ancho cauce de los versículos libres, no limitados por la rima ni la medida silábica; se desborda en adjetivaciones y comparaciones abundantes y bríasas. La poesía de San Juan de la Cruz es más diáfana y refrenada, se desliza por la vía cuidada y elegante de las liras renacentistas con su alternancia fija de un par de rimas consonantes así como de versos heptasílabos y endecasílabos; no se pierde en tumultuosos símiles o entre aura melodiosa y serena; es intensa pero no desasosegada; su luz es pura, delicada su música. En una palabra: San Juan es clásico; Salomón no lo es.

En los poemas de San Juan de la Cruz hay influencias renacentistas o influencias bíblicas. Ni unas ni otras son absolutamente determinantes. Su papel se reduce a proporcionar unos elementos poéticos que San Juan de la Cruz aprovecha para crear un mundo original y distinto de todo otro mundo físico, histórico o literario. Un mundo terso, perfilado, luminoso y entrañable.

Después de haber establecido que la grandeza poética de San Juan de la Cruz no deriva solamente de su honda inspiración personal o del primor y refinamiento de su estilo sino, principalmente, de su trabajo arquitectónico mediante el cual levantó un mundo poético original, se nos plantean algunas preguntas inquietantes. ¿De dónde provienen las imágenes que sostienen ese mundo poético? ¿Cómo se organizan en todo coherente? ¿Cuál es la naturaleza literaria de esa creación?

San Juan de la Cruz es un poeta claro, directo, asequible. Son éstas características propias de un arte clásico. El arte clásico —recordemos a Spengler— está bajo la égida de Apolo, dios de la luz, la armonía y la razón. Cuando nos preguntamos de dónde provienen las imágenes que despliega San Juan de la Cruz, la respuesta puede parecer paradójica: provienen del inconsciente, ese inconsciente vinculado, más bien, a escuelas o movimientos anticlásicos como el barroco, el romanticismo o el surrealismo. El terso estilo de San Juan puede ocultarnos la profunda raíz irracional de su poesía. Si lo comparamos, por ejemplo, con el iridiscente o intrincado Góngora, San Juan de la Cruz parece diáfano y sencillo. A primera vista se puede tomar a Góngora como un poeta oscuro, profundo, casi incomprensible; sin embargo, es lógico y perfectamente traducible; su lenguaje es alegórico

y no simbólico. San Juan de la Cruz, en cambio, es intuitivo, realmente profundo e intraducible; su lenguaje se remansa en símbolos, no se pierde en alegorías. Veamos un ejemplo ilustrativo; una de las más brillantes metáforas gongorinas es ésta: "Quejándose venían sobre el guante, los raudos torbellinos de Noruega". La imagen tiene un aire alucinante, casi surrealista; no obstante es muy lógica y racional: se refiere a los halcones o neblíes posados en los guantes de los cazadores que, como se les llevaba encapuchados, piaban semejando gemir o quejarse; estas aves de cetrería se importaban de Noruega y su vuelo, por lo rápido y estruendoso cuando caían sobre su presa, parecía un torbellino. Algo pesadamente y en opaca prosa, pero cabalmente, hemos traducido la diamantina imagen. Pero ¿cómo traducir o explicar las siguientes figuraciones de San Juan, aparentemente tan simples?: "ninfas de Judea"; "aguas, aires, ardores / y miedos de las noches veladores"; "la música callada"; "la soledad sonora"; "pasaré los fuertes y fronteras"; "las ínsulas extrañas". Estas imágenes, o figuraciones, o visiones imaginarias, como su autor las llama, son más luminosas y simples que las de Góngora, pero su luz no borra el misterio que encierran. No sólo son claras y directas, poseen algo conmovedor, producen un extraño embeleso, tocan las fibras más puras del sentimiento estético.

El propio San Juan de la Cruz se daba cuenta de que sus imágenes tenían un origen misterioso y profundo. En los comentarios en prosa a sus poemas se pregunta: "¿Quién podrá manifestar con palabras lo que las almas amorosas sienten y desean?" Luego, se responde: "Cierto, nadie lo puede; cierto, ni ellas mismas por quien pasa lo pueden; porque esta es la causa que con figuras, comparaciones y semejanzas, antes rebosan (sus canciones) algo de lo que sienten y de la abundancia del espíritu vierten secretos y misterios que con razones lo declaran"<sup>4</sup>. En este texto, "manifestar con palabras" equivale a discurso racional y consciente; "figuras, comparaciones y semejanzas" a imágenes o visiones intuitivas o inconscientes; "con razones lo declaran" a los comentarios y explicaciones de las imágenes. La atribución de inconscientes a las "figuras, comparaciones y semejanzas" pudiera parecer arbitraria, pero el mismo San Juan de la Cruz dice que estas

<sup>4</sup> Gabriel Celaya, "La poesía de vuelta de San Juan de la Cruz". En: *Exploración de la poesía*, Barcelona, Seix Barral, 1971; p. 162.

imágenes son las noticias enviadas al entendimiento por dos sentidos interiores, Imaginativa y Fantasía, de acuerdo a sus singulares percepciones, las cuales se producen por dos vías: natural y sobrenatural. Las imágenes naturales, uno mismo las forma dentro de sí "por su propia habilidad"; las sobrenaturales son obra de Dios o, eventualmente, del demonio. Para Gabriel Celaya, esas imágenes no tienen un carácter tan extraordinario como el que San Juan de la Cruz les atribuye por haber identificado lo natural con lo consciente. "Su experiencia de escritor —dice Celaya— al atestiguarle como a cualquier otro escritor le atestigua, que gran parte de su trabajo se realizaba en la sombra y al margen de su deliberada intervención, le llevaba a pensar, de acuerdo con las ideas de su época, que tal actividad no podía ser más que demoníaca o divina. Pero la verdad es que cualquier poesía como la suya, es "sobrenatural en cuanto al modo", dicho sea en términos teológicos, o movida por corrientes inconscientes, dicho sea en términos más modestos.

¿Cómo se organizan esas "visiones imaginarias" para constituir un mundo original, armonioso y autónomo? San Juan de la Cruz se expresa mediante imágenes que provienen de sus intuiciones profundas, temblorosas, preñadas de misterio; pero no es un escritor automático que se deja arrastrar por las corrientes de la inconsciencia. Su poesía no es solamente comunión con el misterio, es también comunicación con los demás. No sólo se ha adentrado en "las profundas cavernas del sentido", para decirlo con un verso suyo. Movido por su amor a los hombres y a las cosas, ha regresado para contar sus experiencias interiores. Gracias a ellas conoce mejor el mundo que lo rodea, lo ama más entrañablemente y quiere hacer partícipes a todos de su sabiduría interior. En su comentario a la *Llama de amor viva*, escribe: "Esto es el deleite grande de este recuerdo: conocer por Dios a las criaturas, y no por las criaturas a Dios..." Para Gabriel Celaya, esto equivale, en términos artísticos, "a ver lo inconsciente en lo consciente y no al revés". En buena cuenta San Juan de la Cruz es un poeta profundo, pero también un artista consumado; o, como dice Celaya, un obrero-poeta y no un "dexado". Esto significa la recuperación del sentido clásico del arte. La verdadera poesía brota necesariamente del inconsciente, pero se vuelve arte sólo gracias a la acción

consciente. A esto le llama Celaya "poesía de vuelta" y califica a San Juan como "poeta de vuelta". Por esta vuelta a la consciencia, sus poemas no son una simple sucesión de imágenes, más o menos sugestivas o felices; sus poemas se organizan arquitectónicamente como un todo armonioso, coherente, autónomo.

¿Cuál es la naturaleza literaria de ese mundo construido con arte que hallamos en la poesía de San Juan de la Cruz? Yo diría que es una naturaleza doble. Por una parte es lírica, y así se le ha considerado y estudiado siempre; por otra parte, creo que es teatral. Esta última aseveración puede parecer atrevida y algo desatentada. En primer lugar, antes de entrar a un análisis estrictamente literario, ¿hay algo en la vida del santo que nos indique su afición a las representaciones teatrales o a la lectura de obras dramáticas?

A San Juan de la Cruz no le placía hacer alarde de erudición o de muchas lecturas. Como intelectual universitario, poseía una cultura sólida: latinista versado y buen hebraísta, frecuentaba con destreza la Patrística y los textos bíblicos. Su dominio del endecasílabo y de estrofas tan exigentes como la lira nos indica que conoció de cerca la nueva literatura renacentista, aunque no sepamos, a ciencia cierta, a qué escritores determinados leyó. Además, como ha señalado abundantemente la crítica y en especial Dámaso Alonso, conocía y gustaba de la literatura popular, heredera de una larga tradición medioeval. Escribió buena parte de su breve obra poética en habituales versos octosílabos, ya en forma de romance asonantados, ya en estrofas consonantes de cuatro, ocho o nueve versos, y aprovechó coplas viejas para glosarlas o remozarlas a lo divino. En el poema *Aunque es de noche*, bellamente analizado por Dámaso Alonso, llegó a mezclar versificación tradicional con la renacentista. Si no tenemos muchos datos de sus lecturas, y hasta hoy se discute si fue o no fue influido por Garcilaso o por las *Confesiones* de San Agustín, algo semejante ocurre con su cultura popular. ¿De niño o muchacho, asistió a representaciones teatrales populares, religiosas o profanas y se deleitó al contemplarlas? No lo sabemos, pero nos induciría a contestar afirmativamente no sólo el desarrollo teatral de su época sino, también, una anécdota suya escrita por Jerónimo de San José y recogida por José María de Cossío:

“Solía el santo en navidad, mandar que sus religiosos hicieren alguna representación piadosa de este misterio. Hallándose, en esta ocasión, en un acto de recreación semejante, sintióse el santo tan enternecido y arrebatado que, tomando en sus brazos un niño Jesús, comenzó a bailar con gran fervor, y en medio de sus júbilos desatados le cantó esta copla:

    Mi dulce y tierno Jesús,  
    si amores me han de matar,  
    ahora tienen lugar.

La copla es popular y antigua, como lo acreditan numerosos testimonios”.

La anécdota en la versión de Cossío, reproducida por Dámaso Alonso<sup>5</sup>, nos muestra que la poesía tradicional y popular estaba tan arraigada en el espíritu de San Juan de la Cruz que, en un momento de arrobamiento místico, se puso a entonar una copla vieja. Y sobre todo, para lo que ahora indagamos, nos hace saber que San Juan se complacía en las representaciones de carácter piadoso. Esta anécdota nos advierte, por último, que la literatura y la vida, la realidad y su representación conformaban para San Juan de la Cruz una bien trabada unidad. Aunque parezca irreverente, no sería descabellado comparar esta anécdota con el episodio de Maese Pedro en el *Quijote*; allí, el caballero manchego también fusiona la ficción con la vida real e interviene en la representación titiritesca de Maese Pedro para salvar a Melisendra de sus perseguidores. Aparte de esta disquisición literaria, lo cierto es que a San Juan de la Cruz le complacían las representaciones artísticas que acaso abonaron, en su espíritu, un muy fino y escondido talento dramático.

La calidad dramática de los poemas mayores de San Juan de la Cruz ha sido entrevista por la crítica. Dámaso Alonso dice que la primera estrofa del *Cántico* “está cargada de pasión y de drama, de acción y de sentimiento”. Leo Spitzer, en su estudio de la *Noche*, habla de “tiempos (verbales) dramáticos” y de una acción que va hacia adelante, pero es Jorge Guillén quien tiene observaciones más amplias y sagaces acerca de las características teatrales del *Cántico*, la *Noche* y la *Llama*. A propósito de la *Noche*, anota: “La adoración

<sup>5</sup> Dámaso Alonso, *ob. cit.*; p. 101.

robusta y graciosa —*ventalle de cedros*, oriental, bíblico; *aire de la almena*, medioeval, castellano— no se limita a su papel decorativo y colabora en la acción”. Percibimos en esta cita dos elementos vinculados al arte teatral: decorados y acción. Un poco más adelante, hablando del *Cántico espiritual*, Guillén dice: “Egloga, pues, muy dramática, muy movida, con gradaciones de intensidad que ha analizado magistralmente Dámaso Alonso”. En esta segunda cita, al referirse al poema como una égloga, que además califica de “dramática”, Guillén alude a su forma en parte dialogada y, al hablar de movimiento y gradaciones de intensidad, apunta a su desarrollo dramático. Por último, nos dice Guillén: “Los sucesos a lo largo del *Cántico* y la *Llama* se presentan ante nosotros en el más efectivo presente. No se trata de un pasado ya concluso que el poeta reconstruye. Nada es ajeno a esta ardiente actualidad que ahora y aquí —en el ámbito del poema— desliza sus presentes actos de amor”. Resumiendo, en los poemas mayores de San Juan de la Cruz, los críticos han percibido unos elementos claramente teatrales: decorados, forma dialogada, acción dramática y un tiempo que fluye, avanza, arde o se desliza, es decir que progresa.

Los elementos decorativos se perciben nítidamente en el *Cántico* y, algo menos acusadamente en la *Noche*; en la *Llama*, no existen. Estos elementos han sido tomados de la literatura pastoril, donde no cumplen un papel teatral sino pictórico: son como el marco que fija y separa la pintura del espacio que los rodea. Cabe señalar que suelen estar unidos por un conjunto para formar una suerte de paisaje, algo artificioso, que constituye el tópico literario conocido como el “lugar ameno”. En el *Cántico* y la *Noche*, por el contrario, los elementos decorativos son funcionales, a la manera teatral; no se limitan a un papel decorativo y elaboran una acción, según un pasaje de Jorge Guillén ya citado. No forman un paisaje unitario, van destacando sucesivamente según las necesidades de la acción dramática. Daré tres ejemplos del *Cántico*, aunque pudiera acopiar muchos más, casi tantos como los objetos que en el poema mencionan, pero cada uno de los tres muestra un tipo distinto de función decorativa. En el primero, la Esposa va por los bosques y espesuras en busca del Esposo cuando, de pronto, divisa una fuente y dice:

¡Oh cristalina fuente,  
si en esos tus semblantes plateados  
formases de repente  
los ojos deseados,  
que tengo en mis entrañas dibujados!

La fuente, como si fuese iluminado por la luz de las candilejas, destaca durante un momento en el paisaje de la búsqueda; su función es la de fijar objetiva y plásticamente algo abstracto y subjetivo: el deseo de encontrar al amado. Segundo ejemplo: producido el encuentro de la Esposa con el Esposo, hay una estrofa que parece o sirve como acotación escénica:

Entrádose ha la esposa  
en el ameno huerto deseado,  
y a su sabor reposa,  
el cuello reclinado  
sobre los dulces brazos del amado.

El último ejemplo pertenece al momento anterior de la búsqueda y, en él, los elementos decorativos participan en la acción dramática de una manera aún más estrecha, como si fueran personajes secundarios o comparsas:

Biblioteca de Letras  
Pregunta a las criaturas  
«Jorge Puccinelli Converso»

¡Oh bosques y espesuras,  
plantadas por la mano del amado!  
¡Oh prado de verduras,  
de flores esmaltado,  
decid si por vosotros ha pasado!

Respuesta de las criaturas

Mil gracias derramando,  
pasó por estos sotos con presura  
y yéndolos mirando,  
con sola su figura  
vestidos los dejó con su hermosura.

En el *Cántico* hay numerosos elementos decorativos; en la *Noche*, no abundan tanto, pero podemos ver como destacan sucesi-

vamente: la casa sosegada, la escala por donde bajó la amada, un bosquecillo de cedros, las almenas de una torre, las azucenas.

Junto con la decoración, el diálogo, la acción y el tiempo dramático se hallan articulados en el *Cántico* y, también, en la *Noche*, donde lo único que faltaría es la forma dialogada. Pero debemos recordar que hay escenas teatrales y aún piezas completas donde figura un solo actor quien, naturalmente no dialoga sino monologa. La *Noche* nos parece un monólogo dramático. El diálogo se diferencia claramente del relato en tercera persona, propio de la poesía épica, y de la confidencia en primera persona, propia de la lírica. ¿Pero cómo se distingue el monólogo de la confesión lírica personal? Recordemos que la poesía épica es *objetiva*, en ella se habla de *alguien* (Aquiles, el Cid, Leopoldo Bloom) quien es el *objeto* del relato. La poesía lírica es *subjetiva*, el poeta es el sujeto que expresa sus vivencias personales. La poesía dramática es *objetivo-subjetiva*, en ella aparecen aparecen unos personajes que son distintos del poeta dramático y constituyen sus objetos literarios; pero estos personajes hablan ellos mismos de sus deseos, percepciones o sentimientos, son los *sujetos* de lo que dicen. Un monólogo dramático, lo mismo que el diálogo es *objetivo-subjetivo*, quien habla no es el autor sino su personaje objeto de la ficción dramática y sujeto de lo que dice. Así sucede en la *Noche oscura*: el poema está escrito en primer persona ("yo miraba", "yo bien me sabía"), pero quien habla es *ella*, un personaje femenino ("salí sin ser notada"), quien habla no es *él*, el poeta.

En la *Llama de amor viva*, no solamente la decoración, también el interlocutor ha desaparecido. Apenas queda una acción muy sutil, muy íntima, así como el sentido teatral del tiempo. Detengámonos un momento en este punto. ¿Qué se entiende por sentido teatral del tiempo? La poesía dramática no distingue de la épica y de la lírica por la persona gramatical del discurso y por el tiempo verbal. Lo referente a la persona gramatical acabamos de dilucidarlo. La cuestión del tiempo verbal se puede enunciar más simplemente: en la poesía épica, el tiempo verbal es el pretérito; en la poesía lírica, el presente; en la poesía dramática un presente que corre hacia el futuro. El tiempo del *Cántico espiritual* es, justamente, éste: un presente que corre hacia el futuro. En la *Noche oscura* se evoca un pasado

inmediato que, para el lector o el oyente, se comporta como un presente teatral; no está congelado, inmóvil tal como suele evocársele desde el presente de la poesía lírica, por ejemplo en el soneto de Garcilaso: "Oh dulces prendas por mi mal halladas, / dulces y alegres cuando Dios quería...!" No, en la *Noche* el pasado evocado es el de una acción que progresa, que avanza hacia un momento posterior, de tal modo que, al leerlo o escucharlo, nos sentimos sumergidos en una acción viva, en una acción que se desarrolla, en una acción dramática. En ambos poemas, el *Cántico* y la *Noche*, esa acción es la misma: la Amada que va en busca del Amado hasta encontrarlo y unirse con él. En la *Llama de Amor viva*, el tiempo dramático se ve menos desarrollado porque el poema describe no la búsqueda sino el momento final del encuentro y la unión íntima de la Amada con el Amado. De todas maneras, el progreso temporal está indicando muy sutilmente: se alude al pasado en el cual se originó la acción dramática ("las profundas cavernas del sentido que estaba oscuro y ciego" o, más, etéreamente, "pues ya no eres esquiva"); y así mismo se insinúa una acción que marcha hacia el futuro ("acaba ya si quieres, rompe la tela de este dulce encuentro").

Hemos señalado cuatro características esenciales del arte teatral: decoración, forma dialogada, tiempo presente que avanza hacia un futuro y acción o conflicto dramático. Las tres primeras las hemos visto claramente ensambladas tanto en el *Cántico espiritual* como en la *Noche oscura* y, de una manera más velada, en la *Llama de Amor viva*. Nos falta referirnos a la acción o conflicto dramático. Hegel ha dicho que en la poesía épica están todas las cosas y en la poesía dramática todos los conflictos. Si bien los conflictos no son muchos (sólo hay treinta y dos situaciones dramáticas posibles), el motivo que los desencadena, el motor que los mueve es bastante variable, cambia según las épocas, según los escritores. Para los trágicos griegos, el motivo determinante de los conflictos dramáticos era el destino implacable que ni los dioses podían torcer. Para Shakespeare y los dramaturgos isabelinos, la maldad que yace en el fondo del alma humana. Para el teatro calderoniano, el severo y yerto código del honor. Para San Juan de la Cruz, para los místicos en general, el motivo fundamental es el amor.

En su comentario a unos versos de Ovidio según los cuales, antes de que Dios creara el mundo, sólo existía el caos, una masa informe donde estaban todas las cosas en perpetua lid y discorrida, Pedro Malón de Chaide, el místico calificando de pintoresco y popular, dice que Ovidio, como gentil y profano, carente del auxiliado divino, desbarró completamente al decir esto porque antes de la creación, las cosas no tenían ser y "quien no tiene ser no puede tener contrariedad con alguna cosa". Malón de Chaide agrega todavía, y esto es lo que atañe más directamente a nuestro tema: "Erró también Ovidio en poner lid y discordia en el caso, antes Platón, en él asentó el amor, como artífice universal de todas las cosas; porque como diremos, por amor se crían. Y por eso lo llaman *más antiguo que el mundo y el caos*"<sup>6</sup>.

Para San Juan de la Cruz, el amor lo es todo. En una carta de 1591 a la Madre María de la Encarnación, lo dice: "y donde no hay amor, ponga amor y sacará amor". Ciertamente, el amor es el tema predominante en la poesía lírica universal. En el caso de la literatura en lengua castellana, yo destacaría a cuatro poetas excelentes en el desarrollo del tema amoroso: Garcilaso de la Vega, Gustavo Adolfo Bécquer, Pedro Salinas y Pablo Neruda. Garcilaso murió muy joven y su obra poética, casi toda de carácter amatorio, se reduce a un libro pequeño; Bécquer, así mismo, escribió un solo volumen de versos no muy extenso, las *Rimas*; la obra de Pedro Salinas es más amplia, pero lo mejor de su fina poesía crítica se halla en *La voz a ti debida*, verdadero tratado poético del amor; Pablo Neruda es el más caudaloso de los cuatro, aunque un solo libro lo representa plenamente, los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Por encima de estos cuatro grandes poetas que condensaron su experiencia o imaginación erótica en cuatro libros relativamente breves, se encuentra San Juan de la Cruz y para sobresalir le bastan sus otros poemas mayores: el *Cántico espiritual*, la *Noche oscura del alma* y la *Llama de amor viva*. Con nada más que ciento ochenta y cuatro versos, San Juan de la Cruz se constituye en el más grande poeta de amor del ámbito español y no sé si de la literatura universal.

<sup>6</sup> Pedro Malón de Chaide, *Conversación de la Magdalena*. Buenos Aires, Editorial Schapiro (Colección Místicos), 1945; pp. 21-22.

¿En qué consiste la perfección poética de San Juan de la Cruz cuando desarrolla el tema amoroso? ¿Por qué, con una obra no sólo pequeña sino minúscula, excede a otros poetas de producción más extensa, y más variada y, aparentemente, más rica y vigorosa? Quien mejor ha explicado la naturaleza amorosa de su poesía es Jorge Guillén: "Los poemas —si se les lee como poemas, y eso es lo que son— no significan más que amor, embriaguez de amor, y sus términos se afirman sin cesar humano. Ningún otro horizonte poético se percibe". Lo que nos dice Guillén es que los poemas de San Juan de la Cruz (el *Cántico*, la *Noche* y la *Llama*) no sólo hablan del amor: exclusivamente tratan del amor. Sobre esta base podemos alcanzar cuatro notas por las cuales San Juan de la Cruz se distingue y destaca en la literatura castellana como el poeta del amor por excelencia. La primera nota distintiva es ésta: el amor en la poesía de San Juan es objetivamente total, absoluto, infinito, sin fuertes ni fronteras que lo limiten. Segunda nota distintiva: para otros poetas —y pienso en los más grandes, como los cuatro antes mencionados—, el amor se halla instalado en un mundo hostil o favorable, pero siempre diferente del amor mismo; en San Juan, todo es amor; el mundo, el paisaje, el aire, las cosas, plantas y animales son parte del amor; como dice Guillén: "En los tres poemas no hay más que imágenes: irreales representaciones concretas que forman el relato de un amor". Tercera nota: el amor «deserto o, mejor dicho, relatado o, mejor aún, puesto en acción por San Juan de la Cruz es, al mismo tiempo, espiritual y sensual; no hay poesía amorosa en castellano más espiritual, ni siquiera la de Neruda; no hay tampoco más sensual, ni aún la de Pedro Salinas. En la poesía de San Juan, además, sensualidad y espiritualidad forman un todo compacto, sin desequilibrios ni resquicios. La cuarta y última nota distintiva: el amor en la poesía de San Juan no sólo es el más vivo e intenso de todos los amores poéticos, es el que alcanza la mayor plenitud, en una palabra: es el amor feliz. Para otros poetas, el amor es el recuerdo de un bien perdido, o el anhelo de un bien imposible de alcanzar, o un amor de algún modo, aunque sea veladamente, amenazado por la separación, la muerte o el olvido. En San Juan de la Cruz, el amor alcanza la plenitud y allí se queda. En el *Cántico* y en la *Noche*, la acción dramática del amor empieza en la soledad de la Amada, se agudiza en la

búsqueda del Amado, se depura en el encuentro de los Amantes y se colma de perfección en la unión amorosa para no acabar jamás:

Quédeme y olvidéme,  
el rostro recliné sobre el amado,  
cesó todo y dejéme,  
dejando mi cuidado  
entre las azucenas olvidado.

Lince, 14 de octubre de 1991.



**Biblioteca de Letras**  
«Jorge Puccinelli Converso»

## Clorinda Matto de Turner: El papel de la mujer entre tradición e innovación

MARIA M. CABALLERO WANGÜEMERT\*

Entre los escasos estudios que abordan la actividad narrativa de la peruana Clorinda Matto de Turner<sup>1</sup> es ya tópico resaltar el papel innovador desempeñado por su primera novela, *Aves sin nido* (1889), cuyo centenario hemos celebrado. *Aves sin nido* sería la obra que, más allá de su discutible calidad literaria, marcaría la inflexión en el enfoque del indio desde una exótica idealización propiciada por la lejanía geográfica y la distancia cronológica; hasta el tratamiento costumbrista o naturalista, que inevitablemente pondría sobre el tablero las injusticias sufridas por este ser milenario. Indianismo/Indigenismo giran en esta interpretación sobre el gozne de una novela cuya lectura resulta inexcusable.

La crítica ha "matizado" el excesivo entusiasmo, así como el indudable maniqueísmo de tales aseveraciones. *Aves sin nido* es una narración híbrida, teñida de romanticismo y concebida más como "breviario" pedagógico que como anatomía positivista<sup>2</sup>. En la misma

\* Profesora del Departamento de Filologías Integradas (Literatura Hispanoamericana), Universidad de Sevilla.

<sup>1</sup> Augusto Tamayo Vargas, *Guía para un estudio de Clorinda Matto de Turner*, Lima, Turismo, 1945. Manuel E. Cuadros, *Paisaje y obra. Mujer e historia. Clorinda Matto de Turner: estudio crítico-biográfico*. Cuzco, Rozas, 1949. Francisco Carrillo, *Clorinda Matto de Turner y su indigenismo literario*, Lima, Biblioteca Universitaria, 1967. Antonio Cornejo Polar, *Clorinda Matto de Turner: para una imagen de la novela peruana del XIX* (En: *Escritura*, 1977, pp. 91-107; así como sus introducciones a la edición de *Aves sin nido*. La Habana, Casa de las Américas, 1974; *Indole*. Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1974 y *Herencia*. Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1974). María Milagro Caballero Wangüemert, *Clorinda Matto de Turner* (En: *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo II, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 219-225).

<sup>2</sup> Cfr. Alfred Melon, *Structure et structures dans "Aves sin nido" de Clorinda Matto de Turner* (En: *Le roman romantique latino-américain et ses prolongements*. Paris,

línea se moverán sus dos novelas posteriores, *Indole* (1891) y *Herencia* (1895) que intensifican los presupuestos deterministas según los cuales el ambiente modela al individuo hasta robarle su libertad. Lima es ahora "la horrible" —como diría Salazar Bondy años después—, la ciudad corrupta en la que una burguesía viciada impide el desarrollo de las virtudes en las generaciones jóvenes.

No obstante, este enfoque, si bien engloba las tres novelas de la peruana, deja al margen el conjunto de tradiciones que bajo distintos títulos publicó a lo largo de su vida. Serán simples esbozos narrativos, ejercicios de principiante con los que se habría iniciado en la difícil tarea de la escritura de la mano de su maestro y amigo Ricardo Palma. Su carácter romántico-idealista los alejaría de las preocupaciones y posterior trayectoria de la peruana.

Me propongo sostener aquí la invalidez de tal planteamiento. Una misma inquietud moral sustenta las diversas actividades literarias de Clorinda, desde la tradición hasta la novela cuasi naturalista, sin olvidar su ininterrumpida actuación en el periodismo. Es más, pienso que en el periodismo está la clave aglutinante de toda su obra, no sólo por la elevada concepción de su ministerio —"sacerdocio de la enseñanza" llega a denominarlo— sino también por la constancia de su dedicación: la *Matto* se inicia en los periódicos de su ciudad natal —*El Herald*, *El Ferrocarril*, *El Eco de los Andes*...; funda y dirige *El Recreo del Cuzco* en abril de 1876; posteriormente lleva la jefatura de redacción de *La Bolsa*, de Arequipa y sobre todo de *El Perú Ilustrado* (1889-1892), órgano difusor de sus veladas que le permitirá propagar las doctrinas de pensadores con la relevancia social de un González Prada o introducir en sociedad a escritores noveles como el entonces jovencísimo Darío. Su actividad en este sentido no decae jamás; incluso muchos años después en el exilio argentino lanzará un nuevo periódico, *El Búcaro Americano*, símbolo de su pasión por el tema.

Desde este punto de vista hay que considerar que nuestra escritora escribe con la urgencia de la crónica periódica, lo que le impide

L'Harnattan, 1984, pp. 277-301). Comparto el enfoque del profesor Melon en cuanto al hibridismo narrativo, el didactismo y la herencia romántica. Por el contrario, encuentro algo exagerada la valoración global de la obra que, en mi opinión, adolece de fallas estructurales propios de un autor novel.

ral vez matizar estilísticamente sus artículos; pero también con acentuada conciencia de su elevada misión. El periodismo se ha convertido en la nueva religión laica, "...es el llamado a instruir las diversas porciones de la sociedad, y también predicar por doquiera la moral y las virtudes laicas"; [es depositario de una] "sagrada misión [cuyo] objeto principal debe ser el bien de la humanidad"<sup>3</sup>. Esa inquietud ético-pedagógica resulta patente en sus opiniones sobre el estado del país maltratado por la guerra con Chile; sobre la situación del indio oprimido por un lastre de siglos; sobre la misión de la Iglesia, prostituida por algunos representantes indignos; sobre el comportamiento corrupto de la sociedad peruana y limeña en particular... Clorinda emprenderá desde sus primeros años una cruzada periodística apoyada en la ideología del progreso que —según ella— deberá combinarse con los sólidos valores tradicionales reducidos a grupos minoritarios en su época. En los primeros artículos están en germen las tesis que desarrollará en sus tres novelas y en algunas de sus tradiciones. Me gustaría citar como ejemplo su opinión sobre la mujer, plasmada en el artículo "*La mujer, su juventud y su vejez*"<sup>4</sup>. Contra la superficialidad social propugna la "...sólida instrucción [que le permita] poner el cimiento del grande edificio moral en el corazón de los hijos, cuya primera educación le está confiada; [misión de la que] depende la felicidad de toda una sociedad"<sup>5</sup>. Sin llegar a ser "sabias despreocupadas" de esa tarea fundamental, es importante una cultura que vaya más allá del "peinar cabecitas, coser batitas de ingenio, y cuidar que el niño tome el alimento, [porque] la superficialidad en la educación de la mujer es una de las causas del disgusto prematuro que se apodera de los maridos"<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Clorinda Matto de Turner, *El periodismo* (En: *Tradiciones cuzqueñas. Leyendas, Biografías y hojas sueltas*. Tomo I. Arequipa, Imprenta de La Bolsa, 1884, p. 222). A partir de ahora citaré por esta primera edición que se completa con *Tradiciones cuzqueñas. Crónicas. Hojas sueltas*. Tomo II. Lima, Imprenta de Torres Aguirre, 1886. Ambas serán utilizadas como base textual de este artículo.

<sup>4</sup> Recogido en Clorinda Matto de Turner, *Tradiciones...* Tomo I, *op. cit.*, pp. 245-248.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 246.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 246. Un par de años después reitera idéntico mensaje en *Para ellas* (En: *Tradiciones*. Tomo II, *op. cit.*, p. 160: "La instrucción es el precioso talismán que la mujer lleva en sí misma contra las puerilidades que, abundando en doloroso número, han llegado a invadir hasta el corazón del sexo llamado fuerte.

La instrucción ha declarado la guerra a la necedad".

Adalid de la independencia cultural de la mujer, al apostar por un trabajo que la enriquezca no olvida su papel insustituible como madre. Respecto de este asunto, obsérvese la similitud de pensamiento entre sus palabras de 1884 y el siguiente diálogo mantenido por dos personajes de su última novela, *Herencia* (1895):

– ¡Ah doctor! ¡Es el todo! el ejemplo del hogar importa para mí toda la doctrina de moral social.

– Cabales. Por eso las esposas y las madres libidinosas dejan a las hijas la herencia fatal...<sup>7</sup>

Los años y la progresiva introducción del naturalismo zolesco a través de las tertulias literarias y la actividad de mujeres como Juana Gorriti y Mercedes Cabello de Carbonera han teñido con matiz determinista –biológico y educacional– el plantamiento de Clorinda. Y es que, sin olvidar el periodismo, ahora la novela es para ella “...instrumento al servicio de las reformas sociales”<sup>8</sup>. Ya lo había especificado, a modo de declaración de principios, en *Aves sin nido* (1889), su primera obra narrativa: “La novela tiene que ser la fotografía que estereotipe los vicios y virtudes de un pueblo, con la consiguiente moraleja correctiva para aquellos y el homenaje de admiración para éstas”<sup>9</sup>. Respecto de este asunto, no hay solución de continuidad entre las dos obras citadas, como lo prueban las palabras del narrador de *Indole* (1891):

Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli, Converso»  
Nadie sino el novelista observador que llevando el correctivo en los puntos de su pluma, penetra los misterios de la vida, y descorre ante la multitud ese denso velo que cubre los ojos de los moradores ciegos y fanatizados a un mismo tiempo.<sup>10</sup>

Nadie sino él tiene el poder y el deber, a la vez, de denunciar las lacras sociales y proponer soluciones; aunque Clorinda se queja amargamente de que ese tipo de “novela trascendental [...] no tiene ni prosélitos ni cultivadores”<sup>11</sup>. En esos presupuestos se funden dos vías

<sup>7</sup> Clorinda Matto de Turner, *Herencia*. Ed. de Cornejo Polar ya citada, p. 114.

<sup>8</sup> Cfr. Mario Castro Arenas, *Clorinda Matto de Turner y la novela indigenista* (En: *La novela peruana y la evolución social*. Lima, Cultura y Libertad, 1965, pp. 105-112.

<sup>9</sup> Clorinda Matto de Turner, *Aves sin nido*. Ed. de Cornejo Polar.

<sup>10</sup> *Ibidem*, *Indole*. Ed. de Cornejo Polar ya citada, p. 250.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 250.

complementarias: el personal didactismo romántico, muy fuerte en la peruana; y las nuevas orientaciones literarias, deudoras de Stendhal y Zola... La primera tiene una entidad que va más allá de modas y que sirve como aglutinante de su preocupación por la patria, sus opiniones sobre la Iglesia y los sacerdotes, así como su celo por el indio; temas todos ellos presentes en mayor o menor proporción en crónicas periodísticas, tradiciones y novelas.

Me gustaría contemplar las *Tradiciones cuzqueñas* en este amplio marco y no exclusivamente como género específico. Por otra parte, no es habitual encontrar estudios monográficos sobre las tradiciones. Manuel Cuadros, por ejemplo, aborda su descripción externa —temas, argumentos...— dentro del estudio global de su obra y sin profundizar en su sentido o emitir juicio alguno sobre su valía<sup>12</sup>. Margaret Campbell, por el contrario, dedica un pequeño artículo a su estudio exclusivo<sup>13</sup>: tras esbozar el contexto biográfico de la Matto pasa a ilustrar el magisterio de Palma y definir la tradición; para culminar con un breve análisis comparativo en el que los baremos de fuentes, humor, riqueza léxica favorecen claramente al maestro. El resto de la crítica trata superficialmente unas tradiciones que desde la óptica palmiana siempre serán deficitarias para la Matto por la distancia de caracteres y propósitos entre ambos escritores. En realidad, lo que Clorinda publicará bajo ese nombre es una miscelánea que recoge su actividad periodística. La comprobación es muy clara para el segundo volumen (Lima, 1886), cuyos textos corresponden casi en su totalidad a *La Bolsa de Arequipa* durante 1885<sup>14</sup>. Pero además la organización tripartita de ese material —*Tradiciones cuzqueñas*. *Crónicas*. *Hojas sueltas*— no está realizada con un criterio estricto; los límites genéricos, por así decir, no están perfilados y la nomenclatura no se ajusta con objetividad al contenido. Adjunto un cuadro que permite comprobar este aserto:

<sup>12</sup> Cf. Manuel E. Cuadros, *Paisaje...*, op. cit., pp. 62-89.

<sup>13</sup> Cf. Margaret V. Campbell, *The "Tradiciones cuzqueñas" of Clorinda Matto de Turner* (En: *Hispania*, 42, Diciembre de 1959, N° 4, pp. 492-497):

<sup>14</sup> En realidad la primera tradición recogida es de 20 de diciembre de 1884 y las dos últimas corresponden ya a las colaboraciones en la *Revista Social* de Lima durante 1886.

### *Tradiciones*

- Un doble y un repique.
- Las tres hermanas.
- Caer a hora.
- Pobre importuno saca mendrugo.
- Chico pleito.
- Azotaina mayúscula.
- De cabildo a cabildo.
- Buena laya de hombre.
- ¿La del arzobispo?
- El risco de Yaya-Huarcusca.
- Plagas humanas.
- Ccatta-hueque. (Leyenda).
- Llamada de sepulcro.
- Moscas y moscardones.
- De llama y fuego.

### *Crónicas*

- Crónica de los corregidores que gobernaron en el Cuzco de 1661 a 1749. «Biblioteca de Letras Jorge Puccinelli Converso»

### *Hojas sueltas*

- Sonrisa de Dios.
- La romería de Caima.
- Nocturno.
- La quena. (Leyenda).
- La corona blanca.
- En la paz de Dios.
- Malccoy. (Leyenda).
- Entre dos luces.
- Armonías.
- Entre las sombras.
- Getsemaní.

- ¡Alleluia!, alleluia!
- Música y amor.
- Entre las tumbas.
- Para ellas.
- Las artistas
- Remembranzas.
- San Cristóbal.
- Amor de redondel.
- En lontananza.
- En la tormenta.
- El oráculo del indio. (Leyenda).

Si se deja a un lado la crónica, ajena a nuestro interés actual y se admite *a priori* que las tradiciones son tales, según el concepto acuñado por Palma —cuestión que perfilaré después—, restaría el conjunto de *Hojas sueltas*, conjunto periodístico en el que cabría establecer varios niveles:

1. Recuerdos autobiográficos —*La corona blanca*, *Entre las sombras*, *Remembranzas*— interesantes para definir su personalidad y reconstruir los avatares de una agitada existencia. Los dos últimos aluden, dentro de las coordenadas del romanticismo, a una vida desgraciada: la muerte del marido que inicia la quiebra económica agigantada por administradores ambiciosos y la impotencia de Clorinda en su lucha contra la dureza de la tierra volcánica... Esta es símbolo de nuevas invasiones: “la filosofía materialista; lava volcánica que cayendo sobre el corazón humano esteriliza los más dulces sentimientos”<sup>15</sup> y “Chile, esa aguda *lengua* de tierra [que] pregonó la ira de Luzbel”<sup>16</sup>. La invasión chilena desata la preocupación y el lamento por la patria avasallada, a la vez que empuja a la militancia activa en su ayuda a Cáceres. En *El oráculo del indio*, por ejemplo, negros presagios acaban convirtiéndose en la funesta realidad que vivió Clorinda:

<sup>15</sup> Clorinda Matto de Turner, *Entre las sombras* (En: *Tradiciones*. Tomo II, *op. cit.*, p. 140).

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 141.

Campos desolados, casas enlutadas, rostros demacrados por el hambre, la ruina y la pobreza por doquiera: esa era la reseña de las calamidades que sembró la guerra del Pacífico.<sup>17</sup>

Contrasta en estas páginas el desmelenamiento romántico de la forma –exclamaciones, interrogaciones retóricas, el marco nocturno y sepulcral...– con la resolución estoica de la peruana que se traducirá vivencialmente en la lucha incansable por volver a comenzar desde el campo intelectual y el periodismo. He aquí un ejemplo de lo que digo:

¿Quién ha de detener nunca su mente para contemplar a la pobre mujer solitaria, huérfana y errante que, sin asilo, se lanza en un mundo semejante al océano embravecido?

Su juventud inspira solo codicia.

Su desolación acaso indiferencia.

Y tras esbozar su propia odisea concluye:

Hemos sufrido, hemos aprendido.<sup>18</sup>

2. Apuntes de viaje, muy del gusto romántico, en los que la anécdota personal es una mera excusa para reflejar el entorno peruano y sus costumbres: *La romería a Caíma*, *En la paz de Dios*, *San Cristóbal*, *En lontananza*, *En la tormenta* y *Nocturno*. Me interesa éste último por su título muy del momento recuerdese los famosísimos de José Asunción Silva pero sobre todo por la atmósfera premodernista que destila en sus dos primeras páginas:

El hastío es el cansancio del alma en el penoso viaje de la vida.

El nublado es el hastío de la naturaleza. [...]

¿Quién no se ha sentido con el alma oprimida en los días de hastío?

<sup>17</sup> Clorinda Matto de Turner, *El oráculo del indio* (En: *Tradiciones*, Tomo II, *op. cit.*, p. 193). Por cierto que la técnica del presagio recuerda la utilizada por Andrés Bello en sus *Silvas americanas*. Dice Clorinda: "...presagiando, consternado, horribles cosas para la patria y para mi familia [...] que todo va a caer con sangre y duelo. Atoc-hillapa ha aullado como grande, y el cernícalo ha arrebatado la paloma blanca que, inocente, posaba sobre el campanario del pueblo", p. 192.

<sup>18</sup> Clorinda Matto de Turner, *Remembranzas* (En: *Tradiciones*, Tomo II, *op. cit.*, p. 169).

Todos: ya tristes en los momentos de recuerdo, ya enloquecidos en las horas de lucidez, vagamos durante un año, diez, veinte años, pasando por entre escombros y ruinas que en su áspero laberinto hieren la planta hasta que un día ha brotado sangre, esa sangre del alma, que en lluvia cristalina inunda la mejilla aligerando el corazón...<sup>19</sup>

La angustia, el hastío... herirán a los modernistas configurando la crisis finisecular. Pero hay algo que los separa abismalmente de los románticos: la inseguridad, la pérdida de la fe... No hay más que recordar el célebre y programático *Prólogo al poema Al Niágara* de José Martí. (1882):

A todos besó la misma maga. En todos está hirviendo la sangre nueva. Aunque se despedacen las entrañas en su rincón más callado están airadas y hambrientas la Intranquilidad, la Inseguridad, la Vaga Esperanza, la Visión Secreta. Un inmenso hombre pálido de rostro enjuto, ojos llorosos y boca seca, vestido de negro, anda con pasos graves, sin reposar ni dormir, por toda la tierra [...] ¡Qué no saber lo que se desea!...<sup>20</sup>

A solo tres años de estas palabras martianas aplicables a su generación Clorinda continua anclada en la fe: "la naturaleza nos habla de dios" –dice como buena romántica<sup>21</sup>– "No podemos convenir en la existencia del ateo, pues no creemos haber llegado al siglo de los hombres descorazonados"<sup>22</sup>. Opinión contradicha por toda una legión de excelentes escritores que renovarían las letras del continente. En ese sentido la peruana fue una rezagada que no llegó ni siquiera a atisbar la revolución contemporánea, a pesar de haber introducido a Darío. Su pedagogía, su didactismo –de manifiesto una vez más en su crónica sobre *Los artistas*<sup>23</sup>– son incompatibles con esos "...cánones del arte moderno [que] no nos señalan más derroteros que el amor absoluto a la belleza –clara, simbólica o arcana– y el desenvolvimiento y

<sup>19</sup> Clorinda Matto de Turner, *Nocturno* (En: *Tradiciones*. Tomo II, *op. cit.*, p. 109-110).

<sup>20</sup> José Martí, *Prólogo al poema Al Niágara* (citado por Ricardo Gullón, *El modernismo visto por modernistas*. Madrid, Guadarrama, 1980, pp. 35-36).

<sup>21</sup> Clorinda Matto de Turner, *Nocturno* (En: *Tradiciones*. Tomo II, *op. cit.*, p. 112).

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>23</sup> Recogida en *Tradiciones*, Tomo II, *op. cit.*, pp. 163-165.

manifestación de la personalidad"<sup>24</sup>. Más aún: constituyen el polo opuesto del programa del nicaragüense:

En verdad vivo de poesía [...] Amo la hermosura, el poder, la gracia, el dinero, el lujo, los besos y la música. No soy más que un hombre de arte...<sup>25</sup>

3. Del resto de crónicas me gustaría rescatar dos bloques: las de tema religioso y aquellas otras que giran sobre tradiciones y costumbres indígenas. Las primeras glosan la Cuaresma cristiana desde Carnaval –*Entre dos luces*– hasta la Resurrección del Señor –*Alleluia, alleluia!*– pasando por la Semana Santa –*Armonías y Getsemaní*–. Estas páginas destilan piedad y acendrados sentimientos cristianos dentro de la más exquisita ortodoxia. Creo pertinente destacarlo para hacer ver cómo el intenso anticlericalismo de sus novelas –patente sobre todo en *Indole*– es una crítica parcial a los indignos ministros de la religión católica y, en segundo lugar, a la exigencia del celibato para ellos<sup>26</sup>. Es, por tanto, una cuestión de jerarquía y costumbres más que de fe... Así Clorinda vuelve de nuevo a encasillarse en el ambiente decimonónico<sup>27</sup>.

Respecto al asunto del indio, los tres artículos que lo tocan –*La quena*, *Malcco*y y *El oráculo del indio*– son una excrecencia de las le-

<sup>24</sup> Rubén Darío, «Los colores del estandarte» (citado por Ricardo Gullón, *El modernismo...*, op. cit., p. 55).

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 51. La originalidad de la prosa modernista está igualmente a años luz de la decimonónica expresión de Clorinda.

<sup>26</sup> Incomprendido siempre por Clorinda quien en este aspecto se mueve en las coordenadas del fisiologismo determinista. Cfr. al respecto las palabras del prólogo de *Aves sin nido*: «¿Quién sabe si se reconocerá la necesidad del matrimonio de los curas como una exigencia social?». Ed. cit., p. 2. Por otra parte las tradiciones incluyen esporádicos "pullazos" contra el sentido de la vida en clausura: "Cuántas virtuosas familias arrancadas al seno de las sociedades, tal vez preciosas ilusiones marchitas al nacer, y asesinadas para encerrar sus despojos en el ataúd de los vivos!" *Santa Catalina de Arequipa* (En: *Tradiciones*. Tomo 1, op. cit., p. 42). No obstante, el alegato se reparte por igual contra las monjas iluminadas del Siglo de Oro (Cfr. *La mala Caranza*. *Tradiciones*, Tomo 1, op. cit., pp. 65-66), y "...la carcoma del siglo llamado con énfasis filosofía alemana". (*La Virgen de los Remedios*. *Tradiciones*, Tomo 1, op. cit., p. 111).

<sup>27</sup> Como es sabido, este ambiente se define por un anticlericalismo exacerbado en el que sobresalen los realistas y naturalistas de la época. Novela paradigmática, *La regenta* de Leopoldo Alas "Clarín" aborda con exquisitez simbolista un asunto que en las novelas de Clorinda se plantea en términos más burdamente naturalistas.

yendas publicadas en el primer volumen de *Tradiciones cuzqueñas*; y en este sentido no existe razón alguna para situarlas dentro del cajón de sastre de *Hojas sueltas*, como no sea su corto número. En consecuencia voy a analizarlas junto a las cinco del primer volumen, añadiendo dos más publicadas como tradiciones, que no son tales: *Un diablo tísico* (1er. vol.) y *Ccatta-hueque* (2º vol.).

Convendría decir, antes de seguir adelante, que el primer volumen al que hago referencia se publica en 1884 con la siguiente distribución: 39 tradiciones, 6 leyendas, 6 biografías, 11 hojas sueltas. Me parece innecesario insistir en el análisis de estas últimas ya que no aportan ninguna novedad sobre lo visto hasta aquí. Tal vez reseñar que incluyen un yaraví: *Sillquihua*, cuya recolección adelanta la labor antropológica de un Jose María Arguedas, por ejemplo. Clorinda conocía "...el inimitable quichua, cuya dulzura de expresión aumenta el interés de cualquier relato"<sup>28</sup>, pero sobre todo aporte lingüístico configurante de la nacionalidad peruana, según ella. En cuanto a las biografías, se mueven en los parámetros de lo hagiográfico al exaltar a sus contemporáneos de los que nunca vivió aislada. Lo prueban las constantes referencias a su tiempo, el de la república y sus males, la inquietud por la patria que atraviesa momentos difíciles... Esta militancia activa pasa por el compromiso y le reportará el destierro, lo que muestra que no se trata de huera retórica. Las biografías son, pues, una pequeña parcela de la intrahistoria nacional peruana desgraciadamente tan concreta que ha perdido interés para nuestra óptica de lectores del siglo xx. Vuelvo por tanto, a las leyendas sobre el indígena englobando en mi análisis ese pequeño corpus de diez textos.

En algunos casos la historia surge con naturalidad como respuesta a la búsqueda de costumbres y elementos legendarios llevada a cabo por la peruana<sup>29</sup>. Es lo que sucede en *Cchaska* o *La quena*: ambas responden al tópico romántico entre india y mestizo, o blanco e india. Detrás, como soporte de este tipo de narraciones, se encontrará la

<sup>28</sup> Clorinda Matto de Turner, *Cchaska* (En: *Tradiciones*, Tomo I, op. cit., p. 177).

<sup>29</sup> Tal vez no sea ocioso recordar que el descubrimiento del *Ollantay*, la versión al castellano de José Sebastián Barranca y su versificación por Constantino Carrasco reforzaron ese interés por las costumbres quechuas.

novela indianista –así denominada por Concha Meléndez<sup>30</sup>– que se apoya en obras como *Los incas* (1777) de Marmontel y en la visión utópica del indio propia de los ilustrados franceses. En 1879 había aparecido *Cumandá*, del ecuatoriano Juan León Mera, obra paradigmática del género... y en 1888 el uruguayo Juan Zorrilla de San Martín publicará en París su famoso *Tabaré*. Tema de época, en el Perú había sido abordado por escasas tradiciones de Ricardo Palma, entre las que destaca *Palla-Huarcuna* (1860) –en ella, la evasión de los amantes, como en *Cchaska*, desemboca en la muerte–; por Carlos Augusto Salaverry y Ricardo Rossell en drama y poesía, respectivamente. Tanto este último –que escribe los poemas *Hima-Sumac* (1877) y *Catalina Tupac-Rocca* (1879)– como Manuel González Prada coincidirán con la Matto de Turner en la tertulia del Ateneo de Lima<sup>31</sup>.

En resumen, influjos y matices divergentes desde la idealización romántica al realismo cuasinaturalista, que se van a ver reflejados en las leyendas de la peruana. Cuatro de ellas –*Un diablo tísico*, *Frailes*, *La peña del castigo* y *Ccata-hueqque*– surgen para dar razón histórico-legendaria de una topografía cercana al Cuzco... Una piedra, roca o rincón abrupto tiene a sus espaldas una leyenda que la Clorinda “revolvedora de antiguallas” pero sobre todo vecina de la tierra transmitirá. En el centro, cómo no, una anécdota amorosa enfrenta a una india inocente, bella y fiel, con un blanco traicionero y arrogante de los que “se arrastran como reptiles, para alzarse después como tiranos”<sup>32</sup>. El resultado es siempre nefasto: la enajenación y posterior suicidio en *Cussiccoillor*; la muerte de ambos amantes a manos del pariente indígena que vengará así la deshonra familiar en *Frailes*, pero que también puede dar la salvación cuando la naturaleza

<sup>30</sup> Cfr. Concha Meléndez, *La novela indianista en Hispanoamérica*. Río Piedras, Puerto Rico, UPREX, 1961.

<sup>31</sup> Cfr. al respecto Augusto Tamayo Vargas, *Literatura peruana*. Tomo II. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1965.

<sup>32</sup> Clorinda Matto de Turner, *Cussiccoillor* (En: *Tradiciones*. Tomo I, op. cit., p. 152). Hay varias referencias en este sentido: “los vicios de los blancos” (*Frailes. Tradiciones*, Tomo I, op. cit., p. 160) que se disculpan “con la facilidad propia de los blancos” (*La peña del castigo. Tradiciones*. Tomo I, op. cit., p. 168). “Las indias [por el contrario] aman una sola vez y son fieles como el perro de largas lanas que siempre sigue las huellas de tu pie”. (*Frailes. Tradiciones*. Tomo I, op. cit., p. 161).

se venga del blanco, como en *La peña del castigo*<sup>33</sup>. En ese mundo arcádico inmediatamente posterior a la conquista en que están situadas la mayoría, el blanco ha introducido la destrucción y la decadencia, hasta el punto de que "... el cautiverio ha hecho dejenerar [sic] la raza indígena dejando caer denso velo sobre sus cualidades intelectuales..."<sup>34</sup>. Clorinda rinde culto a ese determinismo biológico que exaltarán después Carlos Octavio Bunge en *Nuestra América* (1904) y Alcides Arguedas en *Pueblo enfermo* (1908). Aunque panfletaria y retórica en ocasiones, de aquí se desprende su sincera indignación ante el sufrimiento del indígena oprimido secularmente por la raza conquistadora. Las referencias son constantes, casi abrumadoras, a veces diluidas en el desarrollo de alguna tradición, por ejemplo, *De cima de horca*:

Holgado quedóse petrificado repasando su conciencia para recordar alguna buena acción ejercitada con la desventurada raza indígena...<sup>35</sup>

pero exhaustivamente como excursio del narrador que toma parte en la historia con cierto tremendismo retórico y parcial compadeciéndose de una situación tributaria de la conquista:

La codicia tomó mayores proporciones y los indios acrecían los dolores secretos de su cautiverio, porque esa voz de oro era el indigio de nuevas gavelas y nuevo esquilero.

Se deseaba oro para S.M. el rey.

Se pedía oro para socorrer las cortes.

Y el indio debía sacarlo del seno de la tierra o del fondo del sepulcro<sup>36</sup>.

<sup>33</sup> Aquí la temática tiene un curioso parecido con la de su propio drama *Hima-Sumac*, estrenado en 1884: *Hima-Sumac* heredera del secreto del tesoro Ollanta lo revelará por amor a un español indigno, que morirá a manos de un indio; en el drama la india también es sacrificada.

<sup>34</sup> Clorinda Matto de Turner, *Malccoy* (En: *Tradiciones*. Tomo II, *op. cit.*, p. 125). Esta tesis se apoya parcialmente en las observaciones que hiciera Humboldt en su famoso viaje.

<sup>35</sup> Clorinda Matto de Turner, *De cima de horca* (En: *Tradiciones*. Tomo I, *op. cit.*, p. 60).

<sup>36</sup> Clorinda Matto de Turner, *La peña del castigo* (En: *Tradiciones*. Tomo I, *op. cit.*, p. 167). Idéntico es el mensaje de *Vaya un decreto*, en la p. 26.

El tema es reiterativo: "los indios que en amargo mutismo sopor-  
tan las calamidades que la mano del blanco les brinda"<sup>37</sup>; y se extiende  
a las tradiciones que no tienen por eje el asunto indígena, lo que  
prueba la tesis inicial de mi trabajo: Clorinda vierte una y otra vez sus  
preocupaciones, vengan o no a cuento. Aunque es obvio, parece oportuno  
resaltar que el indio altivo, exótico y lejano de tiempos de la  
conquista ha dado paso al ser humilde, parte integrante de "...aquellos  
huérfanos, que desde entonces perdieron padre, patria y libertad para  
entrar en cautiverio..."<sup>38</sup>. El mensaje de denuncia es exacto al que  
reiterará en *Aves sin nido*:

Que iban ha [sic] hacer los indios!!

Juntáronse en manada, al capricho de la fortuna.

Para eso era el indio, el *ganado* del esquileo del corregidor,  
el cura, el alcalde y todo ser que manejaba la vara de manda-  
to<sup>39</sup>.

Idéntica asimismo es la petición de una reforma radical que al-  
cance las capas más profundas del Perú... Entre la ironía y la esperanza  
sus palabras traducen íntimas dudas al respecto:

Al indio no le queda más refugio que sus lágrimas, por  
injusticia semejante.

¿Ni quien ha de mejorarlo?

¡Espéremos! que la buena administración del Perú tiene  
más esperanzas que un ahorcado; ya llegará su tiempo: entre-  
tanto cerremos capítulo que puede traernos *cara feira* de parte  
de quienes no soportan interrogatorio. Son tiempos de liber-  
tad; cada uno hace lo que quiere y mejor es volver a lo viejo  
anudando relato<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> Clorinda Matto de Turner, *Cchaska* (En: *Tradiciones*. Tomo I, *op. cit.*, p. 184).

<sup>38</sup> Clorinda Matto de Turner, *Ccatta-hueqque* (En: *Tradiciones*. Tomo II, *op. cit.*, p. 58).

<sup>39</sup> Clorinda Matto de Turner, *El santo y la limosna* (En: *Tradiciones*. Tomo I, *op. cit.*, p. 131). Como es sabido, junto a su preocupación vivencial Clorinda recoge parte de estas ideas de dos novelas: *El padre Horán* (1848), de Narciso Aréstegui; y *La trinidad del indio* (1885), de José Itolarrares.

<sup>40</sup> Clorinda Matto de Turner, *Plagas humanas* (En: *Tradiciones*. Tomo II, *op. cit.*, p. 55). Esta idea, algo desdibujada, preside también el proemio de *Aves sin nido*.

Del costumbrismo y exotismo románticos a la denuncia. En esta línea ideológica es indudable el papel precursor de Clorinda Matto de Turner apoyada en González Prada y algunos otros, que no quedaría —como se ha visto— para una novela antológica, sino por el contrario cohesionaría la tarea de toda una vida. Porque en su “deseo de estructurar un elemento para cultura autóctona”<sup>41</sup> sus textos enfocan más desde una función pedagógica cercana a la eclesial de la primitiva colonización, que como propuesta en términos de mercado económico, lo que harán los indigenistas del xx inspirándose en Mariátegui. No hay más que ver el papel que la narradora se atribuye en *Malccoy*, apadrinando las bodas de los dos enamorados<sup>42</sup>. Pero además es una literatura escrita por blancos y para blancos desde un foco externo que superarán muchos años después los indigenistas. Al respecto basta comparar la visión que del Cuzco nos da la Matto en *Recordando*<sup>43</sup> con la de un José María Arguedas en el primer capítulo de *Los ríos profundos...* Por ello, tanto las alabanzas como las críticas que se han hecho a *Aves sin nido* pueden hacerse extensiva a los textos aquí examinados, híbridos de “...costumbrismo, romanticismo y realismo [que] no son, en el caso peruano, más que modalidad de un solo sistema literario —como ha dicho Cornejo Polar<sup>44</sup>. No debe extrañar cierto pesimismo de fondo en un momento de pleno auge naturalista —en 1884, por ejemplo, Zeno Gandía publica *La charca*, una de las grandes novelas de la escuela en Hispanoamérica. Pero ese pesimismo no impide pasar a la acción a nivel individual y colectivo; como se comprueba por ser el Cuzco cuna de los movimientos reivindicatorios a favor del indio...

Vamos, finalmente, al análisis de las *tradiciones* que constituyen parte de ese amplio *corpus* que se extiende por toda Hispanoamérica

<sup>41</sup> Augusto Tamayo Vargas, *Literatura...*, *op. cit.*, p. 523.

<sup>42</sup> Cfr. Clorinda Matto de Turner, *Malccoy* (En: *Tradiciones*. Tomo II, *op. cit.*, p. 130). Por cierto que esos amores entre adolescentes serranos adelantan los que recogerá Ciro Alegría en *Los perros hambrientos*. También aparece ya esa constante intervención del narrador en el texto para explicar costumbres de la sierra a los lectores limeños, lo que se adecúa bien al concepto de “literatura heterogénea” acuñado por Cornejo Polar.

<sup>43</sup> Cfr. Clorinda Matto de Turner, *Recordando* (En: *Tradiciones*. Tomo I, *op. cit.*, pp. 239-240).

<sup>44</sup> Antonio Cornejo Polar, Introducción a *Indole*, ed. cit., p. 11.

bajo la sombra del maestro Palma —como ha recordado Estuardo Núñez<sup>45</sup>. El primer problema radica en su definición acuñada por el mismo Palma después de años de tanteo: “Estilo ligero, frase redondeada, sobriedad en las descripciones, rapidez en el relato, presentación de personajes y caracteres en un rasgo de pluma, diálogo sencillo a la par de animado, novela en miniatura, novela homeopática, por decirlo así, es lo que en mi concepto, ha de ser la tradición”<sup>46</sup>. Definición compleja y escurridiza en la que no caben la mayoría de los imitadores que se apoyan en la intrahistoria lejana y amable para esbozar una anécdota carente de interés. El “puntal” de Palma es su lenguaje difícilmente exportable, en cuanto que su “mimetismo arcaizante y popularizador” —como diría Martinengo<sup>47</sup>— es fórmula única apoyada en una gracia limeña muy particular que no ha envejecido. Precisamente la mayor parte de los críticos achacan a la Matto el no haber conseguido un lenguaje cuya frescura mantenga ágil la tradición al cabo de los años. En ese sentido, la tradición, sin alcanzar la categoría de “género nuevo”, es algo más que un mero cuento “...cuya característica más saltante es su retrospectiva pasado”<sup>48</sup>. Ese pasado debe tamizarse con una leve pero sostenida ironía, reflejo de su chispa criolla. Justo lo que falta a Clorinda en su deseo de “...seguir al maestro Palma; [...] en realidad estaba distante de él en gracia, en la picardía criolla de don Ricardo. Clorinda Matto ofrecía narraciones históricas de interés local; sencillas, es cierto, pero faltas de gracia original”<sup>49</sup>.

En resumen, ironía y lenguaje “como norma literaria cuyo paradigma es la oralidad”<sup>50</sup>. Y al fondo “la colonia como síntoma”—

<sup>45</sup> Cfr. Estuardo Núñez, *El género o especie “tradición” en el ámbito hispanoamericano* (En: XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Tomo III. Madrid, ICI, 1978, pp. 1469-1474).

<sup>46</sup> Ricardo Palma, *Tradiciones peruanas completas*. Madrid, Aguilar, 1964, p. 1474.

<sup>47</sup> Cfr. Alessandro Martinengo, *El estilo de Palma: mimetismo arcaizante y mimetismo popularizador* (En: *Orígenes del cuento hispanoamericano (Ricardo Palma y sus tradiciones)* México, Premià, 1979, pp. 55-60).

<sup>48</sup> Estuardo Núñez, *El género...*, *op. cit.*, p. 1469. En absoluto estoy de acuerdo con esta opinión ya que me parece que un determinado lenguaje es ingrediente fundamental en la tradición, que le separa de la leyenda romántica procedente de Scott.

<sup>49</sup> Augusto Tamayo Vargas, *Literatura...*, *op. cit.*, p. 546.

<sup>50</sup> Alberto Escobar, *Tensión, lenguaje y estructura: las Tradiciones peruanas*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1962, p. 40.

dice Oviedo— porque evocarla “...era dar en la yema del gusto a este pueblo que, libre, se debatía en la anarquía y que, sojuzgado, fue próspero y famoso”<sup>51</sup>. ¿Involucionismo? Melancolía nostálgica, pero también positivo “deseo de encarar realidades, pequeñas realidades que conforman, explican y definen a un país”<sup>52</sup>.

¿Qué hay de todo esto en Clorinda? En primer lugar, la retrospectiva a la Colonia que, a pesar de todo, sigue siendo predominante. Incluso algunas tradiciones como *La del arzobispo* en las que la peruana se desdobra en narrador y personaje, terminan por remitir a la cronología y el mundo de la Colonia para explicar costumbres cuyas consecuencias perduran en la República. En muchos casos, igual que sucedía en los artículos periodísticos, se monta la tradición para dar cuenta de un topónimo —*Arco punto y su cruz*—, relatar la fundación de un monasterio —*Santa Catalina de Arequipa* o *Santa Catalina de Cuzco*— o justificar la fama de una casa siniestra —*Tambo de Montero*— ... Desde mi punto de vista son simples esbozos de tradiciones abortadas de raíz ya que la historia carece prácticamente de desarrollo, concentrada en escuetos párrafos que dan razón del suceso histórico-legendario. El tono directo no tiene nada que ver con el relativismo irónico de Palma y se echa de menos ese sabroso lenguaje apoyado en el refranero popular de la tierra<sup>53</sup>. Degraciadamente de las 36 tradiciones del primer volumen casi la mitad caerían en este análisis: *Mazorcas*, *Cuenta clara*, *La Virgen de los Remedios*, y *Fue un milagro* por ejemplo, fallan porque el soporte narrativo es demasiado leve y mal estructurado; pero sobre todo debido a que lo que pudo esconder su punta de eficaz ironía, en la peruana se ha convertido en alegato: contra el abandono del tesoro artístico cuzqueño, contra la filosofía del siglo ... cualquier tema de actualidad. A veces, y esto es claro en la última tradición citada, se demora en el marco introductorio deleitándose como narradora en el planteamiento de la tradición al estilo de Palma:

<sup>51</sup> José Miguel Oviedo, *Palma y su "nueva" manera de narrar*. (En: *Orígenes...*, op. cit., p. 41).

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>53</sup> Cfr. Clorinda Matto de Turner, *Tambo de Montero* (En: *Tradiciones*. Tomo I, op. cit., pp. 15-16).

Llegan épocas en las que los sucesos caen como granizo haciendo suspirar al prójimo con el refrancico aquel *ares o no ares, renta me pagues* [...] Así el gobernador como alcalde o alguacil, todos se empeñan en *aligerar* la fortuna del infeliz que obedece en los tiempos republicanos donde nadie se conforma con ser pueblo y todos aspiran a mandatario...<sup>54</sup>

Aunque la crítica a la situación del momento sea muy explícita hasta aquí salvaríamos la introducción que culmina también al estilo del maestro:

Y poniendo atajo a los refranes que saltando han ido de la pluma al papel sin el beneplácito de la humilde servidora de ustedes, vamos a desempolvar capítulo de frailes al lado de un milagro.<sup>55</sup>

Ese *desempolvar* se reitera una y otra vez para aludir a la fuente escrita, los viejos cronicones que, según Cuadros, se centran en los *Anales del Cuzco*, de don Diego de Esquivel y Navia<sup>56</sup>. En esto también Clorinda se pliega a las convenciones del género que exigen remitir al texto para "...provocar en el lector la impresión de ser historia"<sup>57</sup>. Si en este último caso la tradición fracasa —desde mi punto de vista— se debe a que la Matto pretende aglutinar sin lograrlo dos historias inconexas: capítulo de frailes y el milagro. El resultado será abrupto, deslavazado y sin gracia.

No obstante y en contra de críticos que lanzan la "moción de censura a la totalidad", pienso que más de la mitad de las tradiciones de Clorinda alcanzan un nivel digno: *Testigos sin tacha*, *El marqués de la viga*, *El brazo negro del corregidor*, *Lo de antaño* y *La antiparras de un escribano* en el primer volumen son buenos ejemplos al respecto. Tomemos una breve, *El marqués de la viga*; ya el exordio que se cuida

<sup>54</sup> Clorinda Matto de Turner, *Fue un milagro* (En: *Tradiciones*. Tomo I, *op. cit.*, p. 133).

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 133.

<sup>56</sup> Cfr. Manuel E. Cuadros, *Paisaje...*, *op. cit.*, p. 89: "para finalizar y como comprobación de haber encontrado la principal fuente documental de la Sra. Matto diremos que de sus 54 tradiciones, 33 están basadas en pasajes históricos narrados en la obra de Esquivel...". (A continuación da el cuadro con la correspondiente paginación).

<sup>57</sup> Alberto Escobar, *Tensión, lenguaje...*, *op. cit.*, p. 42.

de apuntalar la fuente histórica atribuyéndosela a Fray Antonio de la Calancha, está teñido por la ironía que no abandonará las tres páginas escasas de la tradición. Ironía compatible, en estas primeras líneas, con la referencia crítica al funcionamiento ambicioso que tiñe la vida pública peruana:

...tomamos el fondo de esta tradición que viene a recordarnos todo lo que hoy se hace en el Perú para conseguir un puestecito que deje algunas piltrafas de autoridad...<sup>58</sup>

Por aquí se "cuela" la moraleja, elemento característico de la tradición hasta el punto de alejarla del cuento. Moraleja implícita y con más fuerza por ello; como se comprueba por el asalto abrupto con que la Matto sigue adelante: "Y, sin más haches ni *cútes*, pasamos a relatarla"<sup>59</sup>. El relato, muy breve, se apoya en la bisemia y el juego de palabras: Astudillo, joven ansioso de gloria y marquesado, intriga sin éxito para conseguirlo hasta finalizar ahorcándose perdida toda esperanza. La paradoja irónica viene a continuación: "...después de su muerte obtuvo el título que apeteció en vida, siendo mentado con el nombre de el Marqués de la Viga..."<sup>60</sup>. Culminada la historia Clorinda hace de nuevo su aparición como narradora:

¿Cuál será la opinión de los diversos candidatos que mantiene el Perú, respecto a la receta del joven Astudillo?...<sup>61</sup>

y, traviesa, los incita a la búsqueda de tesoros escondidos:

Ea pues amiguitos: Oropesa no está lejos, como las Marianas del colega Palma.

Tener fe, un chuzo en la mano... y adelante<sup>62</sup>.

El refranero y el lenguaje coloquial está presente, bien es verdad que no tan variopinto y sugeridor como en Palma. Es un elemento que confiere agilidad y popularismo al relato. En el segundo volumen, *Un doble y un repique, Las tres hermanas, Moscas y moscardones y Llamada*

<sup>58</sup> Clorinda Matto de Turner, *El Marqués de la Viga* (En: *Tradiciones*. Tomo 1, op. cit., p. 49).

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 51.

*de sepulcro* serán, a mi parecer, los ejemplos sostenidos de tradición que merece la pena resaltar. Las relaciones humanas, la picardía para medrar, los personajes del pueblo y la aristocracia de “medio pelo” campear por sus respetos en estas páginas amables; que pueden destilar amargura y deteriorarse si la preocupación de Clorinda por el presente de su país toma esos derroteros.

*En resumen*, tradición e innovación... moldes ya perfilados en los que se vierten nuevas inquietudes y una fuerte personalidad femenina que no debe ser olvidada.



**Biblioteca de Letras**  
«Jorge Puccinelli Converso»

# Los Catálogos de las Exposiciones del pintor Jorge Vinatea Reinoso. (Arequipa: 1900-1931)

DORA FELICES ALCANTARA

## 1. Planteamiento

La búsqueda de la identidad cultural latinoamericana propia de la Postmodernidad del siglo xx ha estimulado en nuestros países el conocimiento de quiénes, como los artistas, la plasmaron consciente o subconscientemente en su obra. Dentro de este contexto ha cobrado una especial importancia la investigación de la creación de los pintores peruanos de este siglo, cuya trayectoria plástica desarrollada en una vida ya cumplida permite el inicio del estudio sistemático de diversos aspectos de su producción. Tal es el caso de Jorge Vinatea Reinoso, pintor nacido en Arequipa en 1900 y fallecido en la misma ciudad en 1931.

La pintura de Jorge Vinatea Reinoso se inscribe en la década del 20, época que circunstancias históricas, sociales y culturales propiciaron el surgimiento de una acentuada actitud de reflexión y crítica nacionales que el pintor arequipeño proyectó en una obra de gran vigor plástico inspirada en el entorno del país, la cual pese a su importancia dentro del desarrollo de la Pintura Peruana Contemporánea, su conocimiento, sin embargo, se ha mantenido en el nivel de divulgación, porque entre otros factores, la mayor parte de su producción artística se encuentra en Colecciones Privadas cerradas al investigador; lo que no ha sido óbice para empezar este estudio.

Para el inicio de este estudio fue necesario un trabajo preliminar de carácter biográfico, cuya síntesis ha sido publicada, y a la cual se remite al lector<sup>1</sup>; el que ha permitido ubicar esta investigación parti-

<sup>1</sup> Dora Felices Alcántara, "Nuestros grandes maestros. Jorge Vinatea Reinoso". En: *Kanú. Revista de Arte*, N° 5, (Lima, febrero 1989), p. 6.

cular delimitada a los catálogos de las exposiciones en la vida profesional de Vinatea Reinoso.

El estudio de estas fuentes: los catálogos, lamentablemente sujetos como toda fuente, al hallazgo documental, ha sido un primer paso obligado para establecer un secuencia cronológica fehaciente en su obra profesional presentada en vida, al igual que aproximarse al conocimiento tanto del número de obras como de la temática; y el esbozo de etapas de evolución plástica para la consecuente valoración crítica, posible con la ayuda de algunas obras identificables y ubicables hasta el momento; lo que contribuirá a la futura elaboración de un catálogo razonado, que necesariamente tendrá que hacerse cuando la mayoría puedan ser estudiadas directamente.

## 2. Las Exposiciones de Vinatea Reinoso

La trayectoria plástica profesional de Vinatea Reinoso fue corta y estuvo ligada a la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima, institución artística rectora de la época, y entonces llamada ENBA, (actual ENBASAP). En esa trayectoria, que se extendió desde su egreso de la Academia el año 1924 con la Primera Medalla de Oro en Pintura, hasta el 15 de julio de 1931, fecha de su temprana desaparición, el pintor arequipeño participó en tres exposiciones colectivas y presentó dos exposiciones individuales.

Las exposiciones colectivas fueron organizadas por la ENBA: en Lima se realizaron, la primera en enero de 1925, y la segunda en enero de 1926; la tercera tuvo lugar en la ciudad de Los Angeles, California entre noviembre de 1925 y enero de 1926. Las dos exposiciones individuales que presentara el artista se llevaron a cabo, una en Lima, en agosto de 1926; y la otra en Arequipa en marzo de 1928.

Habiendo sido Vinatea Reinoso en 1924, el egresado con la Primera Medalla de Oro en Pintura que la ENBA otorgó, no se comprende como no participó en dos exposiciones colectivas en el extranjero que dicha institución organizó, a saber: la "Sala de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima" en el Pabellón Internacional del Centenario de Bolivia, La Paz, en noviembre de 1925; y "El Pabellón Peruano" en la Feria Internacional de Sevilla en julio de 1928. No se

descarta la posibilidad de su participación, pese a que el artista no hace referencia a ellas en un documento autobiográfico existente<sup>2</sup>; en el cual, no obstante, se menciona una primera individual en octubre de 1924, la cual, hasta la fecha, la búsqueda documental tampoco permite confirmar.

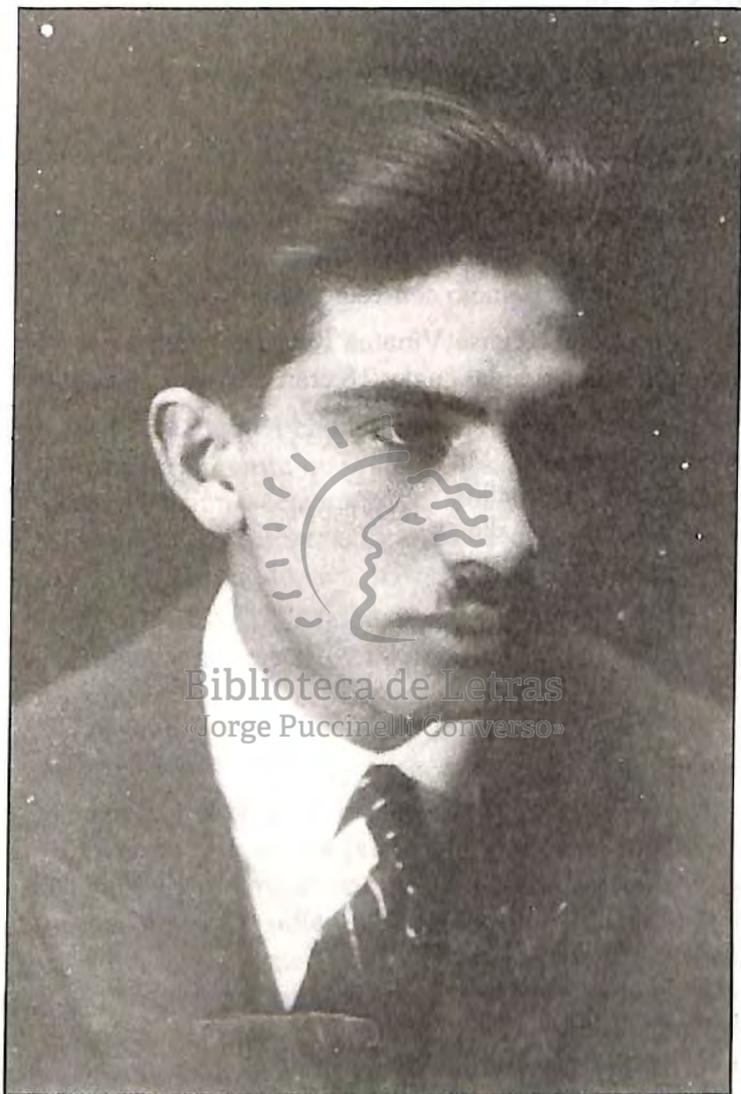
### 3. Catálogo de la Exposición Anual de la ENBA. Enero 1925

La sólida formación académica de Vinatea Reinoso iniciada en la ENBA en 1919 había comprendido seis años de Dibujo y cinco de Pintura bajo la dirección del maestro Daniel Hernández, y el estímulo de un ambiente plétórico de inquietud espiritual y renovación temática, que patrocinaban, en la escultura: Manuel Piqueras Cotoí, y en pintura José Sabogal; atmósfera de libertad formativa que la conducción de Hernández hizo posible.

Durante los primeros años de existencia de la ENBA los Salones Anuales presentados en sus claustros en los meses de enero constituían acontecimiento artísticos de alto nivel, y fueron acompañados de catálogos sumamente escuetos en su información, la que se limitaba a una mera relación, en las especialidades de Dibujo, Pintura y Escultura, de los estudiantes participantes, sin mencionar el título de las obras. Con ayuda de las ilustraciones en las informaciones de la época es posible identificar algunas obras, tales como *El frutero* correspondiente a la etapa formativa de Vinatea Reinoso.

La Exposición Anual de la ENBA en enero de 1925 incluía a su primera promoción egresante y estuvo acompañada de un catálogo, que a diferencia de los anteriores: tenía la particularidad de mencionar por primera vez: el número, el nombre del artista, y el título de la obra de los exponentes de Pintura y Escultura, no así en la especialidad de

<sup>2</sup> "Cuestionario Autobiográfico Raygada". Manuscrito original a tinta escrito en tercera persona, que forma parte del Donativo "Leonor Vda. de Raygada". Biblioteca Nacional, Lima. Este documento que fuera enviado por el pintor desde Arequipa a solicitud del crítico de arte Carlos Raygada, fue recibido en Lima, una semana antes del fallecimiento del artista; y sus datos fueron utilizados en el artículo "Dolorosa pérdida para el arte nacional. Ha muerto Jorge Vinatea Reinoso", que el crítico de arte publicara en diario *El Perú*, Lima, sábado 18 de julio de 1931, p. 4. Un borrador a lápiz de este manuscrito se encuentra en el "Archivo Judith Vinatea Reinoso" en Arequipa, de propiedad del pintor Carlos de Raygada.



*Jorge Vinatea Reinoso*  
(Archivo familiar del Sr. Jorge García Vinatea)

Dibujo, en la cual se mencionó solamente los nombres de los expositores.

Los expositores egresantes fueron siete: cinco mujeres y dos hombres:

1. Rosa Belón García se presentó con cinco obras.
2. Sara Benites Cuevas con dos obras.
3. Julia Codesido con seis obras.
4. Rosa Hurwitz con ocho obras.
5. Elena Izcue con doce obras.
6. Belisario Garay con dos obras (desnudos) y
7. Jorge Vinatea Reinoso con veinte obras.

Como puede apreciarse Vinatea Reinoso presentó el mayor número de obras: veinte, de las cuales 18 eran óleos y 2 acuarelas, las que aparecen así enumeradas en el catálogo<sup>3</sup>:

203. El Señor de los Milagros
204. Cabeza de Estudio
205. Cabeza de Estudio
206. El baratillo
207. El puente de piedra
208. Esquina de Judíos
209. Altares de San Pedro
210. La calera
211. Los Descalzos
212. Las lavanderas
213. Manto de Sol
214. Mercedarias
215. La pasañacha
216. Cantagallo
217. Retrato de la Srta. C.V.
218. El chico del cántaro
219. Frutas nuevas
220. Indio (acuarela)
221. La cholita (acuarela)
222. Cabeza de viejo

<sup>3</sup> Escuela Nacional de Bellas Artes Perú, "Exposición Oficial del año de 1924. Pintura Escultura Dibujo", (Lima, Librería e Imprenta Gil, enero 1925), pp. 10-11.

Los títulos de las obras informan de la temática novedosa que estimulaba la ENBA y a la cual respondió el espíritu sensible del perceptivo arequipeño. Algunos de ellos han sido identificadas por medio de ilustraciones y descripciones en las críticas de arte de la época.

El estudio de esta relación de obras permite establecer algunos grupos temáticos:

Primero, el grupo de la temática academicista con los motivos propios de Escuela y géneros de pintura tradicionales: cabeza, retrato y naturaleza muerta:

- 204. Cabeza de Estudio
- 205. Cabeza de Estudio
- 217. Retrato de la Srta. C.V.
- 219. Frutas nuevas

Segundo, la temática costumbrista, probablemente la de mayor impacto, teniendo presente que la época vivía una atmósfera de arte academicista con gran aceptación del público. En ésta señalaremos específicamente las representaciones plásticas comprendidas en actividades populares ya sea de carácter religioso, cotidiano y escenas de mercado, tales como:

- 203. El Señor de los Milagros
- 206. El baratillo
- 212. Las lavanderas
- 215. La ppañacha

Cabe destacar el N° 203, *El Señor de los Milagros*, óleo sobre yute de 190 x 285 cm., uno de los primeros óleos con el motivo de esta tradicional procesión limeña, cuyas dimensiones, tratándose de un tema costumbrista, sorprendieron enormemente, al igual que la composición y el tratamiento suelto de la pincelada. En la Memoria Anual leída por el Director de la Escuela se le menciona como "uno de los primeros ensayos de cuadros originales que muchos alumnos están ya en estado de emprender; éste le permite (a Vinatea Reinoso) mostrar sus cualidades"<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> "En la Escuela Nacional de Bellas Artes. La exposición de pinturas correspondientes al año 1924. Los trabajos presentados por los alumnos". En: *El Comercio*, Lima, domingo 1 de febrero de 1925, p. 6.

Tercero, la temática de rincones urbanos, género que el espíritu del nacionalismo pictórico de la época enriquece, y que consideramos constituye (al mismo tiempo) un ejercicio de la técnica de pintura al aire libre y su consecuente captación de la luz natural en una paleta de colores claros aplicada al registro de la belleza de pequeñas plazuelas, fachadas de iglesias y entre otros aspectos, calles típicas de las diversas ciudades costeñas y serranas, tales como:

207. El Puente de Piedra
208. Esquina de Judíos
210. La calera
211. Los Descalzos
213. Manto de Sol
214. Mercedarias
216. Cantagallo

De este grupo cabe destacar la obra N° 208 *Esquina de Judíos* que es un paisaje urbano nocturno; y la obra N° 211 *Los Descalzos* es especialmente importante porque constituye una de las primeras de la serie que sobre este sugerente rincón urbano limeño realizara el pintor y en la cual hace gala de una composición con equilibrado manejo de los volúmenes dentro de una sugerencia de movimiento y de color reflejado dentro de un tratamiento de pinceladas y brochazos, sueltos, a restregón, de carácter expresionista.

Cuarto, la temática de interiores de iglesias, motivo que permite a Vinatea Reinoso captar el brillo dorado de la superficie de los hermosos altares barrocos peruanos en diversas obras, en este caso en la N° 209, *Los altares de San Pedro*.

Quinto, hay que destacar igualmente el enriquecimiento del género del retrato tradicional, al incorporarse junto al retrato de salón, el motivo plástico del retrato espontáneo del poblador criollo e indio, tales las obras:

218. El chico del cántaro
220. Indio (acuarela)
221. La cholita (acuarela)
222. Cabeza de viejo

Hay que anotar también que Vinatea Reinoso ha dejado muchos estudios en acuarelas de los tipos nacionales.

El estudio del catálogo de la Exposición Anual de la ENBA en enero de 1925 en la cual se presenta la obra con la cual egresa Vinatea Reinoso ofrece el conocimiento del enriquecimiento temático de los géneros tradicionales de pintura con la incorporación de los motivos nacionales que reemplazan a los academicistas, y a la vez presenta las primeras versiones de motivos que volverán a ser tratados por el pintor posteriormente.

#### 4. Catálogo de la Primera Exposición Panamericana de Pinturas al Oleo

La "First Pan-American Exhibition of Oil Paintings" llevada a cabo en el Museo de Los Angeles, California entre el 27 de noviembre de 1925 al 31 de enero de 1926 reunió por primera vez la creación de todo el continente americano: EE.UU., Canadá y Latinoamérica con una exposición de 374 obras, una por cada pintor, en cuya organización participaron prestigiosas instituciones del antiguo y nuevo continente.

La Escuela Nacional de Bellas del Perú fue la encargada del envío peruano oficial<sup>5</sup>, integrado por diecinueve obras que en el catálogo<sup>6</sup>, figuraron ordenadas alfabéticamente por el nombre de los pintores, desde los números 348 al 366. Jorge Vinatea Reinoso participó con una obra de carácter costumbrista:

348. Mercado arequipeño «Jorge Buccinelli Converso»

Fue ésta una exposición representativa de la pintura peruana que se producía en la ENBA y que comprendió básicamente la pintura de temática nacional interpretada por los pintores pertenecientes al grupo indigenista que lideraba Sabogal, y al grupo de nacionalistas independientes que rodeaba a Piqueras Cotoquí, entre los que se encontraba Vinatea Reinoso.

La selección de artistas incluyó a los egresados de 1924 y 1925; además de los profesores: Daniel Hernández, José Sabogal y el artista peruano asimilado a la "Escuela de París", que si bien no fue profesor

<sup>5</sup> "En la Escuela de Bellas Artes". En: *La Prensa*, Lima, viernes 22 de enero de 1926, pp. 1-6.

<sup>6</sup> "First Pan-American Exhibition of Oil Paintings". November 27, 1925 to January 31, 1926, Los Angeles Museum, Los Angeles California.

de la ENBA, fue no obstante su gran propulsor y gestor: el pintor Enrique Domingo Barreda.

### 5. Catálogo de la Exposición Anual de la ENBA. Enero 1926

El maestro Hernández había dispuesto, con gran criterio, la creación de una "Sala de Egresados" dentro del Salón Anual de la ENBA con la finalidad, en primer lugar, de que el artista tuviese la oportunidad de contar con una sala para exponer la labor de su primer año de trabajo independiente; en segundo lugar, elevar la calidad del Salón; y por último aceptar del artista el donativo de una de sus obras más representativas, para iniciar de esta manera la formación de una Pinacoteca de Pintura Peruana Contemporánea. Hermoso proyecto que la muerte de Hernández en 1932 dejó trunco.

En dicha Sala de Egresados participaron: Belisario Garay con cuatro óleos; Julia Codesido con cinco; y Jorge Vinatea Reinoso con diez óleos. El artista arequipeño había sido nombrado en el año académico de 1925, auxiliar en las clases de pintura del primer y segundo año de la ENBA, como consta en la Memoria leída por el Director Daniel Hernández<sup>7</sup>.

En el catálogo<sup>8</sup>, las obras de Vinatea Reinoso figuran con los números del 128 al 137, a saber:

- 128. Indio
- 129. India «Jorge Puccinelli Converso»
- 130. Pescadores de camarones
- 131. La Buena Muerte
- 132. Descalzos
- 133. Fuente de Neptuno
- 134. Cipreses
- 135. Parque Zoológico
- 136. Interior de la Compañía (Arequipa)
- 137. Capilla de Cayma

Sin el compromiso académico Vinatea Reinoso se expresa, sin embargo, en la temática pictórica nacionalista, en la cual sigue desarrollando los motivos caros a su percepción plástica.

<sup>7</sup> "En la Escuela de Bellas Artes". En: *La Prensa*, op. cit., p. 6.

<sup>8</sup> Escuela Nacional de Bellas Artes Perú. "Exposición Oficial del año 1925. Pintura Escultura Dibujo", (Lima, Librería e Imprenta Gil, enero 1926), p. 7.

En la temática de retratos nativos presenta:

128. Indio

129. India

el primero es un retrato de cuerpo entero en primer plano dominando una perspectiva urbana lejana, composición que posteriormente utilizará en su etapa final, y que se le conoce como *El indio de Paucartambo* y que es el único testimonio dejado en la Escuela del proyecto del maestro Hernández ya mencionado.

En la temática costumbrista figura la obra:

130. Pescadores de Camarones.

Otra única obra es la representante de la temática de interiores de iglesias:

135. Interior de la Compañía (Arequipa)

Pero en esta oportunidad, es la temática de rincones urbanos la más representada, ya sea con fachadas de iglesias y paisajes urbanos tanto de Lima como de Arequipa, a saber:

131. La Buena Muerte

132. Descalzos

137. Iglesia de Cayma

133. Fuente de Neptuno

135. Parque Zoológico «Puccinelli Converso»

134. Cipreses

las dos primeras son las fachadas de iglesias de Lima, la N° 132: *Descalzos*, la segunda de esta serie; la tercera, N° 137 una fachada de iglesia arequipeña de gran significación personal. Las obras N° 133 y 135 captan hermosos aspectos de los jardines del Palacio de la Exposición en Lima. La N° 134 es un paisaje natural de la campiña arequipeña.

## 6. Primera Exposición Individual de Pintura. Agosto 1926

El 12 de agosto de 1926 Vinatea Reinoso inauguró su primera exposición individual de pintura en la ENBA, acompañada de un catálogo muy sencillo<sup>9</sup>, consistente en una hoja plegada en dos, cuya

<sup>9</sup> Catálogo "Exposición Jorge Vinatea Reinoso". Salón de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Colegio Real.

carátula está ilustrada con un dibujo a tinta con el motivo de *La procesión del Santo Cristo*, que es tratado al óleo en una obra presentada en la exposición; y en su interior se encuentra dispuesta la relación de las 39 obras que la integran: 22 óleos y 17 acuarelas.

En el interior del catálogo, a la izquierda están dispuestos la relación de los óleos bajo los títulos de *La Ciudad de Piedra*, *La Ciudad Blanca* y *La Ciudad de los Reyes* refiriéndose respectivamente a la fuente de inspiración: Cuzco, Arequipa y Lima, nombres que a su vez, son los titulares de las acuarelas respectivas, cuya relación se ofrece a la derecha de la página.

Pese a la sencillez del catálogo hay refinados aciertos en su diseño sobrio, los epítetos poéticos de las ciudades, los títulos sugerentes de las obras, que probablemente prepararon favorablemente el espíritu de quienes tuvieron la oportunidad de visitar una exposición de calidad.

He aquí la relación de las obras:

#### LA CIUDAD DE PIEDRA

Oleos:

1. Aldea lírica
2. Procesión serrana
3. La merienda indígena
4. La Pastora de Huanacaure
5. Misa aldeana
6. Mercado de Muttucchaka
7. Aguadores autóctonos

#### LA CIUDAD BLANCA

8. Capilla de Yanahuara
9. Paisaje de Tingo
10. Mediodía
11. Sachaca vista del Cerro de la Aparecida
12. Eucaliptos de Chilina
13. Vendedores de cacharros
14. Remanso aldeano (Sachaca)
15. La noche rosa

## LA CIUDAD DE LOS REYES

16. La higuera abandonada
17. Crepúsculo (Parque de la Exposición)
18. La Huaca de Desamparados
19. Pila Colonial (Plaza de Armas)
20. Nochebuena criolla
21. Toreros criollos
22. Descargadores chalacos

## CUZCO

### Acuarelas:

23. Calle de Mantas
24. Coricancha visto de Pulu-cchapata
25. Calle de los Abrazos (Lima Pampa grande)
26. Cuesta de Suitto-ckatto
27. Hatton-rumiyoc
28. Tanta-huasi
29. El Puente de Almudena
30. Cuesta de Mira-Calceras
31. Cuesta de San Blas
32. Ayllu de Colcampata
33. Mercachifles de Santa Clara
34. El Cristo de mi abuelo

## AREQUIPA

35. Cerro de la Gloria (Tingo)
36. Sachaca vista de las Tres Cruces
37. El Cerro de San Vicente
38. Las Paperas

## LIMA

39. Atardecer (Magdalena Vieja).

Lima, 12 de Agosto de 1926.

Vinatea Reinoso en esta etapa, a partir de su temática nacionalista amplia, alcanza una plenitud expresiva en las obras presentadas en esta exposición individual, las que, como se ha dicho en la semblanza antes mencionada, constituyen hitos en su carrera breve de pintor, y marcan el inicio de un periodo de madurez; término estilístico cuya aplicación, en este caso, inquieta, por tratarse de un joven artista; pero, sin embargo, apreciable cuando se está frente a una de estas obras.

En la temática costumbrista figuran:

2. Procesión serrana
3. La merienda indígena
4. La Pastora de Huanacaure
5. Misa aldeana
6. Mercado de Muttucchaka
7. Aguadores autóctonos
13. Vendedores de cachorros
20. Nochebuena criolla
21. Toreros criollos
22. Descargadores chalacos
33. Mercachifles de Santa Clara

Dentro de esta temática predominan los motivos cuzqueños y destaca de manera especial la obra N° 2, *Procesión serrana* que es el motivo de la procesión popular del Santo Cristo que él trata en otras obras; la presentada en esta exposición es una obra maestra resuelta plásticamente en una composición de tendencia vertical. Están presentadas también los motivos de los mercados populares y vendedores típicos como las obras de los números 6 y 13.

Es interesante hacer notar que el costumbrismo se extiende a los tipos y actividades de los criollos, tales las obras con los números 20, 21, 22 y 33.

En la temática de rincones urbanos los óleos se inspiran preferentemente en Arequipa y Lima:

8. Capilla de Yanahuara
18. La Huaca de Desamparados
19. Pila Colonial (Plaza de Armas)

las acuarelas, en cambio registran la belleza serrana del Cuzco:

23. Calle de Mantas
24. Coricancha visto de Pulu-cchapata
25. Calle de los Abrazos (Lima Pampa grande)
26. Cuesta de Suitto-ckatto
27. Hatton-rumiyocc
28. Tanta-huasi
29. El Puente de Almudena
30. Cuesta de Mira-Calcetas
31. Cuesta de San Blas
32. Aylo de Colcampata
33. Mercachifles de Santa Clara

Los motivos de estas acuarelas son usados por el pintor en obras posteriores, generalmente desarrollados en parte, o íntegramente en óleos, como es el caso de la obra N° 28, *Tanta-huasi*.

La temática del paisaje es una relación de obras de gran belleza plástica. En los óleos figuran:

1. Aldea lírica
2. Paisaje de Tingo
10. Mediodía
11. Sachaca vista del Cerro de la Aparecida
12. Eucaliptos de Chilina
13. Remanso aldeano (Sachaca)
15. La noche rosa
17. Crepúsculo (Parques de la Exposición)

En la acuarela el paisaje está representado especialmente con motivos de Arequipa con los números 35, 36, 37, 38, salvo la obra N° 39, la última del catálogo que es un motivo limeño.

## 7. Segunda Exposición Individual de Pintura. Marzo 1928

En Arequipa, el domingo 25 de marzo de 1928 inauguró Vinatea Reinoso su segunda exposición individual de pinturas en el estudio de los señores Vargas Hermanos situado en el Portal de San Agustín.

Las dos informaciones periodísticas sobre la exposición en los diarios arequipeños<sup>10 y 11</sup>, no mencionan la existencia de un catálogo, pero si se hace referencia a un número de 19 obras presentadas que cuando se especifican las técnicas: 11 óleos y 9 acuarelas, resulta que son 20 obras en total.

La crítica de arte desarrollada en estas informaciones transcribe títulos de obras entre ellas nueve óleos, y cuatro acuarelas que habían sido presentadas en exposiciones en Lima. Entre las nombradas se cita una que es presentada por primera vez, se trata de "Iglesia de la Magdalena Vieja (visión interior)" un óleo nuevo en su serie de interiores de iglesias.

#### 8. Primera Exposición Póstuma de Vinatea Reinoso. Enero 1932

Probablemente Vinatea Reinoso no presentó obras nuevas en su exposición individual de Arequipa en marzo de 1928, porque su producción artística después de su primera exposición individual en la ENBA en agosto de 1926 estaba orientada hacia una gran exposición individual en la "Sociedad Amigos del Arte" de Buenos Aires, centro artístico consagratorio para el artista de la época, que él confirma en el "Cuestionario Autobiográfico Raygada" ya citado<sup>2</sup>, cuando escribe "Ha reunido trabajando durante los últimos siete años un lote, que piensa exhibir en Buenos Aires".

Este lote de obras comprende los óleos de su famosa serie del lago Titicaca y extraordinarios desarrollos plásticos de sus temas nacionalistas preferidos que su muerte no hizo posible exhibirlos en vida. Fue su maestro Daniel Hernández quien, como un homenaje sentido ante la desaparición del joven artista, organizó una Sala Especial dentro del Salón Anual de la ENBA en enero de 1932, en la cual se expuso póstumamente la obra largamente preparada para su presentación en Argentina; la que dada las circunstancias especiales de reunir la producción de la etapa final del artista hace necesaria una investiga-

<sup>10</sup> "De Arte. La exposición de Vinatea Reinoso". En: *Noticias*, Arequipa, lunes 26 de marzo de 1928, p. 4.

<sup>11</sup> "De Arte. La exposición de Vinatea Reinoso se inauguró ayer en el estudio de los señores Vargas Hnos." En: *El Deber*, Arequipa, lunes 26 de marzo de 1928, p. 5.

ción particular en base al estudio del catálogo, que lamentablemente, todavía, no ha sido hallado.

## Conclusiones

La presencia en la Historia del Arte Peruano de una personalidad artística de la talla de Jorge Vinatea Reinoso merece estudios sistemáticos particulares que permitan, a la larga, redondear la imagen plástica de este pintor.

No haciendo referencias a las etapas: autodidacta y formativa en la ENBA es posible esbozar dentro de su actividad profesional, a partir de los datos proporcionados por los catálogos de sus exposiciones en vida, dos periodos: el inicial y el comienzo del periodo de madurez. El primero incluye sus tres exposiciones colectivas con la ENBA, y el segundo sus dos exposiciones individuales. La ausencia de un estudio de su primera exposición póstuma no hace posible en este momento determinar la obra correspondiente a su etapa final, dada que no fue exhibida en vida.

La obra identificable y ubicable realizada al óleo y en acuarela lo señala como uno de los pintores de temática nacionalista más significativos, quien enriqueció los motivos tradicionales de los géneros de pintura: retratos y paisajes academicistas con la incorporación de los tipos, las costumbres y los rincones urbanos de la costa y de la sierra peruana plasmados en composiciones magistrales de tendencia vertical de gran aliento telúrico y de extraordinaria calidad plástica.

## Reconocimientos

La autora agradece las facilidades dadas para la consulta de los siguientes Archivos:

- a. "Archivo Leonor Vda. de Raygada". Biblioteca Nacional, Lima.
- b. Archivo particular "Luis Felipe Tello", Lima.
- c. Archivo particular "Judith Vinatea Reinoso", Arequipa, propiedad del pintor Carlos de la Riva.

## Relación entre Iglesia y Arte durante el Virreinato del Perú: Aproximación

MARTHA BARRIGA TELLO

La justificación dada por la corona española para la ocupación y sujeción de los pueblos encontrados por los viajeros españoles en América fue el incorporarlos a la religión cristiano-romana. Para darle validez a esta posición, el monarca demostró temprana preocupación en construir templos cristianos inmediatamente sus súbditos se establecían en estas tierras.

En el Perú, esta inquietud fue manifiesta en los primeros españoles cuando fundaban una ciudad. Unos de los solares asignados en lugar preminente era el de la iglesia, la que frecuentemente presidía la plaza mayor. Estas sin embargo fueron entonces sencillas y provisionales. Respondían sólo a la necesidad de contar rápidamente con un local adecuado para el culto. En la *Verdadera relación de la conquista del Perú y la provincia del Guzeo llamada Nueva Castilla* (1534) que escribiera el que fue Secretario de Pizarro, Francisco de Xerez se menciona que éste, "mandó hacer en la plaza de Caxamalca una iglesia donde se celebrase el santísimo Sacramento de la misa, y mandó derribar la cerca de la plaza, porque era baja, y fue hecha de tapias de altura de dos estadios, de largura de quinientos y cincuenta pasos". (1968-I; 238)

Una referencia posterior la hace Pedro de Cieza de León en la *Primera parte de la Crónica del Perú* (1550), "La ciudad de San Miguel fue la primera que en este reino se fundó por el marqués don Francisco Pizarro, y donde se hizo el primer templo a la honra de nuestro Señor". (1962, Cap. LVII). Escasos los datos y poco el interés que presentaban entoces. Inicialmente tampoco fueron muchas las expectativas respecto a ellos, pues aunque el arzobispo de Lima había considerado

que la obra catedralicia de su ciudad era "muy fuerte, de suerte que queda con autoridad y honra que conviene para el culto divino y a mucho contento de la dicha ciudad". Bernabé Cobo responde que "debiera ser para aquellos tiempos, tan cortos de ánimo como esta ciudad lo era de vecinos; que a la verdad los que la alcanzamos la juzgamos por muy pequeña y humilde, con su coro alto muy pequeño, y el día de hoy fuera de menos lustre y hermosura que cualquiera de las parroquias de la ciudad, porque su edificio era de adobes, cubierto de esteras y en nada representaba la dignidad de catedral metropolitana". (*Historia de la fundación de Lima*, Libro 2º. Cap. II)

Se explica el comentario porque los edificios religiosos se levantaban generalmente con materiales propios de cada región, posteriormente se importarían los más adecuados allí donde no se disponía de los necesarios. Para la fábrica se contó con la mano de obra indígena, participación que estuvo regulada por disposiciones estrictas de la Corona. Obligatoriamente los habitantes de la ciudad debían enviar indios de las encomiendas a su cargo a colaborar en las obras. Por otra parte el templo y todos los elementos que lo conformaban al interior, como esculturas y pinturas, constituían los medios de acción de la agresiva labor evangelizadora de los misioneros y clérigos. En razón de ello la preocupación y el interés que ponían en él en su conjunto contribuyó al engrandecimiento del mismo. Las disposiciones reales estipulaban que esta tarea estaba bajo responsabilidad de los arzobispos, obispos, prelados y diocesanos quienes debían guardar, bajo responsabilidad, las normas que al efecto se habían dictado. Las Audiencias Reales quedaron facultadas para ejercer su autoridad en lo conducente a consolidar su cumplimiento: "Encargamos al prelado que con todo cuidado y diligencia atienda a dar orden como las dichas iglesias se edifiquen con toda brevedad, usando de todos los medios que fuere necesarios para el culto... Todos los Arzobispos, obispos y prelados diocesanos guarden y hagan guardar y cumplir lo dispuesto en las erecciones de su iglesia, y así no lo hicieran, las nuestras audiencias reales de oficio o a pedimento de parte las hagan guardar..." (1563: *Estatuto de la organización de las Iglesias de Indias*. En: Arragaray, Lucas, 1920, Apéndice 2) El monarca continuamente exhortaba a sus delegados lo mantuvieran al tanto de todo lo referente a las fábricas, de

sus necesidades fundamentales y sobre todo de la correcta distribución del dinero empleado en ellas. Una carta al rey del virrey del Perú, don Luis de Velasco del 5 de mayo de 1600 nos brinda una interesante confirmación al respecto. Entre otros puntos relacionados con asuntos eclesiásticos dice: "La obra de la Catedral se va prosiguiendo conforme a la traza que escribí a V. M. se había elegido para que sea más fuerte y segura y menos costosa y se acabe más presto y he ordenado al obrero mayor *envíe en esta flota la planta* para que siendo V. M. servido la vean oficiales se tome su parecer". (En: Lissón Chávez, Emilio, 1946, Vol. IV, N°19).

El *Estatuto* de 1563 justificaba la preocupación del virrey en cuanto específicamente se señalaba: "Y antes de que la iglesia se comience a edificar se haga perfectamente la traza y condición della y se señale la planta y toda la montea con su pitipié [escala actual], y describan las condiciones y se tantee lo que podrá costar la labor de la iglesia y el tiempo que tardaría en labrarse con la dote y hacienda que tiene la iglesia para se labrar, y así se levante la obra en proporción que se pueda fácilmente acabar... de piedra donde hubiere... prosiguiendo el edificio suntuosamente y como convenga". (Loc. cit.)

Del mismo modo, la Iglesia dispuso la fiscalización por parte de sus miembros, de toda obra de pintura y escultura que se realizase en los territorios americanos con la facultad de reformarlas o retirarlas si encontraban algunas déformes o indecentes. Basaban esta determinación en la importancia reconocida de las representaciones como medio de evangelización de quienes no podían acceder a la lectura. Interés constante, por otra parte, desde el Primer Concilio Limense en 1551 y sobre todo en el Segundo, cuando ya habían llegado a Lima las constituciones del Concilio de Trento, muy específico en este particular.

En base a esta información, se comprende que la Iglesia, a partir de los primeros años de colonización, se preocupase por cumplir a cabalidad su cometido.

Si consideramos a los artistas y artesanos que trabajaron en Lima durante esta etapa, apreciaremos que entre ellos se presentan varias formas de acceder al oficio. James Lockhardt (1982) estima que la cifra de artesanos en el Perú hacia 1560 ascendería a 2,500, en una

proporción de 1 por cada 10 habitantes, suma que aumentó considerablemente a partir de esa fecha. La necesidad de levantar las ciudades, la facilidad con que los primeros colonizadores-conquistadores se hicieron de grandes fortunas que deseaban ver reflejada en sus bienes muebles e inmuebles, hizo que llegaran a convertirse en artesanos hombres de las más variadas procedencias. Se hacen artesanos:

a.- Los que siendo soldados adoptan un oficio artístico para ganarse el sustento, toda vez que su posición no era relevante en la hueste conquistadora.

b.- Los que siendo artistas se alistan como soldados para facilitarse el permiso de traslado desde Europa.

c.- Los que llegan siendo artistas sin mucho porvenir en su lugar de origen.

d.- Los que siendo artistas reconocidos arriban en el séquito de una autoridad o son convocados para tareas específicas.

e.- Los que forman parte de una Orden religiosa.

f.- Los que siendo mestizos, negros o naturales de la tierra aprenden un oficio con alguno de los mencionados grupos.

Cualquiera fuera la vía de acceso, todos dependían para la elaboración de sus obras, directa o indirectamente, de la autoridad eclesiástica. Los unos porque era ésta la entidad contratante o aquella a la cual pertenecían. Los otros, porque la fiscalización que la Iglesia ejercía se extendía al ámbito de la espiritualidad seglar en toda ocasión en que una producción de arte tratara un tema de su incumbencia. Ser "pastor de almas" implicaba responsabilidades amplias y respuestas severas.

Una muestra de todo ello se encuentra en la manera cómo las autoridades de las diversas Ordenes asumían, muchas veces totalmente, la responsabilidad de la ejecución de obras necesarias para el culto. Así fray Tomás de San Martín, padre dominico que fue Provincial del convento de su Orden en Lima entre 1540 y 1552, época difícil e incierta en muchos aspectos. Fray Tomás salía cada mañana muy temprano desde su convento hasta la calera que le había sido donada a su congregación en la hacienda Limatambo, un tanto lejos de la ciudad. Allí permanecía sin comer controlando los trabajos, inspeccionando

la extracción del material y la factura de los ladrillos que posteriormente se preocupaba fueran colocados correctamente en la fábrica de su iglesia y convento. A este celo se debió que adelantara la fábrica en corto tiempo. (Reginaldo de Lizárraga, O.P. 1968, I, xxiii).

Igualmente frailes de otras Ordenes religiosas emprendían tareas relacionadas a la edificación y adorno de sus dependencias. Algunos participaban activamente como artistas. Tal el caso de los jesuitas Jerónimo Ruiz del Portillo, Juan Ruiz, Bernardo Bitti y Alonso Pérez; los dominicos Juan García y Diego Maroto, Salvador de Rivera, todos reconocidos como excelentes maestros en diferentes actividades artísticas. En tal condición viajaban por el Virreinato, cumpliendo igualmente con los pedidos de las autoridades civiles, quienes reconociendo sus cualidades, solicitaban asesoramiento para las diversas obras emprendidas en las ciudades. No extrañaba, entonces, que un fraile impartiera sus conocimientos a aprendices que acudían a los conventos, instruyéndolos al pie de la obra. Muchas veces él mismo, con un poco de habilidad y basándose en los numerosos textos impresos y manuscritos, que por entonces circulaban en las colonias, referidos a las técnicas de manufactura de diversas artes (Serlio, Vignola, Vitruvio, entre otros de tradición medieval que formaban parte de las bibliotecas conventuales europeas y americanas), había accedido al oficio impulsado por las ingentes necesidades de su Orden.

Los religiosos que contaron con artistas laicos calificados, muchos de ellos especializados en Europa, se preocuparon por hacer cumplir las pautas establecidas por la Iglesia transmitidas a través de los concilios y recogidas por tratadistas, quienes como Vincencio Carducho (1633), Francisco Pacheco (1649), Antonio Palomino (1797), entre otros, inducían a la "buena práctica del arte" por medio del ejemplo impreso.

Los contratos que encontramos entre artistas y representantes religiosos durante el periodo hispánico, demuestran la estrecha fiscalización que sobre el artista aplicaba la Iglesia. En ocasiones se le obligaba a ceñirse a un proyecto presentado por un fraile, el que previamente era refrendado por la Orden y, frecuentemente, también por las más altas autoridades religiosas y civiles, como en la carta ya citada de mayo de 1600 dirigida al rey por el virrey Velasco.

Con motivo de la construcción de la espadaña y la torre de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Lima se presentan dos ejemplos significativos. El 22 de enero de 1632 el maestro de albañilería Antonio Mayordomo se comprometió con fray Gabriel de Zárate, prior del convento dominico a “hacer en el convento de la dicha orden un campanario del modelo, orden y forma que se contiene en la traza *que en está razón tiene fecha el hermano fray Juan García, religioso de la dicha orden sin exceder de manera alguna* haciendo todo el dicho campanario de cal y ladrillo...” (Ante Juan Valenzuela, f. 175. Archivo General de la Nación – AGN, Lima). El segundo caso lo encontramos en los legajos del notario Gregorio Herrera, firmado el 21 de marzo de 1659. El maestro albañil Francisco Cano Melgarejo se comprometió con el Prior dominico fray Martín Meléndez a “hacer la torre y campanario de dicho convento *de la forma y manera que está la planta dispuesto por el padre fray Diego Maroto*” (f. 106. Archivo Menestral Harth-Terré). Se comprometía asimismo a consultarle todos los detalles de la construcción. Queda evidenciada la estrecha colaboración entre el artista y su contratante religioso.

Naturalmente que en este particular se hace indispensable una especial mención. Diego Maroto, religioso dominico, era limeño nacido en 1619. Realizó varias obras en Lima y en otras ciudades del Virreinato a solicitud de las autoridades civiles y religiosas que reconocían su sabiduría en este aspecto. Llegó así a ser Maestro Mayor de la Catedral de Lima y Prior Provincial de su Orden a la que de este modo sirvió, como religioso y como artista. Diego Maroto, siendo “criollo” alcanzó altas dignidades que constituyen un ejemplo para el estudio de la organización social del periodo hispánico. Su capacidad profesional fue indiscutible razón para supervisar construcciones, con mayor razón las de sus propios proyectos.

En otra forma de relación contractual, al arquitecto le eran entregados los diseños detallados de la obra. En caso le perteneciera la traza, ésta debía pasar previamente por la revisión y aprobación de los contratantes. No era factible la libre ejecución salvo, naturalmente, que la fama del contratado y su poder de persuasión allanaran el trámite. Sin embargo una vez cerrado el contrato ambas partes debían cumplirlo estrictamente. El arquitecto se comprometía a respetar sus

estipulaciones y responsabilizarse de la calidad del producto terminado a satisfacción del contratante y de los veedores, quienes emitían sus informes a solicitud de parte o por disposiciones expresas. Incumplir un contrato podía significar la separación del gremio respectivo, el pago de multas de diversa índole y en ocasiones la pérdida de licencia de trabajo o el exilio.

En técnicas como la escultura, el artista solía recibir el encargo de producir, exactamente o con ligeras modificaciones, una obra de otro artista. Es lo que Harth-Terré denominó "mimetismo", y que vemos también como exigencia para otras artes.

Con el convento de Santo Domingo, el escultor Alvaro Bautista de Guevara se obligó a "hacer un santo de madera de cedro por barnizar y pintar de la advocación de San Jacinto, de la hechura y cuerpo de Santo Domingo que está en la iglesia y convento del dicho santo de esta ciudad de aquella misma hechura y modelo..." (Ante Francisco Alexandre, f. 45-18. III. 1596. AGN. - Lima). Esta modalidad de convenio era común tanto a contratantes laicos como religiosos. La costumbre aparentemente llevaba implícita la finalidad de evitar desviaciones en el resultado último de la obra.

De la misma manera se presenta el caso del azulejero Eugenio Díaz, cuando éste se comprometió a solar el coro alto del convento de Santo Domingo "de ladrillo colado y entreverado con azulejos estrellados del tamaño y modelo que tienen comunicado con un lazo y medio *al mismo modo y tamaño del que está en la capilla real de esta corte* y asimismo se obliga a hacer dos por guardas en la forma que tienen tratado". (Ante López Varela, fs. 73.29.I.1651. AGN - Lima).

Otro contrato similar firmó Diego Guillén el 16 de mayo de 1613 con los mayordomos de la capilla de la Hermandad de los Hermanos 24, Cofradía de la Santa Veracruz, en Lima. En este caso Guillén construiría una portada para la mencionada cofradía, en ladrillo, "*como la portada de la capilla de Nuestra Señora de la Soledad*". (Ante San Francisco Hernández, f.1026. AGN - Lima). Se repite la situación en el caso de los carpinteros Juan Cáceres y Juan Coronado quienes el 10 de marzo de 1626 aceptaron trabajar unas andas para la cofradía del Santo Nombre de Jesús contra los Juramentos, fundada en el conven-

to de Santo Domingo. Debían tallarla de la "suerte, forma y manera como están acabadas las andas que hizo Pedro Vásquez, carpintero, para la cofradía de San Roque fundada en esta ciudad en la iglesia del señor San Sebastián..." (Ante B. Torres de la Cámara AGN - Lima).

Si existiera duda al respecto, en cuanto a la tradición que se esconde tras estos convenios, es interesante señalar que no fue producto exclusivo de las "provincias ultramarinas". Mencionaremos un contrato firmado en Sevilla con un escultor de la importancia de Juan Bautista Vásquez, lo que nos llevaría a afirmar que debió ser costumbre extendida en la época. El encargo provino de don Gerónimo de Aliaga, residente en Lima, entonces en España. Encargó una escultura de San Gerónimo "de madera de cedro con crucifijo y león y calabaza del tamaño, forma y hechura y postura de un San Gerónimo que está en la iglesia de San Gerónimo extramuros desta ciudad que no ha de tener más diferencia sino sólo ser el uno de barro y este que tengo que hacer de madera y mas a de tener un tronco de altura de una vara y de grueso de una muñeca dado de verde y con sus gajos del mismo árbol con las cortaduras doradas... e dar pintado y encargado con las pinturas y colores que tiene el dicho San Gerónimo..." (López Martínez, Héctor. Sevilla, 1929, 113. Ref. San Jerónimo Penitente de Pedro Torregiano para el monasterio del mismo nombre después del Museo de La Merced de Sevilla) [12.I.1585]

De la misma manera y en tal sentido, firmaron Luis Ortiz de Vargas "maestro escultor y arquitecto vecino en San Martín como principal pagador y obligado e yo Angelino Medoro pintor de ymaginería vecino en la colación de San Pedro como su fiador otorgamos en favor del dator Jorge de la Peña consultor del Santo Oficio de la Ynquisición que estamos concertados con el susodicho en tal manera que yo Luis Ortiz de Bargas (sic) e de fer obligado a hazer e labrar un rretablo de madera de ensamble y talla en blanco conforme a la traza questa firmada del otro dator el cual se ha de poner en el conbento (sic) de San Alberto desta ciudad de la iglesia de Nuestra Señora del Carmen... en seis meses". (López Martínez, Héctor, 1928, 121).

Otra modalidad se presenta en las oportunidades en que los artistas culminan una obra ya iniciada, ajustándose al diseño de base. Así Martín Alonso de Mesa el 18 de mayo de 1612 se comprometió

a terminar un retablo en la iglesia de La Merced en Lima. Este había sido dejado inconcluso al morir el padre Juan Bautista Ortega, su iniciador. Debía culminarlo "*de la misma manera, acabado y dorado en toda perfección*", tal como estaba planteado. (Ante Gómez de Baeza, f. 297. AGN – Lima). Muchos de los informes que emanan de estos documentos permiten una amplia información a la Historia del Arte, sobre todo cuando la obra que sirve de referencia ha desaparecido, así como para conocer el carácter de las transacciones llevadas a cabo en la época.

El Primer Concilio Mexicano, en 1555, estipuló que "ningún pintor español o indio pudiera hacer imágenes o retablos sin ser examinados por los provisosores de la Iglesia". (Rojas, Pedro, 1969, III, 146). Entendemos que se refiere a una acción previa a la obra buscando así salvaguardar la pertinencia de la misma. Tomando en consideración que muchos civiles y religiosos llegados al Perú habían tenido estadías en Nueva España, es de esperarse que, aún cuando no encontremos la norma claramente estipulada en el Perú, esta debió aplicarse, por lo menos en Lima. Lo que el Segundo Concilio Provincial Limense (1567) señaló en su capítulo LIII fue que "la pintura es más ventajosa a los ignorantes que la miran que la escritura a los que leen, juzgamos útil y necesario que las imágenes de los santos sean visitadas por los ordinarios y rectores de los lugares, y si se encontrasen algunas tan deformes e indecentes, que se aparten de la verdad de los hechos, y por su deformidad den ocasión de falta de respeto, *sean reformadas enseguida...*". El Tercer Concilio Limense (1582) refrendaría esta norma, aunque es de advertir que se refiere a obras acabadas, no sujetas a una fiscalización previa, como parece deducirse del caso mexicano. Todas sin embargo, se enmarcan entre las disposiciones del Concilio de Trento (1565) muy específico al respecto, en el que se retoman directivas en base a preocupaciones muy tempranas de la Iglesia Cristiana, (Cláusula 1567: LIII trad. por Rodríguez Demorizi, Emilio. 1966, 117 y Bartra S.J., Enrique, 1982).

Por lo pronto, los artistas eclesiásticos, al contar con aprendices bajo su responsabilidad, debieron ser cuidadosos en las fórmulas que les impartían. Estos, a su vez, se convertirían en seguros agentes divulgadores de aquellas.

Siendo la Iglesia el más importante promotor de arte en la época, mal podemos imaginar a un artista enfrentando su autoridad, fundamentalmente en un medio que rápidamente se tornó altamente competitivo, obligando a muchos de ellos a emigrar en busca de mercados menos saturados. Es así que encontramos conciertos en que el artista se aviene a respetar especificaciones precisas respecto a la temática y técnica, que incluían calidad en los colores, dimensiones de las obras y materiales a emplear.

Conocemos –como ejemplos relevantes– dos contratos firmados con otros tantos pintores de señalada reputación. El más antiguo de ellos lo firmó Mateo Pérez de Alessio el 14 de noviembre de 1606 para pintar varios lienzos, con indicaciones precisas respecto a la iconografía. Se especificaba que “... todas las cuales fechuras de las dichas imágenes me obligo de las hacer y pintar en lienzos a mi costa y mención y dallas fechas de tres palmas y medio de ancho y largo de cinco palmos y tres dedos *que es conforme a la medida que me ha dado* el dicho Juan de Vega [el contratante] de pergamino y en ella algunas letras escrito para hacer las cuales le tengo que dar fechas y acabadas *al olio con las colores muy finas y bien hechas de todo punto* conforme a las obras finas que yo hiciere en mi casa...” (Ante Juan de Cabrera, f. 813v. AGN – Lima – AHT)

El segundo data del 22 de mayo de 1647 y fue concertado entre “Juan de Balberde pasajero que bine de las probincias del Piru y Francosco de Curbaran, maestro pintor decimos que la abadesa del monasterio de Nuestra Señora de la Encarnación de la ciudad de los Reyes del Piru me entregó 2,000 pesos para hacer los lienzos y pinturas para la iglesia del dicho monasterio los quales habia de mandar hacer luego que se llegase a esta ciudad [Sevilla] a Francosco de Curbaran a saber un lienzo en que se haya pintado un árbol que nace de un árbol que nace de un hombre de la descendencia de Nstra. Sra. con toda su progenie en las ramas cuatro y media varas de alto por dos y media menos cuatro dedos de ancho”. (López Martínez, Héctor, 1932 (Of.14.224).

Otros de menor jerarquía debían aceptar propuestas pintorescas como el caso de Luis Fernández, quién concertó con el maestro Pedro de Olmedo en 1638 “Para pintarle cuadros ‘a vara cuadrada’, por 8

reales". (Ante Santisteban, f.38. AGN – Lima). Este tipo de contratos aparecen frecuentemente mencionados en el virreinato.

Quedaba poco margen a la libre especulación, según debemos deducir. Pero no debe sorprendernos este procedimiento en las colonias, toda vez que en Europa era práctica constante. Allí no fue obstáculo que impidiera el que connotados artistas manifestasen a plenitud su capacidad creativa ante fórmulas coercitivas.

En América esta orientación formaba parte de un programa con una finalidad específica, prioritaria frente a cualquier otra consideración, en condiciones particulares que requerían la aplicación de métodos de eficacia comprobada. Fue parte del compromiso americano y con escasas excepciones la Iglesia logró su cometido cabalmente. Queda por indagar la participación del artista en el empeño.

El arte colonial –lejos de ser producto exclusivamente de estas limitaciones– demuestra su calidad creativa. Este será mucho más evidente en la medida que las indagaciones en el área aparten definitivamente el prejuicio de considerarlo un arte subsidiario y consecuente, aspecto por otra parte epidérmico que no compromete los contenidos ni las formulaciones intrínsecas.

## Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

### OBRAS CITADAS

ARRAGARAY, Lucas

1920 *La Iglesia en América y la dominación española*. Buenos Aires.

BARTRA, S.J., Enrique

1982 *Tercer Concilio Limense (1582-1583)*. Lima, Facultad de Teología Pontificia y Civil.

CIEZA DE LEON, Pedro de

1550 (1962) *La crónica del Perú. Primera Parte*. Madrid, Espasa Calpe.

COBO, Bernabé

1639 (1956) *Historia de la fundación de Lima*. Madrid, B.A.E.

- LISSON CHAVEZ, Emilio  
 1946 *La Iglesia de España en el Perú*. Sevilla.
- LIZARRAGA, O.P. Reginaldo  
 (1603-1609) (1968) *Descripción breve de toda la provincia del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile (1603-1609)*, Madrid, B.A.E.
- LOCKHART, James  
 1982 *El mundo hispanoperuano 1532-1560*. México, F.C.E.
- LOPEZ MARTINEZ, Héctor  
 1928 *Arquitectos, escultores pintores vecinos en Sevilla*. Sevilla.  
 1929 *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla.  
 1932 *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Sevilla.
- RODRIGUEZ DEMORIZI, Emilio  
 1966 *España y los comienzos de la pintura y escultura en América*. Madrid.
- ROJAS, Pedro  
 1969 *Historia general del arte mexicano*. México, Ed. Hermes.
- XEREZ, Francisco de  
 [1534] 1968 *Verdadera relación de la conquista del Perú y la provincia del Cuzco llamada Nueva Castilla*. Lima, E.T.A.

- ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN. LIMA (AGN)
- ARCHIVO PARTICULAR EMILIO HARTH-TERRE (AHT)

## José M. Samper y una olvidada novela sobre Lima (1863)

EDGARDO RIVERA MARTÍNEZ

### Introducción

La revisión de publicaciones periódicas peruanas de mediados del siglo XIX, y de la bibliografía histórica correspondiente, nos llevó a interesarnos hace años en una olvidada novela del colombiano José María Samper, que con el título de *Una taza de claveles, Escenas de la vida peruana*, fue escrita, en buena parte en 1863, y cuyos capítulos iniciales fueron publicados en la *Revista Americana* de nuestra capital en ese mismo año.<sup>1</sup> Indagaciones adicionales permitieron ubicar la versión casi completa del texto, publicada por entregas en un periódico bogotano, *La Opinión*, correspondiente a los años 1864 y 1865.

Se trata de una novela de discreto mérito literario, pero de relevante interés como ensayo de un cuadro de la vida social en Lima en aquel tiempo, y como ilustración e "hito" en el proceso de la novelística peruana e hispanoamericana. Una obra, además, que responde en buena parte a concepciones literarias y sociales de especial interés en su época, y en las que se revela la personalidad vigorosa y ejemplar de un hombre dedicado a promover los ideales democráticos e integracionistas, y a definir y afirmar una identidad hispanoamericana, como fue José María Samper (1828-1888).

<sup>1</sup> Jorge Basadre se refiere a esta novela en una nota parcialmente equivocada en *Perú: Problema y Posibilidad*: "El escritor colombiano José María Samper vivió en Lima durante algún tiempo, a mediados del siglo XIX. Fue director de *El Comercio*; [...] y en 1863 editó la *Revista Americana* [...]. En 1881 publicó la extensa novela *Los claveles de Julia*, "Escenas de la vida peruana" [...]. Ningún crítico nacional se ha ocupado de esta interesante novela." (Lima, Studium, 1987, p. 342). No es mencionada tampoco en las bibliografías más recientes, con excepción, en un caso, de una vaga alusión a "una novela peruana" a propósito de los colombianos que nos visitaron en el siglo XIX.

Nuestro propósito es, en primer término, presentar la figura y la trayectoria humana e intelectual de este autor tan vinculado con el Perú de comienzos de los años 60 del siglo pasado. En segundo lugar referimos a sus postulados literarios. Estudiar después ese texto narrativo prácticamente desconocido entre nosotros, tocando sus aspectos internos (argumento, personajes, punto de vista, estructura, espacio, etc.). Ocuparnos a continuación de la ubicación de la obra en la narrativa de la época. Y establecer, en fin, algunas conclusiones.

No necesitamos subrayar las dificultades de orden bibliográfico con que hemos tropezado. Es muy poco, relativamente, lo que podemos hallar en nuestro país sobre la cultura y la historia de nuestros vecinos, mucho más si se trata de una época como el siglo XIX. Ello ha imposibilitado un trabajo inter-textual, y un seguimiento de los vínculos, referencias y recuerdos de José María Samper sobre el Perú.

El presente trabajo de investigación se ha realizado gracias a la ayuda que, en el marco de su Programa de Investigaciones correspondiente al año 1992, nos brindó el Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Facultad de Letras de nuestra Casa de Estudios (Res. Direct. 189-IIH-FLCH-92).

Deseamos expresar nuestro agradecimiento a nuestra amiga Marina Lamus, por su ayuda en la ubicación del texto, y a Juan Gargurevich por algunos datos que nos permitieron acceder con mayor rapidez a ciertas fuentes secundarias.

Enero de 1993.

## 1. José María Samper

José María Samper fue un hombre polifacético, enérgico, activísimo, escritor verdaderamente compulsivo, animado por convicciones profundas, y que en algunos aspectos se adelantó a su tiempo. Ocupa, por cierto, un lugar relevante en la historia cultural y política de su país en el siglo XIX.

En *El Perú Ilustrado* del 4 de enero de 1890 aparece una breve nota de homenaje a su memoria, que sintetiza las múltiples inquietudes a las que consagró su existencia:

“José María Samper, conocido personalmente en nuestra sociedad, [...] brilló con luz inmortal en el cielo literario de la América trabajando activamente en las luchas políticas de su patria, ya como periodista, como empleado público, como viajero, como poeta y jurisconsulto. En todos los ramos de la literatura útil o agradable sobresalió siempre, dando a la es-  
tampa buen número de obras [...].”

En realidad no se limitan a ésas sus preocupaciones intelectuales, ni las expresiones de su sensibilidad. Pues escribió también sobre temas científicos, geografía, historia, estadística, e incursionó en la narrativa y en el teatro. Mas fue, por sobre todo, un eminente publicista, en el sentido que por entonces tenía esta palabra, esto es la de promotor activo de la cultura y de las ideas a través del periodismo.

Nació el 31 de marzo de 1828 en Honda, en el seno de una familia acomodada. Se recibió de abogado muy joven, en 1846, a los dieciocho años, e inició una prometedora carrera burocrática, que luego abandonó para dedicarse al periodismo, a la literatura, a la política y la jurisprudencia.

En lo político se alineó, en la primera etapa de su vida, con los liberales, y formó parte de la corriente de los llamados “gólgotas” en los años 50. Fue diputado nacional por Panamá en 1856 y 1857. En 1864, de retorno del Perú, fue líder de los opositores al gobierno. En 1865 volvió a una posición conservadora y muy católica, como consecuencia de ciertos acontecimientos dolorosos, entre ellos la muerte de su madre. Se convirtió en figura descollante de un ala disidente del Partido Liberal, y pasó a las filas del Partido Conservador, cuyo Programa redactó. En 1876, concluida una de las tantas guerras civiles que solaron su patria, se exilió en Venezuela. En 1885 y 1886 fue representante ante el Consejo Nacional Constituyente, en donde su personalidad vigorosa y su inflamado verbo le asignaron un papel muy relevante.

También se desarrolló en la diplomacia, y fue así Encargado de Negocios de su país en Bélgica y Holanda (1861), y, más tarde, en 1884 Ministro Plenipotenciario en Chile, y posteriormente, en 1885, también en la Argentina. Oportunidad en la que visitó de

nuevo, muy brevemente, Lima. En esos años recorrió el sur del continente, y escribió unos *Romances Americanos*, inspirados al parecer en ese periplo.

En 1886 se desempeñó en la magistratura.

Una experiencia muy importante en su vida fue el viaje que realizó ya casado, a principios de 1858, a Europa, donde después de una breve estancia en Inglaterra se estableció en París (marzo de 1858). En 1859 realizó un primer y extenso viaje por el centro y sur de Francia y por España. Su estancia en el Perú fue también un hito muy importante en su vida. Posteriormente otro por Suiza, parte de Alemania y Bélgica. Durante esa permanencia en Francia tuvo ocasión de alternar con figuras como Lamartine, Victor Hugo y Michelet, y desarrolló una ardua labor periodística. Fueron años en que se atemperó la vehemencia radical anterior, y alcanzó un notable grado de madurez en la visión y el juicio. Como veremos más adelante, puso fin a su estancia en el viejo mundo para venir al Perú y trabajar como Redactor Principal de *El Comercio* en 1863.

Murió en Amopaina, cerca de Bogotá, el 22 de julio de 1888.

Samper pertenece a esa época posterior a la Independencia en Hispanoamérica, en la cual los intelectuales eran también políticos, y los políticos hacían su ingreso en la vida pública a través del ejercicio intelectual, aun si las riendas del poder estaban todavía en manos de los caudillos militares.

Citemos, para terminar, las palabras que le dedica su compatriota, el crítico Gustavo Otero Muñoz,<sup>2</sup> quien lo llama "gran forjador del pensamiento colombiano," y dice:

"Las doctrinas políticas y literarias se renovaron al influjo de su obra. Se rebeló contra los resabios coloniales que aún predominaban a mediados del siglo último en nuestra sociedad, pero fecundando el ideal revolucionario de justicia y progreso con un nuevo sentimiento de la libertad, propicio al arte y a la democracia americanos."

<sup>2</sup> José. M. Samper, *Un alcalde a la antigua*. Prólogo. (Selección Samper Ortega de Literatura Colombiana, vol. xciv, p. 5).

## 2. La obra de José M. Samper

Menéndez y Pelayo califica a nuestro autor de "improvisador fecundísimo en todos los géneros," y "el más fecundo de los escritores modernos de Colombia, y uno de los más conocidos en Europa."<sup>3</sup> El estudioso Julio A. Leguizamón, por su parte, en su *Historia de la literatura hispano-americana*, señala que su obra abarca más de 50,000 páginas, y que "por sobre todas las cosas [fue] hombre de letras en sus manifestaciones más copiosas y variadas."<sup>4</sup>

Como versificador, más que poeta, Samper nos ha dejado varios libros de poemas, además de las composiciones que seguramente se publicaron sólo en revistas o diarios. Tenemos así sus *Flores marchitas: Colección de poesías orijinales*, Bogotá, 1849; *Ecos de los Andes, Segunda Colección*, París, 1860; *Ultimos Cantares, Tercera Colección de poesías líricas*, Bogotá, 1874.

Como autor de teatro escribió numerosas piezas, de las cuales mencionamos, a título de ejemplo, *Colección de piezas dramáticas orijinales i en verso, escritas para el teatro de Bogotá*, Bogotá, 1857; *Un alcalde a la antigua y dos primos a la moderna, Comedia de costumbres nacionales en dos actos*, Bogotá; y *La conspiración de setiembre, Drama histórico en cinco actos i en prosa*, Bogotá, 1856.

Su producción narrativa es también copiosa y comprende, además de la obra que nos ocupa, las novelas *El hijo del pueblo*, *Martín Flores*, *Florencio Conde*, y otras cinco más.

En el campo de los estudios políticos y jurídicos escribió en París su *Ensayo sobre las revoluciones políticas y la condición especial de las repúblicas colombianas* (1861). De 1864 es su ensayo *El catolicismo i la república*, Bogotá, 1864. Trabajó también una *Geografía política y estadística de Colombia*. Más tarde, en 1873, dio a la imprenta un *Curso elemental de ciencia de la legislación*. En 1886 publicó en dos volúmenes su *Derecho público interno de Colombia*.

Como historiador escribió sus *Apuntamientos para la historia política y social de Nueva Granada* (1853), con más de 600 páginas, en

<sup>3</sup> *Historia de la poesía hispanoamericana*, Madrid, 1913, T. II, p. 75.

<sup>4</sup> Tomo II, Buenos Aires, 1945, p. 61.

donde alienta un ardoroso republicanismo, anticlerical, polémico, anti-español, que muestra su definido alineamiento con los llamados "gólgotas."<sup>5</sup> Igualmente una biografía *El Libertador Bolívar* (1886).

Podríamos citar otros muchos títulos, pero con los consignados basta para tener una idea de la prodigiosa capacidad de trabajo de este hombre.

Por lo demás, su esposa, Soledad Acosta, fue también periodista, poeta, narradora, historiógrafa y periodista, y colaboró en *El Comercio* y en la *Revista Americana*. Escribió también una *nouvelle* de temática limeña. Su hija Bertilda también dejó obra escrita.

### 3. El periodista

José María Samper inició su larga carrera de periodista, indesligable de su trayectoria literaria, a los quince años de edad. Editó o participó en la edición de *El Arbor Literario*, primera publicación exclusivamente literaria en Colombia, en 1845, y colaboró en *La Noche*, que se publicó entre 1845 y 1846. Dirigió más adelante *El Neogradino*, hasta su desaparición en 1857. Dirigió y redactó en 1849 el semanario *El Suramericano*. A partir del 1° de enero de 1855 dirigió en Bogotá *El Tiempo*, hasta mayo del mismo año, donde publicó muchos artículos, ensayos y poesías. Y colaboró en diversas formas en *El Mosaico* (1858-1871), donde utilizó el seudónimo de Juan de la Mina, y en otros numerosos periódicos.<sup>6</sup>

No menos fecunda fue su actividad periodística en el exterior. Tenemos así que en la primera mitad de 1863, como veremos en detalle, vino al Perú y se desempeñó como Redactor Principal de *El Comercio* de Lima, y fundó el quincenario anexo que fue la *Revista*

<sup>5</sup> Fernando de la Vega, *José María Samper*. En: *Crítica*, Selección Samper de Literatura Colombiana, Bogotá, s/f. pp. 95-148.

<sup>6</sup> En 1868 desempeñó, por poco tiempo, la jefatura de redacción del semanario *La Paz*. En julio de 1873 apareció, a iniciativa y dirección suya, *El Patriota* (1873), que tuvo vida muy efímera. Fue también redactor de *El Deber* (1877-1881), donde publicó *Historia de un alma*. En *El Bien Público* (1870), *El Porvenir*, *La Unión Colombiana*, (1875), *La Ley* (1876), y *La Nación*, (1887-1888). Hemos tomado estos datos de Antonio Cacia Prada, *Historia del Periodismo Colombiano*, Bogotá, 1968.

*Americana*. Colaboró asimismo, cuando residía en Europa, en *El Comercio de Ultramar*, y en *El Americano* de París (1872), así como en *La América*, de Madrid y otras publicaciones.

#### 4. Samper en Lima: *El Comercio* y la *Revista Americana*

Alejandro Villota, uno de los Directores de *El Comercio*, recomendó desde Francia, en 1862, a su socio Manuel Amunátegui, la contratación del colombiano como Redactor Principal. Este aceptó, y no sólo por razones vinculadas con los cambios políticos en su patria. Dijo al respecto: "Los momentos son solemnes para la América entera, y para serle útil es mucho mejor el teatro de Lima, vasto, central y al alcance de todo el continente [...]."<sup>7</sup>

Llegó de París a Lima en diciembre de 1862. El 16 de este mes se hizo cargo de sus funciones en el diario, las mismas que desempeñó hasta fines de junio o principios de julio de 1863. Su arribo tuvo lugar, pues, cuando aún se tenía muy presente el triunfo de la revolución liberal en 1857, con todas las expectativas que suscitó, y su subsiguiente fracaso. En octubre de 1862 el general Miguel de San Román asumió la presidencia, interrumpida por su muerte en abril de 1863. Regresaron los proscritos, y entre ellos Echenique, pero también liberales como Francisco Javier Mariátegui y José Gálvez. En abril se hizo cargo del poder Pedro Diez Canseco y en agosto el general Juan Antonio Pezet, en lo que Basadre llama "régimenes efímeros, pacíficos y legítimos."

Es en ese contexto que Samper escribió muchas decenas de editoriales, artículos de política, notas económicas y sobre finanzas, y dio a conocer sus opiniones en torno a la política, la educación, las instituciones, y fue autor de incontables comentarios sobre teatro y literatura. Se dio tiempo para una investigación biográfica sobre Pedro Ruiz, obispo de Chachapoyas, y para extensas notas necrológicas sobre San Román y Manuel Pérez Tudela. También escribió en esa época varios cuadros de costumbres, así como la novela que motiva este trabajo. Vasta producción en la que, según indica en alguna parte,

<sup>7</sup> Héctor López Martínez, *Los 150 años de "El Comercio"*, Lima, Edición de El Comercio, 1989, p. 131.

tuvo que expresarse como peruano, a pesar de su nunca olvidada nacionalidad colombiana.

Por desgracia, muy pronto se vio envuelto en duras polémicas, en razón de su posición liberal. Fue ruidosa la que sostuvo con los conservadores Pedro J. Calderón y Evaristo Gómez Sánchez, y sobre todo la muy accidentada que sostuvo con Manuel Atanasio Fuentes, 'El Murciélago,' en la que éste exhibió una virulencia y falta de escrúpulos realmente increíble, y que le valió a Samper la injustificada hostilidad de los numerosos europeos que por entonces residían en Lima.<sup>8</sup>

Durante esa polémica se publicó, con el pie de imprenta de *El Comercio*, y bajo el seudónimo de *Un Cachiporrero*, un panfleto de 126 páginas en verso y en prosa, con el título de *Un vampiro. Especie de cuasi-poema lírico-prosaico y estrambótico en varias partes y diversos tonos*, obviamente dirigido contra Fuentes, y que éste y sus partidarios achacaron a nuestro autor. Menudean allí las sátiras, las anécdotas, las alusiones hirientes, las frases lapidarias, y un humor feroz. Samper negó su autoría. López Martínez cita al respecto un pasaje en que dice: "Jamás he hecho profesión de valiente; pero entre todos los géneros de valor que pueda haber, hay uno en que sí persevero [...]: el del desprecio, que es el que más le irrita [a Fuentes]."<sup>9</sup> Por nuestra parte damos pleno crédito a su negativa, pues su obra, su trayectoria, y sus intereses intelectuales, no se compaginan con tan terrible aunque, en cierto modo, merecida respuesta.<sup>10</sup>

Fatigado por los ataques, la incomprensión y la estrechez del mundo limeño, Samper renunció formalmente a la doble posición que

<sup>8</sup> Se equivoca, pues, don Alberto Varillas Montenegro, cuando dice que J.M. S. pasó "dos décadas activas y polémicas en Lima," (*La literatura peruana del siglo XIX*, Lima, PUC, 1992, p. 191).

<sup>9</sup> López Martínez, *op. cit.*, p. 134.

<sup>10</sup> Recordemos, a título de ilustración, algunos versos de las estrofas con que comienza el libelo, y que parecen desmentir también la supuesta autoría de Samper:

Yo que en tierra de *chupe* y *mazamorra*  
Nací por dicha [...]  
Vengo, armado de ruda cachiporra,  
a remover en tu magín de orate  
todo el fango de insignes pillerfas  
que te fue tan fecundo en gollerfas."

ocupaba en *El Comercio* el 23 de junio de 1863. El diario publicó un texto de homenaje, reconocimiento y desagravio, en cual, y entre otros conceptos, calificó de "indigna y perjudicial" la manera en que había sido tratado desde su arribo a Lima.

Samper propuso y logró que se publicara, como dijimos, un anexo quincenal de *El Comercio*, con el título de la *Revista Americana* —título con el cual quizás deseó enfatizar el más vasto horizonte que deseaba cubrir, en comparación con *La Revista de Lima* (1859-1863)—, con el carácter de "periódico de política general, ciencias sociales, físicas y naturales, historia y viajes, crítica, biografía, costumbres, estadística, bellas artes, industria, crónica y variedades," y que se proponía ser "órgano general de los intereses de la América republicana." Basadre la define por ello como "un órgano precursor del movimiento integracionista continental."<sup>11</sup>

El Editorial del primer número merece un comentario detenido, aun cuando con ello nos apartemos un tanto del objeto central de nuestro trabajo. Comienza preguntándose, a propósito de la inestabilidad de nuestros países: "¿Es acaso la idea republicana nuestro mal radical? ¿Es que no hemos nacido o no somos aptos para la independencia y la libertad?". Y se responde que no es así, y que antes bien hemos dado pruebas de inteligencia y patriotismo, y que al menos en potencia somos ricos.

«Jorge Puccinelli Converso»

"Pero somos infinitamente ignorantes.[...] Nuestros pueblos vegetan en las tinieblas; y las nueve décimas partes de nuestras muchedumbres ignoran casi hasta el nombre del gobierno que tienen.[...] La civilización es la verdadera fuerza de los pueblos."

En ese Editorial, digno de recordarse, también se denuncia, con un énfasis precursor de González Prada:

"El indio, el mulato, el negro y el mestizo no se han elevado aún, en la mayor parte de nuestras Repúblicas, a la dignidad de ciudadanos. Ellos forman la inmensa mayoría de nuestras poblaciones, y son *de hecho* la materia plástica y pasiva dominada, y en lo general explotada, por muy reducidas minorías

<sup>11</sup> *Op.cit.*, p. 342, Nota.

que, a pesar de su incomparable superioridad, son impotentes para conducir las [...]"

Denuncia que se extiende a la de la desunión que separa a nuestros países:

"Como consecuencia de nuestra ignorancia general, las Repúblicas americanas han caminado sin concierto alguno, sin conocerse a sí mismas ni mutuamente, -y sin más vínculos positivos de unidad, de acción y progreso común, que los lazos etnológicos y el común principio de la independencia republicana. Errando en las tinieblas, vivimos dispersos como enemigos, olvidando que la República y la Democracia nos han impuesto una segunda fraternidad, acaso más sagrada y fecunda que aquella que debemos a la raza y la geografía."

Tan amargas constataciones no conducen, sin embargo, a un repliegue pesimista, sino más bien, junto con otras motivaciones, a la enérgica determinación de la tarea fundamental que se asigna a la *Revista Americana*:

"Queremos servir a la causa de la civilización americana; -servirla con todas nuestras fuerzas, sin pasión ni violencia y con sinceridad y desinterés; y escojemos para llenar nuestro deber como obreros de la República, el teatro que conviene a nuestros principios de tolerancia y justicia: la PRENSA, - esta gran tribuna de la opinión que recoge los elementos de la historia."

La publicación será, pues, campo neutral y de conciliación, en donde "Los intereses particulares del Perú ocuparán siempre nuestra atención de un modo primordial."

En concordancia con esos principios, y ateniéndose a la amplitud de visión que demandaban, la *Revista Americana* incluyó secciones informativas, tanto del interior como del extranjero, de viajes, de ciencias, de literatura, etc. Samper asumió él sólo la mayor parte del trabajo, aunque a veces contó con la colaboración de autores como Ricardo Palma, Gregorio Paz Soldán, Numa Pompilio Llona. Se publicaron doce números, que aparecieron los días 5 y 20 de cada mes, entre enero y junio de 1863.

Por desgracia, las polémicas y diatribas, la incompreensión, y las consecuentes amarguras, determinaron que la revista llegara mucho

antes de lo previsto a su fin, y que su Director tomara la decisión de renunciar y partir. Una nota editorial, que aparece en la última entrega, dice:

"Motivos imperiosos nos obligan a retirarnos de la redacción de la *Revista* y acaso alejarnos del Perú. [...] Hemos luchado cuanto hemos podido, sosteniendo, casi sin ayuda ajena, la abrumadora carga de esta publicación; y hubiéramos perseverado en la obra, sin desanimarnos por ningún motivo, si un conjunto de circunstancias penosas no nos obligasen a poner fin a nuestra labor."

## 5. El viajero y los viajes

Hemos visto ya que a fines de 1857 o principios de 1858 José María Samper viajó con su familia a Europa, y después de una breve estancia en Inglaterra se dirigió a París (marzo de 1858). En 1859 realizó un primer y extenso viaje por el centro y sur de Francia, y por España. Posteriormente otro por Suiza, parte de Alemania y Bélgica. Testimonio de sus impresiones y observaciones son sus *Viajes de un colombiano en Europa*, en dos volúmenes, París, 1862.

Ignoramos si han sido objeto de un estudio pormenorizado, pero lo merecen. En la Introducción del segundo de ellos su autor dice: "El viaje es un arte complejo de investigación metódica, al mismo tiempo que de *capricho inteligente*." Y añade que requiere criterio estricto, imaginación poética, curiosidad de observación y libertad de espíritu. Y en otro pasaje, y sin falsas modestias, se define a sí mismo como "Colombiano de nacimiento, aunque cosmopolita por mis convicciones [...]."<sup>12</sup>

En la *Revista Americana* del 20 de junio, en la sección Viajes, se publica una relación con el título *De Southampton a Lima*, del propio José M. Samper. Como indica el título, relata allí el largo periplo que debió hacer para retornar a tierras hispanoamericanas. Exhibe en ese artículo las mismas características de vivacidad, percepción aguda e inteligente, y amenidad narrativa que muestra en los volúmenes que consagró a sus recorridos por Europa.

<sup>12</sup> *Viajes de un colombiano en Europa*. Segunda Serie. París, 1862, pp. 1 y 2.

La inclinación a los viajes lo llevó a recorrer más tarde, cuando se desempeñaba como Encargado de Negocios, el Sur de Chile, y escribió unos *Romances Americanos*, inspirados al parecer en ese periplo. Las bibliografías citan también unos *Apuntes de viaje*, que no nos han sido accesibles.

## 6. Las concepciones literarias de José M. Samper

Antes de tratar de la novela que estudiamos, es conveniente ocuparnos de las concepciones literarias de nuestro autor, las mismas que no sólo revisten un carácter ilustrativo y esclarecedor en relación con *Una taza de claveles*, sino que ofrecen además un interés teórico e ideológico especial.

Un breve y muy temprano artículo, publicado 1854 en *El Pasatiempo* de Bogotá, con el título de *Nuestra Literatura*, y reproducido más tarde en el volumen de *Miscelánea* (1869), es mucho más que lo que podría llamarse una poética personal. Allí se formulan, en efecto, cuatro preguntas fundamentales, que serán planteadas de una u otra manera por escritores y críticos de décadas posteriores, y a las que Samper responde asumiendo una posición en más de un sentido precursora.

Se interroga, para comenzar:

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

“¿Cuál es la misión de la literatura?”

¿Cuál es el giro que hasta hoy ha llevado esta gran rama de la civilización en Sur-América? ¿De dónde ha venido la situación deplorable de nuestra literatura? ¿Cómo levantarla de la postración en que vegeta?”<sup>13</sup>

En su propia y vehemente respuesta, el autor señala que el escritor es el “obrero” que debe propagar “las fecundas inspiraciones de la ciencia social.” Y continúa diciendo que la literatura, en cuanto “enseñanza social, relacionada principalmente con las costumbres, como un desarrollo del hombre en sus facultades más espirituales,” debe “reconstituir la civilización sobre las bases del cristianismo [...]”<sup>14</sup> Y

<sup>13</sup> *Miscelánea ó Colección de artículos escogidos*, París, 1869, p. 223.

<sup>14</sup> *Id.*, p. 224.

un poco más adelante añade, adelantándose en cierto modo a Rodó, que en una época en que la industria efectúa una "revolución universal," la literatura tiene como misión ejercer una influencia correctora:

"a fin de impedir que las sociedades, metalizándose demasiado, lleguen a desvirtuarse del todo en sus instintos, en sus costumbres y sus movimientos, hasta caer en ese fango del interés y del lucro, que llamaríamos el paganismo industrial.

[Más aún, en América la literatura,] "revelación armoniosa de las costumbres de cada pueblo, necesita ser enteramente americana en América, y acomodarse a las condiciones especiales de la sociedad que puebla este continente."<sup>15</sup>

Esta idea se hace más explícita, y se convierte en denuncia de gran despliegue retórico, en el párrafo que sigue:

"Así el drama, la poesía, la historia, la novela, etc., no deben ser en América la expresión plagiaria y servil de las costumbres y la civilización europeas; sino que, esencialmente diferentes, deben entrañar el espíritu democrático, el pensamiento de la República-cristiana, y en cierto modo la pompa salvaje, fiel expresión de esta naturaleza gigantesca, fecunda, virgen, ruidosa, llena de magnificencia, que se desarrolla a nuestros ojos [...] en millares de maravillas y grandezas que Dios ha regado como arenas de oro, sobre esta región predestinada para cumplir grandes designios."<sup>16</sup>

Pero eso es precisamente lo que nuestra literatura no ha hecho, y sigue siendo en la mayoría de los casos una imitación de la española, por su espíritu "estacionario" y en cierto modo "teocrático"; y de la francesa "por sus exageraciones de mal gusto y su mal aplicado romanticismo." Mala imitación de la mala poesía francesa, y servil ante la española, no logra reflejar las costumbres y las condiciones sociales de nuestros países. ¿Las causas? Las principales, en opinión de Samper, "la dirección desacertada que se ha dado a la enseñanza pública [...] la político-manía desarrollada con furor en nuestras poblaciones."<sup>17</sup>

<sup>15</sup> *Idem*, p. 225.

<sup>16</sup> *Idem*, p. 226.

<sup>17</sup> *Idem*, p. 227.

Y señala, en otro párrafo:

“En nuestro sentir, la literatura de este siglo, pero muy especialmente la de los pueblos hispano-americanos, debe ser eminentemente revolucionaria, eminentemente social, no sólo para contrarrestar la influencia egoísta del espíritu industrial, en cuanto tienda a deprimir el vuelo de la inteligencia en su carrera puramente espiritual, sino también para ponerse al servicio de la política y para afianzar el desarrollo de la cultura y del bienestar material.”<sup>18</sup>

En un artículo posterior, publicado en *El Mosaico* de Bogotá, 1864, bajo el seudónimo Juan de la Mina, con el título de *Literatura Fósil*, vuelve a su pregunta sobre la causa de la falta de originalidad y pandería de una gran parte de las producciones literarias de su patria, y también de las de otros países, visible sobre todo en el uso y abuso de los lugares comunes. Y escribe, en pasajes en que vuelve a esa identificación entre literatura y periodismo, y en los que reitera conceptos vertidos ya en la *Revista Americana*:

“No he podido responder a estas preguntas, sino diciéndome también: Porque en América no tenemos sino una vitalidad intelectual ficticia, que obra en el vacío, sin rumbo conocido y sin perfeccionarse, pues no procede de una vitalidad social claramente determinada. Porque vivimos en un aislamiento moral, acaso más notable que nuestro aislamiento físico; y vegetamos por incomunicación. Porque nuestra literatura, arrastrada en su curso por la fuerza dominante de la pasión política o personal, carece de fuerza propia y no ha sabido ni podido crearse una existencia libre y autónoma ni formas peculiares. Porque en Hispano-América no hay todavía *pueblos* sino apenas *poblaciones*, y las poblaciones no leen ni meditan, sino que duermen o vegetan: sólo los pueblos alimentan las letras. Así es que, careciendo de una índole bien determinada, de horizonte, de opinión pública que critique, de estímulos y casi de objeto, la literatura se mantiene generalmente con plagios y vulgaridades, imitaciones serviles y tradiciones. Con *tradiciones* ¡quién lo creyera! en un suelo donde todo es nuevo en la naturaleza y todo debe ser renovación y progreso en la sociedad.”<sup>19</sup>

<sup>18</sup> *Idem*, p. 229.

<sup>19</sup> *Idem*, pp. 32-33.

En *El triunvirato parroquial*, publicado en la *Revista Americana* en 1863, Samper expone lo que podría llamarse su proyecto personal en lo literario, que se apoya ciertamente en las ideas que hemos glosado, y está animado por esa inquietud suya de buscar y perfilar nuestra identidad hispanoamericana:

“Queremos estudiar y retratar lo mejor posible las costumbres y los rasgos más característicos de la sociedad hispanoamericana [...] Que no se nos pida método ni sistema en nuestras excursiones por esos mundos: el primer tipo que hayamos observado nos servirá de modelo [...] Hoy será el avaro, o el pedante, o el ambicioso, o el patriota noble y heroico; mañana el humilde, el palurdo, el bienaventurado, o lo que fuere. Unas veces buscaremos al verdadero hispano-americano en el corazón de los Andes, en nuestras ciudades, en las campiñas de los valles o en los arenales y selvas de nuestras costas; otras, iremos a escudriñar su modo de ser social en sus viajes, a bordo de los grandes vapores del océano, en los salones y *boulevards* de París o en cualquiera otra parte donde se nos muestre con sus caracteres típicos. [...]”<sup>20</sup>

Resumiendo, pues, tenemos que para José María Samper, en una visión de sorprendente modernidad para su época, la literatura es antes que nada “enseñanza social,” “revelación armoniosa de las costumbres de cada pueblo,” “desarrollo del hombre en sus facultades más espirituales,” y, como dice en la Segunda Parte, VI, de *Una taza de claveles*, “elemento fecundo de civilización y espejo de la cultura social.” Y la nuestra, la hispanoamericana, “necesita ser enteramente americana en América, y acomodarse a las condiciones especiales de la sociedad que puebla este continente.” Por eso el drama, la poesía, la historia, la novela, no pueden ni deben ser de ningún modo imitaciones serviles de la literatura europea, sino esencialmente diferentes. Más aún, lejos de caer en una especie de “paganismo industrial,” nuestra literatura “debe ser eminentemente revolucionaria, eminentemente social,” y contribuir a la afirmación y desarrollo de los valores culturales, e incluso del bienestar material. Y debe, en particular, contribuir a la creación y afirmación de una “vitalidad

<sup>20</sup> *Idem*, pp. 78-79.

social," como condición indispensable para el surgimiento de una auténtica vida intelectual.

Citemos, para terminar con esta parte de nuestro estudio, y al margen de lo que antecede, las palabras con que finaliza *Las coincidencias*, en la *Revista Americana*, donde el autor dice, adelantándose a un posible reproche de inverosimilitud: "[...] a la verdad, nada en el mundo es más novelesco, inverosímil y dramático que la realidad." ¿No es lo que sostiene, más o menos, su compatriota Gabriel García Márquez?

## 7. El texto

José María Samper llegó a Lima, como hemos visto, en diciembre de 1862, y la dejó en junio o julio de 1863. Las tareas que desempeñó como Redactor Principal de *El Comercio* y Director y redactor de la *Revista Americana*, y la estruendosa polémica que sostuvo con Manuel A. Fuentes, fueron seguramente muy absorbentes, pero aun así, y llevado por ese afán realmente compulsivo de trabajar con la pluma, debió comenzar el texto de nuestra novela a fines del verano que pasó en la capital, como parecen indicar sus observaciones sobre Chorrillos.

Se ofrecieron en esa revista tres entregas, bajo el seudónimo ya empleado anteriormente de Juan de la Mina, correspondientes a los números del 20 de mayo, y 5 y 20 de junio, respectivamente. La primera comprende la Introducción, y los capítulos - sin usar esta palabra - I, II y III (pp. 227 a 231); la segunda los IV y V; y la tercera los VI, VII, VIII y IX.

Es indudable que Samper tenía en mente completar con su novela de tema peruano algo así como un díptico, en consonancia con el afán americanista que imprimió a la revista, pues en los nueve primeros números, y en esa misma sección de *Literatura*, publicó antes otra novela ambientada en su patria, con el título de *Las coincidencias, Escenas de la vida neo-granadina*, con idéntico seudónimo, y con un tratamiento y espíritu similares. Es particularmente revelador que en la Nota que precede a la primera entrega describiese su contenido como "cuadros dramáticos y de costumbres."

La versión integral de nuestra novela se publicó posteriormente en 1864 en Bogotá, como hemos dicho, también por entregas, en *La Opinión*, con el título de *Una taza de claveles*, *Escenas de la vida peruana*, y con la mención "Novela orijinal," y el mismo seudónimo de Juan de la Mina. Es ciertamente más que una *nouvelle*, pero no la "extensa novela" a que se refiere Jorge Basadre.<sup>21</sup>

Las variantes, en relación con los capítulos que se dieron a conocer antes en la *Revista Americana*, son de diverso orden. En ésta se utiliza una ortografía relativamente moderna, en tanto que en *La Opinión* se apela a la conjunción "i" y a una ortografía no usadas en Lima. Se recurre también a subtítulos de un carácter entre informativo y humorístico, no presentes en la incompleta versión peruana, y se modifica la estructura por capítulos, de tal modo que la Introducción y los nueve dados a conocer en Lima se convierten en Introducción y cinco capítulos, dos de ellos en entregas diferentes. Por otra parte hay algunos cambios de párrafos, frases y palabras. Así por ejemplo se sustituye dos párrafos sobre la vivienda de Don Pascual, en el capítulo que lleva el número IV en *La Opinión*. Sin embargo, se trata en general de modificaciones sin mayor trascendencia, por lo cual, y por el valor más bien histórico y documental de *Una taza de claveles*, no se justifica un análisis detallado al respecto.

El orden y las fechas de publicación fueron los siguientes:

– *Introducción*,

PRIMERA PARTE

– *Don Pascual*.

– I *De cómo don Pascual vino al mundo i sentó el pié*. 30 de junio de 1864.

– *Don Pascual*. (Continuación).

– II *Donde se ve que don Pascual ejercía su profesión con talento*. 6 de julio de 1864.

– *Don Pascual II* (Continuación). Y III *Lo que era la familia Aldana*. 13 de julio de 1864.

<sup>21</sup> Jorge Basadre, *Op. cit.*, p. 342, Nota.

– Don Pascual III (Continuación). Y IV *Las primeras proezas de Teodoro*. 20 de julio de 1864.

– Don Pascual. IV (Continuación). 27 de julio de 1864.

– Don Pascual. (Continuación). V *El sistema de penas y compensaciones de don Pascual*. 10 de agosto de 1864.

– Don Pascual. (Continuación). VI *Liquidación de cuentas i negocios*. 21 de agosto de 1864.

#### SEGUNDA PARTE

– Carmen. I *Los primeros pasos de Pablo*. 14 de septiembre de 1864.

– Carmen. II *Una iglesia y un jardín*. 1º de octubre de 1864.

– Carmen. III *Misterios de amor*. 12 de octubre de 1864.

– Carmen. IV *Penas i delicias*. 19 de octubre de 1864.

– Carmen V. 26 de octubre de 1864 (?)

– Carmen. VI *Nuevos misterios*. 9 de noviembre de 1864.

– Carmen VII 16 de noviembre de 1864 (?)

– Carmen. VIII *Donde se ve la utilidad de un temblor de tierra i una botica*. 30 de noviembre de 1864.

– Carmen. IX *Donde una taza de flores hace las veces de notario*. 14 de diciembre de 1864.

#### TERCERA PARTE

– Chorrillos. I *Lo que era i es un lugar de baños*. 28 de diciembre de 1864.

– Chorrillos. II *Donde se habla otra vez de Teodoro*. 4 de enero de 1865.

– Chorrillos. III *Costumbres i tradiciones curiosas*. 25 de enero de 1865. (Concluirá).

– Chorrillos. III *Costumbres y tradiciones curiosas*. (Conclusión). 1º de febrero de 1865.

Pues bien, Jorge Basadre menciona la novela de que nos ocupamos con el título de *Los claveles de Julia, Escenas de la vida peruana*, Bo-

gotá, Imprenta Zalamea Hermanos, 1881. El mismo título aparece en el crítico colombiano Fernando de la Vega,<sup>22</sup> e igual dato figura en otros artículos o indicaciones bibliográficas. No hemos podido, sin embargo, localizar ningún ejemplar de dicha edición, ni ella figura en los catálogos de bibliotecas como las del British Museum o la Bibliothèque Nationale, ni en los de repositorios de Bogotá que hemos podido consultar. Y, de otro lado, ¿por qué el cambio de nombre? ¿Cómo es que la Carmen original se transforma en una homónima de la protagonista de la novela de Luis B. Cisneros? ¿No hay aquí una confusión?<sup>23</sup>

Sea como fuere, nuestro trabajo se basa en la versión de *La Opinión*, aunque hemos tenido en cuenta, para varios efectos, los capítulos iniciales de la *Revista Americana*.

Ahora bien, ¿cuál fue la recepción que el reducido pero inquieto público limeño dispensó a las novelas de nuestro autor, y muy especialmente a los capítulos iniciales de *Una taza de claveles*? ¿Tuvo que ver con la hostilidad que manifestaron a Samper ciertos sectores en la capital peruana? ¿De qué modo la acogieron quienes se hallaban más directamente interesados en la literatura? ¿Llegaron a Lima ejemplares de *La Opinión*?

No lo hemos podido averiguar. Cabe señalar, en todo caso, que *El Comercio* era un diario que ejercía ya gran influencia, y que la *Revista Americana*, por ser un anexo suyo, y por su variedad, y por las polémicas de la época, debió ser también leída con mucha atención por los círculos cultivados limeños. Más aún, se trataba, en el caso de *Una taza de claveles*, de un texto que pretendía ofrecer un cuadro de usos, gentes y costumbres peruanas vistas por un extranjero, culto y que había viajado extensamente por Europa. Había, pues, más que suficientes motivos para que suscitase gran interés.

## 8. El argumento

La línea argumental es simple. Un avaro, Pascual de la Herrera, nacido en 1790 en Trujillo, e hijo de un padre con pretensiones

<sup>22</sup> Fernando de la Vega, *op. cit.*, p. 106.

<sup>23</sup> A título de curiosidad señalaremos que la Enciclopedia Espasa, en el artículo que dedica a Samper, dice que en esta novela puso "sus memorias sobre Bogotá."

aristocráticas, se establece en Lima y se las arregla para acomodarse en la nueva situación surgida después de la Independencia. Dos hábiles maniobras —su casamiento con una joven hija de un prominente patriota, en 1825, su vinculación con los hermanos Antonio y Juan Aldana, partidarios de la Independencia— le permiten afianzarse, y dedicarse a plenitud al plagio y la usura. Supo también aprovechar la escasez de dinero y el abuso de los papeles de crédito privado y público, y navegar entre las contrapuestas corrientes de la incipiente vida política nacional. Y así su fortuna fue mayor cada día.

La presentación de la familia de Juan Aldana —a la que pertenece la bella y angelical Carmen de la *taza de claveles*— se detiene en los hermanos Juan y Antonio, combatientes en Ayacucho, y de hondas convicciones republicanas.

“Pero estas convicciones colocaban a los hermanos Aldana en la categoría de los *utopistas* o “ideólogos,” porque pensar en gobiernos civiles i realmente democráticos cuando la espada de los “libertadores” acababa de fundar su soberanía irresistible, parecía poco menos que una extravagancia, quizás un crimen de disociación [...] (III).

Antonio se hizo agricultor en un valle de Ayacucho, pero volvió a las armas en 1840 cuando la patria se hallaba en peligro frente a los bolivianos, y murió al lado de Gamarra. Su hermano Juan se estableció en Arequipa, “ciudad de los hombres valientes i de espíritu independiente hasta la insubordinación.” Y después se trasladó a Lima. Allí se reafirmaron sus convicciones, y tomó partido por los liberales contra el gobierno derrochador de Echenique.

Pablo, el hijo mayor, estudia en el Convictorio de San Carlos, y a pesar de la orientación que allí prevalecía, hace suyas las ideas liberales, e incluso escribe en favor de las mismas. Ello suscita la alarma del avaro, que para evitar problemas decide enviar a su hijo de viaje a los Estados Unidos y Europa (1850). El hijo menor, Teodoro, se convierte en cambio en un mozo engreído y disoluto, que teme a su padre pero que no vacila en sustraerle dinero para sufragar sus gastos en el juego y los convites. Don Pascual descubre el robo, y para resarcirse, pone en práctica un siniestro plan, por el cual se apodera de la mayor parte de la fortuna dejada por quien lo creía su amigo, el

patriota y perseguido Coronel Juan Aldana, todo ello con grave perjuicio de su viuda y de su hija Carmen.

Don Pascual muere y Pablo retorna de Europa, y toma a su cargo los negocios del difunto. Teodoro vive en Trujillo, dedicado al juego, hasta que las circunstancias lo apremian y desaparece. Su hermano se entera de los turbios manejos de su progenitor, y del despojo perpetrado en contra de la viuda y la hija de Aldana. Se propone reparar el daño y rehabilitar la memoria del finado. Conoce así a la joven, y se queda prendado de ella. Como su madre se niega a mantener tratos con él, Pablo alquila los altos de una casa, desde donde puede atisbar el jardín de Carmen. Escucha así las conversaciones de ambas mujeres, y, enterado del deseo que abrigan de recuperar una Biblia del coronel, y de tener un retrato de éste, se ingenia para conseguirlos, y los coloca subrepticamente bajo una maceta de flores, —o, con un provincianismo colombiano, una *taza de claveles*— muypreciado por la muchacha. Obsequios a los que Pablo añade uno de los pagarés suscritos por el difunto padre de la muchacha, debidamente cancelado.

Carmen se propone, desde luego, develar el misterio. Llegan, mientras tanto, las fiestas patrias del año 1857, en que se desarrolla lo más importante del acontecer amoroso, núcleo narrativo de la novela. Carmen acude a los oficios religiosos en la Catedral, y lo mismo hace el enamorado hijo de Don Pascual, de la Herrera. Sobreviene un terremoto, y el joven salva a su amada de la confusión y del peligro. Días después, con la sospecha de quién es su anónimo admirador y benefactor, y dónde se esconde, Carmen deja en su jardín, junto a esa *taza*, un ramillete de claveles con una sortija de oro, en señal de aceptación de su amor. Inútil señalar que poco después se aceptaron las visitas de Pablo, los jóvenes pudieron declararse su amor, y finalmente contrajeron matrimonio.

En la última parte, en Chorrillos —marzo de 1861—, la pareja tiene ya una niña, y pasa una temporada veraniega en ese balneario. Con ocasión de la fiesta de la Vieja reaparece Teodoro, quien ha servido por años en el Ejército, en un proceso que es a la vez de expiación y de regeneración por sus pasados errores y pecados. Todo termina, pues, en el más feliz de los desenlaces.

## 9. Los personajes

En América, según Samper, el Tartufo europeo tiene necesidad para medrar de añadir a su persona, en siniestra amalgama, al usurero y al agiotista. Don Pascual, en irónico contraste con el significado de su nombre, es por cierto la personificación cabal de ese tipo. Y por eso mismo su diseño corresponde plenamente a lo que E. M. Forster llamaba *flat characters*, es decir personajes bidimensionales, que a lo largo del acontecer no hacen sino ilustrar una y otra vez los rasgos esenciales que los definen. En concordancia con ello don Pascual no sólo es avaro, sino también calculador, astuto, despiadado, y sobre todo hipócrita, y no encuentra otro placer en la existencia que el del atesoramiento y la ganancia. No hay en él ninguna cualidad moral positiva, y las de orden psicológico —su inteligencia, su conocimiento de los hombres, su tenacidad— se hallan todas al servicio de sus fines egoístas.

Sus modelos o sus equivalente los encontraremos no sólo en el Tartufo del teatro de Molière, sino también, y sobre todo, en el rico tonelero Grandet de la novela *Eugénie Grandet* de Balzac (1833), ferozmente avaro y astuto, y que como el personaje de Samper no tenía otra alegría que la de la contemplación de sus pilas de monedas de oro.

### Biblioteca de Letras

Sea como fuere, es el personaje más trabajado de la novela, y en quien el lector encuentra, más allá de su diseño bidimensional, mayor riqueza de matices, reveladores todos de los vericuetos de un alma siniestra.

Teodoro, el hijo menor, engreído por ésta, es también un personaje diseñado bajo el mismo patrón básico, mas no ya monocromático, por así decir, sino con ciertos matices positivos, y que con el correr del tiempo y de las vicisitudes sufrirá una suerte de conversión hacia el final de la novela, cuando retorna a Lima y se revela como un ser tan generoso y razonable como al principio irresponsable e inescrupuloso.

En el capítulo III de la Primera Parte, por ejemplo, es descrito de este modo:

“Teodoro, que ya andaba por los diez i ocho o diez i nueve, suelto como un pájaro salvaje, voluntarioso en demasía,

infatuado con la riqueza de su padre [...] i rodeado en la voluptuosa Lima de mil tentaciones que le provocaban a la disipación, dio en hacer muchas locuras, recorriendo con la mayor brevedad posible el diapasón de las debilidades y truhanerías de una juventud disipada."

En cambio, al final de la novela, operada ya su regeneración, Pablo dice refiriéndose a su hermano:

"La virtud no es el timbre de los que no han tenido tentaciones que combatir, luchas i dolores que sufrir, sacrificios que hacer i nobles reparaciones que ofrecer i cumplir; sino de aquellos que, habiendo caído por debilidad, tienen luego la fuerza moral bastante para levantarse, transfigurados por la expiación, o de los que luchando con la tentación, se sobrepone a ella i adquieren la superioridad de las almas varoniles [...]" (III, 2).

La galería de personajes positivos es ciertamente predominante. Tenemos, para comenzar, la resignada esposa del avaro, Josefa Peralta, descrita sumariamente al principio. El coronel Juan Aldana, y su esposa, estafada por don Pascual, son también muestra de virtudes ejemplares. Y lo son en grado aún mayor, por supuesto, los virtuosos enamorados de la novela, es decir Carmen y Pablo.

Carmen responde al modelo ideal de la joven bella, virtuosa cultivada y plena de gracia:

"Carmen bailaba con donaire, tocaba piano i cantaba con gusto i distinción, desplegando las galas de una deliciosa voz de *mezzosoprano*, conocia regularmente la lengua francesa, un poco de italiano, historia, geografía i aritmética, i no carecía de útiles nociones sobre bellas artes. Pero eso no la impedía nunca bordar i coser con mucha habilidad i aplicacion, cultivar con intelijencia i esmero el jardín de su casa, ayudar a su madre en todas sus ocupaciones domésticas, copiar con limpieza las facturas i cartas de negocios de su padre, mantener con fidelidad i esquisita fineza sus buenas amistades, idear economías bien entendidas en los gastos de la familia, i cumplir con recato i conciencia sus deberes relijiosos.

Carmen, viviendo entre las flores de su jardín, las imitaba en sus costumbres. Se levantaba con el sol, fresca, i risueña i

graciosa, i jamas habia llegado la hora de almorzar sin que ella hubiese completado su sencillo tocado i se hallase lista para recibir una visita i hacer con dignidad i gusto los honores de la casa. Amaba el sol i las brisas de la mañana, como las flores sus hermanas, i parecia saber, por intuicion i por educacion, que la mujer no es verdaderamente bella sino a condicion de ser siempre natural, manteniendo igualmente frescos el rostro i el corazon. Contando con tales ventajas personales, doña Teresa i Carmen pudieron sobrellevar, no sin tristeza, pero con resignacion, sin impaciencia ni temores serios, la situación de viudez i orfandad en que se hallaron. Su amor recíproco, infinitamente tierno, su culto amante i religioso por la memoria de Aldana, i los sanos i fecundos goces del trabajo, las dieron fuerzas para soportar su pena, vivir sin zozobras i recobrar poco a poco cierta serenidad de ánimo i continencia.”

No hay en ella ni en su madre ni sombra de mezquindad, envidia, deseo de venganza ni codicia. En ambas resplandece la generosidad, tanto en los afectos como en el desapego a los bienes materiales. Carmen, en especial, no deja de recordar, en varios sentidos, los personajes femeninos de las novelas de Lamartine. Y remite, por supuesto, a ese primer tipo de limeña que Luis B. Cisneros describe en *Julia* como “[...] un hada pura, aérea, tierna, ágil y espiritual que apenas toca el suelo con su planta.”<sup>24</sup>

En Pablo, el postergado y más que bondadoso hijo mayor del avaro, hallamos el equivalente masculino de Carmen. En los capítulos finales se precisa aún más, hasta llegar incluso a lo inefable, ingenuamente inefable, el perfil ideal y romántico que de él nos da la obra:

“[...] al observar al joven que leía en la hamaca, se podía comprender que en él se abrigaba un alma soñadora, amiga de lo bello i sublime, capaz de toda grandeza, i por mismo digna de aquella felicidad. [...] Su espíritu vagaba entonces en un mundo de ensueños i cosas sublimes e infinitas [...]” (III, 2).

En Pablo se ha producido, no obstante, una significativa evolución, que si bien no trae un vuelco dramático como en su hermano,

<sup>24</sup> Luis B. Cisneros, *Julia o Escenas de la vida en Lima*. Lima, Edit. Universo, s/a, p. 76.

es consecuencia precisamente de la rectitud de sus convicciones morales. Esto es, su renuncia a toda forma de actividad política, por la básica inmoralidad que ésta implica en el Perú, y su retiro a una vida puramente privada. Se produce así, en su caso, esa decepción y retraimiento de que habla Alejandro Losada a propósito de los autores de nuestra generación romántica.

Los demás personajes, muy secundarios o periféricos, no reclaman mayor atención.

## 10. Punto de vista y estructura

En *Una taza de claveles* encontramos las cinco funciones que puede desempeñar el narrador. Es decir, y además de la propiamente narrativa, nos hallamos con la que llaman rectora (se pronuncia sobre la organización del texto), comunicativa, testimonial (relación afectiva con la materia narrada) e ideológica (sus comentarios en torno a las acciones y los personajes y el medio en que se desenvuelven).

La historia es lineal, siguiéndose la progresión marcada por el ascenso de don Pascual, su decisión y el viaje de Pablo al extranjero —cuyas peripecias no se cuentan—, los hechos del calavera de Teodoro y la muerte del avato. Se continúa con el retorno de Pablo, y su empeño en rehabilitar la memoria de su padre. Se cuenta después el proceso de los amores de Pablo y de Carmen, con su feliz culminación. Y, en fin, se presenta, en el marco de un Chorrillos descrito en detalle, la reaparición de un Teodoro regenerado.

Notemos, por otra parte, que luego de la Introducción, la novela se divide en tres partes. La Primera se titula *Don Pascual*, y su contenido gira en torno a este personaje, si bien ocupan lugar importante —por sus vínculos, por su función narrativa, por los elementos de contraste y dinámicos que aportan— sus dos hijos, y en menor medida los hermanos Aldana. La Segunda, que como señalamos es la más extensa, se titula *Carmen*, y en ella domina la figura ideal que ella constituye, pero acompañada como es lógico por la de Pablo. Y la Tercera, con su desenlace edificante y feliz, se titula *Chorrillos* y tiene como protagonista, en cierto modo, al balneario, en cuyos veraneantes

se resume, en cierta medida, la sociedad limeña, y, más particularmente, sus capas medias.

## 11. El espacio social e histórico

En el Capítulo II de la Segunda Parte, consagrada a Carmen, encontramos un párrafo en que se resume un concepto de la sociedad en que, más allá de referentes balzacianos, ya sea en un sentido positivo, ya sea negativo, se establece el clima moral en que se desenvuelve el acontecer:

“Si en la sociedad humana, considerados sus miembros individualmente, suelen manifestarse pasiones muy mezquinas y resentimientos implacables, considerada colectivamente ofrece muy a menudo pruebas de equidad, benevolencia y buen sentido que alientan al bueno y consuelan al filósofo. La sociedad, en conjunto, no tiene propiamente *corazon* sino *razon*; no conoce el odio ni el resentimiento invencibles; profesa naturalmente la noción de la justicia que reconoce la remisión de toda falta en virtud de la reparación, y está siempre dispuesta, por una especie de instinto democrático, a perdonar y olvidar toda ofensa individual, cuando el ofensor la rescata con algun bien positivo hecho a la masa social.”(II, 2).

La Introducción con que comienza *Una taza de claveles* presenta un cuadro del marco histórico y social peruano en que se desarrolla la acción novelesca. Se señalan y se enfatizan allí algunos de los aspectos generales puestos de relieve en los artículos de la *Revista Americana*. Se insiste así en que a pesar de una herencia común, hay entre nuestras repúblicas muchas diferencias en las costumbres, en el lenguaje, en las preocupaciones, en las inclinaciones populares. Mas también comparten una serie de problemas y de lacras, y entre ellas “parodias de aristocracias,” que “sobrenadan” en la estructura social.

La Independencia, “uno de los acontecimientos más trascendentales de los tiempos modernos,” se afirma, quiso renovar y transformar la vida social, pero chocó con el peso de las tradiciones. Ello fue así sobre todo en el Perú. Y en un párrafo de lúcida y temprana visión, escribe Samper en ese capítulo introductorio:

"Ello es que [...] el Perú había sido uno de los pueblos menos violentamente conmovidos por la Revolución, i que, al día siguiente de la constitucion definitiva de la *República*, la democracia estaba mui lejos de haberse aclimatado en el país. La Revolución, removiendo apenas la capa superficial de la sociedad, había dejado en el fondo los mas sólidos sedimentos de la formacion social de la *colonia*. [...] Las hondas raíces del réjimen colonial quedaban intactas; [...] i, lo que era peor quizás, del seno de una revolucion incompleta, cuyas evoluciones debian seguirse produciendo, surjian elementos viciosos, tales como el militarismo, la empleo-manía, i un instinto de especulacion egoísta, codiciosa, que tarde o temprano debian ocasionar graves complicaciones sociales i políticas."<sup>25</sup>

Pero ese estado de cosas puede ser superado, y no sólo mediante la educación, sino también con el concurso de tres elementos que se señalan expresamente en la Tercera Parte de nuestra novela, a propósito de Chorrillos: "El ferrocarril, que forma con el diario i la manufactura la gran trinidad de instrumentos esencialmente democráticos i rejeneradores del presente siglo [...]."

Afirmación que tiene como marco más o menos subyacente lo expresado en aquel Editorial de la *Revista Americana*, donde Samper denunciaba la ignorancia como causa fundamental de nuestros males. Un estado por el cual nuestras repúblicas iban como en tinieblas, ignorándose unas a otras. Vimos también allí la denuncia de un orden social en que indios, mulatos y negros —"la inmensa mayoría" de nuestros pueblos— son víctimas de un orden social muy injusto, que no podrá superarse, sino con "el impulso poderoso del cosmopolitismo moderno," con todo lo que éste comporta en términos de ferrocarriles, fábricas, trato activo con el extranjero, las instituciones liberales y humanitarias.

<sup>25</sup> La democracia como orden social y político era definida por nuestro autor, poco antes de su venida al Perú, en estos términos: "[...] la democracia no puede ser una organización justa, y por lo mismo consistente y fecunda, sino a condición de respetar y asegurar la armonía de estos dos derechos que, derivándose el uno del otro, forman juntos el derecho humano: el de la libertad completa del individuo, en lo que le es personal; y el de la autoridad soberana del mayor número social, libremente constituida, respecto de los intereses rigurosamente colectivos." (*Viajes*, II, p. 434)."

Tal es, pues, el marco global en el cual se sitúa en *Una taza de claveles*, con especiales características, la sociedad limeña, en la que se refleja y suma, por así decir, en la visión de nuestro autor, la "vida peruana." Y en la cual surge y medran tipos negativos y característicos como el usurero, "personificación de algunos de los elementos sociales" característicos del mundo peruano, a juicio del autor.

La línea argumental se inicia, luego de las necesarias referencias a los orígenes de este Harpagón peruano, con la historia de la manera en que logró acomodarse al nuevo orden social generado por la Independencia, y conseguir una base firme mediante un matrimonio de conveniencia (1825), y un hábil aprovechamiento de la escasez de dinero y de abuso de los papeles de crédito privado y público. Supo también navegar entre las contrapuestas corrientes de la incipiente vida política nacional. Y así su fortuna fue mayor cada día.

La presentación de la familia Aldana —a la que pertenece la bella y angelical Carmen— se detiene en los hermanos Juan y Antonio, combatientes en Ayacucho, y de hondas convicciones republicanas:

"Pero estas convicciones colocaban a los hermanos Aldana en la categoría de los *utopistas* o "ideólogos," porque pensar en gobiernos civiles i realmente democráticos cuando la espada de los "libertadores" acababa de fundar su soberanía irresistible, parecía poco menos que una extravagancia, quizás un crimen de disociación [...]" (III).

Antonio se hizo agricultor en un valle de Ayacucho, pero volvió a las armas en 1840, cuando la patria se hallaba en peligro frente a los bolivianos, y murió al lado de Gamarra. Su hermano Juan se estableció en Arequipa, y después se trasladó a Lima. Allí se reafirmaron sus convicciones, y tomó partido por los liberales contra el gobierno derrochador de Echenique.

La revolución de 1854 es descrita en los siguientes términos:

"[...] i al cabo estalló [...], tan jeneral i formidable como no lo fuera antes ningún otro movimiento en el Perú. Jamás las ideas habían penetrado tanto como entonces en el espíritu social, ni removido tan vigorosamente el sentimiento de todas las masas, ilustradas o ignorantes, acomodadas o pobres, activas o pasivas. La juventud se manifestaba al fin, estimulada por

nobles i jenerosas aspiraciones; los hombres de considerable valer creían que la era de las insurrecciones i reacciones personales, mezquinas i estériles, o de mera bandería, iba a terminar, cediendo el campo a una era de ideas elevadas i tendencias realmente liberales i patrióticas; i las masas populares se apasionaban por las doctrinas democráticas con un interés que prometía mucho al progreso de la moralidad pública.

Se veía venir, desde 1853, una gran *revolucion* —noble, desinteresada, radical i rejeneradora— porque cuando se hablaba de ella como de un acontecimiento inevitable i próximo, se pensaba menos en los hombres que en la justicia i las ideas. Se anhelaba la emancipacion del esclavo negro i del indio —pobre esclavo de la tradicion, la ignorancia, la supersticion i el aislamiento; —se deseaba la libertad completa de la prensa i la tribuna; se soñaba con la libertad relijiosa i la abolicion del cadalso i los fueros i privilejios odiosos; se queria un gobierno probo i moral, que respetase la seguridad individual, acabase con las tradiciones i prácticas dictatoriales, fruto de la brutal soberanía del sable, i fundase definitivamente el imperio de la opinion libre i de la lei." (I, 3).

En el Cap. vi de la Segunda Parte, se cuenta que Pablo decidió dedicarse solamente a su amor, y la política peruana es descrita en términos cuyo decepcionado pesimismo habrá de reaparecer más tarde en *Historia de un alma* o *Memorias íntimas*. Leemos en la novela:

"Unos partidos personales, sin bandera, sin programa ni desinterés, porque no tenían de político sino el nombre i las apariencias de la pasión; una prensa sin dignidad ni sistema, sin consecuencia en sus manifestaciones ni pureza ni energía en sus doctrinas; una política de expedientes i procedimientos empíricos, de favoritismo y transacciones personales, sin regla ni ponderación, en que todo tiene el aspecto de una explotación permanente de las riquezas del estado por la intriga, la lisonja o la intimidación; i una juventud en lo jeneral desunida, desorientada, sin aspiraciones realmente patrióticas, prematuramente envejecida o gastada en la molicie i privada de influencia por la evidente superioridad de las mujeres [...]."

En la Tercera Parte, ambientada en Chorrillos, se ofrece un retrato amable, pero no exento de ironía, del Mariscal Castilla, habitué del balneario:

"El gran mariscal don Ramon Castilla había puesto de moda a Chorrillos, haciendo llevar la afición hasta el entusiasmo. Hai dos cosas mui importantes a cuya falta no a podido resignarse nunca el gran mariscal: "el supremo gobierno," o al menos sus honores i apariencias i el título de "escelencia," i el rocambor. Como el gobierno es todo en el Perú, el mariscal Castilla, al establecerse frecuentemente en Chorrillos, su residencia favorita, aclimatada allí, con su persona, las dos grandes cosas: el gobierno i el rocambor. Ademas, como todo el mundo queria complacer a "su escelencia" i estar a su lado, todo el mundo creia que era de buen tono jugar rocambor. Ya que no les era posible a todos ser ministros para acompañar en el gobierno al escelentísimo señor presidente, al menos cada cual trataba de hacerle cuanto sobre otra clase de carpeta verde." (III, 1).

## 12. Lima

La ciudad de Lima, teatro concreto del acontecer en la novela, aparece descrita con notas que registran otros testimonios de la época, pero también con un particular énfasis en determinados aspectos.

En lo físico, por ejemplo, el invierno limeño es representado de esta manera, más propia quizás del cuadro o del artículo:

"En el jardín todo era esplendor de verdura i flores de mil matices, todo frescura, ricos aromas i alegría, no obstante que ya estaba muy avanzada la estación equívoca que en Lima llaman *invierno*, acaso por respecto a las conveniencias: época de medias-nieblas, medias-lloviznas, medio-frío, media-vegetación i humedad penetrante i destemplada en que, sin embargo, el sol suele mostrarse con toda su magnificencia inter-tropical [...]" (II, 6).

La descripción de Lima recoge lo que se podría designar como lugares comunes, así como aspectos no captados por otros visitantes:

"A pesar del fabuloso desaseo de sus calles, del monstruoso desorden de sus empedrados, que parecen ser los de una ciudad manchega, i de la extraña forma de sus casas, cuyos techos planos son jeneralmente hechos con barro sobre una lijera tablazón o un armazón de cañas-bravas, Lima tiene un aspecto algo risueño i no carece de atractivos. Las numerosísimas iglesias que descuellan en la ciudad, aunque carecen de solidez, elegancia i verdadero mérito de arquitectura i decoración, tienen un no sé qué de pintoresco i artístico que llama la atención i despierta la curiosidad. Los colores de los balcones, de las ventanas i aun de los muros exteriores de las casas, así como la forma de sus portadas i azoteas, y los jarrones de flores, i frescos arbustos de los patios, tienen un aire esencialmente andaluz que cautiva las miradas del extranjero. Uno se creería en Cádiz, o en Sevilla o Córdoba al recorrer Lima, bien que en el movimiento jeneral, el vestir i la fisonomía de los habitantes de esta ciudad, principalmente de las mujeres, predomina un aire particular que hace de la metrópoli peruana una curiosa especialidad." (III, 1).

Anotemos, saliéndonos por un momento de la novela, que posteriormente, en un humorístico cuadro de costumbres titulado *Viajes y aventuras de dos cigarros*, publicado originalmente en *El Republicano* en 1868, sus protagonistas se ven llevados en bruto de Colombia a Europa, y vuelven ya 'procesados' de Hamburgo a Sudamérica, en este caso a Lima, a la que se califica irónicamente como "la indolente y sibarita Lima, reina del Pacífico y del huano [...]".<sup>26</sup> Texto en el cual, un poco más adelante, se ofrece una no menos sarcástica pero también veraz descripción:

"[...] Lima, relativamente a su población, es la ciudad del mundo civilizado que tiene mayor cúmulo de ociosos: la explicación del hecho es sencilla, si se considera que, también relativamente, en ninguna otra ciudad hay tantos empleos públicos, militares en guarnición, pensionados civiles y militares, jóvenes ricos con humos aristocráticos, frailes de vida enteramente mundana, empleados cesantes, y otras alimañas por el estilo."<sup>27</sup>

<sup>26</sup> *Miscelánea*, op. cit., p. 187.

<sup>27</sup> *Id.*, pp. 189-190.

Siendo como es femenina en su espíritu, no sorprende que en Lima reinen, en indisputado señorío, las mujeres, ya sea en los más suntuosos salones, ya sea en las modestas casas de Chorrillos.

“Las mujeres limeñas, con su irresistible prestigio, todo lo alegran; comunican a los hombres algo de su enerjía de acción i su vivacidad de imaginación, i hacen penetrar el humor jocoso i divertido hasta en los ánimos más taciturnos, concentrados e indolentes. Nada creemos aventurar si afirmamos que Lima es el verdadero ‘paraíso de las mujeres’ (como dijo un poeta limeño plajando a los franceses respecto de París), si por paraíso se entiende la tierra donde las mujeres, siendo singularmente bonitas i seductoras, i prodijiosamente mimadas por los hombres, ejercen sobre éstos un prestigio fascinador que prueba lo irresistible del poder femenino ... en ciertas sociedades.” (III, 3).

Esa imagen seductora que nos pinta José María Samper se repite en el artículo antes citado, en términos que recuerdan estereotipos alguna vez recusados por el propio autor en la *Revista Americana*:

“La cabellera suave, sedosa y brillante; los ojos negros, ardientes, expresivos y provocadores; la sonrisa fácil, seductora y parlera.....un prodigioso instinto artístico y una gracia perversa, a fuerza de ser seductora, hacen de la limeña uno de los más bellos tipos que existen en el mundo.”<sup>28</sup>

Imagen ideal que no excluye una nota estrambótica, cuando no grotesca, irónicamente evocada, por la costumbre que tenía la limeña de “pintarse la cara con colorete y embadurnarse el pecho, el cuello, los brazos y las espaldas con polvos blancos, que a veces las hacen parecer espectros salidos de un molino de trigo.”<sup>29</sup>

### 13. Chorrillos

Samper nos ha dejado en el primer capítulo de la Tercera Parte una de las primeras y más completas descripciones de Chorrillos como balneario. Una descripción, sin embargo, que deja en gran parte de lado las complacencias de lo pintoresco, o de la ambientación novelesca, y se atiene a una fidelidad que podríamos llamar periodística.

<sup>28</sup> *Miscelánea*, p. 194.

<sup>29</sup> *Id.*, p. 193.

El panorama de montañas desérticas que se extiende hacia el Este enfatiza las notas ásperas: "muralla [...] severa, triste, árida, desolada; masa muda y amenazante de gris, granito y caliza [...]." A sus pies se extiende una llanura de depresivo aspecto:

"En cualquiera dirección en que se tienda la vista, se ven enjambres de tapias divisorias o vallados, plantaciones raquíticas de maíz, papas, legumbres i algunas cereales, tristes i menguados grupos de olivos, i enormes *guacas* de indios. Rarísima es la casa que se ve en la llanura, aparte de algunos pueblos o caseríos diminutos. [...] Donde quiera la vegetación tiene un aspecto gris, empolvado i mugriento, a causa de la ausencia de lluvias, que hace parecer los árboles como esqueletos sacados del polvo de los sepulcros, o fantasmas que hubieran cubierto de un velo funebre la ceniza de los volcanes andinos."

Los pueblos cercanos ofrecen una apariencia no menos triste:

"Los pequeños i pobrísimos pueblos de Miraflores i Surco, i el irregular caserío del Barranco, interrumpen algo la monotonía del camino i la llanura. Surco es una especie de oasis de aquel triste desierto que pudiera ser un paraíso."

En ese entorno, se alzan los monumentos prehispánicos, de los que Samper nos da una visión de las más desoladas:

"Las *guacas*, que son numerosísimas (se cuenta más de un centenar de ellas en el valle de Lima) tienen al mismo tiempo un no sé qué de lúgubre, como todas las tumbas, i de horrible i monstruoso, como todo lo que ha sido mutilado o devastado. Cada una de esas *guacas* es una verdadera colina artificial, mezcla informe de adobes i tierra pisada, intacta en partes i en otras destrozada, tanto por el tiempo como por la barra de los buscadores de tesoros o "santuarios", extranjeros en su mayor número, que han ido a desenterrar de allí momias, depósitos de oro i vasijas o curiosidades indígenas.

Al ver aquellas colinas-cementerios, donde tantas generaciones escondieron en gran parte el secreto de su raza i civilización, se siente una tristeza compasiva al mismo tiempo que una profunda curiosidad de lo pasado. Querría uno poder resucitar aquellas generaciones estinguidas para interrogarlas

sobre el verdadero modo de ser que tuvieron, así como para inquirir i observar la impresion que deberian causarles el espectáculo de la civilizacion actual i de la vida civil i politica del Perú."

Chorrillos brinda una imagen muy en concordancia con esas notas. Permítasenos citar *in extenso* una parte de la descripción consagrada a la villa:

"Pero si la vista es admirable, inmensa i sublime del lado del océano, la de Chorrillos es menguada, repelente, horrible. La villa parece querer trepar hácia el lado sur, con sus más feos ranchos, sobre la falda de las colinas, estendiendo como una ala destrozada i desnuda sobre un terreno arenoso, cortado por zanjas i barrancos i lleno de basureros que le dan un aspecto monstruoso. Despues la villa se desarrolla en un laberinto de calles i callejuelas tortuosas i oblicuas, polvosas o mal empedradas, estrechas i desapacibles, cuyos ángulos ya agudos, ya obtusos, ofrecen el ideal completo del desórden.

Vistas por encima, como a ojo de pájaro, las cosas presentan un conjunto que parece un enjambre de escombros o de edificios no terminados; o acaso mas bien ofrecen el aspecto de un vasto ranchario de salvajes o de un monstruoso campamento de jitanos. Las paredes, sin blanquimento ni pintura en su mayor parte, apenas empañetadas de barro; la forma de los techos, enteramente planos i cubiertos con una simple capa de tierra, i la irregularidad híbrida de casi todas las construcciones, harian creer que la villa acababa de ser conmovida, dislocada i revuelta por un terremoto."

"Pero al recorrer sus calles, su aspecto es diferente i ménos desagradable. Ya no se ven los techos sino de relieve, i aunque parecen aplastados, permiten formar mejor idea del exterior, i el interior de las casas. Sobre todo, allí se ven caras de limeñas, i estas son tan amables i espresivas que hacen olvidar enteramente la fealdad de la villa. Tal vez no hai una casa que no tenga su corredor hácia la calle, especie de galeria al aire libre, defendida por una barandilla de madera i protegida contra el sol por un cortinaje de dril o lona de colores. Allí se ve ordinariamente una hamaca i algunas silletas, donde se tiene la tertulia de confianza en ciertas horas de la tarde o de la noche."

Los baños son en cambio, como la vista del océano, motivo de complacida evocación:

“Por lo demas, los baños no pueden ser mejores en ninguna parte del mundo; las brisas que se respiran en Chorrillos son puras, deliciosas i fortificantes, i el espectáculo marítimo es de una hermosura tranquila i una amplitud que incita el espíritu a los mas gratos ensueños. Las noches producen allí una sensacion de bienestar poco comun. Cuando las hermosea la luna, con su innumerable cohorte de estrellas, la luz melancólica de aquella i las titilaciones de estas producen en la inmensidad del Pacífico fulguraciones admirables que, repitiendo las del cielo, establecen entre el firmamento i el océano la mas poética i sublime armonía de luz, tranquilidad, misterio i grandiosidad infinita.” (III, 1).

#### 14. Lo romántico en *Una taza de claveles*

Como señalamos anteriormente, y de acuerdo a testimonios varios, Samper tuvo ocasión de alternar en París con figuras como Lamartine y Victor Hugo, que si bien no cultivaban ya el romanticismo de hacía treinta años, conservaban todavía el prestigio de las obras que habían escrito bajo ese signo. El colombiano no pudo dejar de ser sensible a ese lustre, ni a los sortilegios de una literatura de lo pintoresco y de los sentimientos, y de ello dan testimonio inmediato ciertas páginas de sus *Viajes de un colombiano en Europa* —escritos como sabemos durante su larga estancia en el Viejo Mundo.

Si nos atenemos, por una parte, al título de la novela, *Una taza de claveles*, simbólicamente vinculado a la figura de Carmen, en quien coexisten la pureza del alma, la belleza y la gracia; y, por otra, a la mayor extensión que ocupa la segunda parte, bajo el nombre de la joven, aun cuando en varios de sus capítulos no sea ella la protagonista, vemos definirse aún más la fundamental inspiración romántica de la obra. De Lamartine, Hugo y demás escritores de esa corriente provienen —qué duda cabe— las idealizadas figuras de la muchacha y de Pablo, así como la idea de la regeneración de Teodoro. Esa misma fuente es discernible en la acentuación de los rasgos negativos, lindantes con lo diabólico, en don Pascual.

Más aún, el acontecer se ajusta al principio hegeliano de la novela como expresión del "conflicto de la poesía del corazón y de la prosa de las relaciones sociales." Conflicto que, en *Una taza de claveles* se da entre los ideales de los enamorados, Pablo y Carmen, y una sociedad donde reinan la avaricia, la mezquindad y la codicia ejemplificadas en don Pascual, pero que no se resolverá de modo trágico. Se producirá más bien un resignado avenimiento del joven protagonista con un orden social que no está en sus manos transformar.

Ahora bien, no olvidemos que entre 1850 y 1854 se produce en el Perú una primera eclosión romántica, con su novedosa reivindicación de los sentimientos, de la inspiración, de la libertad, del nacionalismo y su fe en el progreso. Sus expresiones más notables se dieron en el teatro, con *El Poeta Cruzado* de Nicolás Corpancho (1851) y *Rodil* de Ricardo Palma (1852). En 1855 se dan a conocer *El Templario* de Corpancho y la alegoría *El pabellón peruano* de Luis B. Cisneros. 1857 es el año de *El bello ideal* y de *Abel o el pescador americano*, de Carlos Augusto Salaverry. Y en 1860 y 1861 son igualmente numerosos los libros de poemas, las piezas de teatro y los relatos de carácter romántico, de autores como Salaverry —su drama histórico *Atahualpa*—, Corpancho, Althaus, y de la publicación de *Julia* en París.

### Biblioteca de Letras

El crítico argentino Alejandro Losada, prematura y trágicamente desaparecido en la década pasada, considera que en el romanticismo peruano se da a partir de 1848 una situación social en que conviven élite y plebe en el marco de una marcada expansión económica, gracias al guano, contexto en el cual productores jóvenes de la clase media se trazan un proyecto estético modernizador que privilegia las experiencias ideales subjetivas y la vida privada.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Para el estudio de nuestro romanticismo es indispensable la consulta de los trabajos de Losada. Su libro *Creación y praxis. La producción literaria como praxis social en Hispanoamérica y el Perú* (1976), el trabajo *La literatura urbana como praxis social en América Latina*, publicado en *Latein Amerikan Studien*, 3, Munich, 1977, (pp. 46-75), su artículo *Bases para un proyecto de una historia social de la literatura en América Latina* (*Revista Iberoamericana*, 1981, Nos. 114-115, pp. 167-188). y su Tesis de Doctorado, revisada, publicada en 1983 *La literatura en la sociedad de América Latina. Perú y el Río de la Plata, 1837-1880*, Frankfurt, 1983 (Iberoamericana Verlag). Igualmente los trabajos de José Miguel Oviedo y de Julio Ortega.

Precisamente Pablo, el hijo 'bueno' del prestamista, en *Una taza de claveles*, se adhiere a esa corriente liberal, llegando incluso a escribir un artículo en su favor, motivando con ello la alarma de su padre, y su consiguiente viaje a Europa. Pero a su regreso, y como consecuencia de los sucesos que afectan a su familia, sus experiencias individuales, y el clima social y político reinante, se retira a una temprana vida privada, cumpliéndose en él, en cierta manera, ese destino que Losada encontraba en varios de nuestros autores románticos.

Dice en otra parte este estudioso:

"El romanticismo nació en vinculación directa con el pueblo y con la elite dirigente como un populismo ilustrado; se desarrolló articulado a la lucha del Partido Liberal como un utopia revolucionaria aristocrática; a partir del fracaso del proyecto liberal en 1858, se produce una crisis sobre su significado social. [...] Y con ella] podemos decir que se inicia la literatura peruana republicana..."<sup>31</sup>

Bajo esa óptica, bien podría decirse también que, con esta novela, José María Samper contribuyó, aunque en modesta y marginal manera, a ese comienzo.

Pero ese culto a los ideales y los sentimientos no impide, sin embargo, que se adecúen y subordinen, en la novela que estudiamos, a una aproximación realista al mundo social. El autor es explícito al respecto, y toma así la palabra en *Una taza de claveles*:

"Aunque reconocemos y apreciamos como el que más el valor de las buenas novelas de imaginación, consagradas al culto de un noble ideal principalmente, nos parece que no es difícil conciliar lo ideal con lo real. Además, nuestro propósito es más bien trazar modelos, cuadros de costumbres y bosquejar tipos sociales, que inventar un cuento rigurosamente novelesco." (I, 1).

## 15. *Una taza de claveles* y el costumbrismo

No es nuestra intención tocar aquí el problema de la relación entre costumbrismo, romanticismo y realismo. Estimamos, simplemente,

<sup>31</sup> Alejandro Losada, Tesis, *La literatura en la sociedad de América Latina. El Perú y el Río de la Plata, 1837-1880*. Frankfurt, Ediciones de Iberoamericana Verlag, Klaus Dieter, Vervuert, 1983, p. 118 y ss.

que el costumbrismo es una forma temprana de realismo social, inicialmente favorecida por la viva atención que el romanticismo concedió al color local, a lo pintoresco, a lo exótico. Forma que, como muestran los textos, y los trabajos de críticos como Jorge Cornejo Polar, perdura como una corriente independiente hasta nuestro siglo, y que incluso, en nuestra opinión, reaparece de modo discontinuo bajo nuevas modalidades.

La deuda contraída por Samper y sus compañeros de generación, frente a los costumbristas españoles —Larra, Mesonero, Bretón de los Herreros—, fue reconocida expresamente por nuestro autor en su *Discurso de recepción en la Academia Colombiana*.<sup>32</sup> El costumbrismo colombiano, tan relacionado con el periodismo literario en la Nueva Granada de mediados de siglo, hasta el punto de confundirse con él, experimentó su más vigoroso impulso con el semanario *El Mosaico*, que apareció en diciembre de 1858, y que con dos o tres interrupciones duró hasta 1871. Es incluso posible, como hace Frank M. Duffey,<sup>33</sup> dividir a los costumbristas colombianos en pre-mosaicos, como José Caicedo Rojas o Juan de Dios Restrepo, pródigos en cuadros y artículos de costumbres, y los llamados Mosaicos, (1860-1870) entre los cuales se cuenta precisamente nuestro autor. Este último grupo se inició en las tertulias a que invitaban Rafael Eliseo Santander, y más tarde José María Samper, siendo sus demás miembros figuras como las de Ricardo Silva, Jorge Isaacs, José Joaquín Borda, Ricardo Carrasquilla.

Samper fue, según Duffey, *a part-time costumbrista*, un costumbrista a tiempo parcial, exento por lo general de la reminiscencia nostálgica que se percibe en los demás mosaicos. No en vano se pronunció alguna vez en contra del cultivo literario de las "tradiciones" en un continente "donde todo es nuevo en la naturaleza y todo debe ser renovación y progreso en la sociedad."<sup>34</sup> Antes bien le anima siempre un esperanzado fervor frente al futuro. Buenos ejemplos de todo ello, aun en sus contradicciones, son sus artículos recogidos en el ya citado volumen titulado *Miscelánea*, cuya Parte Primera tiene como subtítulo

<sup>32</sup> *Repertorio Colombiano*, xii, 1886, p. 59.

<sup>33</sup> *The early cuadro de costumbres in Columbia*, Chapel Hill, Univ. of North Carolina Press, 1956, p. 11.

<sup>34</sup> *Literatura Fósil*, art. cit. En: *Miscelánea*, op. cit., pp.32-33.

precisamente el de *Costumbres*. Algunos son anteriores a su viaje a Europa, como *La mantilla*, y otros se publicaron en la *Revista Americana*, como *El triunvirato parroquial*, *El petimetre de pueblo*, *Los hispanoamericanos en Europa*. Y en casi todos ellos encontramos esos rasgos de presentación descriptiva, humor, actualidad, valoración, propios del cuadro costumbrista.

Pero en la novela que estudiamos el acontecer no es de ningún modo simple pretexto para la mostración de tales o cuales costumbres, ni una narración breve de escenas sucesivas y descripción de personalidades genéricas, si nos atenemos al concepto de cuadro de costumbres que sirve de fundamento a Maida Isabel Watson en el importante libro que dedicó al costumbrismo peruano del siglo XIX.<sup>35</sup> *Una taza de claveles* posee una trama definida, personajes que evolucionan, tensión narrativa, y otras características propias del género. No es, pues, de ningún modo, una simple serie de cuadros, subsidiariamente narrativo. Es una novela, si bien con muchos y a veces extensos pasajes descriptivos, además de no pocas páginas de la Tercera Parte, consagrada a Chorrillos, de una explícita intención costumbrista.

Es verdad que Samper nos habla, en la Introducción a *Una taza de claveles*, de *costumbres*, pero allí el término no tiene el sentido usual en español de prácticas reiteradas y llamativas de un grupo social, sino de inclinaciones y usos que forman el carácter distintivo de una sociedad. Nos hallamos, pues, mucho más cerca del sentido que tiene la palabra *moeurs* en la novelística francesa de mediados del siglo XIX. Más aún, Samper nos dice que se propone delinear modelos, cuadros, tipos sociales, todo lo cual configura, en el caso que analizamos, un proyecto de presentar narrativamente "la vida peruana," o más exactamente la vida social limeña. Su costumbrismo no es, pues, una versión tardía y alógena en la línea del costumbrismo de Pardo y de Segura. Se trata, más bien, de un producto marcado a la vez por una tradición hispanoamericana —y, particularmente, colombiana—, y por una definida impronta

<sup>35</sup> Maida Watson, *El cuadro de costumbres en el Perú decimonónico*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad Católica, 1980, p. 11.

balzaciana, dándose así en su caso el hecho que posteriormente se dio, por ejemplo, en *Clorinda Matto de Turner* <sup>36</sup>

## 16. ¿Un realismo balzaciano?

Los subtítulos de *Julia* (París, 1861) de Luis B. Cisneros, y de la novela de Samper, son muy semejantes. En el caso del colombiano reza *Escenas de la vida peruana*, y en la obra del peruano *Escenas de la vida en Lima*. Años antes, y en un caso que quizás no llegó a conocimiento de Samper, se había publicado en *El Comercio* la novela de Narciso Aréstegui *El padre Horán*, que tenía a su vez como subtítulo el de *Escenas de la vida en el Cuzco*. Todo ello nos hace pensar, como es lógico, en Balzac y los *Etudes de mœurs*, los cuales a su vez comprenden, como es sabido, *Scènes de la vie privée*, *Scènes de de la vie de province*, *Scènes de la vie parisienne*, etc. Recordemos también que hacia 1837 Balzac tenía proyectado poner toda su obra novelesca bajo el título de *Etudes Sociales*, bajo el concepto de que así como hay especies naturales existen también “especies sociales.”

Se suman a esa “coincidencia” inicial otros indicadores de mayor peso. Tenemos así ciertas similitudes en los personajes y en la forma en que son presentados, formas de tratamiento de la materia narrada, digresiones en que interrumpe el autor, la forma en que se describen ambientes, etc. Un buen ejemplo es el que ofrece don Pascual, ser devorado por la avaricia, como lo es el señor Grandet en la novela balzaciana que se titula *Eugénie Grandet*. Y si éste tiene a una devota servidora, Nanon, Don Pascual cuenta con la prima Eufrasia, no tan devota pero sí muy discreta. Y ambos personajes, el francés y el peruano, tienen como mayor placer de la vida el contemplar y tocar sus talegos de monedas de oro.

Balzac sintetizaba la estética de su novelística de la siguiente manera:

“En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en ressemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères [...], en composant des types par la réunion des

<sup>36</sup> Ver a este respecto de Antonio Cornejo Polar, *Clorinda Matto de Turner, novelista*. Lima, Lluvia Editores, 1992, p. 17.

traits de plusieurs caractères homogènes, peut-etre pourrais-je arriver à écrire l'histoire [...] des moeurs."

Guardando las distancias, ¿no decía nuestro autor en un artículo que su propósito, en materia literaria, era "estudiar y retratar lo mejor posible las costumbres y los rasgos más característicos de la sociedad hispano-americana [...]"? ¿No dice en la novela que su propósito es "trazar modelos, cuadros de costumbres y bosquejar tipos sociales"? ¿No dice también que la literatura debe ser espejo de la cultura social? ¿Cómo no ver entonces allí un propósito de adaptación parcial y selectiva, por así decir, de la línea maestra de la obra balzaciana a nuestra realidad y nuestra literatura?

Sin embargo, modesta como es la obra literaria de Samper, y sin forzar una comparación fuera de lugar, anotemos que no hay en ella el marco de un sistema social global y cerrado, en incesante proceso de movilidad interna, como en la sociedad balzaciana.<sup>37</sup> Recordemos no obstante que Samper estima, en términos generales —y lo sostiene en la novela— que toda sociedad es un cuerpo que en lo moral funciona como una especie de cuerpo conmutativo y retributivo, por así decir, en consonancia con concepciones cristianas y románticas. Sea como fuere, y no ya en el pronunciamiento abstracto, sino en los hechos narrados en la obra que comentamos la sociedad peruana, lejos de ser una totalidad de engranajes solidarios, aparece de algún modo como lo que en verdad era, es decir como un archipiélago, desigual y animado por fuerzas centrífugas. Y sus personajes no llegan a ser propiamente caracteres, salvo quizás don Pascual, como son los balzacianos, sino tipos, solamente tipos.

Por otro lado, es más que probable que tanto Samper como Cisneros, aunque más el primero, hayan leído, además de Balzac, a Flaubert. Tengamos presente, al respecto, que nuestro autor viaja a Europa en 1858, y permanece en París durante casi cinco años. Pues bien, y no lo olvidemos, la primera publicación de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, por entregas, se realiza en 1856, y en forma de libro en 1857, con el gran escándalo que se suscitó, poco antes de la llegada a Francia de nuestro autor. Este debió seguir, pues, con toda atención

<sup>37</sup> Michel Zeraffa, *Roman et société*. Paris, P.U.F., 1971, p. 124

ese debate, e interesarse en la obra del francés. Más aún, diríamos que hay por momentos en su realismo una tónica crítica que parece reflejar por momentos el realismo crítico del autor de *Salambó*. Pero Samper, a pesar de su profundo respeto por la ciencia, no se atiene a la regla flaubertiana de la impassibilidad de observar sin proponer jamás conclusiones. No, y a la manera de Balzac se prodiga en digresiones y comentarios valorativos, no tanto en labios del 'yo' narrador o de los personajes, sino de sí mismo.

Quizás también, y en la misma línea de una estética realista, pesó en el ánimo de nuestro autor el realismo de los Goncourt, cuyas dos primeras novelas se publicaron en 1860 y 1861.

#### 17. *Una taza de claveles* en el decurso de la novela peruana. *Julia* de Luis B. Cisneros

Como sabemos, en la historia de la novela peruana los primeros títulos incluyen *Gonzalo Pizarro* de Segura, *El Padre Horán* de Narciso Aréstegui (1848), y del mismo año *El hijo del crimen* y *Lima de aquí a cien años*, de Julián Portillo. De otro lado, en 1861 se publicó en *La Revista de Lima* la novela *Sé bueno y serás feliz*, de Ladislao Graña, así como *Si haces bien no esperes mal* de Juana Manuela Gorriti, ambas hitos de importancia en la gestación del indigenismo.

Probablemente Samper tuvo noticia de *El padre Horán*, y es posible asimismo que hubiese leído los textos que aparecieron en esa publicación en cierto modo rival que fue *La Revista de Lima*, de Ladislao Graña, de Juana Manuela Gorriti, y el relato *No era ella* del venezolano Juan Vicente Camacho, vecindado también en Lima. No hay sin embargo indicios al respecto en los escritos de nuestro autor.

Luis B. Cisneros, como es sabido, estuvo en París desde 1859 hasta 1872. Sus novelas fueron escritas, pues, en esa ciudad, hacia 1860, cuando él tenía unos 20 años. Es muy probable, pues, que se conociera con el colombiano, a pesar de la diferencia de edad (Samper era de 1828, y Cisneros de 1837), y porque además Samper era corresponsal de *El Comercio* desde 1858, y su esposa colaboradora. Y muy probable, por todo ello, que nuestro autor hubiera tenido en sus manos y leído la edición francesa de *Julia*, que es de 1861.

Sea como fuere, se imponen algunas apreciaciones comparativas. Por lo pronto, hay que señalar que sólo en la novela de Cisneros se cumple la promesa ofrecida por el subtítulo, pues en *Una taza de claveles* el escenario se reduce, casi en su totalidad, a la capital peruana. Por otra parte, la obra del peruano es mucho más romántica, en cuanto en ella no sólo se idealiza de una u otra forma a la mujer, sino también porque en ella juegan sentimientos más encontrados, y hay mucho más pasión, drama, fatalidad. La de Samper es más descriptiva, más realista, y en ese sentido se ajusta a los objetivos que se asignó su autor.

### 18. ¿Una novela folletín?

*Una taza de claveles* se comenzó a publicar por entregas, como hemos visto, en la *Revista de Lima*, como antes lo había sido otra producción narrativa de Samper de tema colombiano. La primera apareció después, completa y también por entregas, en *La Opinión* de Bogotá. ¿Podría decirse por ello que es una novela folletín?

En cierto sentido podría ser así, y no sólo por esa forma de publicación de sus capítulos, tanto en Lima como en Bogotá, sino también por el carácter de la trama. Esta se aproxima, en efecto, a la forma general señalada por Oscar M. Ramírez:

«Por lo general, [el folletín] se centra en una reivindicación en la cual existe un villano que le roba a una víctima lo que innegablemente le pertenece a ésta, y ante lo cual un héroe se ofrece para poner freno a la maldad y devolver a la víctima lo que de hecho es suyo.»<sup>38</sup>

Pero son de mucho mayor peso las razones en pro de una respuesta negativa. Tenemos, en primer lugar, los destinatarios a los que se dirigía nuestra novela, ya que sin duda el público de la *Revista de Lima* era un público comparativamente ilustrado, y no la heterogénea, y en su mayor parte acrítica, masa de lectores de *El Comercio*. Además, pudiendo hacerlo, Samper no publicó su novela en este diario, como sucedió con *Gonzalo Pizarro* de Manuel A. Se-

<sup>38</sup> Oscar M. Ramírez, "Oligarquía y novela folletín". En: *Ideologies & Literature*, 4:1, Primavera de 1989, p. 255.

gura, o *Lima de aquí a cien años*, de Julián del Portillo (1843), o *El padre Horán* de Narciso Aréstegui (1848), textos que sí se ajustan al modelo del folletín. La respuesta es también negativa si nos atenemos a la conceptualización de Nora Atkinson, a propósito de los folletines franceses de mediados de siglo, según la cual se trata de producciones destinadas a "plaire à des lecteurs peu instruits," en las que "le niveau littéraire du roman s'abaisse; il prend une tournure démocratique, et se fait un instrument de propagande socialiste."<sup>39</sup> No hay en *Una taza de claveles* un deliberado descenso del nivel artístico, ni una ideología socialista, sino antes bien democrático-burguesa. Y, por último, para no mencionar otras razones, se trata de una novela cuyo resorte principal no el suspenso, sino más bien, como expresó más de una vez su autor, la presentación de tipos, de modelos, de costumbres, de una sociedad.

### 19. Las Memorias Intimas

A fines de su larga carrera, en 1881, José María Samper escribió *Historia de un alma o Memorias íntimas* —texto no conocido ni comentado, hasta donde sabemos, por nuestros historiadores—, donde se refiere, entre otras muchas cosas, a su estancia en el Perú, y expresa juicios medulares en torno al país que conoció. Y aunque éste no es un trabajo de historia, no podemos dejar de presentar a título de ejemplo, muy brevemente, algunas de sus observaciones.

Señala, por ejemplo, que en el Perú "no había partidos políticos o doctrinarios, es decir fuerzas organizadas a determinados órdenes de ideas." Era un país en que la frondosidad burocrática llegaba a extremos tales que, por ejemplo, había tres administradores generales de correos, y otros tantos de la Casa de Moneda, y muchos otros casos similares en los que uno ejercía las funciones y sus "homólogos" sólo cobraban. Y en Lima, según anota nuestro autor, se gastaba más de la mitad del ingreso nacional en salarios, sueldos y pensiones.

Y coincidiendo una vez más con González Prada, escribe:

<sup>39</sup> Nora At, *Eugène Sue et le roman feuilleton*. Paris, 1929, p. 72.

"Al considerar lo que allí sucedía y conocer a fondo la política que se practicaba, predije con tristeza la mala suerte que, tarde o temprano, correría la nación peruana, en cuyo seno prevalectán prácticas profundamente corruptoras. Por desgracia, el tiempo se encargó de justificar mis predicciones; porque, después de muchos años de despilfarro inaudito, de ignominioso peculado y escándalos de todo linaje, el pueblo peruano ha dado al mundo, en su guerra con Chile, la prueba evidente de que había perdido el espíritu de la nacionalidad, el sentimiento del patriotismo y la conciencia del deber que le imponían su título de estado independiente y sus instituciones republicanas."<sup>40</sup>

## 20. Conclusiones

Nos hallamos, como es fácil apreciar, frente a una novela que, a pesar de sus discretos méritos y de sus defectos, y del exceso de buenas intenciones, ofrece gran interés en varios sentidos.

Es, en efecto, uno de las dos primeras ficciones novelescas —la otra es obviamente *Julia* de Cisneros— que intenta recoger de un modo más o menos coherente y comprensivo, aspectos de la vida social en Lima —modelos, cuadros, tipos sociales—, es decir una imagen de "la vida peruana," o más exactamente limeña, a lo largo de la época en que se desarrolla el acontecer. Desde ese punto de vista constituye un documento narrativo de primera importancia.

Constituye también uno de los primeros textos de ficción en Hispanoamérica —o incluso es quizás el primero— que se escribe teniéndose como base de partida y marco de referencia postulados literarios que a su modo, y a pesar de su deuda con las corrientes europeas de la época, revisten originalidad y configuran un intento de plantear una literatura hispanoamericana que responda, en su carácter y en sus funciones —"revelación armoniosa de las costumbres," "espejo de la cultura social," factor de afirmación y desarrollo de los valores culturales y de la "vitalidad social"—, a la idiosincrasia y realidad de nuestros pueblos.

<sup>40</sup> Citado por Fernando de la Vega, *op. cit.*, pp. 121-123.

Por otra parte, *Una taza de claveles* aporta a nuestra novelística un esfuerzo por delinear una visión social subordinada a la construcción y a los fines narrativos, en una línea donde confluyen las vertientes romántica, costumbrista y la de un realismo, al menos parcialmente, balzaciano.

Digamos, en fin, que con esta obra José María Samper –colombiano de nacimiento, pero cosmopolita por sus convicciones, como él mismo se definía– nos ofrece un significativo ejemplo de lo que se podría llamar un ‘internacionalismo literario hispanoamericano’, centrado en Lima y guiado por ideales integracionistas, y del cual participaron, además, otro colombiano –Manuel Carrasquilla–, un español peruanizado –Ladislao Graña–, una argentina –Juana Manuela Gorriti, o un venezolano –Juan Vicente Camacho–, que poetizaron, ficcionalizaron o dramatizaron diversas facetas del Perú que conocieron.



**Biblioteca de Letras**  
«Jorge Puccinelli Converso»

## La decepción en "Una aventura nocturna"<sup>1</sup> Ensayo descriptivo

SANTIAGO LOPEZ MAGUIÑA

La decepción es una de las figuras más recurrentes en la obra cuentística de Julio Ramón Ribeyro. Quizás es en "Una aventura nocturna" donde se expone con más nitidez. Greimas (1983: pp. 225-246) la deriva de un estado de "crisis de confianza", de la no realización de una *espera fiduciaria*. Se entiende que ésta es resultado de un acuerdo o contrato establecido entre dos sujetos, uno de los cuales propone, en tanto que el otro acepta. Se entiende, además, que la relación así constituida tiene un componente de confianza, de fe, que el primero de los sujetos atribuye al segundo. Cree que su propuesta aceptada será realizada. Sin embargo, este contrato no es *real*. Es *imaginario*,  $S_1$  lo construye como un simulacro, y, en consecuencia, el otro  $S_2$  no participa en él efectivamente. Por eso la no realización de lo supuestamente pactado no puede ser condenable. El *sentimiento de falta* que se produce en  $S_1$ , que engendra rencor y hostilidad no se dirige contra  $S_2$ , sino contra el mismo.

"Una aventura nocturna" presenta un recorrido narrativo en que se pueden distinguir tres segmentos. En el primero  $S_1$  aparece como un sujeto carente de confianza en sí y en los otros, en el segundo se desarrolla la adquisición de tal objeto fiduciario, gracias a un inesperado encuentro, mientras que en el tercero se produce su pérdida, que coloca al sujeto nuevamente en la situación de carente de confianza. Será mejor que se copie la parte del texto que corresponde a esas dos secuencias, con la finalidad de facilitar la exposición:

<sup>1</sup> Es el título del cuento de Julio Ramón Ribeyro que aquí se ensaya interpretar. Cf. Ribeyro, Julio Ramón *La palabra del mudo*. T. 1. Lima, Carlos Milla Batres, 1972. pp. 263-267.

“A los cuarenta años, Arístides podía considerarse con toda razón como un hombre “excluido del festín de la vida”. No tenía esposa ni querida, trabajaba en los sótanos del municipio anotando partidas del Registro Civil y vivía en un departamento minúsculo de la avenida Larco, lleno de ropa sucia, de muebles averiados y de fotografías de artistas prendidas a la pared con alfileres. Sus viejos amigos, ahora casados y prósperos, pasaban de largo en sus automóviles cuando él hacía la cola del ómnibus y si por casualidad se encontraban con él en algún lugar público, se limitaban a darle un rápido apretón de manos en el que se deslizaba cierta dosis de repugnancia. Porque Arístides no era solamente la imagen moral del fracaso sino el símbolo físico del abandono: andaba mal trajeado, se afeitaba sin cuidado y olía a comida barata, a fonda de mala muerte.

De este modo, sin relaciones y sin recuerdos, Arístides era el cliente obligado de los cines de barrio y el usuario perfecto de las bancas públicas. En las salas de los cines, al abrigo de la luz, se sentía escondido y al mismo tiempo acompañado por la legión de sombras que reían o lagrimeaban a su alrededor. En los parques podía entablar conversación con los ancianos, con los tullidos o con los pordioseros y sentirse así partícipe de esa inmensa familia de gentes que, como él, llevaban en la solapa la insignia invisible de la soledad.

Una noche, desertando de sus lugares preferidos, Arístides se echó a caminar sin rumbo por las calles de Miraflores. Recorrió [...] por calles cada vez más solitarias, por barrios apenas nacidos a la vida y que no habían visto tal vez ni siquiera un solo entierro. [...] se extravió. Poco después de la media noche erraba por una urbanización desconocida [...].

Un café cuya enorme terraza llena de mesitas estaba desierta, llamó su atención. Sobreparándose, pegó las narices a la mampara y observó el interior. [...], al lado de la caja pudo distinguir a una mujer gorda, con pieles, que fumaba un cigarrillo y leía distraídamente un periódico. La mujer elevó la vista y lo miró con expresión de moderada complacencia. Arístides completamente turbado, siguió su camino.

Cien pasos más allá se detuvo y observó a su alrededor: los inmuebles modernos dormían un sueño profundo y sin historia. Arístides tuvo la sensación de estar hollando tierra virgen, de vestirse de un paisaje nuevo que tocaba su corazón y lo

retocaba de un ardor invencible. Volviendo sobre sus pasos, se aproximó cautelosamente al café. La mujer continuaba sentada y al divisarlo reprodujo su gesto delicadamente risueño. Arístides se alejó [...] se detuvo a medio camino, vaciló, regresó, se introdujo hasta ocupar una mesita roja, donde quedó inmóvil, sin levantar la mirada.

Allí esperó un momento, no sabía concretamente qué, observando una mosca desalada que se arrastraba con el pena hacia el abismo. Luego, sin poder contener el temblor de sus piernas, elevó tímidamente un ojo: la mujer lo estaba contemplando por encima de su periódico. Conteniendo un bostezo, dejó escuchar una voz gruesa, un poco varonil:

– Los mozos ya se han ido caballero.

Arístides recogió la frase y la guardó dentro de sí, presa de un violento regocijo: una desconocida le había hablado en la noche. Pero de inmediato comprendió que esa frase era una invitación a la partida. Súbitamente confundido se puso de pie.

– Pero yo le puedo servir, ¿qué cosa quiere? –la mujer avanzaba hacia él con un andar un poco lerdo al cual no se le podía negar una cierta majestad.

Arístides volvió a sentarse

– Un café, solamente un café

[...] La mujer regresaba. Además de la cerveza traía una botella de coñac y una copa.

– Lo acompañaré dijo sentándose a su lado– tengo la costumbre de beber algo con el último parroquiano.

Arístides agradeció con una venia [...]

[...]

Arístides se atrevió a mirarla al rostro. La mujer soplaba humo con elegancia y lo miraba sonriente. La situación le pareció excitante. De buena gana hubiera pagado su consumo para salir a la carrera, coger al primer transeúnte y contarle esa maravillosa historia de una mujer que en plena noche le hacía avances inquietantes [...]

[La mujer pide una moneda para poner música y “presa de un repentino coraje” Arístides la invita a bailar]

[...] cuando la tuvo cogida del talle [...] tuvo la convicción

Arístides de estar realizando uno de sus viejos sueños de solterón pobre: tener un aventura con una mujer. Que fuera vieja y gorda era lo de menos. Ya con su imaginación la desplumaría de todos sus defectos. [...] Arístides se reconciliaba con la vida y, desdoblándose, se burlaba de aquel otro Arístides, lejano ya y olvidado, que temblaba de gozo una semana sólo porque un desconocido se le acercaba para preguntarle la hora.

Cuando terminaron de bailar, regresaron a la mesa. Allí conversaron un momento. La mujer le invitó una copa de coñac. Arístides aceptó hasta un cigarrillo.

[...]

Arístides propuso otro baile.

– Cerraré ante las persianas –dijo la mujer, encaminándose hacia la terraza.

Bailaron aún. Arístides observó que el reloj de pared había marcado dos horas. A pesar de ello la mujer no se decidía a retirarse. Esto le pareció un buen augurio e invitó a su vez un coñac. Empezó a sentirse un poco envanecido. Hizo preguntas indiscretas con el objeto de crear un clima de intimidad. Se enteró que vivía sola, que estaba separada de su marido. La había cogido de la mano.

– Bueno –dijo la dueña levántandose–. Es hora de cerrar el bar. **Biblioteca de Letras**

Conteniendo un bostezo, se dirigió hacia la puerta.

– Me quedo –dijo Arístides, con un tono imperioso, que lo sorprendió.

A medio camino, la mujer se volvió:

– Claro está convenido –y continuó la marcha”.

Ha de notarse que las *carencias* de que padece Arístides corresponden a un estado general de insatisfacción respecto a distintos objetos que integran la configuración discursiva de la /prosperidad/: tener “esposa” o “querida”, tener “automóvil”, tener un buen trabajo. Los objetos que en cambio *posee* forman parte de la configuración discursiva de la /adversidad/ o el /infortunio/. Ha de verse a continuación que la situación displacentera en la que vive es consecuencia de un estado previo de *no espera* por parte de un destinador social. Arístides ha fracasado en alcanzar una posición de éxito y de bienestar

contrariamente a lo que de él *esperaba* su comunidad, representada por sus "viejos amigos". Por eso puede calificarse de inconcebiblemente imposible el lugar que ocupa, desde el punto de vista del *Otro* juzgante. Ello explica que se le excluya: no ha cumplido con lo que le fue prescrito y prohibido socialmente, triunfar y no fracasar. De esa manera Arístides se ubica en la posición de un *otro* negativo para sus viejos amigos, que ven en él lo que no son, al mismo tiempo que en función de su proximidad y semejanza los refleja como una posibilidad de ser. Podría ocurrir que a ellos les pasara algo idéntico.

Hay que subrayar que la *atractiva* /prosperidad/ así como la *repulsiva* /adversidad/ son valores que no solamente se expresan en los objetos materiales que los sujetos poseen, se inscriben también en el *parecer* que ambos presentan. En ese sentido el aspecto exterior de Arístides despierta "cierta dosis de repugnancia".

La exclusión de la que Arístides es objeto se juzga mediante la mirada y en el nivel del *parecer*. Pero la sanción que se le aplica no sólo procede del *Otro* y los otros entendidos como instancias ajenas a sí mismo, sino sobre todo como entidades internas. Si está excluido es porque también, fundamentalmente, él se excluye. Por eso busca la invisibilidad de los cines, donde gracias a que el *parecer* se suprime, puede participar de pasiones colectivas: gozar y sufrir con otros. O busca asimismo relacionarse con aquellos cuyo similar estado adverso evita la mirada y el gesto excluyente.

Los sentimientos que así experimenta y las relaciones que como excluido establece no son satisfactorias. Puede decirse que sólo suplantando insuficientemente a las que de verdad busca. Arístides anhela la amistad y la compañía de otra gente, de la no excluida, de aquella que por preguntarle la hora lo hace temblar de gozo por una semana ("temblaba de gozo una semana sólo porque un desconocido se le acercaba para preguntarle la hora"). Pero aquéllo es algo para lo cual no está capacitado, debido a lo que representa ante los que lo ven y a la mirada que de ellos se representa a sí mismo, que en el fondo es su propia mirada, la cual expresa un juicio de rechazo. Porque si su visión de sí hubiera sido otra, su actuación no habría tenido el carácter pasivo que muestra. Arístides no habría esperado que el *otro* iniciara las tentativas de comunicación. El tendría que haber tomado la

iniciativa, bajo el supuesto de la posibilidad, por poner el caso, de ser aceptado.

Arístides se caracteriza, pues, por la falta de confianza en sí y de confianza en el otro. Por eso se desarregla ante los indicios de aceptación que ve dibujarse en el rostro de la "mujer gorda". Para Arístides la posibilidad de ser aceptado amigablemente por otro constituye una ruptura, una alteración. Equivale a una discontinuidad respecto al constante sentimiento de falta y de desconfianza que con respecto a sus semejantes caracterizan su existencia. La ruptura que la mujer introduce con su mirada es igual a la entrada de lo distinto, de lo irregular, que a la vez es *no esperado* y *esperado*. No esperado porque la aceptación del otro *parece* imposible: Arístides ve que su estado adverso produce juicios de rechazo, estado que mientras no se modifique no puede hacerle abrigar las esperanzas de la aceptación. Y esperado porque mantiene a pesar de su no espera la fantasía de poder ser reconocido y deseado.

La discontinuidad que tiene lugar actualiza por tanto un *querer ser imposible, según el creer* del sujeto  $S_1$ . Dicho de otra forma: la obtención de un objeto que el sujeto cree no poder se hace manifiesta. Con ello se modifica el estado de desconfianza que lo caracteriza en un estado de confianza. Pero la transformación fiduciaria no ocurre súbitamente. Antes de que el sujeto la consiga plenamente se desarrolla un proceso. No es necesario que se lo describa en detalle, bastará con señalar los trazos más generales que en ese recorrido se distinguen.

La adquisición de la confianza es un proceso de avances y retrocesos, de afirmaciones y vacilaciones. La mirada complaciente de la mujer, su amigable sonrisa, su actuación aprobatoria son rasgos que *parecen* registrar a ojos de Arístides que es aceptado. Ante su mirada ella ocupa el lugar de un destinador: le hace querer aproximarse. Contribuye a la realización del querer el hecho de que *no ve que lo ven*, no hay en torno a sus ojos que lo juzguen, excepto los de la mujer que parecen acogerlo.

Contribuye también el espacio donde ocurren los acontecimientos: el barrio donde tiene lugar el "encuentro" es periférico respecto de los lugares que frecuenta Arístides, que tienen una ubicación cen-

tral. Son evidentemente más antiguos y poseen por ello una historia. Hay una memoria que registra sucesos y nombres, que reconoce y repite lo designado. Las calles de las urbanizaciones recién construidas manifiestan, en cambio, lo anónimo y lo desconocido. Constituyen una suerte de espacio original. Lo nuevo y periférico tienen el carácter de lo no ocupado e innostrado. Quien procede de un espacio central, puede sentir la sensación de la conquista. El oscuro burócrata del municipio ve despertar dentro de sí confianza y poder en la medida que tiene "la sensación de estar hollando tierra virgen, de vestirse de un paisaje nuevo que tocaba su corazón y lo retocaba de un ardor invencible".

Lo anónimo, lo original, lo desconocido, lo silencioso y vacío son rasgos cuya percepción ayudan a la transformación de Arístides. Contribuyen a cambiar la duda en certeza.

La adquisición de la confianza se presenta como una lucha entre la convicción de creer ser aceptado y creer ser rechazado. Esa lucha produce el efecto de la vacilación. La duda se intensifica en cuanto se impone el creer ser rechazado, se reduce en cuanto predomina el creer ser aceptado.

El creer ser rechazado es resultado de una evaluación negativa que el sujeto  $S_1$  hace de sí mismo: rechazarse por su estado adverso. El creer ser aceptado es producto de la evaluación que  $S_1$  hace de la evaluación que supone el otro  $S_2$  hace de él. Esa evaluación, como ya lo mencionamos, se lleva a cabo a través de la mirada.  $S_1$  ve que el otro  $S_2$  lo mira acogedoramente. Esa mirada aprobatoria y atrayente no es, sin embargo, evaluada afirmativamente de manera inmediata, sino hasta después de repetidas pruebas. La primera mirada ("La mujer elevó la vista y lo miró con una expresión de moderada complacencia"), primera muestra de aceptación que  $S_1$  percibe en  $S_2$  despiertan la duda y el temor. Duda, porque la evaluación que el sujeto hace de sí no coincide con la que cree ver en el otro. Temor, porque si el otro parece aceptarlo, asumiendo la hipótesis de que la posibilidad de la realización del deseo despierta miedo en el sujeto, está desarrollando una actuación que lo aproxima precisamente a la realización de un deseo. ¿Por qué el deseo produce temor? La duda se puede ubicar en el registro de la propia representación imaginaria del sujeto, mientras

que el temor puede ser situado en el nivel de lo que el otro representa para él. Lo que el otro representa en este relato en particular es la posibilidad de la realización del deseo: que  $S_2$  quiera que  $S_1$  lo quiera. Sentirse querido. Este es un sentimiento de falta, que presiona en pos de su supresión, pero que al mismo tiempo encuentra la resistencia de su realización, pues si ello ocurriese y quedara eliminada la carencia, el sujeto se encontraría en un estado de afánisis, de carencia de deseo, que desde el punto de vista del psicoanálisis lacaniano es equivalente a la muerte. La disolución de la falta, en otras palabras, implicaría la desaparición del sujeto como tal.

La aceptación que  $S_2$  parece mostrar a  $S_1$  da lugar a una evaluación de duda por parte de éste y a un estado de temor. El temor corresponde a una relación de repulsión entre el sujeto y el objeto, que discursivamente se expresa en una concentración de tensión. Sin embargo, el temor es paradójicamente efecto y resultado del deseo. Surge ante la posibilidad de que el deseo ocurra. Esta es una pasión constante, que presiona la actuación del sujeto. Lo impulsa hacia la liquidación de la falta que lo origina. Pero tan pronto esa liquidación se hace efectivamente posible o fácticamente realizable emerge el miedo a que suceda. No obstante, el miedo no es una pasión interpuesta a la pasión del deseo: tiene la misma constancia que aquélla, tiene igual permanencia. Lo que las distingue es el hecho de que el deseo es discursivamente formulado de manera certera. Uno de los sueños de Aristides, o mejor dicho, una de sus fantasías es sin lugar a dudas "tener una aventura con una mujer". Este es un objeto inscrito con toda evidencia en el horizonte imaginario del sujeto. Tiene además una figuración definida, un registro perceptual de nítidos contornos. El temor, en cambio, no se expresa discursivamente con idéntica certidumbre. No se formula con la misma evidencia que el deseo. Su existencia se establece por los efectos tímicos que se manifiestan en el sujeto frente a la posibilidad de la realización del deseo.

Ahora bien, la primera muestra de aceptación que  $S_1$  percibe en  $S_2$ , tras la duda y el miedo que le producen, permite el surgimiento de una "sensación" de dominio. Puede interpretarse esa "sensación" como una actualización del deseo. Lo que implica el planteamiento de una situación de desafío, de enfrentamiento con otro por la posesión de un

objeto. Esta confrontación constituye una contienda en la que se pone en juego el poder-hacer de los sujetos. Su capacidad de actuar sobre el otro, de someterlo y, en ciertas ocasiones, también de humillarlo.

Toda disputa es una lucha por la posesión de un objeto, que el sujeto que domina obtiene del dominado como resultado final. ¿Qué objeto persigue obtener Arístides como resultado de la confrontación en la cual se siente implicado? La respuesta inmediata desde el punto de vista más superficial es "tener una aventura con una mujer". ¿Cómo interpretar esa finalidad volitiva? Como un deseo o querer constante cuya realización no entraña una noción de permanencia y de necesidad, sino de contingencia y de fugacidad.

La mirada de aceptación que la mujer gorda parece conceder a Arístides no despierta en él un deseo de posesión estable y duradero, sino sólo pasajero. No obstante el hecho de que se percibe en el sujeto una aspiración de constante compañía. Pero con respecto a una pareja femenina no se ve un propósito de alianza y participación continua. Una mujer es un objeto de deseo cuya posesión se limita a un transitorio goce sexual.

La mujer gorda no es, por otro lado, la figuración exacta del objeto sexual de sus fantasías. No guarda proporción con el ideal imaginado. La hace un objeto de deseo a causa de que le otorga consentimiento, y a causa de ello se percibe capaz de transformarla imaginariamente ("Que fuera vieja o gorda era lo de menos. Ya su imaginación la desplumaría de todos sus defectos").

La mujer es de esa manera un objeto cuyo principal valor, por decirlo así, representa el querer del querer de Arístides, aunque no responda a la imagen exacta del ideal buscado. En el querer que quiere el sujeto pueden ser distinguidos el *querer ideal* y el *querer que parece posible* realizar. No hay correspondencia exacta entre los dos. Hay un desacuerdo. La mujer posible no es igual a la mujer pretendida. Sin embargo, la primera mujer no es rechazada sino aceptada. Se acepta poseer a una mujer que no reúne todos los rasgos valorativos queridos.

¿Por qué se la acepta? Porque se trata de un sujeto que tiene posesiones y características correspondientes al valor general de la / prosperidad/: "No cabía duda que era la patrona. A juzgar por el es-

tablecimiento, debía tener mucho dinero". Puede decirse que si Arístides ve que la mujer lo mira es porque esta se halla investida con las propiedades del éxito. En todo caso ¿otra mirada habría tenido el mismo efecto? Para establecerlo habrá que desarrollar una lectura de los relatos riberianos guiados por la pregunta acerca de cuál es la mirada que el sujeto  $S_1$  mira. O cuál es la mirada que ve mirar la suya. Cuál es la mirada, en suma, en la cual se reconoce y encuentra reconocimiento.

La segunda vez que ve la mirada que la mujer le dirige, como la primera, le producen el efecto de la duda y del temor, pero gracias a ella gana valor y confianza para aproximarse. Sin embargo no enfrenta su mirada, se acerca, ingresa al café, ocupa una mesa y permanece inmóvil, pero "sin levantar la mirada".

La tercera vez que ve la mirada lo hace como en la segunda con el objetivo de confirmarla: "elevó tímidamente un ojo: la mujer lo estaba contemplando por encima de su periódico".

Hasta ese momento la relación entablada entre  $S_1$  y  $S_2$  es una relación escópica, que permite el establecimiento de un acuerdo fiduciario. Las tres miradas que se han registrado pueden ser interpretadas como momentos significativos de un desarrollo narrativo que concluye con la adquisición de confianza. Pero en general, los tres pueden ser reducidos a un hacer persuasivo que hace querer y creer-poder. Querer que  $S_1$  quiera a  $S_2$  y creer-poder tener "una aventura" con la mujer.

Desde el punto de vista de  $S_2$  también se desarrolla un proceso narrativo de adquisición de confianza, pero con un fin diferente del de  $S_1$ . Su propósito no es tener una "aventura", como éste cree, sino manipularlo, hacerle creer que tendrá una "aventura", para emplear su fuerza de trabajo en una labor doméstica, que no tendrá compensación.  $S_2$  busca dominar a  $S_1$  por la persuasión con un objetivo utilitario, no como fin en sí mismo. No por el valor o los valores de que está investido  $S_1$ . En oposición, éste, en cambio, busca dominar a  $S_2$  para obtener de él un objeto considerado como un fin último: ser querido transitoriamente y sin compromisos.

La adquisición de confianza puede ser vista como la adquisición de una certeza respecto a lo que  $S_1$  espera que  $S_2$  pueda hacer para él

y recíprocamente. Pero los objetos que uno y otro buscan no coinciden. El objeto de uno no es el mismo del otro.

El contrato escópico-fiduciario que se establece entre  $S_1$  y  $S_2$  es el antecedente de un nuevo segmento narrativo en el que la relación que entablan ambos sujetos, se caracteriza por una actuación mutuamente interpretativa de su respectivo comportamiento verbal y gestual.

Desde el punto de vista de  $S_1$  el desempeño de  $S_2$  es interpretado como una operación persuasiva que busca hacer-quererla. No se va a describir aquí todo el recorrido, que termina con la adquisición de la certeza y la confianza de que  $S_2$  desea a  $S_1$ . Se han de resaltar solamente los momentos que parecen más sobresalientes. Se inicia el recorrido con un hacer participativo de carácter informativo ("— Los mozos ya se han ido caballero"), que el  $S_1$  representa como una adquisición, que tiene efectos marcadamente eufóricos. La actuación comunicativa que la mujer lleva a cabo tiene para Arístides el valor de un juicio de aceptación y reconocimiento superlativo: "Arístides recogió la frase y la guardó dentro de sí, presa de un violento regocijo: una desconocida le había hablado en la noche". Pero, además, y casi simultáneamente interpreta las palabras de la mujer como un desafío: "de inmediato comprendió que esa frase era una invitación a la partida. Súbitamente confundido se puso de pie". La mujer pretendía al entender de  $S_1$  hacerse-querer//poder-quererla. Hacer el acto sexual. Tener un acto sexual con la mujer gorda constituye también un objeto que surge como fin de la relación que Arístides establece con ella.

A partir de esa primera aceptación verbal, de acuerdo a la evaluación interpretativa de  $S_1$ , éste entenderá la actuación de  $S_2$  como un progresivo pedido de acercamiento: lo representará como un hacer persuasivo cada vez más evidente, cuyo propósito es la realización del acto sexual (la "aventura"). La mujer "en plena noche le hacía avances inquietantes". Esta reconstrucción imaginaria, imprime en el sujeto la cualidad de poder persuadir y proponer.

La interpretación del comportamiento del otro da lugar simultáneamente a la adquisición de confianza, que se incrementa en cuanto percibe una mayor evidencia de aceptación. Al mismo tiempo da lugar a la adquisición y al incremento de la confianza en sí mismo. Se

llega a representar una transformación en la que se separan nítidamente un estado inicial de carencia, superado, pasado, ya ajeno, extraño y un estado final de satisfacción, vigente, presente, súbitamente familiar: "Arístides se reconciliaba con la vida y, desdoblándose, se burlaba de aquel otro Arístides, lejano ya y olvidado".

Los "avances inquietantes" siguen un proceso que en términos muy generales se inician en una relación de reconocimiento visual que establecen  $S_1$  y  $S_2$  y terminan en el contacto físico-familiar: "Bailaron [...] Arístides [...] Hizo preguntas indiscretas con el objeto de crear un clima de intimidad. Se enteró que vivía sola, que estaba separada de su marido. La había cogido de la mano". Ese contacto señala figurativamente la adquisición de la confianza.

El logro de la certidumbre es una representación que el  $S_1$  se hace de la paulatina aceptación que  $S_2$  realiza de su propuesta de ser querido (o reconocido). Constituyendo esa adquisición una representación supone que ella no tiene lugar *realmente*, es decir, que  $S_2$  haya actuado tal y como se lo imagina  $S_1$ . La actuación de aquél *parece-ser*. Se cree que así es. Hay que observar, además, que en el imaginario de  $S_1$  no es él quien persuade y propone, sino ella  $S_2$ . El tiene la fantasía inicial de tener un encuentro sexual casual y transitorio, aunque no se cree capaz, no tiene confianza en sí. Por eso la "aventura" que vive con la mujer es imaginada como efectuada principalmente por la actuación de ésta.  $S_1$  cree que ella es quien toma la iniciativa.

La certeza definitiva, la confianza indudable es alcanzada cuando se establece el contrato por el cual implícitamente  $S_2$  acepta que  $S_1$  se quede con ella para pasar la noche: "– Me quedo –dijo Arístides, con tono imperioso que lo sorprendió. [...] – Claro. Está convenido".

A la secuencia de la adquisición de confianza le sigue la larga secuencia final de la decepción. Para analizarla se ha de transcribirla:

Arístides se tiró de los puños de la camisa, los volvió a esconder porque estaban deshilachados, se sirvió otra copa, encendió un cigarrillo, lo apagó, lo encendió otra vez. Desde la mesa observaba a la mujer y la lentitud de sus movimientos lo impacientaba. Vio como cogía un vaso y lo llevaba hasta el mostrador [...] Cuando todas las mesas quedaron limpias experimentó un enorme alivio. La mujer se dirigió hacia la puerta

y en lugar de cerrarla, quedó apoyada en el marco inmóvil, mirando hacia la calle.

– ¡Qué hay? –preguntó Arístides.

– Hay que guardar las mesas de la terraza.

Arístides se levantó, maldiciendo entre dientes. Para echarse prosa, avanzó hacia la puerta mientras decía:

– Es cosa de hombres.

Cuando llegó a la terraza sufrió un sobresalto: había una treintena de mesas con su respectiva serie de sillas y ceniceros. Luego empezó con la sillas.

– ¡Pero no en desorden! –protestó la mujer– Hay que apilarlas bien para que mañana el mozo haga la limpieza.

Arístides obedeció. A mitad de su labor sudaba copiosamente. Guardaba las mesas, que eran de hierro y pesaban como caballos. La dueña, siempre en el dintel, lo miraba trabajar con una expresión amorosa. A veces, cuando él pasaba resoplando a su lado, extendía la mano y le acariciaba los cabellos. Este gesto terminó por reanimar a Arístides, por darle la ilusión de ser marido cumpliendo los deberes conyugales para luego ejercer sus derechos.

[...]

Al cabo de media hora Arístides había dejado limpia la terraza [...] Se disponía a ingresar al bar, cuando la mujer lo tuvo: «Jorge Puccinelli Converso»

– ¡Mi macetero! ¿Lo vas a dejar afuera?

Todavía faltaba el macetero. Arístides observó el gigantesco artefacto a la entrada de la terraza, donde un vulgar geranio se deshojaba. Armándose de coraje se acercó a él y lo levantó. Encorvado por el esfuerzo, avanzó hacia la puerta y, cuando levantó la cabeza, comprobó que la mujer acababa de cerrarla. Detrás del cristal lo miraba sin abandonar su expresión risueña.

– ¡Abra! –musitó Arístides.

La mujer volvió a negar.

– ¡Por favor, abra, no estoy para bromas!

La mujer corrió el cerrojo, hizo una atenta reverencia y le volvió la espalda. Arístides, sin soltar el macetero, vio cómo se alejaba cansadamente, apagando las luces, recogiendo las

copas, hasta desaparecer por la puerta del fondo. Cuando todo quedó oscuro y en silencio, Arístides alzó el macetero por encima de su cabeza y lo estrelló con el suelo. El ruido de la terracota haciéndose trizas lo hizo volver en sí: en cada añico reconoció un pedazo de su ilusión rota. Y tuvo la sensación de una vergüenza atroz, como si un perro lo hubiera orinado.

El convenio que se establece entre  $S_1$  y  $S_2$  tiene un valor de verdad para  $S_1$ . Este asume que  $S_2$  ha aceptado verdaderamente su propuesta de quedarse con él. Proponer quedarse para  $S_1$  significa tener sexo con  $S_2$ . En consecuencia, la aceptación formulada por ésta implica esa suposición.

El contrato no es seguido por su inmediata realización. Después de establecido tiene lugar una espera impaciente. La realización de lo supuestamente convenido no llega con prontitud. La postergación de la efectuación de lo querido tiene un efecto de aumento de tensión. Ya la inminencia de que se produzca se halla marcada por un alto grado de inquietud y de temor. El sujeto cualificado por el querer tiende a su realización. Esa orientación tiene un efecto de tensión. Pero además ese efecto se incrementa por la pasión del temor, que corresponde en este caso a la representación de la posibilidad de la no realización del querer.

La realización de lo supuestamente convenido se posterga y se condiciona a la terminación de una serie de tareas domésticas. El acuerdo al que imaginariamente se ha llegado no es suficiente para que lo buscado tenga lugar. Nuevos tratos son establecidos, los cuales imponen la efectuación de otras tantas actividades. Por el primero se impone la espera, de la que ya nos hemos ocupado. Un segundo acuerdo, asigna a  $S_1$  el trabajo de guardar ordenadamente las mesas de la terraza del café. Por el tercer y último pacto el mismo sujeto acepta llevar un gran macetero al interior del establecimiento.

El primero de los convenios es un acuerdo de espera fiduciaria, fundado en un pacto anterior.  $S_1$  y  $S_2$  han convenido *supuestamente* para  $S_1$  de que tendrán una noche de amor. A continuación acuerdan implícitamente de que  $S_1$  deberá esperar a que  $S_2$  termine sus tareas domésticas de limpieza. Y luego de que cumpla con dos previas tareas. Estos tres últimos contratos, a diferencia, del anterior no tienen un

carácter fiduciario. Se basan en la confianza obtenida. Su carácter es otro. Para  $S_1$  tienen el significado de pruebas de confianza. Por medio de su aceptación persigue demostrar su credibilidad en el otro. Pero, además, su realización tienen la propiedad de ser pruebas de *poder*, de fortaleza. Son evidentemente *pruebas calificantes*, preparatorias de la prueba principal, que ha de ser el acto sexual.

Se observa que esas pruebas tienen como fin demostrar fortaleza física y sexual por el hecho de que la ejecución de la primera tarea ha representado para el  $S_1$  un desgaste que puede haber comprometido "su virilidad".

El relato por fin llega a su término no con la realización de la promesa esperada, después de las tareas efectuadas, sino con su no realización. La mujer que supuestamente ha aceptado tener una noche de amor con Aristides, le cierra la puerta del bar, después de cumplido con sus pedidos. La confianza conseguida se pierde de inmediato. Aristides es herido y ofendido.

En su respuesta se destaca la cólera: la expresión de agresión contra la mujer, al arrojar la maceta al suelo. Pero además se destacan dos sensaciones: en los añicos de la maceta destruida  $S_1$  reconoce pedazos de su ilusión rota y siente una "vergüenza atroz, como si un perro lo hubiera orinado". Destruyendo la maceta que perteneció a la mujer que lo ha decepcionado destruye también a su propietaria, indirectamente. Con la destrucción del objeto consigue la desaparición un objeto que ha sido. Un cuerpo sólido que al chocar contra el suelo se fractura y desvanece. Lo mismo que la ilusión que había construido. Una ilusión correspondiente a la certeza de valer para otro, de ser deseado, de ser reconocido, gracias a lo cual Aristides había logrado hacerse una imagen placentera de sí mismo. Construyó un simulacro, con una solidez similar a la de un objeto físico de gran tamaño y peso: una mentira revestida o asociada con las cualidades de la solidez y la permanencia, pero esencialmente frágil e insustancial.

La segunda sensación, de "vergüenza atroz", manifiesta un estado de ánimo correspondiente a la pérdida del "honor".

Es importante dilucidar qué es el "honor" semióticamente. A.J. Greimas observa que los diccionarios no llegan a dar una definición

precisa. Sin embargo plantea que a título provisorio puede proponerse que una de las articulaciones eventuales del código del honor, se obtiene con la exposición del cuadrado de la modalidad del /poder-hacer/:



Este cuadrado ofrece la posibilidad de reconocer en cada eje, esquema o deixis un subcódigo del honor, susceptible de desarrollarse en un *sistema axiológico autónomo*. Así la oposición entre libertad vs independencia da lugar al código de la soberanía; la oposición entre la obediencia y la impotencia a la sumisión; la impotencia que niega la libertad o viceversa produce el código de la libertad, mientras que la independencia que niega a la obediencia o viceversa tiene como efecto el código de la obediencia; por último la mutua implicación de libertad y obediencia hace posible el código de la fiereza, en tanto que la mutua implicación de la independencia y la impotencia el código de la humildad.

Después Greimas precisa que el "honor" es un simulacro, una representación, una "imagen" de sí que el hombre se construye en función de su participación en la vida social. Añade que se trata de una suerte de nudo frágil, protegido y expuesto a la vez. Según una de las definiciones que de esa palabra da el diccionario es "un sentimiento de merecer la consideración y de guardar el derecho a la propia estima". En este sentido el "honor" es una construcción imaginaria que reposa

en la evaluación positiva de la propia imagen, es decir, a fin de cuentas, en una "confianza en sí".

La adquisición que Arístides ha hecho de la confianza en sí, puede interpretarse, como una adquisición de "honor". Ahora bien, la "confianza en sí" constituye una afirmación de /poder-hacer/, es decir, de libertad y de potencia. Gracias a la confianza que alcanza el  $S_1$  obtiene, por tanto, la posición de un sujeto soberano. Simultáneamente sitúa imaginariamente a  $S_2$  en la condición de un sujeto sumiso, obediente e impotente, respecto a sus deseos de ser amada. Los "avances inquietantes" que ve hacer a la mujer, supone, la representación de un sujeto que quiere una "aventura" con él. Supone que desea su deseo.

La pérdida de la confianza equivale a la negación del /poder-hacer/. El sujeto libre y potente deviene en sujeto impotente que se encuentra modalizado por el /no poder-hacer/.

$S_1$  ha adquirido confianza como fruto de un *demorado* proceso de pruebas y comprobaciones. Se ve privado del "honor", en cambio, de manera pronta y *resuelta*. Forma dificultosamente una imagen estimable de sí mismo. A través de un arduo proceso consigue realizar esa evaluación positiva. Opuestamente, se ve privado de ella de un modo súbito e inesperado. Ha tardado en reconocerse en una posición "soberana". Al contrario, en un instante pasa a ocupar una posición "sumisa".

La transformación que  $S_1$  sufre de sujeto soberano en sujeto sumiso es concomitante de la que sufre  $S_2$ , de sujeto sumiso en soberano. Imaginariamente el primero había conseguido una libertad que el segundo no poseía. Al final del relato se presenta una situación inversa: se muestra a un  $S_2$  detentando una libertad que no había perdido, y a un  $S_1$  desprovisto de la libertad ilusoriamente alcanzada, en un estado "vergonzoso" de impotencia.

Si la sumisión de  $S_2$  ha sido aparente, por otro lado, así como también lo fue la libertad de  $S_1$ , lo sustantivo es que las acciones por éste realizadas más que manifestación de un poder-hacer, fueron de un no poder-no hacer, es decir, de obediencia. En la misma medida que las acciones de  $S_2$  tuvieron un carácter soberano y de predominio.

En la relación establecida entre  $S_1$  y  $S_2$ , éste ocupa una posición dominante. Desarrolla una actuación sin apremio. No se encuentra forzado a atribuir. A dar dones.  $S_1$  en cambio se ubica en una posición subordinada, que lo obliga a entregar un objeto que el otro quiere, pero sin saberlo. Engañado por la ilusión que se forja se deja dominar. Lo que hizo para el otro parecía una prueba de amor, lo que efectivamente ocurrió es que se vio obligado a hacer un trabajo que la dueña del café había querido.

## BIBLIOGRAFIA

Para la redacción de este trabajo nos hemos basado principalmente en el libro de Algirdas Julien Greimas *Du sens II. Essais sémiotiques*. Paris, Éditions Du Seuil, 1983.



**Biblioteca de Letras**  
«Jorge Puccinelli Converso»

## La corta boca humana

SERGIO RAMIREZ FRANCO

A pesar del tiempo transcurrido, *El cuerpo de Giulia-no*<sup>1</sup> todavía permanece como un palacio en la penumbra. Cuando se publicó, en 1971, la atención de crítica y lectores se dirigía predominantemente a los autores agrupados bajo el llamado "Boom" de la narrativa latinoamericana, amén de otros cuya notoriedad se había incrementado como consecuencia de haberseles incorporado, impropriamente en varios casos, a la novísima constelación de escritores. Para la literatura peruana, 1971 fue el año en que se editó la trágica novela póstuma de José María Arguedas: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. La coyuntura no era la más propicia para la novela que nos ocupa. Por lo demás, su autor, Jorge Eduardo Eielson, era desde varios años atrás un poeta instalado en una marginalidad sin aspavientos. La novela misma no parece ser, a primera vista, la clase de obra de la que se obtenga pronto provecho. Hasta el día de hoy se mantiene la misma distracción, la misma indiferencia. Comprobamos con escándalo que en una cronología de la narrativa peruana del año 1968 a 1983, que aparece anexa a una antología seria del reciente cuento peruano<sup>2</sup>, el estudioso no consigna *El cuerpo de Giulia-no* mientras que sí se toma la molestia de señalar que una recopilación de cuentos firmada por un escritor asimilado a lo que algún especialista en literatura latinoamericana denomina el "Boom Junior", merece una segunda edición. Lo curioso

<sup>1</sup> Jorge Eduardo Eielson, *El cuerpo de Giulia-no*. México, Joaquín Mortiz, 1971. Existe una traducción al francés: *Le corps de Giulia-no*. Paris, Albin Michel, 1980. Traducción de Claude Couffon.

<sup>2</sup> Nos referimos a la cronología preparada por Américo Mudarra Montoya, que aparece en la antología titulada *Nuevo cuento peruano*. Lima, Mosca Azul Editores, 1984. La antología fue preparada por Antonio Cornejo Polar y Luis Fernando Vidal.

de este descuido general es que Eielson dista mucho de ser un desconocido en nuestro medio. No lo era al publicar su primera novela; menos lo es ahora, pues ya se le reputa entre los más importantes poetas peruanos del presente siglo. ¿A qué atribuir tan poca consideración hacia lo que él nos brinda? ¿A que se expresa a través de una forma distinta a aquella en la que se sustenta lo que se considera lo más significativo de su obra literaria? ¿A su exilio? Tal vez a todo y a nada. A todas las razones propuestas pero sin que ninguna de ellas sea por sí sola necesaria o suficiente. Otras trayectorias niegan los supuestos implícitos en cada una de las preguntas, todas las cuales son esencialmente ingenuas y por eso mismo útiles.

En el presente ensayo intentamos una primera aproximación a algunas de las características resaltantes de *El cuerpo de Giuliano*. Nos interesa abrir la discusión; no cerrarla. En última instancia nos sentiríamos gratificados si lográramos despertar la curiosidad de los potenciales lectores que esa novela excepcional se merece.

Las primeras reseñas que mereció *El cuerpo de Giuliano* se deben a Héctor Manjarrez, Manuel Tarazona Espinoza y Juan Gustavo Cobo Borda<sup>3</sup>. Los dos primeros abundan en metáforas y "Agudezas" que revelan con claridad un grado de desconcierto mayor ante el texto. Manjarrez apunta ingeniosamente que la novela en realidad es un cuadro. Aunque la afirmación es sugestiva, solo se sostiene gracias a la buena voluntad que uno ponga en "ver" el libro de esa manera. Cobo Borda intenta, con mayor esfuerzo, dar al lector una idea aproximada de lo que es el texto. Cita en su afán didáctico, a escritores tan disímiles como Braulio Arenas, María Luisa Bombal, André Breton, Novalis, y culmina indicando que la escritura de Eielson tiene bastante afinidad con la de Raymond Roussel.

Creemos que la mención de Roussel se explica por el hecho de que la novela usa como segundo epígrafe una frase de una de sus obras;

<sup>3</sup> Juan Gustavo Cobo Borda, "El cuerpo de Giuliano". En: *Eco*, revista de la cultura de Occidente. Bogotá. Tomo xxv/5. Setiembre de 1972, pp. 555-558. Sin duda, el único texto rescatable de las tres primeras reseñas que tuvo la novela.

y tal vez esté ligeramente justificada la referencia a *Heinrich Von Ofterdingen* de Novalis, texto con el cual tiene en común la tendencia a lo reflexivo y la atmósfera de ensueño, pero las demás comparaciones son desacertadas. Especialmente la que se hace con "Nadja" de Breton. Ni el temperamento, ni la temática, ni las opciones narrativas permiten establecer un paralelo justificable entre la obra del peruano y la del francés. Más allá de la incoherencia que supone declarar un texto como inclasificable y construir inmediatamente una serie de textos "raros" donde poder encasillar el texto indócil, no se ve para qué otra cosa podría servir la mención de tantos autores que no sea para confundir al lector.

A decir verdad, *El cuerpo de Giulia* no facilita mucho su lectura. Por lo pronto, admite su adscripción a un género determinado: la novela. Un género, nos lo recuerda Culler<sup>4</sup>, es una instancia naturalizadora pues permite la decodificación al hacer factible la remisión del texto a una serie que activará expectativas y estrategias de lectura que pueden ser satisfechas o defraudadas. En la tapa posterior del libro encontramos una nota donde se resume el material temático de la obra y se asume la identidad de novela. Este elemento paratextual<sup>5</sup> establece el contrato narrativo con el potencial lector.

Desde un comienzo, y de modo estrictamente funcional, relacionamos *El cuerpo de Giulia* con la "Novela de Formación" o "Bildungsroman". Se trata de una forma que entronca con el cronotopo de novela de biografía o de autobiografía grecorromana, en la que es fundamental la dinámica del tiempo como agente modificador del personaje principal; importa todo lo que resulte emblemático respecto a la vida del protagonista y al mundo en el que se desenvuelve, de ahí que se observe al sujeto a lo largo de varias etapas de su desarrollo existencial y de su ligazón con el universo, el cual deja de ser un simple decorado y se convierte en una instancia decisiva. Es un concreto, fijado en la historia y el héroe pierde su cariz abstracto.

<sup>4</sup> Jonathan Culler, *La poética estructuralista*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1978, pp. 188-228.

<sup>5</sup> Gérard Genette, *Seuils*. Paris, Seuil, 1987.

Como ejemplos de "Novela de Formación" podemos citar *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais, *David Copperfield* de Dickens, *Oblomov* de Goncharov, *El juego de los abalorios* de Hesse. Hay algunas cuyo tema específico atañe a la esfera del arte. En esas novelas el tránsito del sujeto desemboca en la experiencia creativa. *El retrato del artista adolescente* de Joyce o *En busca del tiempo perdido* de Proust serían buenas muestras, y en ese nivel es donde hay que ubicar la novela para una aprehensión más justa<sup>6</sup>.

En todo relato se distingue dos niveles: el de la historia y el del Discurso<sup>7</sup>. La historia es una sucesión de acontecimientos tal y como estos acaecen en el tiempo y en el espacio. El Discurso, en cambio, consiste en la forma en la que tales acontecimientos nos son referidos.

*El cuerpo de Giulia* no tiene como características inmediatamente perceptibles el ser narrado en primera persona, predominantemente del singular, utilizando el pretérito imperfecto y el pretérito indefinido y el hecho decisivo de que quien narra es el personaje que asume el rol protagónico en la ficción. En términos de Genette se trataría de un narrador "Autodiegético"<sup>8</sup>. Este narrador inicia su discurso en un momento de crisis: la mujer que ama ha muerto. La situación excepcional lo obliga a examinar su vida. Ese repaso es la novela, y acorde con el vaivén de la memoria los hechos son recordados sin constreñirse a su secuencialidad lógico-temporal. El Discurso es un "puzzle"; su reordenamiento nos da la historia.

El narrador es consciente de su decir. Lo mide, lo cala, y, sobre todo, lo sabe fundante. Hay dos discursos: la novela y el proceso de la escritura misma de esa novela. El narrador nos confía en breves intervenciones que se percatan de que la substancia de la "realidad" que él recrea es verbal; que todo lo que reconstruye se apoya en la insuficiencia de la palabra:

<sup>6</sup> M.M. Bajtin, *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI editores, 1982, pp. 207-220.

<sup>7</sup> Emile Benveniste, *Problemas de lingüística general*. México, Siglo XXI editores, 1971.

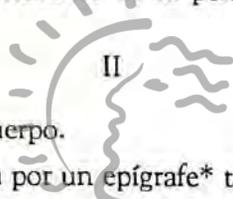
<sup>8</sup> Gérard Genette, *Figures III*. Paris, Seuil, 1972, pp. 225-267.

“Pero mis palabras no podrán nunca formular ese vacío, puesto que ahora tu cuerpo mismo depende de estas palabras” (p.11).

Esta elección narrativa permite también la intensificación del dolor que sacude al protagonista, quien ahora solamente puede intentar hablar a una mujer a la que ya no alcanzan las palabras:

“¿Cuál sería el límite de nuestra cuantiosa sed, de nuestro agudo amor a la vida, a la libertad, a la salud? ¿Qué sucedería el día en que todo fuera conquistado? ¿Quiénes serían los culpables de nuestra sed aún insatisfecha?” (p.120)

El lector comparte el sufrimiento al ser tocado por una cadencia elegíaca, por un lamento que el relato analéptico agudizará cada vez que se quiebre ese discurso y se abra paso el del hombre solo, desvalido, que escribe para resarcirse de su pena.



Consideremos el Cuerpo.

La obra es precedida por un epígrafe\* tomado del libro del “Tao Te Ching” de Lao Tse<sup>9</sup>, que reza así:

“Lo que hace que yo pruebe un gran dolor es que poseo un cuerpo. Si no tuviera un cuerpo ¿qué dolor podría yo probar?”

\* No se ha considerado pertinente aludir a los otros dos epígrafes que se encuentran en la novela puesto que en lo esencial no alteran la dirección del sentido que implica el primero. Todos ellos corresponden a una búsqueda existencial de Eielson que desembocó luego en la asunción del Budismo Zen. Quizá uno de los textos en el que se haga explícita de manera más clara esa nueva orientación, sea “Eros/iones”, texto que también muestra relaciones con el arte conceptual.

<sup>9</sup> Se trata de un fragmento del texto XIII. Las traducciones son muy diversas e ignoramos cuál ha empleado Eielson. Lo importante es que se busca remitir a un sistema de pensamiento en el que se violan los principios aristotélicos. Para el Taoísmo toda separación de espacio y tiempo carece de sentido. Para efecto de una comprensión mayor del tema véase:

Richard Wilhelm, *Laotse y el Taoísmo*. Madrid, Revista de Occidente, 1926.

C. K. Yang, *Religion in Chinese Society*. Los Angeles, University of California Press, 1961.

Detectamos un juego de sentidos con el verbo "Probar", el cual puede ser entendido, en un principio, en su acepción de la experiencia que se realiza de algo; y, en un segundo momento, conforme su acepción de testimoniar o dar razón de alguna cosa. Es la figura que en Retórica se conoce con el nombre de "Silepsis"<sup>10</sup>. El cuerpo de la persona permite la cognición a través de los sentidos y en sí mismo ilustra la prueba de esa aprehensión. La vivencia de nuestro cuerpo es interna, va de adentro hacia fuera; los estímulos externos reclaman que nos reconozcamos como un cuerpo. Hay que agregar: un cuerpo que no es permanente. El horror ante la muerte y la descomposición es uno de los ejes en *El cuerpo de Giulia-no* y lo encontramos en toda la obra poética de Eielson. Alcanza su mejor ilustración en *mutatis mutandis*<sup>11</sup>, texto que consideramos su poemario más compacto, entendiendo por compacto el perfecto ensamblaje de todos los recursos expresivos a un fin único que cuaja por completo. En la novela hallamos con frecuencia imágenes de plenitud y de descomposición, de decaimiento de lo físico:

"Un día, quizás, las hordas del cielo nos aniquilarían, se apoderarían de Mayana y yo sería incapaz de defenderla. La sangre de su vientre gotearía sobre mi cabeza, resbalaría por los muros, y yo no podría hacer nada. Nada. Una cuchillada sin fin y ella que se desangrará para siempre, que se llenará de gusanos" (p. 23)

"Entre sus dos ojos verdísimos, la nariz recta y los labios bien diseñados le conferían un aire estatuario que contrastaba con la exuberancia tropical de su cuerpo y sus ademanes vivísimos. Me era imposible imaginarlo viejo, enfermo o cubierto de grasa". (p. 96)

Eielson, que nos ha dado el siguiente verso: "Justicia del gusano, mal paraíso"<sup>12</sup>, podría hacer que su personaje nos cantara la canción de Ariel: "Sus huesos se han hecho coral y sus ojos perlas. Nada de él ha de perderse sino que se transmutará en algo opulento y extra-

<sup>10</sup> Para un empleo interesante de esta figura, pues se le da aplicación estructural en el análisis, véase: Tzvetan Todorov, *Poétique de la Prose*. Paris, Seuil, 1971.

<sup>11</sup> Jorge Eduardo Eielson, *Poesía escrita*. Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1976.

<sup>12</sup> *Op. Cit.* p. 73.

ño<sup>13</sup>. El mismo horror que busca ser exorcizado mediante la plasticidad de la imagen y la suntuosidad de la metáfora delicada. La muerte se conecta con la merma del espacio:

“Millares de naranjas podridas cubrían el suelo de una alfombra áurea y pestilente” (p. 94)

“Venecia salobre, pestilente. Venecia vacía, hundida en las aguas fangosas, cubierta por un sudario blanco. Aguas podridas, cielo podrido, palacios de cristal podrido, roída por los turistas, manchada de mercaderes, de aceites putrefactos, de gases venenosos” (p. 44)

El cuerpo es también el cuerpo del otro. El cuerpo del ser amado o deseado. Eduardo, el protagonista, quedó marcado por la imagen de Giuliano cuando ambos eran adolescentes, y su lealtad yace anclada en el pasado, junto a las líneas puras del joven que nunca permitieron presentir la horrorosa metamorfosis en un individuo vulgar, vil, corrupto. La pasión por la mujer análogamente pertenece al pasado y quedó viciada por la duda, la ambigüedad, la impostura. Entre la prostituta y el burgués se tiende un mismo arco de degradación del que hablaremos adelante.

La percepción del otro (a la inversa de lo que ocurre con la que tenemos de nosotros mismo) se dirige primero a su inmediatez física como totalidad, no como fragmento. El otro es una superficie. Como la de un espejo: su mirada nos constituye y así nos demuestra cuán ilusa es nuestra autosuficiencia<sup>14</sup>. Si bien el recuerdo de Giuliano permanece al abrigo de la mengua que sufre la persona, ello no impide la aflicción por la caída:

“¿No lo verás nunca como yo lo vi una sola vez: mezcla monstruosa de muchacho y de pájaro sagrado, a orillas del Tulumayo, en aquel atardecer rojizo e instantáneo como un fogonazo? ¿Por qué no era él como Mayana, inalterable en mi memoria, indemne de toda mancha, de toda abyección humana?” (p. 20)

<sup>13</sup> William Shakespeare, *The Tempest*. New York, The Signet Classic Shakespeare, New American Library, 1964, p. 56.

<sup>14</sup> Jacques Lacan *Écrits*. Paris, Gallimard, 1966.

El amor por Giuliano es esencialmente erótico. El amor por Giulia es apocalíptico, lleno de altibajos violentos en los que aflora el componente tanático. Habría una contaminación anal en ese afecto, para emplear terminología proveniente del psicoanálisis<sup>15</sup>. El mejor ejemplo es el siguiente:

“Nada, Dogaresa, nada pudo servir mejor a mi intolerancia por los demás que tú misma, delante de mí, en el papel de suma sacerdotisa de mis deseos y de mis sueños. A fuerza de buscar la luz hubiera podido devorarte un seno, y tú habrías sufrido de esa llaga incurable como de una enfermedad dulcísima, sin lamentarte” (p. 87)

En última medida, al protagonista no le queda otra cosa que tratar de superar las limitaciones que el universo fáctico impone a sus deseos de plenitud apelando al ensueño, a la contemplación, a la vivencia plena de cada momento, en el que podría estar acechando una revelación:

“Toda mi vida pasada y futura se arremolinaba allí ahora. Las cortinas abiertas me invitaban a volar. Dos alas inmensas rebalsaban de la cama. Me pesaban a la espalda. Suntuosas alas de plumas áureas, tornasoladas, bermellón, naranja. Cualquiera vuelo sería posible con ellas. Cualquiera misterio se acabaría al instante”. (p. 81)

La glorificación del instante, la inminencia de la epifanía<sup>16</sup> explican la resuelta fragmentación que asume el discurso: muchas escenas están “descompuestas” en sus elementos mínimos. La novela de Eielson podría ser definida como “Minimalista”; como descriptiva antes que narrativa. La descripción puede jugar dos papeles: uno, conforme a la tradición y a la Retórica, es el de ornar el discurso retardando la exposición; el otro, que aparece hace unos 200 años, funciona como elemento de la diégesis misma aportando símbolos y explicaciones<sup>17</sup>. En *El cuerpo de Giuliano*, la descripción consigue minar la ilusión

<sup>15</sup> Sigmund Freud, *Obras completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1968.

<sup>16</sup> Es este concepto el que vincula más el texto a la Tradición, en el sentido que da a esta palabra René Guénon.

<sup>17</sup> Gérard Genette, “Fronteras del relato”. En: *Análisis estructural del relato*. Colección Comunicaciones, dirigida por Eliseo Verón.

naturalista debido al exceso de precisión. Compone una cadencia ritual que excluye toda vivacidad y desparrama a lo largo del texto indicios<sup>18</sup> que conforman una gran cadena semántica sólo descifrible al integrar todos los componentes en un único sintagma.

La cosmovisión de la novela es Romántica. Los hechos son distorsionados —lo asumiremos por el momento— debido a la sensibilidad lírica de Eduardo. Decir distorsión al referirnos a una asimilación lírica del mundo es, sin duda, una redundancia. La lírica no es un género; es una forma de transgresión de los diversos esquemas discursivos que rompe la linealidad y se constituye en un anti-discurso al amplificar las potenciales referencias a un número indeterminado de contextos posibles con una máxima condensación verbal<sup>19</sup>. La constante fuga del discurso hacia otros ámbitos puede desconcertar a aquellos lectores que añoran las novelas en las que el tiempo era un buen navío, pero para quienes estén formados en la tradición lírica de los últimos 200 años o sólo en la novela contemporánea no debería haber motivo de confusión al leer la novela de Eielson.

Por último, con respecto al cuerpo ocurren dos cosas que no podemos obviar: la primera es que existe una marcada tendencia a presentarlo abandonado a la mera sensación y por eso el efecto se diluye a lo largo de la obra; lo segundo que pasa es que al acudir siempre a metáforas y símiles que involucren en sus polos comparativos la totalidad del universo, hay un debilitamiento del poder representacional. La excesiva abstracción impide fracturar el "automatismo de la percepción"<sup>20</sup> del cuerpo; éste es nombrado asiduamente pero nunca construido y, al escoger mencionarlo antes que construirlo, catalogarlo y no configurarlo, se frustra una nueva captación. De más esta decir que no se logra conmover ni sugerir mucho.

<sup>18</sup> Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México, Siglo XXI editores, 1989, pp. 104-109.

<sup>19</sup> Susana Reisz de Rivarola, *Teoría Literaria*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1987, pp. 119-132.

<sup>20</sup> Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Signos, 1970.

### III

Lo que comienza como lamento y una rebelión personal trasciende la esfera de lo individual para lanzarse a un cuestionamiento del universo entero por ser un "mal paraíso" —ya no es solo la "justicia del gusano": es la hegemonía de sistemas corruptores de la inocencia humana y, dicho de forma terrestre, la degradación de millones de seres humanos por un sistema socio-económico que los osifica en vida luego de postergarlos racialmente y de haber detenido el flujo de sus culturas en su desarrollo autónomo. Contra la posibilidad de relaciones humanas justas y sinceras, plenas y en que exista lugar para la contemplación de la belleza en todas sus manifestaciones para la belleza misma, conspiran las relaciones de dominación y dependencia que son enfocadas con precisión desde un espacio historizado, sin asumir jamás un falso universalismo que, además de inútil, suele ser en la práctica una forma astuta, o ingenua, según se le mire, de complicidad.

Pancho y Mayana no son una pareja de "buenos salvajes". Encarnan la posibilidad de superar un estadio de expansión del capitalismo en el que, junto con el dinero que ahora penetra y circula por todo el mundo, intenta homogenizar culturalmente a los pueblos, de manera que reciclen los hábitos consumistas y no desafíen el poder. Tal es el sustrato de la noción de "Fin de la Historia".

Hemos dicho posibilidad y quizá haya quien no lo entienda así, una vez concluida la lectura de *El cuerpo de Giuliano*. ¿Posibilidad esos seres vejados y sumisos, al parecer resignados al rol de servicio y producción que se les ha asignado?

Toda sumisión es causada por un excedente de opresión, y ese estado no puede durar por siempre, de modo que vislumbramos un intento de conquistar la hegemonía para escapar a un sistema que puede incorporar a quien se convierta, y no es impreciso el verbo, a Occidente. La novela repite escenas de una misma película, la de la "Conquista del Perú" y recalca el rol desintegrador de las identidades tradicionales por obra de la Iglesia. No es para nada gratuito que se acuda a una forma moderna de reproducción de la realidad, precisamente aquella en la que el referente, mediante la fotografía, no puede

ser escamoteado<sup>21</sup>. Pero, a la par que ello, el cine niega la noción de original y en su lugar exhibe el vértigo de la reproducción al infinito. Las escenas no se repiten pero se asemejan demasiado; la degradación se reitera y tiende a borrar o reducir casi hasta cero las diferencias. Un único universo que no admite la alteridad, sea ésta social, cultural, racial o sexual. El formidable capítulo noveno lo expresa desencadenando una brevísima anti-utopía que habría deleitado de pavor a Zamiatin, Orwell o Huxley:

“¿Cuánto podrá valer una chuncha en el año 2000, en las grandes ciudades lunares? Serás pagada entonces, inocente [...] Recibirán tu sangre en un bocal de plexiglas y ya no serás peruana ni chuncha ni nada. [...] Tendrás un hijo al costo irrisorio de 600 dólares ejemplar. LBM112 decidirá el color de sus ojos. Su estatura colosal. El ritmo de sus arterias. Su mentalidad infantil. Será astronauta. El tío Miguel, todo vestido de blanco, con guantes y máscara transparente, lo enviará a la Base Experimental Cafetera de Venus. ¿Es acaso el hombre el único consumidor de café en este mundo? [...] Ahora tu vientre no es sino un depósito de huevos blancos. Huevos de astronautas rubios, de ojos azules y cerebro de canario. La esperma miserable llena el cielo de ángeles sin alma. La voz canalla te persigue. Voz eléctrica de computadora que no cesa. La serie ha comenzado. Triadas de cashibos alternadas a parejas de campas y amuehas. Millares y millares cada año, consumidores de millares y millares de automóviles, refrigeradoras, televisores, máquinas de cocinar, de lavar, de conversar. (p. 49)

Ante el avance deshumanizador, la novela opone la utopía:

“Los hijos de Pancho y Mayana crecerán felices.  
Se acabarán las guerras, la explotación, la injusticia.  
Desaparecerán el hambre, las enfermedades, la miseria.  
Poco a poco se alejará la muerte hasta casi desaparecer.  
Lloverá finalmente sobre Lima.  
Venecia será salvada de las aguas.  
Reinará el amor sobre la tierra. (p. 137)

<sup>21</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós, 1990.

Pero es apenas un espejismo tolerado por el lenguaje lo que lleva al protagonista a decir "¿Para qué engañarte con más y más palabras dispuestas siempre en el mismo orden pálido y mezquino?" Sin embargo, esa revuelta en la que un grupo de indios desciende de una astronave a Italia y acaba con ciudad y habitantes, promete la posibilidad de otra modernidad y de otra cultura que reten la de Goethe y Petrarca, cuyas efigies son destrozadas por la horda invasora.

#### IV

Giulia y Giuliano —quien, de acuerdo al narrador es "Giulia con ano"— se contraponen a Pancho y Mayana (Mañana). Los dos primeros no serán pareja pues su función simbólica es la de proclamar la imposibilidad de reconstituir el andrógino primordial. Están en uno de los extremos del arco de la degradación capitalista. Por el otro lado, la violada y el sumiso; pero esas condiciones son temporales y pueden trastocarse. La dualidad funciona en toda la novela para remarcar su artificialidad con un binarismo abundante. Dualidad de roles, dualidad de espacios, reiteraciones; de lo que se trata es de romper el Realismo. Entendemos por Realismo un paradigma cognitivo que deriva de una corriente literaria desarrollada en Europa durante un período que casi llega a coincidir enteramente con el del siglo pasado; este paradigma finca el valor de un texto ficcional de acuerdo a su remisión y fidelidad reproductora de lo que se entiende que constituye la realidad. No está de más recordar que jamás se parte de una definición previa de la realidad. A partir de ello, podemos empezar a cuestionar la pertinencia del reflejo como criterio valorativo. Ya el Formalismo Ruso<sup>22</sup> señalaba la paradoja de que toda nueva escuela literaria recuse a la anterior por su alejamiento de la realidad, lo que vendría a corregir la nueva tendencia que, a su vez, será negada por la que le suceda con el mismo argumento.

Barthes<sup>23</sup> señala el común punto de partida que es el de considerar como ciertos los significados que tiene toda oración, es a partir

<sup>22</sup> *Op. Cit.*, pp. 21-54.

<sup>23</sup> Roland Barthes, *S/Z*. Madrid, 1980.

de que se asume mediante los contratos narrativos la validez de un hablar específico que los semas se unifican en torno a una entidad ficticia; la del sujeto. Una vez realizada esa operación, diferentes recursos retóricos y estilísticos provocan la ilusión a un mundo posible<sup>24</sup> que necesariamente ha de apoyarse en la previa comprensión del mundo fáctico, de donde se tomarán instrucciones para adecuar a ellas los actos de habla. Perlocutivamente el lector es empujado, generalmente, a identificar el mundo propuesto con el universo en el que se desarrolla su existencia y la de los suyos, con algo que podría identificarse con la estructura que el mundo tiene. Tal ligazón, profundamente arraigada en los hábitos del lector promedio, empobrece la percepción del mundo al negarse a dotarlo de pluridimensionalidad, característica connatural que posee. En la renovación Vanguardista de la narrativa latía la subversión del Realismo. De forma agresiva en Joyce y Kafka, y buscando agotar todas sus posibilidades en el caso de Proust. Mann intenta con pleno éxito una simbiosis de formas tradicionales y nuevas. La negativa a colocar en primer plano la trama, la disolución del personaje en su rol actancial o en la mera verbalidad que lo constituye, la ilustración del proceso mismo de escritura, que no recubre sus estructuras sino que las ostenta, todo esto tiene claros antecedentes en la tradición del mismo Occidente.

Ha tenido que llegarse a un momento de claro agotamiento formal y de debilitamiento del proyecto de la Modernidad para que sea posible y productivo rescatar autores y textos que la tradición de la novela, capturada por la burguesía<sup>25</sup>, expulsó para poder hacerse de soportes ficcionales a su concepción del mundo. En *El cuerpo de Giuliano* escuchamos ecos de Sterne, de Diderot; notamos cierta coincidencia con el proyecto escritural del "Nouveau Roman"<sup>26</sup>, y tal vez por todo lo dicho sea que no nos interesó; que nos interesó que pasara desapercibida ya que no sabíamos muy bien qué hacer con ella, dónde colocarla, junto a cuáles otras novelas. Nuestra magra tradición novelística se funda en el Realismo, que funcionó entre nosotros de

<sup>24</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula*. Barcelona, Editorial Lumen, 1981, pp. 172-241.

<sup>25</sup> Julia Kristeva, *Semiótica*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1978, 2 vols.

<sup>26</sup> Ludovic Javier, *Una palabra exigente*. Barcelona, Barral Editores, 1972.

modo diverso a como ocurrió en Europa, donde la burguesía floreció completamente. Aquí, fue un espacio de combate entre tendencias modernizadoras de la sociedad y tendencias reaccionarias; la propaganda antes que otra cosa fue el humus nutricional de la novela. Si observamos con cuidado veremos que hasta un experimentador con Vargas Llosa es conceptualmente casi tan anacrónico como Balzac o Stendhal, que su idea de relación entre ficción y verdad pasa por el criterio del Mímesis, en un movimiento confuso que ora lo niega, ora lo reclama. Distinto por completo es el caso de Eielson. No intenta una imposible reproducción de la realidad. Por el contrario, la sabe inaprensible salvo por sus efectos y por las inferencias que a partir de ella podamos efectuar.

El juego de referencias significantes que constituye el lenguaje<sup>27</sup> es el tema esencial de la novela. El tránsito desde una confianza todavía fuerte en el lenguaje hasta el reconocimiento doloroso de su incontrolable polisemia y, como corolario, la tentación de hundirse en el silencio, en el vacío atibado como espacio incontaminado por las marcas de un discurso que nos exceda.

Para identificar la originalidad de *El cuerpo de Giulia* no conviene que volvamos sobre la noción, empleada páginas atrás, de "naturalización". Toda naturalización se sirve de determinados marcos o "frames"<sup>28</sup>, son elementos portadores de un saber sobre el mundo que permiten actualizar los saberes convencionales del desarrollo del evento entendidos como posibles, normales o necesarios, por lo tanto gracias a ellos puede darse la comprensión y el desempeño. La novela propone un primer marco al cual tendría que aproximarse el lector para decodificarla, ese marco totalizante está dado por el contrato narrativo que liga el texto a un género dentro del cual, y, sobre todo, gracias al cual, se le puede leer. Nosotros hemos entendido funcional acudir a otras instancias naturalizadoras con la clase de la "Novela de Formación", que nos parece la más productiva, pero nunca perdimos de vista

<sup>27</sup> Jacques Derrida, *De la gramatología*. México, Siglo XXI editores, 1986, pp. 12-15.

<sup>28</sup> H. Gardner, *La nueva ciencia de la mente: Historia de la Revolución Cognitiva*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1987.

Teun A. Van Dijk, *Estructuras y funciones del discurso*. México, Siglo XXI, 1986, pp. 33-35.

nuestra motivación estratégica. "El cuerpo de Giulia-no" trabaja sobre la defraudación de esquemas y expectativas. ¿Cómo así? Lo hace acudiendo básicamente a tres niveles: Lo incoherente, lo farsesco, lo maravilloso.

El texto aparece lleno de incoherencias. Se inicia con lo que podríamos denominar "falsa pista", ya que la novela parece construirse a partir de la resolución de un enigma: La muerte de Giulia. Ese enigma nunca es aclarado, pero entretanto nos hemos percatado de que es irrelevante. La escritura ya nos condujo a otra cosa.

El interrogatorio (capítulo octavo) es un modelo de realismo. Establece con eficacia en el diálogo las distancias ideológicas entre el comisario y Eduardo; los roles que cada uno cumple en la sociedad. Lo farsesco aparece cuando esa naturalidad de la ficción, esa conformidad que exhibe para el mundo según cánones comunes de conceptualización, se rompe por la irrupción de lo grotesco, de lo que Auerbach llamaría "Realismo criatural". Esas descripciones terribles de la iniciación sexual de Giuliano, en las que acudimos a un rito en el que la inmundicia sirve para el culto. Lo encontramos en la gestualidad estúpida del tío Miguel, el constante sumir la panza de Giuliano, la zumba del chofer y, entroncando con lo incoherente, el capítulo 19, en el que todos los personajes se dan cita en una inverosímil escena, muy teatral. Cada cual resume en una pequeña intervención su papel en la novela; cada cual llega portando los elementos que los caracterizan. Hasta el comisario, cuya aparición se motiva con un pretexto tan baladí que resulta ridículo.

Lo maravilloso es el nombre que damos, por ahora, a lo que en un momento tratamos de explicar, esto es de naturalizar, apoyándonos en la subjetividad del personaje, en su visión lírica del mundo. No es que no sea una explicación válida la que tentamos, ocurre que el texto la echa por la borda. Ejemplo de lo maravilloso es la imagen del chiwaco que se "desprende" del afiche y escapa de la curiosidad torpe de los "americanos"; las transfiguraciones de Giulia en pájaro; el encerrarse con la luna en el baño; en un pasaje notable que situaremos antes de cita: Eduardo es joven y ha llegado a la Oroya en un taxi fletado para él. Ha descendido y un grupo de indios salidos de las minas lo rodean. Y ocurre lo siguiente :

“Uno de ellos acercó su rostro a mí. Sus ojos brillantes reflejaban una habitación en desorden: cortina rojiza, lámpara amarilla y una cama revuelta en la que yacía yo con los ojos abiertos. Un olor a aguardiente e inmundicia invadió la habitación. Yo me levanté de la cama, me dirigí hacía la ventana y la abrí.” (p. 86)

Una lectura que busque naturalizar el texto verá en él una traslación factible por la dinámica de la evocación desde la cual se dirige el discurso, se pensará en la técnica del embrague, se hará, en fin, cualquier cosa con tal de no romper el principio aristotélico de no contradicción. Lo que viene a decirnos Eielson es que la aventura empieza exactamente en esa transgresión; el texto, al asumir el poliestilismo, evita ser recuperado para la Institución literaria que ha dispuesto para él ciertos casilleros, como el de Literatura Fantástica o el de Real Maravillosa. Consigue romper los hábitos lectivos con la plena asunción de todos los posibles semánticos y rompe su propio código con la misma facilidad con la que lo reasume, para, con esas fugas, recalcar la artificialidad del sentido que depende de su contextualización, pero contextualizar es enmarcar y, por muy preciso que sea el marco, jamás se podrá impedir que la semantividad lo desborde ya que el significado mismo se transforma según la cadena sintagmática a la que esté integrado. Ocurre que todo decir se ha tratado siempre de soportar en la presencia supuesta de aquel que emite el discurso. La escritura es el lugar donde se desmiente esa metafísica de modo más contundente, pero ni siquiera aquel que se habla a sí mismo está en contacto directo consigo mismo ya que debe pasar por la mediación de los signos, lo que implica diferencia y, por lo mismo, la presencialidad de una ausencia, la de los términos preteridos al constituir la cadena de sentido que sí se manifiesta; es decir que jamás se podrá arribar a una significación “fija” donde se detengan los sentidos potenciales. El contexto no permite regular la semiosis puesto que todo contexto puede ser subsumido en una serie más amplia<sup>29</sup>.

¿Qué ocurriría si entendiésemos como literales todos los pasajes que tendemos a naturalizar? Si tratáramos de “unificar” las incoheren-

<sup>29</sup> Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Editorial Anthropos, 1989, pp. 382-385.

cias sin limar las contradicciones entre ellas e integrarlas en un todo orgánico ¿podríamos hacerlo? O, para plantear otra pregunta, si un lector concluyera la lectura de *Un mundo para Julius* ¿Podría reconciliar las “dos conversaciones” que sostienen Julius y Bobby y asumir ambas como verdaderas en un mismo nivel ontológico? ¿No hemos incurrido en una contradicción al nombrar la operación anterior con el vocablo “reconciliar”? Tal vez no.

Las limitaciones del lenguaje tratan de ser superadas por el protagonista mediante candorosas operaciones:

“Giulia + No - Giuliano + Yo = Giulia” (p. 120)

O a través de superposiciones que indagan nuevos verbos: “Amodiar”, “Odiamar”. Hasta llegar finalmente a explotar las numerosas posibilidades de la combinación de palabras. La combinatoria es el inicio del vacío, la inutilidad que lleva a Eduardo a crear su propio sistema semiótico basado en relaciones de homología entre conceptos y nudos de colores asimilables a los “quipus”, es una renuncia a la comunicación ingenua. También al entusiasmo.

La desconstrucción que Eielson emprende está en contradicción con su poética explícita<sup>30</sup>, lo cual sorprende pues el planteamiento de la novela es muy lúcido. La suya es una posición estética que ubica al sujeto en un espacio central, privilegiado, concibiéndolo como entidad capaz de aprehender el mundo, al cual se le concibe como cargado de sentidos previos cuya esencia, más allá de la memoria y los nombres, permanece inalterable. Mediante la poesía es posible acceder al conocimiento, siempre turbador, de la belleza que no se marchita y está desparramada por todas partes. Fiel a su designio creador, Eielson ha combinado la escritura con otras varias formas: la pintura, la escultura, la performance, el teatro. En todas ellas aparece la poesía, que es una

<sup>30</sup> Roland Forgues, “La creación como totalidad”. En: *Cielo Abierto*. Lima, vol. xi, N° 32, pp. 18-25.

Roland Forgues, *Palabra viva*. Lima Librería Studium, 1988.

Abelardo Oquendo, “Eielson: remontando la poesía de papel; una entrevista”. En: *Hueso Húmero*. Lima, N° 10, pp. 3-10.

Jaime Urco y Alfonso Cisneros Cox, “Jorge Eduardo Eielson: El creador como transgresor”. En: *Lienzo*. Lima, N° 8, pp. 189-205.

sola y la misma y que con ninguna de ellas se identifica, así como una bailarina nunca se confunde con los tules que la visten. En todo caso, la contradicción insufla vida a la marmórea perfección de lo que Eielson hace.

(*Nota de Redacción.* Este trabajo fue el ganador, en el género "Ensayo", de los "Juegos Florales Universitarios" que convocó la UNMSM en 1992, en Homenaje al Centenario de César Vallejo. Se publica en *Letras* en cumplimiento de las bases de dicho certamen).



**Biblioteca de Letras**  
«Jorge Puccinelli Converso»

## El mundo es ancho y ajeno: Nuevas perspectivas\*

MIGUEL ANGEL HUAMAN

Me gustaría comenzar recordando un libro que en los años sesenta constituía texto obligado de consulta de los investigadores sociales, me refiero a *Poder y sociedad en el Perú* de Françoise Bourricaud, recientemente editado en versión española por el Instituto de Estudios Peruanos, creo que en 1989. Como saben la versión original del libro en francés data de 1967 y era leído, citado y comentado por los estudiantes, profesores e investigadores en ciencias sociales en esta versión, pues la difusión de la edición española hecha en Buenos Aires por la Editorial Sur tuvo escasa circulación en el país. Bueno, de este libro extraigo una cita que nos puede servir de introducción al tema que nos ha reunido:

*El mundo es ancho y ajeno* es ante todo la epopeya de la gente de Rumi, primero engañada y caída en la trampa del procedimiento judicial por un tabelión cauteloso, y luego, en fin, arrojada de sus tierras a tiros. Para poner de relieve el proceso de conquista en cuya virtud el gamonal reúne las tierras que ha arrebatado a los indios, citaré un texto de otro novelista indigenista, menos famoso que Alegría, menos dueño también de sus medios de narrador, pero de un patetismo más seguro y más desgarrador. En *Yawar Fiesta*, José María Arguedas describe el despojo de que fueron víctima los indios de Puquio. (p. 41).

Como notarán en la cita se alude a Arguedas como un escritor indigenista "menos famoso que Alegría, menos dueño también de sus

\* Transcripción de la intervención del autor en el ciclo de conferencias organizado por la Facultad de Letras y Ciencias Humanas conmemorando los 50 años de la publicación de *El mundo es ancho y ajeno*.

medios de narrador”, con lo que Bourricaud ratifica en términos valorativos lo que en términos prácticos, en todo el desarrollo de su libro, no es más que una gran constatación: la hegemonía de Ciro Alegría, profusamente citado, frente a José María Arguedas como fuente de información del mundo andino.

Frente a esta cita es que nos planteamos las preguntas: ¿qué ha pasado para que, años después, la figura se haya invertido?, ¿cómo ha sido posible que ahora Arguedas y no Alegría goce del aprecio y la valoración de los investigadores de ciencias sociales? ¿A qué se debe que cincuenta años después de la aparición de la novela peruana más leída y traducida –*El mundo es ancho y ajeno*– y a los veinticinco años de la muerte de su autor –Ciro Alegría–, no se hayan producido los merecidos homenajes, conferencias, debates o recordatorios que en nuestro país se realizan con relativa frecuencia en relación a otros autores, Arguedas por ejemplo? ¿Obedece esto a un descuido involuntario, que la Facultad de Letras de San Marcos y unos pocos estudiosos intentan enmendar? ¿Tal vez eso obedece a que Alegría ya no amerita una reflexión y difusión propia? Si eso es así, ¿por qué?

Responder a estas y otras preguntas que irán surgiendo, intentaremos en esta reflexión que compartimos con Uds., con ánimo más de confidente que de erudito, pues sólo son algunas ideas o conceptos que me han brotado luego de una relectura de la novela de Alegría, vivencia en cuya intuición central nuevas rutas y valoraciones se me abrieron que intento compartir o poner a vuestra consideración.

Para empezar, en relación a Alegría, podemos traer a colación lo que Pablo Macera señala como la enfermedad más grave y perniciosa en los medios universitarios en el Perú, que es lo que se llama “procerismo”, esto es el riesgo y el lamentable designio que cae sobre cualquier autor de mérito que “ha roto las primeras barreras del prestigio” de convertirse en una estatua de yeso. Un poco que *El mundo es ancho y ajeno* de Alegría ha vivido esta experiencia.

Desde su aparición en 1941, la novela sufre un singular destino. Fue maltratada por algunos críticos latinoamericanos y relativamente silenciada, con nítida voluntad de echar polvo sobre su importancia. La reivindicación justa y alturada de esta novela de Alegría en nuestro

país corrió a cargo de Tomás G. Escajadillo, cuyos trabajos dejaron de manera muy nítida establecida la importancia y valor de *El mundo es ancho y ajeno* (desde ahora: EMAA). No voy a repetir argumentaciones y juicios que conocen o que el propio investigador debe haber reiterado en la conferencia anterior. Me limitaré a hacer mención cuando sea necesario a algunas propuestas altamente esclarecedoras, camino a la resolución de las interrogantes antes señaladas que nos llevan a otros ámbitos y reflexiones.

Creo que una de las razones por la que Alegría y su obra han corrido esta suerte de procerismo, de ser especies de estatuas de yeso para cierta visión academicista, que ha optado por elevar a Arguedas y olvidar a Alegría, radica en lo que Efraín Kristal en su interesante libro *Una visión urbana de los Andes* (Instituto de Apoyo Agrario, 1991) llama la "circularidad de la crítica", es decir este afán —presente sobre todo en los investigadores sociales— de evaluar el grado en el cual los personajes y las situaciones son realistas como criterio de verdad, olvidando que el discurso literario crea situaciones ficticias y personajes inventados. Esta falacia que asume la literatura sobre el indígena según el grado en que un escritor realice una descripción de la realidad del indio es precisamente la que debemos criticar.

En el caso de la novela de Alegría, esta postura ha llevado a consignarla como documento de una época de gamonales y latifundistas que, luego de los procesos socio-económicos de los años setenta y las transformaciones del perfil demográfico del país, resultó históricamente desfasada. Obviamente las constantes y profusas alusiones a la narrativa indigenista, especialmente a la novela de Alegría, por parte de los investigadores sociales obedecían a la información que posibilitan para comprender la realidad de explotación del campo y de los campesinos en particular. Pero, en la medida que dichas relaciones de producción fueron transformadas por los procesos de modernización que impulsaron los sucesivos gobiernos —al margen si conducen o no al término de la explotación—, la validez de las obras literarias se redujo a la de ser simple documento testimonial de un periodo ya caduco.

La valoración de las nuevas obras y los nuevos autores, por parte de la crítica proclive al registro realista en la literatura, se fundamen-

taba en las nuevas relaciones o la nueva realidad que ellos lograban plasmar. De toda suerte que, como lo ha demostrado acertadamente Kristal, la crítica indigenista siempre ha procedido con los mismos argumentos y con la misma estrategia: señala la obra que ofrece una visión apropiada de la realidad, decide que las obras previas han sido sólo antecedentes o precursoras y canoniza la novela o el autor que satisfactoriamente coincide con la visión política del crítico. Este procedimiento no es nuevo sino que viene desde el siglo XIX y en el cambio entre *Alegría* y *Arguedas* también se observa, pues de alguna manera *El mundo es ancho y ajeno* se ve como antecedente de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

No estamos intentando una defensa de la obra literaria o del discurso literario como una realidad autónoma o como una realidad pura, totalmente ajena a su sociedad y cultura. Precisamente al revés, porque nos interesa establecer con claridad la relación literatura-sociedad es que nos interesa problematizar el concepto de realidad o, para ser más preciso, el efecto de realismo que —según Bourdieu— toda obra produce, pero que se evalúa en conformidad con las normas, ideas o conceptos como la propia sociedad se plantea, se ve o considera.

De hecho la realidad es un proceso en continuo cambio y transformación, pero de igual forma nuestra manera de verla o entenderla. Haríamos muy mal si argumentáramos en favor de la novela de *Alegría* con el recurso simple de decir que la realidad del indígena no ha cambiado, porque aunque es evidente que la dominación y explotación no han desaparecido, tampoco es cierto que las relaciones, factores y actores sociales sean exactamente los mismos. Pero tampoco aportaríamos a una relectura de *EMAA* a partir de su consideración como discurso puro y abstracto, ajeno a nuestra realidad, nuestra cultura y nuestro proceso histórico.

Creemos que el proceso es doble. No sólo la novela brinda luces para entender la realidad sino que también la realidad ofrece nuevas perspectivas para acceder a la novela. Si desde comienzos de siglo la literatura indigenista estudiada ha sido influida por doctrinas políticas de grupos izquierdistas y populistas, hoy en día cuando la crisis de los modelos y paradigmas son evidentes, nos parece conveniente cons-

truir nuevos acercamientos a dichas obras que no las reduzcan a documentos de hechos pasados ni a testimonios obsoletos de relaciones caducas.

Contrariamente, a partir de la articulación significativa que poseen, en diálogo con la actualidad es posible intentar otras vías de lectura, donde elementos o rasgos específicos adquieran significaciones más acordes con la problemática que los usuarios de sus signos viven. Ello nos ofrece ocasión de entender mejor el enfoque y la peculiaridad del indigenismo, es decir la manera como se asume el discurso literario y se justifica ideológicamente, pues el indigenismo es un género literario que trata sobre el indio rural contemporáneo desde una perspectiva urbana, desde una lectura hecha por quienes no son indígenas.

Así, queda claro que la referencia y representación del indígena como "otro", por parte del discurso literario implica una postura ideológica o una percepción de la realidad y del conjunto de la sociedad a partir de una posición generalmente instrumentalizadora de la condición real de estos actores sociales. El indigenismo fue una reacción de los políticos e intelectuales que creían que la oligarquía terrateniente feudal era una barrera al progreso o una fuente de injusticia. De ahí la imagen que esta narrativa ofrece del indígena y su preocupación por captar la representación del mismo. En un reciente artículo Carlos Franco precisa cómo en los indigenistas hay una identidad autoatribuida y una identidad histórica que coincide: "Al elaborar un discurso unitarista y fusionante de los indios y de ellos mismos, tras el rótulo genérico del 'serranismo' o 'andinismo', los indigenistas concluyeron presentando, con excepciones conocidas, un indio muchas veces abstracto, desocializado, intemporal; [...] al hablar de los otros, es decir de los indios, concluyeron representando sus propios intereses". ("Impresiones del indigenismo". En: *Hueso Húmero* N° 26, Lima, 1990, p. 49).

La narrativa indigenista será proclive a mostrar un indígena definido por una dicotomía extrema: víctima o rebelde. De manera que el tránsito del paisaje al protagonismo, correlativo al proceso de adquisición de una voz "otra" o su registro mímético que, recordando a Antonio Cornejo Polar, es el rasgo específico del estatuto heterogéneo

de su discurso (pues siempre hablan una lengua que parece propia), se constituye en el recorrido generativo de un significado atribuido o, en otras palabras, en la reestructuración de la ideología andina desde la óptica dominante. Roberto Miró Quesada ha señalado con exactitud esta impresión al indicar que los populismos que vinieron después “siguieron viendo a la cultura andina con los mismos ojos que los españoles del siglo XVI, aunque ahora les convenía verla positivamente” (“Crisis estructural y cultura nacional: lo andino como eje nodal” en *Socialismo y Participación* N° 41, Lima, 1988, p. 26).

Hoy en día cuando los enfoques radicales o los paradigmas extremistas han caducado, mostrando su verdadero rostro autoritario, afinar el discurso narrativo del indigenismo en estas imágenes de rebelde o de víctima es un empobrecimiento adrede de la capacidad comunicativa de la literatura y de su posibilidad de significar la vida en su constante plasmación temporal. Esta posibilidad que tiene el usuario del signo literario de renovar históricamente su lectura, que dota a la literatura de una condición de universalidad y de realidad polisémica, influye también en la tradición crítica al posibilitar el ejercicio de nuevas hipótesis o modelos cognitivos que a su vez permiten revalorar rasgos estructurales o formales de las obras.

Así, ahora que los estudios históricos de las formas de resistencia son vertientes dinámicas y estimulantes de la historia social que han recuperado, conjuntamente con las corrientes políticas y filosóficas, la vida cotidiana cuya importancia es crucial, podemos ver con otros ojos algunos aspectos de EMAA que fueron objeto de crítica y subvaloración bajo los viejos esquemas.

Si, como los trabajos de James Scott han demostrado (*Las armas de los débiles. Formas cotidianas de resistencia popular*, 1985), la experiencia humana de las clases populares no puede verse como una continua, permanente y absoluta sucesión de rebeliones, ni de hechos de padecimiento de la violencia, sino que ambos—rebelión y violencia sufrida— sólo son momentos peculiares y excepcionales, de manera que las formas cotidianas de resistencia o los periodos de silencio entre coyunturas rebeldes son las que constituyen la materia esencial del devenir histórico, entonces hay una serie de “fallas estructurales” que como lo señaló precursoramente Escajadillo, hay

que reconsiderar y revalorar en ciertas obras indigenistas y en especial en EMAA.

Partamos señalando el mismo hecho de que en EMAA se relate la historia de un fracaso o una derrota que multiplica su conclusión al diseminarse por espacios plurales, implica que toda la novela adquiera rasgo de narración de resistencia, cuya "moral de subsistencia", en términos de Scott, insufla a la totalidad de la obra de un sentido diferente pues al margen de una valoración excesiva de la actitud de rebelión como paradigma de respuesta social, se resalta la continuidad de una resistencia donde los campesinos valoran su forma de ajuste al orden tradicional, ajuste fundamentado en criterios comunales de solidaridad. La misma interrogante con que se cierra la historia adquiere así sentido programático de continuidad.

Esta solidaridad y resistencia que expresa una moral de subsistencia nos lleva a la frase "castiga pero no mates" que marca los límites de la aceptación campesina de la violencia terrorista actual, en el proceso de adaptación-en-resistencia que ha estudiado brillantemente Carlos Iván Degregori ("Ayacucho 1980-1983. Jóvenes y campesinos ante la violencia política" en *Nueva Sociedad* N° 114, Caracas, 1991, p. 16-29). En gran medida esta lectura se aleja de la línea fundamentalista proclive a ver al indígena sólo como víctima, con el fin de erigirse en su supuesto defensor, o como rebelde permanente, con el fin de imponerse autoritariamente como su dirección. En ambos casos se sigue viendo al "otro" como simple objeto y no como un sujeto o actor propio que debe decidir sobre su destino.

Los aparentes rasgos "defectuosos" de la novela, a partir de estos nuevos enfoques, se tornan contrariamente en componentes esenciales del nuevo sentido que adquiere la obra pues cincuenta años después, cuando las condiciones socio-históricas que le dieron origen o pre-texto han evolucionado, EMAA sigue hablándole en presente, aquí y ahora, al lector. De ahí la fascinación que despierta todavía la lectura de esta obra en miles de jóvenes peruanos.

Un aspecto patente de ello es el caso de las historias "interpoladas" que Escajadillo estudiara en su funcionalidad específica, como factores que retardan la acción y que ratifican el principio estructurador de la

novela resumido en el enunciado: "La comunidad es el único lugar habitable". La importancia de estos relatos (sobre el Fiero Vásquez o Benito Castro) donde se narran las peripecias de los que se alejan de Rumi es mayor si consideramos la obra bajo la perspectiva de una historia de resistencia o si se desea, de manera menos teórica y más constatativa, pensamos en los miles de refugiados, reubicados o pobladores en tránsito en nuestro país como consecuencia del terror.

Otro aspecto interesante, en contradicción con la importancia que adquieren en los enfoques tradicionalistas los gamonales, es resaltar la figura de Rosendo Maqui y de Benito Castro como dos rostros del Perú de hoy. Si leemos la novela de Alegría sin sesgarnos por la referencialidad a un periodo determinado de la historia, estrategia válida considerando además la reconversión del criterio mimético o realista vigente en las nuevas propuestas de la narrativa actual, nos daremos cuenta que estos dos personajes adquieren rasgos arquetípicos de actitudes frente a la realidad.

Ambos personajes entrelazados por nexos familiares, uno es el padre y el otro hijo putativo, pese a sus marcadas diferencias que van desde un origen estrictamente endógeno al otro exógeno al resultar producto de la violación de su madre por un soldado en el caso de Benito, comparten sin embargo un mismo compromiso con la comunidad. Expresan respuestas diferentes ante situaciones límites, muy cercanas a los problemas que ahora se viven, donde de alguna manera las opciones por una cierta aceptación y resistencia pasiva se hallan enfrentadas con la rebelión y la resistencia activa. De manera que para los jóvenes de hoy, quienes no vivieron o supieron de las oprobiosas condiciones de explotación del régimen gamonal, pero que en base a su experiencia saben cuán injusto continúa siendo la relación campo-ciudad, la propuesta de Alegría les dice ejemplarmente que ambas opciones en la medida que se interpreten como exclusivas o radicales no conducen a ninguna parte.

Por otro lado, el ambiente de presagio y desgracia que se cierne sobre el destino de Rumi, patente desde el inicio de la novela y eje cuya resolución se irá retardando para dotar a la historia de un atractivo suspenso, nos ubica años más tarde frente a una análoga constatación, referida esta vez a la gran comunidad llamada Perú, a

tenor de los graves problemas de la crisis, la deuda externa y las medidas de reactivación. Cuadro en cuyo fondo la vocación de compromiso de Rosendo y Benito adquieren un sentido paradigmático que "dice" mucho a aquellos jóvenes que no están dispuestos a la primera oportunidad de fugar al extranjero. Siendo la comunidad el elemento cohesionador, que da sentido a la vida de los comuneros y criterio de identidad para quienes por diversos motivos se alejan de ella, EMAA aparece inyectando a través de los años una vigorosa perspectiva a la importancia de la continuidad de las tradiciones de los "hijos" de Rumi, hombres y mujeres que desde hace años han "invadido" las ciudades y transformado el rostro del país.

Por otro lado, al igual que las historias fragmentarias, también nos interpela EMAA en relación a otros temas altamente significativos para el proceso cultural peruano. Como por ejemplo, la relación con la escuela y el acceso a los espacios dominantes, o la importancia de la mujer y su protagonismo, patente en aquella pregunta de Rosendo al inicio de la novela, ¿es la tierra mejor que la mujer?, o también la asunción del fiero Vásquez de la causa de la comunidad, todo ello nos invita a "leer" la novela de Alegría a la luz de la problemática actual y no hacinarla en la referencialidad exclusiva de un periodo del pasado.

Nuevos aspectos y relaciones aparecen si realizamos una lectura de EMAA no determinada por una exclusiva relación referencial, aquella que ubica la obra en un periodo de nuestra historia y deja de considerar su naturaleza simbólica e imaginativa. Para dicha opción es fundamental recordar que el verosímil de la recepción de una obra no permanece estático, de manera que incluso las impresiones erradas en términos de calidad o exactitud técnica de su escritura aparecen nítidamente insufladas de nuevos sentidos e importancias. Uno de ellos es el papel secundario que adquirirían, por ejemplo, los modelos de los hacendados y la nueva dimensión significativa que adquieren Rosendo y Benito, que hemos tratado, que están más allá de su caracterización o de su perfil psicológico como personajes más o menos logrados, pues la representación del "otro" del indigenismo se atenúa dando lugar a otra funcionalidad al evaluar la concreción estilística de ambos actores sin el apego al canon realista y más en base a la funcionalidad cognitiva que representan.

Tal vez para incentivar nuevas lecturas de EMAA se requiere curar a la mirada crítica de esa vocación o voluntad "procerista" y ello de alguna manera también implica revisar la relación entre los conceptos manejados por las ciencias sociales y su pertinencia en el ejercicio reflexivo cuando se trata de obras literarias. Aspectos como "indigenismo" o "resistencia" sin duda deben estar entre los puntos a revisar exhaustivamente.

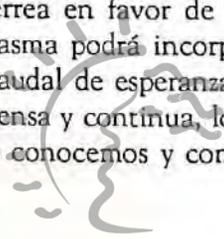
Ya Antonio Cornejo Polar ha señalado hace algún tiempo que leer la novela de Alegría luego de tantos años de su publicación, cuando han cambiado tantas cosas en la realidad referencial, supone una cierta recomposición sobre dos aspectos: el testimonio de una época y como esclarecimiento del indigenismo. Sin restarle acierto a la sugerencia, pero convencidos de que no sólo las obras echan luces sobre la realidad sino que dialécticamente la realidad también echa luz sobre las obras, nos hemos atrevido a proponer actitudes diferentes y lecturas distintas.

Creemos que la novela de Alegría, como toda gran obra literaria, escapa a una sola lectura e impone a partir de su articulación significativa una amplia gama de ángulos para su comprensión. Diversidad que tiene en aquello que entendemos por realidad un criterio nodal, dado que siempre asumimos nuestro entorno a partir de ciertos modelos o esquemas más o menos coherentes. Es en esta vigencia de una problemática plural donde podemos instalar la propuesta de la novela como elemento "vivo" y preguntarnos a partir de ella sobre ciertas continuidades que por sobre la génesis de su producción constituyen ejes de interés para el lector.

Cuántas consideraciones de las disciplinas sociales o del pensamiento político sobre los problemas del país, que sirvieron en su momento para "leer" la novela de Alegría, están demostrando su evidente insuficiencia. Para todos es claro que en más de un solo sentido el mundo todavía es ancho y ajeno, que aquellos conflictos referidos en la obra tienen en la realidad actual de violencia y crisis una inocultable vigencia. Lo que le acontece a Rumi, la diáspora con que se cierra la historia y las preguntas del final (¿Adónde iremos? ¿Adónde?) tienen una actualidad indudable.

Por estas y otras razones, creemos que se impone una re-lectura por parte de los críticos, estudiosos e investigadores de las ciencias sociales y literarias de la gran novela de Ciro Alegría: *El mundo es ancho y ajeno*. Superar el aparente descuido de no prestar la atención merecida a esta obra, reconsiderar conceptos como los de resistencia e indigenismo, a la luz del diálogo transitivo entre la realidad y la novela, y, como parte de este proceso, difundir los aspectos narrativos que le otorgan actualidad, negando la absurda opinión que cree o supone una estructura defectuosa y una naturaleza arcaica en su propuesta.

Finalmente, los peruanos tenemos en esta novela de Alegría, motivo más que suficiente para sentirnos orgullosos y debemos incentivar su lectura, propiciar discusiones o debates, contribuir a su consideración reflexiva en relación con nuestra sociedad e historia. Sólo así, esta voluntad férrea en favor de la comunidad, de la colectividad, que la obra plasma podrá incorporar con la fuerza de su belleza y humanidad, el caudal de esperanza y la fe en un país justo y libre que, de manera intensa y continua, los millones de lectores de *El mundo es ancho y ajeno* conocemos y compartimos.



Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»

# Imagen urbana y novela en *Cartas de una turista* de E. Carrillo

ESTHER ESPINOZA ESPINOZA

## Introducción

Las novelas modernistas de principios de siglo nos muestran una preocupación común: la ciudad como un marco de referencia decisivo en las historias representadas. No es extraña esta centralidad de la urbe en el mundo novelesco, puesto que responde a una necesidad propia de la modernización. La modernización "destruía los modos tradicionales de representación e identificación al mismo tiempo que generaba nuevas imágenes" (Ramos, 1989: 122) En ese sentido los intelectuales mediante la crónica y la novela, géneros apropiados a las nuevas circunstancias de producción y recepción, trataron de levantar desde distintas ópticas esa imagen de ciudad que los grupos sociales necesitaban.

## Biblioteca de Letras

El período de cambios urbanísticos de la ciudad en correlato con el ingreso de latinoamérica a la economía internacional trajo consecuencias diversas: por un lado el ejercicio de la planificación urbana bajo nuevos factores (aumento de la población, diversificación de la misma, necesidad de eficaces vías de comunicación) y por otro, un sentimiento generalizado de desarraigo ante los numerosos cambios. La literatura de la época fue modelándose en base a dos inquietudes: la proyección hacia el futuro y la reconstrucción del pasado.

La producción literaria de estos nuevos escritores reparó la brecha que con más o menos rapidez creaban las nuevas corrientes urbanísticas renovadoras. El entorno físico real cambiaba produciendo extrañamiento y desarraigo en sus habitantes, la literatura urbana reconstruyó el pasado y en menor proporción ideó la ciudad futura. Novelas como *Vencida* (1919) de Angélica Palma, expondrán el pro-

blema de una mujer soltera que, excepcionalmente para la época, trabaja y mantiene a su familia, obedeciendo a una mentalidad independiente y renovadora; *Herencia* de Clorinda Matto incorpora nuevos actores sociales. De otro lado *Cartas de una turista* (1905) de Enrique Carrillo, *La casa de cartón* (1908) de Martín Adán o *Bajo las lilas* (1923) de Manuel Beingolea, presentan al balneario como espacio de recreo de la ciudad. Ya sea en los espacios o en los personajes del mundo representado, las novelas dejaron ingresar esa ciudad en proceso de modernización y con ello contribuyeron a proponer indirectamente un modelo de ciudad. Carrillo en su novela presenta no sólo un lugar exclusivo sino también un selecto grupo ciudadano que luego de las breves vacaciones, objeto de la historia, decidirán su destino. En efecto, la historia se presenta como una prueba decisiva para los personajes que terminará con su adscripción al estatus que les impone su origen social y cultural. El exclusivo grupo que reúne en su novela representa el grupo que debe llevar de la mano a la ciudad (y por extensión al país) por los caminos de la modernidad. Entendemos así que la novela es escrita para ellos, pensando en ellos y en cierto modo encargándoles la responsabilidad de las transformaciones que deben llevarse a cabo. A la vez que un cuestionamiento claro de las costumbres más tradicionales de la sociedad oligárquica limeña, hay una delegatura de las responsabilidades que la misma tiene para el futuro del país.

«Jorge Puccinelli Converso»

Desde fines del siglo XIX la producción literaria comenzó a inclinarse hacia un cada vez más subyugante interés: la sacralización de la ciudad. Esta imagen que aprovechó la retórica costumbrista de la época (entre otros el proyecto palmista) tuvo un movimiento contradictorio: por un lado la creación de un mito urbano— en el caso de Lima, el mito de la capital como emporio de la tradición (Ortega, 1986)— y, por otro lado, la aguda crítica de la identidad urbana representada en sus costumbres, aspecto arquitectónico, vida social y política. En lo que se refiere al mito urbano se observa en este momento un punto inaugural. Ante la paulatina transformación de la ciudad, la literatura fue el espacio donde reedificarla, y representar el pasado perdido, aunque y sobre todo, esa representación no fuera sino la construcción de otra ciudad.

La ciudad se convirtió en el centro de la polémica y fueron los escritores e intelectuales, a través de crónicas periodísticas, cuadro de costumbres, novela, cuento, quienes optaron conscientemente por redefinir el entorno urbano. Algunos expresando más desarraigo y nostalgia, otros exigiendo mayor celeridad en los cambios. Pero si unos correspondieron más o menos orgánicamente al pensamiento del viejo patriciado, otros expresaron la conciencia de la burguesía local, en formación, avergonzada del aspecto colonial de la ciudad, las bajas cifras de los censos o lo extremadamente pequeño del área urbana. Ninguno de los dos sectores abarcó en su planteamiento nuevos factores urbanos, nadie dio cabida, por ejemplo, al problema de la vivienda popular. Los escritores que entraron a los callejones o solares de Lima, lo hicieron vía la mitificación de la jarana criolla o del "faite" limeño. Definitivamente lo que se tuvo en cuenta fue la fachada de Lima, la remodelación de su antiguo casco colonial, la modernización de las vías de transporte, a fin de incorporar nuevos distritos al centro, tal como ya lo venían haciendo otras metrópolis.

Para la literatura hispanoamericana y el arte en general el período es inaugural, luego de los conflictos independentistas del siglo XIX, nuestros países estuvieron en capacidad de idear el futuro y la ciudad fue el espacio donde cobró materialidad dicho proyecto. (Rama, 1983). El análisis de los textos urbanos de entonces debe pasar por establecer la imagen de la ciudad que ellos levantaron:

"...las correlaciones que pueden establecerse entre los procesos de la ciudad y la conciencia de ella, a partir de la narrativa, se justifican no sólo por las características inherentes al relato literario (que supone un espacio donde habrán de realizarse las actuaciones y relaciones de los personajes), sino por la antigua y sostenida tradición mimética de la narrativa peruana y su acendrado compromiso con la problemática del país" (Vidal, 1987).

Precisamente el análisis de *Cartas...* aspira a realizar un acercamiento e las correlaciones de los procesos de la ciudad y la conciencia de ella.

## La ciudad como marco de referencia

A principios de siglo, Lima vivió una intensa sensación de cambio. Para los limeños de 1900, 1905, 1910, los cambios que ya para entonces experimentaba la ciudad eran de tal magnitud, que difícilmente hubieran podido sospechar la vertiginosa modernización que tendrían ocasión de contemplar. Dávalos y Lissón lo expresaba en 1907:

“Para el que llega a Lima después de larga ausencia, dos cosas sobre otras muchas, notablemente llámanle la atención: el nuevo pavimento de asfalto comprimido y el crecimiento de la ciudad” (Dávalos y Lissón, 1908: 65).

Considerando que la opinión viene de alguien que ha regresado del extranjero imaginemos lo que sentiría el poblador común ante la apertura de nuevas calles, el derrumbamiento de casas para la remodelación de avenidas, el advenimiento de la luz eléctrica, el pavimento. César Sta. Cruz recoge una resbalosa de la época:

“No sé qué quieren hacer  
los extranjeros de Lima,  
que nos vienen a poner  
unas luces tan dañinas!  
La llaman la luz eléctrica  
!competidora del gas!  
Más por bonita que sea  
!siempre causa enfermedad!  
!Pobrecito gasfitero!  
qué oficio, qué oficio aprenderá?  
!a sastre! o zapatero?  
o de hambre, o de hambre se morirá!  
!Ja, já!

El poblador común no podía ver con entera confianza tanto cambio ya que ello significaba una redefinición de sus formas de vida y de subsistencia.

“La ciudad [...] es el reverso de la conservación, es una fuerza que reorganiza el espacio, el mundo-de-vida, con un impulso iconoclasta. Esto, literalmente: la ciudad es iconoclasta en tanto desarma los iconos, los sistemas tradicionales de re-

presentación; 'destruye' —si se quiere— las figuras, el espacio como figura, de la cultura tradicional". (Ramos, 1989: 121).

Sin embargo, Lima seguía siendo una ciudad pequeña donde el viejo patriciado tenía profundo arraigo. No es muestra de otra cosa el singular paseo del presidente Pardo, que espléndidamente recoge Sánchez en *Los Señores*, quien con toda confianza caminaba diariamente hasta su casa desde palacio para ir a almorzar. Ese paseo simboliza la apropiación del espacio de la calle por parte de ese patriciado. Es harto conocido que hasta bien entrado el siglo xx, los pobres debían ceder su lugar en la vereda a la gente adinerada. No obstante ello, en el escenario cotidiano de la calle se podía advertir ya nuevos agentes sociales organizados. El primero de Mayo de 1905, los obreros de Lima desfilaron con banderas rojas ante la mirada estupefacta de las autoridades (Basadre, 1983).

Una muestra exterior de progreso urbano es el desarrollo de las vías de transporte. En la Lima de principios de siglo, la mayoría de los habitantes circulaba a pie y sólo una minoría pudiente podía permitirse transitar por las estrechas calles en coches de punto. El primer ferrocarril urbano se inauguró en 1904 y unió la ciudad con el balneario de Chorrillos. Los trabajadores urbanos vivían a pocos pasos de su trabajo, la población estacionaria comenzaba a congestionarse. La primera muestra del crecimiento de la ciudad se traduce en el problema de la vivienda. La nueva cara de Lima del Paseo Colón o la avenida La Colmena daba la espalda a los callejones y solares paupérrimos que hasta ahora se habitan.

De la heterogeneidad social y discursiva que la realidad urbana propone, Carrillo elige para el mundo novelesco de *Cartas...* personajes exclusivos que se divierten en un también exclusivo balneario iniciando de esta manera un ciclo de obras que

"... ampliarán este espacio natural y privilegiado de una clase alta cuyo control del centro, del poder en Lima, distribuye la geografía y les concede un escenario a la medida de sus vacaciones". (Ortega, 1986: 164).

Se hace imprescindible por lo tanto analizar la función que cumple el balneario en las producciones de la época.

## La ciudad y el balneario

El ingeniero J. Bachman afirmaba en la columna de Dávalos y Lissón:

“No está por cierto muy lejos el día en que desarrollándose la ciudad por el sur, que es por donde tiene más facilidades, convierta el Paseo 9 de diciembre en el centro de Lima, dejando la actual Plaza de Armas y calles adyacentes hoy tan animadas y núcleo del comercio, relegadas a ser parte antigua de la población y morada de obreros y gente menesterosa. Si este muy posible ideal por cuya realización abogamos tanto como el señor Dávalos, fuera tan pronto un hecho, vendría a tener Lima, como hemos dicho 250,000 mil almas, ocupando el quinto lugar entre las metrópolis sudamericanas y abarcaría una superficie entre las de Europa y América, sólo inferior a la de Londres, Viena y Buenos Aires y muy superior a las de Berlín, París, San Petersburgo y Madrid”. (Dávalos y Lissón, 1908).

Es curioso notar la sencillez de la ecuación, más habitantes y superficie equivalen a ciudad moderna. El innegable visionario Bachman no consideró jamás el gran crecimiento de los sectores que él llama “obreros y gente menesterosa”, ni tampoco que nuestra trayectoria no iba a ser igual a la de las megalópolis de hoy. Pero en el fondo esto tenía que ver con la imagen que la ciudad proyectaba en la mentalidad de la burguesía y cómo ésta a su vez sentía la necesidad de verse legitimada ante la mirada de las otras metrópolis.

La voluntad de convertir nuestra capital en la ciudad absorbente que dichos grupos de poder vieron en las ciudades de Europa, sonaba para muchos a fantasía pero constituyó un deseo que se filtró en la narrativa. Desde una doble coordenada aparentemente contradictoria, en las novelas de principios de siglo figura el balneario como rincón de refugio, lugar de escape de las clases altas frente al escenario plural del centro donde coexistían suntuosas casonas, viejos edificios subdivididos, tugurios y callejones. A su vez esa misma intención de diferenciar el balneario de la ciudad refuerza la condición centralista de ésta y configura su carácter absorbente. En la imagen del balneario plasmada en nuestra narrativa, conviven

dos procesos: la diferenciación con respecto a la ciudad así como su incorporación a la misma. Lo primero como resultado de la jerarquización social de los actores y lo segundo en función de las perspectivas europeístas de la ciudad. Ahora bien, sería injusto afirmar que Carrillo quien también había residido en el extranjero, abogaba por una implantación pura de los modelos foráneos en Lima. Como veremos más adelante, el espacio natural tiene para él un valor que parecían no advertir los reformadores a ultranza. Con todo *Cartas...* se inscribe, en forma muy particular al discurso que trató de modelar la ciudad futura (la función del balneario es fundamental para lograr esa perspectiva) a la luz de los modelos foráneos pero en convivencia con lenguajes locales y que se encarna en la inglesita que experimenta una renovación espiritual en estas tierras reafirmando las diferencias entre los dos mundos y la dependencia de uno con respecto del otro.

### La narración modernista: el relato enmarcado

La historia de *Cartas...* tiene como escenario un balneario llamado Trapisonda, cuya descripción coincide con el Chorrillos de entonces. Desde allí, Gladys, la inglesita llegada de vacaciones nos presenta sus aventuras mediante cartas que escribe a su amiga inglesa Annie. Se trata pues, de una novela epistolar, enmarcada por la presentación que hace el autor en el prólogo.

La novela epistolar lleva ya una memoria de géneros asimilados a lo largo de la tradición novelística; considerando los más lejanos señalaremos la diatriba (género construido habitualmente en forma de conversación con un locutor ausente), el soliloquio (diálogo consigo mismo), y, finalmente el cuento, si tenemos en consideración cada una de las cartas como unidades más o menos autónomas. Por lo demás, la novela como género moderno está en proceso de constitución contaminado frecuentemente por géneros vecinos. (Bajtin, 1987) De allí que la crónica periodística por su brevedad, orientación temática, la actualidad de la historia y la inclusión de la subjetividad del narrador confirme la influencia que tuvo este género en la producción literaria y en la formación del discurso narrativo de principios de siglo.

Carrillo, al usar la técnica de la narración enmarcada que intensifica la situación clásica del narrar, reproduce la situación del cronista y configura de esta forma al protagonista como un observador, en este caso, de una alteridad cultural. La voz de la narradora se sitúa en un punto exterior, da cuenta de otro mundo ajeno a sí misma.

De este modo, el autor, quien recurre al ardid de haber accedido a las cartas que nos presenta, reafirma la intención de verosimilitud aunque con la aclaración hecha por él mismo de que la historia tiene un carácter ficcional. Precisamente estos dos elementos, la ficcionalidad y la factualidad son los que caracterizan a la crónica modernista.

### La aventura y el esplín

La acción de los personajes en *Trapisonda* está enmarcada en un espacio-tiempo transitorio. Los personajes están de paso, viven un período de vacaciones que acabará, de no alterarse la norma, en el regreso de cada uno a la cotidianeidad. La novela resalta la prueba que los personajes sufren en un momento decisivo de sus vidas. El matrimonio conlleva la adquisición de un estatus y fundamenta la visión de mundo presente en el horizonte de los personajes.

En efecto, al estar subrayado el casamiento como finalidad de todos los personajes principales, la condición de transitoriedad del lugar queda reforzada. Ambas parejas (Gladys-Jim, Lucila-Cardoso), se han conocido antes de llegar a *Trapisonda* y luego de la temporada de vacaciones reanudan su relación anterior. La protagonista por ejemplo, tiene un pasado muy reciente al que hace constantes referencias nostálgicas: Jim, su antiguo y formal amor inglés, pertenece a ese pasado. Del mismo modo, las dos últimas cartas no se escriben en *Trapisonda*, una fue escrita en "Alta mar a 4 de mayo de 1904". La última es la respuesta a Lucila, quien le ha comunicado su matrimonio con Cardoso; Gladys a su vez le informa sobre su próxima boda con Jim. La historia alude, entonces, a un tiempo anterior en el que Gladys ha mantenido relaciones amorosas con Jim, relaciones que se han visto interrumpidas con el viaje a *Trapisonda*; al final del relato, Jim y Gladys se reunirán propiciando así su casamiento.

¿Qué viene a buscar entonces Gladys a Trapisonda? Un saber que le hará capaz de decidir su futuro y elegir la mejor alternativa, siempre en el objetivo del casamiento. Trapisonda le ha revelado “los verdaderos estímulos de la existencia” que representan la madurez, el matrimonio como el inicio de la vida adulta. Al final de la historia vemos a una Gladys transformada (los elementos de dicha transformación no exceden los límites de su destino prefijado): de muchacha inquieta a mujer “sensata” que opta por reunirse con su primer amor para formar una familia.

Reparemos en los motivos de su llegada al país con su familia. Su padre tiene asuntos que resolver referidos al negocio de minas. Durante ese verano deja a Gladys en compañía de su madre y de Miss Sparklets, la chaperona, hasta que concluyan sus diligencias.

De esa misma forma Gladys ha recorrido el mundo, acompañando a su padre en viaje de negocios. Desde las primeras líneas es explícita en afirmar la continuidad y variedad de sus viajes así como su éxito como mujer seductora. Gladys entonces es una mujer joven, bella, aventurera y cosmopolita.

“... el centro del escenario novelístico lo ocupa una forma benigna de mujer fatal, el eje de toda ficción es la figura de una mujer que está más cerca de la vida que de las idealizadas construcciones de las diosas románticas” (Bendezú, 1992: 104).

Creemos entender que “forma benigna” significa la mujer que se deja atraer por objetivos pasionales pero que al final regresa a su equilibrio, como es el caso de Gladys. En Trapisonda la situación no puede ser mejor para su acostumbrada desenvoltura ya que “aquí las inglesitas están de moda”:

“Cuando yo hice mi primera aparición en el malecón de Trapisonda, con ese lindo traje de crespón de China que me conoces, y un sombrero monumentalmente hermoso que me compró papá en su último viaje a París, la impresión que produjo fue, modestia aparte, extraordinaria. [...] Mi maravilloso sombrero fue pues el centro de todas las miradas y yo hice mi trayecto triunfal, entre el cuchicheo de quinientas deliciosas trapisondinas...” (p. 17).

Obsérvese que la seducción del entorno procede de los objetos que porta la protagonista a los cuales de hecho agrega una aptitud personal:

“Inmediatamente me di cuenta de que habían caído en la red cuatro nuevos e inocentes pececillos. Yo había hecho uso con ese fin, de esa caída de párpados y esa mirada entre maliciosa e ingenua que es mi exclusiva propiedad”.(p.18).

Luego describe a los dos piquines que más le llamaron la atención: Cardoso y Egúsqiza, dejando para el final a los otros dos “menos interesantes”: Perengáñez y Rebenque. En adelante Gladys se ve envuelta en un juego de insinuaciones amorosas provenientes de sus admiradores, Cardoso, el más interesado, deslumbra suavemente a la inglesita, quien desea ser amada así por su lejano amor inglés: Jim. El contacto con personas que infunden mayor apasionamiento en sus relaciones hace que Gladys confronte su experiencia y la someta a evaluación. Gladys prefiere a Cardoso puesto que posee valores prestigiosos: habla francés, viste bien, es diplomático, fino, atento y posee una fortuna considerable. Los valores negativos de Cardoso son: su romanticismo, su apasionamiento, timidez, falta de audacia pero por sobre todo su pertenencia a una sociedad con múltiples defectos que Gladys jamás aceptará. Sin embargo siente profunda turbación nunca antes experimentada. La sociedad trapisondina no ve con buenos ojos el romance, algunas de las señoritas dan la noticia de la afinidad a la madre de Gladys y ésta no vacila en seguirla a todas partes. La inglesita comienza a sopesar las consecuencias de su posible matrimonio con Cardoso, y finalmente rechaza la idea teniendo en cuenta de que su madre “se dejaría matar” antes de verla casada “con un genuino representante de los trópicos”.

La oposición cultural es evidente. Esta oposición es la que hace inviable la unión entre Cardoso y Gladys y más bien posible entre ésta y Jim. Así podemos entender con relación al tiempo no biográfico que se vive en el relato que Cardoso y Gladys sólo pueden tener una aventura. Ante la existencia de Lucila, antigua novia de Cardoso y aún expectante, Gladys renuncia a él y dicha relación se reanuda. En efecto, las parejas Gladys-Jim y Lucila-Cardoso son novios en el antes de la historia, en la historia esta relación se trastoca, es el paréntesis

que significa la aventura, y luego de la historia las situaciones vuelven al estado inicial pero con una situación formalizada mediante el matrimonio. De allí que la experiencia trapisondina no ha hecho más que afirmar los códigos sociales en los cuales se mueven los personajes.

La decisión de volver a Europa se desencadena por un factor aparentemente externo. Los negocios del padre de Gladys han concluído y decide llevar a su familia de regreso a Europa, esto encoleriza a la inglesita y se refugia en el malecón donde en forma accidental escucha la conversación de unas muchachas trapisondinas quienes la juzgan de advenediza, de familia desconocida y de querer llevarse al mejor partido:

– Eso sí a coqueta nadie la gana, Se ha burlado a sus anchas de Egúsqiza, de Perengánez y de Rebenque.

– Naturalmente, pero como es extranjera todo eso les hace gracia.

– Así es. No hay para las del país pero sí para las extranjeras.

– Aunque no se sepa de donde salen. Porque en fin, quién esa Gladys? Quien la conoce? Qué familia tiene? Aquí se recibe a la gente con una facilidad extraordinaria.” (p. 90)

La protagonista encuentra en esta conversación el motivo desencadenante de su decisión. Es interesante observar que tanto Gladys como Lucila y lo que ellas representan de sus respectivas sociedades perciben al Otro con desdén. Para las trapisondinas Gladys no participa de los valores aristocráticos que sustentan la sociedad en Trapisonda. Por su parte Gladys critica precisamente esos convencionalismos (abolengo, linaje) y propone más bien un espíritu liberal de vocación burguesa (individualismo, culto al dinero, etc.).

### El paseo y la mujer

La conjunción amorosa se traslada a otros escenarios: un paseo a las afueras de la ciudad. El contacto con la naturaleza liberará las pasiones del alma de Gladys, su aspecto “menos civilizado”.

El paseo es una institución que libera las costumbres más estrictas que se producen en el espacio urbano. El ambiente rural posibilita

esa liberación. El paseo y el baile son parte de ese lenguaje local que Cabotín sobrevalora. Particularmente para la época y en especial desde el género cronístico hay una utilización funcional del paseo. El cronista relata lo que ve en sus paseos por la ciudad, convertida en un escaparate o en un lugar propicio para descubrimientos. En *Cartas...* sin embargo el paseo da lugar al humor socarrón de Carrillo:

“Carrillo, con mano maestra, ironiza utilizando los episodios grotescos y cómicos de un paseo por la campiña aldeaña a Trapisonda, en el que la partida de jóvenes paseantes montan sobre cabalgaduras asnales, como diría Cervantes. Todo el capítulo es una parodia antirromántica, los burros con sabio instinto acercan a los amantes quienes como niños, se toman de las manos [...]”. (Bendezú, 1992: 111)

y también a la representación de espacios agrestes que aunque no vayan siempre a tono con la exclusividad de los personajes son parte de la imagen local propia y distinta de lo foráneo representado por Gladys.

En la voz de Gladys se expresa contradictoriamente la aprobación de ciertos valores locales y la desaprobación de otros, su estadía en Trapisonda no deja de ser un magisterio de la modernidad, por ello encarga a Lucila:

“Enseñe Ud. a sus compañeras y amigas, a esta sociedad acompasada, víctima de pueriles etiquetas y de irritantes restricciones, el arte de vivir libremente...” (p. 97).

Dentro de la oposición principal que representa el relato, el mundo cultural inglés y el local, la imagen de la mujer inglesa que es Gladys tiene su contraparte en Lucila. Esta explícita delimitación de las personalidades de ambas se hace en virtud de un concepto de consenso por entonces y que se extiende al pensamiento de Cabotín: la mujer tiene a su cargo la educación de los hijos y por ello depende de ella la conservación de los valores propios y tradicionales de una nación o grupo social. A principios de siglo esa influencia tenía una carga ideológica muy poderosa: la religiosidad.

Orden y progreso son los valores que la mujer se encarga con mayor esmero de infundir en sus hijos. Carrillo, por su parte fue un

enamorado del alma de la mujer, amaba más bien el tipo sofisticado, aquella que suele "empuñar el abanico y no el plumero", tal como lo afirma en sus crónicas. En él la modernidad debe acudir a salvar a la mujer no de sus roles tradicionales sino de la forma como los ejerce.

En *Cartas...* la mujer es el factor invariable que sustentará tanto el mundo inglés como el trapisondino. De allí que el matrimonio como práctica social reproduce los códigos de control en un mundo que sólo desea la estabilidad y proyecta la modernización.

## Conclusiones

La modernización en el Perú da inicio a una vasta producción de discursos sobre la ciudad. El tratamiento del tema urbano en la literatura es un punto controversial que refleja la reformulación de un nuevo espacio de representación.

*Cartas de una turista* es escrita en este contexto de modernización. Reproduce una imagen de ciudad presente en los discursos de la época y crea una tradición a partir de la incorporación del balneario como espacio de representación de la ciudad. El balneario será en adelante escenario preferencial de otras novelas modernas sobre la ciudad: *Suzy* (1930) de Diez Canseco, *Bajo las lilas* (1923) de Beingolea o *La casa de cartón* de Martín Adán (1928).

En la imagen de ciudad que presenta la novela se advierte una voluntad de idear una ciudad hacia el futuro, y no así de reconstruir el pasado perdido, aunque en la base de esta propuesta esté la intención de perpetuar valores y tradiciones que, no obstante, permitan el ingreso de la modernidad. En este mundo que desea la modernidad, el matrimonio como práctica social reproduce los códigos de control tanto del mundo trapisondino como del inglés; y en esta práctica la mujer representa el factor determinante para la conservación del orden tradicional.

## BIBLIOGRAFIA

BASADRE, Jorge

1983 *Historia de la República del Perú*. Lima, Editorial Universitaria.

BAJTÍN Mijail

1977 "Epopeya y novela". En: *Eco* N° 193.

BENDEZÚ, Edmundo

1992 *La novela peruana. De Olavide a Bryce*. Lima, Lumen.

CARRILLO, Enrique "Cabotín"

1905 *Cartas de una turista*. Lima, Imprenta La Industria.

DÁVALOS Y LISSÓN, Pedro

1908 *Lima 1907*. Lima, Librería e Imprenta Gil.

ORTEGA, Julio

1986 *Cultura y modernización en la Lima del 900*. Lima, CEDEP.

RAMA, Angel

1983 "La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)". En: *Hispanérica* N° 36.

1984 *La ciudad letrada*. Hanover, Ediciones del Norte.

RAMOS, Julio

1989 *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México, Fondo de Cultura Económica.

VIDAL, Luis Fernando

1987 "La ciudad en la narrativa peruana". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* N° 25.

## Etnografía de un forastero

JOHNNY PAYNE\*

Volver en esta ocasión, con mis zapatos bien lustraditos, a unos cuentos quechuas que recopilé hace ya una década me provoca una mezcla extraña de placer y ansiedad, como si ocupara el lugar vulnerable del chiquillo en *Cuentos Cusqueños* que es bañado con jaboncillo, perfumado, y puesto en una cama nueva con anteojos y dulces, para esperar la visita de una vaca mágica. Al chiquillo, fascinado y asustado a la vez, no le queda más que entregarse a lo que está por sucederle. El texto, narrado por Teodora Paliza, dice así:

A medianoche, desde la esquina: "Aaaa!" la vaquita comenzó a lamentar... La vaquita seguía acercándose, acercándose, hasta la puerta de calle, y "Aaaa" lamentaba. Abrió la puerta lentamente, y entró despacito al cuarto. Velas lindas estaban ardiendo. Olfateó todo lo que estaba preparado, el sabor nomás. Cuando terminó, se acercó al lado del chiquito. Y con un chiiiu! se desprendió de su cuerito. Cuando se había desprendido, subió a un rincón del catre.

Cuando eché una mirada retrospectiva a estos cuentos cusqueños, se me ocurrió que valdría la pena narrar un cuento más, un cuento que no está incluido sino de forma indirecta en el tomo recopilado: me refiero al cuento del etnógrafo mismo. El objeto de escrutinio en las ciencias antropológicas suele ser las tradiciones de los indígenas, y queda sobreentendido que el folklorista mismo queda más o menos fuera del escenario, calibrando todo con sus instrumentos científicos. Pero ese forastero, al momento de entrar en el panorama con sus prejuicios y su manera inevitablemente peculiar de ver las cosas, deja

\* Profesor de la Universidad de Northwestern (USA).

de ser un medio transparente y neutral. Como dice el etnógrafo James Clifford, en un ensayo sobre autoridad etnográfica, "hay una poética de invención en todas las representaciones colectivas." Jamás se puede llegar al supuesto estado de la autoridad etnográfica absoluta, a un conocimiento pleno de los indígenas. Los tropiezos iniciales del investigador no son reemplazados por un caminar seguro y sagaz, como ha proclamado implícitamente el mito forjado por muchos resúmenes del trabajo de campo. El caminante queda, más bien, como se dice en quechua, *thampithampi*, tambaleante. Afirmando este hecho se rinde cuenta de la naturaleza incierta, subjetiva, y limitada de nuestra capacidad de conocimiento. Hoy les ofrezco, entonces, un cuento cuzqueño que se llama "Etnografía de un Forastero."

A los veintiún años, mocoso y barbudo, listo y preparado a medias, agarrado de una grabadora barata, me lancé sobre el Valle Sagrado de Los Incas a hacer eso que los expertos llaman etnografía. Agudamente consciente de mi inexperiencia y mi falta de credenciales antropológicas, me había empeñado, de manera condensada e intensiva, en profesionalizarme en lo posible. Un curso básico sobre Religiones Andinas, dado por Manuel Marzal en la Universidad Católica, iba a tener importancia más tarde cuando me puse a interpretar el contenido harto religioso y sincrético de los cuentos recopilados— desde la leyenda del niño Jesús que cada día hila la lana para el pastor jovencito para que puedan jugar juntos, hasta el chiste del cura viejo verde que se viste de San Pedro para poder hacer una visita nocturna a una monjita que sueña con sacar la vuelta a su "esposo" Jesús con su santo preferido.

Otro curso dado por otro profesor me rindió menos provecho. El siempre nos estaba hablando a los alumnos acerca del llamado sistema de los ceques, y de vasos comunicantes incaicos, y ninguno de nosotros en la clase teníamos la menor idea a qué se refería. Creo que ceques, c-e-q-u-e-s son divisiones conceptuales del imperio incaico, aunque hasta la fecha no puedo decir ni eso con seguridad. Cuando los estudiantes, tomando juntos un café una tarde en la cafetería, especulamos sobre ese misterio, resultó que todos nosotros siempre le oíamos decir al profesor "ejes," en vez de "ceques", y alguien sugirió que tal vez los "ejes" pertenecían a los carros de fuego en que los

condenados siempre llegaban —pues hasta un carro de fuego en algo tenía que rodar. Por eso de los vasos comunicantes, algún vivo sonriente en la mesa sugirió que los chasquis sedientos tal vez habían tomado sus inca kolas de esos vasos cuando llegaba cada uno a su punto de transmisión y descanso. En nuestras conversaciones, el imperio pronto se derrumbó.

Pero más que en los cursos formales, mi ardor por el folklore primero fue inspirado por mis lecturas nocturnas de Arguedas, a la luz eléctrica siempre vacilante de Lima. Mildred Merino de Zela me dio consejos y me permitió pasar horas y días estudiando las leyendas, de ortografías idiosincrásicas, inciertas, y a veces casi ilegibles, archivadas en la biblioteca del Instituto Riva Agüero. Sus páginas amarillentas me hacían estornudar en el silencio cavernoso de esa casona, pues siempre he tenido una alergia horrible al polvo. Admiraba igualmente las tradiciones orales en otros libros recientes y de moda en ese tiempo, y que aún no tenían encima su capa de polvo. Mis libros preferidos eran, y siguen siendo Gregorio Condori Mamani, recopilado por Ricardo Valderrama y Carmen Escalante, y Kay Pacha, recopilado por Bernabé Condori y Rosalind Gow, y mi fantasía desde el principio fue lograr una recopilación equivalente a las suyas. Con esa aspiración, me fui al Cusco a armarme con dos meses intensivos de estudio de la lengua quechua, ofrecido por el Instituto de Pastoral Andina. El Instituto daba esos cursos cada año especialmente para sus agentes pastorales, pero permitía que un forastero de vez en cuando ingresara. Cuando llegué a la Casa de Retiro una tarde de fango y lluvia, no me tenían en la lista, pues mi confirmación de matrícula no les había llegado, pero el asunto pronto se arregló y me fui a dormir a las tres de la tarde, casi desmayado por el oxígeno escaso y las colinas interminables.

Aunque chancaba duro día y noche, asistía asiduamente a las charlas sobre realidad andina, y visitaba ruinas poco conocidas los fines de semana como Piki Llaqta, el pueblo de las pulgas, y por fin logré pronunciar esa maldita oclusiva glotalizada post-velar sorda, que se deletrea q apóstrofo, y se dice q', q'enti, q'asa, picaflor y quebrada, aún no tenía la menor idea por dónde iba a empezar las labores que me había propuesto. Los demás participantes en el cursillo tenían

tareas legítimas a las cuales se dedicaban durante el resto del año en Los Andes, de desarrollo tecnológico y espiritual, y yo en cambio era de verdad un forastero, en el fondo poco diferente a los turistas que congregaban en la llamada "Calle Gringo", comiendo pizza, comprando cocaína, y haciendo las veces de indio grotescamente paródico con sus ojotas y chompas típicas, sus fajas tejidas y sus bolsas rellenas de hojas de coca y trozos de cal. La realidad surandina que supuestamente me rodeaba, los picaflones, y las quebradas que veía a diario, y esa de que hablaban en las charlas, me parecía más remota que nunca.

Mi primer vínculo con el mundo autóctono se me vino encima del rincón menos esperado. Así sucede siempre en los cuentos cusqueños, sean modernos o antiguos, como ese de la joven hermosa que se disfraza de vieja patera hasta que un joven en la casa donde ella duerme bajo las escaleras y trabaja de patera se enamora de ella. Ella misma le dice "Cómo puede un niñito quererme a mí, una vieja lagañosa, de esa manera? Está haciendo bailar mucho a mi bastón." Sus hermanos antes del matrimonio también dicen: "Qué horrible! Nuestro hermano se va a casar con esta vieja fea de corazón viejo." Pero en eso, el novio mismo entró, "y puso el vestido hermoso, como una flor, a la novia. La chica se veía hermosísima." Los quechua-hablantes aprendieron hace siglos los disfraces que han tenido que asumir para que el resto del mundo aprenda a reconocerlos tal como son. Las máscaras que los bailarines se ponen en Semana Santa o en las fiestas patronales pueden ser espantosas, como esas de la diablada, o provocar risa, como esas narices enormes del baile Los Majeños, donde se satiriza a los comerciantes arequipeños que se enriquecieron de la mano de obra campesina. Pero en cualquier de los casos, el yeso de todas aquellas máscaras baratas vendidas en las tiendas, clavadas en la pared detrás de la Inca Kola, siempre contiene una pizca de ironía. Es un elemento esencial de la sobrevivencia quechua.

Un día, tres tipos de aspecto campechano entraron a la Casa de Retiro donde yo estudiaba el pasado pluscuamperfecto y la primera persona genérica, echado sobre el pasto húmedo, bajo un sol de febrero loco que achicharraba mi cara pálida. Oiga usted, mister, dijo uno de ellos. Estamos tratando de comprar unos autobuses de Los Angeles, California, para la Cooperativa de Transportes en nuestro pueblito.

Qué tal si usted traduce la llamada telefónica? El hecho de que los ángeles que les tenía encantados a estos supuestos campesinos moraban no en el *hanaq pacha*, el cielo indio, como me había asegurado el profesor Marzal, sino en California, me provocaba dudas acerca de la utenticidad de los tres señores. No había podido dudar más si me hubieran dicho que eran Los Tres Reyes Magos. Pero al menos ellos me habían asegurado que vivían en un pueblito, y acepté mi rol de traductor.

Ellos, por su parte, no me desilusionaron completamente; para agradecerme, después me invitaron a participar en una lindación ardua de las fronteras de su comunidad, donde tomamos aguardiente de una quena, y ellos amontonaron piedras al borde de sus terrenos para indicar lo suyo. Unas semanas después me confesaron que habían llevado, el día de la lindación, una caja de medicamentos porque quedaban seguros que me iba a desmayar en el camino. Cierta forma del machismo —la capacidad de aguantar— tiene suma importancia en el surandino, y aunque no sabía eso de los medicamentos, me di cuenta en el momento mismo de trepar las colinas que me estaban poniendo a una prueba de hombría, como cual aspirante a la mano de la hija del hacendado.

Miguel Wamán, uno de los comuneros que llegaría a conocer sumamente bien, cuenta la historia de esa hija. La hija del hacendado, después que se muere su padre, anuncia que se casará con la persona que le acompañe adónde sea que vaya. “Adonde vaya, tienes que seguirme... Lo que yo coma, comeremos juntos.” Dos enamorados ricos le aceptan, y ella les lleva uno por uno al panteón al canto del pueblo. Cuando ella está por abrir la puerta del panteón, cada enoamorado se escapa gritando. Por fin, el hijo del mayordomo le acepta, y le acompaña mientras ella abre el panteón con su llave.

Clac! Lo abrió. Y él, todvía a su lado, no la soltó. Ella tenía una llavecita en su bolsa, una pequeña llavecita... la llavecita del nicho era pequeñita... Y abrió el bocanicho, que tenía una rejita. Después de abrirlo, ella sacó un lavador de asado. Lo sacó y cac! rompió la carne. Le dio un brazuelo entero al joven. El joven también, a todo dar, empezó a comer. Era pues, rico asado de cordero. Volvieron al pueblo al amanecer, y en seguida se casaron.

Miguel Wamán termina el relato diciendo que con tales pruebas, "así se conoce la debilidad de un hombre."

Habiéndome casi acabado con esa lindación, ellos nos invitaron a mi esposa y a mí a comer un cuy asado formidable, con chollo, queso, rocoto relleno, pan, papas a la huancaína. Sentado entre ellos en una mesa larga, con lavadores de comida y con tragos calientes especialmente preparados en casa, el licor zumbando en mi cabeza, soltando una lengua trabada por el estudio constante y abstracto del quechua, pude cultivar el sentido efímero, borracho y falso de ser él que ganó a la hija del hacendado por su perseverancia.

Dentro de poco tiempo, me había mudado a su pueblo, San Jerónimo, a probar una realidad menos heroica y más monótona. Pasé unos meses ayudándoles a algunos comuneros a cavar pozos y sembrar maíz, tomando chicha agria y horrible, pagando precios de mercado negro para comprar mi Quaker diario en la tienda de la esquina, y esperando con una paciencia obligatoria el momento propicio para recopilar un cuento o siquiera una adivinanza. Muchas personas nos trataban cordialmente a mi esposa y a mí, y hasta con calor, pero no se presentaba la ocasión netamente folklórica que era mi meta. Me agripaba cada quince días por bañarme con una manguera chorreando agua heladísima, que hacía que un vapor se formara alrededor de mi cuerpo tiritante, como un alma arrancada por el susto. Comencé a darme cuenta de por qué los surandinos dividían las enfermedades en calientes y frías. Cuando no tenía gripe, acompañaba a los comuneros cuando iban a sus terrenos, los observaba, y a veces participaba en sus labores. Realmente les ayudé muy poco en esas jornadas, pero me permitieron ofrecer esos gestos simbólicos como evidencias de mi ineptitud en cosas de agronomía, y de mi buena voluntad en cuestiones de amistad.

A veces se burlaban ferozmente de mí en un quechua que aún entendía a medias. Preguntaban, cuando me veían cocinar y lavar ropa en mi cuarto alquilado, si acaso no hubiera comido demasiado dulce de chico. A mi mujer, cuando se enteraron que no teníamos niños, le decían "mula." Aún circulaban rumores de que éramos cocaineros del tipo que se veía en la Calle Gringo del Cusco, pues

no se sabía de qué plata vivíamos, y la palabra “beca” no tenía sentido concreto para ellos. Los comuneros veían esa clase de “jipi internacional” de la Calle Gringo con el más fuerte desprecio, y así como yo seguía considerándolos con rezagos de mis preconcepciones iniciales, ellos tampoco pudieron abandonar por completo los folklorismos que quedaban en su actitud hacia mí. Varios entre ellos quedaron convencidos de que yo tenía riquezas secretas, y me visitaban de vez en cuando en mi cuarto para proponer proyectos y planes que generalmente tenían que ver con detectores de metales preciosos y cosas por el estilo. En esos planes, siempre me proponían a mí como el inversionista.

Pero por fin, el comunero que llegó a ser uno de mis informante más prolíficos y simpáticos, Miguel Wamán, seguramente tomó piedad de mí, y me invitó a su casa a comer. Esa noche tomamos un montón de cerveza y aguardiente, y con su esposa y su hija de diez años medidas bajo las frazadas, y yo sentado al pie de la cama, Miguel se puso a contarme adivinanzas. Me habló de sus padres, ya muertos hace tiempo, y comenzó a cantar en su voz permanentemente ronca una canción acerca de un huérfano: Noqa pobreqa, mana taytayoq, wakchaschallay; mana piniyoq wakchaschallay. A pesar de los cincuenta años de diferencia en nuestras edades, más las diferencias notables de clase y cultura, nos hicimos grandes patas en poco tiempo. Los otros comuneros se burlaban de él al comienzo cuando nos veían caminando juntos en la calle a cada rato.

Miguel había trabajado duro a través de los años —primero como albañil de casas, después como obrero en la Cervecería Cusqueña, y por último como comunero después de la reforma agraria. Ya tenía setenta años. Pero a pesar de su ambición, no era de esos que les llaman en el surandino “ambiciosos.” Tenía pocas preocupaciones de cómo los demás lo veían, y no le interesaban para nada los chismes. Escéptico en cuestiones de religión, mezclando libremente su quechua y su castellano hablado, y capaz siempre de adaptarse a las exigencias nuevas con una falta de resistencia sorprendente, él sin embargo se sentía muy seguro de su identidad cultural de quechua-hablante. Cusco hace siglos había dejado de ser el ombligo del mundo, pero Miguel quedaba centrado en sí con una tranquilidad admirable.

Si digo que él estaba contento con el lugar que ocupaba, no quiero decir que aceptaba la marginalidad oprimente que seguía siendo su herencia. Pero tampoco tenía ni ilusiones milenarias ni corazón tacaño. Estaba construyendo una segunda casa, muy lentamente, en su poco tiempo libre, y a veces me despertaba temprano para ir a hacer adobes con él. Al mismo tiempo, él solía o “sabía”, como dicen allá, trabajar en ayni. Los comuneros habían repartido entre sí, en parcelas particulares, la mayoría de los terrenos un tanto rocosos otorgados por la reforma agraria, y Miguel, como los demás, se dedicaba mayormente a lo suyo. Pero él también labraba el llamado terreno cooperativo — la parcela en el valle que fue poseída en común. Lo labraba de buena gana y sin codicia, pero también sin participar en la fantasía dudosa de que esa cooperativa modesta, supuestamente anti-capitalista, constituía en lo más mínimo un nuevo imperio campesino.

Lo que sí quiero decir es que Miguel, uno de los espíritus más dulces y más puramente quechuas que conocí en mi tiempo allí, vivía netamente los preceptos esbozados por el folklore cusqueño. Como dije, él no era ambicioso. Cuando pienso en él, siempre pienso en el trabajador del relato “La Ninfa de la Vilcanota”, que Miguel me contó. Ese trabajador pobre, que mantiene a su familia cortando leña, no tiene nada más en el mundo que su hachita. Un día el hacha se cae al río Vilcanota, y cuando él se lamenta su pérdida, una ninfa se le aparece del agua. Ella le muestra dos hachas, una de plata y otra de oro, pero él contesta que no son suyas. Entonces, “ella una vez más volvió al agua, y sacó la pequeña hachita del leñador. “Esta es tu hacha?” En eso, dice Miguel,

Ay, tususpa yaqaraq wañurun! “Hachachaymi, hachachaymi mamita!”

“Kayqa respondesuyki, mana ambisiosochu kasqanki.

Respondesunki kay qori hachapuwán, kay qolqe hachapuwán, kay hachachaykipuwán.”

En español, diríamos:

Ay, el leñador casi murió bailando! “Mi hachita, mi hachita mamita!”

(y ella le contesta:) “Esto te corresponde por no haber sido ambicioso. Te corresponden esta hachita de oro, esta hachita de plata y tu propia hacha.”

Pero este relato de riquezas repentinas tampoco permite demasiadas ilusiones. Termina por contar como los parientes del leñador, codiciando su fortuna, le dan de comer carne de perro para fastidiarlo. Recuerdo que un día, cuando volví a San Jerónimo después de haber estado en Bolivia por una semana, Miguel me informó que los comuneros de la cooperativa, que se llamaba Chimpawaylla, habían peleado a causa de unas quejas acerca del repartimiento de los terrenos particulares. El no había participado en esa pelea, y me contó con tristeza y amargura como los comuneros habían comenzado a tirar piedras, los unos a los otros, y que resultaron varios heridos.

A pesar de su dulzura temperamental, Miguel también poseía esa chispa de pícaro que he dicho forma parte esencial de la resistencia cultural del mundo quechua. Por eso un día él también decidió, cuando menos lo esperaba yo, tomarle el pelo al gringo forastero. Cuando fuimos a visitar el ataúd de su madre, Miguel me ofreció como represco una botella del agua salada y bendita que la iglesia vendía en el Día de los Muertos. Sin saber qué cosa era, bebí de la botella, y cuando hice una mueca horrible y escupí una bocanada del agua salada al suelo donde yacía la madre de Miguel, él se rompió a carcajadas y gritó "Orines del cura!"

En ese tiempo, tenía recopilados una buena parte de los cuentos que Miguel sabía, y aunque seguían faltando otros narradores dispuestos y capaces, otras formas de participación en la vida cultural del pueblo se presentaron, a veces de manera inesperada. Una pareja de San Jerónimo que se iba a casar nos invitó a mi esposa y a mí a ser padrinos de aros en su boda. El servicio de matrimonio, leído por un cura monótono, anciano, serio, y más flaco que el Jesús a quien servía, fue de esa especie de catolicismo severo que se desarrolla para protegerse del sincretismo subversivo y pagano, con sus múltiples caras amenazantes de *sagra*, *gentil* y *condenado*, que sigue echándole a la religión católica en el surandino. Al final del matrimonio, la pareja hizo bautizar a su niño en la capilla. Pues todo el mundo por ahí sabe lo que puede suceder al fruto de las relaciones no consagradas. Teodora Paliza cuenta la historia de un niño que nació de una chica violada por su padre, y de la madre quien, sin saber la gravedad del pecado, intenta el remedio ortodoxo pero tardío:

"Qué voy a hacer con esta chola? Quién es el padre? Dime." Su mamá le interrogaba entre lapsos, pero la chica no habló. El niño estaba llorando feo. Ese mismo rato los gatos comenzaron a lamentar: ¡ñau, ¡ñau, ¡ñau, ¡ñau, ¡ñau." La mujer dijo: "Y por qué está llorando este niño? Debe ser por su bautizo. Vamos pues. Lo llevaremos a ser bautizado." La mamá de la chica puso un pañalcito, un gorrito, y una camisita al niño, y lo llevó. El niño seguía llorando. Estaban por entrar en la iglesia. Pero el niño se murió.

Felizmente, nada semejante sucedió en el ritual alegre en que participamos mi esposa y yo. El niño bonito y plácido fue bautizado en la pila, y todos fuimos en seguida a la casa de los padres de la esposa, donde se presentó una verdadera orgía de comida, trago, y música, que duró por dos días sin par. Los platos de yuca, qowi kanka, carne asada, cancha, y quesillo que nos sirvieron a los padrinos fueron como para reventar la barriga con sólo mirarlos. Los dos nuevamente casados bailaron primero. Entonces, yo bailé con la esposa, y mi mujer con el esposo. Después ella con el padre de la esposa, y yo con la madre. Y así sucesivamente. No había techo en el lugar donde nos divertíamos bajo las estrellas. Había llovido chorros durante el día, volviendo la tierra un fango, y mientras bailábamos waynos y rompetablas, y mientras las campesinas del lugar, con su pañuelos bien agarrados, se empeñaron en tirarme al suelo, el barro hondo volaba por todas partes bajo nuestros tacones, embarrando a los puros y a los pecadores por igual.

Si esta charla fuese realmente un cuento cusqueño, con mucho gusto me dejaría a mi mismo allá bajo las estrellas, salpicando con la tierra de San Jerónimo mi propio cuerpo y los cuerpos de los seres humanos alrededor mío. Quedaría por fin integrado al mundo andino, unido a la tierra y al cosmos, al *ukhu pacha*, al *kay pacha*, y al *hanaq pacha*. Pues los cuentos quechuas de hecho a menudo se terminan con una boda, y el narrador termina el cuento con un guiño vivo al oyente, diciendo "Yo también estaba allí en el matrimonio, y te iba a traer un asado rico. Pero atrás había unos perros bravos, y me lo quitaron."

Pero el observador-participante, como es forastero, sigue siendo tanto observador como participante. Esa dinámica, como dice Clifford,

“es una dialéctica experiencia e interpretación,” de manera que la autoridad etnográfica no puede residir con comodidad ni en la uno ni en la otra. Hasta aquí se puede entrar en la cosmovisión indígena pero no más allá, como se pensaba en la visión romántica del mundo que dio lugar a la etnografía como disciplina, y a la costumbre sospechosa de referirse a las sociedades indígenas como “primitivas.” Sea cual fuera nuestro nivel de conocimiento de la realidad andina, y a pesar de nuestras buenas intenciones, es difícil evitar la tentación de expropiar el terreno espiritual andino, de querer hacerlo falsamente suyo. Ninguno de nosotros, los no-andinos, puede ocupar el lugar del chiquillo perfumado que espera la vaca mágica, ni otorgar así nomás al exombligo del mundo el ilustre de un lugar ideológicamente privilegiado. Ya en 1929, José Carlos Mariátegui, en su “El problema de las razas en América Latina” había tomado conciencia de eso cuando advirtió:

Del prejuicio de la inferioridad de la razón indígena, empieza a pasarse al extremo opuesto: el de que la creación de una nueva cultura americana será esencialmente obra de las fuerzas raciales autóctonas. Suscribir esta tesis es caer en el más ingenuo y absurdo misticismo. Al racismo de los que desprecian al indio, porque creen en la superioridad absoluta y permanente de la raza blanca, sería insensato y peligroso oponer el racismo de los que superestiman al indio, con la fe mesiánica en su misión como raza en el renacimiento americano.

La cuna del primero de esos dos racismos íntimamente relacionados, es dibujada con astucia por Alfredo Bryce Echenique, en su novela satírica *Un Mundo Para Julius*. El chiquillo perfumado y engreído, en este caso, se llama Julius, y en él se imagina que su empleada india personal “debe descender de algún indio noble, un inca, nunca se sabe. La chola que podía ser descendiente de un inca, sacaba a Julius cargado en peso de carroza, lo apretaba contra unos senos probablemente maravillosos bajo el uniforme, y no lo soltaba hasta llegar al baño del palacio, al baño de los más pequeños, sólo de Julius, ahora.” Cuando le recoge para este baño diario, ella parece ser, como lo diría Vallejo, una mujer de senos apacibles. Ella se incorpora fácilmente al resto de ese mundo de fantasías, carente de amenaza, del hijito alegremente ensimismado de los super-ricos.

Y a eso de las seis de la tarde, diariamente, la chola hermosa cogía a Julius por las axilas, lo alzaba en peso y lo iba introduciendo poco a poco en la tina. Los cisnes, los patos y los gansos lo recibían con alegres ondulaciones sobre la superficie del agua calentita y límpida, parecían hacerle reverencias.

Juliucito, heredero del mundo, conquistador por excelencia y en pequeño, manso demoledor de las piedras de Machu Picchu, tanto quisiera conocer un verdadero inca. Aunque pareciera un sacrilegio decirlo, no quedan más que dos o tres pasos de esa actitud hasta el canto simpático, complejo, lleno de compasión, pero también mesiánico de Pablo Neruda en *Alturas de Machu Picchu*:

Sube a nacer conmigo, hermano.  
Dame la mano desde la profunda  
zona de tu dolor diseminado...  
Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta.  
A través de la tierra juntad todos  
los silenciosos labios derramados  
y desde el fondo habládme toda esta larga noche  
como si yo estuviera con vosotros anclado.

A pesar del gesto de arrogarse la voz indígena colectiva, el poeta no está, a fin de cuentas, con ellos anclado, y el hablar por bocas muertas siempre tiene algo de ventriloquia. En el Perú, el indigenismo ha tomado muchas formas que comparten ese error que dice Mariátegui de superestimar al indio, con fe mesiánica, desde algunos movimientos guerrilleros vanguardistas que les sacan la mugre a los indios mientras proclaman que los Incas eran socialistas en embrión y que sus descendientes formarán una dictadura del proletariado, hasta las muchas revistas literarias y cosmopolitas que toman al indio como simple punto de referencia, para evocar en sus carátulas la esencia efímera e impresionista de pueblos indios lejanos.

Pero no es mi propósito negar el valor que puede haber en el intento de aproximarse a lo surandino, especialmente cuando el intento logra divorciarse en lo posible del mesianismo de que habla Mariátegui. Negar ese intento sería repudiar los tres años de mi vida que dediqué a la recopilación, la traducción, y el análisis de Cuentos Cusqueños. Como he dicho, el entrenamiento profesional antropológico en sí no

es un remedio total para el indigenismo romántico, y hasta puede dar al investigador un sentido falso de su objetividad. Como lo ha comprobado Bryce Echenique con su visión satírica y eficaz, hasta algunos habitantes de las tribus que pueblan las Avenidas Salaverry de este mundo son capaces de pensar bien la cuestión indígena, aplicándole una mezcla de autocrítica, perspicacia e imaginación controlada. Dio la casualidad el año pasado, cuando estaba en la Universidad de Stanford, en California, que me pidieron ser el profesor de Quechua del sobrino de Alfredo Bryce. Ese sobrino, Iñigo, me impresionó mucho siendo en casi todo el sentido lo opuesto de un Julius; él a fondo la historia del Perú autóctono y moderno. El verano anterior, siguiendo mi recomendación, él se había ido a estudiar el quechua en el Cusco con una de mis profesoras antiguas. Pero a diferencia de mí a su edad, él tiene una conciencia de lo andino no sólo apasionada, pero también admirablemente sistemática y, como dicen en las universidades, bien formada. Esa formación es, a la vez, su ventaja formidable y el riesgo que corre. Me parecía tener encima de eso algo de la imaginación y el escepticismo echeniquianos para templar su profesionalización incipiente y la ilusión dada por su "disciplina" de que podrá abarcar y dar cuenta de todo esa combinación de dones, llegue a ser un historiador o antropólogo enérgico, cauteloso, serio, satírico y sensible—justo lo que hace falta en el estudio del surandino.

El mismo Mariátegui, con su método cuidadosamente histórico y materialista, no puede dejar por completo de reconocer, y hasta alabar, una subjetividad fuerte que necesariamente acompaña el intento de elaborar un esquema adecuado de la vida indígena. En uno de sus primeros escritos, "El Alma del Tawantinsuyo," una reseña sobre el libro *De la Vida Inkaika*, por Luis Valcárcel, Mariátegui sucumbre de buena gana al lirismo de su tema. Dice con entusiasmo que en el libro de Valcárcel

late una emoción persistente e idéntica, así cuando su prosa es poética como cuando es crítica, contiene los elementos de una interpretación total del espíritu de la civilización incaica... En las páginas del escritor se siente, ante todo, un hondo lirismo indígena. Este lirismo de Valcárcel, en concepto de otros comentaristas, perjudicará tal vez el valor interpretativo

de su libro. En concepto mío, no. No sólo porque me parece deleznable, artificial, y ridícula la tesis de la objetividad de los historiadores, sino, porque considero evidente el lirismo de todas las más geniales reconstrucciones históricas. La historia, en gran proporción, es puro subjetivismo y, en algunos casos, es casi pura poesía.

Suscribo a grandes rasgos esta tesis polémica de Mariátegui, aunque esta fe en un lirismo redentor, como la actitud científica a que se opone, me parece demasiado optimista y mesiánica. El lirismo puro, así como la supuesta objetividad, bien puede distorsionar la realidad andina. En el caso mío, el proceso fue mayormente uno de descartar ciertos aspectos de la visión poética que guiaba mis interpretaciones y acciones. El sueño de que mi entrada a la madera indígena, "con mi razón apenas, con mis dedos," podría ser rotunda, fue el error previsible que tenía que cometer el forastero. Después de casi siete meses de vivir en San Jerónimo, había recopilado entre quince y veinte cuentos de Miguel Wamán, más algunas adivinanzas y canciones suyas. Otros dos o tres habitantes me habían contado cosas, pero de manera muy parcial, o en español, pero realmente aparte de mi amistad con Miguel, no parecía tener grandes posibilidades, a corto plazo, de ensanchar mis investigaciones. El tiempo iba quedando corto, y comencé a sentir algo de pánico.

De vez en cuando solía visitar, en el Instituto Nacional de Cultura del Cusco, a Antuka Vegacenteno, una antropóloga ilustre con largos años de experiencia, y charlábamos de mi trabajo, o del suyo, o de temas generales de la antropología. Ella me recomendaba lecturas y me prestó los apuntes de un curso que ella había dictado. En fin, muy generosamente me iba dando una formación informal. Cuando me quejé de la suerte limitada que seguía corriendo en San Jerónimo en la recopilación de cuentos, ella me consideró en frío por un momento con sus ojos simpáticos, y me dijo unas palabras fatalmente sencillas. "Johnny", dijo Antuka, "por qué sigues pensando tú que el folklore tan sólo se encuentra en los lugares rurales? No sé cómo te has metido en la cabeza esa idea. El folklore existe en todas partes: el Cusco mismo está lleno de cuentos, y toda clase de gente los sabe contar." No sé si ella había querido decirme eso ya hace tiempo, y estaba esperando que yo iniciara la ocasión propicia, o si simplemente me

había tomado por más inteligente y sofisticado de lo que realmente era.

En todo caso, para mí fue un relámpago. Me puse a pensar esa misma noche embrolladamente, pero también con algo de nueva lucidez entre mis meditaciones turbias. Pero, claro, hasta mis profesoras de quechua deberían saber cuentos. Y no era cierto, como yo mismo había observado más de una vez, que San Jerónimo estaba en fuertes vías de urbanización y transición, y que la forma de pensar de sus habitantes estaba muy influida por el hecho de que muchos de ellos trabajaban de taxistas o guías turísticos en el Cusco, o en el caso de los jóvenes, porque asistían a la Universidad del Cusco. Toda la zona del Cusco y sus alrededores realmente formaba una sola configuración cultural. Ese proceso de urbanización era, en realidad, la clave a una comprensión adecuada de la situación campesina.

Los próximos tres meses, de diciembre hasta comienzos de marzo, cuando volví a los EE.UU., fueron tres de los más ocupados de mi vida entera. Mi esposa y yo habíamos comenzado a trabajar enseñando inglés en un instituto en el Cusco, porque la plata de la beca nos iba quedando corta. Ahí conocí a un lingüista quien me dijo que sabía de un cuarto vacío que se podía alquilar de unas personas muy buena gente en el Barrio Magisterio. Nos mudamos al Cusco a comienzos de enero, a esa casa, donde vivía una viuda de sesenta y tantos años, con su hija y su nieta. Eso fue una de las casualidades más felices de nuestro tiempo en los Andes, pues esa dueña de casa era Teodora Paliza, quien tenía una habilidad formidable de narrar cuentos quechuas. Ella y yo de inmediato nos llevamos sumamente bien. Pasamos largas horas juntos en su bodega oscura, hablando en un quechua que yo por fin manejaba bastante bien. Aun cuando charlábamos en español, si entraba alguien a la tienda para hacer compras, ella me hacía cambiar repentinamente al quechua, sólo para que ella pudiera disfrutar las miradas de susto que eso provocaba en sus clientes, cuando veían un gringo barbudo y flaquísimo tomando un Inca Kola y hablando pesadamente el *runasimi*, la lengua de la gente. Cuando salían de la bodega con sus bocas aún abiertas, ella casi se moría de risa.

Una de mis alumnas en el curso de inglés trabajaba de Hostess en el Hotel Libertador, y me dijo que si yo le enseñaría villancicos

navideños en inglés, ella me contaría en quechua un bonito relato del niño Jesús que le había enseñado su abuela de Ollantaytambo. Como estaba por terminarse la temporada navideña, eso quería decir también que el curso anual de quechua en el Instituto de Pastoral Andina estaba por comenzar. Una amiga alemana que había ingresado al curso tenía que viajar a Chile, y ella me regaló el primer de sus dos meses del curso intensivo. En vez de repasar gramática quechua, aproveché de esas sesiones para que algunas de mis profesoras del año pasado me contaran relatos y me ayudaran con la transcripción de las cintas de Miguel Wamán. En otro momento, fui al Concejo de San Sebastián para escuchar cuentos de unos obreros que estaban reparando una calle allí.

En fin, había montones de oportunidades, y recopilé la mayoría de mis *Cuentos Cusqueños* en el espacio de un par de meses. La sierra estaba, pues, de nuevo en el *poqoy*, en la época de lluvias, el tiempo de fermento y madurez. Si en el año desde que había llegado a la sierra surandina, me había acostumbrado al oxígeno escaso, esta vez casi me desmayé por falta de dormir día tras día; tan incesantemente trabajaba. Pasé las pocas horas que me quedaban libres en la biblioteca del Centro Bartolomé de Las Casas, tratando de formar un esquema al menos rudimentario de la información copiosa que se me vino encima. Una temporada larga de preparaciones inciertas estaba dando un fruto inesperado, y ya tenía suficientes conocimientos de la cultura de la zona como para hacer algunos apuntes preliminares hacia una interpretación.

Pero aunque esta metáfora de temporadas recurrentes me sirve ahora, como buen cuentista, para cerrar mi cuento cusqueño, no sería preciso dar la ilusión que había llegado a una madurez definitiva, así como lo puede hacer un choclo o una papa. Mi cambio de táctica representó un reconocimiento implícito de que una de las cosas principales le da el poder de resistencia e integridad continuada a una cultura, es su capacidad de dar entrada selectiva y tan sólo parcial a los forasteros. Por más que la cultura quechua poseyera una unidad subyacente, todo esquema que yo elaborara de la zona cuzqueña no podría ser sino fragmentario. Ese esquema tendría sus aciertos innegables, y yo lo situaría lo más cuidadosamente posible dentro de mis

observaciones etnográficas concretas, y los textos mismos, y el marco teórico sugerido por el proceso de urbanización y sincretismo cultural que estaba experimentando la zona. Pero mi análisis y presentación del proyecto sin duda terminaría siendo, como decía Mariátegui, una reconstrucción subjetiva con un lirismo evidente —en fin, la interpretación de un forastero.

Dos cuentos que me fueron narrados por Miguel Wamán captan bien la paradoja de mi estadía en San Jerónimo. Uno se llama “El Gringo Burro”, el otro “Lo que el Gringo Comió”, y eran cuentos que él obviamente había reservado, dado su tema, hasta un momento en que nos conocimos muy bien, para que no me ofendiera demasiado por el contenido. Así como la broma de los orines del cura que me hizo en el ataúd de su madre, estos chistes eran también a la vez una burla y un gesto de confianza. Señalaban en un solo gesto la intimidad profunda que yo había logrado con él, pero también los límites necesarios e infranqueables entre los indígenas y los forasteros, impuestos por una historia feroz de culturas antagonicas y los forasteros. Me contó “Lo Que El Gringo Comió” una noche después de haberme invitado a comer mote y papas amontonadas en una frazada en su casa, cuando descansamos a la luz de las velas, frotándonos las barrigas. El cuento va así:

Dice que un gringo venía a caballo. Una señora estaba vendiendo apanado de rana, bien preparadita. El gringo comió dos o tres platos, hasta satisfacerse. “Qué rico mamita!” Qué rico que comió! Después de comer, se fue en su caballo. Mientras iba, vio cualquier cantidad de sapos amontonados en el río. El gringo los cogió hasta llenar su alforja. Entonces el gringo llegó a la casa donde estaba alojado.

Prendió su pequeño primus, y apanó el sapo con harina. Lo frió y comió el asado. Pero después de comerlo, en la noche, se puso grave. El gringo estaba mal. Cuando estaba por morir, llamó a la dueña de casa, la dueña misma del alojamiento. “Mamita, ya me voy!”

La dueña dijo: “Ah, que se vaya nomás ! pues si es que me está pagando. Yo ni loca me voy a levantar. Así que sea; que se vaya.”

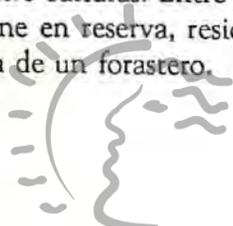
Nuevamente la llamó. “Mamita, ya me voy!”

“Caramba! Yo qué voy a hacer? Que no me pague.”

Por última vez la llamó. “Mamita, ya me voy!”

“Vete nomás pues!” En la mañana, la dueña del alojamiento se levantó. Y cuando se levantó, el caballo del gringo todavía estaba allí. Resulta que el gringo estaba muerto. La dueña del alojamiento se quedó con toda la plata del gringo. Hasta se quedó con su caballo, y no había nadie para reclamar por el gringo.

Miguel me ofreció ese cuento sin más comentario, sólo con una carcajada y una sonrisa de buen compañero, bajo sus ojos levemente irónicos. Esa noche él hizo las veces del etnógrafo. Me demostró en breve que el indígena, lejos de ser el objeto pasivo de investigaciones ajenas, ha ido por mucho tiempo elaborando su análisis propio de la dinámica del contacto entre culturas. Entre los muchos cuentos vitales que el informante tiene en reserva, reside con todos sus detalles iluminantes, la etnografía de un forastero.



Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»

## NOTAS Y COMENTARIOS

### En el Centenario de Mariátegui

# Trascendencia de la Correspondencia de Mariátegui\*

RICARDO LUNA VEGAS

Agradezco vivamente al Dr. Escajadillo por esta oportunidad de hablar sobre José Carlos Mariátegui en mi "alma mater", de la que me gradué de Bachiller en Derecho y Ciencias Políticas en 1938 y de Abogado en 1939, hace más de medio siglo. Tal vez esta sea mi última oportunidad por haber cumplido ya los 79 años.

Conocí al Dr. Escajadillo alrededor del año 1974, a poco de regresar al Perú, tras 25 años de residir en el extranjero como funcionario de las Naciones Unidas. Desde hace casi dos décadas hemos colaborado estrechamente en múltiples tareas mariateguianas de investigación y divulgación. La última tuvo lugar en 1989 cuando preparamos juntos, a pedido de nuestro inolvidable amigo Juan Mejía Baca, entonces Director de la Biblioteca Nacional, una muy completa antología de José Carlos Mariátegui, que lamentablemente ha permanecido inédita.

Hoy se me ha invitado a participar en este importante ciclo de mesas redondas, en el tema "Trascendencia de la Correspondencia de Mariátegui", del que me he ocupado en reiteradas oportunidades desde 1974. En el actual contexto ideo-político nacional y mundial nos parece un difícil reto intelectual, que sin embargo asumimos con humildad. Nuestro análisis está dividido en tres partes:

### 1) Accesibilidad de las cartas de Mariátegui

Como es de conocimiento público, José Carlos Mariátegui, brillante periodista y escritor autodidacta, falleció antes de cumplir los 36 años de edad, en Lima, el 16 de abril de 1930. Aunque su obra escrita ahora abarca muchos volúmenes, él solamente pudo publicar

\* Páginas leídas en la 5ª Mesa Redonda, "Trascendencia de la Correspondencia de Mariátegui", en el marco del simposio "SETIEMBRE, MES DE AMAUTA", en setiembre de 1992.

dos libros: *La escena contemporánea*, en 1925, y *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, en 1928, aparte de las numerosas publicaciones que dirigió. En esforzada y encomiable labor, los herederos de Mariátegui, venciendo obstáculos de toda índole, lograron editar, desde 1959, las muy conocidas y valiosas ediciones populares de sus obras completas, que constan de 20 tomos frecuentemente reeditados y actualizados; así, como en los últimos años, los escritos juveniles de Mariátegui y, en 1984, su muy esperada y trascendente *Correspondencia*. Antes de esa fecha solo se conocían unas pocas cartas de Mariátegui, como las publicadas por Samuel Glusberg, Ricardo Martínez de la Torre o Jorge del Prado. Recién en 1984 pudieron los hijos de Mariátegui cumplir con su antigua promesa de publicar la mayoría de las cartas escritas por su ilustre padre. La aparición de la primera edición de la *Correspondencia* de Mariátegui constituyó un hito importante en el estudio de la vida y la obra de nuestro Amauta, porque suministró información indispensable de carácter histórico-biográfico.

Mariátegui logró tejer una impresionante red de correspondencias tanto en el interior del Perú como en muchos países extranjeros pese a que, a partir de 1924, permaneció anclado en Lima debido a su invalidez física. Pero muchas de sus cartas fueron interceptadas por la policía política de la dictadura de Leguía o desaparecieron de los archivos de Mariátegui, sustraídas por amigos o enemigos, aprovechándose de la corta edad que sus hijos tenían al ocurrir su fallecimiento. Esa desaparición es tan lamentable, como la de los originales de su último libro orgánico, que hubiera titulado *Ideología y política en el Perú*, porque habrían evitado inútiles especulaciones sobre temas controvertidos, como sus verdaderas relaciones con la Internacional Comunista, con Víctor Raúl Haya de la Torre, con Eudocio Ravines, etc. No debe olvidarse que estos temas solamente pueden quedar definitivamente esclarecidos en el hipotético caso de que aún reaparecieran tanto sus cartas sustraídas como su libro desaparecido.

## 2) Mariátegui en debates antes de la publicación de la *Correspondencia* (1984)

En el número 9, Lima, abril-junio de 1980 de la revista de *Cuadernos Médico-Sociales*, p. 70, a su retorno del Coloquio Interna-

cional realizado en México para conmemorar el cincuentenario de la muerte del Amauta, Tomás G. Escajadillo escribió que en México, en abril de 1980, "se hizo público en Culiacán que la Universidad de Sinaloa había encargado al profesor Antonio Melis la tarea de editar la correspondencia de José Carlos Mariátegui, una de las tareas pendientes de mayor importancia para los estudiosos de la obra de Mariátegui". Paralelamente, en Lima publicamos el ensayo que titulamos "Los dos últimos años de Mariátegui y sus cartas inéditas", en junio de 1980, en la serie de Cuadernos de la Editora Runamarka. Desde entonces todavía transcurrirían más de cuatro años hasta que apareció la primera edición de *Correspondencia* de Mariátegui. Serían cuatro años de un intenso debate entre mariateguistas peruanos y extranjeros.

El mencionado ensayo de 1980 se reprodujo en el libro titulado *Mariátegui y el Perú de ayer, de hoy y de mañana* (Ediciones Rincón Rojo, Lima, 1981) en el que también incluí breves notas sobre la trascendencia de las cartas de Mariátegui y su relación con sus libros póstumos, la revista *Amauta*, la prensa popular y Eudocio Ravines. En tono polémico ya superado, dijimos en el ensayo de 1980:

Nos oponemos resueltamente a la tendencia que muestran algunos autores a especular con lo que habría hecho o dicho Mariátegui frente a una multitud de acontecimientos mundiales posteriores a su muerte, sean éstas las "purgas" de Stalin, la "buena vecindad" de Roosevelt, el pacto nazi-soviético, las campañas del Trotsky y su Carta Internacional, las tendencias del maoísmo, etc. Nos parece un ardid deshonesto juzgar a Mariátegui con la perspectiva que tenemos los que lo hemos sobrevivido en varias décadas...

Además de oponernos vigorosamente a ese juego de especulaciones antojadizas y parcializadas, nos pronunciamos entonces así:

Preferimos continuar autolimitándonos a tratar de restaurar la verdad histórica cada vez que ella es distorsionada y a divulgar el propio pensamiento de Mariátegui que, de acuerdo a la óptica de su tiempo, consideramos insuperable en su profundidad y lucidez. Confiamos en que esta labor tenderá a hacer fracasar los esfuerzos de quienes tienen la arrogancia de querer "interpretar" o "explicar" las ideas de Mariátegui.

Esta ha sido nuestra línea desde 1974, cada vez que hemos escrito sobre Mariátegui. No hemos compartido nunca el uso que se ha hecho del pensamiento de Mariátegui, como si fuera "un modelo para armar", según se dijo acertadamente (T.G.E.), para "llevar agua" al respectivo "molino" político e ideológico. Este aprovechamiento oportunista y deshonesto del pensamiento de Mariátegui abarca un enorme abanico representado por Patricio Rickets desde la extrema derecha, quien afirmó, sin poder probarlo (en *El Comercio*, 14.02.82), que la Internacional Comunista "condenó" los puntos de vista de Mariátegui, hasta la extrema izquierda, pro-China y terrotista representada por Abimael Guzmán, quien en una conferencia en esta Universidad, en agosto de 1968, atribuyó a Mariátegui propugnar la lucha armada en el Perú (ver el *Diario de Marka*, 14.04.84), y, alrededor de 1970, denominó a su facción: "Partido Comunista del Perú, por el sendero luminoso de Mariátegui".

En 1974 César Miró dio a la publicidad en Lima, por primera vez, una importante carta de Mariátegui en la que narra el último asalto policial a su casa, que está fechada el 22 de noviembre de 1929 y que termina con esta vigorosa reafirmación:

...No hace falta agregar que *Labor* continúa prohibida. Ni tampoco que estoy más decidido y obligado que nunca, mientras permanezca en el Perú, a no cejar en la lucha por el socialismo y por la organización del proletariado (César Miró, *Asalto en Washington izquierda*. Una carta inédita de José Carlos Mariátegui. Librería Editorial Minerva, Lima, 1974).

Se nos ocurre preguntar: ¿qué clase de socialismo propugnaba Mariátegui?; y, de conformidad con la posición que hemos enunciado, preferimos buscar la respuesta en los propios escritos de Mariátegui. En el número de setiembre de 1928 de su revista *Amauta*, al oficializar su ruptura con Haya de la Torre, Mariátegui expresó:

...En nuestra bandera inscribimos una sola, sencilla y grande palabra: Socialismo. (Con este lema afirmaremos nuestra absoluta independencia frente a la idea de un Partido Nacionalista pequeño burgués y demagógico) ...El trabajo de definición ideológica nos parece cumplido... La primera jornada de *Amauta* ha concluído. En la segunda jornada no necesita

llamarse revista de 'nueva generación', de la 'vanguardia', de las 'izquierdas'. Para ser fiel a la Revolución, le basta ser una revista socialista... No queremos, ciertamente, que el socialismo sea en América calco y copia. Debe ser creación heroica. Tenemos que dar vida, con nuestra propia realidad, en nuestro propio lenguaje, al socialismo indoamericano...

Pienso que esa sigue siendo nuestra meta histórica a pesar de los extremistas terroristas y neoliberales que nos agobian por ahora.

### 3) Mariátegui en debate después de la publicación de la *Correspondencia* (1984)

Hemos examinado algunas muestras del debate sobre Mariátegui anterior a la publicación y presentación pública, en noviembre de 1984, de la obra *Correspondencia* de José Carlos Mariátegui.

César Lévano fue uno de los primeros mariateguistas peruanos en celebrar jubilosamente la publicación de la primera edición de la *Correspondencia* de Mariátegui. Su nota del 9 de diciembre de 1984, en el diario *La República*, empieza así:

Un acontecimiento cultural y político es la aparición de *Correspondencia 1915-1930* de José Carlos Mariátegui. Tan vasta recopilación (828 páginas en dos tomos) cierra más de un debate sobre vida y pensamiento del ideólogo y ensancha el horizonte para la comprensión del fenómeno humano Mariátegui.

Entre las muchas cartas de Mariátegui que incluye la recopilación, Lévano destaca una del 26 de enero de 1930, dirigida a Ernesto Reyna, el autor de *El Amauta Atusparia*, en la que dice:

Hay que prestar toda la atención posible a tres cosas: la preparación teórica socialista de nuestros grupos, el estudio directo de nuestros problemas conforme al método marxista, la vinculación con las masas.

Y Lévano concluye su nota con esta observación:

...No cabe duda que este manantial de historia vivida y por vivir exigirá pronto una segunda edición...

En marzo de 1985 publicamos, con el título de *Historia y trascendencia de las cartas de Mariátegui*, un opúsculo crítico de la primera edición de la *Correspondencia* de Mariátegui, en particular de las cartas omitidas en ella y del prólogo de Antonio Melis, que incluye una recopilación de notas sobre Mariátegui y su relación con más de veinte países. Ese opúsculo concluye con una lista de "Tareas pendientes para conmemorar en 1994 el centenario del nacimiento de Mariátegui". Revisando esta lista, después de más de siete años de formulada, el balance es favorable, a saber: 1) se publicó, en noviembre de 1985, con un estudio introductorio de Alberto Tauro, la edición fascimular de la revista *Nuestra Epoca*, que Mariátegui dirigió en 1918; 2) Publicación en varios tomos de los *Escritos Juveniles* de José Carlos Mariátegui, a partir del año 1987, bajo la experta dirección de Alberto Tauro; 3) Publicación de una revista dedicada a divulgar la vida y la obra de Mariátegui, a partir del año 1989, titulada *Anuario Mariateguiano*, codirigida por Alberto Tauro y Antonio Melis. (En el *Anuario mariateguiano* están siendo reproducidas las cartas que no pudieron ser incluidas en la primera edición de la *Correspondencia*).

Los puntos aún no cumplidos de la mencionada lista son: 1) Expropiación y restauración de la casa donde vivió Mariátegui y conversión de ella en "Instituto Mariátegui", importante y trascendente tarea que hace algunos años se perdió la oportunidad de concretar; 2) Preparación de una biografía integral de Mariátegui, si fuera posible como proyecto colectivo de mariateguistas peruanos; y 3) Publicación de un volumen fino de fotografías de Mariátegui, sus familiares, colaboradores y amigos, proyecto al que debería desde la más alta prioridad para conmemorar en 1994 el centenario del nacimiento de Mariátegui.

Aquí conviene destacar la nota que, bajo el título de "Mariátegui y la violencia", publicó Víctor Hurtado el 13 de octubre de 1985, en la revista limeña *Visión peruana*. Está basada en el estudio de la *Correspondencia* de Mariátegui (que había aparecido un año antes) y de varios tomos de sus obras completas. En ella Hurtado llega a la conclusión que "no existe contacto alguno entre Mariátegui y el terrorismo, el atentado personal o asesinato con móviles políticos". Hurtado toma del primer libro de Mariátegui (*La escena contemporánea*) esta importante cita: "Una revolución no es un golpe de mano. Es una

obra multitudinaria. Es una obra de la historia". (Debe añadirse que en la misma revista aparecen breves entrevistas tituladas "Ayacucho: tres puntos de vista" y seguidas de esta frase que hoy cobra suma actualidad: "La violencia instalada en Ayacucho no cesa. La furia fanática y asesina de Sendero no da tregua").

Entre los años 1980 y 1985 el prematuramente desaparecido historiador Alberto Flores Galindo y yo habíamos polemizado, en forma mutuamente respetuosa, en periódicos y libros, en torno al marxismo de Mariátegui. En 1986 mientras yo publicaba en Lima la primera edición de mi biografía de Mariátegui, basada en su *Correspondencia*, Flores Galindo incluía un importante capítulo sobre Mariátegui en su libro más logrado, *Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes* (premio Casa de las Américas, La Habana, 1986). Desde ese momento habían desaparecido nuestras discrepancias acerca del pensamiento político de Mariátegui. De ello dejé constancia, al mes siguiente de su fallecimiento, en una nota que me publicó *La República* el 4 de abril de 1990. En julio de 1989 Flores Galindo había presentado su valiosa antología de Mariátegui, a la que dio el título de *Invitación a la vida heroica*, que el Amauta había escogido para uno de sus libros y que, lamentablemente, no pudo ver publicado. Estoy convencido que la publicación de la primera edición de la *Correspondencia* de Mariátegui dio nuevas y sólidas bases para el análisis del pensamiento y la vida de nuestro Amauta.

Otra importante publicación posterior a la *Correspondencia* es la titulada *José Carlos Mariátegui: textos básicos*, útil antología con selección, prólogo y notas introductorias de Aníbal Quijano, editada por el Fondo de Cultura Económica en 1991.

### *Reflexión final*

Ahora que, por fin, han sido publicados casi todos los escritos de Mariátegui, ha llegado el momento de debatir civilizadamente, como lo hacía él, sus valiosas ideas. Pienso que esa podría ser la mejor manera de conmemorar, en 1994, el primer centenario de su nacimiento. Nadie debe temer a las ideas de Mariátegui, ni los civiles ni los militares, porque el socialismo que él propugnó fue esencialmente nacionalista, democrático y humanista, como lo prueban sus escritos.

## Fondo peruano y aportes europeos en la definición del pensamiento de Mariátegui

ANTONIO MELIS\*

1. Las investigaciones de los últimos años han ido aclarando en términos generales la trayectoria ideológica de José Carlos Mariátegui. Una serie de aportes documentales nos han permitido comprobar la importancia de las experiencias anteriores al viaje europeo. En primer lugar, ha llamado la atención sobre sus contactos con las vanguardias literarias, que le permiten asimilar una actitud abierta hacia la experimentación artística, a la cual se conservará fiel durante toda su vida. En segundo lugar han destacado su adhesión al movimiento de reforma universitaria, episodio peruano de un proceso que tiene un carácter latinoamericano. A través de la participación en esta agitación renovadora, Mariátegui se enfrenta con la problemática planteada por los aparatos del consenso dentro de la sociedad burguesa. En tercer lugar, han puesto en relieve el contacto del joven intelectual, sobre todo en la breve pero intensa época del diario *La Razón*<sup>1</sup>, con el movimiento obrero peruano, durante la fase pionera de la lucha por la jornada de ocho horas. Es una experiencia decisiva para la colocación subjetiva de Mariátegui dentro del movimiento obrero revolucionario.

A pesar de los elementos aquí mencionados, es indudable que el período transcurrido en Europa representa un salto de calidad en la definición teórica de nuestro autor. Trataremos de resumir las razones fundamentales de este juicio, a partir de justamente de los terrenos de investigación que acabamos de citar arriba. Nuestra propuesta

\* Jefe del Departamento de Español de la Universidad de Siena. Profesor Honorario de la UNMSM.

<sup>1</sup> Sobre esta etapa véase el libro de Juan Gargurevich, *La Razón del joven Mariátegui. Crónica del primer diario de izquierda en el Perú*, Lima, Editorial Horizonte, 1978.

metodológica se funda en la consideración de la experiencia peruana anterior al viaje europeo como una base de potencialidades, en la que se va a injertar el encuentro traumático y exaltante con la Europa recién salida de la primera guerra mundial.

2. El panorama cultural del viejo continente, en el momento en que Mariátegui llega a Europa, es particularmente estimulante para el joven observador. Las consecuencias de la recién terminada guerra mundial se perciben claramente y profundamente en los medios intelectuales. Dentro de los mismos grupos de vanguardia, que habían enunciado sus primeros proclamas ya en los años anteriores al conflicto, la guerra representa un punto de referencia para su definición. El belicismo de los futuristas italianos, por ejemplo, que ya en su primer manifiesto habían declarado la guerra "sola higiene del mundo", se enfrenta violentamente con el rechazo radical de la locura guerrera por los dadaístas. Al mismo tiempo, dentro de las propias trincheras, se va gestando una literatura vinculada con la experiencia material de la guerra, en abierto contraste con toda exaltación retórica y patrioteria.

La última fase de la guerra ha sido acompañada por el estallido de la Revolución de Octubre, con el establecimiento del poder soviético en Rusia. Cuando Mariátegui viaja a Europa, empiezan ya a manifestarse los primeros episodios de la nueva cultura y política cultural de la Unión Soviética. En su afán de apoderarse de todas las novedades significativas, nuestro autor analiza tempestivamente estos aspectos.

Su producción crítica en todos los años siguientes refleja con gran evidencia el impacto producido por esta experiencia europea. El contacto con la vanguardia peruana en los años de bohemia (sobre todo con la figura genial de Abraham Valdelomar) ha ido preparando el terreno para acoger con sensibilidad artística y apertura ideológica las nuevas búsquedas al mismo tiempo, la confrontación directa de la literatura europea con la base histórico-social de la que surge, le permite separar con juicios acertados los productos auténticos de los que representan meras concesiones a la moda.

Asimismo, después del regreso a su patria, Mariátegui puede intervenir activamente en el desarrollo de la nueva literatura como

elemento dinamizador. Sobre todo a partir de la fundación de *Amauta* (1926), dispone de un formidable instrumento para orientar a los jóvenes escritores peruanos. Y es impresionante constatar su capacidad de individualizar sin sectarismo los valores efectivos, prescindiendo de la postura ideológica expresada por cada autor.

La compleja fenomenología de la vanguardia europea le ha vuelto muy sagaz en el rechazo de toda identificación inmediatista entre afirmaciones ideológicas y logros estéticos. En Europa ha llegado a reconocer la superioridad de la narrativa de Joyce sobre cualquier forma de neopopulismo<sup>2</sup>. En Perú, en coherencia con estas proposiciones, él abre las páginas de su revista a los jóvenes que tratan de renovar el lenguaje literario, aun cuando éstos, como en el caso bien conocido de Martín Adán, se autoproclamen reaccionarios.

Interpretar esta actitud como mera demostración de tolerancia, significaría caer en una equivocación muy grave. Mariátegui, por supuesto, no se limita a la registración pasiva de las tendencias existentes, sino que reconoce en ellas las motivaciones profundas, que trascienden las intenciones explícitas.

Esta síntesis original de Perú y Europa o, en otras palabras, este itinerario Perú-Europa-Perú, permite a Mariátegui la realización de una experiencia única en su época. Es muy difícil identificar con exactitud influencias directas en la posición estética de Mariátegui. Son evidentes las coincidencias, a veces asombrosas, con las reflexiones sobre el arte y la literatura de Antonio Gramsci. Pero los datos materiales nos prueban que es imposible cualquier contacto directo, puesto que estas elaboraciones gramscianas se conocen solamente después de la segunda guerra mundial, cuando Mariátegui había desaparecido muchos años antes.

Entonces no puede tratarse de una filiación mecánica, sino más bien de una coincidencia, que tiene su raíz en una interpretación común del marxismo. En Mariátegui (como en Gramsci) la aceptación del marxismo como ciencia de la economía y la sociedad se une

<sup>2</sup> Véase el fundamental trabajo "Populismo literario y estabilización capitalista", *Amauta*, Lima, N° 28, enero de 1930, pp. 6-9, ahora en: *El artista y la época*, Lima, Biblioteca Amauta, 1959, pp. 32-36.

al rechazo de cualquier interpretación totalizante de la doctrina, como llave que pueda abrir todas las puertas. De allí surge la observación de Gramsci sobre la imposibilidad de interpretar la obra literaria a la luz de una relación mecánica con su época<sup>3</sup>. Dicho sea de paso, con estos planteamientos Gramsci se remontaba coherentemente al mismo Marx, con sus conocidas afirmaciones acerca del arte y la literatura griega<sup>4</sup>. Mariátegui, que coincidía perfectamente con estas apreciaciones, pudo a través de su revista practicar concretamente, aunque por un período de tiempo limitado, una política cultural inspirada en estos principios.

Se ha alegado muchas veces, para explicar estos y otros puntos de contacto entre los dos pensadores y dirigentes políticos, la existencia de una fuente común en la interpretación del marxismo proporcionada por Benedetto Croce. Por supuesto no se puede descartar la influencia de una personalidad dominante en la cultura italiana en aquel período. Pero es evidente la imposibilidad de reducir y banalizar el pensamiento tanto de Gramsci como de Mariátegui al idealismo neohegeliano y al liberalismo. Tal vez sea más rica en sugerencias, si queremos seguir una línea genealógica, la indicación de una fuente anterior al mismo Croce, la de su gran maestro en marxismo Antonio Labriola, bastante traicionado, por otra parte, por su ilustre alumno.

Se trata solamente de una hipótesis de trabajo, que habría que averiguar con un análisis cuidadoso de los textos. Pero existe un punto de partida certero en el conocimiento que ambos autores tenían de la obra del fundador del marxismo italiano. En Gramsci esta relación con la obra del filósofo napolitano es evidente en todo su itinerario. En Mariátegui tenemos una serie de indicios que reflejan una utilización de Labriola en su aprendizaje marxista.

3. Si ahora pasamos a considerar la evolución del pensamiento de Mariátegui sobre la organización de la cultura, será bastante fácil encontrar una relación análoga entre premisas peruanas y desarrollo propiciado por la estancia en Europa. Ya se ha destacado la importancia de su participación en la agitación estudiantil en los años anteriores

<sup>3</sup> Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*. Torino, Einaudi, 1954, p. 6.

<sup>4</sup> Karl Marx, *Introduzione alla critica dell'economia politica*. En: *Per la critica dell'economia politica*, Roma, Editori Riuniti, 1957, p. 197.

a su salida del Perú. En Europa se encuentra frente a un despliegue de los aparatos culturales inmensamente más amplio y eficaz que en su país. Si el movimiento reformista universitario le había permitido un primer nivel de percepción de las formas ideológicas a través de las cuales se expresa el dominio, la experiencia de los países europeos le ofrece el ejemplo de una articulación más refinada y difundida en el tejido social de la ideología.

Es evidente que en Perú tampoco es totalmente ausente la búsqueda del consenso, pero es cierto que predomina el ejercicio de la fuerza. No hay que olvidarse que el mismo viaje de Mariátegui a Europa, por otra parte tan fecundo para su formación, es un episodio elocuente de la voluntad del poder de ahogar toda voz de oposición, utilizando también formas eufemistas como la de la misión de propaganda. El encuentro con la organización cultural del Viejo Continente sirve para afianzarlo en su intuición del papel fundamental de la batalla ideológica. Frente a la concentración de fuerzas no solamente materiales de las que disponen las clases dominantes, Mariátegui advierte la necesidad de una acumulación análoga para el propietario.

Desde su regreso al país llevará a cabo un proyecto de amplio alcance, para juntar todas las energías disponibles en la tarea de renovación radical del Perú. Por eso dedica una atención peculiar y capilar a todas las formas de la vida intelectual. Se ocupa del problema de la Biblioteca Nacional, considerando sus deficiencias de fondos bibliográficos como la expresión de un concepto angosto y aún colonial. Analiza hasta aspectos que pueden parecer marginales, como por ejemplo los premios literarios<sup>5</sup>. En el fondo, se percibe un programa orgánico de intervención en el conjunto de las estructuras culturales.

Por otra parte, en la dirección de la revista *Amauta*, Mariátegui cumple un papel importante de orientación acerca del problema educacional en todos sus niveles. Al centro del interés y de la elaboración se mantiene la lucha por la reforma universitaria. También en este terreno nuestro autor no se limita al debate general, sino que interviene, directamente o a través de sus colaboradores, en los distintos

<sup>5</sup> Estos artículos se hallan reunidos en la última parte del tomo XIV de las obras de Mariátegui, *Temas de educación*, Lima, Biblioteca Amauta, 1970.

momentos de la vida universitaria. La elección de un nuevo rector en la Universidad de San Marcos puede representar la ocasión para una toma de posición cortante de la revista. Pero al mismo tiempo se publican contribuciones relativas a la enseñanza de sendas disciplinas, proporcionando un material de trabajo explícitamente vinculado con la vida diaria de la institución universitaria, en sus distintas facultades<sup>6</sup>.

En Perú, antes del viaje a Europa, Mariátegui ha percibido las potencialidades revolucionarias del movimiento estudiantil. En Europa ha asistido a la degeneración de la rebeldía pequeño-burguesa, ya anunciada a nivel literario por el movimiento futurista, con su adhesión a la reacción fascista. Al mismo tiempo se ha dado cuenta de los errores cometidos por el movimiento obrero de la mayoría de los países europeos en la formulación de su táctica de alianzas. Aun rechazando en forma muy neta todo mito generacional<sup>7</sup>, reconoce la existencia de un problema vital de orientación de los sectores juveniles, que oscilan peligrosamente entre revolución y reacción.

El diseño lúcido y coherente de abrir con gran generosidad las páginas de *Amauta* a los jóvenes intelectuales, que ya hemos averiguado por lo que se refiere al terreno artístico y literario, corresponde a esta visión del proceso social. *La novela y la vida*, el singular relato escrito en la última fase de la breve estación de Mariátegui, refleja agudamente esta problemática. Es evidente la vinculación muy estrecha entre este orden de problemas y los temas más inmediatamente políticos de la relación entre proletariado y la pequeña burguesía. Podemos comprobarlo si pasamos a considerar el último punto de nuestro esquema de trabajo.

4. Los enemigos de Mariátegui, entre muchas otras formas de ataque contra su personalidad, han utilizado el argumento de su supuesta lejanía de la lucha de clases y en general de la vida política práctica. Nada de esto corresponde a la realidad, a pesar de las cono-

<sup>6</sup> Hemos tratado estos aspectos en un trabajo aparecido en la revista de Lima, *Apuntes*.

<sup>7</sup> Véase "El mito de la nueva generación". En: *Defensa del marxismo*, Lima, Biblioteca Amauta, 1974, VI ed., pp. 111-116.

cidas limitaciones físicas que sufrió nuestro autor. Su encuentro con el proletariado se realiza, como decíamos arriba, durante la lucha por la jornada de ocho horas. Esta ocasión constituye para el joven dirigente político en formación un observatorio formidable para conocer las peculiaridades del movimiento obrero peruano.

Como en otros países de América Latina, predominan en el proletariado peruano las ideas anarco-sindicalistas, que se mezclan con fuertes residuos de la tradición gremialista. Ambos filones coinciden en un aspecto fundamental, es decir el rechazo de la dimensión política, del enfrentamiento con el problema del Estado.

En Europa Mariátegui conoce un proletariado muy distinto, aunque con la presencia de sectores que reflejan problemas análogos a los de América Latina. Durante este período afina sus instrumentos teóricos, reflexionando sobre las recientes victorias y derrotas de la clase obrera. Por un lado el ejemplo entusiasmante de Rusia, por el otro la trágica involución de Italia. Las enseñanzas que saca de estos procesos presentan dos aspectos fundamentales, distintos aunque, por otra parte, complementarios.

La Revolución de Octubre, que el joven Antonio Gramsci en un artículo memorable había saludado como "Revolución contra *El Capital*", representa una enorme reafirmación del papel del sujeto en la lucha de clases. Contra la tradición del marxismo empapado de positivismo de la Segunda Internacional, con su visión fatalista de los procesos sociales, el triunfo del poder soviético se presenta a Mariátegui como una comprobación de la iniciativa subjetiva en la ruptura revolucionaria. Al mismo tiempo el fracaso del socialismo italiano, desgarrado entre las opuestas impotencias del reformismo y el maximalismo, le proporciona un cuadro ejemplar y decisivo de los errores históricos del movimiento obrero.

La reivindicación del protagonismo subjetivo, de la "creación heroica" del socialismo peruano, es una constante en la acción de Mariátegui después de la vuelta a su patria. No se puede comprender en forma cabal su relación con el pensamiento de Georges Sorel así como otras influencias "irracionalistas" sin esta aclaración. La exigencia de un mito, como motor de la acción revolucionaria, le aparece

imprescindible frente a las características del movimiento obrero peruano y al enredo entre problema de clases y problema étnico.

Al mismo tiempo, en la situación específica del Perú, con su clase obrera minoritaria y su proletariado ideológicamente atrasado, se vuelve urgente el desarrollo de una política de alianzas. El proceso de ida y vuelta entre Perú y Europa se manifiesta en este caso en una intuición creadora, que tiene un carácter objetivamente precursor de la política de los Frentes Populares. Pero no hay que olvidarse que esta línea surgió en la Internacional Comunista después de la derrota sufrida por el movimiento obrero con el arribo al poder del nazismo en esa Alemania que, durante largo tiempo, se había considerado como el país más cercano a una nueva revolución socialista. En la elaboración de Mariátegui, en cambio, se asomaba la posibilidad de una interpretación no defensiva de la política unitaria.

La historia del movimiento obrero peruano queda aún inexplorada en algunos de sus momentos cruciales. Podemos, por lo tanto, formular con mucha cautela la hipótesis conclusiva de esta propuesta. Observando con atención los números de *Amauta* aparecidos después de la muerte de su fundador, nos parece posible individualizar los síntomas de un hiato que se está produciendo. Por supuesto las premisas de esta fractura debían estar en gestación ya anteriormente. Pero la muerte de Mariátegui favorece la precipitación de este proceso. Su lección de estilo en la polémica política, fundada en la concepción de la verdad no como algo existente desde siempre y listo para el uso, sino como un resultado que hay que conseguir continuamente a través de la confrontación y del choque entre las distintas perspectivas, queda rápidamente abandonada. Pensamos que entre las tareas pendientes, además de la labor filológica imprescindible, se encuentre la de reanudar el cambio interrumpido del más grande marxista de América.

## José Carlos Mariátegui, crítico de arte

ALFONSO CASTRILLON-VIZCARRA

### 1. La producción intelectual

Mariátegui aparece en la escena de la crítica de arte el año 14, enfrentando nada menos que a Teófilo Castillo a quien recomienda dedicarse solamente a la pintura, ya que "un pintor 'cabeceado'<sup>1</sup> con literato no será, seguramente, buen pintor ni buen literato." Esta acre frase, que resentiría profundamente al pintor Castillo, venía a romper, de manera brusca quizá, la idea inveterada entre nosotros de que para opinar sobre pintura se tenía que ser pintor. Mariátegui no fue un especialista en arte, sino un pensador, un ideólogo: su interés no radicó en las técnicas o la historia del arte, sino en las ideas que están detrás de las imágenes. Mariátegui inaugura pues, entre nosotros, la crítica ideológica que, durante muchos años, no ha tenido seguidores.

¿Cómo se va delineando la personalidad de Mariátegui? Tradicionalmente se ha dividido en dos su vida intelectual, siguiendo es cierto, la clara determinación del mismo Amauta: antes y después del año 19. En la primera y bajo el seudónimo de Juan Croniqueur, desarrolló una actividad intelectual concorde con el medio, practicando el periodismo en *Turf*, *Lulú*, *Mundo Limeño*, *La Prensa*, *El Tiempo*, redactando crónicas parlamentarias y sociales, comentarios hípicas, en un clima de monotonía y laxitud, como prueban algunos títulos de sus artículos de entonces. Coautor de dos dramas, sonetista de carácter místico, cuentista fino y atildado, su gusto literario puede calificarse

<sup>1</sup> En *La Prensa*, Lima 1º de enero de 1914. "Cabeceado" es un peruanismo que significa mezclado.

de 'modernista', con cierto aire decadente de fin de siglo. Afrancesado, alterna con la aristocracia de Santa Beatriz o del Palais Concert, para la que componía madrigales al pie de sus fotografías.

Los comentarios sobre artes plásticas que escribe en esta época son irrelevantes: justo al inicio del año 14 se entrapa en la polémica con Teófilo Castillo; en 1915 escribe cuatro artículos, dos dedicados a la pintura y dos a la escultura<sup>2</sup>; por sus contenidos llegamos a la certeza de que Mariátegui antes de viajar a Europa, no tenía, en materia de artes plásticas, un gusto definido, no conocía el lenguaje elemental artístico y tampoco los movimientos de vanguardia. Mariátegui se fogueó en el periodismo limeño, adquirió soltura expresiva, pero el medio pobre y huérfano de actividades culturales, frenó su disposición creativa. La segunda etapa comienza a partir del año 19 y dos son los acontecimiento que definen su personalidad y lo encaminan a la madurez: la asunción del socialismo y el viaje a Europa.

La inquieta inteligencia de Mariátegui no se contenta con lo que el medio intelectual le ofrece. El, como muchos otros intelectuales de entonces, parte para otear otros horizontes, confrontarse y enriquecerse con nuevas experiencias. Mariátegui en Europa pone en acción su gran capacidad de asimilación, si se tiene en cuenta la corta estadía de 3 años y 7 meses, tiempo en que modestamente, según él, "desposó una mujer y unas ideas".

Desde Italia, donde estuvo la mayor parte del tiempo, Mariátegui envió a Lima numerosos artículos sobre literatura y arte, además de los dedicados a la política, que sumados a los que escribió a su llegada a Lima, pasan de la centena. Es la más contundente acción cultural y la más ambiciosa, emprendida por un sudamericano de la época. Sin embargo esta acción ha sido estudiada como si sólo tuviera que ver con las ideas, descarnadas de su contingencia social, siguiendo en este sentido una tradición idealista para estudiar las manifestaciones superestructurales. Pienso que se impone la metodología que el mismo Mariátegui vislumbraba cuando dice que los fenómenos literarios no deben examinarse en sí mismos, sino que hay que tomar en cuenta los demás fenómenos históricos, es decir

<sup>2</sup> J.C. Mariátegui, *Escritos juveniles. La Edad de piedra* (3), p. 295.

sociales y económicos.<sup>3</sup> La obra de arte no es tal si de la considera sola y aislada; la literatura y en este caso la crítica de arte, no tienen sentido si no se integran a sus reales instancias, es decir, la producción, la distribución y el consumo. Las preguntas quién produce, por intermedio de quién y para qué tipo de consumidores, aclaran el complejo sistema de producción intelectual.

En la nutrida bibliografía existente sobre el Amauta<sup>4</sup>, Antonio Melis ha sido el primero en plantear el asunto de la producción en relación a Mariátegui y es acertado su juicio cuando dice que "en contacto con la experiencia europea, Mariátegui advierte que es imposible analizar un producto artístico prescindiendo de la noción de mercado."<sup>5</sup> Y en efecto, son claros los indicios de este tipo de interpretación en artículos como 'Populismo literario y estabilización capitalista' o en 'Zolá y la nueva generación francesa'.<sup>6</sup>

Mariátegui es un productor o como él mismo quiso denominarse, un "trabajador intelectual" que apremiado por la necesidad de subsistir, escribe, hace crítica, practica un género que por sus características siempre atrajo el interés de la pequeña burguesía ilustrada (pbi). Escribe además sobre los aspectos de la vida cultural que más atraían a una sociedad aislada y semifeudal como la limeña: sobre política, literatura y corrientes artísticas de vanguardia internacionales. Mariátegui, gracias a sus dotes de escritor moderno se fue ganando un mercado y fue creando un tipo de público para sus artículos que antes no existía. El inaugura entre nosotros la figura del periodismo-literato, diferente del 'reportero' o del 'corresponsal' que envía sus comentarios dentro del típico estilo neutral de las agencias. La mayoría de los artículos de Mariátegui son de carácter informativo, pero con una tesis y teñidos con la pasión de la ideas que profesaba. El producto, es decir la crítica, se ve de alguna manera afectado por el modo físico de producir, el ritmo apremiante de la aventura editorial. En este sentido

<sup>3</sup> J. C. Mariátegui, "Literaturas europeas de vanguardia". En: *Varietades*, Lima, 28 de noviembre de 1925. *Obras Completas*, vol. 6, p. 114.

<sup>4</sup> Título que se da al maestro en el Imperio Incaico.

<sup>5</sup> Antonio Melis. "La lucha en el frente cultural". En: *Mariátegui en Italia*, Bruno Podestrá, editor. Biblioteca Amauta, Lima 1981.

<sup>6</sup> *Obras Completas*, vol. 6, pp. 32 y 153, respectivamente.

los artículos de Mariátegui son eficientemente cortos, un promedio de dos y media a tres páginas, composiciones que pueden leerse rápidamente, de carácter sintético, cosa que el mismo Amauta destacó en varias oportunidades.<sup>7</sup> El estilo cortante, de frases escuetas, tiene que ver con su "método para explicar y traducir nuestro tiempo", su prisa y su movilidad, "un método un poco periodístico y un poco cinematográfico".<sup>8</sup> El carácter mismo del género 'crítica', testimonio de circunstancias, nada definitivo, marcó la producción de Mariátegui de manera inconfundible.

En Europa, Mariátegui se ve literalmente bombardeado por la información cultural que le llega a través de diarios y revistas y que procesará luego en Lima, en los años de su más intensa producción. Hay datos que le vienen de su directa experiencia, por ejemplo, entrevistas, visita a exposiciones, espectáculos, lecturas de textos originales que lo impactan vivamente. Otros le llegan indirectamente a través de comentarios de revistas que el Amauta interpreta de acuerdo a sus conocimientos y su sensibilidad.

No es mi intención examinar la estructura de la prosa de Mariátegui, pero sí de relieves algo que, después de todo, es fácil de percibir: el empleo en la mayoría de sus artículos, de un esquema binario de comparaciones que enfrenta personajes o situaciones para mejor examinarlos. Por ejemplo: Roma frente a Milán, Vallejo frente a Melgar, Rilke contrapuesto a Essenin, como Bourdelle a Rodin. Hay sobradas evidencias de este sistema de oposiciones donde el paso de un argumento a otro contrario es contundente y seguro. Pero Mariátegui también recurre, desde sus escritos juveniles, al uso de las tríadas de adjetivos calificativos, ya destacado por Chang-Rodríguez.<sup>9</sup> La reiteración de este procedimiento, por momentos cansadora, también caracteriza sus artículos de madurez y puede interpretarse como la intención de modelar escrupulosamente sus frases, o también, como un signo de insatisfacción. Sin embargo, cuando quiere llegar a alguna

<sup>7</sup> Carta a Ricardo Vegas García, *Obras Completas*, vol. 6, p. 183.

<sup>8</sup> Prólogo a *La escena contemporánea*, Primera edición, Lima 1925. *Obras Completas*, vol 1, p. 11.

<sup>9</sup> Eugenio Chang-Rodríguez. *Poética e ideología en José Carlos Mariátegui*, Edición Normas Legales, Trujillo, Perú, 1986, p. 61 (segunda edición).

conclusión que no deje lugar a dudas, utiliza la dialéctica clara y rotunda del enfrentamiento binario.<sup>10</sup> Insinuar, como se ha hecho, que el uso reiterativo que hace Mariátegui del número tres tiene relación con la Divina Trinidad, es una especulación esotérica, sin ningún fundamento<sup>11</sup>.

¿Cuál es la finalidad de la crítica de Mariátegui? Existen, desde luego, motivaciones altruistas: Mariátegui es un ideólogo, con sensibilidad social y mentalidad abierta hacia la cultura internacional, con una clara convicción del papel que debe cumplir el intelectual en la renovación de la sociedad. Pero sin merma de lo anterior, Mariátegui buscó y formó un nuevo mercado para el tipo de trabajo que realizaba. Al pasar a poseer los medios de producción –recuérdese que fundó la revista *Amauta* en 1926– Mariátegui aseguró a sus ideas un nuevo mercado editorial. La creación de la revista y la editora Minerva constituyen el programa cultural más exitoso en el Perú de la década del 20, promovido por un 'trabajador intelectual' como Mariátegui.

## 2. Los temas

La diversidad de temas que aborda Mariátegui dice claramente de su concepción cultural, abierta, plural, donde los fenómenos están interconectados y no pueden ser tratados aisladamente: arte, política, economía, técnica, interactúan en el complejo mundo social. Desde luego que uno de los primeros esfuerzos por comprender los mecanismos de la sociedad europea fue entrar de lleno en la vida política, estudiar las tendencias, leer a sus clásicos, pero paralelamente incursionar en las manifestaciones culturales, que en la década del 20 atravesaban por un período de renovación y crítica. Aunque en buena parte de sus artículos se ocupa de asuntos políticos, el tema de la cultura no es menos importante: literatura, artes plásticas, teatro, cine, educación, se presentan estrechamente ligados a sus productores, los artistas, y al medio social en que éstos producen, estableciéndose una clara diferencia con la manera tradicional de tratar los fenómenos culturales, es decir aislada y descriptivamente.

<sup>10</sup> "Mussolini y el fascismo" y "D'Annunzio y la política italiana". En: *Obras Completas*, vol. 1, pp. 15 a 18.

<sup>11</sup> Eugenio Chang-Rodríguez. *Op. cit.*, p. 6.

Le interesa fundamentalmente la interacción entre artista y sociedad, pero también el problema discutido entonces sobre realidad y ficción, decadencia y burguesía, el compromiso social del artista y las relaciones del arte y la política. Dentro de este conjunto, que hace posible la caracterización estética de Mariátegui y la visión de sus aportes a la crítica de arte en el Perú, merece especial mención el tema de las vanguardias, que trataremos de resumir en las líneas que siguen.

### 3. Las vanguardias

J.C. Mariátegui utiliza genéricamente el término vanguardia para designar un movimiento renovador y revolucionario en el marco de la cultura centroeuropea. Su defensa de los movimientos vanguardistas es entusiasta, porque los entiende como una búsqueda inteligente y noble y sus protagonistas "extrañamente poseídos por el afán de descubrir una verdad nueva, recorren austeramente penosos y miserables caminos."<sup>12</sup> Más adelante, pasado el entusiasmo del primer momento, y con la calmada perspectiva de un análisis a distancia, su concepto de vanguardia se particulariza y en el contexto de sus escritos del año 24, la vanguardia está asociada al arte de imitación, al exotismo, al eclecticismo y sus productores son cada vez más "versátiles y tornadizos". "En suma, —dice— las escuelas son múltiples; la inquietud de los artistas es infinita; la moda es fugaz; la búsqueda es insaciable. ¿Hay que ver en todo esto, como Spengler, más que ninguna otra cosa, un síntoma del tramonto de la civilización occidental?"<sup>13</sup> Hay que ver en esta pregunta suspendida una respuesta implícita: Mariátegui cree ciertamente que las vanguardias reflejan la situación decadente de la sociedad europea "cuya existencia no tiene forma interior", según ha dicho Spengler, y anota acertadamente, la separación cada vez más notoria entre obra y público. Las obras de vanguardia "desconciertan y contrarían al vulgo" y "el gusto común rechaza hoy a la Venus de Archipenko".<sup>14</sup> Pero, en esta sociedad cada vez más fragmentada, dispersa e impersonal, el arte de vanguardia significa una voluntad de afirmación humanista y también de la individualidad creadora, donde

<sup>12</sup> *Obras Completas*, vol. 6, p. 84.

<sup>13</sup> *Op. cit.*, p. 61.

<sup>14</sup> *Op. cit.*, p. 63.

sólo la heterodoxia es rescatable: "El arte es sustancial y eternamente heterodoxo...".<sup>15</sup> Conforme va estudiando los movimientos vanguardistas, Mariátegui tiene más base para caracterizarlos; el arte de vanguardia medra y hasta "entra de puntillas al museo", pero hay mucho de snobismo y ostentación en sus planteamientos y el público se ríe de él. Sin embargo Mariátegui destaca algunos aportes ya visibles en los movimientos de vanguardia, como el asumir creativamente la velocidad (Futurismo), el juego y el deporte (Dadaísmo) o el culto a la forma (Constructivismo). En relación a esto último Mariátegui escribe: "Dentro del concepto novísimo, la forma es todo: es forma y contenido al mismo tiempo. La forma resulta el único fin del arte."<sup>16</sup> Declaración que lo hace aparecer como un formalista convencido y que sin embargo no es más que un entusiasmo pasajero. Más tarde, cuando adhiere al indigenismo de Sabogal, estará muy lejos de ser formalista; en todo caso, con su teoría del "valor-signo", no oculta las cualidades simbólicas de la imagen. Mariátegui, de regreso al Perú, deja de lado el entusiasmo inicial que le causaron las vanguardias y aporta críticas certeras, como cuando reconoce el carácter imperialista, conquistador y expansivo de las escuelas artísticas modernas<sup>17</sup>, cuando disiente con Breton a raíz de la publicación del Segundo Manifiesto Surrealista<sup>18</sup>, o cuando reconoce la conversión de Marinetti al fascismo.<sup>19</sup> Mariátegui terminará creyendo que las vanguardias son "un sintoma y un producto legítimos, peculiares y espontáneos de una civilización que se disuelve y que decae." Esta frase pesimista hace pensar que los ejemplos europeos no tenían ya la importancia que les dio en un primer momento y que sólo queda buscar al interior de esa región incierta y oscura, como el alma de un adolescente, que es Latinoamérica. Desde luego que la perspectiva es otra cuando Mariátegui se enfrenta a las nuevas propuestas de los artistas peruanos. El indigenismo, tomado como valor-signo, representa para el Amauta, en ese momento, una salida esperanzada por donde pueda caminar segura el "alma matinal".

<sup>15</sup> *Op. cit.*, p. 64.

<sup>16</sup> *Op. cit.*, p. 68.

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 57.

<sup>18</sup> *Op. cit.*, pp. 42-43.

<sup>19</sup> *Obras Completas*, vol. 1, p. 185.

## Viracochas demasiado humanos\*

MANUEL ALVAR\*\*

José Antonio Bravo es un escritor importante. En la narrativa peruana de hoy cuentan *Las noches hundidas* (1968), *A la hora del tiempo* (1977), *Un hotel para el otoño* (1977) y, por su resonancia, *Barrio de broncas*. José Antonio Bravo es un escritor instaurado en su tiempo y bien valdrían, junto a sus relatos, sus trabajos de crítico. Pero ahora, con lo que él llama "ensayo novelado" da un salto hacia adelante en su carrera de creación. Creo que ha tenido miedo en llamar "novela histórica" a estas bellas páginas: su responsabilidad de científico queda a salvo con esa palabra deslizante que es *ensayo* y no hay un compromiso decimonónico y repudiable de ensamblar páginas y páginas para reconstruir una arqueología que siempre queda insatisfecha. Pero si lo de *ensayo* mantiene un rigor intelectual, lo de *novelado* atenúa responsabilidades, que —sin embargo— el fabulador acepta, por cuanto sentimentalmente diluye uno perfiles, acentúa otros con los negros más foscos de su paleta e incrusta en las hojas unas historias que pudieron ser (o son) novela. En una página preliminar intenta justificar su quehacer, inútil pretensión: no porque la justificación sea o no aceptada, sino porque —en última instancia— lo que van a contar son los resultados, no los propósitos. Nosotros, sus lectores, no queremos, o no podemos, o no nos permite, saber de dónde proceden sus informes. A veces cae un nombre cierto (Hernán Cortés, Colón, "un tal Bernal Díaz del Castillo") pero sus historias "pisaban fácilmente el delirio, la extravagancia y la exageración". Es posible, pero aquellos nombres habían convertido en vida los más fantásticos relatos que se

\* José Antonio Bravo, *Cuando la gloria agoniza*. Irere Mayó: "El Brujo". *Ensayo novelado*. Lima, 1989.

\*\* Profesor de la Universidad Complutense de Madrid y miembro de la Academia Española de la Lengua. Profesor Honorario de la UNMSM.

transmitían de boca en boca, como los romances o que se escuchaban en los reposos de los soldados, como los libros de caballerías. El mundo se había hecho criatura literaria y la vida se elaboraba en los recitales, con el mismo sentido que cualquier otra creación. Ya no era fácil deslindar la realidad de la fantasía, por más que ésta fuera la única manera de poder explicar aquella: "había sobre Pizarro una biografía latente en el Caribe, conjeturas increíbles en las cantinas y tabernas". De ser cierto, el relato de José Antonio Bravo sería un eslabón más de aquella tradicionalización de los hechos o de aquella mitificación de los héroes. Pero José Antonio Bravo no ha hecho novela histórica; es decir, no ha restituido la verdad a sus justos límites o ha decidido qué es lo cierto frente a lo apócrifo, tarea más de bolandistas que de creadores, sino que intenta montar su verdad posible sobre un cañamazo en el que son ciertos los hilos de la urdimbre y de la trama. Con atenuación y todo, Bravo piensa que tal modo de proceder tendría su amparo en aquellos textos que, "con un margen relativo de confiabilidad", han ido elaborando la historia de América. Crónicas, anales, visitas, etc., serían la nueva epopeya de un mundo nuevo; veraz como las gestas que configuraron el ser de los pueblos europeos, pero sin olvidar que la literatura (del tipo que sea) es siempre literatura. La historia sólo podía hacerse desde una perspectiva, pues la otra había desaparecido: los quipos (cuerdas de colores con que lo incas perpetuaban sus hechos) guardados en el Cuzco habían sido destruidos por los partidarios de Atahualpa para borrar la estirpe de Huáscar de la memoria de los hombres. Resulta entonces que la realidad pasada tiene un color sobre el que el novelista monta sus colores: caminar claudicante del que no es culpable y del que está curado, pues lo que trata de haber no es historia cronística, sino aceptar algo de lo que se sabe para que, mezclado con lo que se inventa, cree eso que venimos llamando "lo real maravilloso". En este sentido, el relato de José Antonio Bravo podría hermanarse con algunos de Carpentier o de García Márquez o de Donoso. Sí, también, por extraño que pueda parecer, con Larreta. Porque lo que nuestro autor hace no es explicar los hechos, ni siquiera exponerlos, sino presentarlos en su propio ser; es decir, con la vida que debieron tener. Entonces resulta que lo que se ofrece es, de una parte, lo que el autor manifiesta, pero —de otra— lo que el lector imagina, ya que sabe que aquello no son las frías

presencias de los documentos, sino la valoración o juicio sumarásimos con que se nos arroja cada uno de los motivos según el criterio del narrador. Por eso no me extraña que pueda hacer anacronismos históricos (las misiones jesuíticas en Paraguay son posteriores a lo que se quiere ejemplificar) o simplificaciones negativas, pues otra cosa no valdría para los fines que se proponen. El lector queda desazonado con la crueldad de los aperreamientos, pero sabe que hubo un trasfondo con Rosa de Lima o Martín de Porres. José Antonio Bravo ve y cuenta. Ve con unos ojos que intentan reproducir un gigantesco cuadro, por más que sólo tenga fragmentos (mayores o más pequeños) de aquello que intenta reconstruir. Para unir las piecicillas de su mosaico pone un ingrediente interno (su arte) y otro externo (los fragmentos que identifica). Entonces resulta que hay dos suertes de vida: la que se trata de rehacer, y transmitir, y la que compromete el propio narrador.

José Antonio Bravo ha intentado la visión completa de la vida en una ciudad que nacía. Necesariamente, nos debe dar fragmentos de vida para tener la vida toda, pero esos fragmentos están escogidos desde una determinada perspectiva y actúan en función del mundo intelectual que los organiza. Tres fundaciones (1553, 1563, 1564) han sido necesarias para que Santiago de Miraflores, o Saña, alcance granazón. Queda la sombra de Pizarro que pasó por allí en 1532 y la encomienda que dejó a Alonso Félix de Morales, el Viejo; después, lo sabido: vesania, envidias, crueldades y asesinatos. Luego, la historia posible: indios, blancos, negros, mestizos, mulatos y zambos. En este punto ha detenido su mirada el artista, y ha narrado. El mundo mítico se desarqueologiza y desciende hasta la realidad más contingente: Naymlap podría llamarse Quetzalcóatl o Suè, y aun no se acabarían los nombres, pues en tantos pueblos se pensó en la venida de las gentes por los mares de oriente o con las plumas sobre el cuerpo de serpiente. El relato comienza, y la prosa adquiere la dignidad de una teogonía: "Cuando en la Tierra se confundía la bruma de las tinieblas con el vaho de las arenas movedizas y cenagosas; cuando todavía el olvido y el recuerdo no existían". El recuerdo y el olvido son atributos de la condición humana, pero "ahora los yungas [...] sufren el más reciente y pertinaz dominio de los Wiracochas llamados españoles".

*Viracocha*: La palabra mantiene su origen divino, como en aquel octavo soberano hijo de Yaguar Guacac Inca Yupanqui, padre del Inca Yupanqui, llamado *Viracocha Inca*, "Dios y Rey". Pero los *viracochas* que entran en la novela de José Antonio Bravo resultaron ser hombres, demasiado humanos, según vamos a ver.

## II

José Antonio Bravo quiere darnos la vida de Saña, en el Virreinato del Perú. Como en un retablo de calles limitadas nos presenta cada grupo social en su propio entorno: el sufrimiento de los indios en el socavón de la mina, mientras aplacan su dolor mascando coca "con una puntita de cal"; la crueldad infinita de los blancos, mezclada con avaricia y lujuria; los negros de ritmos africanos y sonoridades de calvero en la selva. Los negros con sus constelaciones de nombres tenebrosos (Oggún, Oshún, Eshú), con su cosmogonía en la que se enlazan la vida, la muerte y una desesperanza infinita. Los negros danzando al son del tantán lúgubre, mientras la carne se va chamuscando en un ritual bárbaro. (Un día, en la humedad de Bahía, vi la iniciación de un "filho de santo": sudor picante, plantas socarradas y alaridos desesperados en un jacal sin luz. Bajó el santo y el danzante de las ascuas perdió el sentido y su cabeza era un incierto péndulo cuando arrastraban su cuerpo martirizado). Los negros con sus pestilentes bubas y el mal francés como premio de lujurias, y el palo de Guanyaco para curar las cópulas impuras. Los negros en el centro del relato, porque para eso negro es Irere Mayó, el brujo ("en la villa, sonaban los tambores de Irere, Irere Mayó tocaba, tocaba su tambor yoruba, su sonido locumá, su rono de la otra orilla, el ritmo monótono, ritmo del tum-tum, del tam, tocaba Irere Mayó el negro, tam-tum, tocaba, tocando estaba el negro Mayó, tocaba su bongó"). Los negros a millares en una población de escasamente doscientas familias españolas. Los negros que hacen y mudan el destino de Miraflores.

Indios, blancos, negros, mestizos, mulatos y zambos. Como en los cuadros del mestizaje que se pintarían con el correr de los años y con una literatura —desdeñosa o propicia— para el destino de las castas. Ya aquí en algún retrato que pudiera ser de Valle-Inclán o de Carpentier: "Doña Juana Cervantes, esposa de don Francisco José, mestiza del

Cuzco, altiva y soberbia, con postura de castellana vieja, respiró profundo y dejó de rezar en el blando reclinatorio de su cuarto cuando supo que el brujo había sacado de la casa"; "Se trataba de un tal Juan Catacora, mestizo de mirada altiva [...], conocedor de las lenguas aborígenes [...] había ayudado a varios curas para escribir unos lexicones tanto de Aymara como de Quechua". Las figuras detenidas en los afanes de su linaje, trabajando en las labores que los fijaron los artistas poblanos o en las descripciones de *Concolorcorvo*. Hitos marcados por las cédulas reales que aquí se convierten en materia literaria ("Ambos sabían manejar la espada tan bien como su amo pero que no la llevaban consigo porque estaba prohibido que los negros o mulatos usaran armas"). Los indios estaban detenidos en un pasado irrecuperable y su destino no superaba el dolor de la encomienda; los negros, mordían latigazos de esclavitud. Eran dos grupos con su propia uniformidad, mientras que los blancos constituían un modo variopinto al que José Antonio Bravo hace tener la complejidad con que se mostraba la vida que iba naciendo y la que conformaban según las normas de Castilla. Porque si los encomenderos ofrecían muy pocos matices (crueldad, abulia, señoritismo), otros grupos daban color a aquella vida que se transplantaba: cuadros sacados de novelas picarescas como el de pedigüños, conquistadores famélicos, aventureros sin suerte, mendigos andrajosos en algo así como las gradas de la catedral en Sevilla, los patios de Mompodio o la corte de los (malos) milagros. Cuadro de tintas negras al lado de la opulencia de los afortunados. Mundo social que se adensa con la llegada de colipoterras panameñas y con el vaho caliente de burdeles y tabernas para mozos putañeros, amigos de Venus, de vihuelas y de tonadas. Vinieron también los judíos que traían saberes de plantas y esas canciones que aún no eran olvidadizas, y que José Antonio Bravo ha tomado de repertorios marroquíes (*A la una yo nací, Dice la nuestra novia*) para que se revuelvan las emociones de su Camilo de Sevilla (mera ejecutoria sefardí) que, también, era capaz de recitar su Garcilaso (*¡Oh dulces prendas por mi mal halladas!, ¡Oh más dura que mármol a mis quejas!, Por ti el silencio de la selva umbrosa*), como si presintiera los mares de aquel perulero Diego Dávalos y Figueroa que por 1551 se transplantó desde Ecija y pudo escribir, dolidamente petrarquista la *Miscelánea Austral*. Y queda el mundo complejo (visto sin ninguna simpatía) de frailes y curas. Ocupando los huecos de tanta

vida dispersa, titiriteros, ministriles, carretones de comediantes y sesgos incitantes de bailarinas.

El relato es más que todo eso. Es una novela que yo me atrevería a caracterizar como modernista. Nada peyorativo quiero encontrar en el adjetivo porque el barroquismo (Carpentier, García Márquez) puede tener su no poco de modernismo. Pienso en *La gloria de don Ramiro* o en *Flor de santidad*. No son evocaciones, sino presencias. Con el primero tendrían que ver cancioncillas tradicionales o la evocación de los moriscos de Avila, amén del regusto sensual por las palabras cinceladas como si fueran camafeos y el retablo de lujuria, perversidades y sacrilegio que se labra en torno a la niña Paloma, encendida más de lo que las cautelas religiosas hubieran permitido. El cumplimiento es —además— lo que en su sabio romance campesino contó don Ramón María del Valle-Inclán. Se repite la historia de Adegá, y el clérigo don Fermín encarna todas las rijosidades que pueden violar a la moza desconsolada. Historia de lujuria con latines litúrgicos, exorcismos sentenciosos y trasgos que se aposentan en la candidez de las almas más inseguras. Se repiten los cuadros de perversidades modernistas o de evocaciones arqueológicas, mezclándose en impura presencia los ritos cristianos y las normas del incario. Amor a la palabra y cuidados de precisiones. *Tempo* lento para contar, para sufrir o para soñar. Ha nacido una ciudad increíble cruzada por los vientos todos del mal. Difícil entender tanto mundo al revés, por más que el destino sonara implacable: avaricia, lujuria y muerte; alquimia, soledad y añoranza. Todos, indios, judíos, cristianos en una danza ritual frenéticamente acordada por las manos de pasa y grifería: "Hubiera sonado igual así el tambor que tocara Irere, fuera un kuchí yermá, un obiapá, un cuero bikomé, una tumba arará, así lo que tocara, Irere, fuera un tambor eribó, un bongó ekueñón. A destino hubiera sonado, así él hubiera tocado un tambor enkrikamó, una tumba ñañaigo, unos cueros de bongó, o un checo con hueco, su checo, Irere Mayó". (Ya se sabe, en el siglo XVI, en Lima había una calle de la mandinga, y el refrán repetido: quien no tiene de inga, tiene de mandinga).

Novela importante, bellamente escrita, para seguir hablando apasionadamente.

## La utopía de la crítica (Aproximación a la obra de Alberto Escobar)

MIGUEL ANGEL HUAMAN

"Lo que allí vieron, lo mucho que lograron, quien quisiere saberlo y experimentarlo, tome el rumbo de la virtud insigne, del valor heroico y llegará a parar al teatro de la fama, al trono de la estimación y al centro de la inmortalidad".

Baltazar Gracián

De las diversas definiciones planteadas para la labor del crítico hay una que particularmente, por lo breve, dice más de lo que aparenta. Aquella que establece que la tarea del crítico literario es "enseñar a leer". Detrás de la simpleza esta afirmación encierra un convencimiento de la posibilidad de hacer inteligible el gran libro enmarañado de la existencia, de la sociedad arrastrada por inefables corrientes. Esta actividad centrada en el desciframiento, en el establecimiento de la verdad, siempre se sitúa más allá de las experiencias, en un espacio y tiempo utópicos cuya realización aproxima con el ejercicio del verbo y la razón.

El crítico literario no es el ilustre don Quijote que vaga sobre las páginas amarillentas de los volúmenes, enfrentando la disolución de signos que sólo tienen valor en la ficción que representan, ni es el Prometeo que roba centellas del carro del sol en un trabajo cotidiano para que los hombres tengan luz y fuego, tampoco un Diógenes inverso otorgando en plena oscuridad la verdad al mundo con su farol de razón. El crítico literario en la mayoría de nuestros países latinoamericanos es un insigne desconocido.

Las siguientes líneas pretenden reflexionar en términos generales sobre la crítica literaria en el Perú, sobre su sentido y desarrollo, sobre los alcances y límites. Tarea doblemente difícil por el escaso material disponible y las limitaciones del tiempo, pero también ardua por la variedad de personalidades y la significación particular de muchos nombres que, aunque olvidados, constituyen una escuela infinita de posibilidades y un claro desmentido a la inexistencia de una conciencia crítica permanente en nuestra historia. Para enfrentar parcialmente estas dificultades hemos optado por centrar nuestro trabajo en la figura de Alberto Escobar y, sobre todo, porque consideramos válido el rendirle un merecido homenaje a quien constituye un ejemplo para todos los que recién estamos iniciándonos en las lides críticas.

## 1.

En las primeras décadas del presente siglo el problema de la literatura peruana estaba en el centro del debate nacional. Numerosos autores reflexionaron sobre el contenido, naturaleza y sentido de nuestra literatura. Las implicancias de esta singular discusión se percibían nítidamente en su imbricada relación con la imagen de la nación y su cultura. Así se explica no sólo la actualidad del tema, que llevó a los más diversos intelectuales a pronunciarse al respecto, sino sobre todo las variadas opciones ideológicas que confluyeron.

Riva-Agüero, Gálvez, More, Prado, Sánchez y Mariátegui, entre otros, expresaron en sus escritos el interés que suscitaba el tema y las diversas posibilidades interpretativas al respecto. En sentido estricto sólo dos de ellos habrían de ubicar su ejercicio reflexivo dentro de los marcos generales de una crítica literaria que, desarrollada dentro del debate, se orientaba a forjar una visión interpretativa permanente y sincrónica de la producción literaria nacional y universal. Estas dos conciencias que dedicaron gran parte de su quehacer al hecho literario tuvieron, sin embargo, destinos diferentes al mediar el siglo XX.

Luis Alberto Sánchez y José Carlos Mariátegui, los dos autores a los que nos referimos, fueron sin duda los que unieron al interés general una teoría y una idea del proceso que, aunque diferentes, se constituyen en los fundadores del pensamiento crítico literario con-

temporáneo en el Perú. No intentaremos detallar sus posiciones que obviamente escapan al interés de este trabajo, pero creemos necesario precisar que ambos instrumentalizaron un ejercicio crítico acorde con la visión actual, es decir a partir de un *organón* conceptual que los regía (teoría) y una percepción de lo literario como proceso diacrónico (historia). Así la crítica desarrollada por Sánchez y Mariátegui, ejercida en publicaciones y aulas, se constituyó en parte esencial de su labor intelectual, comprometida con sus convicciones políticas, pero autónoma y perfectamente identificable en su naturaleza.

La muerte de Mariátegui, por su lado, frustra no sólo el desarrollo de una opción ideológica y política entendida en su sentido organizativo principalmente, sino que nos priva de un pensamiento que, habiendo dedicado casi la mitad de su obra escrita al tema literario, sin duda debió coronar toda una corriente de reflexión crítica sobre la literatura que recién en estos últimos diez años va resurgiendo. Esto es una socio-crítica literaria peruana esencialmente revolucionaria, con las implicancias teóricas e históricas que el término tiene.

Así Luis Alberto Sánchez, con sus diversos trabajos críticos e históricos se consolida como la expresión mayor de una corriente que en los años cincuenta gozaba no sólo de predominio local sino del reconocimiento continental. Con estos dos legados, una latente (Mariátegui) y otro vigente (Sánchez), podemos abordar la aparición dentro de la crítica nacional de Alberto Escobar.

## 2.

La trayectoria de Alberto Escobar (1929) permite hablar de una *unidad de praxis*, término con el que intentamos denominar no sólo la entrega personal sino la admirable coherencia entre su vocación intelectual y su trabajo totalmente identificado con la realidad peruana. Asimismo, queremos relatar la integridad de una labor orientada no sólo a los aspectos teóricos sino a los históricos y prácticos, labor que abarca lo creativo y lo reflexivo, cuyo perfil trataremos de ofrecer brevemente.

*De la misma travesía* (1950) primer libro de poesía de Escobar marca el inicio de su producción, significativamente en el terreno

creativo, el mismo que le brindará el Premio Nacional de Poesía en 1951. Pasión que no se agota sino que, por el contrario, con *Cartones del cielo y de la tierra* (1952), *Diario de viaje y País lejano* (1958) se proyecta todavía en el tiempo.

Será sin embargo en el terreno de la crítica donde a partir de su tesis *Contribución al estudio del cuento y la novela* (1951) se perfila con claridad sus cualidades intelectuales, prontamente incentivadas con estudios de literatura y lingüística en Alemania y Estados Unidos que lo llevan en relativamente corto tiempo a ser considerado uno de los críticos con mejor formación en la literatura peruana.

La publicación de *La narración en el Perú* (1956), *Cuentos peruanos contemporáneos* (1958), *El cuento peruano 1825-1925* (1964) y *Antología de la poesía peruana* (1965) nos habla perfectamente de la importancia que para Escobar tiene el rescatar las visiones de conjunto y el proceso histórico de nuestra literatura. Es necesario resaltar que en este punto Escobar mantiene cierta continuidad con el legado de la crítica anterior, más histórica que literaria (precisamente porque sigue los patrones de Europa), pero, y esto es lo interesante, su reflexión excede los presupuestos manejados hasta entonces, acercándose a lo avizorado por Mariátegui pues Escobar ve que "el Perú es, en esencia, un proceso complejo que tiende a la integración en todos los niveles, y, entre ellos, por cierto, también en el literario".<sup>1</sup> Así Alberto Escobar llega a proponer un sistema novedoso para la priorización de la poesía peruana que no apela a clasificaciones pedidas en préstamo a la literatura europea, ni las traslada mecánicamente del devenir histórico-político del país.

Esta propuesta que juega con cuatro periodos: mantenedores de la tradición hispánica, buscadores, fundadores y continuadores de la tradición nativa. "A la postre, no se trata sino de un cambio en el punto de vista; pero quizá ese cambio tenga la virtud de iluminar algunas facetas que, desde la nueva perspectiva, descubran indicios dignos de más atento examen, por revelarse en ellos signos precisos

<sup>1</sup> Alberto Escobar, Presentación a *El cuento peruano 1825-1925*. Buenos Aires, Edit. Universitaria, 1964, p. 5.

que faciliten un encuadre más ágil de la poesía nacional".<sup>2</sup> Con el tiempo este esquema se ha revelado en toda su magnitud, es decir que "significa toda una extraordinaria incitación a cuestionar problemas que atañen medularmente al conocimiento de nuestra literatura".<sup>3</sup>

### 3.

Alberto Escobar, con esa *unidad de praxis* que da a su labor, también se ha ocupado pioneramente de iniciar un constante redescubrimiento de autores olvidados o poco valiosos, devolviéndoles con sugerentes trazos reflexivos la riqueza y calidad que los ubica entre los principales nombres de nuestra literatura. Así, desde su tesis inédita sobre *Ciro Alegría 'Serpiente de Oro' interpretiert und sprachwissenschaftlich* hasta su *Arguedas o la utopía de la lengua* (1984) ha sabido penetrar con lucidez en la obra de los autores más diversos (Palma, Salaverry, Vallejo, etc.) acercándonos a su sentido total.

Dentro de esta línea de trabajo de interpretación, cercana a lo monográfico (lo que ilustra a su vez la permeabilidad de Escobar a las influencias del periodo), podemos ubicar *Patio de Letras* (1965) que viene a ser un texto antológico donde se recogen estudios críticos concretos de especial importancia como por ejemplo "Tensión, lenguaje y estructura: Las Tradiciones peruanas".

En este libro los puntos de vista y las diferentes metodologías de análisis explicitan una peculiar visión de la obra literaria, muy singular y contundente para la época. No serán los obsoletos criterios de raza, clima, geografía propias de una crítica taineana que campeaba desde tiempo atrás (léase Sánchez) que daban un matiz adjetival al trabajo interpretativo y una notoria vocación por lo anecdótico, aquellos que se usen. Por el contrario, una actitud metódica y sistemática enfrentará el hecho literario a partir de un acercamiento descriptivo previo, para establecer de conformidad con el texto un método de análisis que más

<sup>2</sup> Alberto Escobar, *Prólogo a la Antología de la poesía peruana*. Lima, Edit. Nuevo Mundo, 1965, p. 9

<sup>3</sup> Antonio Comejo Polar, "Una antología de la poesía peruana". En: *Letras*, Órgano de la Facultad de Letras y Cs. Hs. de la UNMSM, Lima, 1966, N° 76-77, p. 257.

allá de lo temático o genérico encuadre el saber en un nivel de lengua y estructura.

Luego de años donde la crítica nacional se había circunscrito a dar visiones externas del hecho literario, Escobar se ubica en el núcleo del diálogo creador-lector para, a partir del fenómeno de la comunicación literaria, establecer niveles que definan esa relación y desentrañen el sentido del texto, recurriendo a lo social sólo cuando el texto exige ser asumido en una realidad que el mismo proyecta. Logra así superar "las limitaciones más visibles de la crítica latinoamericana: el formalismo de una estilística lateralizada en su vertiente española y la visión sociológica".<sup>4</sup>

4.

Hemos podido establecer hasta el momento que la producción de Escobar se orienta hacia la crítica y la historia intentando caracterizar, a partir de un enfoque sincrónico y diacrónico respectivamente, la individualidad de una o varias obras de diversos autores pero "esta caracterización sólo puede lograrse en términos universales, sobre la base de una teoría literaria"<sup>5</sup>. Donde aparece el cuerpo conceptual general que maneja nuestro autor es precisamente en su libro *La partida inconclusa* (1970).

El libro indicado además de ofrecer un valioso instrumento didáctico permite establecer algo más importante y trascendente: qué supuestos teórico-metodológicos empleaba la crítica literaria de esos años.

*Patio de Letras* se presenta como una batalla previa que en *La partida inconclusa* enfrenta directamente al "biografismo" y al "realismo" (viejos prejuicios que distorsionan la tarea crítica) desde sus primeros capítulos, discutiendo las bases teóricas de la interpretación hasta sus aspectos metodológicos. El estudio se centra en los estratos sonoro, gramatical, semántico-cultural y la composición, con una

79. <sup>4</sup> Julio Ortega. "Un crítico peruano". En: *Mundo Nuevo*, París, 1966, N° 5, p.

<sup>5</sup> René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*. Madrid, Gredos, 1969, p. 22.

lucidez sugerente cubre el ámbito íntegro de la obra, acudiendo explícitamente a la noción de estructura.

De este libro podemos decir que "Escobar supera con audacia el límite más peligroso de la interpretación tradicional; esto es, el considerar la obra como una totalidad insular sin relaciones con el mundo y con la cultura. Desde la perspectiva que abre *La partida inconclusa*, el texto se proyecta hacia las amplias dimensiones de la existencia social y de la historia, manteniendo empero, sin menoscabo alguno, su sustantiva especificidad".<sup>6</sup>

Destaquemos que esta apertura permite apreciar en su real magnitud dos trabajos singularmente importantes en la obra de Alberto Escobar: "*Lengua, cultura y desarrollo*" (ensayo recogido en Perú Problema -1968-) y *Arguedas o la utopía de la lengua* (1984).

El primer texto da ocasión a Escobar para mostrar la mutua implicancia entre lengua y cultura, explicando la función esclarecedora que desempeña la lengua para la comprensión de la cultura y para la recuperación de una imagen totalizante del hombre y la sociedad, en la medida que confluye dentro de una teoría de la comunicación y el desarrollo. Para dar contundencia a su razonamiento el autor pone en ejercicio una vasta información lingüística que habla de la solvencia de Escobar en este terreno.

El segundo trabajo, interesado en revelar la forma como aparece la lengua en los relatos de *Arguedas* deja ver como, el gran escritor peruano, impone un signo al mundo representado, con proyecciones culturales y sociales. Escobar en este libro "pone en evidencia la confluencia dentro del discurso crítico nacional de aportes enriquecedores que oscilan entre los más recientes trabajos en Ciencias Sociales y las últimas técnicas del análisis literario, todo ello, equilibradamente sostenido por una vocación histórica firme".<sup>7</sup>

Podemos apreciar así un especial sentido en la producción de Alberto Escobar, orientada hacia el estudio de nuestras literaturas

<sup>6</sup> Antonio Comejo Polar, "Sobre *La partida inconclusa* de Alberto Escobar". En: *Creación & Crítica*, Lima, 1972, N° 11.

<sup>7</sup> Miguel Ángel Huamán, "Arguedas o la utopía de la lengua". En: *Pukio*, Lima, 1985, N° 2, p. 57.

"teniendo en consideración la lengua que las sustenta y los procesos culturales e histórico-sociales en que se inscriben"<sup>8</sup>. Su labor, por ende, busca ir plasmando los rasgos en que se muestra el diseño antropológico que la creación postula y, de manera implícita, establece a su vez un espacio más allá de la incomprensión y el hastío, donde la razón ejerce un predominio. De este espacio, de esta utopía de la crítica a la que Alberto Escobar ha dedicado su vida, vamos a referirnos como último punto.

## 5.

Podemos distinguir tres niveles en el trabajo de Alberto Escobar. Niveles que precisamente por esa unidad de praxis a la que nos hemos referido, no se suceden cronológicamente, ni se oponen secuencialmente, sino se integran y acumulan dialécticamente en una totalidad signada por una búsqueda permanente dentro de la compleja realidad de nuestra literatura.

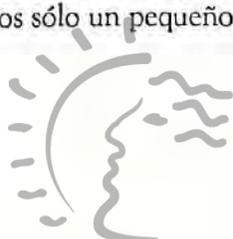
La obra de Escobar posee, por lo mismo, una vocación de continuidad (referida a sus trabajos históricos y antológicos), una intención concreta permanente (evidenciada en sus visiones críticas de autores diversos) y, por último, un compromiso estructural (esencialmente en su aspecto de reflexión teórica). Todo ello en una experiencia que se proyecta desde un pre-estructuralismo de raíz estilística hacia una clara posición estructural de apertura antropológica e interdisciplinaria.

El aporte básico de Alberto Escobar para la crítica literaria nacional está en su insistencia en relacionar texto y cultura, con lo que inevitablemente se diseña una perspectiva valiosa para la crítica de los próximos años. Crítica que distanciada del positivismo de la crítica burguesa de Sánchez, claramente diferenciada de la actitud aristocratizante de un Riva-Agüero y hastiada del trascendentalismo fenomenológico de la llamada crítica desarrollista de los años sesenta (cuya figura máxima es José Miguel Oviedo), está actualmente en un

<sup>8</sup> Raúl Bueno, "Arguedas o la utopía de la lengua". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, 1984, N° 20, p. 350.

tránsito hacia nuevos marcos comprensivos y, sobre todo, hacia una nueva actitud del crítico comprometido con la realidad peruana, aspecto en el cual la figura de Escobar adquiere dimensiones paradigmáticas.

A los nuevos rostros del panorama crítico literario, futuros continuadores de una labor destinada a la incompreensión y el olvido, el trabajo y el ejemplo individual de Alberto Escobar, como incólume instigador de la inteligencia y la verdad, ha de servir para proseguir con mayor denuedo en la búsqueda de esa utopía, esa dimensión humana y especial que está más cerca de lo que nuestros sueños suelen creer. Utopía de la crítica que maestros como Alberto Escobar nos han enseñado a seguir y materializar, silenciosa, tenaz y sobre todo lúcidamente, con la fuerza que el trabajo y el amor hacia esta tierra y esta gente da, pues, somos sólo un pequeño eco en la inmensidad de su victoria.



**Biblioteca de Letras**  
«Jorge Puccinelli Converso»

## Nuevos asedios a "Los ojos de Judas"

YOLANDA WESTPHALEN

### Introducción

A pesar de "su producción desordenada, dispersa, versátil y hasta un poco incoherente"<sup>1</sup>, Abraham Valdelomar fue un precursor de la modernidad en el Perú, y lo fue porque inició en nuestra literatura una tendencia, que luego se ha acentuado, a la búsqueda de lo propio. Él intentó hacerlo a través del criollismo y del incaísmo, pero sólo lo logra al revivir su infancia en una aldea de pescadores, al narrar temas de tipo cotidiano. Es pensándose a sí mismo que encuentra el camino a lo universal.

La muerte temprana de Valdelomar impidió que esta tendencia a lo que posteriormente se ha denominado regionalismo costeño se desarrollara, pero tanto a través de *Colónida* como en sus cuentos aldeanos o de la vida en provincias, son manifiestos los gérmenes de una nueva sensibilidad y opción estéticas.

¿Contra qué insurge Valdelomar y cuáles son los aportes más importantes de su obra y la opción estética que a ésta subyace?

Tal como lo señala José Carlos Mariátegui, *Colónida* es fundamentalmente "una insurrección contra el academicismo y sus oligarquías, su énfasis retórico, su gusto conservador, su galantería dieciochesca y su melancolía mediocre y ojerosa. Los colónidas reclamaron sinceridad y naturalismo"<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> José Carlos Mariátegui, *7 ensayos...* Lima, tercera edición, Empresa Editora Amauta, (Biblioteca Amauta), 1952, p. 303.

<sup>2</sup> *Idem.*, p. 299.

El modernismo peruano representaba la plasmación de esta visión oligárquica tanto en el terreno de la filosofía como de la estética y de la interpretación de la realidad peruana. Concebían a la tradición como tradición hispánica, y cuando la visión del Incanato aparecía, sea en el plano teórico como en el caso de Gálvez, o en la narrativa como en García Calderón, lo que existía era una visión mitificada y aristocratizante del Imperio y no la búsqueda de los orígenes del indio contemporáneo.

Esta visión aristocratizante reflejaba no sólo un contenido de clase sino de casta y una visión jerárquica y autoritaria de la vida social.

Artísticamente esta concepción del mundo se caracterizaba por su tendencia a la ornamentalidad que la tomaba de la Colonia, específicamente del barroco, y de los Incas, particularmente del Imperio. Toda su riqueza de estilo se sustentaba socialmente en la riqueza social del periodo de la República Aristocrática.

Pero Valdelomar se oponía no sólo a la estética sino también a la mentalidad oligárquica, cuyo cimiento fundamental era la religión. Una forma de oposición frente a la moral duramente represiva del catolicismo fue la aparición de un comportamiento oculto y subterráneo, a una doble vida que se realizaba en los "fumaderos de opio". Valdelomar asistía a ellos no sólo frecuente sino abiertamente.

Insurgía, entonces, contra lo que Sánchez llamaba el perri-cholismo, o lo que es lo mismo, el limeñismo y el pasadismo restaurador y colonialista de la oligarquía, contra su mentalidad reaccionaria y su moral hipócrita.

El nombre de la revista, *Colónida*, venía de Colón y tenía una suerte de carácter programático, porque de lo que se trataba era del descubrimiento de un mundo nuevo, un mundo distinto al del hispanismo a ultranza de la generación arielista y el asfixiante centralismo limeño. Se publica por primera vez en febrero de 1916, año que tradicionalmente se considera como el del fin del modernismo, y representa esta etapa de transición entre la atmósfera y la producción del modernismo y el nacimiento de la vanguardia.

La revista es heterogénea e incluso contradictoria. Así, en ella se publican poemas y se rinde homenaje a Chocano, destacado representante de una de las tendencias del modernismo, y se hace lo mismo con Eguren, que es ya una figura eslabonal entre este movimiento y la vanguardia.

Más que una afirmación es una búsqueda estética y de un espacio propio, y su carácter heterogéneo a la naturaleza contradictoria e incipiente de las fuerzas sociales y culturales que se desarrollan en el Perú de la segunda década del siglo xx.

Se trata de los sectores mesocráticos de la pequeña burguesía provinciana que se rebelan contra el espíritu de la *belle époque*. Si sólo se limitaron —como lo hiciera Valdelomar— a *épater le bourgeois*, fue porque todavía ni la burguesía ni el proletariado habían desarrollado sus proyectos propios: partidos, programas, organizaciones, como recién sucediera en la década del 20 con el surgimiento del APRA, el PCP y la CGTP, sectores sociales que pugnaban por dirigir el movimiento social y que sí tenían una consistencia social para unificar tras de sí a diversos sectores populares en la lucha antioligárquica. Pero en la época de Valdelomar la clase obrera recién daba sus primeros pasos y éstos todavía no convergían con los levantamientos campesinos en la lucha por la tierra.

En las todavía pueblerinas ciudades lo que hay es un movimiento popular aún indiferenciado que se expresó momentáneamente en el populismo de Billinghurst, al que Valdelomar adscribe. Pero la I Guerra Mundial significó un periodo de relativa estabilización y de auge económico, que llevó al retorno al civilismo. Era el periodo de la *belle époque* y Colónida y Valdelomar insurgen contra el espíritu de la época.

Los actos excéntricos y caricaturescos que marcan el inicio de su rebelión son posteriormente reemplazados por un intento de estructurar un movimiento alrededor de Colónida, un movimiento que reflejara la vida cultural de las provincias, orientación desarrollada y profundizada en su labor como promotor cultural.

Valdelomar muere en 1919, año de la gran huelga por el abaratamiento de las subsistencias y del inicio del Oncenio de Leguía, y con

su gobierno, de los grandes cambios que el rápido proceso de modernización capitalista y de subordinación al imperialismo trajera consigo.

No sabemos, no podemos especular sobre cuál hubiera sido su desarrollo posterior, pero sí podemos afirmar que los cuentos del llamado "regionalismo costeño" expresaban ya una nueva sensibilidad, la de esta clase media que exigía sinceridad y naturalismo.

### La historia

El texto que analizaremos es el cuento de Abraham Valdelomar "Los ojos de Judas", reeditado recientemente en Periolibros de *Página Libre*, bajo el título de "El caballero Carmelo y otros cuentos".<sup>3</sup>

La temática simple de la historia de un niño en Semana Santa se transforma, tal como lo iremos analizando al descomponer el todo del relato en sus partes, en reflexiones de profundo contenido simbólico y metafísico.

Se trata de la historia de un niño de nueve años que vive una vida apacible con su familia en el puerto de Pisco hasta que una noche escucha una historia traumática sobre una señora llamada Luisa, la que se había visto forzada a delatar a su marido para salvar a su hijo. Al día siguiente de haber escuchado esta conversación, en una playa desierta y silenciosa, a mitad de camino entre Pisco y San Andrés, el niño conoce a una señora blanca y misteriosa con quien, después de varios encuentros y algunos celos y temores, logra establecer una relación de afecto y simpatía.

A partir de este momento se van desarrollando dos historias paralelas, la del niño y la señora blanca, y la de los pobladores de Pisco y San Andrés que preparan un castillo para quemar a Judas el Sábado de Gloria.

Ese día las historias vuelven a unirse. La señora y el niño se encuentran nuevamente y ella le pregunta al niño si había perdonado

<sup>3</sup> El cuento fue publicado originalmente en el periódico *La Prensa*, el 24 de marzo de 1916; formó parte de los relatos del libro *El caballero Carmelo*. Prólogo de Alberto Ulloa Sotomayor. Lima, ("Ciudad de los Reyes del Perú") Talleres de la Penitenciaría, 1918. Ha sido reproducido, en libro, no menos de 20 veces.

a Judas. Como recibiera una respuesta negativa, le preguntó insistentemente hacia donde miraban los ojos de Judas, a lo que él respondió que miraban hacia el mar.

Y fue en él donde se encontró esa noche el cadáver de la señora blanca y de donde se lo trajo a la plaza en la que se quemaba el castillo. Judas posó primero sus ojos sobre él, y luego sus ojos rojos, sangrientos y acusadores miraron por última vez, mientras la gente del pueblo se dispersaba silenciosamente.

### Tiempo y escenario

En "Los ojos de Judas" se da una suerte de relación dialéctica entre un tiempo "histórico" en el que se desarrollan una serie de hechos en el lapso aproximado de una semana, es decir desde el Domingo de Ramos hasta el Sábado de Gloria, y un tiempo "cíclico" o "mítico", un tiempo circular en el que el ritual de la condena de Judas se repite cada año, un tiempo atemporal en el que todo, incluso él mismo se encuentra detenido, mudo y muerto, y que es el plano en el que se da la relación entre el niño y la señora blanca.

Existe un juego de tiempos (como si fuera un juego de espejos) en el que los hombres concretos, los pobladores, estibadores, cargadores y pescadores de Pisco y San Andrés construyen un castillo para la celebración de una fiesta religiosa, y al hacerlo están recreando un tiempo mítico, y por el otro lado, un tiempo de absoluto silencio, un tiempo indeterminado de extraño soporte de encuentros cíclicos a la misma hora en el mismo lugar entre el niño y la señora blanca, los que se dan, sin embargo, bajo la apariencia de una relación lineal en el que la secuencia temporal no es alterada: la vida apacible en Pisco, la tragedia de la señora Luisa, al entierro del señor Kerr, los sucesivos encuentros con el niño, el aparente naufragio, el hallazgo del cadáver de la señora blanca y finalmente la quema del castillo.

Pero Valdelomar trabaja también otro recurso en relación al tiempo, el paralelismo, la simultaneidad. Hay dos historias que se desarrollan paralelamente para luego fundirse en una sola, y lo que ocurre en una de ellas afecta necesariamente a la otra.

Así, la señora blanca y el niño se conocen cuando los pobladores recién comenzaban a construir el castillo y se vuelven a encontrar cuando Judas ya sabía sido terminado y se erguía en medio del pueblo.

Ha habido un proceso de transformación en ambos casos. Los trabajadores han transformado un conjunto de cañas en una imagen de Judas de ojos abiertos e iracundos, pero sin pupilas e inexpresivos. La señora blanca, por su lado, ha sufrido también una transformación, tal pareciera como si a medida que avanzara la construcción de la imagen de Judas, ella se fuera enfermando, por eso, cuando el niño la vuelve a ver el Sábado de Gloria su rostro tenía una palidez de marfil y parecía enferma.

Hay, en realidad, una interpretación entre la imagen de Judas y la señora blanca hasta el punto en el que el destino de la mirada de Judas se convierte en el destino de ella misma: el mar, con todas sus trágicas consecuencias.

La fusión de ambas imágenes y destinos se va realizando frente a la condena categórica del niño a la traición de Judas y su negativa a perdonarlo. El tiempo "histórico" y el tiempo "mítico" se funden en un solo acto de expurgación final en el que todos los planos han sido trastocados y los victimarios han pasado a ser víctimas, los juzgadores victimarios, y las víctimas jueces iracundos de sus juzgadores.

En cuanto al espacio, podemos afirmar que también existe una relación dialéctica entre dos espacios: el puerto, con sus plazas, su aduana, su mercado y la casa del niño, como escenario en el que se desarrolla la vida de los pobladores que construyen el castillo; y la playa, el camino a San Andrés y el mar, por el otro lado, como el escenario del encuentro entre el niño y la señora blanca.

Pero no son espacios que se opongan metafísicamente, el uno está contenido en el otro aunque sea como espacio subordinado. Así, el puerto es importante como *habitat humano*, como centro de actividad humana en el que todo es luz, movimiento, sonido, actividad, por ejemplo el mercado, o iluminación artificial en el caso de la "procesión de luces", o por último rutina, vida apacible en la casa familiar, en los paseos al mar, etc... pero la presencia del mar como

elemento natural, amenazador, trágico y temido está presente permanentemente, siempre en relación a la vida de las personas del puerto.

El otro espacio es el camino a San Andrés, la playa en el que se produce el encuentro misterioso entre el niño y la señora blanca, y el mar, un espacio en el que lo dominante es la soledad del paisaje, el sol tibio, el cielo azul abovedado e inmenso, la tierra pobre de la campiña y el desierto, pero sobre todo el mar, un mar de pena y desolación. Este predominio de la naturaleza es tan grande que se vincula a la ausencia de vida, a la muerte. En la playa todo era mudo y muerto, parecía una playa donde van las aves a morir. Y es en este escenario sobrecogedor de dominio de la naturaleza que se realiza el encuentro entre el niño y la señora blanca.

Los ojos rojos, iracundos del condenado que los hombres que man se posan sobre el cadáver de la mujer que es sacado del mar y puesto a los pies del Judas en llamas. Los espacios se funden, y los ojos de Judas miran al cadáver, miran al niño y finalmente a todos, y mientras el niño perdona a Judas éste mira acusadoramente a los pobladores que se dispersan silenciosamente o miran el cadáver de la señora blanca mientras anochece.

El ambiente es el típico de la vida en provincia. Se ha abandonado ya el exotismo de la estética modernista y lo que tenemos es la descripción de la naturaleza, la vida y el trabajo de los hombres de provincia, en este caso Pisco, iniciando la corriente posteriormente denominada de regionalismo costeño, y, de otro lado, el tema hogareño, de cuadro familiar, el padre, la madre, la hermanita, las costumbres provincianas desde una óptica intimista, la de los sentimientos del narrador, en este caso el niño que narra su encuentro con la señora blanca.

### Personajes

Valdelomar se caracteriza por la riqueza emocional, la sensibilidad y verosimilitud de sus personajes, sobre todo en el caso de los niños, sea en "El caballero Carmelo", "El vuelo de los cóndores" o "Los ojos de Judas".

En este cuento tenemos tres personajes principales: el niño, la señora blanca y Judas y varios personajes secundarios: el padre, la madre, la hermanita, los pobladores, el señor Kerr, el juez, el marido y el hijo de la señora blanca.

### *El niño*

Es un personaje eminentemente plástico porque en él se opera una evolución caracterológica. Valdelomar nos proyecta casi visualmente la vida psicológica, emotiva y sensible de un niño que conjuntamente con los miembros de su familia y los de su comunidad condena a Judas porque traicionó al Señor y por él, los judíos mataron a Jesucristo.

Esta condena abstracta e indeterminada a la traición, a un acto de traición "histórico" muy lejano, le impide comprender al principio el carácter concreto y particular de la traición de la señora blanca a su marido, y sus pedidos de clemencia y perdón.

El niño, fuertemente enraizado en los valores y tradiciones religiosas de su comunidad, asimilado a ella por un proceso de socialización que lo hace inflexible en su juicio respecto de los demás y muy respetuosamente de las creencias religiosas sufre en cambio cuando comprende —frente al cadáver de la señora blanca y los ojos rojos, iracundos y de censura de la imagen de Judas— las implicancias concretas y funestas de su inflexibilidad, así como el carácter desgarrador y humano de las preguntas de la señora blanca y de la propia mirada de Judas. Se separa así de su comunidad, valores, creencias y juicios y se identifica con las víctimas, quienes, para extremar la relativización de valores propuesta por Valdelomar, alguna vez también fueron victimarios.

### *La señora blanca*

Es un personaje eminentemente plástico porque en ella también se opera una evolución caracterológica. Este personaje, al que identificamos como Luisa, la esposa delatora, pasa de ser la esposa de un hombre honorable y de una pobre mujer a una traidora; luego es una madre desesperada por la desaparición de su hijo, posteriormente una dama blanca y misteriosa que establece una relación llena de ternura y encanto con un niño de nueve años, para finalmente convertirse en

la mujer llena de remordimientos y angustias que, intuimos, termina suicidándose.

### *Judas*

Es un personaje que se construye en el relato y por lo tanto también es un personaje plástico. Pasa de ser un montón de cañas a representar la imagen del traidor "histórico" por excelencia y antonomasia, cuyo nombre ha llegado a convertirse en sinónimo de traición. Al principio es sólo una imagen sin pupilas y de mirada inexpresiva para luego convertirse en una imagen en llamas de mirada siniestra y de censura, de condena a los pobladores que se dispersan silenciosamente luego de haber participado en la inmolación de Judas y la señora blanca.

### *El padre*

Es un personaje chato porque no sufre un mayor cambio caracterológico. Es un empleado de aduana, de rostro tranquilo, que trae, sin embargo al hogar, la inestabilidad, el temor y la incertidumbre que produce otro elemento con el que él se relaciona por motivos de trabajo: el mar. Era un personaje reconocido y respetado por las gentes de mar y sumamente sensible con su hijo, al que abraza como un loco cuando este anuncia a la señora blanca que perdona a Judas. Es esta relación emotiva la que le permite vislumbrar el fuerte impacto emocional por el que atraviesa su hijo, a pesar que no sabe nada sobre la relación existente entre su hijo y la señora blanca.

### *La madre*

Es también un personaje chato. La madre, era tal como lo establece el relato, "dulcemente triste". Ella era el eje de la rutina hogareña, ya fuera a la hora de las comidas, en los paseos diurnos a la orilla del mar o en los nocturnos a ver la "procesión de las luces". Vive en función del marido y se angustia cada vez que este tiene que salir al mar en condiciones peligrosas.

### *La hermanita*

Aparece como integrante de la familia, como acompañante del niño en los paseos, en las comidas, o ya dormida en el momento clave

de las quema de Judas. No tiene identidad propia, y sólo habla una vez para preguntar si llegará su papá a comer.

El señor Kerr, el juez, el marido y el hijo de la señora blanca sólo son presentados a través de la narración que hace el padre del narrador sobre los incidentes traumáticos del asesinato del señor Kerr, la delación de Luisa, y la posterior desaparición del hijo.

Finalmente, los pobladores son como el coro de la orquesta y tienen una presencia permanente como ejes centrales de la vida del puerto, como espectadores del drama de la señora blanca, como constructores del castillo y ejecutores de la quema del castillo y finalmente como sujetos principales de la condena de Judas y de su mirada terrible y acusadora.

### Relaciones entre los personajes

Las relaciones que se tejen entre los personajes son fundamentalmente relaciones de identidad y oposición, pero éstas no son fijas sino cambiantes y se transforman unas en otras.

Así, por ejemplo, existe una relación de identidad del niño con su comunidad pisqueña en lo que a valores y juicios se refiere, y una oposición y condena a Judas. Sin embargo, a través de su relación con la señora blanca todo este orden de valores se trastoca y termina identificado con ella misma y con Judas.

La señora blanca, a su vez, se identifica con el niño, quien además le recuerda a su hijo perdido, pero una relación de oposición se va haciendo cada vez más tensa entre ellos por la negativa del niño a perdonar a Judas y la identificación creciente de la señora blanca con Judas, hasta el punto de fundir ambos destinos.

Y a nivel de conjunto del relato tenemos que la sociedad, la familia, el mundo oficial condena a Judas y la señora blanca y se opone a ellos —este es el mundo dominante de la institucionalidad, la religión y sus juicios apriorísticos— Judas, la señora blanca y el niño, cuando se identifica con ellos, representan el mundo marginal y dominado de los infractores de esta ley, de los condenados.

## Discurso narrativo

a) *Punto de vista*. "Los ojos de Judas" es un relato narrado en primera persona, desde el punto de vista de un niño de nueve años, que es a su vez el personaje principal del mismo. Se trata, por consiguiente de una narración que se caracteriza por una descripción de tipo subjetiva, diálogos simples y de habla sobria y comedia propia de un sector solvente y culto de la clase media provinciana; recursos y puntos de vista que implican una determinada intencionalidad ideológica y corresponden a una estrategia narrativa y al proyecto del escritor que analizaremos posteriormente.

## Técnicas narrativas

La narración (lenguaje específico del relato) es descriptiva y subjetiva. Se describe minuciosamente el puerto, la vida en él, a los padres, la hermanita y la vida en el hogar, la quema de Judas, el hallazgo del cadáver de la señora blanca, pero todas estas descripciones están tamizadas por la forma en que éstas son experimentadas, vividas o recordadas por el niño. Así, "En el puerto yo lo amaba todo y todo lo recuerdo porque allí todo era bello y memorable". La madre no es una persona simplemente alta o baja, vieja o joven, morena o blanca sino "dulcemente triste". Es a través, entonces, de estas descripciones que se va caracterizando psicológicamente al niño y se nos va revelando sus estados de ánimo así como la naturaleza de las relaciones que se tejen entre los diferentes personajes.

La narración se realiza en pretérito y el ritmo narrativo se desarrolla *in crescendo* desde un comienzo casi bucólico a escenas de mayor dinamismo y tensión.

## Los diálogos

Revelan la naturaleza de las relaciones entre los personajes y son simples, directos y cotidianos cuando se trata de los diálogos familiares o un diálogo sencillo y respetuoso, pero sumamente simbólico entre la señora blanca y el niño que hablan tanto literal como metafóricamente de Judas y la quema del castillo. Ella tutea al niño y él la trata de usted.

Los momentos más emotivos, sin embargo, son aquellos en el que, bajo la apariencia de intercambios dialógicos, se trata más bien

de un hablar en voz alta sin esperar respuesta, tanto cuando el niño dice a su padre "Papá, sí, era la señora blanca", como cuando dice, "Sí, perdono a Judas, señora blanca, sí lo perdono".

### *La descripción*

Es panteísta y sensual. En la descripción de sus personajes y de los paisajes aldeanos se reconoce este rasgo. Pero es también y fundamentalmente subjetiva porque el autor se identifica, se funde con el personaje. En realidad, se trata del autor que recrea paisajes de su infancia sí bien el niño que crea tiene existencia propia y lo trasciende. A través de los signos el narrador se advierte, entonces, la presencia de un enunciador que emite determinado mensaje. La voz del niño es una voz no omnisciente que va revelándonos su mundo progresivamente y que quizás sabe menos que el propio lector pues él no establece la conexión entre la señora blanca y Judas hasta el final. Los lectores, en cambio, dada la propia disposición del relato, han podido identificar esta relación desde mucho antes.

### **Proyecto narrativo**

"Los ojos de Judas" expresa, como ya se ha señalado, una nueva sensibilidad, la búsqueda de la sinceridad y el naturalismo contra el ornamentalismo modernista. Pero este nuevo espíritu y la búsqueda de la modernidad lo llevó a enfrentar a uno de los pilares de la mentalidad oligárquica: la religión.

En la República Aristocrática el catolicismo desempeñaba su función cohesionadora del edificio social. Era uno de los pocos nexos que comunicaba a la oligarquía con la clase media y el pueblo.

En el texto que analizamos la relativización de juicios y conceptos tradicionales del catolicismo es el tejido que une los hilos del relato. Así por ejemplo, la familia del niño tenía un juicio sumamente categórico y enraizado sobre Judas, juicio que compartía con el pueblo, si bien la quema de castillo expresaba las características propias de la religiosidad popular.

El cristianismo de las clases populares especialmente en el ámbito provinciano se mezclaba con otras tradiciones. Pero a pesar de todos sus componentes populares, como la imagen de Judas, la fiesta

y la quema del castillo, era uno de los medios de consenso que mantenía y reproducía un sistema de valores, una concepción de la sociedad y de la vida.

A través de una serie de recursos literarios como el manejo del tiempo y el espacio narrativos, la plasticidad de algunos personajes y su relación dialéctica de identidad y oposición, y de la naturaleza subjetiva de la narración que caracteriza el lenguaje específico del relato, Valdelomar logra humanizar el pecado, relativizar las creencias religiosas e incluso invertir todo el sistema de valores del niño.

El Judas histórico, abstracto, apriorístico se transforma en el relato en un Judas concreta, doliente, madre en la señora blanca, tierna y misteriosa, cuya muerte hace que el niño grite impotente su perdón a Judas y que vea a través de sus ojos acusadores cómo se queman su imagen y algunas creencias y valores.

El otro aspecto que señala José Carlos Mariátegui es el sentimiento pantésta, pagano que empujaba a Valdelomar a la aldea, a la naturaleza. Esto expresa también una concepción de vida. Hay en "Los ojos de Judas", como en "Hebaristo, el sauce que murió de amor", una identificación pantésta de vidas paralelas, en este caso la imagen de Judas y la señora blanca. Se contrapone esta función pagana a la separación religiosa metafísica entre lo abstracto y lo concreto.

«Jorge Puccinelli Converso»

La emoción de su infancia, su sensibilidad frente a las cosas rústicas, la profundidad interior de sus sentimientos van acompañados así de un humorismo trágico, lírico —representado en la relación entre el Judas y la señora blanca— inaugurando así en su narrativa corta una serie de lineamientos y matices que luego serían desarrollados por la moderna literatura vanguardista.

## BIBLIOGRAFIA

BURGA, Manuel y FLORES GALINDO, Alberto

1987 *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*. Lima, Ediciones Rikchay Perú, 4a. ed.

MARIÁTEGUI, José Carlos

1952 *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. (Biblioteca Amauta), Lima, Ediciones Amauta.

VALDELOMAR, Abraham

1980 *Poesía y estética*. Lima, Colección Autores Peruanos, Editorial Universo.

1981 *Colónida*. Lima, Ediciones Copé, Petróleos del Perú.

1990 *El caballero Carmelo y otros cuentos*. Lima, Periolibros de Página Libre.



Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»

## Presencia de Arthur Rimbaud en dos revistas peruanas\*

CAMILO FERNANDEZ COZMAN

### I

Asombrosa la modernidad que asoma en el discurso poético de Rimbaud. Enorme ha sido su influencia en el cauce de la poesía de este siglo. El temple iconoclasta, desacralizador de Rimbaud anticipa la des-mitificación de la estética clásica, propugnada por los poetas vanguardistas europeos. El autor de *Una temporada en el infierno* es indudable antecedente del surgimiento del surrealismo, como movimiento de ruptura de los esquemas clásicos de belleza. La presencia del discurso del otro en "El barco ebrio" o "Alquimia del espíritu" anticipa las exploraciones surrealistas del mundo de lo inconsciente.

La mezcla de géneros, que se actualiza en la obra de Rimbaud, es aún más abrupta que la propugnada por el romanticismo y anuncia la crisis del concepto tradicional de género literario como entidad absolutamente diferenciada. Rimbaud compone poemas en prosa, fragmenta su discurso, utilizando varias voces que parlamentan entre sí. Todo ello presagia la narratividad totalizante y polifónica de los poetas contemporáneos de habla inglesa. ¿Estamos, acaso, en presencia de una obra que en su complejidad resume el abanico de posturas de la literatura contemporánea? Evidentemente que sí. La novela lírica de Proust con su típico fragmentarismo, o el prosaísmo de los poetas *beatnik* han sido columbrados por el heraldo, y ese mensajero de la modernidad es Rimbaud.

\* Este texto transcribe con ligeras variantes la ponencia presentada en el Instituto Raúl Porras Barrenechea en noviembre de 1991, en conmemoración del centenario de la muerte de Arthur Rimbaud.

Pero no sólo eso. La conciencia crítica de Rimbaud, como la de Baudelaire, anticipa la rica visión de poetas que practican la crítica literaria, como T.S. Eliot, Ezra Pound u Octavio Paz. Reflexionar, comprender la modernidad son oficios insoslayables del escritor, parece decirnos el Rimbaud de "Cartas del vidente". Sentimiento de poeta y pensamiento analítico pueden compaginarse. El *mito* y el *logos* no constituyen realidades irreconciliables. Las ciencias humanas y el rigor algún día necesitarán de la metáfora, sugiere Roland Barthes en uno de sus más celebrados ensayos<sup>1</sup>.

En *Las flores del mal* ya habían aparecido algunos tópicos que van a ser desarrollados por Rimbaud: la estética de lo feo, que implica un rechazo de los ideales clásicos de belleza basados en la armonía; el satanismo o culto al demonio visible en el poema "Letanías a Satán"<sup>2</sup>, que implica una desacralización de prototipos cristianos; el fragmentarismo discursivo, entre otros elementos que se manifiestan en el libro de Baudelaire, quien empleaba detalles grotescos para retratar la vida de seres expulsados del concierto de la sociedad oficial<sup>3</sup>. Aparece la multitud que, según Walter Benjamin<sup>4</sup>, provoca una especie de *shock* neurótico en el poeta, quien se ve obligado a percibir las asombrosas contradicciones de una civilización dominada por la técnica: una industrialización que conduce, al decir de Baudelaire, a una "progresiva decadencia del alma" y a una "atrofia del espíritu"<sup>5</sup>.

La modernidad tiene sus bemoles. Baudelaire y Rimbaud lo sabían. El hombre conviértese en una pieza de una inmensa maquinaria que camina ciega hacia su propia destrucción. La rutina alienante agobia; los mitos de la civilización tecnológica son asumidos acríticamente, y la deshumanización impone su reinado. La poesía se rebela, busca nuevas sendas, quiere liberar al lenguaje del yugo del

<sup>1</sup> Roland Barthes, *El susurro del lenguaje*. Más allá de la palabra y la escritura. Barcelona, Paidós, 1987, pp. 17 y ss.

<sup>2</sup> Cf. Charles Baudelaire, *Las flores del mal*. Traducción y prólogo de Nydia Lamarque. Buenos Aires, Losada, 1980, pp. 194 y ss.

<sup>3</sup> Cf. "A una mendiga pelirroja". En: *op. cit.* pp. 136 y ss.

<sup>4</sup> Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo*. Iluminaciones II, pp. 130 y ss.

<sup>5</sup> Citado por Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*. Madrid, Seix Barral, 1959, p. 60.

pensamiento lógico de estirpe racionalista-cartesiana y devolver la inocencia a las palabras. Verdaderamente todo un reto, el cual va a ser asumido por el joven Rimbaud, desde la locuacidad hasta el inocultable silencio.

## II

Ahora sí corresponde preguntarse cómo ha sido la acogida que ha tenido la poesía de Rimbaud en el Perú. Debo advertir que no es mi propósito el de presentar una historia de la recepción de la poesía de Rimbaud en nuestro país. Simplemente quiero ilustrar la acogida que suscitó en dos de las revistas culturales peruanas más importantes de este siglo: *Amauta*, dirigida por José Carlos Mariátegui; y *Las Moradas*, cuya dirección estuvo a cargo de Emilio Adolfo Westphalen.

Empecemos por *Amauta*. En el N° 21 (febrero-marzo de 1929) se le tributa un homenaje a José María Eguren. Allí aparece un artículo del propio Mariátegui, cuyo título es "Contribución a la crítica de Eguren". Después de calificar al poeta de *Simbólicas* de cosmopolita, Mariátegui afirma:

"Se pretende que en Eguren hay trazas especiales de la influencia de Rimbaud. Mas el gran Rimbaud era, temperamentalmente la antítesis de Eguren. Nietzscheano, agónico, Rimbaud habría exclamado con el Guillén de *Deucalión*: 'Yo he de ayudar al Diablo a conquistar el cielo' [...] Mílite de la Comuna, Rimbaud tenía una psicología de aventurero y de revolucionario. "Hay que ser absolutamente moderno", repetía. Y para serlo dejó a los veintidós años la literatura y París. A ser poeta en París prefirió ser *pioneer* en Africa. Su vitalidad excesiva no se resignaba a una bohemia citadina y decadente, más o menos verleniana. Rimbaud, en una palabra, era un ángel rebelde<sup>6</sup>.

En la cita se evidencia que Mariátegui leía las obras de Rimbaud desde una perspectiva latinoamericana. Por eso, compara su actitud con la de un poeta latinoamericano: Alberto Guillén,

<sup>6</sup> José Carlos Mariátegui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Biblioteca Amauta, 1982, p. 297. Este texto de *7 ensayos...* reproduce en gran medida el aparecido en el N° 21 de *Amauta*.

continuador de las propuestas del iconoclasta movimiento "Colónida". Mariátegui resalta el carácter nietzscheano de Rimbaud, porque el poeta francés era un vitalista, debido a su postura desmitificadora, que lo hermana al autor de *Así hablaba Zaratustra*. No se debe olvidar que Mariátegui era un gran admirador de Nietzsche. En la "Advertencia" a *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Mariátegui afirmaba:

Y su algún mérito espero y reclamo que me sea reconocido es el de –también conforme un principio de Nietzsche– meter toda mi sangre en mis ideas<sup>7</sup>.

Hay un gran lazo entre Rimbaud y Nietzsche, porque ambos desacralizan los mitos de la civilización occidental, fusionan el *logos* con el *mito* y anuncian los tiempos modernos. La comparación de Mariátegui, por consiguiente, me parece justa.

Considera Mariátegui que Rimbaud es agónico. Es necesario precisar que el concepto de agonía, empleado por el pensador peruano, es unamuniano. Vale decir, agonía significa lucha. Por eso, la agonía de Rimbaud delimita su larga travesía contra una sociedad tecnológica que atrapa al hombre en sus redes. Pero también evidencia la lucha de Rimbaud con las palabras, a fin de que su *corpus poético* actualice una ruptura de los sistemas tradicionales, enriqueciendo el discurso con la orquestación de diversas voces, pues la poesía excesivamente subjetivista es insípida para Rimbaud<sup>8</sup>.

Mariátegui piensa que Rimbaud posee "una psicología de aventurero y de revolucionario". En este caso, Mariátegui entiende la "aventura" asociada a la "revolución" o al cambio de estructuras. Me parece que aquí se hace referencia a la búsqueda de nuevas formas expresivas, a esa *experimentación aventurera* que se respira en la obra de Rimbaud. En este sentido, Rimbaud es un "ángel rebelde" que nos plantea a los latinoamericanos la urgente posibilidad de transformar

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. [11].

<sup>8</sup> "su poesía subjetiva será siempre horriblemente insípida. Un día, espero, – muchos esperan lo mismo, – veré en su principio ¡La poesía objetiva, la veré más sinceramente de lo que usted lo haría!" Rimbaud, Arthur. "A Georges Izambard". En: *El barco ebrio y otros poemas*. Lima, UNMSM, Unión Latina y Embajada de Francia, 1991, p. 64.

las estructuras estéticas y económicas de las sociedades subdesarrolladas, por eso Rimbaud escribe:

Seré un trabajador: ¡es la idea que me retiene cuando las cóleras locas me impulsan hacia la batalla de París donde, sin embargo, tantos trabajadores mueren mientras le escribo!<sup>9</sup>.

Ahora corresponde el turno a *Las Moradas*, publicación que significó una decisiva apertura a las distintas vertientes del pensamiento europeo. En efecto, el contexto ha variado sustancialmente, en relación al de la revista *Amauta*. No obstante, la amplitud de criterio de Westphalen nos recuerda a la de José Carlos Mariátegui. En el N° 2 de *Las Moradas* (julio-agosto de 1947), aparece un artículo del poeta Jorge Eduardo Eielson, cuyo título es "Rimbaud y la conducta fundamental". Eielson comienza con un intento de precisión histórica:

A la luz de 1947, la palabra de Rimbaud promueve secretas digresiones<sup>10</sup>.

La huella del contexto se percibe en la influencia del existencialismo en este ensayo, el cual marca lazos entre Rimbaud y aquella corriente de pensamiento. Sin embargo, Rimbaud

da un paso más hacia adelante. Para él no es bastante grande la redondez del planeta, cuyo suelo no encuentra digno de su atroz actividad [...]. Tiene demasiada amplitud para imaginarse una causa trascendente fuera de su alcance; se limita a confirmar su inmensa libertad al servicio de un futuro estado universal<sup>11</sup>.

Nuevamente, la idea de que Rimbaud es el heraldo de la modernidad; pero, esta vez, asociada a la libertad. La "atroz actividad" hace referencia al difícil oficio de poeta-vidente que contempla el futuro. La obra artística anuncia propuestas teóricas posteriores. ¿Acaso la idea vallejana de la solidaridad como una comunidad de todos no anticipa el nacimiento de la teología de la liberación? La preeminencia

<sup>9</sup> Loc. cit.

<sup>10</sup> Jorge Eduardo Eielson, "Rimbaud y la conducta fundamental". En: *Las Moradas*, vol. I, N° 2, Lima, julio-agosto de 1947, p. [183].

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 185.

cia que tienen los discursos del loco y del ebrio en la poesía de Rimbaud anticipa en cierto modo la propuesta filosófica de Michel Foucault. Se trata, pues, de discursos marginados por las estructuras de poder. El poeta ejercita su libertad creadora a través de la locura: "La historia de una de mis locuras"<sup>12</sup>, asevera Rimbaud casi presagiando el título de uno de los libros de Foucault<sup>13</sup>.

Pero también Eielson como poeta-crítico está asumiendo la sugerencia de Rimbaud, en el sentido de que el poeta debería tener una capacidad de discernimiento, que le permita ubicarse con propiedad y rigor en su propio contexto histórico. Creo percibir la influencia de Rimbaud en *Habitación en Roma*<sup>14</sup>, uno de los grandes poemarios de Eielson. En principio, el título del poema inicial ("Elegía blasfema para los que viven en el barrio de San Pedro y no tienen qué comer") evidencia una postura desacralizadora, una "blasfemia" que nos recuerda a algunos pasajes de *Una temporada en el infierno*. No es el momento de analizar la poesía de Eielson, pero quisiera dejar constancia de la gran coherencia que existe, en muchas ocasiones entre la praxis poética y los ensayos de Eielson. En ambos campos, asoma la figura de Arthur Rimbaud.

### III

#### Biblioteca de Letras (A manera de conclusión) «Jorge Puccinelli Converso»

Eielson hace un rápido balance de la crítica francesa sobre Rimbaud y rechaza los aportes que no son significativos. Su condición de latinoamericano le permite un distanciamiento crítico para ver ciertos elementos de la obra de Rimbaud, que pasan desapercibidos a algunos estudiosos europeos. Por ejemplo, Eielson pone énfasis en la formulación de una nueva utopía vislumbrada por el vidente Rimbaud.

Mariátegui, por su parte, señala puntos comunes entre Rimbaud y Alberto Guillén. Así, asume una óptica latinoamericana para repensar aspectos de la cultura europea.

<sup>12</sup> Arthur Rimbaud, *Ob. cit.*, p. 53.

<sup>13</sup> Me refiero al libro de Foucault, cuyo título es *Historia de la locura en la época clásica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1967.

<sup>14</sup> Jorge Eduardo Eielson, *Poesía escrita*. Lima, INC, 1976, pp. [165] y ss.

Pienso que está abierta la posibilidad de realizar una lectura latinoamericana de los maestros de la literatura europea. Kafka o Proust, por ejemplo, podrían ser leídos desde una óptica que reconozca nuestra propia identidad cultural y especificidad histórica.

El “Yo es otro”, dice Rimbaud. El poeta habla por y a través de los otros:

“Los sufrimientos son enormes –afirma Rimbaud–, pero es necesario ser fuerte, haber nacido poeta, yo me he reconocido poeta. De ninguna manera es mi falta. Es falso decir: Yo pienso. Se debería decir: Se me piensa. –Perdón por el juego de palabras”<sup>15</sup>.



Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»

<sup>15</sup> Arthur Rimbaud, *Ob. cit.*, p. 64.

## Matto de Turner: indio y novela del XIX\*

MILAGROS CARAZAS SALCEDO

A partir de los años 70 la crítica literaria peruana se bifurca en dos tendencias contrapuestas, sin que esto anule la existencia de una posición intermedia. La primera tendencia opta por una línea de pensamiento cercana a la problemática literaria nacional, tratando de plantear los aspectos más relevantes de nuestra tradición literaria desde una perspectiva social e histórica como lo hacen Antonio Cornejo Polar, Tomás Escajadillo y Alejandro Losada. En cambio, la segunda, incorpora y divulga las nuevas corrientes formalistas y neopositivistas de la crítica literaria europea, en especial, la semiótica y el postestructuralismo tal como lo atestiguan los trabajos de Enrique Ballón, Desiderio Blanco y Susana Reisz. Por otro lado, en una tercera posición intermedia que une elementos de ambas tendencias tenemos a críticos como Edmundo Bendezu, Raúl Bueno y Julio Ortega.

En la primera, la tendencia sociológica, destacamos al renombrado crítico peruano Antonio Cornejo Polar (n. Lima, 1936), tanto por su labor directriz (ex-rector de la Universidad de San Marcos y actual director de la *Revista Crítica Literaria Latinoamericana*) y académica (Profesor Emérito de la Universidad de San Marcos y actual profesor en la Universidad de Pittsburgh-USA), como también por sus numerosos estudios y libros, es decir, nos referimos a *Edición y estudio del "Discurso en loor de la poesía"* (1964) en torno al texto colonial de Clorinda; *Los universos narrativos de José María Arguedas* (1973) donde se aborda la narrativa de este escritor peruano; *La novela peruana; siete estudios* (1977) que reúne trabajos sobre Alegría, Arguedas, López

\* Antonio Cornejo Polar. *Clorinda Matto de Turner, novelista*. Lima, Lluvia editores, 1992, 97 p.

Albújar, Matto de Turner y Ribeyro; *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista* (1980) que partiendo de la tesis de Mariátegui replantea el problema nacional en la literatura peruana; *Sobre literatura y crítica latinoamericana* (1982) una reflexión sobre la materia; *Nuevo cuento peruano* (1984) donde es compilador al lado de Fernando Vidal; y *La formación de la tradición literaria en el Perú* (1989) donde vuelve sobre la pluralidad básica de la literatura peruana, aplicando su categoría de heterogeneidad.

A esta copiosa producción debemos añadir ahora su libro *Clorinda Matto de Turner, novelista* (1992), una colección de cinco estudios sobre las tres novelas de la escritora cuzqueña Clorinda Matto (1852-1909), es decir, *Aves sin nido* (1889), *Indole* (1891) y *Herencia* (1895), dejando de lado *Tradiciones, leyendas y hojas sueltas* (1883), que fuera editado por Peisa bajo el título de *Tradiciones cuzqueñas completas* (1976), y además su producción periodística publicada en revistas como *Ateneo, Círculo Literario*, y *El Perú Ilustrado* la que dirigió en 1889.

Cornejo Polar inicia su libro con un breve prólogo, donde juzga que los estudios reunidos en este "pequeño volumen" son los más útiles para el lector, ofreciéndole un panorama de la novelística de Clorinda Matto. Como él lo indica, estos estudios ya han sido publicados anteriormente en diferentes libros y revistas entre 1974 y 1977, y sólo uno es de 1990. No ha querido revisarlos ni modificarlos porque considera que el trabajo intelectual tiene su propia historia, por lo que es arriesgado tratar de actualizar un trabajo que se hizo hace muchos años atrás. Del mismo modo, el autor sigue convencido de la importancia de la obra de Clorinda Matto en la literatura peruana. En todo caso, hubiese sido preferible presentar estos estudios en orden cronológico a su publicación, para entonces apreciar el desarrollo intelectual al que se alude.

Así nos introducimos al tema con "Clorinda Matto de Turner: para una imagen de la novela peruana del Siglo XIX". El autor desarrolla el sistema narrativo de las novelas de Clorinda Matto, para en seguida proponer algunos rasgos de la novela peruana de este siglo. Este sistema se basa en un doble nivel discursivo: representación y tesis. En el nivel de representación se muestra un referente determinado (la vida en los villorrios, la hacienda de la Sierra peruana o la vida en

Lima), para luego postular un juicio de valor o una reflexión que intenta explicar las realidades presentadas. Mientras que en el nivel de la tesis se pretende convencer a los lectores de la validez de ciertas ideas morales (el rechazo al celibato sacerdotal, la inconveniencia de la confesión de la mujer casada y el cuestionamiento al sacramento de la penitencia, y la influencia del legado hereditario y el medio ambiente), lo que revelaría una perspectiva ética. La bimembración del sistema narrativo es la base del análisis de Cornejo Polar, lo usa como plantilla aplicable a las tres novelas de Clorinda Matto, a éste vuelve reiteradamente para dar cuenta también de las particularidades de la novela peruana del s. XIX, como puede observarse en los subsiguientes trabajos.

En "*Aves sin nido*: indios, "notables" y forasteros" Cornejo Polar describe el mundo representado de esta novela. Entonces se destacan dos espacios: Kíllac, símbolo de los villorrios serranos, y Lima, sede idealizada de la civilización. En el primero se desenvuelve una negativa vida social que contrapone dos clases: los inmorales "notables" que asumen los cargos del poder político, judicial o eclesiástico, y los explotados indios representados por la familia de Juan Yupanqui e Isidro Champi. A estos dos grupos sociales se relacionan los forasteros asumidos por la familia Marín, quienes se oponen a los primeros y defienden a los últimos. De acuerdo a Cornejo Polar, el verdadero significado social de *Aves sin nido* subyace en la historia amorosa de Manuel y Margarita, y es que a través de la educación de los indios y "notables" de la Sierra pueden acceder al mundo de los forasteros. Pero también hallamos el tema religioso a manera de censura del celibato, pues son dos los sacerdotes que intervienen en esta novela: el recuerdo del cura Miranda y Claros, padre de Manuel y Margarita, y el cura Pascual Vargas, lleno de vicios. Sin embargo, Cornejo Polar señala que el mundo andino representado tiene algunas limitaciones que responden al desarrollo de la conciencia nacional del siglo pasado.

Más adelante, en "*Aves sin nido* como alegoría nacional", se hace una reflexión sobre la modernidad, una de las preocupaciones de la sociedad peruana del s. XIX. Tras la Guerra del Pacífico la nación buscaba alternativas a la crisis que se había sumido, en estas circunstancias aparece la figura de González Prada, el principal portavoz

modernizador para el país, capaz de rescatar al pueblo indígena por medio de la educación, siendo sus principales ejecutores los jóvenes. Estas ideas influyeron en Clorinda Matto, así en *Aves sin nido* leemos que las hijas de Juan y Marcela Yupanqui (Margarita y Rosalía) son adoptadas por los Marín, a esta nueva identidad le sigue después un proceso educativo, en otras palabras, la salvación del indio depende de su conversión en otro, en criollo. Por otro lado, la constitución inter-racial de la familia Marín expresa el deseo de una nación homogénea, sentimiento que responde a las preocupaciones nacionales del XIX: el problema de la desintegración nacional impedía el progreso. Para Cornejo Polar, entonces, el mensaje de esta novela se reduce a demostrar que la homogeneidad étnica es una necesidad nacional para integrar los indios a la vida republicana.

Los dos últimos estudios corresponden a las novelas menos difundidas de Clorinda Matto. Cornejo Polar intenta reflexionar sobre "Lo social y lo religioso en *Indole*". La historia de las familias de Don Antonio y Don Valentín, y de Ildefonso y Ziska, se desenvuelven en dos espacios: el pequeño pueblo de Rosalinda y la hacienda de Palomares. La actitud narrativa es otra, aparece en esta novela la "observación fisiológica-moral", es decir, se quiere "detectar la naturaleza psicofísica del comportamiento humano, en relación... [al] medio ambiente... y ...explicar sus caracteres y devenir en términos de objetividad científica" (p. 77). Así la realidad social representada tiene los siguientes estratos: en el primero, encontramos a los vecinos ricos, de un lado a Antonio y Eulalia, personajes débiles y poseedores de buena índole, y del otro Valentín y Asunción, cuya caracterización es negativa; el segundo, lo conforman los humildes mestizos como Ildefonso y Ziska; y el último estrato social lo conforman los indios, atrapados por la injusticia y la explotación. Según parece esta vez la crítica se orienta a la vida provinciana, en especial, de los vecinos poderosos como el deshonesto Don Valentín. En otro extremo encontramos nuevamente el tema religioso, la historia del cura Peñas, obsesionado sexualmente por doña Eulalia y confesor de doña Asunción, revela la intención crítica de *Indole*, la censura al celibato y a la confesión. Para el autor esto reafirma que Clorinda Matto percibía la novela como "un instrumento de la moral social destinado a combatir

los vicios de una sociedad que consideraba enferma y desviada" (p. 89).

"Sobre *Herencia*" es un brevísimo estudio donde Cornejo Polar resalta otra vez la organización bimembre de las novelas de Clorinda Matto. La familia Marín de *Aves sin nido* reaparece aquí, para oponerse a la frívola familia Aguilera, ambas actúan dentro del ambiente limeño. *Herencia* es una novela que pone en primer plano el legado hereditario, donde lo fisiológico es superado por la influencia del medio y por elementos de orden espiritual y educativo; de este modo las vidas de Margarita Marín y de Camila Aguilera responden a fuerzas mayores, por eso Cornejo Polar considera que ésta es una novela que sigue el modelo naturalista como lo sostiene Clorinda Matto: "[la novela] copia y no inventa" (p. 97).

*Clorinda Matto de Turner, novelista* es un libro que no sólo introduce al lector al tema, sino que además da pautas para comprender mejor la heterogénea novela del s. XIX. El análisis de Cornejo Polar es encomiable porque va más allá de *Aves sin nido*, deteniéndose con éxito en las otras dos novelas de Clorinda Matto, pero ofreciendo un panorama relativamente completo de la producción de la escritora cuzqueña ya que descarta el resto de sus trabajos. Sin embargo, el esfuerzo es válido y abre camino para posteriores investigaciones en el mismo tema.

«Jorge Puccinelli Converso»

## Hacia una teoría inductiva de la Literatura Latinoamericana

RAUL BUENO

*A Antonio y Nelson, amigos y maestros de siempre, con quienes he discutido parte de estas ideas.*

O.

Estuve no hace mucho en un foro en que se terminó discutiendo la aridez y el fracaso de las teorías literarias, en general, y de los proyectos de teoría de la literaturas latinoamericanas, en particular <sup>1</sup>.

Incluso las voces más temperadas de este simposio hablaban deceptivamente de tales proyectos, aunque dejaban como saldo positivo de este siglo de estudios literarios latinoamericanos el ejercicio fructífero (hay que destacarlo) de una crítica persistente y original. Frente a actitudes "anti-teóricas" como esa, que se repiten ya con alguna frecuencia, quiero afirmar positivamente la existencia de la teoría de la literatura latinoamericana. Quiero señalar que el hecho de que ciertos proyectos por constituirla hayan quedado aparentemente estancos no da pie para proclamar su inexistencia, aunque sea de modo tentativo o estratégico<sup>2</sup>. En lo que sigue intentaré argumentar dicha existencia en dos niveles básicos: en su dependencia necesaria de la literatura a la que busca servir; y en el modo acumulativo y polémico de su constitución.

<sup>1</sup> Congreso sobre "Estado Actual de los Estudios Literarios Latinoamericanistas". Universidad de Granada, 27-31 de enero de 1992

Especialmente las discusiones que siguieron a los paneles sobre métodos críticos y funciones de la teoría.

<sup>2</sup> Que tendería supuestamente, a alentar su verdadera constitución.

## 1. De la inducción

Las teorías de la literatura no se "inventan". Quiero decir que no son el producto de una racionalidad operando en el vacío. Parten de una materialidad objetual; y, más aún, se desprenden de los objetos reales a los que describen conceptualmente. Tomemos el caso de Aristóteles: él no se propuso inventar un sistema teórico, sino que lo extrajo de una literatura que él conocía bien y que, por ende, describió con exhaustividad, en sus variedades fenoménicas y en sus rasgos distintivos generales, de estructura y funcionamiento. Hay que decirlo mejor: *indujo* (y remarco el término) la teoría de la literatura griega antigua, que no era (no, pretendía ser, pero resulto lo que fue, y, en gran medida, aún lo es) una teoría literaria universal. Las teorías literarias las producen, en verdad, las culturas en que aquellas se desarrollan; pero de una manera implícita, pues lo que de verdad producen es la literatura que las contiene. Vladimir Propp, lo he dicho en otra oportunidad, no inventó la teoría del relato, sino que describió exhaustivamente las formas básicas del cuento maravilloso ruso. Es decir extrajo y abstraigo las situaciones comunes y constantes de su *corpus*, y formalizó un modelo canónico para todos ellos. A partir de este modelo se producen después todos los demás que, en relaciones complementarias o no, constituyen ese sector de la teoría literaria general denominado teoría de relato.

En el caso que nos concierne, debo decir que la literatura latinoamericana (sus sistemas literarios) *contiene(n)* su teoría. Y todas sus posibles teorías, a condición de que estén honestamente construidas. Es labor nuestra, de sus críticos y teóricos, el expresarla, el hacerla explícita, el *inducirla*<sup>3</sup>. Si no tenemos suficiente material para hablar de la teoría de la literatura latinoamericana como un conjunto orgánico<sup>4</sup>, depositado en un específico texto metalingüístico, no es porque esa

<sup>3</sup> En el ensayo "Sentido y requerimientos de una teoría de las literaturas latinoamericanas" incluido en mi libro *Escribir en Hispanoamérica: ensayos sobre teoría y crítica literarias* (Lima/Pittsburgh: Latinoamericana Editores, 1991), hablo de proceder inductivamente, de desprender, a partir del ejercicio crítico e histórico de nuestras literaturas, las categorías y modelos que van a integrar una teoría de la literatura latinoamericana (pp. 105s).

<sup>4</sup> Con la organicidad relativa que explicaré en la segunda sección de este trabajo.

teoría no exista, sino porque no se le ha inducido suficientemente, primero; y, por consiguiente, no se la ha hecho explícita en toda su extensión.

Nuestra tarea de estudiosos de la literatura consiste, entonces, en hacer visibles los sistemas teóricos del conjunto llamado literatura latinoamericana. En otras palabras, consiste en extraer de los fenómenos y sistemas literarios latinoamericanos los dispositivos conceptuales y modelos que mejor los representan, describen y explican. En esta tarea, como veremos luego, caben representaciones de distinta generalidad y nivel, desde los dispositivos que formalizan un *corpus* bien ceñido a una especialidad, como sería la novela de dictadores, hasta los más extensos, que quisieran abarcar toda la complejidad fenoménica de campos como la literatura brasileña, la hispanoamericana, o la caribeña. Y caben no sólo los modelos de vocación netamente teórica, a los que designaríamos de teoría "pura", sino aquellos que se orientan al servicio de la crítica o la historia literarias.

El esquema que sigue intenta sistematizar gran parte de lo hasta aquí dicho, a la vez que representar aspectos que he adelantado en otras oportunidades y que tienen que ver con las relaciones entre la literatura latinoamericana y las distintas disciplinas del literario. Como todo esquema, su argumento se apoya en índices y en otros signos de espacialidad, que nos ahorran una explicación demorada y verbosa:



## 2. De la diversidad de campo

Nadie ha dicho que la teoría de una literatura tenga que ser necesariamente un cuerpo de reflexiones completo, acabado e indis-

cutible<sup>5</sup>. Las teorías se construyen para proponer ciertos inteligibles, de distinto alcance y nivel, de los conjuntos de objetos y fenómenos empíricos de los que se hacen cargo. Por lo tanto, las teorías están sujetas a discusión y revisión de manera permanente. Una teoría literaria, por otro lado, no necesita ser *una*, ni *la* teoría. La historia cultural europea nos muestra que la teoría literaria es un actividad continua y variopinta, de adiciones, rectificaciones, modificaciones y polémicas; y que más que un sistema conceptual uniforme, totalizador y coherente, es *un campo* de reflexiones teóricas, relativamente definido y sostenido por una base epistemológica más o menos cambiante.

En ese campo caben distintas teorías, determinadas no sólo por la extensión, la clase y el nivel del corpus fenoménico sobre el que se constituyen, sino también por la índole del objeto (objetivo) teórico que las articula. En el campo teórico hasta ahora más visible, el de las literaturas europeas, resulta que en lugar de una teoría literaria existen ahí muchas teorías, de diferente vigencia, extensión, nivel y proyecto, como pudo verse ya en en viejo (y en cierto modo todavía vigente) panorama teórico de R. Wellek y A. Warren<sup>6</sup>. Ejemplo destacado de un renglón de esa diversidad lo constituye la llamada teoría del relato. Este, como se sabe, no depende necesariamente de la teoría de los géneros literarios, puesto que en gran medida, trasciende lo literario.

Ella está, en realidad, integrada por varios sistemas teóricos, algunos de ellos tan incompatibles y aun opuestos, como el triádico de Bremond y el conjuntivo/disyuntivo (o binario) de Greimas; o tan vecinos y al mismo tiempo tan ajenos los unos de los otros, como la teoría del narrador (de las voces del relato, es decir la verdadera narralogía) y la estructura actancial. No hay, pues, acuerdo visible entre esas teorías; ni es impositivo el que lo haya.

Lo dicho deja en claro que no ha de esperarse de la teoría literaria general, ni, por lo tanto, de las teorías literarias latinoamericanas, la coherencia del producto unitario y acabado, porque constituye, insisto, *un campo* de actividades cognitivas y no un organismo con-

<sup>5</sup> Se aspira a ello, como, en otro ámbito, se aspira a las utopías; pero ello no significa que tal plenitud y coherencia sean algo de veras alcanzable. Son, en cierto modo, el *desideratum* que impulsa el cambio incesante del conjunto teórico.

<sup>6</sup> René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*. Madrid, Gredos, 1953.

ceptual. Un campo que se moviliza constantemente, produciendo la incesante agitación de modelos y conceptos que todos conocemos. Ha de esperarse de la teoría, sí, una variedad y una riqueza crecientes, un diálogo y una polémica interiores constantes, porque en su amplitud, diversidad y espesor está la posibilidad de un ajuste cognositivo más cabal respecto a los objetos y fenómenos que se propone describir.

En el caso de América Latina, tal efervescencia progresiva y enriquecedora del campo ya existe. Es cierto que no en el grado en que se quisiera, ni con la celeridad que la complejidad fenoménica requiere; pero ahí está. Y puesto que está, no podemos menos afirmar la existencia de la teoría de las literaturas latinoamericanas *en tanto que campo*, repito, o lugar de múltiples actividades teórico-literarias. El carácter fragmentario o no, tentativo o no, superado o no de sus distintos dispositivos no niega la presencia de una polifonía conceptual que, por acuerdo o simple coincidencia, de pronto produce sus acordes. No se necesita, a estas alturas, documentar con nombres y proyectos que todos conocemos esa variedad creciente de nuestro campo.

Simplemente hagamos un esfuerzo por congregarlo aquí mentalmente.

Si a lo anterior se agregan las posibilidades descriptivas y de formalización que comprende la compleja fenomenología de nuestras literaturas, entonces tenemos, como se ha visto, otro argumento para abundar en la existencia de la teoría que nos ocupa. Esta vez se trata de una afirmación basada en la inmanencia: hay teoría (conceptos, categorías, modelos, etc.) *a desprenderse* de esas presencias fenoménicas. Hay teoría implícita, propicia a su demostración y abierta a su concreción discursiva, a su explicitación franca y progresiva. Tal es nuestro reto de estudiosos; nuestra difícil pero hermosa tarea de desvelamiento.

### 3. Coda celebrante

A la luz de todo lo anterior, no podemos decir, como se dice últimamente en algunos foros, que el proyecto teórico de Roberto Fernández Retamar haya fracasado, primero, porque no es —nunca pretendió serlo— una teoría de la literatura latinoamericana, sino una

*discusión epistemológica* por constituirla: ahí el autor nos hablaba de por qué y cómo había que desarrollar un pensamiento teórico sobre el particular y, en cierto modo, del método que era necesario implementar para desarrollarlo. Y, segundo, porque en los años transcurridos desde la aparición de ese sustento epistemológico, muchos son los trabajos que le han hecho referencia seria y constructiva, y que han basado sus criterios, cuando no partes de sus estrategias descriptivas, en los supuestos constitucionales allí esbozados por Fernández Retamar.

En ese sentido, hay que decir que el proyecto en cuestión ha sido y es, por muchas razones, uno de los más provechosos de la historia de la cultura hispano/latinoamericana. La mayor de esas razones es, a mi modo ver, su muy cumplido papel de promotor, cuestionador y agitador de conciencias críticas y teóricas.

(Hanover, N.H., junio de 1992)



**Biblioteca de Letras**  
«Jorge Puccinelli Converso»

## Ricardo Palma: una contribución valiosa\*

JULIO DIAZ FALCONI

El doctor Alfonso Harth Bedoya, médico cirujano egresado de la Facultad de Medicina de San Fernando de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima), acaba de publicar la biografía más completa y documentada de Ricardo Palma Soriano que se conoce a la fecha. Aunque nos duela reconocerlo, no ha sido un literato o un historiador egresado de la Facultad de Letras quien ha realizado para vergüenza nuestra un esfuerzo de tal magnitud. Siendo médico, no ha tenido la formación académica aparente para enfrentar algunos de los problemas heurísticos que la vida de Palma Soriano plantea. Será tarea de los especialistas rectificar o ratificar algunas de sus afirmaciones. Yo sólo quiero saludar emocionado la aparición de la obra. Destacar sus méritos y señalar algunos de sus errores.

1. Indudablemente, es mérito notable de AHB haber estudiado un aspecto importante y decisivo en la vida de Ricardo Palma Soriano. Sólo un masón podía tener acceso a las fuentes primarias y escribir la biografía de Palma Soriano desde el punto de vista de la masonería peruana. Dice AHB en la p. 31:

Un día miércoles, 4 de julio de 1855, Ricardo Palma ingresa a la Masonería Peruana, a la edad de 22 años. Se inicia en la señera y tradicional Logia del Callao "Concordia Universal" registrada con el N° 2 en el Gran Oriente Peruano y fundada el 20 de setiembre de 1849, a raíz de la inquietud de numerosos hermanos que trabajaban agrupados bajo el nombre de "Unión con la Marina Peruana". El venerable Maestro

\* Alfonso Harth Bedoya, *Ricardo Palma el egregio tradicionalista e ilustre masón peruano*. Lima, Editorial "San Marcos", 1992, 175 p. ilus. Facsímiles.

de aquella época, Manuel Cipriano Dulanto recibe e inicia a Ricardo Palma.

Este solo dato hace ingresar a AHB a la lista de los palmistas ilustres. Significaría que Palma Soriano a la temprana edad de 22 años había tomado decisiones increíbles, precoces, aventajadas, para un muchacho de su condición social.

2. Durante su destierro en Valparaíso (20 de diciembre de 1860 - 27 de octubre de 1862) Palma Soriano habría sido asistido por los masones. Puntualiza AHB, p. 39:

Mientras que el hermano Ricardo se encontraba en el destierro, sus hermanos de Logia "Cruz Austral" se preocupan vivamente de su estado personal. En el libro de Actas de 1863, figura "el acuerdo de entregar ayuda al H.: Palma, exiliado en Chile".

3. El 11 de agosto de 1917 el Dr. Javier Prado y Ugarteche regaló a Ricardo Palma Soriano un ejemplar de la *Instrucción de sacerdotes con aplicación individuada a curas y eclesiásticos de las Indias* compuesto por fray Juan de Almaguera, obispo de Arequipa, y publicada en 1671. "Este hermosísimo libro, de incalculable valor, se encuentra en lo que es hoy el Museo Casa Ricardo Palma". En la contratapa Ricardo Palma escribe de puño y letra *Minutuna tradición*, fechada en 1917. Dice así:

De Bogotá arzobispo fue el señor Cuero,  
que era un sabio y un santo de cuerpo entero.  
El Domingo de Ramos cuando él misaba  
la misa en seis minutos finiquitaba,  
pues el largo Evangelio nunca leía  
más de cuatro versículos, y así decía:  
Perdona, Evangelista, si más no leo,  
basta de pendejadas de San Mateo.  
(Hart Bedoya, 1992: 144)

Angélica Palma la recoge en el t. VI de las *Tradiciones Peruanas*, ed. definitiva de 1923-5, cambiando el último verso por

basta de *bufonadas* de San Mateo.

Leyendo el libro de AHB, pp. 142-4, nos enteramos de que Eugenio Alarco hizo el descubrimiento de la versión original, que fue

manipulada por la hija del tradicionista. Yo, por mi parte, puedo agregar que esta tradición no aparece en la lista cronológica de las *Tradiciones Peruanas* que publicó Merlin D. Compton en 1969 y 1983. ¡Ni qué hablar de la edición de las *Tradiciones peruanas completas* hecha por su nieta Edith Palma!

4. En las pp. 165-6 AHB incluye un informe del Archivo del Museo Naval del Perú sobre las actividades desplegadas por Palma al servicio de la Marina desde el 3.III.1853 al 12.X.1866. Este importante documento ilumina una etapa de la vida de Palma estudiada por Héctor López Martínez (1980, 1986), José Valdizán Gamio (1978, 1983) y Porras Barrenechea (1983).

5. Por primera vez en la biografía de Palma se da cuenta del nacimiento de sus 9 hijos (véase Palma, 1914; Hart Bedoya, 1992), a saber: Clemente, Lutgardo, Angélica, Celeste, Ricardo, Vital, Augusta, Christian y René Cristina. En la p. 114 transcribe la partida de bautismo de Clemente Palma Ramírez.

6. En 1871 Ricardo Palma Soriano, siendo senador por el departamento de Loreto y secretario privado del presidente Balta, recibió el lote N° 123, con 276 m<sup>2</sup> para construir una casa en Ancón. Dice AHB, p. 49:

Es por el año de 1871, durante el gobierno del Presidente Coronel José Balta, que a través de la Dirección General de Rentas, cuyo director General era el Sr. Don José Manuel Osoreo y en virtud del decreto del 24 de febrero de aquel año y con sujeción a lo prescrito del D.S. del 4 de junio de 1869 sobre la adjudicación de terrenos en el puerto de Ancón, se expidió la Resolución Directorial pertinente de fecha 25 de noviembre de 1871 a favor de Dn. Ricardo Palma adjudicándole el lote N° 123 con 276 m<sup>2</sup>, que le fuese adjudicado el 20 de octubre de 1870 siendo registrado a fjs. 177 bajo el N° 64 del libro correspondiente de la Sección bienes nacionales.

En las pp. 110-3 publica en facsímil los documentos probatorios, que hasta ahora habían permanecido inéditos para ocultar una etapa bastante oscura en la vida parlamentaria de Palma (véase Carlos Neuhaus Rizo-Patrón, 1987 y Díaz Falconí, 1992).

7. Raúl Porras Barrenechea y sus epígonos han hecho esfuerzos denodados para ocultar el origen negro de Palma. En 1933 RPB anunció que había descubierto la partida de bautismo de Palma. En 1954 anunció que había descubierto los sgtes. documentos:

- 1 partida de bautismo de Ricardo Palma;
- 2 expediente matrimonial de los padres de Palma (Pedro Palma y Dominga Soriano);
- 3 partida de defunción de la madre de Ricardo Palma, Dominga Soriano;
- 4 expediente matrimonial de Ricardo Palma Soriano con Rosa Cristina Ramón Oliveira;
- 5 partida de defunción del padre de Palma, Pedro Palma.

No publica ninguno. Esto ha motivado que se especule sobre el asunto y crítico tan ilustre como César Miró (1953: 18) afirme que Palma fue

"hijo de Pedro Palma y de Guillerma Carrillo Pardos"

versión que repiten José Miguel Oviedo (1965: 29) y Merlin D. Compton (1982). Manuel Zanutelli-Rosas (1975: 8) introduce otra variante. Dice que Palma fue bautizado como

"hijo natural de Pedro Palma y Guillerma Carrillo, *pardos*"

lectura que acoge Alberto Flores Galindo (1984: 204, n. 99). En el facsímil de la partida de bautismo (Díaz Falconí, 1991, carátula; Hart Bedoya, 1992: 102) se lee:

"hijo natural de Pedro Palma y Guillerma Carrillo, *Pardos*"

Oviedo pretende rectificar a Porras (1934: 83), ilustre paleógrafo, que en 1933 había dicho que los padres de Palma

"fueron don Pedro Palma y doña Guillerma Carrillo"

error que corrige en 1954 al sostener que Guillerma Carrillo sería la abuela; y Dominga Soriano, la madre (Porras B., 1954: 14, col. c). Oviedo comete 4 deslices:

- (1) se come la coma (,) que media entre *Carrillo* y *Pardos*;

- (2) la palabra *Pardos* pasa a formar parte del apellido de Guillerma Carrillo;
- (3) ignora (o pretende ignorar) que la palabra *pardos* era un eufemismo de *negros*;
- (4) ignora (o pretende ignorar) que el uso de las mayúsculas y minúsculas no era tan rígido como en nuestra época.

Ahora ya sabemos (Díaz Falconí, 1991: 161-6) que el risueño tradicionista fue hijo de un mestizo de Cajabamba en una "quarterona libre" (= hija de un blanco en una mulata; *mulata*, a su vez, es hija de un blanco en una negra) de Cañete.

## BIBLIOGRAFIA

COMPTON, Merlin D.

1982 Ricardo Palma. Boston, Twayne Publishers.

1983 *Las Tradiciones Peruanas de Ricardo Palma: bibliografía y lista cronológica tentativas*. En: *Fénix* (revista de la Biblioteca Nacional de Lima), N°s 28-9, Lima, 1983, pp. 99-129.

DÍAZ FALCONI, Julio **Biblioteca de Letras**

1991 *Tradiciones olvidadas de Palma*. Huancayo, Universidad Nacional del Centro del Perú. 170 pp. 34 ilus.num. Publica, en facsímil y su correspondiente transcripción paleográfica, la partida de bautismo de Ricardo Palma y el Expediente matrimonial de los padres de Palma (Pedro Palma y Dominga Soriano), descubiertos por Porras Barrenechea (1954).

1992 *Una tradición inédita de Palma: "Antes de la batalla"*. En: *Lienzo* (publicación de la Universidad de Lima), N° 13, Lima, diciembre de 1992, pp. 284-91.

FLORES GALINDO, Alberto

1984 *Aristocracia y plebe. Lima, 1760-1830*. Lima, Mosca Azul. 270 pp.

HART BEDOYA, Alfonso

- 1992 *Ricardo Palma el egregio tradicionalista e ilustre masón peruano*. Lima, Editorial "San Marcos". 175 pp. Ilust. Facsímiles.

LÓPEZ MARTÍNEZ, Héctor

- 1980 *Dos documentos sobre Palma*. En: *El Comercio*, jueves 7 de febrero de 1980, p. 2.
- 1986 *Palma, oficial de la marina*. En: *Dominical de El Comercio*, Lima, 8 de junio de 1986, p. 7.

MIRÓ, César

- 1953 *Don Ricardo Palma, el patriarca de las Tradiciones*. Buenos Aires, Losada, 206 pp. 1953

NEUHAUS RIZO-PATRÓN, Carlos

- 1987 *La política y los veraneos anconeros de Palma*. En: *El Comercio*, Lima, domingo 24 de mayo de 1987, p. A-2.

OVIEDO, José Miguel

- 1965 *Genio y figura de Ricardo Palma*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires. 191 pp.

PALMA, Ricardo «Jorge Puccinelli Converso»

- 1914 *Mis tradiciones magistrales*. S. F. 2 ff. Relación cronológica del nacimiento de sus hijos y nietos hasta 1914. Copia xerográfica del original en intangible. Colección Manuscritos de la Biblioteca Nacional de Lima. Signatura: P39/C.

PORRAS BARRENECHEA, Raúl

- 1934 *Palma romántico*. En: Sociedad Amigos de Palma. *Ricardo Palma, 1833-1919*. Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, pp. 79-122.
- 1954 *De la autobiografía de Palma*. En: *Letras Peruanas*, año IV, N° 10, Lima, junio de 1954, pp. 1-2, 14, 15, 27.
- 1983 *Palma periodista*. En: *Universidad Ricardo Palma*, N° 6, Lima, 1983, pp. 5-30.

VALDIZÁN GAMIO, José

1978 *El naufragio de Ricardo Palma*. En: *El Comercio*, Lima, 14 de diciembre de 1978, p. 2.

1983 *Palma, marino y náufrago*. En: *El Comercio*, Lima, 8 de febrero de 1983, p. A-2.

ZANUTELLI ROSAS, Manuel

1975 *Ricardo Palma y el Convictorio de San Carlos*. En: *La Prensa*, Lima, 14 de diciembre de 1975, p. 8.



**Biblioteca de Letras**  
«Jorge Puccinelli Converso»

## Raúl Porras y la conquista del Perú\*

WALDEMAR ESPINOZA SORIANO

Asistimos esta noche a la presentación del libro titulado *Literatura, historia e ideología en la biografía de Francisco Pizarro* (Lima 1992, 137 p.), cuyo autor es Edmundo Bendezú Aibar, editado por Luis Arriola Ricaldi y Miguel Angel Rodríguez Rea, fundadores y directores de la *Colección Prisma*.

Bendezú, como él mismo lo expresa, ha venido indagando sobre la biografía de Pizarro desde 1954, año en que ingresó a la Universidad Mayor de San Marcos, en el cual fue alumno de Raúl Porras Barrenechea. A partir de entonces, poco a poco con método y cordura fue acumulando y estudiando toda la bibliografía accesible en el Perú sobre el conquistador en referencia, entre cuyos textos, como es racional, no podían faltar los que nos dictó el eminente historiador Raúl Porras. De manera que mientras en la primera parte de su libro Bendezú nos habla de los artículos, folletos y libros publicados antes, durante y después de la vida de Porras; en cambio en la que podemos llamar la *segunda parte* nos brinda el análisis acucioso de las 490 páginas de las copias mecanográficas del volumen *Francisco Pizarro el Fundador*, que dejó Porras reunidos en dos tomos. El contenido de las carillas de Bendezú constituye un texto coherente, limpio, muy bien escrito. Es la historia de los hallazgos documentales hechos por Porras Barrenechea en el Perú pero primordialmente en España, y de cómo el preclaro maestro llevó a cabo esas investigaciones para reconstituir el vivir de Pizarro.

\* Texto leído el 20 de julio de 1992, en el Auditorio del Banco Continental, en Lima.

Al trabajo de Edmundo lo encuentro escrupuloso y penetrante. Se ve que ha averiguado en muchísimas fuentes, desde las más modestas a las más encumbradas. En tal aspecto, me parece que no le falta nada de lo esencial.

### La leyenda dorada de Pizarro

La gran pasión de Raúl Porras fue escribir la historia completa de la conquista del Perú, a la que él, con toda razón, identificaba con la vida y acciones de Francisco Pizarro. Con tal objetivo realizó tareas de heurística y hemenéutica en los archivos y bibliotecas del Perú. Le tenía tanta admiración que estaba decidido a componer su biografía y con ella a crear y desarrollar la leyenda dorada sobre el conquistador del país de los incas. Con aquella finalidad, desde 1929 comenzó a releer y estudiar a los cronistas. En 1935 aparecen sus primeros artículos referentes al capitán trujillano, reclamando la erección de un monumento a este personaje que, según su entender, fue el fundador de la nación peruana. Claro que el monumento llegó a materializarse, pero no por decisión del gobierno peruano sino como regalo de una dama norteamericana admiradora de Pizarro.

Luego fue a España a investigar. En 1936 se hallaba en París y Viena con las mismas intenciones. En el citado año fue que editó el *Testamento de Pizarro*. En 1939 regresó a España, inmediatamente del triunfo de Franco, para proseguir la biografía del conquistador del Perú. Continuamente corregía y ampliaba sus borradores. Y por fin retornó a Sevilla, donde hizo público su hispanismo. En la capital andaluza estuvo hasta 1940. Enseguida viajó a los archivos de Trujillo de Extremadura. Y allí ubicó la casa donde nació Pizarro, en los arrabales de la ciudad y no en el solar de la hidalga familia de su progenitor, como se creía hasta la fecha.

Porras ya, como Riva-Agüero también, exaltaban las proezas del destructor del Tahuantinsuyo. Ambos lo calificaban de "fundador del Perú". Pero Raúl Porras es quien lo presentaba como el arquetipo del imperio español. O dicho de otro modo, como el hombre ejemplar para la juventud por su osadía, serenidad y bondad. He ahí por qué repetidamente le llamaba "Pizarro el Bueno", gran caballero y hombre

heroico; dando la sensación de no ser un biógrafo equilibrado. De ahí que poco le faltó para darle calificativo de "hombre-dios" a su héroe predilecto; cosa que sí lo hizo años después el escritor Waldo de Mier en su libro *La ruta de los conquistadores* (1959), en cuyas líneas nombra a Extremadura *tierra donde nacían los dioses*.

En consecuencia, de conformidad a los juicios de Porras, la invasión y conquista del imperio de los Incas fue la más honrosa del mundo, por haber estado hecha bajo el influjo de las ideas lascasianas, lo que Raúl Porras pretendía probar con el uso que se hizo en Cajamarca del famoso *requerimiento*. Agregando que hasta que no llegó Pedro de Alvarado en 1534 la invasión y conquista fue pacífica, sin saqueos o "rancheamientos".

Aquí yo percibo que Porras exageraba la cuestión de salvar a Pizarro. En lo que toca al traslado de la ciudad de Jauja al valle de Lima, asevera que fue para defender a los indios de la costa que tenían que cargar trabajosamente los tributos hasta las alturas jaujinas. Sin embargo, lo que imperó con más fuerza y evidencia fue el deseo de no perder de vista el mar para controlar y repelar con facilidad a cualquier intruso que anhelara invadir y apoderarse de algún sector de la gobernación de Pizarro, como ya lo había ansiado Pedro de Alvarado en esos días.

### Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Convarso»

En tal sentido, Porras aprovechaba todo dato posible para demostrar que Pizarro fue un conquistador humano y bondadoso con los indios. Manifestó que con tal fin hasta conmutó la pena de la hoguera por la de garrote para aliviar la muerte de Atahualpa. Añadiendo que no fue un jefe codicioso, por cuanto jamás acumuló riquezas. Llegando a concluir de que a Pizarro hay que recordarlo no por sus hazañas de conquistador, sino como fundador de ciudades, todas las cuales siguen vigentes en el Perú, Ecuador y Bolivia.

Yo, como Bendezú, también hallo, pues, que Porras eludía los excesos de Pizarro. No menciona ni comenta, por ejemplo, que él mandó asesinar a Cura Ocllo y decretó matar al Villahumo. La verdad es que Pizarro fue un conquistador cruel como los demás. No hay que soslayar de que su vida transcurrió en medio de una época de guerra y no en un Estado de derecho. Así hay que comprenderlo.

Porras daba, por lo tanto, la impresión de ser un historiador subjetivo, eminentemente cuando trataba de reivindicar a Pizarro; para lo cual idealizaba la Conquista. Así logró atenuar la política de terror que el trujillano aplicó en el Perú desde un principio, como cuando ordenó quemar a los curacas tallanes de Tangará; o cuando disimuló el genocidio cometido por Francisco de Chávez en Conchucos, etnia en la que dirigió la matanza de 600 criaturas para de esa manera escarmentar a sus padres que se negaban a entregar tributos excesivos a su encomendero. Y también frente a Benalcázar cuando dispuso y presencié la masacre de 3,000 niños y mujeres en El Quinche, porque sus padres y esposas se resistían a revelar los depósitos de metales preciosos.

Para Porras, sin embargo, los incas habían sido mas feroces que los españoles. Memora cabalmente que Atahualpa bebía chicha en el cráneo de su hermano Atoc y convertía en tambores a los cuerpos de sus enemigos. De manera que Pizarro y sus soldados, en comparación con los otros, aparecen como héroes civilizadores y libertadores. En tal aspecto, justifica el proceso contra Atahualpa. Sostiene que Pizarro no conocía de leyes, y que rubricó la sentencia presionado por los almagristas y por el propio fray Vicente Valverde. Al fin, lo que hacía es defender las conquistas llevadas a efecto por los llamados "pueblos superiores".

«Jorge Puccinelli Converso»

Como se notará, Porras por entonces era un auténtico hispanista, no cansándose de considerar y manifestar que la conquista del Perú fue la más piadosa de América.

Pondera con elogios las *Ordenanzas* que emitió Pizarro en el Cusco para el buen tratamiento de los indios, pese a que desde el día de su promulgación fueron letra muerta, ya que nunca fueron cumplidas aunque sí acatadas. Justamente las tropelías cometidas por los españoles estimularon la guerra de Manco Inca, que duró ocho años.

También noto que cuando describe las gestas de la conquista lo hace como si hubiera sido uno de sus protagonistas. Estaba tan unificado con ellos que a cualquiera de las desgracias y/o éxitos españoles los menciona como si los habría sentido en carne propia. Esto es muy notorio cuando habla de la victoria de Quisquis en Vilcacunga.

Sus conceptos sobre la Conquista, Porras Barrenechea los exteriorizaba en las aulas de San Marcos. Pero lo que le dio celebridad nacional e internacional fue su discurso que pronunció en la Academia Peruana de la Lengua correspondiente de la de Madrid, jornada en la que fue incorporado a dicha institución. Fue la noche del 26 de junio de 1941: 400 aniversario del asesinato de Francisco Pizarro. El referido evento fue llevado a cabo a sugerencia del entonces presidente del Perú, don Manuel Prado, quien lo efectivizó a través del presidente del Consejo de Ministros, doctor Solf y Muro. La Academia estaba presidida en esos momentos por José de la Riva-Agüero, quien encomió los trabajos e ideas de Porras, aunándose a la apología en honor a Pizarro. En realidad, la mencionada conferencia fue organizada con el carácter de vindicatoria para los invasores y conquistadores del Tahuantinsuyo. Fue transmitida a nivel nacional mediante las ondas de la radio estatal, posibilitando ser escuchada por una audiencia de miles de peruanos. Ahí fue cuando, al diferenciar la vida de Pizarro de la de Hernán Cortés, Porras leyó una de las más brillantes páginas de sicología comparada.

Por otra parte, quedó definitivamente aclarado que Diego de Almagro jamás despertó su fascinación e interés. Siempre, a partir de entonces, cada vez que lo citaba que fueron muchas veces, era para denigrarlo y afearlo, y no solamente a él sino a todos sus adeptos, sin percatarse de que la primera guerra civil, como recalca Bendezú en su ensayo, fue una lucha de clases: de pobres y desposeídos contra los ricos pizarristas, y viceversa.

Al finalizar Porras su discurso sobre *Pizarro el Fundador* fue aplaudido a rabiar en el Teatro Segura por el presidente del Perú, ministros, embajadores, por el arzobispo y una inmensa cantidad de representantes de la aristocracia y burguesía limeña, pues no dejaron entrar a otra gente.

De esa manera el presidente Prado, en 1941, dejó oficializado el hispanismo y la admiración a Pizarro. Los hispanistas de aquellos años pensaban que el destino y el futuro de nuestra patria dependía de la asimilación del indio a la cultura occidental. O en otras palabras, del olvido de las costumbres andinas por arcaicas e inútiles.

## La apoteosis de Pizarro

El largo capítulo "Pizarro" que Edmundo Bendezú estudia ahora, Porras lo escribió antes de 1948. Esto se deduce de las propias declaraciones de su autor cuando habla de Diego de Trujillo mencionándolo como a "cronista inédito" todavía. La primera edición de Trujillo data precisamente de 1948. Lo que quiere decir que fue hacia 1947 que el maestro sanmarquino detuvo su redacción de la vida de Pizarro, dedicándose a otros manuales y artículos. A partir de entonces sólo iba a publicar algunos fragmentos de la aludida biografía, en tanto ejercía la embajada del Perú en España.

Las biografías referentes a Pizarro pasan de 30. Pero las que sobresalen son pocas; y entre éstas figura en sitial preferente la pergeñada por Porras, que, si bien inacabada ofrece abundantes informes sobre aspectos ignorados hasta esos años, aparte de deliciosos párrafos concernientes a la personalidad y psicología del mismo y de otros personajes, de Almagro por ejemplo. En el enorme fólder que dejó inédito (y que sólo sería publicado en 1978, a más de 18 años del fallecimiento de su autor), Porras otra vez exalta y redimensiona la existencia de Pizarro, trazando la apoteosis de este capitán, para lo cual dio rienda suelta a su hispanismo

En este generosísimo texto, como acostumbraba, puso mucho esmero en el estilo de su redacción, pero no en las citas de sus fuentes, de modo que no conocemos puntualmente en qué archivos y bibliotecas descansan los centenares de informes que revela. No es que Porras haya carecido de sentido y preparación bibliográfica. Lo que ocurre es que para la expresión novelada que empleaba, no requería de verificaciones documentales. Pero también se rumoreaba de que lo hacía para evitar plagios, deshonestidad que él denunció en algunas oportunidades calificando a dicho fenómeno como "una enfermedad nacional".

Y no obstante de que el ilustre catedrático de San Marcos vio y leyó documentos referentes a ciertas etnias que auxiliaron a los conquistadores en calidad de aliadas para luchar contra los incas hasta aniquilarlos, no les dio importancia. Así, no le fueron desconocidos los legajos de las informaciones de los curacas huancas (1560-1561) y

de la hija y yerno de Contarhuacho, cacica de Ananhuaylas, aparte de otros testimonios dados por Pedro Sancho (1534), quien llegó a sostener que sin la ayuda de los "indios amigos", o sea de los aliados indígenas, jamás hubieran podido apoderarse del Perú en un tiempo tan corto y en forma tan fácil. No sabemos, pues, por qué Porras no otorgó el valor merecido a tan notables fuentes documentales. De manera que sencillamente arguye que el triunfo hispano se debió a la intrepidez de Pizarro en Cajamarca y en toda la campaña conquistadora. Con lo cual, según su discernimiento, ponía en el tapete una vez más su idealismo y subjetivismo.

Para Porras las causas de la caída del imperio Inca estuvieron determinadas también por la decadencia moral a que había devenido su clase dominante y dirigente.

Pero sea lo que fuere, la crítica considera que después del estudio de Prescott el mejor volumen referente a Pizarro es el de Porras Barrenechea. Verdaderamente este historiador es quien más ha escudriñado acerca del caudillo de la conquista del Perú. Sin duda, es el texto más artístico de las biografías de Pizarro, al que él llamó "el fundador del Perú moderno".

## Aciertos y desaciertos

Pero aparte de lo expuesto, los trabajos de Porras sobre Pizarro, en general, deshicieron no todos pero sí una gran cantidad de errores hasta entonces de moda, propalados por los escritores indigenistas desde el siglo XIX. Vamos a enumerarlos :

- 1° Destruyó el mito del Pizarro expósito y porquerizo.
- 2° Dejó malparados a Alonso Enríquez de Guzmán y a Francisco de Gómara por haber originado la leyenda negra sobre el nacimiento e infancia de Pizarro. Lo mismo a Las Casas, por fanático y obsesivo; y a Antonio de Herrera por plagiarlo.
- 3° Rectificó al historiador extremeño vizconde de Amaya, quien en su libro *Francisco Pizarro* (1928) dio como fecha del nacimiento de su biografiado el 16 de mayo de 1468. Porras descubrió que fue 10 años más tarde: en 1478.

- 4° Ubicó la casa en la que vino al mundo Francisco Pizarro en Trujillo de Extremadura, en un arrabal, junto al campo, y no en la casa solariega de los Pizarro, como inexactamente aparece en una fotografía que acompaña al volumen editado en 1978, publicado por Luis Alberto Sánchez,
- 5° Aclaró muchos aspectos sobre los progenitores del conquistador del Perú.
- 6° Descubrió que Pizarro, antes de venir a Santo Domingo, estuvo en Italia con el Gran Capitán.
- 7° Dilucidó el año en que Pizarro arribó a la isla Santo Domingo, en 1502, juntamente con Bartolomé de las Casas. Así, corrigió a los historiadores anteriores, entre ellos Ballesteros, que sostenían que fue en 1504.
- 8° Aclaró que en el contrato de Panamá no hubo comunión de una sola hostia, sino que fue en el Cusco algunos años después.
- 9° Reveló que fue el licenciado Gaspar de Espinosa el que financió el segundo viaje.
- 10° Clarificó de Martinillo fue el intérprete de Valverde en la plaza de Cajamarca, y no Felipillo, quien sólo después adquirió importancia, especialmente en el proceso contra Atahualpa,
- 11° Elucidó en que fue Gómara, en 1552, el creador de la leyenda del Felipillo urdidor de la trama para procesar a Atahualpa. Porras asegura que fueron Almagro y Riquelme los verdaderos instigadores. Y que el proceso fue hecho por los rumores de que el inca preparaba un ejército para destruir a los españoles.
- 12° Puso al descubierto al autor de la crónica anónima de 1534, identificándolo con Cristóbal de Mena.
- 13° Descubrió el acta de la fundación española del Cusco.
- 14° Por igual, encontró la fecha de la fundación española de Jauja.
- 15° Identificó San Gallán con Pisco. Y
- 16° Puso en claro que la correcta pronunciación es *Lima* y no *Rímac*.

En este mismo rubro hay que mencionar cómo Porras dirigió la confección de un retrato de Pizarro. Es lienzo de dimensiones regula-

res, donde se ve a un hombre con aspecto de haber pasado los 60 años de edad. Exhibe un cuerpo de entereza viril, erguido, bien que algo escualido, con la barba blanca y atavíos negros, con sólo la cruz roja de Santiago al pecho. Lleva sombrero y un puñal a la diestra. Aparece no con los zapatos de piel de venado que habitualmente usaba, sino con alpargatas, que por entonces constituían muestras de gala y bravosidad entre los milicianos. Y por último porta la lujosa capa de marta que le había regalado Hernán Cortés, y que Pizarro se la ponía raras veces, apenas en los acontecimientos solemnes. Como se ve, Porras lo hizo retratar al estilo del Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba.

Es lamentable que en la edición de 1978, y en las otras también, los editores no hayan tenido la idea de dar a luz dicho lienzo, que por haber sido pintado bajo la mirada atenta de Porras es la efigie que más se aproxima al talante y fisonomía del conquistador del Perú.

Pero a diferencia de sus aciertos anteriores, hay otras incorrecciones:

- 1° Sostiene que la destrucción del Tahuantinsuyo fue favorecida por la decadencia y la corrupción moral de la clase dirigente incaica, a la que llama "casta ociosa y viciosa" sustentada por el trabajo de los ayllus. A lo que adiciona la pugna por el poder entre Huáscar y Atahualpa. E idénticamente a la falta de previsión de Huayna Cápac para nombrar un sucesor y al odio entre las panacas. En este aspecto esquivó el rol que cumplieron los aliados indígenas.
- 2° Llama "bastardo" a Atahualpa, de seguro por desconocer las reglas de sucesión andinas, donde nunca hubo la noción la "bastardía". Además, le creyó nacido en Quito.
- 3° Da el calificativo de "hechicero" al sumo sacerdote de Pachacámac.
- 4° Del *status* de "esclavos" a los yanaconas.
- 5° Propugna que el incario configuró una confederación de naciones, con una estructura económico-social de carácter feudal.

- 6° Acepta a Garcilaso al traducir *Sacsaihuamán* como "sáciate halcón" o "maíz puntiagudo", no obstante que el mismo Porras en otros escritos suyos reveló que la genuina traducción es "águila real".
- 7° Muchas palabras quechuas están confundidas en sus pliegos. Puede ser que se trate de fallas del linotipista. Verbigracia, por poner *tambo de Chacamarca* figura *Chocamarca* unas veces y *Cachamarca* en otras. Llama *Pucará* al asiento de *Paucará*.
- 8° Nombra *Quioché* al *Quinche*; *Cayambo* a *Cayambe*; *Purataco* a *Puritico*. Y así por el estilo.
- 9° Admite que Cuismanco y Chuquimanco estuvieron en Lima y Cañete, respectivamente. Ahora se sabe que correspondieron a la gran etnia de Cajamarca.
- 10° Dice que la llacta de Xauxa estaba atravesada por el río Mantaro, dato ilusivo similarmente, por cuanto dicho asentamiento urbano permanecía en su totalidad en la margen izquierda.
- 11° En lo que concierne al nombre de pila de Atahualpa y fecha de su agarramiento, Porras profiere que el padre Valverde lo bautizó con el nombre de Juan y que pasó a mejor vida el 24 de junio de 1533. No menciona su fuente; pero la citada referencia equivocada es de Juan de Velasco. Ahora se conoce, gracias a las informaciones que dejaron los propios hijos y nietos de Atahualpa, que su nombre fue Francisco en homenaje a su padrino Francisco Pizarro. Mientras que otros documentos exhumados por Rafael Loredó constatan que su muerte fue el 26 de julio de 1533.
- 12° Porras da crédito al Inca Garcilaso en lo que atañe a la batalla de Tocto, donde Tito Ataucchi, dice, derrotó y capturó a 8 españoles. Hecho que hasta hoy no se ha comprobado, motivo por el cual aquella presunta contienda no figura en ningún libro moderno referente a la conquista del Perú.
- 13° Porras no especifica qué indios le hacían la guerra a Pizarro cuando éste marchaba al Cusco. Apunta "los indios" en general y nada más. Lo cierto es que solamente se trataba de las tropas de Atahualpa comandadas por Quisquis.

- 14° Asevera que el franciscano fray Marcos de Niza apenas llegó hasta Quito. Pero otros papeles permiten afirmar que estuvo incluso en Pachacámac. Exacto, aparece aquí en una relación de gente que pertenecía a las tropas de Pedro de Alvarado. Por consiguiente Pizarro y Almagro conocieron a Niza. De todas maneras el aludido fraile no estuvo en Cajamarca durante la prisión de Atahualpa, como lo pregona falsamente fray Bartolomé de las Casas. Y
- 15° Expresa que Manco Inca perdió en el sitio de Lima, víctima de su fatalismo. Olvidando así que su derrota estuvo decidida por los auxiliares huaylas, huancas y cañares que apoyaban a los españoles.

### **Porras, romántico pero peruanista**

Raúl Porras Barrenechea, como lo calificó Lohmann, fue un historiador romántico, con un regusto exquisito para trazar biografías de corte narrativo, anecdótico y hasta novelesco, acompañado de vez en cuando de jugosas explicaciones sobre la sicología de sus personajes, como Pizarro, Almagro, Atahualpa, etc. En algunas ocasiones me da sensación de haber sacrificado la autenticidad de los acontecimientos en aras de la belleza de la frase. Pero lo que sí se capta con nitidez es que prescindió de las multitudes humanas en la historia, prefiriendo a los individuos, a los personajes. De ahí su deleite por las biografías.

Se advierte, asimismo, que era muy imaginativo. A base de un sólo dato generaba vívidas escenas que sus oyentes y lectores aceptaban como si hubieran ocurrido realmente. El manifestaba que eran deducciones lógicas.

Y si bien sabía conjeturar sobre sucesos que los documentos no diafanizaban con precisión, lo verídico es que nunca abusaba de su imaginación. De manera que en sus escritos raramente surgen palabras como "parece", "tal vez", "quién sabe", "es posible" y otras equivalentes que hoy son rutinarias, hasta causar fatiga, entre algunos historiadores. El punto en el que más imaginó Porras fue en lo que pensaría Atahualpa en Cajamarca. Al respecto presumió muchas cosas contra el referido inca. Sostiene que Pizarro incumplió el pacto del rescate

porque el soberano andino planeaba atacarlo, ocurrencia que no ha sido probada.

Hay una etapa en la que podemos decir que en Porras predominaba en forma abierta su hispanismo. Prácticamente hasta mediados de la década del '40, para pronto dar inicio a sus análisis del alma andina. Recordemos que en el enunciado decenio fueron intensificadas las excavaciones arqueológicas y apareció entre nosotros la etnohistoria, disciplinas que revolucionaron los conocimientos atinentes a las culturas y civilizaciones prehispánicas. Con toda seguridad, eso motivó el cambio de las reflexiones del distinguido biógrafo de Pizarro, acabando no como *hispanista* ni *indigenista*, sino como *peruanista*.

Es incontrovertible que la inclinación de Porras fue la conquista y en segundo plano el virreinato y la emancipación, épocas sobre las cuales dejó bastantes publicaciones. Pero lo incaico también formó parte de sus conocimientos, ya que su concepción totalizante de la historia no podía mantenerlo alejado de ninguna etapa clave de la identidad nacional.

De modo que fue en 1951 que comenzó el Porras peruanista. Fue el año en que leyó y publicó su intenso ensayo rotulado *Mito, tradición e historia en el Perú*, remontándose a los más vetustos tiempos de la civilización andina, a la que enaltecía y ponderó con inmenso encanto y franqueza. A la misma época pertenece su trabajo erudito concierne al *Quipu y la quilca*. Su actitud peruanista también ha quedado perennizada en su esfuerzo para editar los más trascendentales diccionarios y gramáticas quechuas de los siglos XVI y XVII (Domingo de Santo Tomás y Diego González Holguín). Análogamente él fue quien incentivó y logró la financiación para que Guillermo Escobar Risco pudiera realizar la sexta edición del *Vocabulario quichua* de 1584. En 1953 concluyó su profundo ensayo *El Ollanta* y en 1955 su extraordinario trabajo acerca de la *Epica y la poesía incaica*, cuya lectura hecha por él mismo asombró a los oyentes que asistieron a escucharlo en la ANEA de Lima.

También demostró su sincera peruanidad, entendida ésta como la síntesis de los legados andinos e hispanos en dos libros más: la

*Pequeña antología de Lima* y la gran *Antología del Cuzco*. El primero sobre la capital virreinal y republicana; y el otro relativo del asentamiento urbano de neta raigambre inca, al que, tan igual que Riva-Agüero, lo consideró el corazón y la yema del Perú.

Cuando yo era alumno de Porras, él era ya un peruanista cabal. Es decir, un buen admirador de lo mejor de la herencia española y andina.

Por consiguiente, aquí es aconsejable reiterar de que no obstante ser un exuberante panegirista de Pizarro y de la obra colonizadora de España, a Porras no se le puede tildar de imperialista, ni tampoco de rabioso hispanista. El fue, antes que nada, peruanista. Su antiimperialismo quedó patentizado en 1960 cuando, como ministro de Relaciones Exteriores, se negó a firmar el documento que condenaba a Cuba a un injusto bloqueo. El discurso que pronunció al respecto es célebre por los principios sostenidos en él acerca de la no intervención y el derecho de los pueblos a determinarse por sí mismos.

Y si bien el *Pizarro* de Porras es la más egregia biografía del conquistador, muchos seguimos pensando que su libro cumbre es las *Fuentes históricas peruanas* (1955) y en seguida sus *Cronistas del Perú* (1962), en el que identificó a varios anónimos y descubrió a otros. Ambos volúmenes, rebosantes de doctos capítulos y con un tenor de fina estética literaria. «Jorge Puccinelli Converso»

Es que Raúl Porras, historiador peruano nacido en Pisco (1897) en un hogar pobre pero aristócrata, ha sido en el siglo XX el mejor estudioso de las fuentes históricas peruanas, incluyendo a los cronistas de los siglos XVI y XVII.

### Su obra trunca

Tanto en su testamento (1954) como en sus *Fuentes históricas* (1955) declara que su biografía de Pizarro estaba aún inconclusa. Y anuncia que fragmentos de los que hasta entonces tenía escrito habíalos publicado en distintas revistas. Sin embargo, abrigaba esperanzas de terminarla. Y prueba de ello es que a las clases de *Conquista y colonia*, que corrían a su cargo en San Marcos, nos llevaba para mostrarnos docenas de papeles y un cúmulo de bellísimos grabados, fotografías y

mapas con los que meditaba ilustrar la edición de lo que él juzgaba su obra magna. Es una lástima que Luis Alberto Sánchez no los tomará en cuenta para la edición de 1978.

Los que fuimos sus discípulos podemos dar fe que poseía varios y grandes fólderes de documentos transcritos, listos para publicar. Eran cuadernos conteniendo copias mecanografiadas de cartas, cedularios y reales provisiones concediendo encomiendas desde Pizarro a La Gasca, informaciones de servicios, memoriales de conquistadores y otros escritos. Incansablemente nos hablaba sobre la necesidad urgente de darlos a conocer para reconstruir sin omisiones la historia de la Conquista. De todo ello escasamente salieron a la luz un volumen de *Cartas del Perú* y los dos del *Cedulario* en la serie *Colección de documentos inéditos para la historia del Perú* (1959/1960), quedando inédito lo restante.

Con todo, cabe anotar aquí que en el libro de *Cartas del Perú: 1524-1543* faltan algunas que posteriormente las publicó Guillermo Lohmann. Los que a Porras les quitaron tiempo, no dejándole espacio para culminar sus proyectos, fueron la docencia universitaria, las conferencias continuas que daba y más que todo sus actividades políticas y la inacabable afluencia de alumnos y amigos que sin cesar y diariamente tocaban la puerta de su casa en la calle Colina de Miraflores, unos para visitarle, otros para consultarle y otros para escucharle, no faltando algunos que iban en pos de influencia y prestigio bajo su sombra.

Porras, además, no acostumbraba escribir él mismo, sino que dictaba a sus ayudantes. Todo lo hacía con esta modalidad, incluso los informes que emitía sobre las tesis de grado de sus alumnos. Eso ocurrió conmigo, cuyo informe, justamente, le hizo copiar a Mario Vargas Llosa.

Y por fin, como dice Edmundo Bendezú, el mejor mensaje de Porras a las nuevas generaciones de historiadores peruanos es su sacrificio y desvelo para elevar el nivel de los estudios históricos en nuestro país, para encontrar la certeza de los hechos con perfección e integridad. Este es el ejemplo que dio Porras en su cátedra de San Marcos y en sus obras publicadas en el Perú y España.

## ADDENDA. Recuerdos personales

Conocí a Raúl Porras en 1951, año del cuatricentenario de la Universidad Mayor de San Marcos. No personalmente, sino a través de una serie de conferencias y artículos alusivos a tal acontecimiento, publicados en las páginas culturales de los grandes rotativos limeños de entonces. Claro que dichos periódicos llegaban con uno o dos días de retraso a Cajamarca, salvo en las fechas en que los aviones de la Faucett cumplían con sus vuelos a la citada ciudad.

Pero a partir de 1953 tuve la suerte de ser uno de sus alumnos en las aulas sanmarquinas. Ahí, desde el primer momento nos impactó su inmenso y luminoso saber humanístico, su dicción elegantísima, su agilidad y claridad expositiva sin mácula, su madurez magistral, sus altas calidades como investigador de la historia y literatura. Es que manejaba con seguridad extraordinaria a las fuentes, a la par que con hábil sentido crítico a los documentos, analizándolos con cuidada actitud científica. Sus clases sobre límites del Perú constituían genuinas cátedras de peruanidad. Nuestro país, decía es una patria muy antigua, con milenios de existencia, cuyas raíces profundas arrancan en las remotas épocas del paleolítico andino, enriquecida siglos más tarde con el desarrollo civilizador de los propios peruanos; y ulteriormente con los aportes traídos por los hispanos, a quienes admiraba. Todo ello deslumbraba y no cansaba escucharle horas tras horas. Ningún oyente dormía ni bostezaba, pese a que sus disertaciones las hacía de 12 del día a 2 p.m. Es que Porras vivía el pasado, recreándolo con vigor y fidelidad.

Así fue como, muy pronto descubrimos al maestro completo: bondadoso, cordial, muy exigente con las lecturas e interpretación de textos y con los exámenes que tomaba invariablemente orales, jamás escritos. En fin, un auténtico amigo de sus amigos.

No lo visitaba con frecuencia, como sí ocurría con otros de sus discípulos. Pero cada que iba siempre lo hallaba rodeado por Pablo Macera, Carlos Aranibar, Federico Kauffmann, Hugo Neira y a veces por Mario Vargas Llosa.

La última vez que vi a Porras fue en el 22 de agosto de 1958, la víspera de mi viaje al Archivo de Indias (Sevilla/España), gracias a

una beca gestionada justamente por el insigne maestro. Su generosidad fue tan enorme que tuvo la infinita afectuosidad de regalarme tres de sus sueldos que percibía como docente sanmarquino, como un complemento económico para cuando arribase a Barcelona y Madrid. Fue un gesto inolvidable (por eso uno de mis libros: *La destrucción del imperio de los incas* [1973] lo dediqué a su memoria).

Cuando retorné en 1962, Porras ya no estaba en San Marcos. El formidable maestro de la civilización peruana había finado dos años antes. Fue un vacío que sentimos todos, por la sencilla razón, como lo expresó alguna vez P. Macera, de que con su fallecimiento también murió algo de nosotros mismos, algo del Perú y de Hispanoamérica. Pero han quedado sus obras, sus alumnos y sus verdaderos amigos que lo recuerdan año tras año.

#### BIBLIOGRAFIA BASICA

ARCINIEGA, Rosa

1936 Pizarro. *Biografía del conquistador del Perú*. Madrid, Editorial Genit.

BALLESTEROS GAIBROIS, Manuel

1963 *Descubrimiento y conquista del Perú*. Barcelona, Salvat Editores.

BENDEZÚ AIBAR, Edmundo

1992 *Literatura, historia e ideología en la biografía de Francisco Pizarro*. Lima, Editorial Lumen.

BERMEJO, Vladimiro

1942 *Vida y hechos del conquistador del Perú don Francisco Pizarro*. Arequipa.

BUSTO, José Antonio del

1965 *Francisco Pizarro, el marqués gobernador*. Madrid, Ediciones Rialp.

CUNEO VIDAL, Rómulo

- 1925 *Vida del conquistador del Perú don Francisco Pizarro y de sus hermanos Hernando, Juan y Gonzalo Pizarro y Francisco Martín de Alcántara*. Barcelona, Casa Editorial Maucci.

HEMMING, John

- 1970 *The conquest of the incas*. London, Macmillan.

LOHMANN VILLENA, Guillermo

- 1986 *Francisco Pizarro. Testimonio: documentos oficiales, cartas y escritos varios*. Madrid, Monumenta Hispano-Indiana.

PORRAS BARRENECHEA, Raúl

- 1941 *Homenaje a Francisco Pizarro*. Lima, Gil. Impresores.

- 1954 *Fuentes históricas peruanas*. Lima, P.L. Villanueva Editores.

- 1965 *Pequeña antología de Lima. El río, el puente y la alameda*. 2a. edición. Lima, Instituto Raúl Porras Barrenechea.

- 1978 *Pizarro*. Prólogo de Luis Alberto Sánchez. Lima, Editorial Pizarro.

PRESCOTT, Guillermo

- 1853 *Historia de la conquista del Perú con observaciones preliminares sobre la civilización de los incas*. Madrid, Imprenta y Librería de Gaspar Roig, editores.

RUIZ, Felipe G.

- 1945 *Pizarro. (El Perú prehispánico y la Conquista)*. 2a. ed. Madrid, Ediciones Morata.



**Biblioteca de Letras**  
**«Jorge Puccinelli Converso»**

## Notas sobre *La violencia del tiempo*

SERGIO RAMIREZ FRANCO

Bajo el soso título de *La violencia del tiempo* (LVT, desde ahora) Miguel Gutiérrez (Piura, 1940) ha publicado la más extensa novela de la literatura peruana<sup>1</sup>. He ahí un primer "mérito". Desde luego, un mérito no es un logro. De entrada, ante los tres volúmenes que lo conforman, uno se siente inclinado a decir del texto que tiene "la reblandecida y amarillenta piel de los frutos que han madurado demasiado tarde", para usar palabras de filósofo al que sin duda Gutiérrez ha leído. Nos hubiese impresionado —tal vez— de haber sido publicada veinte años atrás, pero ahora, luego de la maestría técnica de las novelas de Vargas Llosa y la poderosa carga trágica y épica de aquellos linajes que encontramos en las obras de Arguedas, el lector no puede menos que sentirse aburrido ante el candoroso e inútil despliegue de analepsis, prolepsis, cambios en el punto de vista, en la focalización y un largo etcétera, que la novela ostenta. Y, en buena medida, LVT es también una historia de los abusos y crueldades que cometen los blancos, historias que aburren al propio Sansón Carrasco (T. II, p. 226) y a cualquier lector que tenga un conocimiento siquiera somero de la literatura peruana.

La lectura de la anterior novela de Gutiérrez, *Hombres de Caminos*<sup>2</sup> se complementa con LVT; esta última es la prueba clara de lo mal construidas que están las dos, puesto que, en rigor, forman un todo único cuyo eje es el afrentado linaje de los Villar. Pero en LVT, los escenarios se expanden en un afán de lograr un producto cosmopolita cuyas implicancias analizaré después.

<sup>1</sup> Miguel Gutiérrez, *La violencia del tiempo*. Lima, Milla Batres, 1991. 3 tomos.

<sup>2</sup> Miguel Gutiérrez, *Hombres de caminos*. Lima, Editorial Horizonte, 1988.

Conforme las solapas del primer tomo, LVT se inserta en la tradición de "las novelas formativas o Bildungroman" [sic]. Lo cierto es que acorde con dicha filiación la obra se articula en torno a la evolución de Martín Villar, el último del linaje mestizo que carga con la afrenta de la violación a la que fue sometida la india tallán Sacramento Chira por el exgaleote y soldado español Miguel Villar, amén de otros agravios que son como ecos del primero. El protagonista, sujeto que pregona su rencor pero más bien apático y no muy inteligente, a tenor de su desempeño, resulta bastante flojo y sus apariciones más de una vez distraen de lo relevante. Grave defecto. No obstante, ello suele ocurrir en novelas de este tipo y sólo autores de la talla de un Mann o un Joyce logran dotar a sus protagonistas de un atractivo comparable al que suscitan los demás personajes. En LVT los personajes son casi todos estereotipados, tienden al tremendismo, lo que lastra cualquier profundización en ellos, y los diálogos son forzadísimos (véase la página 119 del tomo III). Odar Benalcázar es demasiado perverso, al punto que resulta casi cómico; Santos Villar previsible, plano, sin matices; Primorosa Villar es apenas la imagen de una "potranca" deliciosa y deseable, como se deleita en nombrársele a lo largo de toda la novela, en una asimilación de las mujeres bellas a yeguas y otros animales, merced a símiles bastante dudosos. El caso más risible y singular es el del personaje llamado Petronila Jaramillo, cuyo motor en la vida es el de purgar por el placer que sintió cuando fue violada por Odar Benalcázar (¿Dijimos ya que Odar Benalcázar es un personaje muy, pero muy malo?), cuando éste "horadó sus carnes" (T. III, p. 244) y, desgraciadamente —como diría Vallejo— para Petronila, éste ya no la volvió a violar y ella tuvo que vivir sofrenando el deseo por el cuerpo de su violador. Ocurre que en la obra el sexo es elevado al nivel de imperativo radical, casi absoluto, que en su vértigo envuelve a hombres y bestias. Ese sobredimensionamiento de un factor sin duda importante, deja varias veces la impresión de que LVT es una novela adolescente. Me explico: no una novela sobre la adolescencia sino una novela escrita por un adolescente, por un adolescente sano, es decir un adolescente lujurioso que se regodea en narrar historias libidinosas sin que venga a cuenta. En este punto la novela se abre hacia dos direcciones: la reiteración de lugares comunes, a nivel de la trama y la huachafería, a nivel de la prosa: "De modo que la nieta de

Sacramento Chira (escribió con perversidad Martín Villar) lamio delicadamente los bordes relucientes del glande, mordisqueó el pilar robusto, el mástil carnoso, dentelló con voracidad la delicada membrana del escroto y, golosa, saboreó, paladeó las pilosidades exuberantes, mientras sus ardorosas manos acariciaban los riñones y temerariamente empezaron a profanar las zonas interdictas por la moral masculina, gratificándolo con caricias de espanto, nefandas" (T. II p. 203). Como este párrafo hay mucho más; es un buen ejemplo de la manera de trabajar con el lenguaje que predomina en el texto, para nada polifónico a pesar de la pluralidad de narradores y enfoques. Se prefiere denotar antes que connotar; se confía en la nominación específica apelando a categorías bastas y vastas: espanto, nefanda; y a lo largo de la novela: ultraje, odio, cólera, vergüenza, linaje, agonía, rencor –palabra que se repite no menos de sesenta veces– y otras más que sería vano mencionar. El lastre no reside tanto en la pobreza lexical como en la impericia para crear y transmitir emociones y atmósferas sin acudir al fácil recurso de la alusión. De ahí la chatura de la prosa, su pobreza prosódica, su mínimo vuelo poético, la ausencia de dramatismo en momentos en los que se persigue dicho efecto y, sobre todo, el que LVT se pierda por extensos lapsos en el solo inventario de sucesos, incapaz de sustraerse a un fuerte sesgo periodístico: gran cantidad de información que en nada toca o conmueve al lector.

Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»

Si bien LVT no aporta nada en cuanto a experimentación lingüística y exhibe un estilo convencional, por momentos muy descuidado (por dar un ejemplo: "Solo la maestra Domitila Diéguez, cuya vida, al decir de mi padre, habíase quebrado en el momento mismo que supo de la muerte de su novio en la batalla de San Juan, habría de conservar su odio purísimo hasta que la última de las plagas –la peste negra, la bubónica– que se abatieron sobre Congara". [sic] T. II, p. 194), es innegable que llega a momentos muy altos en el segundo tomo, concretamente en la parte titulada "El agravio" (capítulo IX), y, sobre todo en las "aproximaciones a Bauman de Metz". La segunda es notable. Todo el heroísmo, el drama, el fragor de la Comuna de París han sido recreados magistralmente en páginas que se encuentran ya entre las mejores de la narrativa peruana. Ello se debe a la prosa

ceñida, compacta; a la precisión en los detalles, de los que no se abusa; a que, en suma —y recordando un sabio consejo de Ciro Alegría— Gutiérrez ha comprendido que el arte de la novela reside no tanto en el qué sino en el cómo, y fiel a eso, ha dejado que los hechos hablen por sí mismos, sin ninguna interferencia de la retórica y el énfasis, bastante controlado. Tan sólo un reparo: no compartimos el humanismo a ras del suelo, barato, que hace de los victimarios seres que han perdido su “perfil humano”. Los seres humanos, creemos, también pueden comprometerse con el mal, y éste no siempre asume rasgos excepcionales. Muchas veces se presenta a través de lo cotidiano y banal. Si no es inadecuado o impertinente referir mi experiencia de lector, debo declarar que la lectura de ese pasaje me ha hecho soñar por dos noches consecutivas con aquellos días espléndidos y terribles de 1871, tal es su poder suasorio. Ahí se demuestran las verdaderas posibilidades de Gutiérrez como narrador.

El problema central de LVT deriva del doble estatuto de la ficción. Por una parte la historia del proceso evolutivo del protagonista, quien, a su vez, elabora una novela sobre su familia. Pero a la par que ello, existe toda una serie de discursos que acompañan ese tronco: cartas, fragmentos de diarios, la tradición oral, encarnada por el ciego Orejuela, bardo de Piura y el viejo, y por eso siempre eficaz, truco de la ficción que se autorrefiere, que se refleja a sí misma y que se comenta. “La Churupaca” en el capítulo XII es una buena muestra del influjo de Joyce. Inevitable evocar el capítulo XVII del *Ulises*, pero lo que en el irlandés era innovación y ruptura, en el peruano es simplemente servirse de formas prestigiadas por el vanguardismo en un intento de maquillar lo que bien podría darse mediante formas tradicionales, tan tradicionales como la materia misma de la obra, emparentada con las novelas decimonónicas familiares. En LVT jamás se siente que el abanico de técnicas cuaje, más aún que se impongan como necesarias y constituyentes del sentido; nunca pasan de ser meras prótesis que engrosan el tamaño del texto, ya de por sí bastante cargado de historias y personajes comparsas. Lo mismo cabe indicar de los reenvíos textuales a obras como *San Manuel Bueno, mártir* de Unamuno o *La peste* de Camus, por dar un par de ejemplos. Fuera de demostrar el bagaje de lecturas del autor, no se capta mayor utilidad de los mismos.

Hemos hablado del Autor y es imprescindible indicar que diferenciamos claramente, siguiendo a Bajtin<sup>3</sup>, al Autor Real, que pertenece a la vida, del Autor Creador que pertenece a la obra. El Autor busca a través de la proyección sentimental llegar a objetivar al personaje, concluyéndolo en su devenir emocional y volitivo. Es lo más difícil conseguir esa extraposición de la conciencia del autor a la del personaje, pues el primero abarca al segundo no sólo en su conciencia sino también en su propio mundo y cuenta así con un "excedente de visión" que abarca los imperativos vitales del personaje. Si de por sí es difícil lograr la extraposición de la que he hablado, resulta mucho más compleja aún cuando en buena medida el personaje posee rasgos autobiográficos, entonces caben hasta tres opciones: que el personaje se apropie del autor, que el autor se posea del personaje o que el personaje se constituya en su propio autor. En LVT se da claramente el segundo caso. Lo demuestran no solamente ciertos rasgos compatibles entre Villar y el autor —pero estos son los que importan menos al no brindar una explicación estética de la obra, inscrita en un nivel diferente— sino la coincidencia de estilemas entre el texto que comentamos y una obra marcadamente saturada de subjetivismo que debemos a Gutiérrez: *La Generación del 50: un mundo dividido*<sup>4</sup>, hasta ahora su mejor libro. Hay una confluencia de propósitos en atrapar las asignaturas que dejan diversos sujetos y grupos al enfrentarse con la opresión, en inventariar las formas del compromiso que puedan adoptarse. Ambos textos proponen una meditación sobre la función de la escritura. Revisar *La Generación del 50* después de leer LVT es asomarse, en buena medida, al programa que la novela desarrolla, desde la reivindicación de Bauman de Metz hasta el rol que puede jugar la literatura durante un proceso de cambio social. Por esa razón Martín Villar es un personaje tan endeble, nunca concluido por completo. Al finalizar la novela, el autor nos muestra las cartas —no todas.

Uno de los intereses centrales de LVT es el interrogarse por los factores constitutivos de la peruanidad. La clara respuesta de que el

<sup>3</sup> M.M. Bajtin, *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI Editores, 1982, pp. 18–26.

<sup>4</sup> Miguel Gutiérrez, *La Generación del 50: un mundo dividido*. Lima, Ediciones Sétimo Ensayo, 1988.

pueblo peruano, como todo pueblo que ha sufrido la agresión del colonialismo, es un pueblo que recicla el trauma, se expande hasta ciertos extremos quizá insospechados para el mismo autor. El perpetuo Duelo por la violación de nuestras madres indias lo lleva a una suerte de racismo a la inversa que reivindica la pureza de los orígenes y, al parecer, considera la mezcla racial como algo nefando. El mismo horror al mestizo que atraviesa la obra de Guamán Poma se halla en las páginas de LVT, emblemetizado en la cruz de un Gavilán y una Gallina realizada por Santos Villar, "engendro de un ultraje cometido contra la naturaleza". (T. II, p. 366). Martín Villar padece la opresión del pasado que se remonta al momento en el que la maldecida semilla del blanco Miguel Villar se une a la de Sacramento Chira. Y así como Primorosa Villar aborta e incinera el fruto de sus relaciones en el blanco Odar Benalcázar, Martín Villar, por su parte, induce a su compañera, Zoila Chira, a que se someta a reiteradas prácticas abortivas. Todo con tal de terminar con la semilla del blanco, con tal de cortar la cadena y acabar de una vez con su "herencia de odio". Lo peor de todo es que Martín Villar ama a Deyanira Urribarri, culpabilizada descendiente de una familia de gamonales y blanca, y se niega a intentar una relación precisamente por móviles raciales. Se sabe bien a estas alturas que la negación permite precisamente una aceptación intelectual de lo rechazado, que es una simple etiqueta de la deyección pulsional, un alzamiento de la barrera, simboliza la represión para librarse mejor de las restricciones<sup>5</sup>. La "blancura" que Villar niega es en el fondo el objeto de su deseo compulsivo y si la rechaza con fuerza es porque precisamente la siente cercana (en efecto, él es un mestizo), pero ese absurdo "casi", revierte sobre él. La triste paradoja es que Villar quisiera ser blanco... sólo para blanquearse mejor con una mujer que posee los atributos de un linaje "principal" sin cargar con la culpa real, no la subjetiva, que ese origen le provee.

Destacado rol cumple la brujería en LVT. Ella impregna la vida de los Villar y Martín, gracias a la ingestión del brebaje preparado con el cactus, puede superar las barreras del tiempo y el espacio, y anticipar su propia muerte. La descripción de los estados de alucina-

<sup>5</sup> Jean-François Lyotard, *Discurso, figura*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1979, pp. 88-134.

ción de Martín Villar permite comprimir la materia novelesca que después se expondrá —o que ya se expuso. Las reiteraciones generan un incremento innecesario del volumen del texto; configuran como narratorio a un pobre de espíritu al que hay que estarle recordando constantemente los hechos. Las visiones permitirían establecer un contrapunto entre una cosmovisión lineal y progresiva del tiempo, y por ende de la Historia, y una cosmovisión otra, que niega las barreras espacio-temporales. No obstante, no se alcanza ninguna discursividad teórica que subsuma y concilie ambas, y la dimensión mágica se revela como un simple elemento interpolado, como un divertimento con lo exótico. Pero ¿exótico desde qué perspectiva? Nos acercamos a un punto medular. LVT tiende vasos comunicantes entre lo nacional (Guerra del Pacífico), lo local (costumbrismo piurano) y lo “universal” (la Comuna de París, la “Semana Trágica” de Barcelona). Puede pensarse que Gutiérrez intenta una novela “total” —si es que todavía hay quien crea en eso— o que desea liberar a la novela peruana de su constreñimiento a los lares hogareños devolviéndola al ilimitado proceso de transformación que le es connatural al género<sup>6</sup> en un movimiento de amplitud abarcadora de temas y espacios. Ese movimiento se da de Europa a la periferia, nunca al revés. Lo demuestra el adoctrinamiento que ejerce Bauman de Metz sobre los jóvenes Lama Farfán de los Godos, González Urutia y José Agustín Benalcázar (tal vez la palabra “adoctrinamiento” no sea la precisa, acaso conviniese hablar de “magisterio”), y también la educación en los placeres que imparte François Denis Boulanger de Chorié al joven Odar Benalcázar León y Seminario; lo demuestra el influjo decisivo del sabio Raimondi en el futuro doctor González; lo demuestra la detenida narración de la trayectoria del padre Azcárate y la grandiosa secuencia de la Comuna de París; lo demuestra especialmente, *per negationem*, la varias veces mentada insurrección de la Comunidad de San Fernando de Chalaco, nunca encarada por el texto. Es comprensible el espacio que se le dedica a un acontecimiento de la magnitud de la Comuna, pero no se entiende que la novela rehuya lo que desde una perspectiva nuestra resultaría lo más relevante: el levantamiento en Piura, mien-

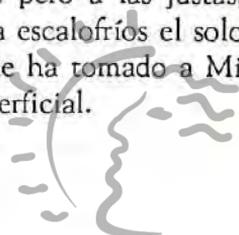
<sup>6</sup> Julia Kristeva, *El texto de la novela*. Barcelona, Editorial Lumen, 1974, pp. 19-25.

tras que sí se tocan los sucesos de 1909 en Barcelona. Quien observe con cuidado los reenvíos textuales, las alusiones, verá dónde está ubicado el "centro" del texto. El hecho mismo de insistir en temas tan "coloniales" como los de la sangre, el linaje, el blasón, el ultraje de la Conquista, la bastardía; la necesidad que se siente de ajustar cuentas con "hispanistas" y "pasadistas", todo eso, en suma, evidencia una centralidad atascada en preocupaciones pre-velasquistas de la sociedad peruana. No faltará quien objete que los temas, abordados dolorosamente por LVT, que acabo de indicar permanecen vigentes. Lo cierto es que tengo serias dudas al respecto. Creo que en los últimos 15 años se ha venido forjando un nuevo tipo de sensibilidad que inserta las preocupaciones mencionadas arriba en otros constructos mucho más complejos, lo que le dificulta a LVT hablarnos del presente "aunque en apariencia trate de asuntos pasados". Ese es el claro intento de esta novela extemporánea.

La verdadera carta que se juega es la de plasmar un producto capaz de colocarse con éxito en el escaparate internacional. Es una apuesta seria para la que se asume sin vacilar la "centralidad" europea; el "internacionalismo" como categoría empática; las alusiones que buscan conectar con la experiencia cultural de los potenciales lectores españoles y franceses y, por supuesto, el infaltable color local que todo lector promedio europeo espera de una novela latinoamericana. LVT se lo brinda a manos llenas. La brujería juega un papel importante en ese plano, así como algunos clichés de los que no se priva el texto: drama social, fuerte presencia del paisaje, erotismo desafortunado, la supuesta vitalidad que nos desborda. No es casual la mención, en las páginas finales de LVT, de *Cien años de soledad*. La extraordinaria novela del colombiano se ha constituido en nuestro medio en una suerte de paradigma para todos los que desean un rápido reconocimiento en el exterior abordando temas y procesos "populares". Los lectores de García Márquez han elaborado a partir de su novela mayor un modelo de recursos, temas; de tópicos, para decirlo con una sola palabra, a aplicar. Pero el homenaje con dificultad sobrepasa a la referencial y en los últimos años varios narradores peruanos han intentado ese camino —con absoluto fracaso— perjudicando el desarrollo de sus propios talentos y la consecución de una expresión original.

Con un poco de suerte, LVT quizá consiga lo que su autor se ha propuesto. Sería una pena que no fuera así ya que tanto ha trabajado Gutiérrez con esa finalidad. Apenas pensar que probablemente Gutiérrez no ha reflexionado lo suficiente sobre el problema del centro y su relación con la periferia, que tal vez no haya considerado que al ser el centro el espacio fijo desde el cual se organiza la totalidad de la estructura, de la figura o del proceso, al ser el origen fijo, no forma parte de aquello mismo que estructura u organiza y por lo tanto necesariamente ha de estar en otro lugar...

Por mi parte, sólo me queda decir que LVT constituye un aporte a la narrativa peruana, lo cual no es nada difícil de lograr, habida cuenta la pobreza de nuestra tradición; que posee momentos muy logrados, lo que hace presagiar mejores textos del autor; que como novela gana por puntos pero a las justas; que le sobran unas 400 páginas; que me provoca escalofríos el solo pensar en la cantidad de años y de esfuerzo que le ha tomado a Miguel Gutiérrez escribir un texto esencialmente superficial.



**Biblioteca de Letras**  
«Jorge Puccinelli Converso»

## Aproximación a *La violencia del tiempo*

ROBERTO REYES TARAZONA

En enero de 1990 Miguel Gutiérrez puso punto final a una novela que llevó ocho años escribir y muchos más concebir, soñar, nutrir y diseñar. Al año siguiente apareció bajo el sello editorial de Milla Batres con el título *La violencia del tiempo*. Desde entonces los elogios no se han hecho esperar y, contra lo previsto (debido a sus casi mil cien páginas tiene un costo relativamente alto para nuestro medio, que no se caracteriza precisamente por su dispendio en gastos destinados a la compra de literatura), cada vez gana más lectores, a tal punto que ya va por su segunda edición. Curiosamente, hasta ahora, semejante éxito de crítica y de público —gracia otorgada solo a muy conadas obras—, aún no ha desatado los usuales ataques de los detractores de siempre, tan abundantes en nuestro medio.

Como es de esperar, dado el escaso tiempo de circulación y la riqueza de la caudalosa obra, las interpretaciones aún son incipientes y parciales. El presente artículo, por las exigencias del caso, no escapa a estas características, aunque intenta sentar algunas líneas básicas explicativas, con la esperanza de poder abordarlas más adelante.

“Campanas de Piura”, título provisional con que Gutiérrez acometió inicialmente su ambiciosa empresa, contiene ya en germen los principales ejes narrativos de *La violencia del tiempo*. Estos son la historia de los Villar y el levantamiento de los comuneros de Chalaco durante los años de la guerra con Chile, al grito de “Viva la Comuna”.

Inicialmente, según sus declaraciones, Gutiérrez concibió escribir una novela de extensión convencional. Pero a medida que fue adentrándose en la historia de la familia, una familia de estirpe dostoiévskiana —no es un secreto la admiración de Gutiérrez por el

autor de *Los hermanos Karamazov*—, y se fue sumergiendo en la recreación histórica y el conocimiento territorial de Piura, donde se desarrolla centralmente la novela, y dio rienda suelta a sus motivaciones y exigencias interiores, fue requiriendo de más y más espacio literario; a tal punto, que las andanzas de uno solo de los miembros de la familia: Isidoro Villar, el bandolero, se convirtió en una novela independiente, que apareció en 1988 con el título: *Hombres de caminos*. Asimismo, Martín Villar, el personaje-narrador de *La violencia del tiempo*, es el protagonista de “El nacimiento de Martín Villar”, novela inédita, terminada antes incluso que *Hombres de caminos*.

De este modo, cada uno de los personajes de la familia tiene no sólo un perfil psicológico definido, rico en matices interiores y un papel relevante en la andadura de la novela, sino que es protagonista de acontecimientos que muy bien podrían convertirse en relatos independientes. Estamos pues, frente a uno de los rasgos narrativos peculiares de *La violencia del tiempo*: las historias individuales dentro de la gran historia general, tónica que no se limita sólo a los miembros de la familia sino se extiende a muchos otros personajes de la región, del país e incluso del extranjero, de distinta extracción social o procedencia cultural. En este sentido, la multitud de hombres y mujeres —jóvenes y viejos, ricos y pobres, aristócratas y campesinos, ilustrados y analfabetos, jocundos y sombríos— que desfilan por los escenarios de la novela, es más numerosa que cualquiera de las producidas en otras novelas de nuestro país. Pero, debemos remarcar que no nos encontramos frente a un simple muestrario de personajes. En *La violencia del tiempo*, los personajes son seres pasionales, intensos, contradictorios, seres que encarnando vicios y virtudes universales, lo hacen a su manera —a nuestra manera—, a tal punto que uno no deja de sentirlos cercanos, aunque a la vez resulten habitantes de un mundo de otra dimensión, una Piura semejante al de un mundo de otra dimensión, una Piura semejante al Macondo de García Márquez, Santa María de Onetti o Yoknapatawpha de Faulkner.

Como en estos casos, el territorio de la novela de Gutiérrez se presenta a menudo con una aura mítica, sobre todo cuando se describe el desierto piurano, escenario de acontecimientos épicos y tragedias íntimas, asociado a la soledad y las distancias sin límites, y debajo del

cual se encuentran milenarios tesoros escondidos. De manera consecuente, en este territorio de ensueño o pesadilla, aparecen una y otra vez árboles y animales cumpliendo papeles simbólicos o rituales: el vichayo, donde Cruz Villar amarraba a sus hijos para darles las póci-mas de cimora o de San Pedro a fin de inducirlos a tener visiones sobrenaturales; el zapote de dos piernas, donde colgaron a Isidoro Villar; "el gran padrillo"; el gallo de pelea de Cruz Villar; etc.

Dentro de este territorio, asimismo, muchos de los personajes se desenvuelven de manera instintiva, irracional, con la ferocidad o la nobleza o la inocencia de los animales. Incluso, no faltan los personajes que, cuando aparecen, lo hacen con los atributos de algún animal, o identificados como tales. Así, Primorosa Villar es "una yegua", "una potranca"; la ciega Gertrudis, "una verraca": Inocencio, "un animal solitario" que "atravesaba como un sonámbulo el pueblo y caminaba descalzo por dunas y páramos y montes, tumbando a las chivas para mamar su leche y devorando carne cruda o apenas cocida de iguanas y víboras (los únicos animales que mataba), y como golosina el fruto del zapote y ciruelas y cerezas silvestres y los amargos limones de la tierra"; etc.

Otras veces, en cambio, el territorio piurano aparece descrito con tanta minuciosidad, que al lector le da la impresión de poder servirse de la novela como una guía para desplazarse por la región; es más no sólo de lo que es la región en el presente de la novela, sino en las distintas épocas en que discurre la obra. El inventario incluye pueblos, caminos, accidentes geográficos, la misma ciudad de Piura, con sus calles y edificios; nada escapa a esta voluntad de recreación de una realidad física obsesiva para el autor, al punto que, con la información manejada, bien podría elaborarse una monografía regional, o una de esos antiguos "Almanaques y Guías de forasteros". Esta aspiración es tan marcada que, en algún momento, Gutiérrez barajó la posibilidad, entre otros títulos previos al definitivo, de nombrar "Debajo de la línea equinoccional" a su proyecto narrativo.

Para lograr estos dos objetivos: la fidelidad realista y la recreación mítica, conjugados de tal manera que se complementen, es necesario no sólo mucha documentación y conocimiento vivencial profundo del lugar, sino un talento especial para las descripciones, requisitos todos que Gutiérrez cumple a cabalidad:

“El ciclo manteníase límpido e iridiscente, pero el primer amago de los ventarrones de la tarde castigó el rostro de la gente y el viento (pardo, amarillento, encendido) avanzó atorbellinado y crujiente como por un reseco y vidrioso pellejo de macanche y en su embestida dejó una estela de polvo que quedó flotando, ardiente y vaporoso.”

Pero la novela de Gutiérrez va más allá de la proliferación de personajes y ambientes e historias. De haberse limitado a este esquema, *La violencia del tiempo* hubiera sido lo que se denomina una “novela-río”, como *Los Thibault* de Martín Du Gard, una saga familiar, como *Los Buddenbrook* de Mann o *La Saga de los Forsythe* de Galsworthy, o un ciclo de novelas que perfectamente pudiera haberse segmentado en varios volúmenes, a la manera de *La Comedia Humana* de Balzac o los *Episodios nacionales* de Pérez Galdós, o, desde otra perspectiva y con características diferentes, como *El cuarteto de Alejandría* de Durrell. Y la novela de Gutiérrez no es ni uno ni otro caso; lo más cercano a su carácter es lo que se ha dado en llamar “novela total”.

La idea de la escritura de la “novela total” fue propugnada por Vargas Llosa en los años sesenta, durante la primera etapa de su obra —una novedad en nuestro medio, pero una aspiración de larga tradición en la literatura europea y norteamericana, y natural en los escritores de gran aliento—. Su idea de totalidad giraba en esencia en torno a la necesidad de presentar simultáneamente escenarios y hechos de distintos lugares y épocas, y de romper la dualidad novela urbana-novela rural, que encasillaba y esquematizaba los proyectos narrativos de entonces; a lo cual sumaba su posición frente a al antiguo dilema del azar y la necesidad en la historia. En *La Casa Verde* y *Conversación en la Catedral*, Vargas Llosa intentó dar una respuesta literaria a este desafío, apoyándose sobre todo en un virtuosismo técnico que concluyó justamente con la segunda obra mencionada.

La concepción de “novela total” de Gutiérrez es distinta, y aunque no hay escritos sistemáticos que sustenten su posición, este se encuentra implícita en *La violencia del tiempo*, como podremos observar en las líneas que continúan. Aunque antes de ello, debemos advertir que Gutiérrez, en entrevistas, ha realizado algunas precisiones importantes al respecto.

La principal es que la novela es un género sincrético; es el género que puede contener otros géneros dentro de sí, como la lírica y el drama, y donde pueden converger la historia y el mito, la política y la religión; es un género donde caben la belleza y el conocimiento, la solemnidad y el humor, la denuncia social y lo lúdico, lo abyecto y lo sublime; el único género capaz de albergar la subjetividad más recóndita, la fantasía más desbocada y los más grandes escenarios y acciones colectivas. Consecuentemente, cuando se pretende alcanzar estos objetivos es necesario el empleo de múltiples recursos técnicos y lingüísticos, concretados en una diversidad de puntos de vista, saldos temporales, tratamientos conductistas o inmersiones en la conciencia interior de los personajes, atmósferas, etc.

Con esta concepción de novela total es que Gutiérrez acomete su gran proyecto narrativo, un complejo proyecto cuyo desmontaje y análisis crítico requieren diversas consideraciones.

En principio, pese a su división en tres o dos volúmenes —según se trate de la primera o la segunda edición—, para apreciar a cabalidad *La violencia del tiempo* no pueden verse aisladamente sus partes, pues cada una de ellas está en función del todo, que se redondea justamente en el final. Es necesario, pues, leerla como una novela de menor extensión, de principio a fin.

Considerando la gran extensión de la obra y la complejidad de los elementos narrativos puestos en juego, ¿qué puede explicar la notoria coherencia que se halla en el libro? La respuesta se encuentra, a nuestro juicio, en la clara concepción del mundo y del oficio novelístico del autor, la misma que se plasma en la singular riqueza narrativa de la obra (entendiendo ésta en su acepción de la destreza o arte de contar) y en la original reflexión histórica expuesta. Estos ejes centrales que se imbrican, alimentan, compiten y complementan, alguna vez los hemos calificado como la pasión por narrar y la búsqueda de un sentido de la historia aplicado a nuestra realidad, lo cual no significa, por supuesto, que dentro de los intereses de Gutiérrez —y que se plasman admirablemente en la novela— no existan aspectos vitales como son la reivindicación social y la reflexión filosófica y existencial, entre otros. Pero la importancia de la pasión por narrar y la indagación

histórica es tan grande, que, creemos, no es posible entender bien la novela desconociendo sus papeles en ella.

Si algo es notorio para cualquier lectura, por más superficial que ésta sea, es el vigor narrativo de *La violencia del tiempo*, de modo que no nos extenderemos mucho en este punto. Al respecto, no es causal la admiración de Gutiérrez por Ciro Alegría, y el papel importante que tuvo en su formación literaria la lectura de sus obras. Es de sobra conocido que el autor de *El mundo es ancho y ajeno* es un narrador nato, como que uno de sus recursos preferidos es la incorporación en sus novelas de la clásica técnica de la "narración dentro de la narración", tan del gusto de los novelistas que se acercan al mundo popular o provienen de él.

Gutiérrez, en su obra, asimila y aplica muy bien esta técnica, aunque llevada a un nivel mucho más complejo. Así, *La violencia del tiempo* no solo está sembrada de múltiples sucesos, de intrigas y aventuras, sino que los narradores tienen papeles importantes dentro de la novela. Y si bien existe un narrador central (Martín Villar), la novela avanza en muchos capítulos por boca de otros personajes que fungen de narradores. Estos van desde los anónimos, pasando por personajes secundarios, como las Peleas Sullón, el Ciego Orejuela ("el bardo de la falaz epopeya de la tierra piurana") y muchos otros que desempeñan ese papel circunstancialmente, hasta los que tienen un rango de mayor importancia en la novela, tal el caso de Cruz Villar, por ejemplo. Martín Villar, además de su participación en hechos decisivos en la novela, paralelamente lleva a cabo su "aprendizaje de la escritura", ejemplo de lo cual es la novela misma que el lector tiene en las manos. Desde esta perspectiva, no sería un despropósito calificar *La violencia del tiempo* como una "novela espejo", con lo cual se reconocería no solo la presencia de Borges en la composición de la obra — un Borges desmesurado, claro está—, sino, sobre todo, la de "Las Meninas" de Velázquez.

A la sombra de este recurso, Gutiérrez va dejando hitos de su intención narrativa, de sus aspiraciones, por boca de Martín Villar: "Si bien no entendí el sentido de la exposición del Ciego, en cambio quedé deslumbrado por su arte de narrar, en el que combinaba lo dramático con lo épico grandioso y todo esto atravesado por ráfagas de

humor y comicidad, donde no faltaba lo escabroso y obsceno, con alguna que otra vulgaridad”.

Si ligamos esta manifestación a la concepción de la novela en Gutiérrez, se evidencia claramente su intención de tocar los extremos: lo abyecto y lo sublime, la burla desfachatada y el rigor del pensamiento, la irreverencia y el respeto a los valores comunitarios; en relación a lo cual creemos necesario resaltar lo del humor y lo escabroso y obsceno.

El humor en Gutiérrez es generalmente producto del sarcasmo, de la burla, de la irreverencia, de un espíritu festivo que surge a veces espontáneo —cuando se trata de ambientes populares—, a veces cargado de intención satírica —en el caso de los dueños del poder y la riqueza—, que es cuando se vuelve más corrosivo.

En la búsqueda de los extremos de la existencia, para plasmar a sus personajes, Gutiérrez apela tanto a seres guiados por aspiraciones tan nobles como el afán del saber (el doctor Gonzales), el patriotismo (la señorita Diéguez) o la búsqueda de la fe (el padre Azcárate), como a aquellos movidos por la lujuria y la salacidad (Odar Bernalcázar) o por el mal (la ciega Gertrudis); de todo lo cual no es ajeno Martín Villar, como si el autor hubiera conjugado en él una síntesis de todas las pasiones humanas. Gutiérrez no rehuye, pues, ninguno de los extremos de la vida, de modo que utiliza las frases más gruesas y las más delicadas. Los insultos, maldiciones y las llamadas “lisuras” no excluyen las construcciones pulidas, las figuras elegantes, el “buen decir”. Igual ocurre con las vidas de los personajes. Y si Gutiérrez, pese a tratar lo más bajo o lo más escabroso de la experiencia humana, no cae en la truculencia o la morbosidad, lo consigue porque su acercamiento a ello no es gratuito sino producto de su concepción de la novela, y, sobre todo, porque en el centro de la obra existe algo sólido: su profunda preocupación por el destino del país a partir de una reflexión histórica, con lo cual trasciende lo contingente.

Esta preocupación es un aspecto fundamental en el quehacer novelesco de Gutiérrez, pues si bien una pasión es una actitud de vida, una guía que impulsa a someter nuestra capacidad intelectual, nuestros actos, a ésta, que funciona como un polo que atrae y supedita todos los otros intereses de la persona en relación a ella, ninguna

pasión se basta a sí misma y requiere de otros intereses que la respalden, que la complementen y la tornen viable, de otro modo se convierte en una simple obsesión. En el caso de Gutiérrez, reiteramos, el soporte de su pasión por narrar es la reflexión histórica.

Tratándose de la historia, Gutiérrez no encara esta de manera académica, aséptica, o simplemente como un actividad intelectual abstracta. Para él, la historia es asumida desde una perspectiva de clase. Su reflexión tiene un punto de partida: su adhesión a los desheredados, a los integrantes del pueblo.

En *La violencia del tiempo* esto es muy claro, y se siente como una presencia permanente. Incluso, desde el título encontramos la visión de un devenir desgarrado, conflictivo, frente al cual, Martín Villar no lo sufre pasivamente, o de manera resignada: "no sólo me suministró información sino me enseñó a sentir la historia como un destino aciago que era preciso redimir".

La presencia de la historia en la novela tiene su punto de partida en la necesidad del narrador de reconstruir la génesis de su familia. A partir de esta autoexigencia — conflictiva para Martín Villar, pues primero debe superar su rechazo a sus parientes por los hechos vergonzosos realizados por ellos—, a manera de círculos concéntricos, la reconstrucción del pasado se irá extendiendo a la historia de la región, del país, y aún, en cierta forma, del mundo.

De la misma manera, del oprobio personal, producto del agravio ejercido contra los antecedentes del protagonista, Gutiérrez saltará al agravio nacional. En la historia familiar, la deshonor es producto de la venta de Primorosa Villar, por su parte, a Odar Bernalcázar, el amo de la región. En la historia nacional, la conquista española, con su secuela de explotación, iniquidad e injusticia, es el punto inicial para la degradada condición de los habitantes del país. Así, según Martín Villar: "Eramos, pues, un pueblo de bastardos, frutos de la violencia, la derrota y el engaño..."

Frente a ello, el protagonista-narrador, así como realiza un aprendizaje del arte de escribir, también, a lo largo de la novela, va realizando su aprendizaje del papel del pueblo, de su personal ubicación en él, y del significado de la propia historia.

“... mi yo se había difuminado, mi voz la sentía ajena, entonces me dije que mi voz no me pertenecía, yo era un conglomerado de voces y por primera vez me consideré parte de una comunidad”

Este conocimiento de la historia no deja impasible a Martín Villar, quien reacciona de manera pasional: “lo que tú denominas odio, rencor y venganza constituyen las únicas armas que posee el pobre para manifestar el agravio padecido y reclamar justicia”.

El narrador contiene, pues, con los hechos, y si bien le es imposible modificarlos por tratarse de sucesos del pasado, sí puede ponerlos al desnudo y enfrentarse a las visiones interesadas de los herederos de la conquista y la colonia: “la historia del Perú, tal como está escrita no era más que la desgracia crónica de los infinitos lances de honor y bastardía protagonizados por la cabalgata de fantasmas magníficos y despreciables que seguían oprimiendo nuestra conciencia”.

Como consecuencia de esta situación, la manera de encarar los hechos por el narrador no será pues, de ninguna manera complaciente, y aunque no falten los momentos de humor —un humor corrosivo, sarcástico—, su actitud es muchas veces agresiva, violenta. Quizás —salvando las posiciones ideológicas diametralmente opuestas—, el tratamiento de este aspecto de la novela de Gutiérrez pueda compararse con el dado en *Viaje al fin de la noche* por Céline.

El enfrentamiento de Martín Villar con quienes se arrogan el monopolio de la verdad histórica se da en diversos niveles: validez de fuentes, puntos de vista, tratamiento estilístico, etc. Incluso, en esta obsesión por encontrar la explicación a los hechos, por llegar al máximo de conocimientos, apoyándose en la tradición regional, el narrador utiliza alucinógenos, como el San Pedro —el “Cactus dorado”— que lo transportan a una dimensión esotérica, fuera ya de los límites de la lógica y la racionalidad científica.

Para atemperar cualquier desborde, Gutiérrez, con gran oficio narrativo, cambia de puntos de vista, desplaza la acción a otros tiempos, a otros escenarios, con lo que logra alternar diversos tonos y atmósferas justificadamente (gracias a su gran versatilidad estilística),

y dar un respiro a los personajes –y al lector–. El empleo de diversas técnicas y estilos no es pues un banal afán de impactar, sino resultado de una respuesta a las exigencias del desarrollo de la novela. Tan es así, que Gutiérrez no oculta sus influencias literarias, y más bien parece querer hacerlas explícitas, y aún parodiarlas. Para ello le sirve admirablemente el distanciamiento asumido, producto de su estrategia de reflejar en la novela su propia realización (lo que denominamos “novela espejo”), en la cual los cambios de punto de vista le son de suma utilidad.

En consecuencia, ficción e historia están tan íntimamente ligadas que ambas se iluminan y transfieren sus características una a otra, trasvasando también sus preocupaciones, todo ello tan bien ensamblado, que sus límites se diluyen o no interesan.

El resultado final es un desarrollo de gran vigor narrativo, de una fuerza pocas veces vista en la novelística peruana y latinoamericana. Una vez más, y magníficamente, vemos cómo, al proyectarse a otras formas de abordaje de la realidad, la ficción amplía sus fronteras, se enriquece y enriquece al género.

*La violencia del tiempo*, donde se conjugan pasión y reflexión, sueño y realidad, ideología y amenidad, canción y diatriba, en su más alta dimensión, constituye un ejemplo y un reto para las futuras generaciones de narradores que intenten ir más allá de los simples y banales ejercicios de virtuosismo narrativo, o de complacer servilmente las demandas del mercado.

## Mariátegui y los 500 años

TOMAS G. ESCAJADILLO

Yo soy expreso enemigo de la futurología y por ello siempre he criticado divagaciones –las más de las veces descabelladas– de este tipo: ¿qué hubiera pensado Mariátegui (para olvidarnos de Brezhnev y Krushchev que están los pobres en el fondo del papelero de la historia) de Gorbachov? ¿Lo hubiera considerado el Gran Traidor? ¿Cómo evaluaría JCM el derrumbamiento del socialismo realmente existente en Europa Oriental? O, en otro plano, ¿JCM aconsejaría el voto viciado en las elecciones del CC (lo de D es exceso)? Finalmente, ¿qué hubiera dicho Mariátegui ante un conjunto de partidos que llevan su nombre o dicen seguir sus ideas, de la disolución de la Izquierda Unida, el fenómeno más importante acaecido en el campo socialista peruano en el siglo xx?

Pero como está de moda –moda que viene de lo más alto–, decirse y desdecirse, diré, pues –a pesar de mi tantas veces expresado reparo a la futurología como procedimiento válido en política e historia de las ideas–, algunas frases en torno a JCM a la luz de este 500 Aniversario. Lo primero –que puede ser sorprendente para algunos– es que “el personaje histórico que más admira Mariátegui es Cristóbal Colón”. Lo dice al paso en un reportaje en el que se preguntan muchas cosas, publicado en la revista *Varietades* de Lima, el 26 de mayo de 1923. Ese aserto debe ponerse en su contexto. Años más tarde Mariátegui explicaría qué es lo que le fascina de Cristóbal Colón. Desde luego que no hace falta recurrir a citas de los escritos de Mariátegui para documentar su acre condena al proceso, al *modus operandi* de la Conquista. Es innecesario, igualmente, acudir a los planteamientos de cómo Mariátegui evaluó que el proceso del Virreinato terminó por destrozar ese país razonable y sensato que era el Perú (o,

si se prefiere, el imperio de los Incas), cuando –maldito sea el día– Pizarro y los suyos tocaron costas peruanas.

Durante muchos años, he usado la frase–muletilla del protagonista de *Conversación en La Catedral* (Zavalita era por aquel entonces –ahora ya no– una especie de *alter ego* de Mario Vargas Llosa): ¿Cuándo se jodió el Perú? En una entrevista –verdaderamente de antología y no sólo por su desusada extensión– que le hice al cuentista y novelista Enrique Congrains y que apareció en *Quehacer* (número 46, abril-mayo de 1987), le lancé de improviso la famosa preguntita. Congrains no lo pensó un instante y contestó: “Para mí el Perú se jodió el día que nos invadieron y nos conquistaron los españoles”. (Después de esto la frasecita –que data de 1969– se hizo tan popular que hasta se ha publicado recientemente un sesudo libro con ese título).

Si algo le reprocho a mi muy admirado Mariátegui es el no haber sido, como su antecesor ideológico Manuel González Prada, anticlerical. Así, por ejemplo, que no haya en él condena explícita a los “extirpadores de idolatrías” y la evidente alianza Gamonal-Cura local. Pero el juicio y la evaluación histórica de Mariátegui sobre la Conquista-Coloniaje es duro y rotundo. Es más, su aporte no se acaba con la Colonia; él fustiga quizás con especial acritud y contenido político a quienes durante la República siguen usufructuando el poder “con el espíritu de casta de los encomendadores coloniales”. Su pelea, pues, en el Perú que le tocó vivir por desgracia es corta. Quizás deberíamos incluir aquí una reflexión acerca de si Mariátegui idealizó el Imperio Incaico y concretamente sus células constituyentes, las comunidades indígenas. No hay espacio para ello.

Digamos que no vamos a preguntarle a José Carlos Mariátegui acerca de la conocida posición de nuestro buen amigo el Dr. Virgilio Roel, que afirma que los aventureros, analfabetos, ex convictos, etc., que “descubrieron” América provenían de una Europa que estaba –son cálculos del Dr. Roel– atrasada 500 años en relación al nivel de vida del “Nuevo Continente”. Es posible –a la luz de lo que sabemos *ahora*– que Mariátegui idealizara un tanto la comunidad indígena y que se apoyara demasiado en los escritos de Hildebrando Castro Pozo. (¿Pero, había opiniones alternativas que escoger?).

Mariátegui identifica a Riva-Agüero como “el capitán de la derecha”, hispanófila y entroncada con los “encomenderos coloniales”. En el “testimonio de parte” que antecede a “El proceso de la literatura” –por mucho el más largo e importante de los 7 ensayos– José Carlos Mariátegui hace su “arreglo de cuentas” (el título es de Vargas Llosa), con el Capitán Riva-Agüero y sus seguidores, como los hermanos García Calderón (especialmente la cosa es con Ventura). Pero esto sucede en 1927/28. Muchísimo antes, siendo Mariátegui casi un adolescente, el futuro Amauta ataca –y lo hace ferozmente– al “capitán de la derecha”.

Riva-Agüero había dictado una pomposa, soporífera y larguísima conferencia en San Marcos (desde luego todavía en esas fechas reducito y bastión de la derecha y el pensamiento conservador). El comentario escrito de Mariátegui es lapidario: “Un discurso: 3 horas, 48 páginas, 51 citas. ¿Gramática? ¿Estilo? ¿Ideas?”. La humillación de la “vaca sagrada” (que verdaderamente Riva-Agüero lo era, antes y después) apareció en *La Prensa*, de Lima, el 30/IV/1916. Mariátegui tenía entonces apenas 22 años y su evaluación del mayor representante de la “derecha ilustrada” es letal como flecha envenenada: “3 horas + 48 páginas + 51 años (citas) = 0 ideas = 1000 yerros”.

Uno de los grandes aportes de Mariátegui en “El proceso de la literatura peruana”, como recién ahora se está reconociendo es su esquema de periodización de la literatura peruana: Literatura Colonial/Literatura Cosmopolita/Literatura Nacional. Es en este campo, en especial, que Mariátegui se enfrenta con los “hispanófilos” y proclama un dictamen muy negativo a la etapa “colonial” de nuestra literatura, a la cual –sorprendentemente– adiciona a muchos escritores de época muy entrada la República, incorporándolos a lo que para acortar podríamos llamar, como José Carlos Mariátegui, “Mediocres escribientes coloniales”. Así Mariátegui afirma: “Riva-Agüero enjuició la literatura con evidente criterio “civilista”. Su ensayo sobre el “carácter de la literatura del Perú independiente” está en todas sus partes, inequívocamente transido no sólo de conceptos políticos sino aún de *sentimiento de casta* (mi subrayado). Es simultáneamente una pieza de historiografía literaria y de reivindicación política”.

Lo interesante es que Mariátegui alcanza a vivir los cambios de

dueño que sufre el Perú. Analiza el imperialismo británico y en los años finales y cruciales de su vida percibe y denuncia el cambio de dueño: bajo el paraguas generoso de Leguía el imperialismo norteamericano domina la economía peruana durante su famoso "oncenio". Leguía termina derrocado no así el imperialismo yankee, que goza de buena salud y todavía tiene en nuestros días superpoderosos embajadores criollos (*jad-honorem?*). Carlos Boloña, por ejemplo, debe tener pasaporte diplomático USA.

Todo esto quiere decir que Mariátegui —hasta 1930, año de su muerte—, puede hacer un análisis de la "visión de los vencidos", eliminando en sus evaluaciones la fuerza del comercio con España —que se reduce a muy poco—, a cambio de combatir a los nuevos amos del país; pero esto no liquida, como veremos al final, las cuentas con España. En lo fundamental, Leguía ve un peligro en el N° 9 de *Amauta* en el que se ataca al Amo del Norte y se publican textos tan persuasivos como el de Jorge Basadre, "Mientras ellos se extienden. Crónica sintética de la reciente acción yankee al norte de Panamá". De allí la invención de un "complot comunista" que lleva a Basadre y a Mariátegui, entre otros, a la cárcel, y ocasiona la primera clausura de *Amauta*.

Digamos, finalmente, que si el *Amauta* designa a los gamonales ("el Perú está contra los gamonales o a favor de ellos") como los herederos de los "encomenderos coloniales", y responsabiliza a las repúblicas hispanoamericanas el no haber cambiado en lo sustancial el orden social opresor del régimen anterior, la crítica contra España está presente, aunque quizás de forma subliminal.

Esto podría verse al examinar que, en el campo de la literatura, Mariátegui combate a los "hispanistas" como si estuvieran en el poder. Esto implica, de un lado, una posición claramente "indigenista" que no necesita ser explicitada, y una actitud antihispanista que hace pensar que en 1923-1930 Mariátegui está realizando inconsciente o concientemente un ajuste de cuentas con 1492.

En cierta forma "El proceso de la literatura" significa una crítica abierta a la tradición hispanista poniendo en primer plano a las figuras del "Perú profundo". Es una de las primeras reivindicaciones a Mariano Melgar. "Expropiá" a Palma, que había intentado ser alineado en la

hilera de los añorantes del pasado colonial. JCM destaca el carácter "democrático" de Palma, y su tono burlón y satírico respecto a su imagen de la Colonia. En cambio, el cuestionable humor de Pardo y Aliaga no es sino "malhumor godó", de alguien que añora el pasado colonial, a diferencia del fresco humor, por donde entra el pueblo con todas sus imperfecciones, de Manuel Segura. Y no repetiremos por archiconocido que José Carlos Mariátegui —y su revista *Amauta*— elogian sin el menor regateo obras tan poco revolucionarias como las de Martín Adán y, sobre todo, a su adorado José María Eguren.

Volviendo a Colón. ¿Incurrió en un fallo (como dicen los españoles) Mariátegui al separar a Colón del fenómeno de la Conquista? Creo que sí, aunque debemos escuchar a Mariátegui explicitar qué fue lo que lo sedujo de Colón. Cinco años más tarde de la cita con que inició esta nota, diría Mariátegui: "Colón es el tipo del gran aventurero: *Pioneer de pioneers*". Mariátegui lo admira como admira a Charlie Chaplin, el aventurero de *En pos del oro*: "... el bohemio es la antítesis del burgués. Charlot es anti-burgués por excelencia. Está siempre listo para la aventura, para el cambio, para la partida. Nadie lo concibe en posesión de una libreta de ahorros. Es un pequeño don Quijote, un juglar de Dios, humorista y andrajoso" ("Esquema de explicación de Chaplin").

En el texto de Mariátegui que estamos citando, (*Variedades*. Lima, 13 de octubre de 1928), JCM revela: "Pienso en Colón cada vez que me visita la idea de escribir la apología del aventurero. Porque hay que reivindicar al aventurero, al gran aventurero".

Y, como se trata de un texto del Mariátegui final, la reflexión se eleva al destino de esta América que "descubrió" Colón: "Hispano-América, Latino-América, como se prefiera, no encontrará su unidad en el orden burgués. Este orden nos divide forzosamente, en pequeños nacionalismos. Los únicos que trabajamos por la comunidad de estos pueblos, somos, en verdad, los socialistas, los revolucionarios. ¿Qué puede acercarnos a la España de Primo de Rivera? En cambio, ¡qué cerca estaremos siempre de la España de Unamuno, de la España revolucionaria, agónica, eternamente joven y nueva!: A Norte América le toca coronar y cerrar la civilización capitalista. El porvenir de la América Latina es socialista".

## Bibliografías

### José María Arguedas Bibliografía Selectiva

TOMAS G. ESCAJADILLO

#### A.1 OBRAS DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Primeras ediciones de Obras narrativas (inc. todos los relatos de J.M.A., excepto las versiones y/o adaptaciones de narraciones populares).

*Agua. Los escolares. Warma Kuyay*, Lima, Cía. de Impresiones y Publicidad, 1935 (Cf. *Amor mundo y todos los cuentos*)

*Runa Yupay*. Lima, Comisión Central del Censo, 1939.

*Yawar Fiesta*. Lima, Cía. de Impresiones y Publicidad, 1941.

Versión definitiva: Lima, Mejía Baca, 1958; Santiago, Universitaria, 1969.

*Diamantes y pedernales*. Agua, Lima, Mejía Baca y Villanueva, 1954.

*Los ríos profundos*. Buenos Aires, Losada, 1958.

*El Sexto*. Lima, Mejía Baca, 1961.

*La agonía de Rasu Ñiti*. Lima, Icaro, 1962 (Cf. *Amor mundo y todos los cuentos*). (Editorial La Rama Florida).

*Todas las sangres*. Buenos Aires, Losada, 1964.

*Mar de harina*. En: *Marcha*, Montevideo, 16 de setiembre 1966.

*Amor mundo y todos los cuentos*. Lima, Moncloa, 1967.

*El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires, Losada, 1971 (ed. póstuma).

## A.2 EDICIONES ESPECIALES

*Los ríos profundos*. Caracas, Biblioteca Ayacucho N° 38, 1978. Prólogo de Mario Vargas Llosa.

*Obras completas* (5 volúmenes). Lima, Editorial Horizonte, 1983 (Impresas en Checoslovaquia).

*El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Madrid, Colección Archivos N° 14 (Bajo los auspicios de la UNESCO). Edición Crítica. Eve Marie Fell, Coordinadora, 1990.

## A. 3 TESTIMONIOS DE JMA

*Intervenciones de JMA* en el I Coloquio de Escritores Ibero-americanos y alemanes. En: *Humboldt*. Hamburgo, (Alemania), setiembre 1963. (número especial).

*Intervenciones en el "Primer encuentro de narradores peruanos"* (Ver ficha más adelante), realizado en Arequipa (Perú) en junio de 1965.

"*Poesía y prosa en el Perú contemporáneo*". Conferencia realizada en Casa de las Américas en enero de 1969. Alejandro Romualdo habló de la poesía y Arguedas de la prosa. En: *Panorama de la actual narrativa latinoamericana*. La Habana, Casa de las Américas, (Centro de investigaciones literarias), 1969, pp. 144-153. Publicado posteriormente en la Revista *Bohemia*. La Habana, mayo de 1970. Reproducido en *Coral* N° 13, Valparaíso, (Chile), octubre de 1970.

*Testimonio*. (Sobre preguntas de Sara Castro Klarén). En: *Hispanamérica* N° 10. Maryland, (USA), IV, 1975, pp. 45-54.

## A.4 ENTREVISTAS A JMA

GOLDSACK, Hugo. "JMA cree en el porvenir literario de la lengua quechua". En: *Zig-Zag* N° 2965. Santiago de Chile, 2 de febrero de 1962.

VARGAS, Raúl. "Sobre *Todas las sangres*". En: *Expreso*. Lima, 25 y 26 de marzo de 1965.

ESCAJADILLO, Tomás G. "Entrevista a José María Arguedas". En: *Cultura y Pueblo*. Publicación de la Casa de la Cultura del Perú, II, Nros. 7-8. Lima, julio-diciembre 1965.

CALDERÓN, Alfonso. "Los rostros del Perú". En: *Ercilla*. Santiago de Chile, 22/28 de enero de 1969.

DORFMAN, Ariel. "Conversación con José María Arguedas". En: *Coral* Valparaíso, (Chile), octubre de 1970. (También en: *Trilce*. Nros. 15-16. Valdivia (Chile), febrero-agosto 1969, pp. 65-70).

#### B.1 SOBRE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS. LIBROS, TESIS, REVISTAS MONOGRÁFICAS

"Bibliografía de José María Arguedas Altamirano". *Anuario Bibliográfico Peruano*. Lima, INC, 1975, pp. 596-633.

MERINO DE ZELA, E. Mildred. *José María Arguedas. Vida y obra* s.p.i., s.f. (agradecimiento al CONCYTEC).

ROWE, William. *Bibliografía de José María Arguedas*. Lima, PUC, 1969. (Mimeo)

——— "Contribución a una Bibliografía de José María Arguedas". *Revista Peruana de Cultura*. Nros. 13-14, op. cit. más abajo, (1970), pp. 179-97.

AMARU. N° 11. *Revista de Artes y Ciencias de la Universidad Nacional de Ingeniería*. (Parte de la Entrega es un Homenaje a José María Arguedas). Lima, N°11, diciembre de 1969, pp. 1-30.

ANTHROPOS. *Revista de documentación científica de la Cultura*. N°128: José María Arguedas. *Indigenismo y mestizaje cultural como crisis contemporánea hispanoamericana*. Barcelona, N° 128, enero de 1992 (pp. 1-77).

ARELLANO VIGO, Abidemio. *Indígena y alienígena en Amor Mundo de José María Arguedas*. Tesis de Bachiller. Lima, UNMSM, Programa Académico de Literatura, 1973.

——— *Fuente y estructura folklórica en la narrativa de José María Arguedas*. Tesis de Doctor. Lima, UNMSM, Programa Académico de Literatura, 1974.

ARROYO POSADAS, Moisés. *José María Arguedas. Etapas de su vida*. Abancay, (Perú), Ediciones "Amancay", s. f. (1972). (Primera

- edición: 1939, con el título de *La multitud y el paisaje en los relatos de José María Arguedas*. Lima, Cía. de Impresiones y Publicidad).
- CARRILLO FRÍAS, Roxana María. *Aproximaciones al tema de la sexualidad en "Amor Mundo" de José María Arguedas*. Tesis de Bachiller. Lima, UNMSM, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, 1986.
- CASTRO KLARÉN, Sara. *The fictional world of José María Arguedas*. DAI, 29 (1969), 3144A. Tesis doctoral del mismo título presentada en 1968 en la Universidad de California (Los Angeles). Publicada en libro con el título de *El mundo mágico de José María Arguedas*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1973.
- COLUMBUS, Claudette Kemper: *Mythological Consciousness and the Future. José María Arguedas*. New York-Berne-Frankfurt, Peter Lang Publishing, 1973.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires, Editorial Losada, (Biblioteca de Estudios Literarios), 1973, 2da. ed. Lima, Horizonte, 1994.
- CRUZ LEAL, Petra Iraides. *Dualidad Cultural y Creación Mítica en José María Arguedas*. La Laguna, (España), Universidad de La Laguna. (Secretariado de Publicaciones). Santa Cruz de Tenerife, s. f. (1990).
- "Los ríos profundos" de José María Arguedas. Memoria de Licenciatura. *George Puccinelli Converso*. Universidad de La Laguna, (España), Facultad de Filología, 1985.
- DÍAZ RUIZ, Ignacio. *Literatura y biografía en José María Arguedas*. México, Universidad Autónoma de México, 1991.
- DOMÍNGUEZ AGÜERO, Saúl. *Ensayo de interpretación marxista de la novela Todas las sangres de José María Arguedas*. Tesis de Bachiller. Lima, UNMSM, Programa Académico de Literatura, 1976.
- DOMÍNGUEZ, Néstor de Jesús. "El indio de José María Arguedas. Su ilación con la naturaleza y el universo humano". DAI, 38, (1977), 3533A.
- ESCOBAR, Alberto; LIENHARD, Martín; ROWE, William. *Vigencia y universalidad de José María Arguedas*. (Mesa Redonda). Lima, Editorial Horizonte, 1974.

- ESCOBAR, Alberto. *José María Arguedas, el desmitificador del indio y del rito indigenista*. Chicago, The University of Chicago/Center for Latin American Studies, (Occasional Publications N° 3), 1981. / (Antes en *Nova Americana*. "Historiografía, Literatura y Conciencia Nacional". Turín, N° 3, 1980).
- *Arguedas o la utopía de la lengua*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, (Serie: Lengua y Sociedad, 16), 1984.
- FLORES GALINDO, Alberto. *Dos ensayos sobre José María Arguedas*. Lima, Cuadernos de SUR, Casa de Estudios del Socialismo, 1992.
- FORGUES, Roland. *José María Arguedas. De la pensée dialectique à la pensée tragique. Histoire d'une utopie*. Toulouse, (Francia), Université de Toulouse, (Collection "Thèses et recherches"), 1986. Traducción: *José María Arguedas: del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico. Historia de una utopía*. Lima, Editorial Horizonte, 1989.
- GAZZOLO VILLALTA, Ana María. *Estructura actancial de base en El zorro de arriba y el zorro de abajo de José María Arguedas*. Tesis de Bachiller. Lima, UNMSM, Programa Académico de Literatura, 1974.
- GERHARDS, Ernest. *Das Bild Des Indio in der peruanisher Literatur. Mythos und mystification der indianischen Welt bei José María Arguedas*. Berlin, Freie Universität Berlin, 1972.
- GONZÁLEZ, Galo F. *Amor y erotismo en la narrativa de José María Arguedas*. Madrid, Editorial Pliegos, 1990.
- GROISMAN ACKERMAN, Fanny. *Un Modelo de análisis para "La Agonía de Rasu Niti" de José María Arguedas*. Lima, PUC. Tesis de Bachiller, 1981.
- GUTIÉRREZ, Gustavo. *Entre las calandrias. Ensayo sobre José María Arguedas*. Lima, Instituto Bartolomé de las Casas/CEP, 1990.
- GUTIÉRREZ, Miguel. *Estructura e ideología de Todas las sangres*. Tesis de Bachiller. Lima, UNMSM, Programa Académico de Literatura, 1974. (El Capítulo III de esta importante Tesis ha sido publicado: "Estructura e ideología de *Todas las sangres*". RCLL. Lima, VI, N° 12, 2do. semestre 1980, pp. 139-76).

- HARMUTH, Sabine. *Menschenbild und Literarische strukturen im roman Todas las sangres von José María Arguedas in kontext des literarischen Indigenismms in Perú*. Tesis doctoral. Universidad Humboldt, de Berlín (RDA), 1987.
- HUAMÁN, Miguel Angel. *Poesía y utopía andina*. (Este estudio de la poesía de Arguedas fue el libro ganador del 1er. Concurso de Desco en Ciencias Sociales). Lima, Desco, 1988.
- JORGER WEIRAUCH, Gisela. *El zorro de arriba y el zorro de abajo, reflejo artístico de la realidad*. Tesis de Bachiller. Lima, UNMSM, Programa Académico de Literatura, 1976.
- JOSÉ MARÍA ARGUEDAS. TESTIMONIOS. DAMIÁN, Máximo; ARGUEDAS, Arístides; MURRUGARRA, Edmundo; BLANCO, Hugo. Lima, Instituto Cultural José María Arguedas, 1980.
- JOSÉ MARÍA ARGUEDAS. *Rencontre de renards*. Colloque International sur José María Arguedas. Edition préparée par Roland Forgues. Grenoble, (Francia), CERPA/Université Stendhal. Edicions det Tignahaus, 1989. Traducción: José María Arguedas vida y obra. Edición a cargo de Hildebrando Pérez y Carlos Garayar. Lima, Amaru Editores, 1991.
- JOSÉ MARÍA ARGUEDAS. *Veinte años después: huellas y horizonte 1969-1989*. Rodrigo Montoya (compilador), Lima, UNMSM, Escuela de Antropología / IKONO ediciones, 1991.
- LÉVANO, César. *Un sentimiento trágico de la vida*. Lima, Editorial Labor, 1969.
- LIENHARD, Martín. *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima, Latinoamericana Editores/Tarea, 1980; 2da. ed. Editorial Horizonte, 1990.
- MARÍN, Gladys. *La experiencia americana de José María Arguedas*. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1973.
- MÁRMOL CORNEJO, Isabel. *José María Arguedas y su obra*. Tesis de Doctorado en Filosofía y Letras. Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Filología, 1980.
- MONTENEGRO CÁCERES, Manuel. *La estructura y una perspectiva utópica en Todas las sangres*. Tesis de Bachiller. Lima, UNMSM, Programa

Académico de Literatura, 1976.

MORALES, J. V. "Die Überwindung des literarischen Indigenismo in *Los ríos profundos* von José María Arguedas". *DAI*, 38, (1978), 4643C.

MUÑOZ, Silverio. *José María Arguedas y el mito de la salvación por la cultura*. Minneapolis, (USA), Instituto para el Estudio de Ideologías y Literatura, 1980. 2da. ed. Lima, Editorial Horizonte, 1987.

NINAMANGO MALLQUI, Eduardo. *Katatay y la poética quechua de José María Arguedas*. Tesis de Licenciado. Lima, UNMSM, Programa Académico de Literatura, 1982.

NUGENT, Guillermo. *El conflicto de las sensibilidades*. Propuestas para una interpretación del siglo XX peruano. Lima, Instituto Bartolomé de las Casas-Rímac, 1991.

ORTEGA, Julio. *El drama de la comunicación en Los ríos profundos de José María Arguedas*. Tesis de Bachiller. Lima, PUC, 1981. Después como: *Texto, comunicación y cultura: Los ríos profundos de José María Arguedas*. Lima, CEDEP, 1982.

OSORIO TICONA, Juan Alberto. *Introducción al indigenismo de José María Arguedas*. (Tesis). Cuzco, Universidad Nacional de San Antonio de Abad del Cuzco, 1971. «*Pinelli Converso*»

PANTIGOSO, Edgardo J. "El desarrollo del indigenismo en la obra de José María Arguedas". *DAI*, 36, (1975), 2236A-37A. Después como *La rebelión contra el indigenismo y la afirmación del pueblo en el mundo de José María Arguedas*. Lima, Juan Mejía Baca, 1981.

PÉREZ HUGGINS, Argenis. *Rendón Willka: mito y mensaje*. Caracas, Instituto Universitario Pedagógico de Caracas, 1979.

PORTUGAL FLAHERTY, Alberto. *Autobiografía y autobiografía ficcional en Los ríos profundos*. Tesis de Bachillerato. Lima, PUC, 1984.

PRIMER ENCUENTRO DE NARRADORES PERUANOS. AREQUIPA 1965., *Op. cit.*, (1969), pp. 36-43, 62, 105-11, 115-16, 137, 139-40, 151, 171-74, 180-81, 185, 191-96, 199-202, 205-06, 230, 235-240, 243-44, 248-49, 254-57, 260-61, 265-67. 2da. ed. Lima, Latinoamericana Ediciones, 1989.

PRÍNCIPE COTILLO, Guillermo. *El conflictivo mundo de Los ríos profundos*. Tesis de Bachiller. Lima, UNMSM, Programa Académico de Literatura, 1972.

————— *La función del canto, de la danza y de los instrumentos musicales en la narrativa de José María Arguedas*. Tesis de Doctor. Lima, UNMSM, Programa Académico de Literatura, 1975.

PROCESO N° 1. (Homenaje a José María Arguedas). Huancayo. Organismo de Extensión Cultural de la Universidad del Centro del Perú, mayo-junio 1972.

RÁEZ VILLARGARCÍA, Marilia. *Análisis de los personajes femeninos de Todas las sangres de José María Arguedas*. (Tesis de Bachillerato). Lima, PUC, 1973.

RAMA, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI editores, 1982.

RATLIFF, William F. "Cultures in conflict: the historical, mythic and legendary dimensions of the narrative work of José María Arguedas and Miguel-Angel Asturias". *DAI*, 41, (1981), 3127A.

RAY, Elena. *Identidad y resistencia cultural en las obras de José María Arguedas*. Lima, PUC, Fondo Editorial, 1992.

RECOPIACIÓN DE TEXTOS SOBRE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS. Serie *Valoración Múltiple*. Compilación y prólogo de Juan Larco. La Habana, Casa de las Américas, 1976. Cf. (reseña) BUENO CHÁVEZ, Raúl: *RCLL*. Lima, II, N° 4, 2do semestre 1976, pp. 198-201.

REVIEW Nos. 25-26. (Número monográfico en parte dedicado a Arguedas). New York, Center for Inter-American Relations, (1980), (pp. 5-56).

(Revista) *Páginas*. CEP, XIV, N° 100: "Arguedas y el Perú: vivir todas las patrias. Lima, diciembre de 1989.

(REVISTA) *CAMBIO*. IV, N° 93. Suplemento especial sobre José María Arguedas. Lunes, 9 de diciembre de 1989, pp. II-XXIV.

(REVISTA) *CORAL*. (FLORES V., Julio, compilador). Valparaíso, N° 13, octubre de 1970. (Homenaje a José María Arguedas).

REVISTA DE CRÍTICA LITERARIA LATINOAMERICANA. (Número monográfico

- en gran parte dedicado a Arguedas). Lima, vi, N° 12, 2do. semestre 1980, (pp. 3-196).
- REVISTA IBEROAMERICANA. (Homenaje a José María Arguedas). Pittsburgh, (USA), XLIX, N° 122, enero-marzo 1983, (pp. 11-234).
- REVISTA PERUANA DE CULTURA. (Parte de la entrega es un Homenaje a José María Arguedas). Lima, Casa de la Cultura del Perú, Nos. 13-14, diciembre 1970, (pp. 1-199).
- RIVERA, María del Carmen P.D. *Aproximación a la obra de José María Arguedas*. Santo Domingo, Instituto Tecnológico de Santo Domingo, 1975.
- RODNER, Carole Jean. "A thematic and stylistic study of the fictional works of José María Arguedas". *DAI*, 32, (1971), 1526A. (Tesis presentada en 1971 a la Universidad de Minnesota).
- RODRÍGUEZ DE WESTPHALEN, Yolanda. *El fenómeno expresivo de lo real-fantástico en el libro Los ríos profundos*. Tesis de Bachiller. Lima, UNMSM, Programa Académico de Literatura, 1972.
- RODRÍGUEZ GARRIDO, José Antonio. *Estudio de las variantes textuales de Yawar fiesta de José María Arguedas*. Tesis de bachiller. Lima, PUC, 1983.
- ROWE, William. *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima, INC, 1979. «Jorge Puccinelli Converso»
- RUNA. ("Homenaje a José María Arguedas"). Lima, INC, N° 6, noviembre-diciembre 1977, (pp. 2, 8-19, 22-25).
- SPINA, Vicent. *El modo épico de José María Arguedas*. Madrid, Editorial Pliegos, 1986.
- SUPLEMENTOS ANTHROPOS N° 31. José María Arguedas. Una recuperación indigenista del mundo peruano. Una perspectiva de la creación latinoamericana. Barcelona, marzo 1992.
- TAURO, Talía. *Psicopatología y amor en la obra de José María Arguedas*. Lima, s.p.i. [Impreso en los Talleres Gráficos de la Editorial Universo], 1993.
- TRIGO, Pedro. *Arguedas, mito, historia y religión*, y GUTIÉRREZ, Gustavo. "Entre las calandrias". Lima, CEP, 1982.

- URDANIVIA BERTARELLI, Eduardo. *José María Arguedas en La Molina*. Lima, Ediciones Universidad Nacional Agraria "La Molina", 1992.
- URRELO, Antonio. "José María Arguedas: el nuevo rostro del indio". *DAI*, 33, (1973), 3677A. Esta tesis, sustentada en la Universidad de Iowa en 1972, dio lugar al libro *José María Arguedas. El nuevo rostro del indio. Una estructura mítico-poética*. Lima, Juan Mejía Baca, 1974.
- VARGAS LLOSA, Mario. *José María Arguedas, entre sapos y halcones*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, (Colección "Plural"), 1978. También en (JMA): *Los ríos profundos*. Caracas, Biblioteca Ayacucho N° 38, 1978, pp. 191-206. Igualmente en *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*. Lima, N° 12, 1978, pp. 89-117.
- y José María ARGUEDAS. *La novela y el problema de la expresión literaria*. Buenos Aires, América Nueva, 1974.
- (VARIOS). "Arguedas a los 14 años de su trágica muerte" En: *Sábado* (Suplemento de *La República*). Lima, 26 de noviembre de 1983, pp. 1-6 y 11-15.
- (VARIOS). *¿He vivido en vano?* Mesa Redonda sobre *Todas las sangres* (23 de junio de 1965). Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1985.
- «Jorge Puccinelli Converso»
- (Varios). *Arguedas: Cultura e Identidad Nacional* (Mesa Redonda). Lima, Edaprospro, 1990.
- (VARIOS). "Los ríos profundos de José María Arguedas". En: *Domingo* (Suplemento dominical de *La República*). Lima, 7 de diciembre de 1986, pp. 20-23 (Texto testimonial y análisis de César Lévano. Cita a Arístides y Nelly Arguedas, y a Sybila Arredondo).
- (VARIOS). "A los 17 años de la muerte de Arguedas". En: *Altavoz del domingo* (Suplemento dominical de *La Voz*). Lima, 9 de diciembre de 1986, pp. 1, 4-11 y 16.
- (Varios). *José María Arguedas y la escuela en el mundo andino hoy*. Sicuani, Instituto de Pastoral Andina y Equipos Docentes, 1989.
- VISIÓN DEL PERÚ (Parte de la entrega es un Homenaje a José María Arguedas). Lima, N° 5, junio de 1970, (pp. 19-45).

B.2 SOBRE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS. ARTÍCULOS Y ENSAYOS (SELECCIÓN; ÉNFASIS SOBRE "LOS RÍOS PROFUNDOS")\*

"ALONE". "Los ríos profundos". En: *El Mercurio*. Santiago de Chile, 21 de agosto 1969 (Reproducido en *Coral* N° 13, ver arriba).

BROTHERSON, Gordon. "Túpac Amaru descuartizado. José María Arguedas". (Fragmento de su libro *La irrupción de la novela latinoamericana*). Tomado de *Palabra Mayor* (Suplemento Dominical de *Ultima Hora*). Lima, 1° de diciembre de 1991, (pp. 10-15).

CASTRO KLARÉN, Sara. "Las fuentes del narrador en *Los ríos profundos*". En: *Cuadernos Americanos*. México (D.F.), marzo-abril 1971.

DORFMAN, Ariel. *Imaginación y violencia en América*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, (Colección Letras de América), 1970 (Cf. Capítulo Final).

—————"Arguedas y la Epopeya Americana" en: *Amaru* N° 11, Lima, diciembre de 1969, pp. 18-26.

—————"Puentes y padres entre el infierno: *Los Ríos Profundos*". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, VII, N°12, segundo semestre 1980, pp. 91-137.

ESCAJADILLO, Tomás G. "Meditación Preliminar acerca de José María Arguedas y el indigenismo". En: *Revista Peruana de Cultura* N° 13-14. Lima, diciembre de 1970, pp. 82-126. Reproducido con el título de: "Las señales de un tránsito a la Universalidad" en: *Recopilación de Textos sobre José María Arguedas - Casa de las Américas*, Serie Valoración Múltiple. Compilación y prólogo de Juan Larco, 1976. pp. 73-110. También en (TGE): *Narradores Peruanos del Siglo xx*. La Habana, Casa de las Américas (Cuadernos Casa N°30), 1986, pp. 119-148.

—————"Pasó el Tiempo de las elegías". *La Prensa*. Lima, 7/12/74.

—————"Tópicos y símbolos religiosos en el primer capítulo de *Los Ríos Profundos*". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*.

\* Esta bibliografía fue preparada para una de las tres asignaturas programadas para el desarrollo de los primeros "Cursos Superiores de Literatura Latinoamericana". La Habana, Casa de las Américas/Universidad de La Habana, agosto 1992, curso en el cual se puso énfasis especial en *Los ríos profundos*.

- cana". Lima, v, N° 9, primer semestre de 1979, pp. 57-58. Simultáneamente aparece en: *Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos*. Edición a cargo de Mátyás Horányi. Budapest, Akadémia Kiadó, Editorial de la Academia de Ciencias de Hungría, 1978, pp. 383-393.
- FELL, Eve Marie. "La Sociéte andine dans *Los Ríos Profundos*". En: *Les Langues Néo-Latines*, N° 205. París, Segundo Trimestre 1973, pp. 23-40.
- "José María Arguedas et le probléme du métissage". *Travaux de l'institut d'Estudes Hispaniques et Portugaises de L'Université de Tours*, (Francia), 1979, pp. 89-102.
- LOSADA, Guido. "La Obra de José María Arguedas". En: *Eco* N° 162. Bogotá, abril de 1974, pp. 592-620.
- RAMA, Angel. "Recuperación del pensamiento mítico de José María Arguedas". En: *Latinoamérica - Anuario. Estudios Latinoamericanos* N° 9. México (D.F.), 1976, pp. 247-274.
- "Los Ríos Profundos del mito y de la historia". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, vi, N° 12, segundo semestre de 1980, pp. 69-90.
- "Los Ríos Profundos, ópera de pobres". En: *Revista Iberoamericana*, xlix, N° 122. Pittsburgh (USA), enero-marzo, 1983. Los dos últimos textos se recopilaron después en el libro *Transculturación Narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI Editores, 1982.
- RIBEYRO, Julio Ramón. "Los Ríos Profundos". En: *Dominical* (Suplemento Dominical de *El Comercio*). Lima, 26 de abril de 1959.
- "Arguedas o la Destrucción de la Arcadía". En: *La Caza Sutil* Lima, Editorial Milla Batres, 1976, pp. 85-93.
- SALAZAR BONDY, Sebastián. "Arguedas: La novela como creación verbal". En: *Revista de la Universidad de México*. México (D.F.) xix, N° 11, junio de 1965, pp. 18-20.
- VARGAS LLOSA, Mario. "Ensoñación y magia en José María Arguedas". En: *Expreso*. Lima, 24, 25 y 26 de abril de 1966 (Luego prólogo a *Los Ríos Profundos*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969, pp. 9-17)

## La crítica literaria es una disciplina en ebullición

Entrevista de Julio Noriega a Antonio Cornejo Polar

Este reportaje a Antonio Cornejo Polar, ex-rector de la Universidad de San Marcos y profesor emérito de la misma, fue hecho a lo largo de varias reuniones por Julio Noriega, licenciado en literatura en la Facultad de Letras que actualmente está concluyendo su tesis doctoral en la Universidad de Pittsburgh sobre la poesía quechua escrita. En breve una antología de esta poesía, centrada en el Perú y en el siglo xx, será editada por el CEP. Cornejo es actualmente titular de la cátedra de literatura hispanoamericana en la Universidad de Pittsburgh y a partir de agosto de 1993 ocupará el cargo de "senior professor" en el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de California -Berkeley- y asumirá la "Memorial Chair" que le ha otorgado esa misma Universidad.

Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»

*J.N.:* Berkeley acaba de invitarlo a ocupar una "chair" muy importante, la primera que ocupa un peruano y la primera que se otorga a un especialista en literatura hispanoamericana; además, en el último año ha recibido otras invitaciones para ser profesor visitante en universidades como las de Montpellier o Alcalá. Esto sin contar su condición de Presidente del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. ¿Cómo entiende este éxito, qué sentimientos le suscita?

*A.C.P.:* Mira, tal vez lo que tú llamas éxito no sea más que la mezcla de un poco de paciencia, mucho trabajo y bastante suerte. Después de todo es cuestión de suerte encontrar un grupo más o menos grande y extendido de colegas que se interesan por el tipo de crítica que hago o por mi manera de examinar la literatura latinoamericana o por el proceso de mis reflexiones sobre estas materias. Conoz-

co gente más preparada y no siempre tiene las oportunidades que a mí se me han ofrecido en los últimos años. En cuanto a los sentimientos, gratitud, un poco de miedo y –te confieso– otro buen poco de cansancio.

**J.N.:** Usted ha tenido recientes experiencias en universidades de Estados Unidos, América Latina y Europa, a veces como profesor titular o visitante y a veces como participante en congresos y conferencias sobre literatura. Supongo que está en inmejorables condiciones para ofrecer una visión de conjunto, un panorama de lo que está sucediendo en la crítica literaria.

**A.C.P.:** No, no creo que pueda hacer ese panorama, sobre todo porque la disciplina íntegra está como en ebullición y eso implica movimientos muy cambiantes e interconexiones muy fluidas –aunque, claro, siempre se puede hablar de “escuelas” como la estética de la recepción o el deconstructivismo, por ejemplo. Lo que es bastante claro es que hay un interés cada vez más profundo y extendido (a veces hasta excesivo) por incorporar a la práctica crítica elementos teóricos de diversas índole –y no sólo de la teoría literaria. Y aquí se produce un fenómeno curioso: si por un lado el pensamiento crítico-literario se expande hacia otras disciplinas (lo más obvio sería el caso de la nueva historia y la nueva antropología), por otra parte ese mismo pensamiento va perdiendo parte de su especificidad al punto de casi disolverse en eso que llaman “estudios culturales” y su mismo objeto (me refiero a la literatura) como que comienza a diluirse al quedar integrado dentro de categorías más abarcadoras como las de “semiosis”, “discurso”, etc.

**J.N.:** Lo último es preocupante. ¿Tiene usted alguna explicación?

**A.C.P.:** Preocupante sí... Uno de estos días nos quedamos sin objeto de estudio, y claro, sin trabajo... Bueno, pero la explicación –o una de las explicaciones– creo que tiene que ver con el auge del pensamiento postmoderno. Si para algunos hemos llegado al fin de la modernidad, entonces ciertas categorías propiamente modernas parecen estar liquidadas. No es casual que se hable de la “muerte del hombre” (por supuesto del hombre tal como fue imaginado y construi-

do por y desde la Ilustración) o del "fin de las ideologías" (lo que no es más que otra ideología...) o del "fin de la historia". Esto último es bastante complejo y tiene aspectos positivos y otros absolutamente negativos. Si lo que se liquida es la historia hecha a la manera positivista, con un falso sentido de totalidad, unilinealidad y casualidad y con su menos falso sentido teleológico, entonces estupendo; pero si de lo que se trata es de leer mal y tergiversadoramente a Hegel y se mezcla esa mala lectura con un optimismo tan ingenuo como estúpido que celebra la expansión del capitalismo transnacional y la revolución tecnológica como si fueran el "non plus ultra" de la humanidad, algo así como la meta última y finalmente alcanzada por la historia, que ya no tendría nada más que hacer, entonces, francamente, eso del "fin de la historia" es una solemne (y peligrosa) tontería. Bueno, desde esta dinámica "post" también puede proponerse el "fin de la literatura", bajo el supuesto de que la "literatura" tal como se le entendió durante la modernidad no existiría más. De hecho ya no es infrecuente encontrar estudios que prefieren no usar el término literatura, o ponerlo entre comillas, para referirse a las "literaturas" premodernas; estoy pensando en las muy sagaces de Zumthor sobre la "literatura" de la Edad Media europea, que para él no era literatura porque ésta es una construcción cultural mucho más tardía, o en Mignolo, Adorno o Lienhard que, en nuestro caso, prefieren hablar de "discurso", "semiosis" o "praxis textual" para referirse a la "literatura" colonial hispanoamericana. Me refiero a esto porque si la literatura es un producto fechado en la modernidad, entonces no puede hablarse de ella ni antes ni después, y en ese sentido si la modernidad se hubiera agotado (lo que dudo) entonces sería un arcaísmo seguir hablando de literatura. No es nada casual el éxito que tuvo John Barth en los 80 cuando definió a la literatura de nuestra época como una literatura exhausta o una literatura del agotamiento, lo que era algo así como la crónica-crítica de una muerte (de la literatura) anunciada... Por lo demás, aunque este sea en el fondo otro problema, el voluntarioso borramiento de los límites entre la alta cultura y la cultura de masas, cuyo chivo expiatorio es esa nebulosa que se reconoce como Escuela de Frankfurt, también apunta a lo mismo: la literatura moderna, aureática y elitesca, vanguardista, experimental, sofisticada, autoreferencial, etc. no funcionaría más. Hoy la "literatura" parece más contenta con los collages, los pastiches, las parodias, con

muchas referencias a lo masivo, aunque también cabe encontrar una búsqueda hiperculta, pero socarrona o irreverente, de intertextualidades muy sofisticadas.

J.N.: Disculpe, pero no me ha quedado claro cuál es su posición frente a estos temas. Especialmente, ¿usted está de acuerdo con esto de la “muerte de la literatura”?

A.C.P.: Diste en el blanco... porque la verdad es que no tengo del todo clara esta película. Te digo que frente al pensamiento postmoderno siento algo así como una oscilación entre la fascinación y el fastidio, aunque tal vez lo segundo sea más frecuente. Mira: yo no me voy a poner de luto por la “muerte del hombre” que se construyó a partir de la Ilustración y que se descalabró a sí mismo en varias guerras y otras atrocidades y nos descalabró a nosotros con el colonialismo y el neocolonialismo, pero no estoy seguro que la “condición postmoderna” pueda producir un ser humano mejor, sobre todo si esa condición se vuelve puramente celebratoria de un cierto tipo de desarrollo y va perdiendo sus contenidos críticos. Ahora, si llevamos esto al campo de la literatura tendríamos que hablar de la crisis del autor como autoridad o más profundamente de la crítica del sujeto y su lenguaje. Y esto sí me parece importante: después de todo, y aunque esto implique para mí el reajuste de algunos de los supuestos teóricos con los que trabajaba, la posibilidad de definir al sujeto de la enunciación como un espacio ambiguo, socializado, plural y a veces contradictorio, como algo que de alguna manera el propio discurso construye, y lo construye azorosamente, me resulta sumamente estimulante. Lo mismo podría decir de la posibilidad de leer el lenguaje como intrínsecamente dialógico, o polifónico, o como resultado de una alquimia intertextual que mezcla y funde los discursos más diversos y alejados. Lo que quiero decirte es que hay perspectivas, como la del sujeto, y categorías, como la polifonía, el dialogismo o la intertextualidad, que me parecen excepcionalmente productivas, pero que otras, como el desprecio por la historia, me parecen –al menos para mí– casi suicidas. Yo, tú, nosotros, nuestra literatura, nuestra cultura, *necesita* la historia para ser lo que queremos ser.

J.N.: Disculpe de nuevo, pero ¿usted qué dice de la “muerte de la literatura”?

A.C.P.: Mira, eso que llamamos literatura es un *constructo* cultural, social e históricamente condicionado y por consiguiente muy variable. Hasta no hace mucho la historia, la oratoria, las cartas ("epístolas") eran géneros literarios y hoy no lo son. Desde una perspectiva tú puedes hacer valer la etimología de "literatura" y cerrarte dentro del espacio de lo escrito, pero desde otra perspectiva no tienes inconveniente en hablar de "literatura oral". Lo que quiero decirte es que el término "literatura" no designa a un objeto "natural", sino, y en grado agudo, "cultural"; entonces, en principio, yo no tendría ningún problema en firmar el acta de defunción de la "literatura", pero no la firmo por otras y varias razones: porque los *constructos* culturales, si no son dogmáticos, están abiertos para asumir cosas del pasado y del futuro, pero sobre todo porque me parece que bastan ciertas precisiones para establecer que en cada caso estás dando ciertas valencias específicas al concepto de "literatura". Después de todo la "literatura" no es ni debe ser un concepto abstracto, intemporal, y en ese sentido sería suficiente hacer explícitas sus diversas configuraciones históricas. Por lo demás, no creo que la literatura postmoderna sea una producción que requiera un nuevo nombre; primero porque sus rupturas con la literatura moderna tal vez sean más ruidosas que esenciales, y segundo, porque —al menos para mí— corresponde más bien a una exacerbación de los códigos de la modernidad o a una crítica de éstos pero desde su propia perspectiva. A veces lo que entendemos por postmodernismo no es más que el lado antimoderno que tiene, casi como condición necesaria, toda modernidad verdadera. No hay nada tan moderno y a la vez tan antimoderno que Baudelaire, por ejemplo.

J.N.: Pasemos si le parece al campo latinoamericano. Usted conoce bien el hispanoamericanismo norteamericano, en el que trabaja hace más de cinco años, y por supuesto conoce también la crítica literaria que se hace en nuestros países. Además, después de ser profesor visitante en Francia y España debe tener algunas ideas precisas sobre lo que sucede en estos países con nuestra disciplina. ¿Podría hacer algo así como un mapa y una valoración del hispanoamericanismo? Creo que sería muy interesante comparar esas diversas experiencias.

A.C.P.: Parece que te encanta hacer preguntas complicadas... pero vamos a ver qué sale. Por lo pronto, creo que en el hispa-

noamericanismo tanto de Europa como de Estados Unidos se está viviendo, pero con distintos énfasis, un momento de renovación; ahora bien, habría que poner en claro que ese énfasis distinto está ubicado en lo esencial, en el hecho de que el norteamericano es mucho más teorizador, tal vez por su contacto con los programas de "cultural studies", que el europeo, que más bien es más erudito pero también más cauteloso, pero curiosamente las bases teóricas que se usan en Estados Unidos son casi en su totalidad europeas. Paradójicamente los hispanoamericanistas europeos no parecen estar demasiado interesados en esta dimensión teórica y en algunos casos hasta parecería que le tienen una cierta desconfianza. Esto, por supuesto, tiene muchas excepciones. En cualquier caso, y conste que estoy haciendo generalizaciones peligrosas, el asunto es que el hispanoamericanismo norteamericano parece tener más "vuelo", en cuanto plantea problemáticas generales excepcionalmente sugestivas, aunque a veces uno tiene la impresión de que se descuida un poco el texto o que se le usa casi como "pretexto" para tratar esa problemática general. Me parece, en todo caso, que no podemos negar que desde las universidades norteamericanas están surgiendo las propuestas más estimulantes, aunque obviamente muchas puedan y deban ser materia de debate, pero tampoco puede pasarse por alto un hecho fundamental: que el porcentaje de profesores latinoamericanos en los Departamentos especializados es enorme en Estados Unidos, mucho más que en Europa. Esto genera situaciones algo complicadas; por ejemplo, querrámoslo o no, los latinoamericanos que trabajamos allá quedamos integrados a un espacio de debates, a eso que se llama una "agenda problemática", suscitada por las necesidades de la institución literaria, de la academia, de ese país, pero al mismo tiempo seguimos respondiendo a las solicitudes que vienen de nuestras naciones y en algunos casos —que creo que es el mío— continuamos relacionados profundamente con la realidad y la literatura del país de origen. Esto tanto puede ser negativo (como cuando podemos compartir preocupaciones, con el añadido de contar con medios materiales de investigación que no tenemos en casa). Te pongo un ejemplo de lo segundo: el desarrollo, francamente fascinante, de los estudios sobre el "discurso colonial". No digo que todo lo elaborado a este respecto sea correcto, pero siempre es estimulante y nos compete de una manera muy directa.

J.N.: ¿Y en cuanto a la crítica latinoamericana?

A.C.P.: Mira, como lo he dicho otra veces, cada vez distingo menos entre la crítica latinoamericana y latinoamericanista, entre otras cosas —para ponerte ejemplos más o menos contundentes— porque no me interesa en absoluto que Paoli sea italiano o Rolena Adorno norteamericana si sus aportes sobre Vallejo y Guamán Poma son, como lo son, de primerísima categoría. El problema es cuando uno que otro zamorro “usa” nuestra literatura para sus propios fines, como hubiera podido usar la de Polonia, Indochina o Egipto, sin tener un verdadero interés ni en nuestra literatura ni en la realidad de la que nace. Pero piratas hay en todos los mares... Donde yo ubico el problema es en el nivel decisorio de las condiciones de trabajo, producción e investigación. Mira, los regímenes militares liquidaron la investigación con la censura, pero los neoliberales hacen lo mismo con la pobreza. Es francamente aterrador cómo unos y otros han desmantelado las bases materiales de la investigación en nuestros países y es indignante tener que reconocer que ahora es más fácil conocer nuestras literaturas fuera que dentro de América Latina. Me estoy refiriendo, entre otras cosas, al declive de nuestras universidades y al deterioro, tal vez irreversible, de nuestras bibliotecas y archivos, —lo que no quita, quiero aclararlo de inmediato, que haya gente heroica, quijotesca, que sigue produciendo, y bien, en esas condiciones deplorables. Por otra parte, si se trata de hacer algo así como un mapa de la literatura y de la crítica latinoamericanas yo señalaría que en los últimos años nos hemos movido en función de tres grandes preocupaciones: la del cambio, la de la identidad (tema viejo pero retomado con fuerza) y lo que pudiera llamarse la reivindicación de la pluralidad heteróclita de nuestra literatura. Creo que esta última es la que tiene hoy mayor vigencia y es correlativa al interés por las literaturas marginadas. Desde otro punto de vista, me parece que podría distinguirse entre la crítica que sigue siendo una historiografía o una hermenéutica de textos literarios, inclusive los marginales, y otra que se propone “leer” a partir de la literatura “discursos” mucho más vastos. Estoy pensando en libros como los de Josefina Ludmer sobre la gauchesca, Beatriz Sarlo sobre Buenos Aires y la cultura de la modernidad periférica o Julio Ramos sobre los

“desencuentros” y anomalías de la modernidad en América Latina. Naturalmente son sólo ejemplos.

J.N.: Usted ha dicho que le parece que la reivindicación del carácter plural de la literatura latinoamericana es lo que está primando actualmente en la crítica latinoamericana. En cierto sentido su propia obra estaría incluida en este rubro.

A.C.P.: Creo que sí. Martín Lienhard ha hecho una breve historia de este asunto al comenzar su espléndido libro *La voz y su huella* y en ella advierte que la preocupación y el análisis de la multiplicidad conflictiva de la literatura latinoamericana tiene, sin entrar en otros antecedentes más antiguos, una cierta secuencia que partiría de León Portilla (con su concepto de “literatura de los vencidos”), Juan Adolfo Vásquez (a través de lo que llamó, si no recuerdo mal, “literaturas indígenas latinoamericanas”), Angel Rama (con su sagaz examen de la narrativa o en general de la “literatura transcultural”), de Edmundo Bendezú (cuando habla de la “otra literatura”), secuencia en la que me incluye por haber trabajado sobre el concepto de “literatura heterogénea”. Lienhard añade uno nuevo: “literatura alternativa”. Entonces, sí, estoy metido en el asunto y la verdad es que me sigue interesando. Lo que pasa es que he ido dándole distintos sentidos a la categoría de “heterogeneidad”. En los 70 trataba de dar razón de procesos de producción literaria en los que se entrecruzan dos o más universos socio-culturales y estudié especialmente el caso del indigenismo, aunque anoté que situaciones similares se daban en las crónicas, la gauchesca, el negrismo, la novela del nordeste brasileño, el realismo mágico, la poesía conversacional o el testimonio, pero en ese momento yo examinaba los conflictos entre las grandes instancias del proceso de producción de tales como el productor, el texto, el referente, la recepción. Después me di cuenta de que cada uno de estos elementos puede ser en sí mismo heterogéneo y por ese camino van mis últimos trabajos. Mi conferencia inaugural en la cátedra de Berkeley será un análisis de la heterogeneidad del sujeto y del discurso a partir del análisis de un fragmento de *Los ríos profundos* y de otro del testimonio de los abigeos de Apurímac que ha publicado el Centro Bartolomé de las Casas.

**J.N.:** He hecho una rápida estadística y la mayoría de nombres que ha mencionado o son de críticos peruanos, usted y Bendezú, o de críticos que construyeron sus categorías analizando la literatura peruana, como es el caso de Rama y Lienhard, ambos notables estudiosos de Arguedas. Debe haber una razón para que esto sea así.

**A.C.P.:** Bueno, sí, el mismo Lienhard la anota en su libro: se trata de un país, como también México, que en sí mismo es heterogéneo y cuyo multilingüismo o más ampliamente su pluricultura se imponen con una evidencia total. Lienhard añade (y el dato es interesante) que Rama, él y yo fuimos a dar a la "transculturación", la "literatura alternativa" y la "literatura heterogénea" después de estudiar a Arguedas. Es sintomático ¿no? Por lo demás, recuerda que García Canclini elabora su concepto de "cultura híbrida" a partir fundamentalmente, aunque no sólo, de reflexiones sobre México, que es un país tan heterogéneo como el Perú. Algo similar sucede con las meditaciones sobre el Paraguay que viene haciendo desde hace años Roa Bastos aunque no haya acuñado al respecto ningún término específico y su interés no sea concretamente el de la crítica literaria.

**J.N.:** Desde esta perspectiva es evidente que se plantea otra manera de entender nuestra literatura y eso implica resolver muchos problemas teóricos o metodológicos. ¿Cómo evaluaría usted este punto?

«Jorge Puccinelli Converso»

**A.C.P.:** Claro que hay problemas, y graves. Por lo pronto hay un problema que aunque es de alguna manera externo me preocupa mucho. Me refiero a que algunos parecen haber aceptado los puntos más gruesos de todos estos planteamientos y creen resolver el problema con la simple suma de obras provenientes de varios sistemas literarios; entonces, con unos textos al lado de otros, creen tener una visión completa de la literatura peruana, prescindiendo precisamente de lo que es fundamental: que son sistemas que funcionan con códigos, valores y símbolos distintos, que se procesan —aunque coexistan— en distintos tiempos y que entre todos hay relaciones conflictivas y a veces contradictorias. Creo que esto se ve claro en algunas antologías que ponen uno al costado de otro textos que no tienen nada que ver entre sí o que tienen ese tipo de relaciones conflictivas. Así, lo que se consigue es crear exactamente lo contrario de lo que se quiere: una

sensación, por supuesto falsa, de homologación, de homogeneidad. Pero, en fin, este es el problema de los que oyen repicar y no saben dónde ni por qué... Los verdaderos problemas son otros y no sé si podré resumirlos y ordenarlos. Tal vez convenga distinguir dos niveles. Uno tiene que ver con el estudio de los varios sistemas que coexisten en una literatura como la nuestra, cada uno de los cuales exige formas de aproximación distintas. Te pongo un ejemplo: mal que bien sabemos historiar el sistema "culto" o "ilustrado" o como se le quiera llamar, pero estamos (mejor dicho, estoy) muy poco preparados para hacer lo mismo con los sistemas en lenguas nativas que normalmente se inscriben en la oralidad. Aquí no tenemos archivos y en el fondo no disponemos más que performances que aparecen y desaparecen en un solo instante como si en cambio de historia hubiera algo así como un eterno presente, aunque obviamente sabemos que no es así y sabemos que las versiones cambian, que aparecen nuevos textos y que otros desaparecen de la memoria colectiva que los hace vivir. Claro que podemos recurrir a las transcripciones, pero éstas no son nunca del todo confiables y sus dataciones suelen ser engañosas; esto es al margen de que acudir a ellas es obviar todo el contexto en que se produce el texto oral y quedamos solamente con la letra que bien podría ser lo menos importante. Bueno, lo que quiero decir es que hay problemas no resueltos para trabajar la especificidad de cada uno de los sistemas, que sería el primer nivel de que te hablaba. El segundo es el de la relación entre estos sistemas, tanto en general, digamos entre un sistema y otro, cuanto en la especificidad de sus dimensiones menores. Por ejemplo, ¿cómo el sustrato quechua se infiltra en discursos literarios "cultos"?, pero también ¿cómo contenidos cristianos o grandes simbologías de esta procedencia reaparecen en las literaturas indígenas? Hace un rato te hablé de este testimonio de los abigeos de Apurímac y allí es curiosísimo cómo se han apropiado del Nuevo Testamento para construir una especie de mito fundacional que legitima su condición de abigeos. Por lo pronto, para decir sólo un punto, ellos piensan que Jesús vino al mundo a "robar" el tiempo de los gentiles y fundar otro tiempo con la ayuda, claro, del "buen ladrón". Es con estas intersecciones, estas hibridaciones, estas azarosas mezclas con las que debemos enfrentarnos, son los verdaderos problemas, y para ello tenemos que rehacer categorías básicas como las de sujeto, discurso,

historia, etc. y olvidarnos de algunas ideas que se han asentado en nosotros como si fueran parte del "sentido común" de la crítica; por ejemplo, que el sujeto es algo coherente y único, portador de una identidad más o menos definida, o que la historia fluye linealmente, cuando en realidad –además– se adensa verticalmente, o que el discurso obedece a una cierta intención que el crítico tendría que revelar. Me temo que la mayoría de estos supuestos ya no nos sirven y me parece que con las categorías trabajosamente producidas por la crítica latinoamericana y con otras que provienen de otras fuentes, como las de intertextualidad, polifonía, dialogismo, podremos finalmente dar razón de esta entreverada –y espléndida– literatura.

Creo que Clorinda Matto de Turner es un personaje esencial en el proceso de la literatura peruana y que *Aves sin nido* (pero no sólo esta novela sino buena parte de su obra intelectual) resulta decisiva para entender una historia que comienza con las crónicas y sigue hasta hoy con las muchas formas del neoindigenismo. Por supuesto, a *Aves sin nido* se le pueden encontrar todos los defectos que uno quiera (idealizante, romántica, desgarrada) pero todo ello no resta un punto a lo que me parece fundamental: que con esa novela comienza "en serio" la ficcionalización de la vida andina –y ya se sabe que la ficción es una de las formas más perspicaces de aprehender lo real y de introducirlo, portando un sentido, en el imaginario de una nación. Creo, además, que una parte considerable de lo que nos parece "pasado de moda" en *Aves sin nido* deriva del hecho de que sus lecturas lamentablemente no se han modernizado.



**Biblioteca de Letras**  
**«Jorge Puccinelli Converso»**

Discurso en honor del Dr. Wáshington Delgado,  
en ocasión de su incorporación como  
profesor emérito de la UNMSM

El claustro universitario se reúne hoy día para incorporar como profesor emérito a Wáshington Delgado Tresierra, antiguo maestro de esta casa de estudios. Para quienes hemos sido discípulos suyos es motivo de íntimo regocijo participar en esta ceremonia en la que la universidad, concediéndole un honor se honra a sí misma, se reconoce en el espacio y en el tiempo como una continuidad en el esfuerzo científico, como enseñanza y aprendizaje permanentes y como fraternidad entre los hombres.

Hurgando en doctos diccionarios, pues la curiosidad por la palabra es la razón de ser de nuestro oficio, he podido fijar cabalmente el significado de la palabra emérito que hoy nos convoca alrededor de Wáshington Delgado. Este adjetivo aplicase a quien después de haber cesado en un empleo, disfruta de algún premio por sus buenos servicios. Dícese especialmente del soldado cumplido de la antigua Roma. Y la práctica que todos ustedes conocen nos indica que el único premio que la universidad puede conceder a los profesores que aprecia más y que se han retirado de los claustros, es llamarlos nuevamente, otorgarles la posibilidad de volver a encontrarse como ahora con colegas y discípulos, decirles en una palabra que no hay retiro posible desde el momento en que uno opta por la carrera universitaria. Hay un solo momento en el que el estudioso puede abandonar la universidad: cuando se gradúa, quien no lo hace en ese instante, como no lo hizo Wáshington Delgado, como tantos otros maestros que han ejercido la cátedra en este mismo lugar, se identifica tanto con la institución que se convierte en parte de ella misma y la universidad a su vez está en su piel, en su palabra, en su corazón.

Los colegas del Departamento de Literatura de la Facultad de Letras que han querido que los represente en esta mañana de júbilo, me han permitido que pueda decirle a Wáshington Delgado en público lo que jamás puedo decirle en privado a pesar de la confianza de su palabra inspira en todo amante de la literatura que se le acerca con inquietudes. La vida de muchos de nosotros, Wáshington Delgado, sería muy diferente si no te hubiéramos conocido. Sería, sin circunloquios, peor. Tal vez nos habríamos desanimado. En el tabladillo de ilusiones, en el que algunos quieren convertir a la literatura en general y a la poesía en particular, se necesita tener mucho coraje, mucha voluntad para continuar en la brega. Es fácil desanimarse y es frecuente también dejar aquello que uno ama en busca de opciones aparentemente más sensatas. De ti, Wáshington Delgado, hemos aprendido que el camino literario es legítimo, que a pesar de la ficción que en muchos constituye la materia de trabajo del escritor, literatura y ética, literatura y verdad están hermanadas, como lo estuvieron en la pluma y en la vida de Antonio Machado, de Bertolt Brecht y de César Vallejo, tres escritores que aprendimos a conocer en las clases y en las conversaciones de café contigo, maestro. Y eso es lo que esta mañana celebramos, Wáshington Delgado, no tu sabiduría, tampoco tu amistad, ni tu bonhomía, sino tu capacidad de borrar distancias con los que menos saben.

«Jorge Puccinelli, Converse»  
Tuve la fortuna de escuchar a Wáshington Delgado hace más de treinta años en el salón de clases. Compartía en ese momento la cátedra con Jorge Puccinelli, otro maestro sanmarquino. Wáshington Delgado fue desde el primer momento la imagen del poeta maestro, como lo eran según los libros en otra época Jorge Guillén, Pedro Salinas, y Dámaso Alonso. Tardé sin embargo algunos años en acercarme a su círculo. Era difícil porque celosos guardianes cuya identidad el propio Delgado ignora, querían hacer de intermediarios entre el maestro y los intonsos. Pero un día ese sortilegio desapareció y pude ingresar a su casa y participar de su conversación. Sócrates subrayó la importancia del diálogo. La literatura, esta pasión por la escritura, tiene su oralidad. ¡Qué diferente es leer a un poeta distante en el tiempo y el espacio a leerlo después de haber conversado con él! Muchos hemos aprendido de él que el verso y la prosa no son enemi-

gos irreconciliables, que un poeta puede paladear la prosa de ficción e incluso atreverse en esos predios y que también puede amar el teatro, el periodismo, la crónica, que hay algo incanjeable en lo que hacemos, que la literatura nos permite más que a otros, ser comprensivos con otras disciplinas, ser curiosos con la historia, la sociología, la filosofía, la lingüística, la matemática, la biología. Nada de lo humano nos es ajeno, pero al mismo tiempo ocupa un pequeño lugar y somos modestos.

Decía al empezar que la palabra emérito dicese especialmente del soldado de la antigua Roma. Y esa es una imagen que conviene a Wáshington Delgado respecto a la universidad: la de un combatiente fiel a su bandería. Como muchos otros maestros en el Perú que bien lo pueden reconocer como paradigma, Delgado ha sido un hombre de mil oficios, de suelas de viento, de clases aquí y allá en todo Lima y más allá de sus murallas. En ese sentido, como el antiguo soldado romano, ha sido un combatiente de la literatura en muchos frentes de trabajo. En el Perú hay cientos, miles, millones de personas que hacen tamaños esfuerzos. Lo que es asombroso, y en este aspecto querría ser muy directo, es cómo un individuo, tomado tan directamente por el trabajo de las clases, desde sus propias mocedades como diría Guillén de Castro, tuvo tiempo, ganas y capacidad de entregarnos una obra literaria espléndida que honra la literatura del Perú y da lustre a nuestra universidad. Así como resuelven preguntas, la vida y la obra de Wáshington Delgado contribuyen a este enigma universal que nadie hasta ahora ha sabido explicar. ¿Cómo hacen los mejores escritores para construir su obra literaria en medio de dificultades inenarrables? ¿Qué hay debajo de la biografía de cada individuo que hace que algunos dejen frutos como *Destierro por vida* o *Para vivir mañana* y otros a pesar de tener ambientes más propicios de trabajo y mucha voluntad y escriben cientos de páginas estén todo el tiempo borroneando las mismas ilegibles líneas? Puesto que es imposible encontrar una verdadera respuesta tenemos que contentarnos con ver los resultados. Por eso Wáshington Delgado, un poeta alejado de la diosa Fama que los griegos imaginaban con una trompeta tocando incansablemente, de cien bocas y cien orejas y de enormes alas con ojos, es un combatiente de la palabra, un poeta que nadie puede ignorar en la historia literaria

peruana y latinoamericana del siglo xx. Y podremos apreciar la calidad de sus versos de otra manera si recordamos que tiene luz propia entre otros de líridas de primera línea de los que cualquier lengua estaría orgullosa: Francisco Bendezú, Blanca Varela, Jorge Eduardo Eielson, Carlos Germán Belli, Javier Sologuren, Alejandro Romualdo, Gustavo Valcárcel.

Esto es Wáshington Delgado: maestro y poeta, amigo y ciudadano en toda su extensión del Perú. Aquí se lo reconocemos. Nos sentimos honrados de haber caminado y continuar con él ahora. Seguramente a Rosalía García, su esposa, y a Juan Pablo Delgado, su hijo, fallecidos ya, les habría encantado compartir este momento con nosotros, con Sonia Delgado y Luis Delgado, cuando se le reconoce una calidad muy escasa en estos tiempos, la de ser un hombre bueno.

Lima, 19 de marzo de 1993.

Marco Martos



**Biblioteca de Letras**  
«Jorge Puccinelli Converso»

## Discurso de respuesta del Dr. Wáshington Delgado

Me encuentro en esta tribuna académica por la amable insistencia de algunos buenos amigos. Una cosa que me sorprende al hallarme en el umbral de la vejez o cuando, acaso, lo he cruzado ya, es la amistad que me demuestran muchas personas, algunas mayores que yo, otras de mi edad y, no pocas, bastante menores. ¿Cómo he podido ganar tanta benevolencia entre la gente que me rodea? No lo sé. Sin embargo, como bien lo saben determinados amigos, aquí presentes, por diversas circunstancias que no es del caso recordar, hubiera querido evitar esta ceremonia que me parece excesiva. Hace cosa de cincuenta años, George Bernard Shaw, ganado por los atractivos pecuniarios y propagandísticos del cinema, aceptó que su *Pigmalión* fuera filmado. La película, entre paréntesis, fue un éxito artístico y de taquilla. El día del estreno, vestido impecablemente de etiqueta, el viejo irlandés rebelde acudió al teatro para recibir el aplauso del público, después de la proyección, junto al director y los protagonistas. Cuando estaba en el escenario y lo ovacionaba toda la concurrencia, alguien de la platea le gritó: "Me parece muy mal lo que usted está haciendo, señor Shaw". Y Shaw le contestó: "Estoy completamente de acuerdo con Ud.; pero, ¿qué podemos hacer los dos solos contra tanta gente que aplaude?"

De todas maneras, me es sumamente grato encontrarme en este bello y antiguo recinto universitario por donde han desfilado y dejado lecciones impercederas, muchísimas personalidades ilustres del mundo intelectual, tanto del Perú como de otros países. Hay, además, una circunstancia que hace más grata aún mi presencia en este estrado: aquí desarrollé mi primera disertación académica. Fue en ocasión de la llegada de Jorge Guillén; yo acababa de incorporarme al plantel de

profesores de la Facultad de Letras y me encargaron hacer la presentación del gran poeta español, miembro destacado de la brillante generación del 27; yo me esmeré en preparar un trabajo lo más sustancioso posible. A decir verdad, se me erizaron los nervios cuando llegué y vi este salón repleto de gente, tan repleto que tuve que pedir permiso a cada paso para llegar al estrado, entre el asombro seguramente de muchos que no me conocían y se preguntarían quién podría ser ese jovencuelo que ansiaba situarse en la primera fila. Todo esto aumentaba mi nerviosidad; durante la disertación, me temblaba la voz y los papeles que leía. Pero creo que alcancé un buen resultado porque los aplausos que escuché al terminar me parecieron algo más que cortesés.

Ese día recibí mi espaldarazo académico, ese día me integré, definitivamente, en la vida universitaria. Para la mayoría de los que ingresan a la universidad se trata solamente de una etapa de sus vidas; etapa importantísima, por cierto, en la cual toma forma permanente la personalidad y se adquiere una profesión; pero, de todas maneras, una etapa limitada en el tiempo. Sin embargo, para otros la universidad llega a constituir su forma de vida o, como antaño se decía, su destino. Cabe aquí hacer una distinción que las últimas leyes universitarias no han hecho; en la universidad hay dos tipos de carreras: profesionales y académicas. Las carreras profesionales, como ingeniería, química, derecho, medicina o contabilidad, capacitan al estudiante para que pueda desenvolverse en el mundo exterior; las carreras académicas, como matemáticas, literatura o filosofía lo capacitan para que pueda quedarse en la universidad. No es ésta, naturalmente, una distinción absoluta. Quienes terminan una carrera profesional pueden dedicarse, total o parcialmente, a la universidad; y quienes siguieron una carrera académica pueden trabajar, con algunas dificultades, es cierto, fuera de la universidad. Pero lo fundamental es que los primeros poseen una profesión que les permite trabajar independientemente o en determinadas instituciones o empresas no universitarias; mientras que los segundos poseen una capacidad académica cuyos campos principales de acción son propiamente universitarios: la investigación y la docencia.

Yo seguí una carrera académica y era natural que al terminarla no me apartara de la universidad, que continuara en ella. Estoy con-

tento de que así haya sido. En el sustancioso prólogo de *Hombre y superhombre*, esa admirable versión nietzscheana de la leyenda de don Juan Tenorio, Bernard Shaw dice que la felicidad consiste en hacer algo que uno mismo considere importante. Para mí, la literatura es importante, lo más importante que puedo hacer. La universidad me ha permitido estudiar las obras literarias, escribir sobre ellas. Es bastante para que me sienta satisfecho. Además me han pagado por hacerlo lo que, para decirlo con un giro tradicionalista, viene a ser miel sobre hojuelas; aunque, no hay por qué ocultarlo en un acto académico como éste, el sueldo se ha ido reduciendo a tal extremo que no sería raro que un día de estos desaparezca del todo. Mucha gente suele tocar madera cuando se suelta una barbaridad como ésta. Yo lo hago también.

El ejercicio de la literatura, como el de cualquier otra ciencia o arte necesita una atmósfera de libertad. Yo encontré esa atmósfera en San Marcos. Cuando empecé mis estudios el Perú estaba dominado por una cerrada dictadura. Innumerables eran los presos políticos, los exiliados, los desterrados. Muchos libros no se podían leer ni comprar; incluso, se decía, que bastantes ejemplares de la Biblioteca Nacional, de contenido subversivo o de tapas rojas, habían sido secuestrados e incinerados.

Había también una fuerte censura cinematográfica. La universidad de San Marcos se veía constreñida, con alumnos en la cárcel, profesores en el destierro y autoridades impuestas. Sin embargo, se respiraba en ella, un soterrado aire de libertad, de una libertad que, acaso, era sólo un deseo, un ansia irreprimible de ser verdaderamente libre. Y siempre se escuchaban o se leían voces y textos que proclamaban esa libertad, que rompían la censura, que escapaban de la coerción. Señala Bertolt Brecht, en sus *Cinco condiciones para decir la verdad* que una de esas condiciones es la astucia para saber decirla. Muchos profesores sanmarquinos en sus cátedras y muchos alumnos en sus efímeras revistas poseían suficiente habilidad y astucia como para difundir verdades que no estaba permitido pronunciar. San Marcos mantuvo en esos años de opresión, y así fue también en otras épocas oprobiosas, un viril y auténtico espíritu de libertad.

¿Cómo podemos hablar de libertad en una institución donde hay que dar examen de ingreso, cumplir un horario de clases, rendir pasos

mensuales, leer obligatoriamente ciertos libros, realizar prácticas dirigidas, aprobar exámenes finales y sustentar tesis? La libertad exige una disciplina previa; todas las pruebas y obstáculos que la universidad pone delante del alumno son necesarios para que el alumno adquiera un conjunto de habilidades que le permitan dedicarse con la mayor libertad posible a la profesión o especialidad académica que ha escogido. La libertad no consiste en la posibilidad de hacer lo que a uno le dé la gana sino en la capacidad de hacer lo mejor. La libertad no es una prebenda, es una responsabilidad. La libertad no es un acto gratuito, es un compromiso.

La libertad tiene dos enemigos: la opresión y el libertinaje. La opresión se puede soslayar, esquivar, engañar y finalmente derrotar mediante esa astucia de que habla Brecht. Muchas obras libres y admirables se han realizado en épocas de opresión. Más insidioso y temible es el libertinaje, especie de trampa en la que puede y suele caer el amante de la libertad. "Sólo Dios sabe cuánto he luchado para que esta libertad no caiga en el libertinaje", dice César Vallejo a propósito de la libérrima poesía de *Trilce*. ¿En qué consiste el libertinaje? Yo diría que fundamentalmente en la irresponsabilidad. La genuina libertad, acabamos de verlo, es un compromiso responsable y consciente. Los estudiantes y profesores sanmarquinos deben guardarse de las cambiantes seducciones de libertinaje ante las cuales, no hay por qué callarlo, algunas veces han sucumbido.

Otra característica universitaria, cuyo descubrimiento y disfrute, produce un evidente perfeccionamiento espiritual, es la solidaridad. Aparte de que en la universidad he encontrado maestros sabios y generosos, compañeros estimulantes y cordiales, alumnos acuciosos y compresivos; y de que, como contra partida, he soportado a maestros huecos y pedantes, compañeros intratables, alumnos mediocres; y, por último, de que en la universidad no faltan o, por momentos, más bien abundan las intrigas menudas, los chismes malévolos, las zancadillas arteras; aparte de todo esto o por encima de todo esto, unos propósitos comunes unen a los maestros y alumnos que conforman una universidad, en general, y la de San Marcos, en particular; esos propósitos comunes son la formación de profesionales competentes, la búsqueda de nuevas verdades, la conservación de la sabiduría recibida, el ejer-

cicio de una auténtica libertad. En una sola palabra, el fin común que agrupa a todos los universitarios es el estudio. Las universidades surgieron, en la lejana Edad Media europea, como asociaciones de maestros o alumnos para estudiar juntos o, como se decía entonces, era aún la época de la escolástica, para leer buenos libros; de ahí que, hasta ahora, en las universidades europeas, el primer escalón docente sea el de lector. Eso mismo, una asociación de estudio, fueron las universidades en la edad moderna y lo son todavía en la edad contemporánea y postmoderna, aunque la solidaridad esencial se vea, en ocasiones, enturbiada por equívocas controversias religiosas, torpes intromisiones gubernamentales o enconadas disputas políticas; en tales épocas de turbiedad, los maestros y alumnos universitarios pueden perder conciencia del fin básico que les es inherente, pueden ver atenuada la solidaridad esencial que los une. Pero las nieblas turbadoras, así duren un buen tiempo, terminan siendo barridas por renovadores y vientos de libertad, es decir de responsabilidad y estudio.

Podría decirse que el ámbito universitario es la casa de la verdad. Lamentablemente, uno de los conceptos más despreciados en los últimos tiempos es, para mí, el de la verdad. Quienes se proclamen dueños de la verdad, así la posean efectivamente, en algún momento, me parecen seres fatuos y detestables. Quienes buscan la verdad, en cambio, me parecen personas dignas de la mayor estimación. El maestro Porras me decía una vez: "Si usted busca un abogado para que lo asesore en un problema judicial y, una vez expuesto su caso, el abogado le dice que el derecho está de su parte, según el artículo tal y el inciso cual del Código Civil, usted está ante un charlatán y mal abogado. Pero si, en cambio, le dice que va a examinar el asunto, coge el Código, lee algunos artículos y le explica los pro y los contra de su caso, está usted ante un buen abogado." El profesional competente, el hombre auténtico no es el dueño de la verdad si no el que se preocupa por buscarla. Sócrates era el hombre más sabio de Grecia justamente porque no sabía nada. En un texto que ya he citado, *Cinco condiciones para decir la verdad*, Bertolt Brecht establece que la primera condición es encontrar la verdad.

Aunque aparentemente no venga al caso, y en realidad creo que si viene, voy a recordar ahora un antiquísimo apólogo hindú, una de

cuyas últimas versiones es la de Lanza del Vasto en su *Peregrinación a las fuentes*, las que cito de memoria y no textualmente: un santo brahmán hacía una peregrinación a pie acompañado por su discípulo más devoto; en el camino, encontraron un río que debían de vadear, pero venía muy crecido y parecía harto peligroso entrar en él. El discípulo se acercó a la orilla, pronunció el nombre de su maestro, el santo brahmán, y continuó repitiéndolo mientras caminaba sobre el agua hasta llegar a la otra orilla. El santo brahmán pensó que si un discípulo podría obrar tal prodigio gracias a su nombre, él no podía hacer menos. Se acercó a la orilla, empezó a pronunciar su propio nombre y quiso caminar sobre el río, pero se hundió en las aguas y se ahogó. Muchas conclusiones o moralejas se pueden sacar de este antiguo relato. La que viene al caso me parece ser la siguiente: la verdad no reside en una palabra, ni en una oración, ni en un libro. La verdad exige una actitud, una disposición profunda del espíritu. Para decirlo brevemente: La verdad requiere amor y fe. Estos vocablos pueden sonar de un modo extraño en una institución laica como ésta, aunque nacida bajo la advocación de un santo evangelista cuyo nombre conserva con orgullo. Pero si la universidad es la casa de la verdad, lo es en este sentido. Es la casa de la verdad no tanto porque proporcione a sus miembros un cuerpo, más o menos sólido, de fórmulas y apotegmas, sino porque les proporciona las habilidades imprescindibles para encontrar el camino de la verdad y para seguir ese camino, con fe y con amor, durante toda la vida.

Los deportistas suelen ser gente ingeniosa, sin duda para confirmar el dicho latino: mente sana en cuerpo sano. El gran tenista inglés Tilden ganó el torneo de Wimbledon allá por 1930 y al finalizar el banquete con que se celebraba su victoria fue invitado a hablar, a pronunciar un discurso. Tilden se levantó y dijo: "Para que todos lo vean, debe uno ponerse de pie; para que lo escuchen debe hablar con voz fuerte y clara, y para que lo aplaudan debe terminar pronto y sentarse." Pienso que si sigo hablando no me van a aplaudir. Así que terminaré con otra anécdota, ya no deportiva sino pedagógica. Al rector de una universidad muy vieja, en cierta ocasión le preguntaron por qué en las universidades había tanta sabiduría y él contestó: "Miren ustedes, todo el que llega trae un poquito de sabiduría y cuando se va

no se lleva nada; así se acumula con los años". Señor Rector: no sé si traje un poquito de sabiduría cuando llegué a San Marcos, pero es casi seguro que al terminar mi carrera docente no me he llevado nada; en cambio, he conseguido la amistad y el cariño de mucha gente a la que también estimo y quiero. Símbolo de ese múltiple y mutuo afecto serán el diploma y la medalla que voy a recibir. Por eso estarán siempre entre mis propiedades más estimadas y cada vez que los vea una ola de recuerdos amables iluminará mi espíritu.

Muchas gracias,

Lima, 19 de marzo de 1993.

Washington Delgado Tresierra



**Biblioteca de Letras**  
«Jorge Puccinelli Converso»

Instituto de Investigaciones Humanísticas  
Investigaciones desarrolladas en 1993

Filosofía

Javier U. ALDAMA PINEDO. *Las ideas filosóficas en las tesis de grado en San Marcos*

Carlos A. ALVARADO DE PIÉROLA. *¿Es el darwinismo una teoría científica?*

Obdulio I. BANDA MARROQUÍN. *La función lógica conclusiva.*

Onésimo S. BELTRÁN SÁNCHEZ. *Las fronteras de la filosofía del lenguaje.*

Fernando BOBBIO ROSAS. *Heráclito, texto griego y versión castellana de los fragmentos -sección B de la edición DK.*

Gilberto BUSTAMANTE GUERRERO. *Las ideas filosóficas en las tesis de grado en San Marcos.*

Juan CAMACHO CAMACHO. *Métodos de investigación filosófica: La Dialéctica Platónica.*

Alejandro CHÁVEZ NORIEGA. *El método axiomático.*

Oscar A. GARCÍA ZÁRATE. *El método de la filosofía en el positivismo lógico.*

Alfonso IBÁÑEZ IZQUIERDO. *El conflicto de los proyectos his-*

*tóricos en la perspectiva de Leopoldo Zea.*

Marino LLANOS VILLAJUAN. *El concepto de ley, teoría, explicación y predicción en las ciencias sociales.*

Carlos MATTA ROJAS. *Espiritualismo científico de Pedro Zulen.*

Luis F. MUÑOZ CABREJO. *Las ideas filosóficas en las tesis de grado en San Marcos.*

Raimundo PRADO REDONDEZ. *Mariátegui: influencias filosóficas.*

María L. RIVARA RUIZ. *Pensamiento pre-hispánico siglo XVII.*

Diógenes ROSALES PAPA. *Historia de la lógica en el Perú.*

José A. RUSSO DELGADO. *Los hombres (Presocráticos V, los sofistas).*

David SOBREVILLA ALCÁZAR. *Historia de la filosofía del derecho.*

Magdalena VEXLER TALLEDO. *El concepto de filosofía en Víctor Li Carrillo.*

Dora E. VIDAL ALVA. *Los mitos políticos y la cuestión de la identidad en el Perú.*

## Literatura

- Edgar ALVAREZ CHACÓN. *La cultura y su institucionalización en novecientos (1924-1925)*.
- Dora BAZÁN MONTENEGRO. *Diccionario Científico Escolar (secundaria)*.
- Rosa N. CARBONEL APOLO. *Bibliografía analítica de la literatura para niños en el Perú*.
- Esther CASTAÑEDA VIELAKAMEN. *La cultura y su institucionalización en novecientos (1924-1925)*.
- Darío CHÁVEZ DE PAZ. *Las coplas del carnaval Cajamarquino*.
- Tomás ESCAJADILLO O'CONNOR. *Biografía de José Diez-Canseco*.
- Rufino G. ESPINO RELUCE. *Indigenismo en la narrativa de César Vallejo*.
- Carlos GARAYAR DE LILLO. *Presencia de lo policial en la novelística de Mario Vargas Llosa*.
- Antonio R. GONZALES MONTES. *Indigenismo en la narrativa de César Vallejo*.
- Víctor M. GUTIÉRREZ VERÁSTEGUI. *Itinerario semántico de la poesía de Alejandro Romualdo*.
- Eduardo HOPKINS RODRÍGUEZ. *La función del receptor en la cultura colonial*.
- Américo MUDARRA MONTOYA. *La cultura y su institucionalización en novecientos (1924-1925)*.
- Gisela JOERGER WEIRAUCH. *El mito andino del gran "Acoytrapa"*.
- Teófilo H. PÉREZ GRANDE. *Huidobro y Vallejo: búsquedas y hallazgos vanguardistas*.
- Willy F. PINTO GAMBOA. *Abraham Valdelomar, Estudio, Nota y Antología*.
- Jorge PRADO CHIRINOS. *Trabajos académicos acerca de César Vallejo en la UNMSM*.
- Luis H. RAMÍREZ MENDOZA. *Primera generación de los escritores Amazónicos*.
- Jorge E. RIVERA MARTÍNEZ. *Cuadro de costumbres y narrativa en el Perú 1860-1870*.
- Miguel A. RODRÍGUEZ REA. *Trabajos académicos acerca de César Vallejo en la UNMSM*.
- Guillermo UGARTE CHAMORRO. *Investigación documental del teatro en Arequipa durante el último decenio del siglo XIX*.
- Alejandro VALENZUELA LANDA. *Edición crítica de "Don Dimas de la Tijereta"*.

Carlos E. ZAVALETA RIVERA. *Joyce y Faulkner. Sus influencias sobre la narrativa peruana y latinoamericana.*

### Arte

Sara ACEVEDO BASURTO. *La función del receptor en la cultura colonial.*

Martha BARRIGA TELLO. *La función del receptor en la cultura colonial.*

Ricardo ESTABRIDIS CÁRDENAS. *La función del receptor en la cultura colonial.*

### Comunicación Social

Silvia CASAS FELICES. *El espacio en la comunicación visual.*

Marino BUENO LAGUNA. *Fenomenología de nuestra cultura en "Cien años de soledad" de Gabriel García Márquez.*

Luz S. CARRILLO MAURIZ. *Difusión de los valores de la literatura nacional a través de los medios de comunicación social.*

María M. GARCÍA TOLEDO. *Educación y medios de comunicación: Propuesta curricular.*

Juan GARGUREVICH REGAL. *Última hora (1950) – Historia e influencia.*

Jorge A. HANI LEGUNDA. *Periodismo de Investigación en el periodismo peruano.*

*Edmundo LÉVANO LA ROSA. Edwin Elmore, pensador y mártir de la democracia.*

Gabriel NIEZEN MATOS. *La formación del consenso a través de la comunicación.*

Winston ORRILLO LEDESMA. *Vallejo: Los géneros periodísticos.*

Fernando PARODI GASTAÑETA. *El espacio en la comunicación visual.*

Carlos PARRA MORZÁN. *Legislación de prensa.*

Franz PORTUGAL BERNEDO. *Comunicación y regionalización en el Perú.*

Juan RAMOS SUYO. *La televisión educativa: Teoría y práctica.*

Guillermo VÁSQUEZ OLIVARES. *Educación y medios de comunicación: Propuesta curricular.*

Alberto VILLAGÓMEZ PÁUCAR. *Fenomenología de nuestra cultura en "Cien años de soledad" de Gabriel García Márquez.*

**Bibliotecología**

Teresa L. PARDO SANDOVAL. *Los trabajos de Antonio Ricardo en el siglo XVII.*

## RESEÑAS

TAMAYO VARGAS, Augusto. *Amarilis, amante de dos sueños*. Buenos Aires, Torres Agüero, Editor, 1988. 161 p.

El enigmático destino de *Amarilis*, nos lleva siempre a especular acerca de su famosa *Epístola a Belardo* dirigida a Lope de Vega, el Fénix de los Ingenios, que tantos elogios y estudios ha desencadenado a lo largo de siglos.

En el Perú, debemos nuestro acercamiento a estos temas, con preferencia, al doctor Alberto Tauro a través de su trabajo *Amarilis Indiana* (Lima, Ediciones Palabra, 1945), además del entorno, documentadísimo de la época en su *Esquividad y gloria de la Académica Antártica*. (Lima P. L. Villanueva, 1948). No debemos dejar de mencionar los estudios que al respecto han entregado para el enriquecimiento de nuestra información, Ricardo Palma, Aurelio Miró Quesada, Martín Adán, Luis Alberto Sánchez, Tamayo Vargas, entre otros ilustres críticos y estudiosos del siglo XVII.

La historia, los personajes de la literatura, la época virreinal en torno a *Amarilis, amante de dos sueños* es la materia desde la cual se teje la madeja de este libro.

### *La documentación*

Sucede que la historia, el pasado, como estudio riguroso de los hechos, sucedidos a través del tiempo, son la mejor fuente, la más viva y rica cantera desde donde se pueden extraer los materiales para una de las vertientes más ilustres de la narración en Latinoamérica. La historia nos surte de documentos, de hechos: visitas, anales, crónicas, viajes, tratados de medicina, oficios, instituciones, legajos variados, diarios, epístolas, poemas, textos en prosa de ficción, pero todo esto es fragmentario, débil y oscuro muchas veces. Surgen, entonces las conjeturas, entonces, las posturas de estudios, el enfoque, la famosa "visión del mundo" de tal o cual hecho, autor, obra o circunstancia.

### *La Historia como material*

La novela histórica tiene, ante esta situación, un cometido muy amplio, pero a la vez, según el marco de su argumento, muy preciso. Porque *novelar* es modificar la realidad real, o transcrita, a través de un discurso, por medio de las posibilidades imaginarias del autor, amarrando ese material, esa documentación, esos hechos: zurciéndolos; configurándose así un producto literario convincente y verosímil.

No deben, pues, los historiadores resentirse porque un novelista trate así a la historia (como ciencia), la use así para "recrearla", rehacerla, porque este resultado forma parte de otro estadio, de las realizaciones escritas: la ficción.

El doctor Tamayo se ha valido de la historia y de la literatura, pero por sobre todo, de su imaginación para escribir esta novela, en la cual la precisión para manejar las coincidencias de aquellas relaciones entre los personajes, es encomiable. A esto la teoría literaria le llama madurez; madurez que se demanda en las manifestaciones de la creación: la pintura y la novela, porque ellas son actos de madurez, en oposición a la música y la poesía, que más bien sí permiten que la precocidad nos descubra a un genio.

Y ¿cuáles son los elementos fundamentales con los que juega Tamayo en esta novela? Sólo hablaremos de los fundamentales: Como personajes: María Grimaldi, Pedro Montes de Oca, Amarilis y, en menor grado, Juan de Salcedo Villandrando; como personajes de apoyo para la revelación de contenidos, Diego Mexía, la abadesa sor Leonor (amiga de Mexía) y Lope de Vega; los personajes "inanimados" que dan sustento al contenido de la trama (en el sentido también de tejido) se encuentran: *La epístola a Belardo* que Amarilis envía a Lope y el anónimo *Discurso en loor de la poesía* (es bueno recordar que el trabajo que más hemos consultado es el de Antonio Cornejo, con respecto a este tópico), los versos a Clarinda.

### La novela

La tesis que maneja Augusto Tamayo es que ambos textos fueron escritos por María Grimaldi Tamayo (cuñada de Pedro Montes de Oca, quien se ha casado con Isabel, hermana de María). Triada pasional que da sustento a la novela: Isabel, Pedro y María. Porque *Amarilis, amante de dos sueños* es, ante todo, una novela de amor y se podría adelantar, sin ánimo a equivocarnos, que se trata de una novela romántica por ese sustento de evocación al pasado. Buena huella.

La estrategia que esgrime el autor a través de sus veintitrés capítulos es el de una entrada (un capítulo) como relator (Tamayo, como autor, llega a Camaná para investigar sobre el tema), argucia que nos ubica en los comienzos del siglo XVII en el sur del Virreinato del Perú. Folios; entregados a la parroquia que contenían escritos de Montes de Oca, visiblemente corregidos (por estar escritos con otro tipo de letra) por María Grimaldi. Los capítulos restantes han sido manejados con un depurado ejercicio de contrapunto o paralelo, que permite alternar la información que viene de la presentación: María, Pedro Montes de Oca; pero ambos paralelos, a su vez, juegan indistintamente con recursos de fuga al futuro y *racontos* (recuerdos); e inclusive, en los capítulos finales, hay *dobles racontos* también en paralelo dentro de un mismo plano; independientemente de aquellos *collages* que vienen de la manera tan atinada de ir entregando los versos de los textos —que en este caso— tienen categoría de personajes.

Porque si hay algo realmente encomiable, dentro de los muchos atributos de la novela, es esa capacidad del autor para el tejido de los textos poéticos con la trama de la novela; en los que los vericuetos de la literatura y los disfraces de la imaginación forman la sustancia de su estilo. Ya desde el capítulo III comienza ese acto lúdico que amarra al lector: "De padres nobles... dos hermanas fuimos... que nos dejaron en temprana muerte... aún desnudas de pueriles paños...". Pero la cadena de claves para desentrañar los juegos de los nombres y las situaciones, se acentúa —por la razón misma de la velocidad argumental— en el capítulo XII. El, Pedro, la llamaba a María, Clara y de allí "Clarinda", incluso el autor se da la libertad de introducir una *NOTA DEL COPISTA* y transcribe el texto. Donde se dibuja desde dentro del poeta las alternativas poéticas que le da su fuero interno, su ritmo interior, sus alternativas, a la hora de decir sus versos, ante los miembros de la Academia Antártica. Manejo de la poesía desde dentro, que también pone de relieve el autor cuando María escribe el "discurso" por encargo de Sor Leonor. Los vericuetos se desentrañan también en la página 137,

cuando sor Leonor le entrega los folios a Diego Mexía y le aclara que ella no es la autora de esos versos.

Y con respecto a *Amarilis*, las claves las entrega Tamayo en el capítulo XIX, cuando María simbiotiza su vida con la de Juana Herrera, oriunda de Huánuco "que es siempre primavera" y donde también comienza a jugar con "malvado satán" al referirse a Pedro y que en el capítulo siguiente ya se eslabona con el juego de *Santa Dorotea* que da el anagrama de *Satán te adoro*, así como *Amarilis* venta de *María*. Porque *Amarilis* era hermana de *Belisa*, artificio que se desentraña en el capítulo XXII: ¿Belisa?: ¿Isabel? (la hermana de María).

Pero hemos dicho que *Amarilis, amante de dos sueños*, es una novela de amor; porque si bien es cierto que su germen está en el ensayo, en la investigación ensayística, en la pesquisa dominante de datos y zurcidos, en el más elevado sentido de la palabra; también es cierto que la huella de Amor, de Cupido, se perfila con absoluta nitidez desde el principio: "No. La poesía no estaba con él; entonces, sólo una intensa preocupación de acomodo y unas ganas intensas de hacer el amor". Porque hasta las llamas "que lo atrafan sexualmente por la finura de su andar" son también tema de lo mismo (p. 40). Es cierto también que hay en toda la novela una sustancia amatoria en la persecución mental de las coincidencias literarias y que ese es el eje por sobre el cual la anécdota se sostiene, desde la inicial relación con Isabel; porque Montes de Oca, aunque enamorado del amor, cuando se refiere a la que sería su mujer, no deja de referirse a María (p. 60) y lo mismo María, cuando entonces lee *La Comedia*, se desboca (p. 61). La cadena de hechos crece y se da plena en momentos de alto regocijo. Pero el amor juega con sus opuestos: el odio, los celos.

Pero el odio, ese sentimiento infame, que muchas veces es imposible de controlar, el autor lo pone en labios de Isabel en el momento más duro de su vida.

Porque esta incitación, esta excitación al o del amor y sus contrarios hacen que, en la novela, no veamos a personajes sólo sacados de la historia y la literatura, sino más bien a personajes sacados de la experiencia humana, con todo su lastre y también con sus atributos.

Cotidianeidad, mundo de la cultura y del intelecto. Por allí desfilan Cervantes, Lope, Pizarro, Boscán, Virgilio, Petrarca, Ovidio, Terencio, Dante, Santa Rosa, Mantegna, Cabello Balboa, Espinel. Todo habla pues, de la cultura y del dominio del tema que el doctor Tamayo exhibe.

Lectura de regocijo, sí, lectura de fruición que, a su vez, permite tres niveles absolutamente didácticos. El primer nivel, estaría referido a aquellos lectores que conocen el tema de *Amarilis* y la Anónima, estos encontrarán en el libro una tesis perfectamente confirmada; el segundo nivel, estará reservado a quienes no conocen el tema, aquí el lector se regodeará con aquella parte importante que es la anécdota amatoria, romántica; y el tercer nivel, estará reservado a quienes, saben superficialmente de la presencia de *Amarilis*, Montes de Oca y la Anónima y quieren entrar en este universo laberíntico, pero a su vez didáctico de las confrontaciones de los textos. Sale ganando el lector.

José Antonio Bravo

Antonio Cornejo Polar propone una revaloración de la historia literaria, en conexión con la ciencias sociales, para el estudio de la literatura hispanoamericana. La diversidad del fenómeno cultural peruano, relacionada a un proceso histórico social de múltiples articulaciones y tensiones, convoca con mayor intensidad la participación de una crítica atenta a los contextos de producción y de difusión de lo literario. Para Cornejo no se trata solamente de postular la necesidad de la historia literaria para el examen de lo literario, sino de asumir la historicidad como categoría elemental de una concepción de la nacionalidad, desde la cual puede construirse una tradición no parcializada que permita entender la literatura peruana como un proceso complejo. El concepto mismo de literatura, según Cornejo, requiere un reajuste en sus implicancias al ser aplicado a nuestra realidad cultural.

El autor es consciente de la "coexistencia de sistemas literarios diferenciados" (14) en el país, lo que configura una trama de tradiciones antagónicas que dan lugar a una imagen de nación. Si el crítico ha optado por el examen de los significados y de los contextos de la tradición hegemónica culta occidental, ha sido con el propósito de revelar desde este ángulo el mecanismo histórico que ha ido edificando tanto una literatura como un proyecto de nación en contacto conflictivo con los grupos sociales indígenas y populares. De este modo, la posición de los grupos marginados por el sistema hegemónico puede ser descrita de manera coherente a consecuencia de una definición de la historia de dicho sistema. No supone esto que sea la única perspectiva de conocimiento de las otras literaturas del país, sino un paso relevante hacia su comprensión dentro de una totalidad superior que explique su dinámica y precise sus distinciones.

Cornejo inicia su exposición a partir del siglo XIX, con el establecimiento de la República que sigue al movimiento emancipador. Esta es una decisión importante, pues obliga al autor a dejar de lado la discusión conducida por los escritores de la colonia en lo que tiene que ver con su participación en una cultura no metropolitana, hecho que genera una creciente conciencia de diferenciación. Es comprensible que Cornejo enfoque su estudio desde inicios del siglo XIX, pues en esta época se da curso abiertamente a los intentos de conjugar la idea de una nueva nación con la idea de una nueva literatura, que es lo que el libro se dispone a analizar.

Dentro del ámbito de la cultura hegemónica peruana, el costumbrismo, como una primera tendencia en el afán de elaborar una tradición literaria, surge como un movimiento que pretende omitir pasivamente lo colonial. Por su lado, el incaísmo, como participante del proyecto monárquico san martiniano, crítica la colonia con la finalidad de anexar lo incaico a la república. Para Cornejo, esta es una malinterpretación del sentido de la emancipación, producto de intereses políticos. Una siguiente etapa adopta como tradición a la colonia. Aquí cumple un papel protagónico Ricardo Palma, para quien el origen de la literatura peruana radica en la colonia. Esto manifestaría coincidencias entre el estado de la sociedad republicana y el pasado colonial.

Aunque, anota Cornejo, la concepción de Palma no es propiamente hispanista sino criolla, su manera de ver la colonia carece de sentido crítico problemático. La tendencia hispanista, en tanto "ideología orgánica" de la oligarquía (69), toma como suya la tradición española. La colonia figura, en este caso, como simple enlace con España. El hispanismo reduce lo indígena al pasado y a la nobleza inca, no percibiendo la existencia de una continuidad de la tradición indígena (83). Cornejo ve en el mestizaje que propugna el hispanismo un intento de suprimir las culturas nativas. Otro factor en contra del hispanismo yace en su actitud negativa frente a la modernidad y a lo internacional. En cambio, el proyecto no realizado de Manuel González Prada, que postulaba una nueva tradición no hispánica ni colonial, sí implicaba modernización e internacionalización. La corriente indianista aparece acogiendo la literatura quechua precolombina como formante de la tradición nacional, aunque bajo una perspectiva arcaica, pasadista e idealizante (101). El llamado "primer indigenismo", que sí se preocupa por el presente indígena, lo hace desde una intencionalidad modernizadora y "aculturadora" (103). En el siglo XX, direcciones autónomas o no dependientes tienen su origen en José Carlos Mariátegui, quien concibe lo indígena, en consonancia con lo moderno, como esencial en la delimitación de la literatura nacional. La tesis de Mariátegui acerca de la literatura peruana como "no orgánicamente nacional" es fundamental en la teoría respectiva hasta la fecha.

Se trata, a estas alturas, de reconocer lo indígena como tradición auténtica en los planos formales y significativos, en intercambio dialéctico con lo occidental (140). El libro se ha encaminado hacia esta conclusión, basándose en la historia y "en las experiencias colectivas que emanan de ella" (152). Este es, en realidad, un proyecto que Cornejo propone como utopía realizable, según los derroteros señalados por Mariátegui, Vallejo y Arguedas.

Si bien Cornejo se aplica a lo hegemónico culto o ilustrado, no deja de enjuiciar las categorías específicas de lo popular y lo indígena a lo largo del libro y, en especial, en el Capítulo VI dedicado a las "Tradiciones marginales" y en el Apéndice titulado "La literatura peruana: totalidad contradictoria". Este último es un texto publicado en 1992, en el que el autor hace una reflexión respecto a lo nacional en la literatura peruana, teniendo en cuenta las constantes transformaciones históricas y sociales que reformulan lo literario y lo nacional en términos temporales y espaciales. En esta concepción es esencial el reconocimiento de la productividad de la cultura popular y de la cultura indígena moderna como agentes de una pluralidad conflictiva. En oposición a las concepciones relativas a la unidad de la sociedad peruana, Cornejo sustenta el concepto dialéctico de totalidad—esto es, las relaciones históricas y sociales concretas— lo que le permite incorporar el elemento de la contradicción, que no está incluido en la tesis de la unidad.

Cabe observar que las diferencias regionales, que el autor evalúa como disrupciones (164), son condiciones típicas no negativas, conformantes de una pluralidad que posee dimensiones mucho más complicadas que las establecidas en la oposición de grupos hegemónicos y grupos marginales, pues entre todos ellos y en cada uno de ellos se da también la diversidad y el juego de marginación u otredad ante el grupo vecino. La marginación no se da en una sola dirección que va de lo

hegemónico a lo marginal. Existe una multidireccionalidad de los fenómenos de marginación. Lo que no significa que estos sean equivalentes, ni que posean el mismo contenido social. Por ejemplo, el aspecto mencionado del regionalismo, de la diferenciación frente al otro, tiene —en muchos casos— connotaciones positivas y necesarias para la construcción de la propia identidad y para el establecimiento de canales de comunicación respetuosos en lo concerniente a lo otro, cuya presencia, según Pierre Duviols (1973), conlleva tanto valores de complementariedad como de contradicción. Es de considerar que el yo, y el otro se debaten en la tensión de transformación y conservación de su separación e interdependencia.

Lo marginal no debe convertirse en característica nuclear de los sistemas autóctonos. Estos no encajan en la totalidad del conjunto solamente como marginales, pues poseen valores peculiares, más allá de lo marginal. La predicación de marginalidad aplicada a la cultura nativa es algo relativo.

El asunto de la hegemonía tiene un sentido visto desde una perspectiva crítica externa al mundo indígena, pero desde el ámbito interno de los productores indígenas suele quedar desplazado por las categorías de autonomía y diferenciación. Para estas culturas, la cultura urbana hegemónica no parece interesar salvo como fuente de modelos de prestigio o de poder asimilables a su particular concepción del mundo. En este sentido, lo individual o particular exige respeto con referencia a la totalidad. Siguiendo a T. Adorno, es dable hacer un "elogio" de la no identidad, de la diferencia, en el contexto de lo contingente.

Un problema aparte lo constituye el hecho de que la utilización de formas artísticas y literarias de la cultura representada en la novela realista es parte del método de descripción verosímil del campo cultural tratado. El mimetizarse en formas y significaciones pertenecientes al mundo a ser representado es táctica necesaria en el género novelístico. Valga también como modelo problematizante las obras del teatro quechua colonia, que se enmascaran en lengua, temas, motivos, rituales y personajes, para sus prácticas ideológicas y evangélicas.

Para evitar la carga de prejuicios inherente a los términos "tradición y modernidad", parece más adecuado emplear "tradición e innovación", en tanto se encuentra una terminología más precisa.

La tonalidad, algo acentuada, de persuasión o de invocación que transmite el libro, probablemente está motivada por el rechazo al cuadro de violencia y al apoyo radical que éste recibió de cierta clase de intelectuales en los años 80.

Una peculiar manera de composición ordena el texto por medio de disquisiciones colaterales a la línea central expositiva. Pese a su riqueza especulativa, no dejan de ser expansiones que perturban el discurso básico, dándole cierto aire de conglomerado (el cap. VI y el "Apéndice", pueden apreciarse también como "radiaciones", aunque de mayor intensidad).

*La formación de la tradición literaria en el Perú*, es una aguda descripción e interpretación de nuestro proceso histórico literario. Entre sus aportes más interesantes encontramos su actitud de permanente crítica al statu quo; su visión totalizante de la

materia cultural y social; el concepto de persistencia histórica y vigencia actual de la cultura indígena; la valorización de la dialéctica entre conservación y renovación; la descripción de la polarización de lo hegemónico y lo marginal; la percepción de desarmonías en la literatura nacional; la concepción del proceso literario como inseparable del proyecto de nación; la exigencia de transformación de las relaciones sociales como fundamento indispensable para la construcción de una auténtica literatura nacional. Consideramos que una de las mayores virtudes del libro del profesor Antonio Cornejo radica en la potencialidad de sus tesis para ser aplicadas al conjunto de la literatura latinoamericana.

Eduardo Hopkins R.

ROTKER, Susana. *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*. La Habana, Casa de las Américas, 1992.

El estudio de Susana Rotker, ganador del premio de ensayo Casa de las Américas 1991, se propone explicar "la redefinición de la escritura periodística y literaria en la América Latina a finales del siglo XIX, redefinición encabezada por Martí como corresponsal en Nueva York de los principales diarios hispanoamericanos". La propuesta de tomar la crónica, como centro de reflexión obedece a una doble intención: por un lado, recuperar para los estudios literarios un género marginal y por otro cuestionar la imagen convencional del Modernismo. Para ello la obra de Martí se presenta como paradigmática, más aún cuando es el iniciador de la nueva poética en un momento de profunda crisis que significó precisamente la fundación de una escritura original y propia. En este orden de cosas, la crónica modernista fue un lugar de encuentro entre periodismo y literatura, un lugar de expresión de las contradicciones no resueltas de la época. Entre el subjetivismo y la factualidad, el género permitió a Martí, al igual que a muchos modernistas, criticar y referir su sociedad al mismo tiempo que construir una poética en un espacio más democrático que el libro. Los estudios sobre el modernismo, por su parte, desde los ya clásicos de Angel Rama hasta los recientes de Julio Ramos, Aníbal Gonzales o Iris Zavala, entre otros, han variado sustancialmente su enfoque, observándose un interés creciente por explicar el fenómeno de la constitución de la escritura moderna en Hispanoamérica y su especificidad en el contexto de la modernización de fines del siglo XIX, en cuyo marco la poética modernista, expresada a través de sus diversos géneros, inclusive la lírica, aparentemente tan de espaldas a la historia, ha desempeñado un rol fundamental.

El primer capítulo ("La crónica modernista: algunas consideraciones sobre la crítica literaria") que funciona a manera de introducción, plantea el problema de investigación y justifica la elección de la crónica como objeto de reflexión argumentando que este discurso ocupa una buena proporción de la obra de Martí, Darío y de muchos de los modernistas. Además, el énfasis puesto en la poesía modernista ha impedido hasta cierto punto apreciar los rasgos estilísticos comunes con la crónica, género nuevo de las letras hispanoamericanas, renovador y transgresor, con lo cual se ha configurado una visión parcial del modernismo: se le acusa de ser sólo la fusión

estetizante y frívola de corrientes importadas de Europa, o, peor aún, de ser un movimiento al servicio de los proyectos de las burguesías importadoras cuando en general fue un "momento signficante y ambivalente de resistencia a la burguesía". En ese sentido la crónica como espacio de encuentro de discursos heterogéneos, mezcla del subjetivismo reivindicado por los escritores y la referencialidad propia del periodismo, propone como una condensación que produce la necesidad de cohesión y trascendentalismo ante un mundo fragmentado y dominado por la sospecha y la incertidumbre.

El segundo capítulo ("El trasfondo de la representación") plantea básicamente la caracterización de la modernidad y su relación con el modernismo. Gracias al flujo informativo, la variación de clases sociales, las posibilidades de viajar y la violenta urbanización, los modernistas pudieron sentirse en medio de la modernidad. A pesar de la conciencia de cambio, de la movilidad, de la desacralización del mundo, existía, sin embargo, un sentimiento de desarraigo toda vez que se imponía un mundo fragmentado donde coexistían discursos e ideologías disímiles enmarcadas por una conciencia cosmopolita y una nueva percepción del mundo y de sus relaciones. Esta nueva percepción significó en el caso de la literatura el descarte, como en el romanticismo europeo, de la existencia clásica del arte como imitación de la naturaleza, es decir la afirmación de un subjetivismo que funciona como ordenador en medio del caos.

El tercer capítulo ("El papel de los escritores") describe la evolución en la autonomización de los discursos y la ubicación del escritor en la sociedad finisecular. En general, esta autonomización no significó el torremarfilismo en el que comúnmente se ha encasillado al modernismo sino que incluyó la obligación de referir y pensar el acontecer cotidiano a partir del periodismo. En cuanto al escritor, propuso una nueva autoridad discursiva que sentaba las bases de la futura transculturación literaria en América Latina. Es interesante además el deslinde que hace la autora de la función ideológica de los modernistas. Reformula las condenas a la "proclividad" modernista por lo ornamental afirmando más bien su búsqueda incesante de un trascendentalismo ajeno a los imperativos pragmático-utilitaristas vigentes en la época.

El cuarto capítulo ("El lugar de la crónica") describe a la crónica en cuanto género. Aquí se detalla con agudeza la evolución y el rol del periodismo en la sociedad hispanoamericana desde la post-Independencia, en que se instaura su papel de difusor estatal, hasta el advenimiento de la crisis finisecular, donde la función comercial, sin desplazar completamente a la anterior, hegemonizará el nuevo espacio discursivo y creará al mismo tiempo un público al que habrá que complacer. Con todo, el periódico es un espacio donde luchan una serie de autoridades discursivas, de las que el escritor modernista tratará de diferenciarse y al mismo tiempo constituirse a partir de su estilo. Aunque la crónica modernista, explica la autora, parece estar en relación con los relatos de la Conquista y la Colonia hispanoamericana, es más razonable mencionar la influencia del cuadro de costumbres francés e inglés, la tradición palmista, la *chronique* periodística francesa de mediados del siglo XIX, y sobre todo, del periodismo norteamericano. "La crónica modernista se distancia de la externidad de las descripciones defendiendo el Yo del sujeto literario y su derecho a

la subjetividad". Por ello el periódico, con toda su carga de presión y actualidad, fue el espacio donde muchos de los modernistas consolidaron lo mejor de su obra. De otro lado, la crónica como lugar de encuentro entre periodismo y literatura supone el hecho de considerar al género como una elección alejada del torremarfilismo y la marginación lujosa de la sociedad que erróneamente se les ha atribuido a los modernistas.

El capítulo siguiente ("La crónica: fundación de una escritura") incluye dos largos apartados donde se analizan detalladamente las crónicas martianas. "El centenario de Calderón", "Jesse James", "El puente de Brooklyn" o "El terremoto de Charleston", entre otras, conforman eso que la autora ha llamado la mezcla de la representación referencial y la creación de un orden que sólo existe en el espacio del texto mismo. Por ello este género rompe con los esquemas que separan el arte, la creación, del mundo de lo real, de la producción. Las crónicas martianas, en tanto práctica discursiva, proponen un idealismo asentado en lo real, "donde sobre el yo ordenador gravitan la historia y la inmediatez, donde se intenta reconstruir algún tipo de armonía". La crónica, en fin, se constituye como una nueva épica, como un laboratorio donde se ensaya y se difunde la nueva sensibilidad y se cuestiona la existencia. Además de los valiosos análisis que desarrolla la autora, ésta hace explícitas las "herramientas prácticas para analizar la crónica como género", las cuales "han sido inexistentes hasta ahora". Este aspecto es particularmente interesante ya que suma a su estimulante estudio una metodología que sin duda auxiliará a los investigadores que se interesen por un tema y una época tan apasionantes, y de asombrosa actualidad.

En suma, *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*, es un texto importante para comprender y explicar una etapa fundamental de la cultura hispanoamericana.

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

Edgar Álvarez Chacón

REYES TARAZONA, Roberto. *En corral ajeno*. Lima, PEISA, 1992.

La obra literaria de Roberto Reyes (Lima, 1947) no es todavía muy extensa, pero ocupa ya un lugar importante en la narrativa peruana contemporánea. Su primer libro de cuentos, *Infierno a plazos*, es de 1978; diez años después da a conocer la novela *Los verdes años del billar*, y ahora, en una pulcra edición de Peisa, aparece *En corral ajeno*, cabal confirmación de su talento.

En sus dos libros anteriores Roberto Reyes ha trabajado con empeño y conocimiento el ambiente del barrio popular. Pertenece, pues, por derecho propio, a la corriente de la narrativa urbana realista, concretamente en lo que se ha llamado la *narrativa de collera*. Esta tendencia, que ha conseguido logros sobresalientes, como *Los inocentes*, de Reynoso, y *Los jefes*, de Vargas Llosa, tiene como punto de partida un fenómeno que resultaba nuevo en los años cincuenta y sesenta, cuando, a la

par que se introducen nuevas técnicas narrativas, se empieza a descubrir la urbe como espacio literario, y se explica en parte por la extracción social de los escritores peruanos de esa generación. A una literatura y a un país en cierto sentido adolescentes le interesaban también personajes y temas adolescentes. En esos años importaba mucho a los críticos y los escritores la capacidad de la literatura para reflejar la realidad social del momento. La de los cincuenta y sesenta fue, por eso, una narrativa de descubrimiento, inevitablemente realista. Pero, como sabemos, la literatura no se nutre únicamente de realidad sino también de lo que ella misma fabrica, y el descubrimiento literario de un momento inevitablemente se concreta en temas y formas que otros autores desarrollan dentro de parámetros fijos que se van constituyendo en géneros o tópicos y que acaban por agotarse. Para algunos, esto ha sucedido con la narrativa de la adolescencia, del barrio, de la collera. Alrededor de cuarenta años de tratamiento continuo parecería que, efectivamente, han agotado la veta. En *corral ajeno* registra ese agotamiento, pero es, a la vez, el comienzo de su renovación.

El libro contiene once cuentos distribuidos en dos partes, la primera de las cuales reúne siete, de ambiente limeño; de los cuatro de la segunda, tres tienen como escenario la sierra y el último nuevamente Lima. Si una rápida mirada puede hacer pensar que el criterio empleado en esta distribución es meramente el geográfico, luego uno percibe que ella responde a una razón más profunda: en la segunda parte no sólo cambia la geografía, también los personajes son distintos, especialmente el protagonista. Este, a pesar de ser el mismo de casi todos los relatos de la primera parte, ahora abandona su visión simple, limitada, casi adolescente del mundo, y arriba a una consideración más insegura, inquisitiva, compleja, de la realidad. Los tres cuentos "serranos", ambientados en Ayacucho, Huancayo y en el camino a la costa desde Puno, es decir, en las zonas más convulsionadas de la región andina, marcan los pasos de esa evolución. En ellos vemos al protagonista tomar contacto con una realidad nueva donde todo, del paisaje a las gentes, le resulta desconcertante e incómodo y cuyos problemas terminan por envolverlo a pesar de sus intentos de no implicarse y de la especie de huida que es para él el retorno a la costa. El cuento final, un monólogo, nos muestra al Cojo, de regreso "después de muchos años de vagabundear por aquí y por allá", en el intermedio de un partido de fútbol que enfrenta al equipo tradicional del barrio y al de la *barriadita* vecina, considerando la peculiar situación en que se encuentra como árbitro de esa confrontación simbólica que lo ha colocado en un punto en el que se ve obligado a sopesar cuidadosamente lealtades, intereses y circunstancias, pues de la decisión que tome dependerá su futuro. Así, rememorando su pasado y el del barrio, el Cojo no puede dejar de constatar los cambios que se han producido con el ascenso de los anteriores menospreciados migrantes andinos que conformaban la *barriadita*, a los que, ahora que su "vagabundear" le ha dado la oportunidad de conocerlos de cerca, cree entender y hasta admirar, por contraste con los habitantes tradicionales del barrio, sumidos en la dejadez y la incapacidad de progresar.

Los cuentos de la primera parte se mueven dentro de los límites ya conocidos de este tipo de literatura que nos presenta al barrio como un universo cerrado, que

rechaza a los extraños y tiene un código de valores propio que exalta la viveza, la virilidad, la camaradería y se enorgullece de su marginalidad. Los *muchachos* son su expresión más caracterizada; vigilan sus fronteras, ocupan sus espacios simbólicos —la cantina, el billar, la esquina— y se enfrentan a las dificultades de la vida con ingenio y a la vez ingenuidad. A través de ellos vemos el discurrir de la existencia de un sector de la ciudad tiempo atrás mayoritario. En *Los inocentes*, de Reinoso, cada cuento es protagonizado por un personaje distinto, con lo que el libro es a la vez un panorama del barrio y un retrato de cada uno de los individuos que conforman la collera. A esa organización en retablo, más o menos estática, Reyes la sustituye por otra más dinámica que, como dijimos, sigue la pista de un personaje. De este modo la obra consigue una unidad que es mayor que la que suele encontrarse en un libro de cuentos y que confiere a *En corral ajeno* una condición próxima a la de la novela.

Uno de los logros de este libro es el fino tratamiento del lenguaje y de la perspectiva de la narración. Como se sabe, la narrativa urbana a partir de los cincuenta trabaja con dos niveles de lenguaje: uno estándar, por llamarlo de algún modo, que es el lenguaje del narrador, y otro oral, coloquial, lleno de giros populares, que es el de los personajes. Por supuesto que anteriormente se ha intentado fundir en uno solo estos dos lenguajes, utilizando la primera persona o el monólogo, pero entonces ese narrador está en primer plano y se identifica. Reyes, en cambio, utiliza un narrador que es una voz discreta, lo suficientemente visible como para que por momentos la narración se matice con giros orales, pero para otros efectos invisible, sin su yo en primer plano y más bien como un observador que se da por supuesto, al punto que sólo por unos pocos indicios podemos sospechar que el Cojo es el testigo, con lo que la distancia entre el lenguaje de la narración y el de los personajes se hace menos pronunciado.

También en otros aspectos podemos notar cambios que apuntan a una renovación del género. En *corral ajeno* se trabaja como en terreno conocido, lo que permite obviar las descripciones, de modo que las narraciones de la primera parte pueden ocurrir en cualquiera de los barrios de Lima —se hace mención a Breña, pero éste es un dato accidental y los cuentos podrían situarse, a gusto del lector, en La Victoria o Lince o el Rímac o, mejor, en ninguna parte—, y es que, en verdad importa poco la localización, pues lo que interesa son las vidas de los personajes, y ese cambio de foco —nublado el fondo, nítidos los perfiles— es lo que confiere su estilizada verosimilitud a los relatos. Los de la segunda parte, en cambio, sí contienen descripciones de espacios y personas, como que se desarrollan en un ambiente todavía no trabajado por este tipo de narrativa, y quizás por eso también su lenguaje es más tradicional.

Aunque la calidad formal de los cuentos de la primera parte es notable (habría, sin embargo, que hacer algún reparo a una o dos frases que, por no estar suficientemente incorporadas al discurso del personaje, delatan al narrador y rompen, por tanto, la ilusión narrativa), son los cuatro de la segunda parte los que portan más elementos de renovación. Son, evidentemente, más ambiciosos y su carga significativa es mayor, pues no sólo buscan el contraste con los de la primera parte, en una suerte de desenmascaramiento formal y de contenido que es tematizada en el último cuento,

sino que se proyectan a una realidad más amplia y procesan realidades más complejas. La aparición de la violencia política como tema, concretamente la presencia de Sendero, confiere a estos relatos una dimensión nueva que literariamente es bien aprovechada. A este respecto, habría quizás que hacer algún reparo a un cuento como "Ocaso en el valle", en el cual la voluntad de significación lleva casi a la alegorización, tal vez indeseada, pues no es difícil entender el conflicto que narra como una metáfora demasiado evidente de los sucesos políticos recientes.

*En corral ajeno* combina sabiamente estos cambios con algunos elementos, digamos, clásicos de género cuento. Este, como sabemos, aunque tiene muchas posibilidades de estructuración, se apoya fundamentalmente en la tensión, es decir, en esa capacidad de mantener en vilo al lector, de llevarlo cogido como un pez por la trama hasta el final, el cual suele ser sorpresivo. En este sentido, los cuentos de Roberto son clásicos y, a pesar de configurar un amplio mosaico de situaciones que puede llamarse novelesco, tienen la estructura sencilla del cuento logrado: una tensión que absorbe al lector y un final imprevisto pero necesario. Valga como ejemplo el primer cuento, "Al que madruga Dios le ayuda". *En corral ajeno*, pues, es un libro muy bien escrito que, además, se lee con mucho agrado.

Roberto Reyes es ya un escritor logrado y *En corral ajeno* es, además de una muestra de la madurez de su talento, una prueba de su búsqueda de nuevos caminos para su arte. No hay, por eso, sino que esperar confiadamente sus nuevas entregas.

Carlos Garayar.

## Biblioteca de Letras

*José María Arguedas: vida y obra*. Edición de Carlos Garayar e Hildebrando Pérez. Lima, Amaru Editores, 1991.

El interés que ha suscitado la obra de José María Arguedas puede ser constatado en muchos lugares del mundo. Desde aquél día de noviembre de 1969, en el que el escritor apurimeño decidió quitarse la vida, su obra ha ocupado con mayor intensidad el espacio de focalización de casi la totalidad de la crítica peruana y un considerable sector de la internacional.

A pesar del ingente material crítico acumulado en torno a la vida y obra de Arguedas, los estudios siguen produciéndose, portando siempre nuevas luces. Podemos decir, hasta cierto punto, que la obra de Arguedas se prolonga en aquella multitud de lectores.

En noviembre de 1989 se cumplieron veinte años de la muerte de José María Arguedas. Con tal motivo el Centro de Estudios Peruanos y Andinos (CERPA), de la Universidad Stendhal de Grenoble, Francia, convocó a un encuentro, para los días 28, 29 y 30 de noviembre, de algunos de los más interesados estudiosos de Arguedas. Amaru Editores, con el apoyo del CONCYTEC, ha reunido las diferentes ponencias

presentadas esos días en un volumen cuyo título es *José María Arguedas: vida y obra*. La edición y el cuidado de esta publicación ha estado a cargo de Roland Forgues, Carlos Garayar e Hildebrando Pérez.

Arguedas es un autor cuya obra es depositaria de una heterogeneidad que permite su estudio a través de diferentes prismas. Gracias a esta propiedad es que nos encontramos, en esta publicación, frente a distintas formas de asimilación de su quehacer literario. En verdad, la mayoría de estas ponencias no contravienen el consenso que se ha forjado en torno a este escritor. Decimos "la mayoría" en tanto que de los diecinueve artículos presentes en esta edición, quizá el que formula una tesis temeraria es el que nos entrega Roland Forgues. Forgues ha titulado a su ponencia, "El mito del monolingüismo quechua de Arguedas.". El título es sugerente y cuestiona la idea que acepta el hecho de que Argueda tuvo en el quechua su idioma materno. Esta concepción es asumida, por parte del crítico francés, como mito. El término "mito", de por sí, es portador de una serie de sentidos que fundamentalmente pretende "des-realizar" esta asunción. Forgues plantea lo contrario. Para él, Arguedas conoció y dominó primero el castellano, el quechua llegó después, dándose el bilingüismo de manera relativamente temprana. Para formular este planteamiento, Forgues acude a la biografía del autor, y dice que "hasta la edad de doce años José María Arguedas vive predominantemente en un ambiente de cultura blanca y lengua castellana, aunque los primeros contactos con la lengua y cultura quechuas se establezcan muy temprano" (p. 49). Aparentemente un convencimiento como éste, el saber si la lengua natal de Arguedas fue el español o el quechua, resulta intrascendente toda vez que su obra reflexiona sobre los dos mundos, el blanco y el quechua, pero en lengua castellana. Para Forgues el referido monolingüismo quechua es agente de "interpretaciones tan erróneas como absurdas de su obra narrativa hasta el extremo de que algunos comentaristas han podido escribir que el escritor tenía una actitud positiva frente al quechua y negativa frente al castellano" (p. 47). Las ideas de este crítico representan un desarrollo o ampliación de lo expuesto en su libro, que sobre este escritor publicó en 1986, *José María Arguedas, del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico. Historia de una utopía* (Lima, Horizonte, 1989), libro que ha provocado actitudes contestatarias. En su intento de sostener esta idea, Forgues llega incluso a contradecir al mismo Arguedas, quién declaró que aprendió a hablar el castellano a los ocho años y que hasta ese momento sólo hablaba el quechua. Forgues señala que estas declaraciones fueron formuladas "de manera un tanto insegura" (p. 47). Es cierto que el conocimiento primero del quechua por parte de Arguedas ha dado pie, a cierto sector de la crítica, a señalar conceptos forzados e imaginativos como el de asignar valores de "malo" al castellano y "bueno" al quechua, pero más allá de esta apreciación, que no es la dominante, lo que descansa en la obra de Arguedas, y lo que se ha escrito sobre ésta, ha formado lo que podríamos llamar "una tradición crítica arguediana", que tiene su generatriz, en unos casos en el juicio que Forgues trata de poner en entredicho; y en otros, en la omisión de este problema. El estado actual de esta "tradición" revela un horizonte venturoso en cuanto al interés que ha promovido este autor. Vemos en Forgues un intento audaz de reformulación dirigido básicamente a la recepción que ha de sufrir la crítica posterior de la obra arguediana. Reconocemos

en la insistencia de Forgues un afán que fluctúa entre el capricho y la pasión. Capricho, ansiedad irreflexiva de una voz despechada; y pasión, elemento propio de todo crítico acucioso.

Mucho se ha hablado y escrito en torno a la infancia de Arguedas. En *José María Arguedas: vida y obra* existen seis artículos que refieren directamente a la infancia del escritor o que, en todo caso, involucran esta instancia evolutiva. Acabamos de hacer mención a la ponencia de Roland Forgues que en completo porcentaje observa a la infancia de Arguedas como fuente portadora de la eidética necesaria para comprender con exactitud su obra. Esta insistencia por la infancia de Arguedas no obedece a un apetito puramente sicologista que pretende rebajar la autenticidad de su quehacer literario. No podemos acercarnos a la obra de Arguedas sin simultáneamente hacer una revisión de su vida. Si bien es cierto sus novelas, poemas, cuentos, etc., representan una plasmación estética de su mundo circundante, su deseo no es hedonista; en Arguedas, vida y obra forman una red orgánica poseedora de una necesidad mutua de lectura. Así lo han entendido los estudiosos presentes en esta publicación.

Carlos Meneses nos entrega un estudio cuyo título devela el sentido de lo hasta ahora señalado, "Arguedas, la infancia como clave" (pp. 23-32). Aquí se pone de manifiesto la accidentada infancia del escritor, es decir, los acontecimientos más saltantes que provocaron la elaboración de relatos como *Agua*, o *Los ríos profundos*. La virtud de Arguedas, según Meneses, radica en la "identificación" del escritor con el mundo evocado, estableciendo una diferencia con quienes escriben usando para esto "un indio de laboratorio" (p. 23). Meneses enfatiza ciertos detalles, los cuales van a forjar una suerte de fijaciones que han de ser desentrañadas de su obra, por ejemplo, el hecho de refugiarse dentro del universo andino, su reconocimiento como propio y la asunción de su defensa; quedan claramente establecidos en *Los ríos profundos*, "El sueño del pongo" o *Agua*. El temprano alejamiento de la madre, el rudo trato que le otorgaba su madrastra, las brutales violaciones que le obligaba a presenciar su hermanastro; contribuyeron a generar una afección que con el tiempo daría como producto a uno de los más connotados narradores del Perú.

Dentro de la misma línea se ubica la ponencia de Jean Marie Lemogodeuc. En "Significado y riesgos del realismo autobiográfico en la obra de José María Arguedas". (pp. 33-45), Lemogodeuc nos dice que "de toda la parte directa o indirectamente autobiográfica de la narrativa de Arguedas, se desprende un individuo que grita su "yo" excluido de una sociedad cuyo funcionamiento condena" (p. 37). Esta exclusión permite alcanzar, por parte del escritor, una angustia de carácter existencial; este fenómeno es conocido por una parte importante de la crítica como "desgarramiento" y como punto de entrada a su neurosis. Para Lemogodeuc, la obra de Arguedas, en virtud del dato biográfico, oscila entre la "visión e introspección" (p. 43), entre "la angustia y la esperanza" (p. 41), entre "las tinieblas y la luz" (p. 41), la "muerte y la vida" (p. 41), entre "el silencio y la palabra de la escritura" (p. 41). Existe una opinión común dentro de quienes han estudiado la obra de Arguedas, referido fundamentalmente al hecho de que el narrador no refleja la realidad mecánicamente. El

mundo que nos entrega este escritor esta mediatizado por su subjetividad, por una pasión y por un compromiso. El avatar de su existencia ha forjado un prejuicio y una gúfa, de ahí las oscilaciones mencionadas.

Marco Martos está presente con la ponencia titulada "Naturaleza y lirismo en *Los ríos profundos* (pp. 157-169). Aquí el personaje central de la novela, Ernesto, configura la axialidad de la obra. Ernesto es asumido como el *alter ego* del narrador. Por medio de Ernesto se expresa la voz de Arguedas. Para Ernesto el mundo está ordenado acompasadamente, por otro lado asistimos a una suerte de deificación de lo existente, pero "hacemos mal en considerar solamente visión panteísta, porque en verdad de lo que se trata es de una visión humanísima,... según la cual todo lo existente merece una mirada amorosa, comprensiva y un respeto" (pp. 159-160). Esto es lo que hace Ernesto, se erige como el guardián encargado de preservar las especies de la naturaleza. De lo que señala Marco Martos en este estudio podemos decir que *Los ríos profundos* constituyen un manifiesto de carácter ecologista-humanitarista.

Una apreciación similar a la de Martos nos presenta Marie-Madeleine Gladieu en "Del niño y del río en *Los ríos profundos*. " (177-179). Aquí también Ernesto es considerado como el eje central. Si Marco Martos habla de la relación naturaleza-Ernesto, Gladieu dirige su meditación a un elemento de esta naturaleza, el río. Es el río quien instala a Ernesto dentro de la dimensión épica. Ernesto recoge del río la cualidad de resurgir continuamente y de adaptarse a todos los ambientes con el propósito de rebasarlos. Asimismo, Gladieu establece una oposición entre los ríos y las aguas estancadas, que configura la pugna bien-mal, también entendido, dentro de la ponencia, como dinamismo-estatismo, respectivamente.

Dentro de *José María Arguedas: vida y obra* también podemos encontrar la apreciación de críticos como Antonio Cornejo Polar, Roberto Paoli, Martín Lienhard, entre otros. Estudiosos de diferentes nacionalidades que nos brindan importantes luces para el mejor entendimiento de la obra del autor de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Todas estas reflexiones, en conjunto, "representan el reconocimiento de una obra que pretendió difundir y contagiar en el espíritu de los lectores el arte de un individuo quechua moderno que, gracias a la conciencia que tenía del valor de su cultura pudo ampliarla y enriquecerla con el conocimiento, la asimilación del arte creado por otros pueblos que dispusieron de medios más vastos para expresarse" (Palabras de José María Arguedas en el acto de entrega del premio "Inca Garcilaso de la Vega", en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Lima, Editorial Horizonte, 1983, p. 9). Pensamos que esta publicación ha de convertirse en un instrumento infaltable en cualquier estudio posterior que sobre la labor de este escritor se realice. Cualquier intento por profundizar el estudio de Arguedas es positivo, y constituye un ladrillo más en el vasto muro de interpretaciones de una obra que, por lo ya escrito, tiende hacia la infinitud.

Eduardo Casafranca Acurio

Podría ser éste un buen momento para intentar realizar un balance provisional de la llamada "generación del 60", grupo animado por Rodolfo Hinostroza, Marco Martos, Carlos Henderson, Antonio Cisneros, Mirko Lauer, Julio Ortega. En efecto, por estos años iniciales de la década del 90 la mayoría de ellos ha cumplido 50 años o está apenas pasando esta edad llamada por los romanos "la edad de la invención". Discrepando con esta nefasta costumbre editorial de cancelar generaciones cada 10 años, podríamos señalar que estos poetas del sesenta son también poetas de los noventa. Lo innegable de esta actualidad se comprende al leer poemarios como el que es materia de este comentario: *Cabellera de Berenice* de Marco Martos.

Creo no equivocarme (y si lo hago al menos por estrecho margen) al sostener que estamos ante uno de los poemarios más sólidos de Martos, en el sentido de que se pueda hablar ya no solamente de una obra madura sino de una obra de madurez regida por la fuerza de la evocación.

¿Qué de nuevo aporta Martos. La pregunta debe responderse a partir de la constatación de la permanencia de ciertas constantes en el arte del poeta que se reformulan a pedido de la tradición de la cual éste se ocupe. Ritmo, corte preciso del verso, musicalidad, elementos recogidos de una lectura atenta y respetuosa del modernismo, de Darío, han sido largamente comentados por quienes en algún momento se han enfrentado a los poemas de Martos y siempre remitiéndolos a la lectura citada y a la de los poetas españoles del 27. Menos común es que se aproveche la ocasión para realzar el magisterio de los tajantes versos de Washington Delgado entre los miembros de ésta, así llamada, generación. Citamos uno de los poemas de "Cuaderno de amor al Perú":

Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»  
No es éste tu país  
porque conozcas sus linderos,  
ni por el idioma común,  
ni por los nombres  
de los muertos.  
Es éste tu país,  
porque si tuvieras que hacerlo,  
lo elegirías de nuevo  
para construir aquí  
todos tus sueños.  
(El Perú)

Así como la naturaleza y afán didácticos (en el mejor sentido) del poema imponen la elección de un lenguaje dentro de una estrategia que privilegia el discurso directo, el ámbito de los afectos y lo imaginario (es decir la formación de imágenes), el exotismo sincrético (una variante respecto al exotismo literal de los modernistas), aquel en el cual las tradiciones alejadas se unen y reconcilian un un híbrido cultural (poema, en este caso), fuerza al poeta a forzar su lenguaje; la esencia de este doble

forzamiento es visible si se comparan los poemas de "Diwán andalusí" con los de Diwan de Oriente" y los de la primera parte ("Cuaderno de buen amor" + "Cuaderno de amor al Perú") con los de "Orillas del Iseré". Lo lejano en el tiempo, lo árabe y lo oriental, y lo lejano en el espacio, Perú y Francia, se reúnen por artificio de la evocación en un poemario cuya atmósfera general es nostálgica, cuya forma es la de un canto a lo perdido que se reencuentra culturalmente. El proyecto de Martos fuerza los límites físicos, lo que consideramos un rasgo de madurez ya que supone la confirmación de la conciencia del poeta como punto de partida para la reelaboración de la realidad cultural, materia de preocupación en el poemario. En ese sentido hay más de *ergon* que de *energeia*, más creación que lamento, mayor rebeldía que sumisión, lo que, curiosamente, es también un atributo de la juventud que exhibe hoy este poeta de los sesenta en los noventa.

El manejo sabio y medido de las herramientas antes señaladas, pueden ofrecer la ilusión de hallarnos ante un poeta "contenido"; cabría apuntar que esto es cierto en lo que se respecta a la relación del autor con la materia trabajada. No creo haber hallado nunca (esto es lo que más me entusiasma de la poesía de Martos) un poema que "se le haya salido de las manos". Es cierto, siempre controla el poema y esta conciencia rectora se siente con mayor intensidad en los poemas de los dos "Diwanes" y algo menos en los de la última sección, los cuales transitan entre ese delicado límite entre la libertad de las palabras y el libertinaje.

Prestando un breve espacio a la reflexión sobre el autor, podemos señalar, dejando un pequeño margen a las siglas "s.e.u.o" que en el rastreo "metiche" de quien busca en el yo poético al yo autor, los poemas iniciales del libro son fundamentales para tal empeño. El enfrentamiento con el pasado presenta un claro balance entre imagen y evento; lo primero es propio de la poesía juvenil, entre imagen y evento; lo segundo, de la de la ancianidad; en este justo equilibrio oímos el canto de una voz madura que se aproxima peligrosamente a ese estado de gracia que los mortales conocemos como sabiduría, detrás del cual se encuentra el silencio, la perduración.

Carlos Manuel Arámbulo

**BUENO CHAVEZ, Raúl.** *Escribir en hispanoamérica. Ensayos sobre la teoría y crítica literarias.* Latinoamericana Editores, Lima/Pittsburgh, 1991.

Frente a la crisis actual de los paradigmas hegemónicos y sus modelos de interpretación textual e histórico-sociales insertados desde comienzos de la década del sesenta en el discurso de la crítica literaria latinoamericana y, aún más, ante la constatación de sus limitaciones epistémicas y operacionales para procesar en toda su heterogeneidad nuestras literaturas, en los últimos años se han venido generando una serie de trabajos de carácter individual (artículos, ensayos, ponencias) y colectivos (debates, encuentros, simposios) en los que —retomando los reclamos de Benedetti (1972) y Fernández Retamar (1974)— se plantea a partir de la redefinición de las categorías teóricas y la vinculación entre producción literaria y organización social la necesidad de formular una teoría de la literatura latinoamericana.

En esa línea crítica se adscriben los trabajos de Raúl Bueno Chávez (Arequipa, 1944), tal como lo evidencian sus artículos, ensayos y ponencias sobre literatura y sociedad publicados en fechas y medios diversos, ahora compilados en el volumen que reseñamos.

Con un doctorado en Letras por la Universidad San Agustín de Arequipa y un posgrado en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París, Bueno ha sabido complementar su carrera docente (fue profesor principal y director de la Escuela de Literatura de la Universidad Mayor de San Marcos y en la actualidad se desempeña como profesor titular de Dartmouth College de New Hampshire, Nueva Inglaterra, U.S.A.) con la investigación literaria (ha publicado en colaboración con D. Blanco *Metodología del análisis semiótico*. Lima, 1980 y también *Poesía hispanoamericana de vanguardia: procedimientos de interpretación textual*. Lima, 1985), convirtiéndose actualmente en uno de los más interesantes, agudos y apasionados estudiosos de la literatura latinoamericana.

*Escribir en hispanoamérica...* es una compilación de siete trabajos escritos por el autor en una actividad crítica que va desde 1981 a 1989. A pesar de las distancias cronológicas, estos textos guardan entre sí una cierta unicidad dada, en primera instancia, por el objeto de estudio (la literatura latinoamericana) y, en segunda instancia, por la actitud crítica que se ubica en posición reivindicativa de lo periférico frente a lo hegemónico, sin que ello signifique dejar de lado la rigurosidad científica.

En el primer texto, "Planteamientos de (y sobre) la actual crítica literaria latinoamericana", Bueno establece que entendiendo la literatura como una "actividad contextualizada" (p.20), las explicaciones del proceso literario deberían evidenciarse no sólo en el análisis textual, sino también en el medio social e histórico que lo contiene y, en última instancia, lo genera. A partir de ello, el autor encuentra sustento a otros planteamientos como el de la validez y legalidad literaria de ciertas producciones culturales (subliteratura, folklore, relatos orales, etc.) que lo hegemónico califica de marginal, negándole su dimensión artística. Estos planteamientos le sirven de base para que el segundo trabajo, "Escribir en hispanoamérica: escribir hispanoamérica", determine que siendo América Latina una realidad concreta y la actividad escritural un producto social de naturaleza signífica, los escritores elaboren una imagen de nuestra realidad, en el plano de las representaciones ideológicas. En ese sentido, "el papel de literaturas de este subcontinente inscriben y escriben la realidad hispanoamericana" (p. 63).

El tercer texto, "El ser y el debe ser de la literatura hispanoamericana", es una suerte de alegato, de agudo cuestionamiento a cierto sector de la crítica literaria peruana —también puede extenderse a nivel continental—, la cual se manifiesta mayormente a través de folletos y periódicos. La crítica de base que establece el autor está dada en el sentido de que estos críticos "no saben (...) o aparentan no saber que hoy por hoy toda crítica confiable debe su coherencia y fiabilidad a una teoría literaria de base, y que cuando ésta no existe, entonces ocupa su lugar una ideología estética que, como ideología que es, no se pregunta por el origen ni la verdad de los postulados que la animan, pues los entiende como correctos e incontrovertibles" (p. 71).

A partir del cuarto trabajo, el autor deja un poco de lado los argumentos críticos, he intenta dilucidar, partiendo de la necesidad de redefinir las categorías

(método, objeto), lo concreto del proyecto en términos específicamente teóricos. Así, en "Teoría literaria y desarrollo social en América Latina", se plantea epistemológicamente la necesidad de elaborar una teoría literaria latinoamericana "que mediante categorías básicas y modelos de estructura y función articule un Objeto que haga justicia a lo específico de la naturaleza y las manifestaciones del fenómeno literario latinoamericano en su totalidad, y que, por ello mismo, nos afirme como descolonizados culturales" (p. 73). De este modo, Bueno representa la contextualización de la literatura latinoamericana en términos de su formulación como modelo teórico que articule la crítica, la historia literaria y —en el vértice— la teoría.

En "Sentido y requerimiento de una teoría de las literaturas latinoamericanas", el autor pone en evidencia la no existencia de un corpus teórico lo suficientemente organizado como para conformar una teoría de la literatura latinoamericana, siendo hasta ahora la crítica literaria la que más argumentos ha generado a favor de la realización del proyecto. Bueno sostiene que la deficiencia epistemológica se debe a que se ha estado procediendo deductivamente, "formulando por sobre nuestras literaturas un cuerpo teórico que las comprenda" (p. 105) y propone que se debe actuar inductivamente en el objeto y con el objeto literario, es decir, no imponer un corpus teórico sino que éste sea el resultado de las reflexiones críticas en torno al objeto mismo.

Los dos últimos textos, "Nuevas direcciones en teoría y crítica literarias en América Latina: Introducción" (en colaboración con Beatriz Pastor) y "Nuestro vino; la nueva cientificidad de los estudios literarios en América Latina", sintetizan de algún modo los cuestionamientos y las propuestas específicas planteadas a lo largo de los trabajos anteriores. La idea general que se rescata de estos últimos textos críticos es que, en principio, existen argumentos de tipo hermenéutico y epistemológicos lo suficientemente válidos como para pensar en la necesidad e imaginar la posibilidad de construir un corpus teórico de la literatura latinoamericana. Para llevar adelante este proyecto es necesario, en primer término, nutrir de argumentos científicos lo suficientemente sólidos a los estudios literarios; en segundo término, vincular productivamente el conocimiento literario al conocimiento histórico-social que apunta a la descolonización cultural del continente.

Finalmente, los planteamientos del libro reseñado nos permiten precisar algunos juicios sobre el tema. En principio, *Escribir en hispanoamérica...* nos introduce de lleno en el actual debate sobre los desarrollos de la teoría y crítica latinoamericanas, aunque sus mayores logros se manifiesten en tanto discurso crítico riguroso y científico frente al objeto. Pero la crítica de base que se le puede hacer al libro —y por extensión a dicha corriente crítica latinoamericana—, se refiere al tratamiento epistemológico que le da al proyecto: así como en Martí, los planteamientos epistemológicos a partir de los cuales se pretende construir el proyecto inicial, no superan los paradigmas hegemónicos, sino que los asumen. Esto determinaría la imposibilidad de llevar adelante uno de los objetivos finales: la descolonización cultural del continente.

El autor es consciente de la deficiencia indicada y la asume teniendo en cuenta que el proyecto de una teoría literaria latinoamericana es una idea en construcción, pues resulta difícil pensar que en la actualidad los críticos y teóricos de la literatura latinoamericana estén preparados para generar una ruptura epistemológica sin caer en

el reduccionismo americanicista y el aislamiento teórico improductivo. En ese sentido, el libro de Raúl Bueno Chávez está aportando no como algo concluido sino como un constructo permanente, un tema u obsesión en que el autor y los adscritos a esa corriente crítica deberán seguir insistiendo.

Carlos García Miranda

BELLI, Carlos Germán. *Acción de Gracias*. Trujillo, Colección Homenaje al Centenario de César Vallejo N° 16, 1992, 52 p.

Nacido en Lima el año 1927 y perteneciente a la denominada "Generación del 50" (o del 45, como prefería Sebastián Salazar Bondy) Carlos Germán Belli es uno de los más importantes poetas peruanos contemporáneos, distinción que exhibe también —y con toda justicia— en el panorama de la poesía hispanoamericana. Injustamente poco estudiado en nuestro país, Belli ha atraído la atención de diversos especialistas e investigadores, entre los que vale la pena mencionar a Roberto Paoli, distinguido peruanista, y al profesor italo-norteamericano John Garganigo, autor de un exhaustivo estudio dedicado a nuestro vate. Por otro lado, numerosas ediciones de su poesía tanto en el ámbito latinoamericano como fuera de él, confirman y ponen de relieve su enorme estimación y valía.

El año 1992, pródigo en omisiones, nos trajo un nuevo libro de Carlos Germán Belli, titulado *Acción de Gracias*, que fue lamentablemente inadvertido por la crítica.

Los dos libros de Belli, *Poemas* (1958) y *Dentro & fuera* (1960) son, de alguna manera, continuadores de la enseñanza renovadora de poetas como Oquendo, Moro, Abril, Adán y Westphalen, al resistirse a tradicionales costumbres discursivas y al haber asimilado correctamente el magisterio de los "ismos" sobre todo si se trata del Surrealismo, el Letrismo o el Dada. Paradójicamente, en esos libros iniciales podemos rastrear ya el indudable aliento clásico, predominante a partir de *¡Oh Hada Cibernética!* (1961). Este aliento clásico es, precisamente, una de las mayores constantes en la poesía de Belli, provocando en su interior una extraña pero sabia combinación de tradición y modernidad. *¡Oh Hada Cibernética!* marca, por así decirlo, la "vuelta al orden" de Belli, es decir el abandono del *corpus* retórico vanguardista para adentrarse hondamente en algunas de las fuentes de la tradición poética occidental (la poesía renacentista italiana y los Siglos de Oro, entre otras), adentramiento que ha tenido como feliz consecuencia una poesía suigéneris, inimitada hasta hoy. Pero dejemos que sea el mismo Belli quien nos explique este cambio: "Tengo la etapa aquella surrealista y letrista. Primero experimento con textos automáticos, una suerte de automatismo ponderado, un poco racionalizado. Luego viene la experimentación letrista con la escritura jijantafórica en la que trato de buscar lo fónico, pero sin perder de vista el significado [...] Después empiezo a leer sistemáticamente a los poetas de los Siglos de Oro [...]. De ahí sale *¡Oh Hada Cibernética!* y ahí sigo, hasta el día de hoy [...]. Hay una tendencia latente en mí, una proclividad e inclinación hacia lo tradicional"<sup>1</sup>. A esto se debe, por ejemplo, que Paoli no haya dudado en considerar a Belli como un poeta "neo-clásico". Pero allende las nomenclaturas y clasificaciones, Belli ha fabricado su poesía con las más insólitas aleaciones, logrando tejer una asombrosa amal-

gama lingüística en la que conviven tanto voces cultas y arcaicas como neologismos y coloquialismos, lo que hace que su poesía sea singularmente rica en valores fónicos, semánticos y formales. Garganigo sugiere acertadamente que la de Belli "Es una obra minuciosamente trabajada y elaborada con todos los detalles de un vasto tejido barroco". El elemento principal de su obra —agrega— es la tensión producida por los múltiples puntos de enfoque, contrastes chocantes y sutiles juegos de claroscuro en un nivel temático y en planos espaciales y temporales". Este "vasto tejido barroco" es el que permite a Belli no sólo vincular lo tradicional y lo moderno, partiendo de oposiciones sutilmente tramadas, sino además trazar las expectativas, frustraciones y degradaciones del hombre de nuestros días (harto conocida es la *boutade* de Vargas Llosa a propósito de la obra de Belli: "Es una poesía para tiempos difíciles").

De alguna manera, todos estos elementos están presentes en *Acción de Gracias*, pero con una renovada afirmación vital, que viene cimentándose desde su anterior libro, *En el restante tiempo terrenal* (1988). *Acción de Gracias* es un viaje del poeta por todo su entorno íntimo: La madre ("Acción de Gracias" y "El legado", primer y último poema del libro, respectivamente), la casa ("Las cosas de la casa"), la familia ("Recuerdo de mi hermano"), los amigos ("En alabanza de Lastra y Lihn"), motivo por el cual la cuota autobiográfica es particularmente decisiva. El trasfondo es, como siempre, utópico y se traduce en el deseo de alcanzar la armonía y la fraternidad entre los hombres, valores que los varones de la sociedad moderna han preferido enterrar u olvidar (ver los poemas "El esperanzado", "Cuando la resignación es como un volcán", "El fin es el gemelo del comienzo"). Sin embargo, Belli no ha declinado en su fe en la tecnología como vía de la plena realización humana, como sucede en el poema "Vamos rápido a tu reino", en el que nuevamente aparece el hada cibernética. Y paralelamente, el poeta se enfrenta a otra preocupación: la fugacidad de la existencia, tópico quevediano por excelencia.

Pese a la forma narrativa de los poemas que conforman *Acción de Gracias*, la anécdota es más bien ocasional, puesto que predomina una actitud expositiva, vale decir, que es más importante "lo que se dice" que "lo que se cuenta". Citemos, por ejemplo, el poema "Las cosas de la casa": "He aquí al fin la casa bien oculta/ tras las nubes de la celeste bóveda,/ preservándola de los fieros cacos/terrenales que alrededor acechan;/ y así poder vivir metido en ella/ en medio de una tibia paz siquiera,/ aferrándose a las calladas cosas/ que no dejan de estar a cada rato/acompañando como dulces seres/ porque al paso del día y de la noche/todo aquello que inerte y fiel yace/ en las proximidades de uno siempre./ en el templado seno de la casa,/ resulta parte de la invisible alma,/ ya una sola naturaleza exacta".

Finalmente, quisiéramos agregar que *Acción de Gracias* nos deja una hermosa lección: toda gran poesía debe apostar, al margen de su intención ideológica o estética, por valores perdurables, y abrazar al mismo tiempo la utopía, aun cuando la sepamos irrealizable, aunque no nos quede sino resignarnos a convivir con "las plagas de nuestro tiempo".

Alonso Rabi

<sup>1</sup> Declaraciones extraídas de una entrevista que Belli incluyó en su *Antología personal*, Lima, CONCYTEC, 1988, 215 p.

Una buena entrada para una lectura crítica de la novela de Augusto Higa podría ser aquella que ofrece el lenguaje como imagen acústica. Las primeras páginas de la novela presentan un inicio brioso, veloz, tenso, dinámico si no en cuanto a movimiento físico, traslación, sí en cuanto a danza de palabras, espectáculo retórico. El mecanismo predominante en el logro de este resultado es el empleo de la sobrepoblación de adjetivos, muchas veces concurrentes, es decir, que retratan la misma porción de realidad aunque con diferente matiz. La impresión o efecto logrado es que el autor intenta agotar la realidad del objeto descrito. Se satura la imagen pero, lamentablemente, también se satura con imágenes.

En efecto, aquello que en adecuadas dosis es una virtud, llega a recargar el texto. El ritmo brioso deviene en sonsonete ya que la concatenación de adjetivos exige comas por doquier. La índole eminentemente descriptiva de muchas porciones del texto ofrece, de hecho, una cierta homogeneidad (por simetría, mayormente. Véase los inicios semejantes de varios de los capítulos que componen la obra) que a ratos cae bien pero a ratos aburre.

Las consecuencias de haber optado por esta estrategia que hace predominar la descripción, el retrato, la imagen, son muchas y muy importantes. La primera de ellas es que se forman estancos o compartimientos al interior del texto. De esta manera, la novela se convierte en una especie de "retablo" en el cual muchas veces el único nexo entre los elementos contenidos en él es la ubicación espacial y no un criterio argumental.

Lo que otorga, finalmente, unidad al texto es el barrio de El Porvenir. No hallamos ninguna de entre las líneas narrativas que se superponen (ya que no llegan a tejerse) que pueda sostener la historia. Más claramente, no existe hilo argumental que ensarte la colección de destinos individuales perdidos en un fondo sobre el cual sus personalidades contrastan nitidamente. Podría argumentarse que es el destino del barrio o el problema con el banco Popular, pero este barrio aparece como un ente atemporal al cual no afectan los avatares de sus moradores. ¿Por qué se da esta situación tan contraria a lo que aparenta ser el espíritu del relato? Creemos que se debe a la ausencia de engarce real (no eventual) entre las historias representadas en diversos niveles del "retablo". Quienes hemos tenido uno sabemos que el barrio es más que las casas o sus habitantes; es una suerte de comunión de intereses adquiridos por voluntad o forzadamente. El problema central (aunque no llegue a constituirse plenamente como tal se siente la intención) es tratado en su aspecto físico, ciertamente el más urgente más no por ello el único ni el más representativo de la unidad de un barrio, entre su gente.

La estrategia que parece repetir, capítulo a capítulo, Higa es construir un personaje o un ambiente y luego intentar darle movimiento, lo cual o no logra o logra débilmente a excepción de las peleas entre muchachos o aquellas que surgen cuando los habitantes del barrio intentan desalojar a los invasores del barrio. Debido a la elección de un lenguaje descriptivo, a un cuadro sucede otro, dejando la carga de

movilidad al paso entre cuadros; algo similar al teatro brechtiano. Lo que sucede (y no parece ser defecto sino consecuencia lógica de la disposición de recursos narrativos) es que existe una diferencia intrínseca entre ambos lenguajes (teatral y narrativo-novelesco) que opera este resultado. Este punto de la asunción de la poética brechtiana resulta por demás interesante pero por motivos de espacio lo dejamos indicado.

Existe, sí, un vínculo con otro arte y una concreta asimilación del lenguaje propio de éste; es la pintura. La descripción de Higa se aproxima a la técnica del impresionismo que consiste en superponer y/o yuxtaponer pinceladas de color hasta lograr el matiz deseado. Por eso es que Higa acumula adjetivos. Si bien el trabajo del "color" es impresionista, el trabajo del contorno está muy lejano de esta escuela. Este se acerca a la estética del neorrealismo italiano (¿Recuerdan *Sucios, malos y feos* de Ettore Scola?) o a la del expresionismo pictórico. Léamos como "color" la elección del sintagma "adjetivo", como contorno los significantes de los lexemas elegidos al interior del sintagma.

Como señalamos hacia el inicio de esta reseña, la novela se abre con gran brío a partir de la descripción de un personaje (El tío Américo) y la presentación de su contexto y actividades. El segundo capítulo hace lo mismo con Johnny, luego le toca el turno al padre del narrador, luego los niños del barrio, luego Olinda Campana... etc. Repitiendo la entrada al texto no se logra otra cosa que no entrar, finalmente. Es por eso que recién se aligera el denso ritmo inicial hacia la mitad de la novela, que resulta ser mucho más fluida pero también menos intensa. Novelista de extremos, Higa logra grandes resultados en cada capítulo por separado. Cada uno de ellos sería un excelente relato, cerrado, con finales plenos de significación, lo que no sucede con el final de la novela. ¿Qué ha pasado? Se nos ocurre revisar *Dubliners*. Algo similar resulta del esfuerzo de Higa (estamos hablando de similitud de intención. Joyce es Joyce). Si a los personajes de Joyce los hiciésemos vivir en un mismo barrio y uniformásemos su clase social (claro ya no serían *Dubliners* sino *Neighbors*) y los hiciésemos conversar un par de veces u observarse, podríamos tener una idea clara de la intención de Higa y de su logro. Pareciera que estamos, pues, ante un notable libro de relatos que unidos no logran formar una novela del mismo nivel pero que tampoco está lejana a las bondades de la buena literatura. Lo más encomiable de la novela de Higa es el monto de la apuesta. Algo similar intentó Borges en *El Aleph*. Cito: "mi principal problema al escribir el cuento residía en lo que Walt Whitman había enfrentado con éxito —el establecimiento de un limitado catálogo de cosas innumerables. Tal esfuerzo, como es evidente, resulta imposible porque tal caótica enumeración sólo puede ser simulada y cada aparentemente azaroso elemento tiene que ser ligado al próximo ya sea por secreta asociación o por contraste."

Quizá bajo la luz de esta declaración de Borges se pueda intentar aprehender lo que Higa pretende lograr. A nuestro entender no llega a plasmar con éxito su ambición pero el resultado es una novela que pone en evidencia la calidad de un escritor que, de seguro, no tendrá pierda en empresas menos arduas, no por ello menos importantes.

Carlos Manuel Arámbulo

Este libro de relatos de Bryce presenta, para el crítico, matices importantes en cuanto a la definición de eso que se podría llamar la narrativa "a lo Bryce", mientras que para el lector sigue ofreciendo historias hilarantes coherentemente enlazadas y, lo que dice más, claridad y calidad en la expresión. Y claro que estamos hablando de buena literatura, aunque la calidad de los relatos sea dispar. De hecho, sobresale nitidamente el segundo relato ("Un sapo en el desierto"); trataremos de explicar por qué.

El primer relato, escrito desde el punto de vista de la tercera persona, narrador omnisciente, retrata la decadencia de esa vieja (el adjetivo es figurativo y también real) oligarquía limeña que se resiste a morir y que pretende mantener valores propios de una sociedad semi-feudal en plena época de la computadora y de integración de mercados. Ahí radica lo trágico de la situación de esas dos viejecitas hermanas que se aman-odian y que nada o poco sospechan del cuasi enfrentamiento de sus hijos que no hace sino prolongar un lío ancestral que nunca pudo darse por olvidado. A pesar de la múltiples historias secundarias que atraviesan el texto, son los diálogos de estas dos viejecitas que añoran su servidumbre cajamarquina porque era tan educados "que nunca se morían sino cuando uno ya no los necesitaba". De los tres relatos que componen el libro este es el más trabajado. Hay variados y celerísimos cambios de punto de vista, montaje de tiempos y un interesante (aunque no nuevo en Bryce) manejo del discurso oral que se confunde (a veces a mitad de frase) con el del narrador.

El narrador de este primer relato podría suponerse cercano a aquel de *Tantas veces Pedro* mientras que el del segundo relato está más próximo al de la primera parte del *Cuaderno de navegación en un sillón*. Voltaire, *La vida exagerada de Martín Romaña*. Esto nos confirma que lo mejor de Bryce se pone en evidencia cuando asume la primera persona. "Un sapo en el desierto" es un relato en el cual, prescindiendo de mayores rebuscamientos, el autor nos ofrece un sentido retrato de la amistad entre un niño y un hombre mayor, algo que ya había ensayado en un formidable cuento: "Un amigo de cuarenta años". En este segundo relato "lo oral" se traslada a los predios del narrador. Creemos que esta es la estrategia que mejores resultados le ha ofrecido al autor. Sobre todo en relatos como éste que nos ocupa, en los cuales los sentimientos humanos se exponen en toda su grandeza pero, a la vez en su infaltable dimensión irónica. Nunca podría emplearse mejor el adjetivo "tragicómico" que en el enjuiciamiento de los relatos de Bryce Echenique.

El mundo de los afectos es también explorado en el tercer relato "Los grandes hombres son así y también así". La principal característica de este relato es la exageración en la caricatura (aunque, ya se sabe, a veces la realidad supera a la más disparatada de ellas). Mientras se maneja en el mundo de los sentimientos personales Bryce resulta casi insuperable; no es lo mismo cuando escapa del ámbito de lo interpersonal.

Este relato mantiene el tono irónico del primero y apela a las situaciones disparatadas, extremas. El gran hombre se ve ridiculizado como persona. La máscara de vigoroso activista político y la máscara de gran amante y héroe escolar son retiradas para mostrarnos el verdadero rostro egoísta del personaje.

Tomando esto último como punto de partida podríamos señalar que el "demonio" de estos relatos es la infidelidad hacia los amigos. El gran personaje sería, entonces, la amistad; la de esos dos primos que intentan redimir una enemistad ancestral, la de esas viejitas que aunque renieguen una de la otra siguen juntas, la de ese tímido y debilucho muchacho que intenta reconstruir una amistad infantil y tropieza con los intereses personales del "gran hombre"... el mundo de la narrativa de Bryce es uno de simas y cimas y, por lo tanto, se instituye como uno de los intentos más sinceros y balanceados por rendir cuenta de las grandezas y miserias de los seres humanos indefensos ante la emoción, el sentimiento, la belleza.

Carlos Manuel Arámbulo

PIMENTEL, Jorge. *Tromba de agosto*. Lima, Lluvia Editores, 1992. 161 p. (Prólogo de Pablo Guevara).

Resulta innegable que la historia de los libros de poesía peruana sea casi por lo general bastante azarosa. *Tromba de agosto*, el último libro de Jorge Pimentel, se incorpora con creces a esta ya honrosa tradición gracias a un enojoso ramillete de situaciones límite, se diría lindantes a la mejor tragicomedia. En efecto, grandes paréntesis en las fases de redacción –y corrección!–, diversas demoras editoriales –según se desprende de declaraciones efectuadas hacia comienzos del año 1990 por el propio Pimentel<sup>1</sup>– y hasta una penosa enfermedad que recluyó al autor en una especie de involuntario exilio interno<sup>2</sup>, son, pues, los motivos por los que la entrega de *Tromba de agosto* al raleado mercado nacional hubo de retrasarse en más de una oportunidad.

*Tromba de agosto* empezó a escribirse el año 1975 "caminando por todo Lima a pie", según reza Pimentel en la página final de la edición, insistiendo, una vez más, en aquel viejo pregón dirfase institucionalizado por los miembros de Hora Zero: ese que enfatizaba en la filiación callejera, coloquial, cotidiana y populista del poema. Pero, ¿por qué razón Pimentel, indiscutido líder horazeriano, vuelve a enarbolar las antiguas pancartas de los setentas? ¿Ignora acaso que la poesía se encuentra inmersa en un presuroso cambio de ritmo?

<sup>1</sup> Cf. el espacio Pluma de carne, diario *Página Libre*, martes 17 de abril de 1990.

<sup>2</sup> Cf. la reseña "En torno a *Tromba de agosto*", s/a. *El Comercio*, Sección "C", Domingo 9 de febrero de 1992.

Fuera de tales inquisiciones, Pimentel confirma, sin embargo, a lo largo de todo el libro, ser plenamente consciente del peligro de repetirse y nos entrega un conjunto de poemas que ostenta como principal presupuesto técnico adscribirse a un verso tríflico reformulado. Pimentel se ha prestado de Vallejo, no le ha arrebatado nada.

En efecto, las atmósferas tríflicas pueden estar presentes en todos los poemas y a la vez no estarlo, tienen la capacidad de difuminarse tan rápido como hayan aparecido y no ejercen el antipático rol de intentar controlarlo todo. Pimentel se ha inventado, pues, un método de encarar el verso tríflico: corromperlo de raíz, destruir su élan estético, formar enumeraciones caóticas reiterativas y frecuentes y, en fin, arrojar por la borda cualquier tipo de reglamentación lingüística incorporando una amplia gama de recursos que pueden ir desde el opsparo neologismo de asentamiento hasta el arcaísmo de sonido colonial. Los poemas "Aconchusumadramiento" y "Súplica" son sólo un pequeño muestrario de las intenciones pimentelianas por alcanzar un verso se diría reñido a su anterior praxis poética, en la que el argumento prosaico (que ya había empezado a ceder en *Palomino*<sup>3</sup>) detentaba ribetes de fundamento.

Definitivamente existe un cambio en la actitud escritural de Pimentel, aunque no se pueda decir lo mismo de su visión de universo. Su relación con el contexto, pese a la ayuda brindada en el prólogo por Pablo Guevara<sup>4</sup>, parece haber quedado inevitablemente suspendida en el pasado: por un lado, un lenguaje que propone ciertas audacias y, por otro, un temario agobiado por la idea unívoca de la redención social, monotema tan propio de la mayoría de miembros de Hora Zero. Todo ello no hace sino contribuir a que la temática (y el lenguaje) de Pimentel continúe(n) siendo renuente(s) a los parámetros básicos de una modernización que ya ha tocado las puertas de cuanto escritor desee sobrevivir en el proceso de la renovación de formas. Sin embargo, se hace necesario advertir que *Tromba de agosto* posee un lenguaje amable a la sensibilidad de los setentas debido a que ha sido escrito casi en su integridad durante tal época y se inserta, junto al también recientemente publicado *Monte de goce* de Verástegui, en la dignísima categoría de los rescates, más que en la de las novedades.

Enrique Hulerig Villegas

<sup>3</sup> Cf. el artículo de Carlos Henderson, "Cuando la poesía dice la ira". *La República*, 27 de noviembre de 1983.

<sup>4</sup> Cf. el prólogo de Pablo Guevara a *Tromba de agosto*. Allí dice: "... Pimentel excede nuestras expectativas: es un autor [...] trabajando a la vez con el texto, el contexto y el subtexto", p. 21.

GARGUREVICH, Juan. *Historia de la prensa peruana (1594-1990)*. Lima, Ediciones La Voz, 1991. 286 p.

El periodismo es un fenómeno socio-cultural complejo, cuya múltiple importancia en nuestro contexto histórico e ideológico ha sido reconocida por peruanos tan ilustres como Raúl Porras Barrenechea, Jorge Basadre, Rubén Vargas Ugarte, Pablo Macera, Alberto Tauro, Félix Denegri Luna, Ella Dunbar Temple, entre otros.

Todos estos notables investigadores de diferentes etapas del pasado peruano han recurrido a la información ofrecida en las páginas de los innumerables periódicos que han existido y existen en nuestro país, y además, han utilizado esas mismas páginas como tribunas desde las cuales han auscultado los diferentes problemas y aspectos de la realidad nacional e internacional.

La relevancia adquirida por el *periodismo* ha llevado a que los propios historiadores conviertan a este discurso social en un objeto de estudio y en un campo de investigación, cuyos inicios, evolución y características hay que estudiar con la misma atención con que se indaga cualquier otro fenómeno cultural digno de interés.

Por ello, no debe llamar la atención que uno de nuestros más eminentes historiadores y escritores de este siglo, Raúl Porras Barrenechea (1897-1869), haya publicado una de las más sugestivas visiones históricas sobre el periodismo peruano. Nos referimos a su trabajo denominado *El periodismo en el Perú* (*Mundial*, 28 de julio de 1921; 2a. ed., ampliada, Lima, Instituto Raúl Porras Barrenechea, 1970), modelo de síntesis y de ensayo que establece las conexiones entre las noticias periodísticas y el contexto, histórico y político.

Con posterioridad al esfuerzo singular de Raúl Porras y de otros historiadores como Alberto Tauro, han sido los mismo periodistas quienes han asumido la inmensa tarea de escribir una historia del periodismo peruano. Fue Carlos Miró-Quesada Laos, un hombre de prensa, quien publicó en 1957 una de las primeras historias completas de los periódicos nacionales. Sin embargo, su *Historia del periodismo peruano* es, sobre todo, un "recuento cronológico con estilo periodístico sin hacer esfuerzo metodológico alguno".

Ha sido Juan Gargurevich, periodista en ejercicio y estudioso del fenómeno periodístico, el que ha realizado un trabajo acucioso de investigación y de sistematización y ha logrado constituir la disciplina de *historia del periodismo* con un rigor científico y un nivel de autonomía, pero sin olvidar que el periodismo es, finalmente, un discurso estrechamente ligado al acontecer social.

Juan Gargurevich viene trabajando más de 15 años en el campo de la historia del periodismo y como fruto de ese batallar incesante con sus fuentes de investigación ha publicado, por lo menos, tres libros importantes que acometen directamente la tarea de construir una historia de nuestro periodismo. El primero de sus libros se llamó *Introducción a la historia de los medios de comunicación en el Perú* (Lima, Editorial Horizonte, 1977) y en dicho texto, el autor propuso un esquema de periodificación "que tenía en cuenta hechos económicos y sociales a partir de la fecha de la intro-

ducción formal del capitalismo". El estudio cubría la historia de los periódicos nacionales desde 1790 hasta 1976.

El segundo libro de Gargurevich ofreció a sus lectores varias modificaciones. Su propio título (*Prensa, radio y TV. Historia crítica*, Lima, Editorial Horizonte, 1987) indicaba que el autor, atento a los cambios experimentados dentro y fuera de su campo de estudio, asumía que el *periodismo* ya no era un discurso cuyo único vehículo de manifestación era la *prensa escrita*, sino que también podía hacerse y difundirse a través de la *radio*, de la *televisión* y, eventualmente, de cualquier otro medio que hiciera posible la elaboración, la difusión y la valoración de la noticia.

Por eso en dicho libro ofrecía una visión histórica de los tres grandes medios vinculados al desarrollo del periodismo: la prensa escrita, la radio y la televisión.

Además entregaba su versión documentada y objetiva sobre dos acontecimientos socio-políticos en los cuales el periodismo tenía un papel protagónico. Nos referimos a la "Expropiación y devolución de los medios (1970-1980)" y a la "Nueva democracia y nuevos medios (1980-1984)".

El tercer libro de Juan Gargurevich, motivo de este comentario, muestra que este investigador sigue paso a paso el proceso evolutivo del periodismo y que sus indagaciones lo han llevado a extender los límites cronológicos de su campo de estudio. Esta *Historia de la prensa peruana (1594-1990)* se remonta hasta los antecedentes del periodismo nacional, pues en su primer capítulo ("España trae la imprenta (La invasión española)") Gargurevich nos habla de los mismísimos chasquis y quipus y noticias de la época de los Incas y concluye ofreciéndonos información sobre las primeras manifestaciones periodísticas ("relaciones", "gacetas") creadas a partir de la presencia de la imprenta en tierras americanas.

En el capítulo IX ("La modernización" "El retorno a la democracia") que es el último de este sólido y bien documentado libro, el autor nos habla de acontecimientos históricos, políticos y periodísticos muy cercanos a sus propios lectores y en los cuales Gargurevich ha participado en su doble calidad de testigo y de protagonista. El capítulo final pasa revista a hechos importantísimos del acontecer nacional último y entre ellos podemos mencionar a los siguientes: la devolución de la prensa (1980), El *Diario Marka* (1980), El Colegio de Periodistas, *Uchuraccay* (1983), El Apra y la Información (1985) y Cambio 90 y la información.

Con respecto al segundo libro (1987) este último, el de 1991, se centra en el estudio del periodismo escrito, aunque es de suponer que en un próximo trabajo Gargurevich vuelva a acometer el examen del periodismo nacional a través de todos los medios que existen en la actualidad; sobre todo porque en los últimos tiempos el denominado *periodismo audiovisual* ha cobrado una enorme importancia y, al parecer, ha desplazado a la prensa escrita de la preferencia del público consumidor de las noticias.

En todo caso, *Historia de la prensa peruana (1594-1990)* es un libro completo y coherente, pues en sus nueve capítulos realiza la proeza de construir un panorama dinámico y sugestivo del desarrollo del periodismo nacional desde sus más lejanos antecedentes hasta la más cercana actualidad. En este sentido, cabe señalar que el

volumen citado posee, de un lado, la rigurosidad del libro científico, y de otro, la agilidad y la fluidez del buen lenguaje periodístico. Gargurevich ha logrado un estilo armonioso que combina la penetración conceptual con la prosa clara y certera del periodista de formación integral.

Cada uno de los capítulos del trabajo puede ser leído, precisamente, desde una *óptica periodística* y desde una *perspectiva histórica*. Para propiciar un tipo de lectura así, Gargurevich ha procedido periodísticamente. El *título* de cada capítulo tiene un corte periodístico e incide en un acontecimiento en el cual la prensa escrita es la protagonista y, a su vez, el *subtítulo* respectivo es más académico y alude al hecho histórico o político directamente vinculado al suceso que el título menciona. Así, el Capítulo II tiene como *título*: "Las hojas emancipadoras" y como *subtítulo* "La Independencia del Perú"; el Capítulo III se *titula*: "La fundación de *El Comercio*" y *subtitula*: "La búsqueda del Orden Republicano". El Capítulo VIII ofrece el siguiente *título*: "El sueño de una prensa diferente" y el *subtítulo* es: "La Revolución de la Fuerza Armada".

Este criterio se mantiene en la totalidad del libro y el propósito es, como hemos señalado, vincular el desenvolvimiento del periodismo escrito con ciertos hitos significativos del proceso histórico general del Perú. Gargurevich considera que la prensa, en general, no es un fenómeno aislado ni autónomo, que pueda ser estudiado al margen de lo que ocurre en la economía, la política, la lucha de clases, el acontecer internacional, etc.

Consideramos que su esquema de periodificación es, en lo sustancial, certero y penetrante, pues a través del auscultamiento de todos y de cada uno de los periódicos que van apareciendo y desapareciendo, puede percibirse, como telón de fondo, la presencia de ciertos factores y elementos que orientan la dirección y comportamiento de los diarios en cada uno de los momentos de la situación histórica en la que viven.

La lectura del libro de Gargurevich permite, también, cobrar conciencia de la enorme importancia que han tenido determinados periódicos en momentos precisos de la vida nacional. Así, no se puede pasar por alto el gran papel, no sólo periodístico, jugado por publicaciones como *El Diario de Lima* (1790) del español Jaime Bausate y Mesa, *Mercurio Peruano* (1791), *El Comercio* (1839), *El Nacional* (1865), *La Opinión Nacional* (1873), entre otras.

Durante los siglos XIX y XX, y en menor medida en los siglos anteriores, los periódicos editados en el Perú han tenido un lugar muy importante en el acontecer político, ideológico, social y cultural y, pese a sus contradicciones y limitaciones, han cumplido un sinnúmero de funciones y de tareas y hasta han llegado a constituir una suerte de *poder* o de instrumento de gran eficacia ideológica y educativa, al servicio de fines económicos y políticos de variada índole, según fueran los grupos de poder que estuvieran detrás de dichos periódicos. Por ello, una historia de la prensa posee un interés no sólo para los periodistas, sino para todos quienes están interesados en una visión más profunda y crítica del proceso histórico peruano. El libro de Gargurevich ayuda a alcanzar este objetivo.

Antonio González Montes

César Miró es un conocido intelectual peruano formado en las canteras del periodismo. Nacido en 1907 y con una temprana experiencia europea. Miró inició su labor literaria en Lima impulsando *Guerrilla* (1927), revista de vanguardia, al lado de Blanca Luz Brum; publicación por donde pasaron los creadores más inquietos de la época. Además fue colaborador de *Amauta*, *Mundial* y *Bolívar* revistas que acogieron sus poemas 'ultraístas' que más tarde se convertirían en libro: *Canos del arado y de las hélices* (1929)

Efectivamente, César Miró daba de esta manera sus primeros pasos dentro de lo que se ha venido a llamar "modernidad". Pasos que lo han llevado, por ejemplo, al mundo del celuloide sea como actor eventual, experto en doblaje o sencillamente como asesor de la Paramount. Cosmopolita y mundano nuestro escritor, a pesar de esa aureola, jamás se alejó de su gusto por expresiones populares como así lo demuestran sus sentidos y peruanísimos vales *Malabrigo*, *Se va la paloma* o *Todos vuelven*.

Cuando joven fue beligerante y temerario. A los 21 años le escribía a Mariátegui desde Buenos Aires líneas como estas: "Pese a la estupidez de nuestros manchegos, *Amauta* ha continuado su defensa del indio. Mientras tanto, hacer campaña contra el imperialismo capitalista del norte, es dirigir nuestro índice hacia la dictadura dominante. Actualmente se agita en Buenos Aires la protesta por el crimen que comete la libertad con ese puñado de valientes nicaragüenses. Sandino es una bandera más. El imperialismo siente ya la amenaza viril de los pueblos del sur. La civilización yanqui, que ha adquirido idéntica autonomía a la de Alemania del 14, está próxima a iniciar su decadencia" (21 nov. 1928). Es evidente el fuego de la militancia en su pluma incendiaria. Todo indicaba que el joven poeta de entonces hubiera continuado la ruta bolchevique. Pero la vida da sorpresas.

Miró como funcionario público ha llegado a ser embajador del Perú ante la UNESCO a mediados de la década del 60. Ha ocupado también cargos dentro del país de igual responsabilidad. Pero en realidad, la mayor contribución de don César está en su vasta y variada obra literaria. El ha producido más de una decena de títulos que se exploran por casi todos los géneros literarios. Para muestra un par de botones: *Teoría para la mitad de una vida* (1935), *El tiempo de la tarántula* (1973), *La masacre de los coroneles* (1982), (novelas); *Hollywood, la ciudad imaginaria (Una biografía del cinema)* (1939). *La ciudad del río hablador* (1944), *Lima* (1947), (crónicas); *Don Ricardo Palma* (1953), *Cielo y tierra de Santa Rosa* (1945), (biografías noveladas); o sencillamente su actividad teatral sea adaptando *Ollantay* (al alimón con Sebastián Salazar Bondy) o como autor componiendo *La Mariscala* (1942).

Un hombre como César Miró; que ha caminado, visto y oído tanto; sólo podía ser el autor de *Mariátegui, el tiempo y los hombres* (1989), libro que pretendemos glosar. Un texto de esta naturaleza es producto de toda una vida. Pero vayamos por partes. Se trata de una obra de crónicas y memorias que Miró ha tenido a bien reunir las para que no se esfumen, para que hablen y nos cuenten un importante período de la vida intelectual de América Latina.

En el libro en mención aparece el itinerario personal de Miró y, a través de él, nos acercamos a personajes como José Carlos Mariátegui, César Vallejo, Vicente Huidobro, Ernesto Sábato, Martha Lynch, José María Eguren, Luis E. Valcárcel, Alfonso Barrantes Lingán, entre otros famosos.

*Mariátegui, el tiempo y los hombres* está dividido en las secciones siguientes (cuyos rútilos tienen obvias reminiscencias literarias): "Profanación de la sombra", "Estación austral", "Tour de France", "Paralelo 42", "Los reyes rojos", "Rincón de muertos" y "Cierre de paréntesis".

Ha querido su autor dejar sentado por escrito su testimonio personalísimo sobre (ya lo dijimos) personajes y situaciones claves de nuestra cultura continental. Sin embargo, detectamos en la reconstrucción de sus recuerdos a) cierta atmósfera desapasionada, deliberadamente edificada, con el propósito de no juzgar sino presentar a intelectuales y artistas mayoritariamente latinoamericanos que alguna vez trató o conoció; b) lo epidérmico y no lo sustancial de las personalidades a que hace mención; y c) la presencia del paisaje (interior y exterior) como telón decorativo que no aumenta ni quita lo dicho sobre las personas a las que se refiere.

De prosa ágil y pinceladas felices que solamente da el buen periodismo, este testimonial libro invita al lector a fatigarlo con gusto y, según el interés o la curiosidad, con detenimiento.

Sesenta y un años después de la incendiaria carta que Miró envió al Amauta, leemos este bomberil comentario hallado en la página 172 del libro que comentamos: "No puede concebirse a José Carlos arrojando cocteles molotov como los agitadores perseguidos, en el exilio o en las cárceles interminables...". Cito porque es mi deber y porque la praxis intelectual lo permite. Al parecer los dichos populares (sobre todo aquel que habla de incendiarios y de bomberos) son sentencias que implacablemente se cumplen.

Al margen de esto, *Mariátegui, el tiempo y los hombres* es un texto útil (por algunas cosas que se cuentan), didáctico (por la forma como se cuentan) y ameno.

Sandro Chiri Jaime

HUAMÁN, Miguel Angel. *Lengua de danzante*. Lima, Sur de Lima Editores, 1992. 80 p.

Complejo proceso el de la literatura peruana. Mixtura de escritura y oralidad que refleja el carácter pluricultural de gran parte de nuestras producciones literarias. Todo ello llevó a Angel Rama a plantear la categoría de *transculturación* a fin de comprender la especificidad de la idiosincracia latinoamericana, la cual —claro está— no puede ser explicada partiendo de criterios analíticos eurocentristas. Intelectuales como José Carlos Mariátegui, Gamaliel Churata o José María Arguedas se han preguntado insistentemente sobre el carácter andino de nuestra literatura. Enfoques que subrayan la necesidad de una perspectiva interdisciplinaria para abordar el problema de la nacionalidad en el Perú.

Miguel Angel Huamán (Lima, 1954) es un escritor que se sitúa sólidamente dentro de esa tradición, aunque marcando algunos rasgos distintivos. Investigador interesado en la cultura andina, Huamán obtuvo el Premio Desco en 1988 con *Poesía y utopía andina*, que realiza una exégesis de la obra poética de Arguedas empleando un variado instrumental metodológico que va desde la antropología hasta la semiótica de la significación. El libro, sin embargo, tiene una limitación: la de no trabajar con los originales en quechua, sino con las traducciones realizadas por el propio Arguedas. Al margen de ello, constituyen un aporte esencial para la hermenéutica de la lírica arguediana porque ilumina el sentido y los estilemas de esta última.

Asimismo, Huamán ha dado a conocer tres poemarios, entre los que destaca *Fáscinum* (1987), donde utiliza varias voces que parlamentan entre sí y quiebran el orden lineal del discurso para reconstruir un contrapunto entre una historia bíblica y una moderna. Ahora, Huamán nos ofrece un cuarto libro: *Lengua de danzante*, que implica un giro radical en relación a *Fáscinum*, pues actualiza otras unidades culturales, marco en el cual la presencia del mundo andino es medular e intercambiable. El título asocia dos ejes semánticos: la oralidad que tiñe y hasta violenta el discurso de la escritura; y la música ritual que dibuja un horizonte pleno de mitos y utopías. La propuesta de otro tipo de racionalidad a través de una memoria colectiva "oral" (la expresión "dicen" hace materia formal dicha propuesta poemática) y la formulación de huellas estilístico-ideológicas (diminutivos, sintaxis invertida, mitemas) están orientadas al cuestionamiento radical de una modernización del lenguaje poético en el Perú que sigue acriticamente la norma literaria europea. En efecto, el "yo poético" se ha socializado, rememora el origen y realiza "el tejido de la historia": "Tejo la historia del río/ Días por venir/ Como mazo en los ojos/ No he olvidado mi origen/ La arcilla de la vasija/ Donde aprendí a beber".

En el prólogo al libro, Marco Martos habla de la presencia de la pulsión india en nuestra literatura. Menciona algunos ejemplos: el grupo Orkopata, Carlos Oquendo de Amat, Ernesto More, quienes actualizan en la escritura una axiología cercana al mundo andino. Martos vincula la producción crítica de Huamán con *Lengua de danzante*: "sus especulaciones (de Huamán) sobre la iniciación de un lenguaje peruano muy diferenciado de la norma estándar del castellano costeño, no eran ejercicios académicos, sólo esfuerzos científicos por conocer nuestra realidad literaria, que desembocan hoy en una prueba de máximo rigor: la propia creación, la exigencia máxima que se puede hacer quien ama la literatura".

En el colofón, Hildebrando Pérez pone énfasis en la actualidad de la propuesta de Huamán entendida como un "canto a nuestra condición humana". Pérez resalta algunos antecedentes de esta poesía: Cesáreo Martínez, la lírica quechua de Arguedas, entre otros. *Lengua de danzante*, según Pérez, abre la posibilidad de un diálogo, la posibilidad de reconstruir el discurso del origen y de la integración cultural.

El gran reto de Huamán es el de conquistar una forma y un lenguaje que expresen cabalmente el sentir andino, después de las osadas propuestas de Arguedas en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Es decir, ¿cómo asumir otro tipo de modernidad sin caer en una materia lingüística demasiado occidental, teniendo en cuenta que el poeta ha elegido el castellano como sistema escritural?

Para hacer frente a ese desafío, Huamán opta por una poesía que me atrevería a llamar "antropológica", abierta al conocimiento profundo de las ciencias sociales a fin de materializar una "polifonía discursiva". Sin duda, una atenta lectura del volumen nos muestra que estamos en presencia de un poeta que ha sabido conjugar armónicamente razón y sentimiento, aspectos cognoscitivos con rituales religiosos. De ahí que esta poesía sea varias cosas a la vez: lírica, testimonio, universo mítico, etc.

Uno de los primeros textos habla del legendario mito de Inkarrí, que al decir de Ortiz Rescaniere muestra la escisión del Perú en dos mundos: la sociedad económicamente dominadora y el universo de la cultura prehispánica que pervive apropiándose creativamente de algunos elementos de la cultura invasora. El poema refleja la dispersión del cuerpo de Inkarrí, el fundador humillado y portador del presagio. Carácter utópico del héroe que anda fatigado, esperando fervorosamente la materialización de la utopía. Sin embargo, se reconstruye el cuerpo del dios a través de la oralidad. Iteración obsesiva de los vocablos "hablar", "palabra" (dicha, no escrita) y "muerte" que configuran un mundo desintegrado, un desequilibrio profundo en los espacios socio-culturales trazados por el poema.

"Nadie habita mis manos esta noche desnuda" aborda el carácter mítico del lago, que se asocia por un lado con el crecimiento y, por el otro, con la muerte y la caída. Tránsito del reino de la luz al de la oscuridad. En este mismo texto, aparece la piedra como unidad cultural andina y como componente de gran religiosidad: "Afuera la comarca en templos de piedra se levanta/ Un llanto de violín colorea el silencio".

El tópico del *urpi* se manifiesta en "Paloma palomita". Verso corto que tiene lazos con el *harau* y el *yaraví* popular. La amada se vuelve música y canto. Aquí observamos la oposición *hanan/hurin*, tan típica del mundo andino. El "arriba", en este caso, representa la plenitud; el "abajo", la desolación y el dolor.

Algo parecido sucede en el proceso que es descrito en "Ojos del tiempo", donde la pulsión de una memoria colectiva se sostiene con la expresión "Dicen que el mundo se ha volteado", tan peculiar del mundo andino. La voz funda y se conjetura el retorno del equilibrio. La inversión sintáctica del gerundio sugiere sutilmente cómo el eje de la oralidad quiebra el discurso de la escritura, procedimiento claramente transculturador que articula una "cultura de la solidaridad": "Me oigo en el hombre de la calle/ Me escucho en su sueño y rabia".

*Lengua de danzante* es un libro de una gran organicidad y significa una ambiciosa propuesta de otro tipo de modernidad, no signada por la ideología liberal e individualista. En realidad, asume de manera original la idea de que la literatura es un producto colectivo. El "yo poético" como entidad es simplemente una convención, pues el imaginario social habla en un poema, tejiendo utopías y sueños. Huamán ha dado un paso adelante con esta entrega. *Lengua de danzante* exige una lectura profunda, comprometida con nuestro devenir: "Para bailar he venido/ Sólo para reírme/ En tus narices danzando".

Camilo Fernández Cozman

En 1989 Jorge Eslava publicó *Territorio*, su tercer libro, que bien puede ser considerado como el logro de un proceso de maduración que ha ido creciendo a lo largo de la última década. En ese sentido, su obra, que pertenece a la promoción de poetas aparecidos en los años ochenta revela —desde su segundo libro por lo menos— una de las alternativas más seguras que se han venido explorando después de la explosión exteriorista y coloquial del setenta.

Adentrarse en *Territorio* supone entablar un diálogo con los anteriores libros de Eslava: *Poemas* (1981) —que reunía *Ceremonial de muertes y linajes* y *De faunas y dioses*— e *Itaca* (1992). Ambos eran escritos desde el ámbito de la cultura y el mito —me refiero al segundo libro sobre todo— era el mediador entre el texto y la realidad.

*Territorio* supone una vuelta de tuerca y una apertura hacia nuevas posibilidades. El primer texto "Poética", es ilustrativo al respecto: presenta una pequeña habitación (la biblioteca) con "máscaras" y "libros" y, de pronto, irrumpe (creo que la palabra es adecuada) la confidencia que orientará los poemas siguientes:

He reducido los libros. La luz de la lámpara  
es amarilla y se refleja en la ventana,  
tras el árbol de corteza reseca que contemplo  
a menudo, a esta hora que duermen la mujer  
y los hijos. Me basta este poco de soledad,  
el temblor del viento y de una humana inquietud.

Es importante detenerse en la reducción de libros y la intromisión del mundo familiar y doméstico pues allí está la clave de *Territorio*: una "desculturización" que significa potenciar la cercanía y la sinceridad.

Como señala Ana María Gazzolo en el prólogo, *Territorio* propone un "contrapunto entre adentro y afuera", reflejando en las dos partes que componen el libro. "Ramas adentro" —la primera sección— desarrolla los temas de la casa, la mujer y los hijos; en ella el árbol es el símbolo elegido para reunirlos —jugando con los significados de tronco de familia, enraizamiento y ciclos de regeneración. Pero el árbol va creciendo y alcanza el mar— símbolo dominante en la segunda sección— reflejo inestable de la existencia y territorio que contiene confundidas a la vida y la muerte. El tono predominante es aquí meditativo, buscando extraer del paisaje un vestigio de duración. El hallazgo, sin embargo, es paradójico y el poema recoge en lo efímero sus claves (son continuas las alusiones a los restos varados o a las figuras desdibujadas y entrevistas que devuelven al yo poético su propia finitud).

Al respecto, repare el lector en los poemas "Olmo" y "La estaca", que bien pueden ser considerados como centros de la primera y segunda sección respectivamente. En ellos se hace explícita esa mutación que gobierna la dinámica de *Territorio*: el árbol de vida y "blandísima corteza" se transforma en las ruinas de una estructura oxidada con "una alta cabeza de hierro". Equivalencia sutil: árbol vivo y árbol muerto

que convierten la poética de Eslava en un ejercicio de fortalecimiento interior: la fundación de un espacio que ayude –como Pavese– al “oficio de vivir”.

Pero la desculturización a la que aludía anteriormente aparece también en la parquedad de tono que impregna los poemas. Eslava opta por un discurso seco y a media voz que desde su madurez formal reclama unas pocas palabras esenciales. Si el primer poema de *Territorio* propone la reducción de libros en pos de la palabra escueta, el último “Esbozo del final” es un llamado abierto al silencio:

### ESBOZO DEL FINAL

Cierra la boca y refrénate. Aquí acaba la tierra,  
casi odiada, y el mar de La Arenilla a tus espaldas  
trae al menos el rumor de las cosas secas que remueve  
y altera. Pero no escuchas la corriente.  
Esas aguas vararon un león marino, hinchado y hace días,  
y un grupo de muchachos descalzos, arremangados  
hasta las rodillas, rodeó ese cuerpo como embadurnado  
de cerezo y a punto de estallar. Con un palo afondaban  
el pellejo que cedía, tan espeso, y agrietaba aún más.  
Imagina el bullicio, reunidos, procurando moverlo.  
Tú quedas entera, cual si nada sucede, sobrevives a toda  
sensación y a la grava caliente, donde pesó es esa mole  
estriada con la boca entreabierta y disuelta su lengua.  
Ahora está sepultado en la noche, al borde de la tierra.

El león marino varado es –y creo que no fuero la interpretación –el yo poético y el poema; su lengua disuelta la evidencia amarga que recoge los destinos finales –no por dolorosos menos ciertos– de la existencia y la poesía.

Carlos López Degregori  
(Universidad de Lima)

ORRILLO, Winston. *Martí/Mariátegui, Literatura, Inteligencia y Revolución en América Latina*. Lima Editorial Causachun, 1990. 245 p.

En veinticinco años de escritor, Winston Orrillo exhibe una consistente producción literaria que comprende tres vertientes: a) *La poética*, en la que ha cosechado importantes lauros como la de Poeta Joven y viene sumando títulos que parten desde *La memoria del tiempo*, *Travestía tenaz*, *Orden del día*, *A la altura del hombre*, *Sus mejores poemas de amor*, *40 poemas de años* y últimamente, *50 poemas y años*, entre otros; b) *La narrativa*, en la que ha incursionado con cierto y a la fecha ha brindado a los lectores tres colecciones de cuentos: *El hombre que escribía en el asfalto*, *El último diario (nocturno) de Ana Frank* y *Barrios Altos*; c) *La Crítica literaria*,

que por ahora nos remite a las columnas de comentario y exégesis en periódicos y revistas, y d) los libros de comunicación social. *La pedagogía de Walt Disney*. (Lima, 3era. ed., 1989), *Imperialismo y medios masivos de comunicación* (Lima, 3era. ed. 1988), *Periodismo político y literatura* (Lima, 1985), *Comunicación, cultura y luchas sociales* (Lima, 1989), *Bulgaria, un país joven en 1300 años* (Lima, 1982), *Corea: el país de las mañanas apacibles* (Lima, 1989), *Comunicación y luchas sociales en el mundo contemporáneo*. Prólogo de Juan Gargurevich (Lima, 1990).

Imprimen unidad, tanto en el tiempo como en la pluralidad de géneros, su pasión política y su inquietud social al igual que su culto al amor como hombre y como poeta.

Martí/Mariátegui se inscribe en el campo especulativo. En él, Winston Orrillo ha logrado un modelo de investigación en literatura comparada, que es de escaso ejercicio en el Perú. Efectivamente, este estudio es más que un paralelo entre las vidas de estos dos escritores y prohombres de Hispanoamérica, porque el paralelo, conforme a los moldes clásicos, se agota en la biografía. Este trabajo, en cambio, sistematiza el análisis de la obra completa de cada autor en busca de las medulares y más saltantes coincidencias. Es, entonces, a partir del pensamiento, de las ideas volcadas en la obra, que se explican las vidas y las acciones de Martí y Mariátegui.

El discurso de este libro está distribuido en tres partes bien definidas: la primera, está dedicada a la vida y las circunstancias en que éstas se desarrollaron. No se basa en fechas sino en los perfiles. Como ejemplos notables figuran las variables de la pobreza, la del descubrimiento y comprensión de sus respectivos países desde el extranjero; la de sus existencias breves; la de su dedicación a las causas de justicia social y emancipadoras, etc. que nimbaban a ambos próceres. La segunda, se concreta a hurgar la forja, en cada caso, de la concepción de Latinoamérica como una entidad cultural e histórica que se debe querer, defender, liberar y enriquecer sobre la base de la valoración y la reivindicación de lo nativo. La tercera parte, resalta el rol de escritor y la función de la literatura en pueblos explotados y dependientes como los de la América cobriza. Dentro de este contexto, el escritor es un predicador de la revolución y un paradigma de auténtica militancia nacionalista.

La literatura, una trinchera de lucha ideológica. Al escritor no sólo le incumbe señalar el problema sino protagonizar la transformación de la realidad. Escritor y literatura están al servicio de las nobles causas de la justicia y la libertad. Ambos combaten la explotación interna y externa y proclaman la dignidad y libertad nacionales. O como lo dice Winston Orrillo, "Martí y Mariátegui no sólo dicen, no sólo escriben, sino que hacen" (233). "La literatura (en ellos) sirve como un elemento inmejorable, como una vía que convocará a los hombres para la acción, para la praxis transformadora de la sociedad" (236).

En suma, en este trabajo no sólo hay investigación rigurosa, sapiencia, documentación bibliográfica, acertado juicio, esfuerzo sistemático y hábil manejo del método comparatístico. También hay entusiasmo, vibración, admiración y manifiesta adhesión a una causa que enlaza su doble condición de estudiosos y poeta.

Iván Rodríguez Chávez

ORRILLO, Winston. *50 poemas y años*. Lima, Editorial Causachun, 1992.

Como no podía ser de otro modo, Winston Orrillo, en esta oportunidad, ha editado *50 poemas y años*, una colección de cincuenta poemas que sintetizan su obra y su vida.

Deteniéndonos en la lectura de todos los textos, constatamos que íntegramente están dedicados al amor. Amor a la mujer, a los hijos, a la amistad, a los padres, al barrio de la infancia; amor a todo lo suyo. Todos van y vienen al amor y del amor. Con ilusión o con nostalgia, con dolor o esperanza, pero siempre en y desde el amor.

Conociendo a Winston, no cabe duda que este libro es un gran acierto. Sabemos de su inquietud, de su pasión por la política. La política en él es fuerza. A la política ha llevado también su poesía. Varios de sus textos figurarán cuando alguien decida elaborar la antología de la poesía política peruana. Y serán incluidos más que por moda o por testimonio, por derecho propio; es decir, por su factura estética, por el ropaje artístico que le ha sabido dar a sus ideas.

En su permanente repartirse entre el amor y la política, esta vez, ha triunfado el amor. El amor en Winston es igualmente otra fuerza. Fuerza vital que en la actividad cotidiana conjuga bien con la política. Pero el acierto que estamos puntualizando ahora radica en que para su conmemoración etaria, para celebrar su medio siglo de existencia, ha editado el libro con un florilegio de poemas escritos y vividos por el amor y para el amor.

Con esta autoantología que ratifica su calidad lírica, que actualiza y vivifica sus primeros textos, Winston describe el itinerario de su vida. El poemario, entonces, grafica su vida, vida de poeta íntimamente ligada al amor en la amplitud poliédrica de sus manifestaciones.

Naturalmente, no podía esperarse otro gesto de un poeta, ni una mejor forma de rememorar su natalicio perpetuando y perpetuándose en el amor, produciendo por amor que Winston en su poesía rescata de la nebulosa de la fantasía, de las frases convencionales y los envejecidos epítetos del mundo literario para colocarlo alrededor nuestro, al lado nuestro, encarnado en nuestra propia experiencia y más allá de una aparente incongruencia con los títulos, después de un suspenso, nos lo revela con modernidad e ingenio en "Análisis clínicos", "Vulcanología", "Concurso de locos", "Materia prima", por mencionar algunos.

Por eso, todo lector, como su personal saludo al poeta, al concluir las páginas del libro, retendrá como una convicción, como un reclamo, la estrofa de "Ingeniería civil": *Hay que reconstruir el amor/ alzarlo así/ a la altura/ del hombre/ que soñamos/ salvar con cada estrella/ que rescate/ remota/ su luna/ de amaranto/ su bandada de rosas/ su proal/ y sus estrellas.*

Luego, en una coautoría vital, en una apropiación silenciosa, repetirá por muchas veces, como su permanente homenaje al amor, a la vida y a la poesía: *Hay que reconstruir el amor... Hay que reconstruir el amor...*

Iván Rodríguez Chávez

La poesía peruana a partir de los años 80 transita diferentes caminos. Tono coloquial, simultaneísmo discursivo, exploración del espacio corporal o de la cotidianidad, asimilación creativa de la tradición oral constituyen algunas constantes de carácter formal y temático. Aún persiste en la obra de los poetas del '80 el legado de la lírica de habla inglesa y su crítica a la noción del yo romántico como entidad unívoca e indivisible. Se trata de un proceso que propugna la heterogeneidad enunciativa: hablan varios yos y la palabra bruscamente se socializa. Dentro de este panorama, hay que ubicar la obra de Sandro Chiri (Callao, 1958). Su primer poemario (*El libro del mal amor y otros poemas*) intentó asimilar la cotidianidad e historicidad, empleando deliberadamente un lenguaje coloquial, reacio a los ornamentos innecesarios. Sin embargo, el volumen revela desajustes estructurales y no posee unidad temática. Poemas como "Mi nombre es Cusi Cahuide" son portadores de una propuesta de socialización discursiva, pero que no cuaja dentro de la totalidad del libro. A veces el tratamiento estilístico del tópico amoroso roza peligrosamente el melodrama: "Algo muere en mí cuando te vas"; "Ningún triste pañuelo que el viento/ haya besado", por ejemplo. Perspectiva casi romántica que, sin duda, desentona con la socialización del yo y del caudal historicista antes mencionada. Si el poemario problematiza la tradición, debería ubicarse con cierta solidez en relación a la elección de un tono determinado para el abordaje de una temática como la del amor, tan antigua como la poesía misma.

Muchas de las falencias observadas en su volumen inicial son, evidentemente, superadas por Chiri en su segundo libro que merece esta nota. *Y si después de tantas palabras* es el título del ramillete de versos que se halla dividido en tres partes. La primera sección ("Ejercicios") aborda la dialéctica escritura/ silencio. La realidad supera el espacio de la página. Se agotan las palabras e impávidos permanecen la imagen de la muerte y el fluir del recuerdo; de ahí que el poeta se pregunte parafraseando a Vallejo: "Qué se llama cuando callamos?". El poema que da título al libro termina con la exploración de la imposibilidad de precisar los límites de lo *no dicho* y los linderos de la mallarmeana página en blanco. "Pequeño poema en prosa" revela la presencia de las contradicciones de la contextualización del acto de lectura. Alguien interrumpe el placer de leer y exige seguir el orden del discurso del poder. La comunicación fenece, pues, frente a lo imprevisto. Vence la instrumentalización autoritaria: "se percata ahora el iluso lector de Baudelaire que alguien irrumpe su habitación del incógnito pueblo sin coordenadas y lo conmina al orden con un verso de pie quebrado". La prohibición del acto de escritura adquiere perfiles definidos en "Imágenes porque sí". Escribir significa, para el yo poético, recuperar el recuerdo, dejar imprecadera huella ante la proximidad de la muerte o la única razón de la existencia: "Hospital de varones y tus cartas son el único/ bálsamo sagrado". La palabra debe regenerarse y, por eso, Chiri asume la experimentación formal intentando el poema con citas ("Semejantes a (2)"); no obstante, el resultado es poco satisfactorio. Uno de los primeros que empleó esa modalidad fue T.S. Eliot en *Tierra baldía*. Pero nos

bastan las notas para estructurar la coherencia formal-temática del poema. Chiri no supera el mero decorado experimental, en este caso.

"Foráneos" aborda la problemática del semiótico "ruido" que obstaculiza la plenitud de la comunicación. La relación amorosa produce un exilio interior en cada uno de los amantes y sobreviene, nuevamente, el silencio, pues el poeta termina afirmando: "Lejos uno del otro/ hablando lenguas distintas/ bajo el mismo techo".

La segunda parte del poemario es más breve que la primera y lleva por título: "Pater Domesticus". "Amarilis" plantea una iconosintaxis a partir de estructuras iterativas que fluyen progresivamente a lo largo de la línea horizontal del poema. Crecimiento que es sinónimo de búsqueda de unidad, a través del motivo de la regeneración del agua. Aquí se respira una atmósfera donde pervive la fe en la palabra, en contraposición con esa desconfianza frente al poder de la escritura que se vislumbraba en la primera sección del libro. Por eso, encontramos el tema del juego como espacio de libertad en el universo de la cotidianidad, espacio que permite actualizar una temporalidad "sin edad" ni linderos precisos que permita recobrar, no obstante, el paraíso perdido de la infancia. No hay lugar para el silencio. El yo poético se esfuerza más bien por nominalizar los sucesos: el "quién" y el "cómo", interrogantes que sugieren la presencia de un saber que se estructura a base de homologías y correspondencias: "La cara de Nanaá se parece al sol y a la luna./Nanaá es redonda como una manzana".

La última sección ("En-amorado") constituye una meditación sobre el silencio asociado a la plenitud de la comunicación. Cautiva el silencio porque es una forma de integrarse al mundo de la naturaleza. El yo poético rechaza las palabras inútiles y prefiere intensificar el eje de la contemplación. La óptica perceptiva permite reconstruir a través de imágenes visuales la cotidianidad urbana. El tópico del amor, asociado a la rutina diaria, no recibe un tratamiento estilístico suficientemente original. La relación entre amor y suicidio conforma casi un lugar común en la historia de la literatura, razón por la cual el poeta "Amor suicida" pierde fluidez discursiva al iterar un universo semántico ya suficientemente conocido por el lector. El último texto, por el contrario, actualiza una reflexión sobre la precariedad de la palabra poética. La escritura se suspende y aparece el espacio en blanco de la página. Ejemplo notable de síntesis que redondea la propuesta poemática: "Tú a mi lado/ y las palabras no existen".

Nacido de un verso de Vallejo, este poemario de Sandro Chiri revela a un escritor que busca un estilo propio. Podemos destacar el poema "Testamento de Garcilaso" como una línea que debería ser desarrollada por Chiri en sus próximos libros. Acto de escribir que asume la voz del mestizaje como proceso cultural heterogéneo, el texto citado presiente la muerte y la disolución del deseo en el silencio de la página no escrita. Por otro lado, algunos poemas de amor merecerían una reformulación estilística. Y si después de tantas palabras tiene la virtud de problematizar el propio oficio de escribir y, como tal, se sitúa dentro de una vertiente para la cual el poema es una crítica a las limitaciones de la propia poesía. Esperamos que los subsiguientes poemarios de Sandro Chiri colmen nuestra expectativas.

Camilo Fernández Cozman

Un pensador notable llamado Karl Jaspers se refería a “la pasión nocturna” frente a “la ley diurna”, cuando en uso del lenguaje cifrado de la poesía el hombre intentaba invocar a sus semejantes desde las grutas de su existencia. El filósofo alemán veía la profundidad y finitud de la vida desde la espléndida ceguera racional de los románticos.

Benito Godoy Caldas se ha situado con la mayor modestia en la antesala de la filosofía. De acendrada formación religiosa y entrenado en la creación poética, estudió Literatura y Lingüística en la Universidad Unión Incaica y codirigió la revista literaria *Campo de Expresión*, este joven docente ha publicado a fines del año pasado un conjunto de poemas que viene a alterar por su hondura y singularidad la cadencia de la poesía peruana última.

La poesía es la noche —proclamaban los románticos: en su fuente se estremece la misteriosa creación, de ella mana los símbolos que encierran nuestra condición humana. La nocturnidad como tópico literario, aunque pertenece en especial a los espíritus románticos, ha sido frecuentado en el tiempo por grandes poetas y sus frutos han aclarado la trama de la existencia. *Noche blanca* es, en ese sentido, un *bello fruto* de pulpa soñada y corazón vigilante, nacida en soledad y en soledad guiada.

El libro de Benito Godoy es una prisión terrestre y subjetiva, un temblor que ata y desata con esforzada sutileza formal los temas más caros al hombre. En la perfección y sencillez de su escritura advierte la curvada tensión de la duración humana: vida y muerte en los extremos de un arco innegable, unidos ante la angustia de la soledad, el dolor y la violencia del tiempo.

El yo poético del libro busca a tientas el camino hacia sí mismo, en medio de la oscuridad y silencio nocturnos. Una voz le susurra un color, acaso el más trémulo de todos, el blanco que anida en el silencio/ que sobrevive/ más allá de los gritos de la vida”, el blanco donde “nos hemos quedado/ solos, casi solos/ con todos”. Y el hombre tiene entonces la angustiada convicción del dolor “golpeando/ la pupila de su humanidad/ poblando/ de costuras/ su corazón”. Blanco sendero que le descubre en el tiempo, en cuya hoguera somos “trozos/ de barro/ que incendian/ con la ira/ de la carne”. Luz que revela el accidente inevitable, absoluto, de nuestra finitud como criatura que somos y que soy, y “que pronto/ iré a vivir/ al otro lado/ de la noche”.

La sombra de esa noche es un “río de silencio”. La estrecha intemporalidad de un río, incesante, por donde fluyen una gama de vocablos apenas murmurados: almas, pálidos cráneos, pecados, filamentos invisibles, fantasmas. Si la noche es blanca y encerrada en el espacio interior, afuera, “por la noche es blanca y encerrada en el espacio interior, afuera, “por la ventana/ azul del silencio/ se escapa/ la vida...”. En el poema más intenso del conjunto, dedicado a su padre, noche y silencio alcanzan la plenitud ideal perseguida por su autor: Mi padre/ era el silencio/ en su cuerpo/ flotaba/ el pan/ y el trigo/ en sus manos/ se enredaban/ las ramas/ de la adversidad/ Pasaron los años/ Mi padre/ dormía/ en la noche blanca/ sobre las piedras de cal/ y sueños/ de arena/ Una noche/ dejó la mano blanca/ y se hizo silencio”.

De ahí que su poesía disuelva las fronteras: los contrarios son uno y el poeta es también su prójimo, “lleno de hermanos”, fundando la armonía entre “la pasión nocturna” y “la ley diurna”, cerrando el círculo temporal con palabras y ritmos precisos, sin nada que perder (la conciencia es intencionalidad pura, representación) y por eso clama solidaria: “Estoy de prisa/ quiero cantar/ a la eternidad”.

Benito Godoy Caldas debe ignorar la gracia de su libro, la seráfica expresión de su aliento trabajado con mortal cuidado, para mostrarse tan humilde como lo he conocido. Fueron unos versos leídos por su autor, en la Universidad Unión Incaica, el primer contacto con su alma serena y deleitosa. Ahora su libro confirma mi impresión: ánimo sereno, goce por la palabra precisa y atormentada conciencia. Un manojito de poemas que pasa holgado por el ojo de una aguja y hay que celebrarlo.

*Jorge Eslava*



**Biblioteca de Letras**  
«Jorge Puccinelli Converso»

## El IV Congreso Nacional de Filosofía

Julio C. Sanz E.

El IV Congreso Nacional de Filosofía se realizó en la ciudad de Arequipa, del 2 al 6 de diciembre de 1991. La ciudad impresiona por su limpieza y belleza, lo mismo que los locales de la Universidad Nacional de San Agustín. Se trata de construcciones recientes y modernas, impecablemente conservadas como el lujoso auditorio que se llama Aula Magna. Los locales antiguos han sido y están en refacción, por ejemplo, la Casona Arróspide, donde la restauración parece haber hecho ganar en belleza arquitectónica a esos locales tradicionales y, en los casos donde se han introducido algunos cambios modernos, hacen parangón con los mejores edificios cuzqueños donde se combinan las culturas.

El IV Congreso Nacional de Filosofía tuvo una buena organización. Debí organizarse en 1990, pero insalvables problemas económicos no lo hicieron posible. A pesar de la crisis no resuelta, asistieron —calculamos porque no tenemos los datos oficiales— unas 800 personas entre profesores y estudiantes.

### *Las ponencias principales*

Tuvo como Presidente Honorario al Dr. Francisco Miró Quesada Cantuarias y como invitado especial extranjero al filósofo español Jesús Mosterín. Conocido en el Perú por su brillante participación en el Coloquio de Filosofía de la Ciencia que organizó la Universidad de Lima en 1989. Se perfiló como un filósofo cientificista radical. Estuvo sencillamente brillante en su exposición sobre la cultura, que mostró en sus múltiples relaciones con la naturaleza y los seres naturales. Fue claro, convincente y ameno. No gustaron sus críticas a la filosofía orientada por escuelas más bien tradicionales, sobre todo por su pretendido reduccionismo, en el que lo filosófico con sentido se reduce a lo lógico, lo científico y la proyección de lo científico. El enfoque que hizo Mosterín de las corrientes de la filosofía contemporánea tuvo dos aspectos diametralmente opuestos: en su exposición de la filosofía de la lógica Mosterín fue altamente informativo, se movió como pez en el agua y puso de relieve algunas de sus propias contribuciones. La crítica de las otras corrientes se redujo a un par de ejemplos insuficientes y a su insistencia en una caricatura en su pretensión de descartar la metafísica; la del filósofo que se encierra en un cuarto sin ventanas para conocer el mundo.

Francisco Miró Quesada, el patriarca de la filosofía peruana, denunció los peligros de la ideología fundamentalista en su alocución sobre "El Perú: Por qué y para qué

la filosofía". Reclamó que la filosofía es un enfoque de la realidad y no una evasión y, en consecuencia, demandó su contribución en la búsqueda de una salida a la crisis actual. Su participación en los talleres concitó siempre la mejor atención y nutrida concurrencia. Desplegó una actividad intensa, inusitada en gente de su edad.

David Sobrevilla hizo una amplia exposición sobre el humanismo, sus variantes en el pasado y sus problemas en el porvenir, sobre todo en la asimilación de los valores de todas las culturas y no exclusivamente de Occidente, de tal manera que se logre un humanismo verdaderamente universal.

Antonio Peña Cabrera abordó la racionalidad andina, diferente a la racionalidad occidental de medios. No se trata de una racionalidad anclada en el pensamiento formal, sino en la conducta, la organización social y los fines. El ponente presentó una sólida fundamentación basada en fuentes históricas y antropológicas.

Miguel Giusti presentó una ponencia sobre "Defensa de la Dialéctica" y Pepi Patrón otra sobre "Fenomenología de la acción y el lenguaje"; sorprendieron la exactitud y la técnica del primero, así como la exposición fácil de la segunda. Los arequipeños Oscar Barreda Tamayo, Manuel Zevallos Vera, Teresa Arrieta y Edgar Guzmán tuvieron a su cargo ponencias centrales; el primero resultó el hombre-orquesta de la organización del Congreso y el último hizo gala de una agresiva capacidad polémica en defensa de su brillante ponencia sobre "Ficcionalidad y existencia". Nos hizo recordar vivamente a su hermano Arsenio, que se quedó esta vez en Lima.

### *Los talleres*

Nadie puede asistir a todos los talleres en lo que se exponen las ponencias; son simultáneos y se organizan por temas. Esta vez fueron seis talleres diferentes. No hay más remedio que estudiar el programa y leyendo el libro de resúmenes de ponencias, dos elementos que los arequipeños mejoraron en relación a los congresos anteriores, elegir a cuáles se asiste. Los talleres tienen una función especial en los Congresos de Filosofía. Allí se presentan todas las ponencias y allí se discuten, con lucimiento o desmedro de los ponentes y de los asistentes. Les da oportunidad a los profesores jóvenes y estudiantes de presentar sus ideas y defenderlas de las críticas. Hacemos en seguida un recuento de las ponencias que fueron sustentadas ante nosotros o de las que tuvimos suficientes referencias.

El joven profesor sanmarquino Javier Aldama presentó un trabajo interesante sobre "Platón, la sociedad ideal y la sociedad totalitaria", en el que se revela que la filosofía clásica abordó temas que aún están en el centro de las discusiones políticas y sociales de nuestros días. Nos sorprendió, además, su erudita discusión con José Romero Cieza, que había hecho una exposición sobre "Sócrates: saber y virtud". En el mismo sentido y sin quedarse atrás por su conocimiento de Sócrates, intervinieron un par de asistentes a dicho taller. Raymundo Casas Navarro planteó su original ponencia sobre "La Revolución Kepleriana" en la que presentó a Kepler y no a Copérnico ni a Galileo, como el que establece la ruptura con la tradición de perfección de la astronomía antigua. Tuvo lucidas y agudas intervenciones en las plenarias, lo mismo que el mencionado Aldama.

El joven profesor arequipeño Luis Salluca Quispe presentó una ponencia científicista sobre el origen del universo, respaldada por datos científicos actuales. En la discusión consiguiente Salluca se defendió muy bien, mencionando trabajos en los que la "contracción" del universo se hacía posible por la masa presunta de los neutrinos del orden de los 50 electrón-voltios. Se le replicó que la explosión de la supernova 1987A revelaba que los neutrinos que habían llegado a los detectores terrestres después de haber recorrido 170,000 años luz lo habían hecho casi al mismo tiempo que la luz y no podrían tener más allá de 0.5 electrón-voltios. Una semana después del Congreso apareció en *Time* la noticia de que nuevos experimentos habían detectado una masa similar a la que defendía Salluca.

La ponencia de Carlos Alvarado de Piérola sobre la muerte resultó no sólo filosófica, sino hasta poética. Alvarado recitó con toda oportunidad los versos de Jorge Manrique y, más sorprendentemente, un asistente, el profesor Carlos Jahuande, le respondió en la misma forma. El ponente defendió con suficiencia y consistencia sus tesis.

Mario Mejía Huamán, tesorero traductor de la visión andina al castellano y de la visión occidental al quechua, tuvo un tenso encuentro con sus detractores ideológicos. Hubo un fuerte intercambio argumental y hasta de insultos en quechua, que los asistentes al taller celebraron con gran hilaridad.

Alberto Delgado Béjar presentó quizás la ponencia más desafiante del Congreso sobre "El humanismo como trasfondo filosófico del descubrimiento de América o encuentro de dos mundos". Sostuvo que no había habido ningún genocidio de los españoles y que en todo caso la explotación de los indios estuvo enmarcada en una orientación humanista. Desgraciadamente, la aplicación rígida del reglamento de los talleres impidió un debate más amplio, restringido por eso sólo a cuatro observaciones que no fueron suficientes para tratar esa tesis tan audaz como falsa.

Naturalmente, esta reseña deja inevitablemente de lado mucho de lo que ocurrió porque nadie puede ser testigo de todo y porque sencillamente, dada la magnitud que tienen estos eventos, no se puede ser exhaustivo. Tuvimos muy buenas referencias de las ponencias de Pablo Quintanilla y de Liliana Absi sobre la interpretación de la historia de la filosofía y la ciencia y sobre la presencia de la filosofía en el trabajo científico y tecnológico.

### La lucha ideológica

No faltaron las manifestaciones de ideología y política y se hicieron presente en la forma tosca, bullanguera y amenazante que han tomado como su estilo de fábrica. Mal estilo, desde luego, en un ámbito de discusión filosófica donde lo pertinente es el razonamiento, por lo menos en teoría. También, felizmente, —en una clara mayoría de casos— en la práctica. El II Congreso Nacional de Filosofía, celebrado en el Cuzco, fue testigo de que un grupo numeroso de estudiantes que seguía a un profesor arequipeño a todas partes llenaba las aulas donde el mencionado personaje presentaba sus ponencias y se amontonaba en los locales que sin autorización ocupaba cuando se le denegaba su pedido extemporáneo de un púlpito para ser escuchado.

Dicho personaje hizo lo mismo en el III Congreso Nacional de Filosofía realizado en la ciudad de Trujillo. Hablaba hasta extenuarse, hasta por ocho horas seguidas. No se sabe quiénes eran más sacrificados, si el ponente de larguísimas ponencias o el público fiel que lo escuchaba por horas de horas. Resultó dramático que varios participantes, profesores y estudiantes de diversas universidades, no pudieran enhebrar una argumentación sólida contra un joven ponente que había desafiado las principales teorías marxistas-maoístas. Recién el último de la retahíla, que confundía la argumentación con la mera y apasionada expresión de sus ideas, planteó, con una brillante lógica, una serie de plausibles objeciones. Pero ya era tarde; la actitud agresiva de los intervinientes había minado emotivamente al ponente, que pareció no haber captado en forma completa la última y más pertinente intervención.

Fue poco menos que irónico que el mismo Zenón de Paz, joven profesor sanmarquino, tres años más tarde, defendiera su ponencia sobre "política y poder" ante un auditorio agresivo, burlón e irrespetuoso en la Casa Arróspide de la Universidad de San Agustín. Trataron de ablandarlo pero el ponente se mantuvo firme hasta el fin.

El bello auditorio Simón Bolívar fue testigo de la misma intemperancia. Miguel Giusti hizo una espiritual y técnica "Defensa de la dialéctica", inclinándose más por los aportes aristotélicos que por los hegelianos. Un grupo de estudiantes se impacientó porque no escuchó lo que esperaba y ensayó una serie de groseras interrupciones, lanzando lemas a voz en cuello, "maquinitas" y preguntas destempladas, así como más de un intento de perorata ideológica. La situación se agravó con ocasión de la mesa redonda sobre marxismo y las intervenciones críticas de Jesús Mosterín. Verdad: no parecieron del todo felices algunas de sus críticas puntuales que señalaban que en toda la Unión Soviética no había jabón ni condones, por lo que todas las mujeres rusas tenían que abortar. Saltó a la palestra un profesor arequipeño, de cuyo nombre no me acuerdo, que acusó de "gays" a los amigos filosóficos de Mosterín, junto con otras referencias de mal gusto y propaladas en mal estilo. El filósofo español respondió con un mal chiste que ocasionó más reacciones adversas: los españoles explotadores y violadores eran nuestros abuelos, no sus abuelos, que se habían quedado en España. Los revoltosos, que no constituían la mayoría del auditorio ni siquiera la mayoría de los estudiantes presentes en el auditorio, terminaron por cansarse ante la paciencia de los asistentes, y optaron por retirarse. Afuera, frente al local, hicieron un mítin con sus respectivos discursos y nada más. Verdad también: el profesor Raimundo Prado Redondez de San Marcos hizo una lúcida y racional defensa de su fe marxista, que fue muy aplaudida por tirios y troyanos.

En un Congreso de Filosofía va a discutirse todo, aún la ideología de la violencia. Pero la discusión exige condiciones de medida y comportamientos mínimos, que no son precisamente características que hayan mostrado hasta ahora los partidarios de esa ideología.

Uno de ellos, airado, acusó a una confabulación celebrada entre gallos y medianoche para asignarle la sede del V Congreso Nacional de Filosofía a la Universidad de Lima. No hubo tal cosa; sencillamente, entre la Universidad Nacional de Educación,

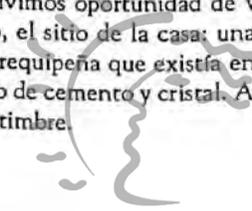
la Universidad Particular Inca Garcilaso de la Vega y la Universidad de Lima, el plenario prefirió a la última.

#### Otros

De las 80 ponencias presentadas, la mitad correspondieron a profesores de San Marcos y 12 a San Agustín.

La organización fue buena, pero no perfecta. La puntualidad fue un valor traído a menos como fina e indirectamente lo señaló el estudiante sanmarquino Carlos Mora que habló en la clausura a nombre de los estudiantes. Ninguna de las ponencias centrales que tuvieron como local al Aula Magna se inició a la hora programada. Los talleres de la tarde significaron otro problema de horario. Los diligentes organizadores no pudieron sencillamente darse abasto.

Para terminar, consigno una nota personal y nostálgica. El sábado 7 visitamos el Mirador de Sachaca, desde el que se tiene una magnífica visión panorámica de Arequipa. Pasamos al Mirador de Yanahuara, ubicado en la bella plaza de armas, remodelada y modernizada, de ese distrito. Mi padre, David Sanz Andrade, vivió en Yanahuara y hace 36 años tuvimos oportunidad de visitar la casa paterna juntos. El sábado 7 ubiqué, desde luego, el sitio de la casa: una de las esquinas de la plaza. En vez de la puerta tradicional arequipeña que existía entonces, con sus muros de adobe y sus frutales, había un palacio de cemento y cristal. Aunque los amigos nos animaron, no nos atrevimos a tocar el timbre.



Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»

SUMARIO

|   |     |
|---|-----|
| SECCION MONOGRAFICA   | 7   |
| NOTA INTRODUCTORIA  | 9   |
| MESA REDONDA INICIAL  | 11  |
| PRIMERA SESIÓN  | 35  |
| <i>Kemy Oyarzún: Literaturas heterogéneas y dialogismo gé-<br/>nico sexual.</i>   | 37  |
| <i>Mary Louise Pratt: Las mujeres y el imaginario nacional en el<br/>siglo XIX.</i>   | 51  |
| DEBATE  | 63  |
| SEGUNDA SESIÓN  | 71  |
| <i>Antonio Cornejo-Polar: El discurso de la armonía imposible.<br/>(El Inca Garcilaso de la Vega: discurso y recepción social).</i> | 73  |
| <i>Elzbieta Sklodowska: Testimonio mediatizado: ¿ventriloquia o<br/>heteroglosia? (Barnet/Montejo; Burgos/Menchú).</i>              | 81  |
| DEBATE  | 91  |
| TERCERA SESIÓN  | 103 |
| <i>Beatriz Pastor: Utopía y Conquista: dinámica utópica e iden-<br/>tidad colonial.</i>   | 105 |
| <i>Gladys White-Navarro: El drama americano de Calderón.<br/>Mesianismo oficial y estrategias de dominación.</i>                    | 115 |
| <i>Antonio Melis: Poesía y política en: Las uvas y el viento.</i>   | 123 |
| DEBATE  | 131 |
| CUARTA SESIÓN   | 143 |
| <i>Josefina Ludmer: El delito: Ficciones de exclusión y sueños de<br/>justicia.</i>   | 145 |
| <i>Alain Sicard: Poder de la escritura: ¿el crepúsculo de los<br/>chamanes?</i>   | 155 |
| DEBATE  | 163 |

|   |     |
|---|-----|
| QUINTA SESIÓN   | 171 |
| <i>Martín Lienhard</i> : "Nosotros hemos resuelto y mandamos ...".<br>Textos indígenas destinados a los extraños (siglos XVIII y XIX).      | 173 |
| <i>Antonio Bentez Rojo</i> : Nacionalismo y nacionalización en la novela hispanoamericana del siglo XIX.                                    | 185 |
| <i>InekePhaff</i> : La introducción emblemática de la nación mulata: el contrapunteo híbrido en las culturas de Suriname y Cuba.            | 195 |
| DEBATE  | 217 |
| SEXTA SESIÓN  | 223 |
| <i>Julio Ramos</i> : Cuerpo, lengua, subjetividad.  | 225 |
| <i>Doris Sommer</i> : Cecilia no sabe, o los bloques que blanquean.   | 239 |
| <i>Cynthia Steele</i> : Indigenismo y posmodernidad: Narrativa indigenista, testimonio, teatro campesino y video en el Chiapas finisecular. | 249 |
| DEBATE  | 261 |
| SEPTIMA SESIÓN  | 267 |
| <i>Elizabeth Garrels</i> : Traducir a América Sarmiento y el proyecto de una literatura nacional.   | 269 |
| <i>Sonia Mattalia</i> : El canto del "aura": Autonomía y mercado literario en los cuentos de Azul...  | 279 |
| DEBATE  | 293 |

## Biblioteca de Letras

|  |     |
|--|-----|
| SECCION MISCELANICA<br>"Serge Puccinelli Converso"   | 297 |
| ESTUDIOS   | 299 |
| <i>Edgardo Rivera Martínez</i> : Singularidad y carácter de los <i>Naufragios</i> de Alvar Núñez Cabeza de Vaca.                                       | 301 |
| <i>Silvia Spitta</i> : Chamanismo y Cristiandad: Una lectura de la lógica intercultural de los <i>Naufragios</i> de Cabeza de Vaca.                    | 317 |
| <i>Marta Bermúdez-Gallegos</i> : Oralidad y escritura: Atahualpa, ¿Traidor o traicionado?  | 331 |
| <i>Gustavo Verdesio</i> : La Argentina: tipología textual y construcción de los referentes.  | 345 |
| <i>Juan Pablo Spicer</i> : Don Segundo Sombra: En busca del "otro".  | 361 |
| <i>Rita de Grandis</i> : La problemática del conocimiento histórico en: <i>Historia de Mayta</i> de M. Vargas Llosa.                                   | 375 |
| <i>Jean-Marie Lemogodeuc</i> : Las máscaras y las marcas de la autobiografía. La cuestión del narrador en: <i>El jardín de al lado</i> de José Donoso. | 383 |



**Biblioteca de Letras**  
«Jorge Puccinelli Converso»

---

*Letras 92-93*, se terminó de imprimir el 6 de junio de 1994 en las prensas de Gráfica Bellido, Los zafiros 244, Lima 13.



Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»

tancia para el erario científico y humanista de nuestra comunidad.

Los artículos, las notas y los estudios que se editan en los números de *Letras* son resultado de las investigaciones cotidianas que se llevan a cabo en los claustros sanmarquinos y por ello evidencian una indiscutible calidad. Por lo cual, la excelencia de la revista está garantizada, poniéndose de relieve el interés científico y humanístico que aviva nuestra *alma máter*.

La vigencia de *Letras* es una prueba palpable de su espíritu humanista, de su ventana abierta al futuro, lo que se prueba con la presente edición que hoy sale a la luz. Ello es un claro indicio de que nuestra revista siempre será una tribuna donde brillen las luces de la inteligencia y resplandezcan los destellos de la razón.

Desde 1929, pues, *Letras* es el legado más noble del espíritu sanmarquino. Es aquí, en suma, donde se expresan los elementos más representativos de nuestro pensamiento y reflexión.



Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»

---

Estudios

EDUARDO HOPKINS

Virtuosismo en Juan del Valle y Caviedes

WASHINGTON DELGADO

La poesía dramática de San Juan de la Cruz

EDGARDO RIVERA MARTÍNEZ

José M. Samper y una olvidada novela sobre Lima

SANTIAGO LÓPEZ MAGUIÑA

La decepción en "Una aventura nocturna". Ensayo descriptivo

MIGUEL ÁNGEL HUAMÁN

*El mundo es ancho y ajeno*. Nuevas perspectivas

ESTHER ESPINOZA

Imagen urbana y novela en

*Cartas de una turista*, de E. Carrillo

JOHNNY PAYNE

Etnografía de un forastero

Biblioteca de Letras

«Notas y Comentarios»

RICARDO LUNA VEGAS

Trascendencia de la correspondencia de

José Carlos Mariátegui

ANTONIO MELIS

Fondo peruano y aportes europeos en la definición

del pensamiento de Mariátegui

WALDEMAR ESPINOZA

Raúl Porras y la conquista del Perú

JULIO NORIEGA

Antonio Cornejo Polar. La crítica literaria es una

disciplina en ebullición

---