

LETRAS



99-100

ÓRGANO DE LA
FACULTAD DE LETRAS Y
CIENCIAS HUMANAS

2000

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
(UNIVERSIDAD DEL PERÚ, DECANA DE AMÉRICA)



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»



HEMEROTECA DE LETRAS

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

LETRAS



Órgano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Año 71. N° 99-100 Primer y Segundo Semestres del 2000

DECANO: Dr. Raimundo Prado Redondez

COMITÉ DE REDACCIÓN

Director: Dr. Raimundo Prado Redondez
Editor: Mg. Miguel Angel Rodríguez Rea
Coordinadores: Dra. Martha Barriga Tello, Dr. Félix Quesada Castillo,
Dr. Carlos García-Bedoya Maguiña

SUMARIO

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

HOMENAJE A ALBERTO ESCOBAR (1929-2000)

Augusto Alcocer, <i>Evocación personal</i>	7
Carlos García-Bedoya, <i>Patio de Letras en su cuarta edición</i>	13
Antonio González Montes, <i>Alberto Escobar y las antologías de la literatura peruana</i>	19
Alberto Escobar, <i>Asedio al cuento y a la novela</i>	31
Arte	
MARTHA BARRIGA TELLO <i>Tres temas de la imagen de la Conquista y la Colonización</i>	45

Bibliotecología

ISABEL MIRANDA MERUVIA

El acceso de los servicios de información a los discapacitados del Perú: su problemática y la necesidad para su integración y desarrollo a la sociedad

73

Comunicación Social

JULIO ESTREMADOYRO ALEGRE

La era de los satélites

89

WINSTON ORRILLO

De la tradición al futuro

103

Filosofía

RAIMUNDO PRADO REDONDEZ

Unamuno y el problema de la identidad hispanoamericana

111

SAÚL RENGIFO VELA

Los principios trascendentales kantianos. El problema de la unidad y la objetividad del conocimiento en la Crítica de la razón pura

117

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Lingüística

AUGUSTO ALCOCER MARTÍNEZ

En torno a la Onomástica Industrial en el español de Lima

135

ALICIA NIDIA ALONZO SUTTA, MINIE LOZADA TRIMBATH, PEDRO M. FALCÓN
CCENTA

El desarrollo del castellano de los hablantes indígenas amazónicos en la escuela limeña

151

LUISA PORTILLA DURAND

Análisis fonológico-grafémico del Vocabulario de Bertonio

173

Literatura

JOSÉ MARÍA ARGUEDAS
El Ollantay. Lo autóctono y lo occidental en el estilo de los dramas coloniales quechuas 189

GONZALO ESPINO RELUCÉ
¿Poéticas andinas? Peralta, Florián, Miranda 213

MIGUEL ANGEL RODRÍGUEZ REA
La literatura española en La casa de cartón 231

ALEJANDRO VALENZUELA LANDA
Guía hemerográfica de El Correo del Perú (1871-1878). Primera parte 239

Crónica

Jalla 2001 271

Coloquio Nacional de Literatura. Cincuenta años de la Generación del 50. Homenaje a Alberto Escobar 275

Reseñas

Bibliotecología

Silvana Salazar Ayllón. *Hacia la construcción de un nuevo paradigma en la Bibliotecología: La Lectura* (Miguel Angel Rodríguez Rea) 277

Lingüística

Luis Miranda, editor. *Actas. I Congreso de Lenguas Indígenas de Sudamérica* (Miguel Angel Rodríguez Rea) 278

Literatura

Gonzalo Espino Relucé. *Imágenes de la inclusión andina – Literatura peruana del siglo XIX* (Carlos García Miranda) 279



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Carlos García-Bedoya. <i>La literatura peruana en el periodo de estabilización colonial</i> (José Ignacio Padilla)	282
Luis Loayza. <i>El avaro</i> (Abelardo Oquendo)	284



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Evocación personal

Augusto Alcocer Martínez
Departamento Académico de Lingüística

Se me ha encomendado hablar aquí del magisterio de Alberto Escobar partiendo de mi experiencia personal. Me detendré en un solo aspecto. Hace casi cuatro décadas fui alumno suyo en el primer año de la Sección de Cultura General de nuestra Facultad de Letras. Precisamente el año de 1959, en una Lima de poco más de un millón de habitantes preocupada por la lentitud de su crecimiento poblacional, tuve la fortuna de conocerlo. Eran los tiempos de los albores del triunfo de la Revolución Cubana y en el Perú, de la contradictoria "Convivencia Política" del Presidente Manuel Prado.

Quienes nos disponíamos a dar inicio a la vida en las aulas, alumnos cuyos apellidos estaban comprendidos entre las letras "A" y "C" –por efecto de un tardío desdoblamiento de grupos– íbamos a contar con un nuevo profesor de Castellano. «Jorge Puccinelli Converso»

Quiso el azar que tanto Escobar como el que habla confluyéramos desde muy distintos caminos y en el momento preciso, en el viejo caserón que la Facultad utilizaba para el dictado de clases situado en la antigua calle de Padre Gerónimo (actual jirón Puno).

* Discurso pronunciado el 10 de diciembre de 1998, en el Salón de Actos de la Facultad de Letras, en el homenaje que la Facultad le rindió al Dr. Alberto Escobar, y que contó con su asistencia.

La vida universitaria del referido año fue curiosamente atípica, pues no estallaron las acostumbradas huelgas estudiantiles y los más graves acontecimientos sociopolíticos que se produjeron en la época no llegaron a perturbar el normal desarrollo del año lectivo. Salvo el reemplazo del antiguo profesor (que bastante hizo con invitarnos al estrado para hablar de nuestras propias vidas) por otro, muy joven, que según se rumoreaba, venía de Europa, pertrechado con las más avanzadas armas de la ciencia Lingüística y la Literatura, condición que nos infundía una mezcla de expectativa, entusiasmo y de cierto temor.

En verdad, habíamos tenido la grata impresión de escucharlo el 17 de abril del ya citado año con motivo de la inauguración del año académico de la Facultad. Le correspondió a Escobar el honor de pronunciar el discurso de orden: *El lenguaje y la función social de la Universidad* que alcanzó una gran repercusión en el Claustro.

La pieza oratoria leída con franqueza y convicción presentó aquella noche una amena visión panorámica de los más importantes estudios realizados en torno al lenguaje a lo largo de la historia para llegar a la comprensión de cuanto a esa fecha (finales de los cincuenta) conocía la Lingüística acerca del fenómeno sonoro. Reconocido el objeto y fijados los métodos de aplicación de la Ciencia del Lenguaje, Escobar se dio el ingente trabajo de confrontarlos con lo que en pleno siglo XX se hacía en la enseñanza-aprendizaje del español en el Perú: Orientación gramatical y cerradamente prescriptiva que implicaba, es el caso, rigidez en la explicación de la morfología castellana o la aridez del percentil ortográfico. La penosa realidad del empobrecimiento del dominio lingüístico a causa de diversidad de factores como la disminución de la importancia formativa de la Literatura, Historia o Filosofía, el abandono del aprendizaje de las llamadas lenguas clásicas, y por ende, el trabajo directo sobre textos latinos, sobre el lenguaje en acción sorprendiendo la actividad de la lengua en la realidad que después abstrae la Gramática. También enumeraba como causas del deterioro en la enseñanza del Castellano los cambios que se operaban en la vida social, en la familia peruana de medio siglo, que de la activa participación en la sobremesa, la charla hogareña, la lectura en coro se iba pasando a las diversiones mudas del cine y la televisión, a ello se sumaba la errada directiva del Ministerio de Educación de aplicar las llamadas pruebas objetivas que bloqueaban en los alumnos la posibilidad de ejercicio mental. Las ya registradas condiciones en que se debatía la enseñanza del Castellano entre nosotros obligaron al orador a preguntarse si ¿era la

enseñanza de tipo gramatical y cerradamente normativa la vía idónea para “hablar y escribir correctamente un idioma”?

Escobar contestó resueltamente: “que si la noción de lenguaje alcanzado por la Lingüística de la época (realidad polar, móvil, energética, creación o interpretación de la herencia cultural) se comparara con la modalidad de Gramática normativa que se enseñaba en el Perú (un código desespiritualizado de normas y excepciones), sería de toda evidencia que con el gramaticismo en boga no podría pensarse en conseguir un aceptable resultado práctico”.

Para la enseñanza del Castellano en el nivel superior o universitario, proponía que el estudio vincule la relación Lengua y Cultura a través de temas parciales de Historia Cultural e Historia de la Civilización, esta estrategia permitiría al profesor de la asignatura variar cada año el *syllabus* e incitaría al alumno hacia la comprensión total del Lenguaje, pues, no de otra forma se manifiesta la teoría del sistema de la lengua. Priorizaba, además, la utilización a fondo del método de la Estilística (apenas conocido en nuestro medio) para alcanzar el mayor logro pedagógico.

Recomendaba el trabajo intensivo con las dicotomías lengua/habla, sincronía/diacronía, significante/significado, aún vigente en los actuales programas universitarios. La incorporación del método Palabras y Cosas, el estudio de las toponimias –intuía Escobar– serían especialmente útiles en un contexto multicultural y plurilingüe como el nuestro. “Si básicamente se emplearan los temas ya señalados no se podría ya decir –concluye– que el estudio de la lengua es inútil y absurdo, que está de espaldas a la sociedad y no se confundiría con la charlatanería hueca y cursi de los filólogos silvestres...”.

La novedad de los planteamientos de Escobar suscitaron un inmediato cambio de opiniones entre los especialistas que permitieron a las autoridades de la Facultad encarar con amplitud de miras, sensatez y pragmatismo, el problema de la enseñanza de una materia humanística y formativa, considerada insustituible en el Plan de Estudios de Letras. Se decidió encargar el dictado al Dr. Alberto Escobar ya que, como acabamos de señalar, muy recientemente había sido él quien, con los mejores argumentos, reclamaba profundas reformas en la conducción del curso básico de Castellano. Situado ya en la cresta de la ola aceptó de buen grado la responsabilidad.

Desde nuestra perspectiva de anónimo cachimbo, observábamos que Escobar aceptaba más que una responsabilidad, en el fondo asumía un verdadero reto. Pensábamos ¡qué duda cabe! que nuestro homenajeado profesor, durante seis años adiestrado en el Viejo Mundo, había retornado a la Patria con el sincero deseo de servirla, sentía que era su deber participar activamente en una auténtica renovación de los estudios lingüísticos y literarios. Era ésta una ocasión propicia de aportar. Alcanzar el éxito académico en San Marcos suponía, por reflejo, transferir normas y modelos científicos al resto de las cinco universidades que entonces funcionaban en el Perú.

Comenzó el curso experimental (que como tal se dictó en una sola oportunidad) y apareció el nuevo titular acompañado de sus profesores asistentes: El llorado Luis Ramírez Mendoza (no era aún Luis Hernán) y Julio Díaz Falconí quienes necesitaron poco tiempo para demostrar su valer. Era alto, de bigotes, creo que la veladura de las gafas me impedía reparar en los ojos, aunque a mediados de los sesenta una renombrada bibliotecaria que seguía estudios de Literatura me confesó en tono insinuante que eran verdes, pausado en el andar, iba a clase pulcramente vestido. Muy compuesto en el trato con los alumnos, se dirigía a nosotros tratándonos de usted. Hablaba con voz normal y agradable, facilitando la atención. Su afable seriedad sólo dejaba paso a una amplia sonrisa cuando alguno de nuestros disparates reunía méritos suficientes. Organizado y puntual fue uno de los pocos profesores que entregó el *syllabus* de la asignatura el primer día de clase.

Aunque jamás estudio Educación, siempre hemos admirado su innata técnica didáctica: Certera, equilibrada y muy participativa. Presentaba la clase y desarrollaba el tema utilizando ejemplos cuidadosamente seleccionados. En determinado momento hacía circular una hoja mimeografiada en la cual debíamos efectuar los habituales ejercicios de aplicación. Trabajábamos textos de Literatura Española y Peruana, fue Escobar (nunca lo olvido) quien me hizo conocer tempranamente las creaciones de Martín Adán y asombrarme de que un joven peruano de apenas 19 años pudiera realizar la hazaña de escribir *La casa de cartón*. En cierta oportunidad, por falta de hábito, a regañadientes, recibí el encargo de leer las 150 páginas de *El abuelo del rey* de Gabriel Miró. La obra fue para mí una verdadera revelación, me tropecé con un autor dueño de una bella prosa, por esta vía –siempre con la ayuda de Escobar–, poco a poco, me fui interesando en otros autores de la Generación del 98 como Unamuno, Valle-Inclán, Pío Baroja y el que más tarde sería mi preferido, Azorín. En otro momento del desarrollo de la materia, nos medimos con los

Cuentos malévolos de Clemente Palma, hirieron nuestra conciencia de lector primerizo tanto “Los canastos” como “Los ojos de Lima”, carecíamos aún de las herramientas críticas que nos hubieran permitido identificar la narrativa modernista. No obstante, el progresivo afinamiento de mi sensibilidad se iba apuntando como un verdadero logro del curso de Castellano.

En aquel tiempo, analizar en la parte teórica de la materia a los maestros Ferdinand de Saussure, Charles Bally, Karl Vossler, Albert Sechehaye, Joseph Vendryes o el peruano Luis Jaime Cisneros (*Lengua y estilo*) se constituyó, por una parte, en un verdadero privilegio, pero de otro lado implicaba un redoblado esfuerzo de decodificación de textos.

Pensemos en lo que significa esta huella que el magisterio de Alberto Escobar había impreso durante un solo curso, en uno de tantos alumnos suyos. Cuando yo lo fui, Escobar llevaba apenas dos años enseñando, luego continuó por espacio de otros catorce: dieciséis en total, lo que supone haber sembrado el germen del saber humanístico en centenares de jóvenes. Y esto limitándonos a los que tuvimos la suerte de recibir directamente su enseñanza personal, a muchos otros les llegó a través de sus esmerados libros.

A poco de retornar Escobar de Cornell University (1961-1962) a donde fue para recibir entrenamiento en los principios teóricos y métodos de la entonces triunfante Lingüística Estructural Norteamericana; volví a tenerlo de profesor en los años de 1963 (Teoría y Análisis Lingüístico/Introducción a la Filología Románica) y 1964 (Interpretación de Textos Literarios). Después de este último año no tuve el privilegio de tenerlo como profesor, pero circunstancias personales permitieron que mi relación con él prosiguiera y se estrechase; así, para diseñar el *syllabus* de la asignatura de Lenguaje de la unidad de Estudios Generales trabajamos mancomunadamente durante el año 1970. De aquella experiencia guardo celosamente las Actas de las numerosas sesiones.

Saludo cordialmente a Alberto Escobar y a la vez quiero expresarle públicamente mi gratitud por las enseñanzas recibidas.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Patio de Letras en su cuarta edición¹

Carlos García-Bedoya M.
Departamento Académico de Literatura

Hoy presentamos al público la cuarta edición de *Patio de Letras*, de Alberto Escobar². Resulta absolutamente inusual en el Perú que un libro de crítica literaria, que un volumen que reúne trabajos de análisis textual bastante especializados, vea la luz en una cuarta oportunidad. La única explicación que cabe es que *Patio de Letras* ha alcanzado el estatuto de clásico, es uno de esos libros que duran, que logran superar la prueba del tiempo y mantenerse vigentes como modelos, a pesar del paso de los años. En este caso, han transcurrido treintaicinco años desde la primera edición del libro, y algunos años más desde la redacción de los estudios más antiguos que allí se incluyen, pero la obra mantiene su frescura, su poder incitante y su carácter orientador.

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

Parece natural que un libro como éste haya sido reeditado por el Fondo Editorial de nuestra Universidad, pues se trata de un libro íntimamente ligado a San Marcos, desde su propio título, alusivo a los locales de la vieja casona

¹ El presente texto fue leído el 19 de mayo del 2000, al presentarse la cuarta edición de *Patio de Letras*. Pocos días después ocurrió el lamentable fallecimiento de Alberto Escobar. Sea este texto un modesto homenaje a su memoria.

² Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2000. 1a. ed., Lima: Caballo de Troya, 1965. 2a. ed., Caracas: Monte Avila, 1972. 3a. ed., Lima: Luis Alfredo Ediciones, 1995.

del Parque Universitario, pero sobre todo porque esta obra surgió de la actividad docente de Escobar, en particular de sus memorables cursos de interpretación de textos literarios, campo en el que fue pionero en el Perú³, y también porque ella sigue reinsertándose en la dinámica académica, estimulando la reflexión de nuevas promociones de estudiantes.

Alberto Escobar es una figura intelectual de enorme relieve. Acierta plenamente Carlos Eduardo Zavaleta al situarlo como figura mayor de la crítica literaria peruana posterior a la segunda guerra mundial, al lado de Estuardo Núñez y Antonio Cornejo Polar⁴. Creo que se trata de figuras emblemáticas, exponentes de sucesivas generaciones, que han contribuido a la renovación de los estudios literarios en el Perú, y que evidencian el decisivo aporte de San Marcos al desarrollo de nuestra disciplina. Pero la dimensión intelectual de Alberto Escobar crece aún más si recordamos que también ha hecho aportes fundamentales al desarrollo de la lingüística y que en el campo de la creación literaria cuenta con una producción poética no desdeñable.

Pero manteniéndome en mi campo, el campo de los estudios literarios y la crítica literaria, apuntaré que el aporte de Escobar no sólo es de dimensión nacional, sino de alcance latinoamericano. Escobar se inscribe en ese notable grupo de investigadores que, sobre todo desde los años 50, en distintas partes de Nuestra América, impulsaron la renovación de los supuestos teóricos y metodológicos con los que se trabaja en nuestra disciplina. En el caso más concreto del Perú, con la obra de Alberto Escobar —y precisamente con los trabajos más antiguos recogidos en *Patio de Letras*— comienza una nueva etapa en los estudios literarios peruanos⁵. La figura de Escobar es una de las más gravitantes en el devenir de la crítica peruana, no sólo por la amplitud, diversidad y persistencia de sus esfuerzos, sino tal vez centralmente por su afán de inscribir el hecho literario en un marco cultural, concretamente, el de una cultura desgarrada por violentas contradicciones. Crítico comprometido con la realidad peruana, Escobar se esfuerza por responder a sus dificultades y sus retos. Con una sólida formación lingüística, y plenamente empapado de

³ En 1960, Escobar inauguró en San Marcos la cátedra de Interpretación de Textos Literarios.

⁴ "Acercamientos a Alberto Escobar", en *Patio de Letras* (cuarta edición), p. XXVIII.

⁵ Véase el artículo que escribí en colaboración con Jesús Díaz, Camilo Fernández y Miguel Angel Huamán, "El Perú crítico: utopía y realidad", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 31-32 (1990): 171-218.

los aportes de la estilística y la fenomenología, en buena medida gracias a sus años de estudio en Alemania, Escobar nutre sus propuestas ante todo en maestros de la tradición germánica, como Spitzer y Auerbach, Ingarden y Kayser. Abocado a la tarea de la interpretación de textos literarios, desde un rigor que le permite superar las limitaciones de la historia literaria positivista, del biografismo y del impresionismo, hasta entonces prevaletentes, su empeño por relacionar texto y cultura lo aleja de los peligros de un inmanentismo estrecho. En sus trabajos hermenéuticos, busca aprehender las categorías que dan cuenta de la obra como totalidad y que permiten desentrañar su estructura. En *La partida inconclusa*, libro que ha conocido dos ediciones y que también merecería reeditarse, sustenta su enfoque sobre las tareas de la hermenéutica literaria, sus bases teóricas y rumbos metodológicos, estableciendo relaciones entre la totalidad textual y los universos de la vida cultural y social.

Otra de sus vertientes de trabajo es la vinculada con el proceso de la literatura peruana. Pero no le interesa una historia de datos y anécdotas: en los prólogos a sus fundamentales antologías de la narración y la poesía peruanas⁶, se interesa por la trayectoria de estos géneros en nuestro país, y por el modo en que se constituye una tradición propia.

Personalmente, nunca tuve la fortuna de ser alumno de Alberto Escobar, si no es a través de sus libros. Sólo pude escucharlo un par de veces, cuando ya se encontraba seriamente enfermo. Sin embargo, me siento estrechamente ligado a su magisterio. En San Marcos, por lo menos en nuestro Departamento de Literatura, hemos sabido mantener viva una tradición intelectual con un perfil muy definido. Por ello, a través de la enseñanza de mis propios maestros, siento que ha llegado a mí la voz docente de Alberto Escobar, me siento partícipe de una tradición en la cual él desempeñó un papel tan relevante, y a mi vez intento transmitir parte de su mensaje a mis propios alumnos, esperando ayudar a mantener la vigencia de esa valiosa tradición, lo que por cierto supone simultáneamente una constante renovación, para intentar estar a la altura de las cotas de excelencia académica que Escobar contribuyó a fijar.

⁶ *La narración en el Perú*. Lima: Editorial Letras Peruanas, 1956; 2a. ed., Lima: Librería Editorial Juan Mejía Baca, 1960. *Antología de la poesía peruana*, Lima: Ediciones Nuevo Mundo, 1965; 2a. ed., (muy modificada), Lima: Peisa, 1974, 2 tomos.

Patio de Letras, el libro que hoy presentamos, contiene sus trabajos sin duda más influyentes. En ellos concretiza Escobar sus planteamientos sobre la interpretación de textos literarios, a través de estudios acuciosos sobre obras fundamentales de nuestra tradición literaria. Como bien apunta Miguel Ángel Rodríguez Rea⁷, se trata de una obra abierta, en el sentido de que ha venido ampliándose a través de las sucesivas ediciones con la adición de nuevos textos. En el volumen que hoy comentamos, me atrevería a distinguir tres partes claramente diferenciadas. La primera, sin duda la fundamental, está a mi entender constituida por el núcleo central de los estudios incluidos en la edición primigenia. Son por cierto los trabajos más ambiciosos y abarcadores; en ellos examina Escobar obras fundamentales de la literatura peruana. Tenemos así estudios decisivos sobre el Inca Garcilaso y sus *Comentarios reales*, sobre "Acuérdate de mí" de Salaverry, sobre las *Tradiciones peruanas* de Palma o sobre *La serpiente de oro*⁸ de Ciro Alegría. En ellos, Escobar cala hondamente en los textos, iluminando espléndidamente sus sentidos, aprovechando creativamente el instrumental de la estilística y la fenomenología.

Una segunda parte del libro estaría constituida por estudios relacionados con dos autores que mucho inquietaron a Escobar: César Vallejo y José María Arguedas. A la obra de estos autores consagró Escobar sendos libros, ambos hitos críticos en la respectiva bibliografía vallejiiana y arguediana: *Cómo leer a Vallejo*⁹ y *Arguedas o la utopía de la lengua*¹⁰. Los trabajos incorporados en *Patio de Letras* pueden verse como complementarios a esos libros esenciales: son a veces versiones previas o reelaboraciones de algunas partes, o añadidos y ampliaciones.

El tercer segmento del libro estaría formado por los trabajos más breves, pero no por ello menos sustanciosos. Se trata de notas más concisas, dedicadas en su gran mayoría a evaluar el aporte de los escritores de su propia generación, la generación del 50, abordando un proceso literario vivo del que

⁷ "Patio de Letras, obra abierta", en *La Casa de Cartón*, segunda época. 15 (1998): 22-26.

⁸ Ese trabajo fue parte de su tesis doctoral de 1959. La versión completa de la tesis se publicó en 1993: *La serpiente de oro o el río de la vida*, Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos - Editorial Lumen.

⁹ Lima: P.L. Villanueva Editor, 1973.

¹⁰ Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1984.

él mismo se sentía partícipe. Examina así a narradores como Julio Ramón Ribeyro o Carlos Eduardo Zavaleta, y a poetas como Carlos Germán Belli, Juan Gonzalo Rose o Wáshington Delgado, y por cierto a la entrañable figura de Sebastián Salazar Bondy, entre muchos nombres más.

Escobar recorre pues en esta obra fundamental todo el espectro de la crítica literaria, desde la monografía académica y sistemática, hasta la nota breve y enjundiosa. Ojalá la presente reedición sirva para enraizar en los más jóvenes el rigor intelectual que Escobar predicó con el ejemplo.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Alberto Escobar y las antologías de la literatura peruana

Antonio González Montes
Departamento Académico de Literatura

Alberto Escobar es una figura relevante en el campo de la crítica literaria peruana contemporánea. Ha realizado innumerables y decisivas contribuciones para un mejor conocimiento de nuestras expresiones literarias de todas las épocas, y en sus trabajos son destacables su rigurosidad filológica, su agudeza crítica y su visión procesal e histórica de los autores, temas, géneros o asuntos que aborda. Un área en la que son perceptibles éstas y otras características de su trascendente y meditado trabajo crítico es la de las antologías. Alberto Escobar, sin duda, es uno de los antólogos mayores de las letras peruanas, y a poner de relieve esta singular faceta están dedicadas las siguientes líneas.

Antes de pasar revista a las principales antologías que Escobar ha publicado a lo largo de las últimas cuatro décadas, nos parece pertinente traer a colación algunas ideas suyas acerca de este tipo de trabajo crítico. Una primera idea es que Escobar, pese a ser un crítico exigente, documentado y de fina sensibilidad, o quizá precisamente por todo ello, ha buscado dirigirse al lector común. Lo dice expresamente en uno de sus memorables trabajos antológicos y conviene citar sus propias palabras para apreciar su lucidez y la generosidad y responsabilidad con que ha ejercido su oficio académico en un país como el Perú.

Al escribir el luminoso prólogo de su primer gran trabajo antológico, *La narración en el Perú* (Lima: 1956, 1960), dice que "este libro no está destinado a la crítica, ni a los especialistas. Ha sido hecho con mayor satis-

facción y amor porque se quiere que su público sea ese 'lector común' que algunos menosprecian", p. XIII. Y sin embargo, ningún crítico honesto podrá negar el inmenso valor orientador y pionero de esta antología, cuyo planteamiento, en lo esencial, se mantiene vigente hasta hoy, y ha servido para que otros estudiosos realicen, con el respaldo que ofrece el libro, contribuciones que ensanchan el conocimiento de nuestras complejas y heterogéneas expresiones artísticas.

Otra idea que también preside el quehacer antológico del crítico san-marquino es la de que "una antología no es solamente una colección de textos; ante todo, implica otra cosa: es un perfil de un proceso y las formas como ese proceso se ha definido, y dentro del cual aparecen o no aparecen las relaciones constitutivas de lo elaborado en la cultura a lo largo del tiempo".

En efecto, al consultar cualquiera de las antologías preparadas por Escobar, el lector común o el especializado no tiene la impresión de estar sólo frente a "una colección de textos". Sus libros poseen una sólida armazón conceptual, un riguroso y exhaustivo aparato crítico, y además de hacer posible que nos encontremos, como lectores, frente a los textos de mayor calidad estética y de insondable profundidad humana y cultural de una literatura, nos enseñan muchísimo acerca de las múltiples y fructíferas relaciones que han existido y existen entre las creaciones literarias (orales y escritas) y las épocas y sociedades peruanas (tradicionales o modernas), dentro de las cuales han surgido y cobrado sentido estético e ideológico dichas creaciones.

«Jorge Puccinelli Converso»

En ese sentido, todas y cada una de las antologías que ha elaborado Alberto Escobar, son una suerte de prisma cultural a través del cual podemos observar, con objetividad y pasión, los muchos rostros y sangres que configuran el espacio geográfico, histórico, lingüístico, cultural y social de la realidad peruana. Para constatar esta loable evidencia nos referiremos sumariamente a las principales antologías que nuestro crítico ha confeccionado o dirigido. Ellas cubren los límites de los dos grandes campos en que puede dividirse la expresión literaria en el Perú: la *narración o prosa* y la *poesía*.

La narración en el Perú (1956, 1960)

Este libro es, hasta hoy, el más sólido, sazonado y juicioso que existe sobre la producción narrativa peruana. Y sin embargo, cuando el volumen se

edita por primera vez (Lima, Letras Peruanas) su autor cuenta con tan solo 27 años de edad. Sorprende que un crítico tan joven posea una visión tan amplia y lúcida de nuestro complejo y plural proceso narrativo y sea capaz de ofrecernos un esquema explicativo que da cuenta de la heterogeneidad consustancial que caracteriza a la narrativa peruana (oral y escrita, a la vez) y ordena el devenir literario en un proceso jalonado por hitos que están relacionados con la evolución y cambios socio-culturales que se producen en la sociedad peruana.

La narración en el Perú se abre a los lectores con un extenso y sustancioso prólogo en el que el autor señala que usa el concepto de narración en un sentido lato, como no podía ser de otra manera en una realidad cultural como la nuestra. Agrega que el volumen es más una antología de narraciones, que una selección de autores o una antología de cuentistas.

En cuanto al cuerpo mismo del trabajo antológico, el crítico tiene el acierto de plantear un esquema expositivo que explica el carácter esencialmente heterogéneo y pluricultural de nuestra producción narrativa. En efecto, el primer capítulo denominado "I. Tradición oral y narración escrita" muestra la fusión que se produjo, a partir del hecho de la conquista española, entre la oralidad prehispánica y la escritura occidental portada por los españoles. Es ese punto de encuentro el que le interesa relieves a Escobar, porque según él "en el sentido de ese tránsito de la oralidad a la escritura se cifra el fundamento de nuestra historia literaria. Merced a ese fenómeno, característico en el encuentro de ambas culturas, se produce no sólo el ingreso del material aborigen en la historia occidental, sino que se conjuga la originalidad del sentimiento mágico religioso andino con los posibles medios expresivos de la lengua española".

Dado dicho marco socio-cultural, el antólogo nos entrega un extenso corpus de textos narrativos de distinta factura, pero que tienen en común el haber sido recogidos en las innumerables crónicas, relaciones y documentos aparecidos durante los siglos XVI y XVII. Escobar confiesa, además, que para mejorar el ingente material narrativo desperdigado en este vasto universo escritural se ha basado en los aportes de Porras y Riva-Agüero.

Acertadas nos parecen, también, las categorías narrativas utilizadas para ofrecer una suerte de subclasificación de los textos comprendidos dentro de la "tradición oral" y la "narración escrita". Dichas categorías aluden tanto a

aspectos temáticos como a rasgos formales, y señalan, al mismo tiempo, las coincidencias que existen entre oralidad prehispánica y la narratividad escrita. Esas categorías son: "leyendas míticas", "historias de amor" y "referencias al hombre prehispánico". En cada uno de estos rubros los lectores encontramos textos verdaderamente interesantes, tanto en sus contenidos como en sus características expresivas. En ese sentido, la lengua española ha sabido recoger en su estructura el genio narrativo de las antiguas culturas prehispánicas.

Siendo este primer capítulo de la antología un verdadero acierto crítico, el resto del libro constituye un adecuado complemento de aquél, porque a través de un conjunto armónico y exhaustivo de siete capítulos, cada uno de ellos precedidos de agudas notas explicativas, Escobar ofrece una visión de conjunto del desarrollo de la narración literaria y escrita, y muestra los nexos de ésta con la remota tradición oral, e incluso con la primigenia narrativa impresa. De este modo el libro nos entrega una visión procesal de nuestra antigua narrativa.

Lo relevante, además, es constatar que el esquema histórico-literario que Escobar propone, se ha mantenido vigente hasta la actualidad. Antologías e historias literarias más recientes muestran la certeza del enfoque del crítico sanmarquino. En cuanto a los nombres de los autores cuyos textos se han elegido, el tiempo ha confirmado el acierto del estudioso, pues dichos nombres han acrecentado su prestigio, y aun en el caso de otros antologados que hoy no son muy conocidos, el hecho de que Escobar los haya elegido hace más de cuatro décadas, obliga a releerlos, y por ese camino algunos de ellos han vuelto a cobrar merecida importancia.

Como ya hemos indicado, *La narración en el Perú* constituye un modelo de las antologías de su tipo, y de hecho ha servido para la elaboración de trabajos antológicos más recientes, porque su concepción general y su abanico de textos narrativos son un acierto crítico incuestionable.

El cuento peruano: 1825-1925 (1964)

Esta antología muy breve y circunscrita a un siglo de narrativa se difundió a través de la prestigiosa Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba).

Aunque este volumen se consagra a ofrecer a los lectores, no sólo peruanos sino latinoamericanos, una selección de cuentos pertenecientes a la tradición literaria escrita y oficial, el antólogo, en el conciso prólogo dedicado al "cuento peruano", insiste en que el "proceso de tránsito de la expresión oral a la escrita, y del motivo genérico al específicamente literario, delinea el desarrollo que conduce de lo aborígen a lo occidental, y sirve de eslabón entre dos mundos y dos conceptos de la narrativa y la cultura" (1964: 6).

Es este complejo contexto socio-cultural el que le permite a Escobar presentar un selecto grupo de relatos, debidos a escritores peruanos de los siglos XIX y XX. El más antiguo es Felipe Pardo y Aliaga y el más reciente: César Vallejo, pero repárese que explícitamente la antología se fija como fecha de cierre: 1925. En este sentido *La narración en el Perú* es más extensa, pues cubre a escritores que pertenecen a la denominada generación del 50, el último de los cuales es Mario Vargas Llosa, quien entre el 56 y el 60 es todavía un autor sólo conocido entre especialistas.

Consideramos que uno de los principales aportes de esta antología de 1964 lo constituye el fijar el punto de inicio del cuento literario en la narrativa peruana, con el célebre texto: "*Un viaje*" de Pardo y Aliaga.

Precisamente uno de los temas de discusión de la crítica literaria, es el que se refiere a los comienzos de esta importante especie narrativa. El criterio con que debe encararse el asunto es el de la flexibilidad, porque en el Perú existe una rica, antigua y heterogénea tradición narrativa, anterior a la llegada de la escritura, de la que van surgiendo las nuevas formas literarias (el artículo de costumbres, la tradición palmista), de las que brotarán, por un proceso de decantación y de autonomización, las especies literarias más modernas, entre las cuales está el cuento, que es el motivo de la antología comentada.

Los 15 textos que nos ofrece la selección nos permiten apreciar los diferentes modelos cuentísticos que han plasmado nuestros escritores, respondiendo a una tradición compleja y multiforme. Por ello, tiene sentido el aplicar la denominación de cuento literario a formas tan disímiles como las que cultivan el propio Pardo y Aliaga, Ricardo Palma, Abelardo Gamarra, Adolfo Vienrich, por citar a algunos de los antologados.

Sólo a partir de la producción de Clemente Palma se advierte el cultivo del cuento como una forma más autónoma y con una mayor dosis de ficción,

aunque estas características no niegan la referencialidad de estos textos, que remiten siempre a nuestra realidad.

Antología de la poesía peruana (1965)

En esta antología, la primera que Escobar dedica al género de la poesía, se nos ofrece una visión sobre el sentido histórico que ha tenido el proceso poético peruano, “desde la llegada de los españoles hasta los días actuales”.

Según Escobar, “es posible distinguir tres períodos muy bien definibles en la poesía escrita del Perú”. Al primero lo denomina los “mantenedores de la tradición hispánica” y a él pertenecerían Hojeda, Amarilis, Pedro Peralta, Caviedes y algunos otros. Dice, además, que “a estos escritores los unifica el que su ideal de lengua, así como su tradición literaria, sean fundamentalmente españoles: en cierto grado, podría decirse de este período que constituye una provincia de la literatura peninsular”. Sin embargo, pese a tales características el primer período es tan nuestro como los posteriores, porque expresa el resultado del encuentro entre dos sociedades y culturas muy distintas entre sí, una de las cuales subordina a la otra y, a la vez, se sujeta a los parámetros de la lejana metrópoli; de ahí el sentido del concepto de “mantenedores”.

Empero en el cuerpo mismo de los textos, Escobar excluye a los autores de este primer período, que concluiría con un poeta que, además, simboliza y encarna el tránsito al segundo período, Mariano Melgar, quien no sólo es mantenedor, sino también “buscador”.

La antología de 1965 se centra, pues, en la presentación y valoración de los ciclos o períodos más relevantes, desde el punto de vista del logro de una expresión poética que rompa la dependencia con respecto a un ideal de lengua puramente hispánico, y rastree y plasme otras opciones poéticas que atiendan tanto a la tradición lírica nativa, como a otras vertientes de la rica y ecuménica tradición poética occidental.

Al fundamental período de los “buscadores” pertenecen, según Escobar, un conjunto notabilísimo de poetas peruanos, aunque algunos de ellos, no gocen hoy de reconocimiento amplio: Melgar, Salaverry, González Prada, Chocano, Ureta y Valdelomar. Figuras representativas de este grupo serían Melgar y González Prada. El primero de ellos intenta una aproximación entre

la tradición culta y la popular, y se hace eco de formas expresivas nativas. A su vez, González Prada representa la apertura de la poesía peruana a tradiciones líricas externas y cancela la relación casi exclusiva que existía con la tradición hispánica, a la vez que se acerca al legado nativo y lo poetiza a través de formas poéticas occidentales.

El tercer período es el de los “forjadores” y comprende a un grupo de poetas que logran plasmar una poesía peruana que concilia lo nacional con lo universal. Este proceso se cumple entre 1911 y 1922 y lo llevan a cabo dos poetas peruanos esenciales: José María Eguren y César Vallejo, con quienes comienza la modernidad poética en nuestras letras. Escobar analiza exhaustivamente el valor fundacional de los principales poemarios de ambos creadores y señala que dichos libros afirman fehacientemente nuestra identidad literaria. La crítica posterior no ha hecho sino confirmar la percepción del crítico sanmarquino respecto a los inicios de la autonomía temática y expresiva de la poesía peruana.

Además, en el selecto y capital grupo de los “forjadores” figuran otros creadores que han ahondado y diversificado las líneas y opciones del ejercicio poético peruano. Entre ellos están Juan Parra del Riego, Alberto Hidalgo, Carlos Oquendo de Amat, Enrique Peña, Martín Adán, Xavier Abril, Emilio Westphalen y César Moro. Cada uno de estos nombres constituye, a su vez, un hito capital y el punto de partida de líneas diferentes pero representativas de la poesía peruana del siglo XX. El aparato crítico que Escobar incluye para cada poeta consta de una bibliografía sucinta de y sobre el respectivo escritor, más un conciso y lúcido comentario que precede a la selección misma de los textos, los cuales permiten apreciar la calidad estética y humana de la escritura, y funcionan, a la vez, como una motivación para un conocimiento más amplio de la producción poética de todos y de cada uno de los antologados.

Para dar cuenta de la aparición de poetas a partir de la década del 40, Escobar utiliza la denominación de “Los últimos” y bajo este nombre agrupa a creadores que pertenecen a las “promociones” de los 40, 50 y 60; lo cual demuestra que la antología del 65 recoge la producción más reciente e incluye a escritores que eran en ese entonces una promesa y hoy son voces maduras y consagradas. Además, el crítico establece el nexo o las múltiples vinculaciones existentes entre los últimos y los “forjadores”.

Antología de la poesía peruana (1973)

Ocho años después de la antología comentada, Alberto Escobar nos entrega otra que complementa y enriquece su percepción crítica del proceso poético peruano. Esta notable selección consta de dos tomos: *Antología de la poesía peruana, Tomo I (1911-1960)* y *Tomo II (1960-1973)*. Como es habitual en los trabajos del autor, existen sendos prólogos para cada tomo, y sobre los autores elegidos consigna útiles y actualizadas notas críticas y bibliografía de y acerca de los poetas escogidos.

El primer tomo comienza con los denominados “forjadores” en la antología del 65. A los nombres señeros de César Vallejo y José M. Eguren se agrega el de algunos como César A. Rodríguez y Alejandro Peralta.

De otro lado, no se establece una diferenciación por promociones, pero se percibe, con nitidez, que la muestra abarca hasta los poetas del 50, más algunos como Gómez, Corcuera y Naranjo que son un nexo entre los del 50 y el 60. Las siguientes líneas resumen la visión que Escobar posee sobre el lapso que va de 1911 a 1960: “Si bien Eguren, Vallejo y Adán son realmente los que fundan la estancia contemporánea de nuestra poesía e imprimen en ella cauces diferentes pero complementarios, en una estética pluralista, el quehacer de Moro, Oquendo, Abril, Westphalen ahonda las variables posibles en un más amplio espectro que no se endeuda con escuelas específicas, sino más bien con una tendencia que reconoce en el lenguaje el medio de descubrir y recrear la realidad material, personal e histórica”.

El tomo II de la antología, que cubre un lapso más breve (1960-1973) permite acercarnos al panorama y tendencias de nuestra poesía más reciente, aunque con respecto a la actualidad estamos hablando de hace un cuarto de siglo atrás. Sobre la decisión de comenzar este segundo tomo con escritores que pertenecen a la “promoción” del 60 Escobar señala que existen razones histórico-políticas y también estrictamente literarias para considerar al año 60 como un hito que marca el inicio de “un nuevo ciclo en la evolución de nuestra poesía y del país”. Además incide en la significación histórica de la revolución cubana.

A partir de la década elegida, Escobar nos presenta nombres representativos de las promociones de los 60 y 70, y en todos ellos advierte una serie de rasgos que confirman la hipótesis del crítico: estamos ante una época que

realiza una quiebra del sistema expresivo dominante, reivindica la originalidad del lenguaje popular, prefiere el estilo narrativo, y se esfuerza por mostrar los nexos entre la poesía y la política, e introduce la oralidad y el empleo de la norma coloquial urbana.

Consideramos que esta caracterización da cuenta del perfil y entraña de la poesía peruana durante las décadas enfocadas por Escobar, y en gran parte el proceso poético peruano ha seguido este derrotero, por lo menos hasta finalizar los años 70, época en que el país y la cultura en su conjunto se abren a una nueva situación histórico-política, ideológica y estética, como consecuencia de otros grandes y sustantivos cambios que ocurren a nivel nacional e internacional.

Sin duda, esta antología de Escobar ha servido como punto de referencia para la elaboración de trabajos antológicos posteriores, que cubren la presentación de muestras poéticas de la producción posterior a la fecha elegida como hito en la antología comentada. Hay que destacar, además, la apertura y la sensibilidad de Escobar para apreciar los registros expresivos de las nuevas voces poéticas que insurgieron en el país por los años 70.

Antología general de la prosa en el Perú (1986)

A 30 años de la primera edición de *La narración en el Perú* (1956), Alberto Escobar, con la colaboración del crítico literario Enrique Ballón y del antropólogo Luis Millones, acometió la tarea mayor de dar a la publicidad una vasta *Antología general de la prosa en el Perú* (Lima, Ediciones Edubanco, 1986), constituida por tres volúmenes, cada uno de los cuales posee un responsable, pero admite la colaboración de los otros dos estudiosos en capítulos específicos de la obra, de modo que en verdad el equipo muestra haber trabajado en estrecha colaboración.

Escobar asumió la Dirección General de la *Antología*, elaboró una "introducción general" que figura al comienzo del Tomo I, y además se hizo cargo de la confección del Tomo II, denominado "*Del siglo XVIII al XIX*". El ya citado Tomo I se llama "*Los orígenes / De lo oral a lo escrito*", estuvo bajo la coordinación de Luis Millones, y el Tomo III, preparado por Enrique Ballón, se titula "*De 1895 a 1985*". Nadie mejor que Escobar para dirigir un trabajo de esta naturaleza, porque *La narración en el Perú* lo familiarizó con

la producción y problemática de este objeto de estudio, y su seguimiento de la literatura peruana a lo largo de estas décadas le han dado una visión panorámica de este tipo de escritura.

El concepto de *narración*, presente en la obra de 1965, ha sido reemplazado por el de *prosa*, aunque en realidad Escobar propone el de *prosa narrativa* y señala que el núcleo de esta categoría sigue siendo el de relatar o contar, pero agrega que la prosa narrativa no es sólo “un patrimonio de la literatura o de las bellas letras”, y por ello en la antología se incluyen discursos narrativos “que no han tenido ni en su origen ni en su actual estado, un interés literario ni estético”.

Otras ideas ejes manejadas por el equipo dirigido por Escobar son, por ejemplo, que “la vida social es la que influye en el realce o la difusión o la propagación de ciertas prosas narrativas”, y que es necesario distinguir entre la tradición oral y la versión escrita, como también tomar en cuenta la “invención de la escritura impresa frente a la escritura caligráfica”.

La *Antología general de la prosa*, como todas las obras de Escobar, tiene una imagen muy clara del lector al que se dirige y es muy lúcida respecto de los objetivos que se propone alcanzar. A propósito de ello, manifiesta: “Quisiéramos invitar al lector que recorre estas páginas a divisar la correlación de ciertos momentos o períodos históricos con ciertos tipos de discursos narrativos, en la esperanza de que entre unos y otros sostengan, ante el lector actual, una recíproca iluminación que nos haga conocernos y comprender mejor el trabajo acumulado a través de siglos y de personas que han contado”.

Creemos que el anhelo manifestado por Escobar se cumple plenamente en esta antología, y para comprobarlo revisaremos sumariamente el esquema del Tomo II, a través del cual nos propone vincular ciertos períodos históricos con tipos de discursos narrativos. En efecto, el citado tomo nos ofrece una selección de textos prosísticos que cubren diferentes géneros literarios y no literarios, que el antólogo ha agrupado dentro de momentos que marcan el devenir histórico y político peruano, desde fines del siglo XVIII hasta fines del siglo XIX.

En ese extenso marco temporal, que cubre desde los años previos a la Independencia nacional y la instalación de la flamante república peruana hasta los tramos finales del agitado siglo XIX, Escobar ordena un esquema

evolutivo de la prosa narrativa peruana constituido por los siguientes capítulos: “Memorias científicas y literarias”; “Revistas y periodismo doctrinario”; “Prosa testimonial”; “Inventarios”; “Literatura académica y formal” y “Epistolarios”.

Como puede constatarse, esta panorámica de la prosa narrativa peruana cubre la producción literaria y la no literaria y permite formarse una idea sobre la articulación entre los discursos narrativos y el discurrir histórico y político del país en ese extenso y complejo lapso.

Tradiciones peruanas de Ricardo Palma / Antología

La última antología que nos ha entregado Escobar hasta el momento es la dedicada a uno de sus autores peruanos predilectos, y de quien es un destacado estudioso. Nos referimos al célebre tradicionalista Ricardo Palma, uno de los escritores más relevantes del siglo XIX y del XX y, sin duda, clásico, al lado de Garcilaso Inca, González Prada, José María Arguedas, Ciro Alegría y otros.

El trabajo antológico de Escobar, *Tradiciones peruanas de Ricardo Palma* (Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 1997) está constituido, además de la “Presentación”, por un extenso y penetrante estudio introductorio, una bibliografía, y una selección de 41 tradiciones peruanas, que nos ofrecen una visión representativa del arte narrativo de Palma y de la realidad peruana colonial y virreinal que este escritor recreó con maestría, elegancia y humor, a través de una forma literaria, la *tradicción*, que prácticamente nació, vivió y murió con el célebre narrador limeño, aunque como ha testimoniado Estuardo Núñez hubo muchos narradores peruanos e hispanoamericanos que siguieron la huella del tradicionista, pero ninguno alcanzó la sabiduría y la originalidad del representante máximo de esta especie narrativa, cuya popularidad se mantiene hasta hoy, como afirma y prueba Escobar en su estudio introductorio.

Si bien Palma es de los narradores que parecen no necesitar de prólogos ni de comentarios críticos, es incuestionable que las páginas exegéticas de Escobar contribuyen a aquilatar mejor los múltiples méritos lingüísticos, estilísticos, históricos y culturales que posee el autor de las *Tradiciones peruanas*.

Por ello, esta antología que se abre con el célebre texto “Don Dimas de la Tijereta” –considerada la primera tradición auténtica y plena que logró Palma– y que se cierra con “Una visita al mariscal Santa Cruz” –la última que publicó su autor– nos ofrece la oportunidad de volver a encontrarnos con ese mundo mágico, remoto y cercano a la vez, que está encerrado en las páginas de cada una de esas pequeñas joyas narrativas que son las tradiciones palmistas.

Escobar, un especialista de primera línea en la obra de Ricardo Palma, nos entrega una caracterización humana y literaria de tal profundidad y riqueza que, al leerla en iluminador cotejo con los textos narrativos mismos, nos permite apreciar en todas sus dimensiones y valores la contribución mayor del tradicionista a las letras peruanas de su tiempo y de todos los tiempos. De este modo, Escobar, a través de esta y de sus otras antologías, se convierte en un sapiente e indispensable vínculo entre los autores, y las obras mismas y los lectores.




Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Asedio al cuento y a la novela*

Alberto Escobar

El estudio del procedimiento expositivo permite inducir tendencias típicas en la evolución del cuento y de la novela. Sobre ésta se han efectuado investigaciones que falta iniciar acerca del cuento, para después establecer la relación entre ambos géneros. El presente ensayo pretende ser un aporte a esta tarea.

Confusiones



Agotada la "novedad" de los argumentos novelescos, el género concentró su atractivo en la expresión. La novela última procura dar importancia al actuar, al hacer; procura mover los personajes con mayor afán que antes. Y en tal forma, que ellos se independizan de quien los crea y se presentan solos, viviendo como debe hacerlo el tipo humano que encarna. Fuera de uso queda entonces la explicación ambiental, que corresponde a los primeros estadios novelísticos, y la misma noticia psicológica, cuyo paulatino destierro inició Dostoievsky. El comportamiento del sujeto, sin comentarios, debía proporcionar elementos sobre la modalidad anímica y las inclinaciones personales, apareciendo lo que se ha convenido llamar "técnica objetiva".

* *Letras Peruanas*, N° 2, agosto de 1951.

Durante las últimas décadas se ha publicado numeroso material, que, por lo variado y por los extraordinarios recursos que utiliza, confunde y entremezcla los sistemas que denominaríamos tradicionales. A tal extremo que, al estudiar las influencias de dichas modalidades en las formas expositivas de la novela contemporánea, quien sabe si advertimos lo narrativo "remozado", relegando maneras presentativas, otrora vigentes en modo preferencial, pero que hoy se asocian a la primitiva expresión, fervorosamente adoptada en ambas postguerras. De *Los hermanos Karamazov* al *Gran dinero*; de *Cemento* a las *Praderas del cielo*; de Faulkner a Sartre o a Moravia, sin duda, se viene plasmando un gran movimiento transformador de la técnica novelística.

Novela y cuento difieren, pese a novísimas vecindades, en el procedimiento expositivo. El último mantiene su esencia narrativa, no obstante concesiones hechas por autores recientes y al empleo insólito del diálogo y de las conversaciones múltiples que, en oportunidades, disimulan la forma narrativa. Pero, ¿adopta esa actitud, como la novela, por querer concentrar la atención en un acontecer indirecto, o en un acontecimiento indirectamente abordado? Creo que existe otro motivo. Si en la novela se dialoga para que el personaje logre autodefinirse y construya un suceso literario, por abandono del argumento, en el cuento los personajes dialogan para incidir en el mismo. Lo cual es ya diferencia notoria en el uso de los eslabones que constituye la conversación. Razón ésta por la que el auténtico monólogo ha pretendido introducirse en muy escasas ocasiones en el cuento. En éste, la finalidad de la voz es divulgar el tema, de acuerdo con la extensión de la obra y sus demás notas peculiares. Y como tal, quien escribe se pone en boca de uno de los personajes y narra. Siempre hay, pues, narración, (forma común en la cuentística latinoamericana). En ambos géneros, sin pretender identificarlos, nótase el apogeo de tendencias narrativas. Coincide esta situación con periodos históricos anunciadores de próximos estados, ante los cuales el temperamento artístico se ve forzado a narrar lo que hubo y lo que vendrá. El tono de profecía, el de balance, la admonición, se deciden con frecuencia por las versiones narradas logrando convivir de muy feliz manera. Y, asimismo, podría pasar inadvertido al lector común el extraño cruce e intercambio de técnicas expositivas entre cuento y novela.

Ámbito

La divergencia más saltante entre uno y otra es, para la generalidad, la diferencia de extensión. Pedro Selva cree observar en las dimensiones una

síntesis de los factores que tipifican cada género; y la más simple deducción concluirá enseñándonos que una novela desarrolla tema más amplio que el desenvuelto en un cuento. En éste lo importante es el suceso, nada más; sólo un aspecto, una fase muy breve de algo que puede estimarse como de un ciclo mayor. Pero, ¿debe creerse acaso que la novela surge por acumulación de cuentos? De ningún modo, ya que si es cierto que sobre un incidente, que bien podría ser parte integrante de un argumento novelesco, se construye un cuento, dicho incidente es tratado dentro de la tónica propia del género. Entonces se habrá conseguido el cuento, no sólo por referir un suceso, una faceta de algo más amplio, sino porque el fondo se avino a la forma y a la tonalidad del género. Igualmente, rechazamos el supuesto de que un fondo novelesco pueda someterse a los cánones del cuento y conseguir serlo, seguros que la naturaleza de éste no acepta ni conviene con tipos de argumento que no reúnen condiciones especiales. La reducción al mínimo de un tema novelesco no conseguiría otro fruto que una novela corta, con casi la totalidad de atributos de su hermana mayor.

El cuento, hemos repetido, en contraste con la novela, disfruta de afinidad por las proporciones reducidas, mientras que ella necesita amplitud. Requiere escenarios más dilatados para mover sus personajes. Sin desplazarse, en idas y vueltas a pie firme, amplía su duración. La novela, ha dicho Ortega y Gasset, es "atmosférica". Crea, vive, urge una atmósfera vital. Su afán reconstructor, arquitectónico, su abrazo amoroso de volúmenes, la incitan periódicamente a la tarea de estructurar ambientes. Juega en ellos; y, para los mismos, se ha notado que reclama tratos de realidad transplantada. Crea los planos de esa ciudadela ficticia, y una vez levantada, se regocija al hacernos recorrerla. Su proceder es la insistencia, el reconocimiento, sabémoslo en Proust, en Joyce, y de modo menos premeditado y más agradable en Huxley. La atmósfera novelesca recoge y asimila elementos sociológicos, constituyendo factor poderoso en la "vitalización" de las novelas de todas las épocas. Poco o nada, de esto puede encontrarse en los cuentos, y de haberlo, bien lejos está de constituir una costumbre.

Noticia del ritmo

Comprobado cómo y qué abordan cuento y novela, débese agregar qué ritmo utilizan. Intentos de clasificación como el actual, inciden con frecuencia en algunas notas, por considerarlas generadoras de posteriores apreciaciones.

Así, conociendo que el cuento trata un hecho concreto, que utiliza la narración, y que no es muy extenso, podemos avanzar hasta sostener que emplea ritmo acelerado. Es decir, no busca la prolongación ni el detalle —placidez intermedia—; su proceso directo agota velozmente lo por narrar y concluye. La novela dispone de cánones opuestos. Si su ámbito es más grande, si la técnica objetiva la domina, la novela debe ser lenta. (Y, a su hora, contribuyó mucho el afán presentativo). Pero no queda ahí, porque los novelistas procuran hacerla detallando circunstancias. Tratan de adjetivarla, y así, la tornan “retardataria”, “morosa” en el relato. Calificación específica de su lentitud. Tal ocurre, vergibracia, en el *Ulises*, que hace exclamar a Jung: “735 páginas todo ello para llegar a expresar de un modo más feroz, el vacío asfixiante, sentido o estirado hasta lo insoportable. Este vacío, absolutamente desesperado, es la técnica del libro entero. No sólo empieza y acaba en nada, sino que se compone también de pura nada”. La técnica del escritor se dedicó a prolongar el relato de lo ocurrido en unas cuantas horas y, lo que podría considerarse caso extremo en Joyce, no desaparece en ningún escritor dedicado a la novela. Tal postergación, tal renuncia, afán de dar a los hechos en su aspecto expositivo un ritmo tardío, es cualidad, o defecto, novelístico. El “tempo lento”, que difiere del tiempo, no es la duración material que han necesitado los acontecimientos, no la posibilidad ideal que deja entrever el autor, sino el dar y no dar, el decir y retener que conviene por esa morosidad, y se irá determinando como un “tempo lento” musical. Cuando K. presencia el alegato del fogonero, hay un tiempo material: el de los hechos supuestos. Hay también el que K hubiera deseado combinar como una situación tiempo-virtual. Y existe, por último, el que transcurre lenta y dolorosamente en virtud del relato que desenvuelve Kafka en *América*. Como él, los más selectos ejemplos de la novelística. Proust empleó el mismo método, vestido de recuerdos y memoria, no de otra manera sería factible su asombroso proceder diagnóstico, casi clínico. Empedernido hurgador del tiempo, nos pierde en sus laberintos, domina las leyes del “tempo”, y consigue equilibrar su concepción subjetiva, al mantenerse en igual plano, forzoso, de objetividad. Quede claro que la velocidad del cuento es contraria al ritmo de la novela. Selva compara la última con el eje horizontal en el que giran las ruedas de una carreta cuando avanza. Y al cuento, con el eje del trompo, “vertical”, soportando el impulso de su bailar incontenible. Recordémoslo, porque en tránsitos tan continuos y juicios contradictorios, el ritmo se empecina por mantener la hidalguía de los géneros.

Esquema y transparencia

Al iniciar un cuento los autores saben, necesariamente, de qué tratará y en qué forma ha de terminar. El escritor que domina la técnica, es diestro en el arte de conseguir adecuada "composición". Es claro, intuye la estructura —sin imaginar previamente un molde rígido, orientándose decidido a la tarea. Edgar A. Poe fue partidario de procedimiento análogo cuando al referirse al método, dijo: "Para que un plan merezca el nombre de tal, debe haber sido cuidadosamente elaborado para preparar el desenlace, antes de que la pluma se pose en el papel". Así, el escritor norteamericano asoció sus obras al método de "fondo y efecto" que lo consagraría. Para el lector superficial la construcción minuciosa a que sometió sus producciones el autor de *El cuervo*, carece de importancia, aunque al leerlo sea incapaz de soslayar su poderosa influencia. El novelista, de seguro, toma la materia e ignora cómo y cuándo ha de concluir. No significa que desconozca el asunto que prepara. No. Pero lo flexible de las exigencias novelísticas, su anhelo de veracidad, producen en el autor falta de noción acerca del momento en el que debe terminar. El final —para él y para la obra, no así para el lector— carece de importancia, como el principio; ambos son pretextos que sirven a lo intermedio. Y lo que se encuentra entre los extremos no es sino suceder, o sucesión de acontecimientos, desarrollo de todas las posibilidades del "tempo lento". La novela, dijimos, vive de la observación, teje y deshace cuadros, aumenta o disminuye en intensidad y, conforme convenga, provoca en sus personajes cambios psicológicos violentos o leves. A veces, casi puede decirse que desorienta al lector, agobiándolo en contraposiciones y planos diversos. Todo esto ocurre porque la novela esquematiza a cada paso, continuamente. Y sin embargo, no es un esquema genérico. Más adelante veremos por qué. Empero, si la novela esquematiza, el cuento es esquemático. Los mejores cuentos sorprenden por lo simple de su construcción, como si fueran hechos de dos o tres brochazos. Tienen la virtud de ser transparentes. El mérito resalta conforme se aprecia esta cualidad de llegar al lector para seducirlo con el trazo de unas líneas, simples, pero llenas de vida y colorido.

Observación y novela

Al considerar la velocidad narrativa de la novela, incluíamos como una de sus causas, la necesidad de alimentarse en el detalle. Con certeza, la novela es buena observadora —en especial, de serlo el novelista—, y abunda en esmero

por captar incidentes, datos mínimos, por percibir circunstancias determinadas. En esa forma va descubriéndonos sus personajes, sobre todo cuando trata de tipificar los rasgos subjetivos. La observación de lo externo primó cuando el interés por la aventura, por la trama, superaba la figura del personaje. La novela contemporánea ha ido diluyendo la trabazón objetiva, y al hacerlo, ha crecido el interés por el panorama psíquico y su compleja urbe de posibilidades.

Dámaso Alonso quiere ver en la primitiva novela española la presencia de lo que él llama "realismo de almas", como anterior "al realismo de cosas", apoyando su tesis en la perspectiva *sui generis* que la literatura hispánica ofrece, comparada con el resto de las literaturas nacionales de Europa. Por ello, nosotros creemos entender que esta presencia del "realismo de almas", atisbo del dominio anímico, es valiosa relacionándola con los escritores extranjeros de la época. Quedara en esa forma testimonio de la agudeza derrochada por *El Lazarillo*, junto a los intentos de publicaciones mediocres, y a las tendencias sentimental, caballescaca, pastoril y morisca o histórica, dando manifestación de uno u otro matiz, ante autores como Chaucer o Boccaccio. No estimamos haya sido intención de Dámaso Alonso, observar en abstracto el proceso de lo material y psicológico en la novela española. En la que si bien reconocemos que en sus albores ensaya el trato de las almas, en algunas obras, no podemos suprimir la mayoría de lo vigente en la época que determina el apogeo del realismo material, pese al contrasentido. No pretendemos que en un momento todas las producciones incidan en el ambiente anímico, y que en otro instante, distinto al interior, sea el mundo externo el que domine. No. De común lógrase una combinación, y de ésta, o dentro de la misma, puede inducirse una u otra corriente. Conviene recordar, que el hombre descubre su yo íntimo después de entrar en relación y haber asimilado el medio ambiente. Avanza de la pluralidad a lo individual, de afuera hacia adentro. Por ahora, limitémonos a establecer que la facilidad novelesca para convivir con el detalle, existe en cualesquiera de los realismos. En las dos direcciones el escritor debe acudir a pormenorizar. Un novelista que no lo hace perjudica su obra en la apreciación que de ella puede tener el lector. Y quizás sea esa condición una de las pocas, con el ritmo, que no ha variado en la historia de la novela. No resta duda, la novela necesita pormenorizar. Lo hace, con el fin de conseguir lo que hemos venido llamando "atmósfera". Para lograrlo acude al detalle, a la observación de aspectos postergados en múltiples oportunidades, sin que por ello sean considerados menos reales. La novela es detallista frente al cuento que no se preocupa, ni atiende pormenores. La estructura y

técnica del cuento no reparan en minucias, no derrochan espacio o tiempo. Acaso la velocidad borre ocasión de prodigarlos.

Los cuentistas de Latinoamérica —pocos en las nuevas promociones— retratan el paisaje y, algunos llegan a enamorarse de él. Ocurre fenómeno igual con los novelistas quienes continúan descubriendo escenarios naturales. ¿Existe acaso una misma razón? —En la novela es tendencia vuelta costumbre: acumular notas por la escrupulosa observación de los fondos y escenarios, en afán de crear el ambiente. Además, no olvidemos que la novela latinoamericana se debate por abandonar el campo de las novelas “pasivas” y, en tanto lo consiga definitivamente, seremos víctimas de autores descriptivos y aburridos; pese a escasas y meritorias excepciones. En el cuento la inclinación responde a otros motivos. El paisaje desarrolla otra tarea. No es lo accesorio, ni tiene la importancia del tablado o del telón. Cuando lo inunda, lo hace en la temática, en el personaje configurado por sus particulares caracteres, o al que tal vez ha desfigurado. El paisaje se ha ido adentrando —vale esto para Latinoamérica y sus cuentos— como un personaje del ambiente. Las descripciones son breves; sin embargo, el paisaje las sobrevive. Cuando equivocadamente el autor las acentúa, lo natural atrofia la narración y aparecen las estampas y los cuadros.

Hay también en el cuento visión sintética; se nutre de ellas. Aprehede originalmente lo sustantivo, y luego lo cubre con vestimenta de símbolo, de fantasía. Reduce lo que es factible dilatar y, en manos de maestros como Guy de Maupassant, su sintetismo conviértese en espectáculo objetivado. Tomemos un ejemplo más próximo a nosotros, aquella novela corta de José Diez Canseco: *Suzy*. La intención del autor fue reflejar una edad de pureza, bella e ingenua como su inolvidable primita. En la primera parte agota la descripción del paisaje y costumbres, con cierta morosidad. Pero cuando deja las descripciones y decide presentar, cuando corren los diálogos palomillas, cuando riñen los niños con todo lo sabroso de un lenguaje adaptado a su edad; cuando lloran, cuando ríen, cuando se hablan a solas, Diez Canseco consigue lo buscado. Y lo alcanza con holgura. Quiero referirme a un momento preciso, al diálogo que sostiene Pepe con Suzy, cuando descenden al viejo sótano: el niño, enamorado de su prima y en víspera de viaje, no desea partir sin probar el cariño en los labios de Suzy.

Le ruega con voz delatora y ansiosa; ella se resiste, se asombra, lo increpa. Y él —precocidad del sexo— le ofrece como estímulo unos caramelos

que lleva en el bolsillo de la camisa. Ella se niega, tiembla; pero sus cuerpecitos estaban muy juntos, y Pepe besa los labios carnosos y quietos de Suzy. Cuando suben al lugar donde esperan los demás niños, él se aísla ruborizado de su primera audacia amorosa. Echa a correr y, al llegar a la verja de la casa, se percata que alguien lo sigue. Piensa huir, pero es inútil, una vocecilla agitada le reclama:... ¿y mis caramelos? —Esta sola escena habría conseguido en un cuento todo el efecto que la novela nos procura. Podemos precisar, ahora, más nítida, la escasa capacidad sintética de la novela. No se arguya sobre la propiedad del ejemplo; sería igual con la *Comedia humana* o *La montaña mágica*. De la novela dijimos que esquematiza sin llegar a construir un esquema general, claro, estable. Con los análisis se ahoga resolviendo el cómo, el por qué, el cuándo, y el dónde de sus personajes. Dilúyese facultada por su control del pormenor, y así, esquematizando, no llega a ser esquemática, porque sufre la tortura del análisis.

El cuento es esquemático y sintético; concibe, dibuja y concreta. La novela, en especial la europea última, se angustia —artificial, “metafísicamente”— con los problemas del hombre, los desbroza hasta sentirse agónica perenne, y en muchos casos pretende resolverlos en sublimaciones negativas. El cuento, en tanto, más parece que sonríe, escéptico, y cuando se lamenta lo hace sin desvaríos, despreocupadamente, con la temeridad y franca soltura de la gente aldeana. De la manera citada el planteamiento se define y resume con mejor claridad. La novela no puede ir más allá de la esquematización formal. Es en lo externo, en la forma, donde finaliza su atuendo gráfico, como los dibujos que representan los sistemas integral por conseguir felicidad didáctica, pero, sin alterar ni relacionarse mínimamente con los verdaderos sistemas. El cuento esquematiza, mas no la forma. Lo hace con la acción. Goza, podríamos decir, de una facultad distributiva, que administra adecuadamente los impulsos y frenos de la acción global, y del actuar individual de los personajes. Y, a diferencia de las reproducciones estáticas y semajentes, el cuento requeriría instrumento análogo al aparato circulatorio —en el movimiento constante— para reemplazar simbólicamente la esquematización del actuar. Reelaborando a nuestra conveniencia, la definición de un prestigioso crítico hispano, podríamos decir que si la novela esquematiza el estar, el cuento esquematiza el ser.

En pos del "efecto final"

Cuando el lector inicia un cuento va recorriéndolo y antes de terminar, intuye en el acontecer la necesidad de algo importante. Es más, se aviene al hecho como cuerpo abandonado que presente en su caída la inminencia del suelo. Algo debe ocurrir forzosamente, pero lo imprevisto le otorgará vigor, producirá una especie de contracción que se conoce como el "efecto final".

Los cuentistas latinoamericanos dominan la técnica del cuento en forma incompleta. Digo así, porque las producciones que logran definir se pueden calificar como "embriones de novela". Hay tal conclusión entre una y otra actividad que, en muchos casos, iniciando un camino se concluye en el otro. Rómulo Gallegos, verbigracia, empieza en el cuento para terminar en *Doña Bárbara*, en *Cantaclaro*, en *Pobre negro*. Y es que en este escritor como en tantos de América, los cuentos se convierten en prácticas, en antecedentes de sus novelas. Y a tales cápsulas que la falta de aliento pasmó, se denomina cuentos. El fenómeno aparece claro en *Rebelión*, el más difundido cuento de Gallegos, y *Rebelión*, en buena ley, en novela. Corta si se quiere, pero pura novela. ¿Y que otra cosa puede decirse de Abraham Valdelomar?; el cuento, "nuestro cuento sudamericano", fermentó demasiado en *El caballero Carmelo*. Vale reseñar que el tránsito también se ha producido en inverso sentido, y consecuencia de estos trajines en la despreocupación de los autores, que dudarían al preguntárseles qué escriben, si cuento o novela. Algunos desestiman —en su confusión— el valor categórico que concede al cuento el efecto final. Suponen que éste puede terminarse así no más, de cualquier forma, comúnmente, como lo hace la novela, sin traicionarse en nada. Otros, en cambio, dan vigor a sus narraciones aprovechando la importancia que asume un relato hábilmente concluido.

Las acciones finales permiten un intento de clasificación. Elementalmente: *simples y compuestas*. Entre las primeras ubico la que utiliza César Vallejo en su relato *Los Caynas*, que invita —sin establecer influencias— a recordar *El informe para una academia* de Kafka. El desvanecimiento de la verdad supuesta hasta que el enfermero recluye al loco que narraba cómo su pueblo ingresó a un estado de simiedad, da un vuelco e impresiona efectivamente al lector. Por una sola vez, con un solo impulso, —directamente— consigue su propósito. Tal el primer caso.

Como segundo ejemplo conviene *El alfiler* de Ventura García Calderón. Relato hermoso, con gran soltura de lenguaje; matiz de vocablos regionales sin abuso de ellos, vivacidad, rapidez, sintetismo, unidad, y lo que más nos importa ahora, un diferente efecto final. Al confiar Timoteo Mondaraz a su yerno, que él guarda el alfiler con el que éste último asesinó a su mala esposa, hija del viejo, se produce el primer estado. Luego, cuando consiente entregarle a su segunda hija para que contraiga nuevas nupcias, y le da el alfiler diciéndole: "Toma, si esta también te engaña haz lo mismo. Como otorgaban los abuelos la espada al nuevo caballero", se completa el segundo instante de la acción terminal doble, compuesta. En ambos párrafos es el padre quien provoca el efecto, cuando descubre, cuando aprueba, y finalmente cuando aconseja al joven hacendado. Anotamos así que gran parte de la belleza del cuento se afianza en la destreza del escritor, para hacer coincidir en el desenlace la energía de lo narrado, como extrema e íntima convulsión de autor, personaje y lector.

Cabe definir dos nuevas modalidades que no excluyen las anteriores, sino que necesariamente habrán de darse con una, u otra forma, acompañando a los finales simples o compuestos. Adjetivándolos. Los efectos deberán ser ora expresos, ora tácitos. O lo que es lo mismo *activos* y *pasivos*.

La literatura de nuestra América mestiza, como el arte americano en general, se ha convulsionado íntimamente con el padecer azaroso de nuestros países. La cuentística ofrece por ello multitud de obras que son la protesta del hombre ante situaciones político-sociales avasalladoras de la dignidad humana. Por esta condición que hermana el arte con la realidad, es más fácil entender el sentido y la percepción de los cuentos americanos. Sin proponérselo, muchos autores han cumplido la ruta escogida por Edgar A. Poe, cuando destina al fracaso los cuentos que no producen efecto en el lector. La acción expresa, activa, procura un atacar directo a la sensibilidad del que lee, verbigracia las narraciones esbozadas en líneas superiores. Complementariamente ocasionan una respuesta que podemos calificar de comprensión pasiva en el lector. Es decir, el cuento finaliza con la última frase, resolviéndolo sus posibilidades que son aceptadas como hecho concluido.

Otras narraciones terminan en forma dubitativa, invocando la meditación, con planteamientos o situaciones que forzosamente se acogen a la tarea complementaria, recreativa, del que lee. Se trata del efecto pasivo que busca la posición activa del lector, al que llega en forma indirecta y distinta a como

lo hacen los ya estudiados. Aquellas producciones en las que los autores desfogan pesimismo, carencia de fe por un futuro mejor, en lugar de contagiarnos nos empujan, mágicamente, a la protesta, a la reconstrucción de los derechos, a la búsqueda de una sociedad más humana por justa. No es sin embargo, el efecto pasivo, producto fértil, únicamente, en cuentos cuya temática aborde el problema social. En esa actitud evidénciase, es cierto, con mayor altura, pero sin que llegue a constituirse cuestión determinante de una a otro, premisa *sine qua non*. Lo es, cuando se escriben totalmente imbuidos del ánimo que una decidida convicción estimula, y se obtiene lo que José María Arguedas logró en *Agua*, al sentirse poseído del “odio puro, aquel que brota de los amores universales”. Porque es la realidad ardorosa que nos envuelve agotadoramente, mientras tarda el códice que habrá de descifrar nuestros contrasentidos sociales. Pero, cuando el cuento desenvuelve un tema en el que el término conduce a una situación análoga al comienzo, y en cualquier asunto, de darse el efecto pasivo, es también el lector quien inicia la trayectoria para quebrar el círculo formado. Puede dar fe Max Notttingger, recordando aún en toda reunión social, o ¿por qué no preguntárselo a aquel personaje de Manuel Beingolea, que guarda la felicidad en una caja vacía de jabón de Windsor?

Sabemos que el efecto compuesto es el que consta de más de una acción. Estas, podemos observarlas en diversas modalidades. La literatura hindú ofrece narraciones con varios efectos que están comprendidos dentro de diferentes relatos que incluyen unos a otros. Y todos se solucionan al mismo tiempo, o paulatinamente, pero con dependencia de un acto principal. *La reina y el pescado riante* es el caso típico del cuento hindú con varias soluciones que se identifican en una sola dentro del tiempo ideal. En la actualidad está fuera de costumbre ese tipo de cuentos, pero con dicha orientación todavía se conciben narraciones que poseen efectos compuestos, *sucesivos* o *simultáneos*. Clemente Palma ha escrito un relato tan conocido como *Los ojos de Lina*, en el que la acción se reduce al hecho que narra el personaje masculino. La novia de Jim ejercía una influencia perturbadora en el ánimo de éste, y aun cuando se amaban decididamente, los ojos de Lina transtornaban en forma inevitable a Jim. Y Jim cuenta cómo Lina le ofrece los ojos extraídos de sus órbitas como regalo de boda. Pero cuando ha conseguido el efecto tremendo de ese gesto trágico, Jim se ríe, y responsabiliza de la historia a una botella de ginebra. Los instantes de la acción se presentan en forma notoria, se trata casi de un “uno, dos” de “tempo” musical. Palma ha combinado la intensidad de una experiencia romántica con la belleza sutil de su mentira entretenida.

No poseen los dos toques la misma intención, el uno tiende a lo real, mientras el otro se evade hacia la fantasía. El segundo descompone lo que el primero fabricó, de no ser así, habríamos descendido al folletín sentimental.

El cuento *La alcancía de barro negro*, del escritor venezolano Raúl Valera, permite apreciar el efecto final compuesto en forma simultánea. Es claro que materialmente una cláusula estará después que la otra, pero dentro del tiempo ideal de la obra, las soluciones se producen simultáneamente. Es así como Pablo, el hombre que vivía agobiado por dos problemas fundamentales e insolubles: la esterilidad de la mujer y la infecundidad de la tierra, va consumiendo su vivir monótono en lucha continua con la naturaleza. El suelo es incapaz de producir por falta de riego y la mujer para darle descendencia; ni siquiera puede aportar un consejo cuando la urgencia de dinero lo aniquila. Y así, los dos platos de un mismo tema, subsisten hasta un día que, para su sorpresa, al mirar la línea blanca del camisón de Josefa descubre el perfil de la maternidad. Y mientras ella se toca instintivamente y le entrega una alcancía de barro, con el dinero que durante quince años depositó piadosamente, para cuando llegara ese momento de su reivindicación, al correr las monedas por el suelo, libres de su apretada casa, "se oyó como el caer de una fruta pesada. Luego otra, el viento silbó hondamente, había comenzado a llover. Era como si la alcancía del cielo se estrellase contra la tierra". El personaje unifica sus lados en dos emociones que son una misma. Mujer y tierra, hijo y lluvia, como un solo problema desarrollado y resuelto simultáneamente.

Si en *Los ojos de Lina* se quebra la continuidad del espacio-tiempo, en *La alcancía de barro negro* ésta se mantiene, diría que aun se estrecha. Del efecto condicionado, tan grato a las literaturas hindú y china, al sucesivo de impulsos visibles; y del simultáneo convergente en términos plurales, a la narración que termina llanamente, existen todas las variantes y proporciones que imaginariamente crean los autores. Empero, también abunda el tipo de relato sin satisfacer las cláusulas mínimas que todo cuento debe llenar, no por ausencia de condiciones en el escritor, que sería arbitrario decir esto de Abraham Valdelomar, (quien además tiene magníficos cuentos); o de López Albújar, juez y maestro por esencia, que en sus *Cuentos andinos* y en sus *Nuevos cuentos andinos* satisface una disimulada vocación por el ensayo o por la biografía novelesca. Y como ellos, numerosos autores del Perú y de América.

¿Hacia afuera o hacia adentro?

En la última nota de esta sección señalaremos las características de cuento y novela, referidas a la modalidad expansiva en función del argumento, de lo tramado, y de la forma como se va modelando esa urdimbre. En este punto convergen todos los anteriores; se plasma una consecuencia fácilmente razonable al análisis. El proceso que desarrolla una novela vive sujeto a la fuerza centrífuga de su desbordable impulso interior. Comienza en un supuesto determinado, y a la vez determinante, porque es el inicio de un espiral cuyo ascenso con círculos de amplitud mayor, se acrecienta en forma paulatina. La potencia reprimida rebasa los límites iniciales y, en suave *crescendo*, prolongase cual cono de luz que nace en el vértice, para ir difundiendo claridad sobre los objetos que restan entre los lados. En *El proceso* de Kafka, por ejemplo, el desarrollo se alcanza después de una premisa consignada al empezar la obra. José K es inocente. Inocencia que nada ha de valer, y pese a la cual será juzgado y sufrirá la muerte por un delito, tan desconocido como el tribunal que lo sentencia. Sobre una base estrecha va construyéndose amplia cima, y la novela accede placentera a estos impulsos. ¿Hace el cuento lo mismo? Impresiona su práctica al extremo de diferenciarlo contrariamente. Si la novela presenta un espiral en crecimiento, el cuento, utilizando ejemplo análogo, no es sino un espiral que decrece. Que iniciando el recorrido en la parte superior, disminuye el ámbito primitivo hasta centrar en un punto. Aparenta, el cono invertido, y sigue la dirección de su vértice, esta vez para abajo. La base no es amplia, puesto que no es característica del género agotar las circunstancias, o utilizar extensos materiales.

Héctor Velarde, junto a crónicas y relatos simples, ha dibujado cuentos de grato sabor cosmopolita. Su imaginación es puerto donde tocan las banderas más disímiles, e irónica la expresión de sus páginas que, sin haberse propuesto jamás ese filosofismo que algunos le atribuyen, (y que los estudiantes de filosofía rechazan), torna al cuento procurador de moraleja y hondura reflexiva. Trabaja con cualesquier argumentos y nunca nos dice la lección. El lector debe aprehenderla en ese resaborear, infalible varadero al que nos llevan las obras de Velarde, y en la forzada detención ante aquella ironía suya, algo a lo Huxley del *Contrapunto*, que va asimilándose como impresión fugaz de lo intangible por cierto. El autor de *Kikif*, de *El circo de Pitágoras*, del *Breviario de arquitectura*, o del tratado de *Geometría descriptiva*, cuando hace cuentos siempre deja la impresión de sonreír. Y sus cuentos son eso: evasión de una continuidad suspendida por la risa. Esta particular manera es

causa de que lo hayamos escogido para ejemplificar la nota que trata de la expansión en la novela y en el cuento.

Entre las narraciones del constructor que levantó *La cortina de lata* bastante conocida y antigua es *In Corium*. Aquella sociedad de filósofos que buscaban la verdad y, que en tal trance, precisaban desnudarse hasta quedar “en cueros”, que era la voz y la actitud de orden y de sinceridad. Reunión a la que por satisfacer un gesto curioso llegó el personaje, y en la que, pese al asombro propio y de alguno de los extraños filósofos, tuvo que permanecer accediendo a la gentil solicitud de Pepeles, teósofo, maestro, y director de debates. Así, en forma paulatina, mientras va adentrándose por las intenciones y opinión de sus invitantes, el personaje despójase de la indumentaria y apenas si discurre ante la nutrida argumentación de Pepeles. Pero, los peros de siempre, cuando topa al convencimiento, siente frío y empieza a preocuparse. Nuestro actor da tres estornudos y se despierta “totalmente destapado sobre la cama”.

La intención, el sentido de ruptura, el retraerse hasta un punto, la modalidad en sí, aparecen claros. Al concluir el sueño, lo imaginado se escapa por el embudo de la fantasía. La novela derrama; el cuento absorbe; concentra, se vale de la fuerza centrípeta. No pueden llevar la misma dirección. Quien sabe si en algún lugar se crucen. Quien sabe si al fin, a fuerza de hallarse tantas veces, decidan iniciar común y sorprendente travesía.

«Jorge Puccinelli Converso»

Tres temas de la imagen de la Conquista y la Colonización

Martha Barriga Tello
Departamento Académico de Arte

Una de las consecuencias intelectuales del descubrimiento de América en Europa y en España en particular, fue el “remozamiento de la utopía” que ya no se proyectó a un lugar soñado sino a uno “posible”, cuya localización minimizó la conciencia de la difícil situación europea del momento. Inicialmente no se dió importancia al descubrimiento de nuevas tierras pero, posteriormente, se convirtió en receptáculo y reflejo de las aspiraciones más extremas. *La Utopía* de Tomás Moro y las doctrinas de Erasmo de Rotterdam encontraron vía fértil en América como demostrarían los libros –uno de ellos el *Enchiridion* o *Manual del caballero cristiano*– que figuraron en la biblioteca del obispo Vicente de Valverde en 1542 (Hampe, Teodoro. *Bibliotecas privadas en el mundo colonial*. Frankfurt-Madrid, 1996, 85) Las doctrinas de Erasmo despertaron entusiasmo por las posibilidades que abría para propagar el Cristianismo y establecer un nuevo tipo de sociedad en los territorios occidentales. Esta propuesta fracasó por la intolerancia religioso-política de los acontecimientos en el viejo continente y las secuelas que tuvo en el nuevo. Como escribiría Luis Vives, uno de los pensadores más reconocidos en su época: “Atravesamos unos tiempos calamitosos en los cuales no es posible hablar ni callar sin peligro” (Pedro, Valentín de. *América en las letras españolas del Siglo de Oro*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1954, 43; Bataillón, Marcel. *Erasmo y España*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982, passim). Paradójicamente coexistió con las ideas utópicas una actitud de negación acerca del mismo fenómeno.

Esta posición inicial frente al descubrimiento de América se extendió a vastos sectores de la sociedad española. Entre los estudiosos de la pintura de los siglos XVI y XVII ha llamado la atención la ausencia del tema americano. No se trató exclusivamente de negar formalmente al indígena americano esterotipándolo. También —y menos explicable en un país orgulloso de sus gestas— se evitó representar aquello vinculado a las campañas de exploración y de colonización, así como de resaltar a sus protagonistas. No hubo preocupación entre sus compatriotas peninsulares, más o menos vinculados al hecho, por preservar su memoria a través del arte. Tampoco hubo entre los actores voluntad en contrario. Contamos con un casi nulo repertorio de fuentes documentales gráficas contemporáneas que nos informen de aspectos puntuales de esta campaña y, por ende, del punto de vista plástico de sus responsables, así como de su interés de mostramiento y la visión de sí mismos. Al respecto, y a propósito de la *Virgen de los navegantes* que entre 1530 y 1540 pintó Alejo Fernández por encargo de la Casa de Contratación de Sevilla, Jonathan Brown ha hecho notar que aparece la flota con destino a las Indias lista a emprender el viaje pero que los navegantes, totalmente protegidos bajo el manto misericordioso de la Virgen, no han podido ser identificados a pesar de suponerse que eran representaciones de personajes reales (Brown, Jonathan *La Edad de Oro de la pintura en España*, Madrid, Nerea, 2a. ed. 1991: 28-29). En un estudio de Bartolomé y Lucile Bennassar se informa que Alicia Gould Quincy ha reconocido a 87 de los 100 personajes del cuadro (*1492 ¿un mundo nuevo?* Madrid, Nerea, 1992, 209). Por la fecha en la que fue realizada la pintura —y fallecidos los protagonistas— podría interpretarse el hecho como significativo de una empresa que era considerada colectiva por corresponder a la responsabilidad política de la corona española, en consecuencia no se destacaban los individuos. La falta de fuentes también puede ejemplificar la despreocupación de los personajes por recibir el crédito que merecían. Sería sorprendente esta última opción pues conocemos hoy que las peticiones reivindicativas aparecieron desde muy temprano, ya que esta fue una campaña que comprometió el patrimonio de los protagonistas antes que los del Estado. El ocultamiento es un asunto al que no se le encuentra una explicación satisfactoria, con menor razón si se indaga en la historia del arte y en otras disciplinas independientemente. Se hace indispensable realizar un minucioso trabajo hermenéutico y heurístico de las fuentes documentales disponibles. Una primera aproximación por ejemplo, nos llevaría a constatar que si bien los hechos de la campaña peruana fueron narrados por individuos participantes, en la mayoría de los casos éstos pretendieron mantenerse en el nivel narrativo objetivo, puramente descriptivo, eludiendo distinguirse como seres

reconocibles, soslayando sistemáticamente la descripción de personajes y sus posturas psicológicas. Obviando ser “prolijos”, como insistentemente señalan, se escudaron en el pretexto para evitar una postura crítica. Procuraron mantener el tono sobrio que caracterizó a la crónica española, negándose a llamar la atención sobre sus acciones y sobre sí mismos, tanto como revelarse orgullosos de sus actos. Prueba de ello sería el desinterés por difundir y preservar dicha gesta que se advierte en la ausencia de crónicas en las bibliotecas peruanas del siglo XVI (Cfr. Hampe, 1996 *cit.*, *passim*).

También debemos considerar la motivación que subyace en una manifestación artística diferenciadora. En un primer momento el español en el Perú no tuvo razón para sentirse “otro”. Él conducía la cultura dominante trasladada desde la metrópoli, por lo tanto –aparte del hecho inestable y comprometido de la conquista mismo– no había una razón apremiante que lo impulsara al mostramiento. Ésta se presentará conforme transcurra el siglo XVI y sobre todo en el siglo XVII, cuando comience a sentir que está construyendo unidades que considerará con derecho a que sus pares en Europa y América reconozcan y validen.

Otro factor que podemos recordar es que el tema religioso era prioritario en la tradición española, por lo que el tema histórico conmemorativo no fue común. A ello se estaría sumando la característica condición cultural de los hombres que llegaron al Perú. La tradición a la que pertenecían, mayoritariamente andaluza, además de estar fuertemente mediatizada por la cultura musulmana anicónica, era fundamentalmente rural campesina, lo que supone condiciones que afectan la relación de las comunidades con la religión en sus creencias y prácticas profundamente enraizadas en la población. Éstas debieron conducir las preferencias iconográficas en los niveles medio de la sociedad en la colonia y aún la de la clase dominante que compartía el mismo origen. A través del arte funerario, y la promoción del arte devocional institucional, se canalizará el reconocimiento y la aspiración al honor al que, como hombres de su siglo, aspiró la mayoría de los promotores en la tierra para sustentar su dominio.

Consideremos las particularidades de la obra de creación artística en general. La obra de arte presenta varios niveles de significación. El “representacional” referido a su apariencia concreta, y el de su “significación” que puede ser interpretado (Panofsky, *El significado de las artes visuales*. Buenos Aires, 1970, Cap. I; Gombrich, Ernst. *Imágenes simbólicas*. Madrid,

Alianza Editorial, 1983, 13ss). El significado, sin embargo, depende de factores variados según la condición del intérprete. En lo que se refiere a seleccionar temas que cumplieran una intencionalidad determinada, en el Perú del siglo XVI intervinieron variados factores, resaltando entre ellos la condición del comitente y la del eventual espectador. Para dilucidar la intención detrás de cada tema debemos analizar las obras de acuerdo a los registros de los diversos promotores y de los receptores a los que estaban dirigidas, en función de quienes fueron seleccionados los temas:

1. Españoles cultivados, civiles o religiosos con /sin óptima posición económica.
2. Españoles con educación sumaria con / sin recursos económicos
3. Indígenas, entre los que distinguimos dos grupos:
 - a. los que estaban siendo instruídos: alta nobleza con poder económico
 - b. los que debían continuar pasivamente explotados y no eran instruídos
4. Puede ser significativo incluir una división adicional de esclavos y servidores, entre indígenas y negros, cuyo trato con los sectores anteriores podría hacer necesario un sesgo particular en los temas a representar y en las modalidades de incentivar el culto a las imágenes religiosas cristianas.

Las formas representacionales fueron fundamentales para estos grupos, tanto como las circunstancias en las que eran presentadas. Importante rol cumplió la parafernalia alrededor de las festividades, la que cumplía objetivos de competencia, seducción, compromiso, adulonería y piedad manifiesta, que no pueden obviarse al momento de seleccionar los temas. Cada obra de arte habría que clasificarla según el tipo de los comitentes y de los receptores potenciales antes de analizarla, porque no se trataría de un fenómeno uniforme sino matizado de acuerdo al interés en cada caso. Trataremos de situarnos en la posición más genérica de acuerdo al objetivo expositivo de este trabajo.

Consideraremos algunas de las obras producidas en este período y las fuentes documentales de los cronistas y otros escritos y testimonios del siglo

XVI, referidos a aquellas manifestaciones artísticas que no han llegado hasta nosotros. Las ocasiones en las que aparece un motivo americano en esta primera etapa lo hace desde una focalización europea particular. Los tres temas que hemos seleccionado los presentaremos en cuanto la importancia ideológica que subyace en el sentido de los mismos, como tendencias que se imponen en la iconografía colonial del siglo XVI con proyecciones a los siglos posteriores. Nos basamos para su análisis tanto en fuentes gráficas como documentales.

El tema clásico: Prevalencia de la cultura europea

El tema clásico estuvo entre los más frecuentes en el arte efímero así como en los tapices y elementos decorativos que adquiría la nobleza española de talleres flamencos e italianos. No fue de los temas preferidos en la pintura y escultura permanentes, por lo tanto su repertorio fue reducido en comparación al interés que mostraron por el otros países europeos. El tema clásico tuvo propagadores sobretudo entre los personajes vinculados a la corte de Felipe II (Pizarro Gómez, Francisco Javier. *Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II (1542-1592)* Madrid, Ediciones Encuentro, 1999, 29). Con frecuencia, y según una antigua tradición, los temas clásicos aparecieron concordados con aquellos cristianos cuyo mensaje se deseaba reforzar. En esta línea una de las fuentes de la primera mitad del siglo XV fue *De Temporibus* de Alonso de Madrigal, el Tostado y otra, más específica, del mismo autor —que, como dato significativo a nuestro tema, aparece en una biblioteca cusqueña en 1576 (Hampe, 1996 cit., 89)—: *Sobre las diez cuestiones vulgares propuestas al Tostado e la respuesta e determinación dellas sobre los dioses de los gentiles...* Ambas obras permanecieron inéditas hasta que fueron impresas en el siglo XVI a expensas del cardenal Francisco Jiménez de Cisneros, (López Torrijos, Rosa. *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1995. 40-41), activo propulsor de un saber renovado en la época. Estudios recientes han establecido la dependencia con los textos de Madrigal de un tratado de mitología posterior que circuló en España desde 1583, que fuera considerado como modelo de su tipo en lengua castellana, la *Philosophia secreta* de Juan Pérez de Moya. Esteban Gállego menciona *Imagini degli dei delli Antichi* de Vincenzo Catari a la que supuso el antecedente inmediato de Moya. La obra de Catari se había publicado en Venecia en 1556 y 1567, sin láminas, las mismas que cuando fueron agregadas en la edición de 1569 se consideraron “extrañas y sugestivas”, de “aspecto raro” y

con “esóterico encanto”. Lo sugestivo se refería a que Catari había incluido descripciones de dioses americanos aztecas. Ediciones posteriores en el siglo XVII fueron patrocinadas por la Compañía de Jesús (*Ibid.*, 80), que no pareció impresionarse por las implicancias religiosas de su difusión. La posición favorable a los presupuestos clásicos demostrada por parte de la intelectualidad humanista española también fue canalizada exitosamente a través del asunto pastoril cristianizado, que conocemos tuvo un gran éxito en la poesía castellana (Gállego, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Aguilar, 1972, 63, 85). En la opinión que suscitó el escrito de Catari se advierte una cierta apertura frente a lo americano que irrumpía como perturbador de las ideas consagradas sobre el mundo conocido y que se presentaba, además, como un hecho controversial en sus consecuencias pasada la primera mitad del siglo XVI.

En América el interés por la Antigüedad Clásica se condujo de manera similar a como sucedió en la península, tanto por las costumbres de los funcionarios e inmigrantes cultos que llegaron en el siglo XVI, como por el afán emulador que caracterizó a la sociedad colonial conforme se fue consolidando. Las obras de tema clásico fueron frecuentes en algunas de las bibliotecas cuyos inventarios se han dado a conocer (Hampe, 1996 *cit.*) Uno de los temas que formó parte del imaginario ibérico americano que se remite a la tradición clásica, fue el de los “seres extravagantes” que con frecuencia aparecieron en las representaciones vinculadas al mundo nuevo. También estas figuraciones formaban parte de las creencias populares europeas que se habían mantenido vigentes como parte de la explicación del mundo medieval (Pease, Franklin “Temas clásicos en las crónicas peruanas de los siglos XVI y XVII”: Hampe, Teodoro (Comp.) *La tradición clásica en el Perú virreinal*, Lima, Fondo Editorial UNMSM; Sociedad Peruana de Estudios Clásicos., 1999; 17-34; 21) Efectivamente no era exclusivamente la tradición clásica la que se invocaba, aún haciendo referencia a sus autores, tanto como lo que de ella había subsistido por corresponder a la mentalidad de los siglos subsiguientes. Ya en *La Edad Media fantástica*, Jorges Baltrusaitis (Madrid, Ediciones Cátedra, S.A, 1983) llamó la atención sobre estos fenómenos humanos, o pseudo humanos de diverso tipo, que aparecen profusamente en los manuscritos miniados y que fueron generosamente usados en los primeros libros impresos. La fuente clásica implícita en ellos fue una supervivencia de repertorios antiguos, nunca totalmente abandonados, que alimentaron de manera diversa el sentido de lo maravilloso medieval, enriquecidos con aquellos provenientes del Cercano y Lejano Oriente, y con no poco de la fabulística

tradicional local, fruto de fuentes no reconocibles actualmente, a las que genéricamente se denomina “no cristianas”, sin distinguirlas en sus orígenes. Los siglos XV y XVI asumirán estas representaciones naturalmente, porque habían estado vigentes durante siglos, incluso en la decoración iconográfica de los templos cristianos más ortodoxos. Por otra parte la época clásica no había inventado todo lo que se le atribuía. Las fuentes orientales habían sido motivo de inspiración y adaptación constante, de mutuos préstamos y apropiaciones. Después de todo fue al referirse al mundo parcialmente conocido que surgieron muchas de las elaboraciones que hoy se le adscriben, tal como demuestran las narraciones dejadas por peregrinos a los lugares santos y las de comerciantes con el Oriente. De la misma manera la imaginación indígena americana daba muestras muy cercanas de combinaciones y deformaciones expresivas en su decoración artística, en algunos casos asimilables a las que el español conocía como orientales, lo que resultó, entre otras consideraciones, en la tesis de que los pueblos encontrados pudieron haber tenido tal origen.

Entre los españoles en el Perú puede localizarse un grupo de seglares que evidenciaba un manejo fluido de la historia clásica. La usaban como sustentatoria de posturas coyunturales que formaban parte de su actividad y responsabilidad política desde los puestos dirigenciales. Por tanto no se trataba de “gente común” (Lohmann, Guillermo: “Huellas renacentistas en la literatura peruana del siglo XVI”: Hampe 1999 *cit.*: 115-127; 116). Franklin Pease mencionó la posibilidad que otro sector instruido, como el de los religiosos cronistas, con un manejo más fácil de diversas fuentes, tuvieran acceso a textos apócrifos y a decididas falsificaciones de supuestos autores clásicos, según se puede detectar en algunos escritos desde el inicio del siglo XVI (*Op. cit.*, 27ss). Con ello se abre la posibilidad de que los propulsores de obras de arte en la época se valieran de este medio para promover motivos iconográficos orientados a sustentar principios ideológicos, como parte del recurso retórico de la persuasión. Cuánto de la iconografía que fue promovida por religiosos y seglares cultos en esta etapa del siglo XVI dependió de estos presupuestos ideológicos y cuánto de ello creyeron sus auspiciadores que sería asimilado por los receptores inmediatos entre la población española común e indígenas, es lo que debe determinarse.

Se afirma que en España la utilización del lenguaje clásico en las construcciones conmemorativas efímeras durante el siglo XVI se convirtió en un recurso portador de un contenido político (Pizarro, *Op. cit.*, 59) y es en este

sentido que entendemos se practicó en el Perú. El antecedente de esta práctica fue la entrada triunfal de un general vencedor, o la de un gobernante próximo a asumir su cargo, practicada desde la antigüedad. El 15 de mayo de 1544, después de intensas negociaciones conciliadoras, ingresó en Lima el representante real don Blasco Nuñez Vela: "debaxo del Palio, repicando todas las campanas y sonando muchos instrumentos de música; llevándole por medio de los arcos Triunphales que tenían hechos, estando las calles enramadas y entapizadas" (Fernández, Diego "el Palentino". *Primera parte de la Historia del Perú*. (1571) Lima, edición Manuel de Odriozola, *Documentos literarios del Perú*, imprenta del estado, 1876, Libro I, Cap. IX) No tenemos información adicional sobre el aspecto iconográfico de los arcos con los que fue recibido el representante de Carlos V, ni tampoco podríamos asegurar que la descrita fue la apariencia exacta de la ceremonia, o si Diego Fernández se limitó a reproducir el tratamiento usual en estos casos, desentendiéndose de una mejor descripción. Agustín de Zárate agrega que quienes acompañaron en su entrada a Blasco Nuñez Vela "vinieron con él hasta la ciudad de los Reyes, donde fue rescibido con gran fiesta, metiéndole debajo de un palio de brocado y llevando los regidores las varas, vestidos con sus ropas rozagantes de rosa carmesí, forradas de damasco blanco, y le llevaron a la iglesia y a su posada. (Zárate, Agustín de. *Historia del descubrimiento y conquista del Perú y de las guerras y cosas señaladas en ellas acaecidas hasta...* (1551) Lima, Biblioteca Peruana, Editores Técnicos Asociados, 1968, T. II, Libro V, Cap. III).

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Poco después otra referencia a un intento en este sentido lo encontramos protagonizado por el rebelde Gonzalo Pizarro apoyado por conspicuos representantes eclesiásticos. Cuenta Agustín de Zárate que Gonzalo, creyéndose vencedor y acompañado de un contingente de aproximadamente 200 hombres, llegó a Lima desde Trujillo. El ingreso del caudillo a la ciudad fue motivo de discusión entre su gente: "y en la entrada hubo diversas opiniones sobre las ceremonias con que se haría; porque sus capitanes decían que le habían de salir a rescibir con palio, como a rey, y otros, que más comedidamente lo trataban, aconsejaban que se derrocasen ciertos solares, y se hiciese calle nueva para la entrada, porque quedase memoria de su victoria, *de la manera como se hacía a los que triunfaban en Roma*. Gonzalo Pizarro siguió en esto el parecer del licenciado Carvajal, como lo hacía en todas las cosas de su importancia, y entró a caballo, llevando sus capitanes delante de sí, a pie y con los caballos de diestro, llevándolo en medio el arzobispo de los Reyes y el obispo del Cuzco y el obispo de Quito y el obispo de Bogotá, que habían venido por la vía de Cartagena a rescebir la consagración al Perú; acompa-

ñándole asimismo Lorenzo de Aldana, su teniente, con toque de cabildo de la ciudad y los vecinos della, sin faltar ninguno, teniendo para este acto las calles muy bien aderezadas y enramadas, y repicándose las campanas de la iglesia y monasterios, llevando delante mucha música de trompetas y atabales y menestres; y con esta solemnidad fue a la iglesia mayor..." (Zárate, *Ibid.*, Libro VI, Cap. V). La alusión al triunfo romano estaba presente en la concepción imaginaria del grupo. Pero no hubo de consolidarse esta posición de mando. Es por ello que Guillermo Lohmann se refiere a lo que considera la primera expresión pública de la cultura clásica en el Perú, a instancias de la entrada de don Pedro la Gasca en Lima, que la ciudad celebró el 17 de setiembre de 1548 con juegos y danzas. Se basa Lohmann en una descripción que también aparece en la crónica de Diego Fernández, en la que fue aludida Troya: "Guanuco y la Chachapoya / te besamos pies y manos/ que por dar al Rey la joya/ despoblamos nuestra Troya/ trayendo a los comarcanos" y otra "Yo soy Piura deseossa/ De servirte con pie llano/ que como Leona ravisosa/ me mostré muy animosa/ para dar fin al tyrano" (*Ibid.*, 396, 395) La transmisión de tales fuentes clásicas al Perú en fecha tan temprana, supone Lohmann que pudo darse a través de miembros del séquito del virrey y por libros impresos que llegaron a Lima en los equipajes de los primeros españoles, o que les hubiesen sido enviados desde España. El interés por obras de este tipo parece haber sido sostenido, al punto de permitir el funcionamiento exitoso de librerías distribuidoras especializadas, y la existencia de importantes bibliotecas particulares evidenciada en los inventarios realizados, a los que remitimos para la ampliación del tema (Lohmann, *Op. cit.*, 119ss.; Leonard, Irving. *Los libros del conquistador*, México, FCE, 1953; Hampe, 1996, *cit.*; Núñez, Estuardo: "Henrique Garcés, múltiple hombre del Renacimiento": Hampe, 1999 *cit.*, 129-144). Baste señalar que entre los autores que se mencionan en bibliotecas detectadas entre 1542 y finales del siglo XVI figuran entre otros, Terencio, Justino, Cicerón, Tito Livio, Horacio, Séneca, Apuleyo, Catulo, Plinio, Aristóteles, Marcial, Homero, Virgilio y Petrarca. Guillermo Lohmann deduce que esto "pone de manifiesto la difusión de los programas iconográficos inspirados en los temas precedentes de la Antigüedad, a los que la masa popular no parece haber permanecido indiferente o ajena a su simbología" (Lohmann, *Op. cit.*, 124). Nosotros –menos optimistas– suponemos que los temas seleccionados estaban dirigidos solamente a residentes instruidos, aunque la vistosidad y el colorido, así como la práctica misma del ingreso triunfal, pudo haber comprometido a un amplio sector del público el que, aunque no necesariamente, debió interesarse en su simbolismo. El marco en el que aparecieron las alusiones mencionadas es particularmente signifi-

cativo de lo que proponemos. Entre las celebraciones se ejecutó “una hermosa danza: tantos danzantes, como pueblos principales avia en el Perú, y cada uno dixo una copla en nombre de su pueblo. Representando lo que en demostración de su fidelidad avia hecho” (Fernández, Diego *Op. cit.*, 395). Además de los mencionados los pueblos representados fueron Lima, Trujillo, Quito, Guamanga, Arequipa, Cusco y Charcas (*Loc. cit.*), todos recitando coplas demostrativas de las acciones a favor del poder real ante la subversión pizarrista. Si el tema clásico que aparece en estas coplas se difundía principalmente entre los miembros de la corte, otro tanto tuvo que suceder en Lima, considerando el numeroso séquito que acompañaba a las autoridades que llegaban a asumir los más altos cargos administrativos y religiosos. No supone la intervención de pueblos indígenas, pues habría excedido la intención del acto. Hubiese sido ilustrativo conocer también a cargo de quiénes estuvieron las danzas y algunos otros aspectos de su presentación, pero Fernández solamente nos informa que fue una “hermosa danza” (*Loc. cit.*)

En España solía vincularse alguno de los hechos americanos al esplendor de la Antigüedad Clásica, entre aquellos de sus pensadores e historiadores que creyeron encontrar el paralelo formal entre el mundo encontrado y aquél que habían imaginado como utópico. Aunque se menciona que existían en Lima personajes con suficiente información sobre los textos clásicos como para haber podido sustentar este programa, también es cierto que quienes más y mejor educación habían recibido al respecto eran los religiosos, por la misma condición de su ministerio. El 6 de enero de 1590 tomó posesión el nuevo virrey del Perú, don García Hurtado de Mendoza y Manrique, IV marqués de Cañete. Para recibirlo se preparó un arco de triunfo en Lima. Quedó encargado de disponer lo relativo a la traza del arco de recibimiento Don Pedro de Santillán, quien encomendó la obra al padre agustino fray Mateo de León: “teólogo y predicador, persona de muy dichoso intelecto y generalísimo en toda suerte de antigüedad y curiosidad, y de admirable traza de ingenio, cuyo parecer se dió muy bien a entender y sentir en el modo de las figuras, casándolas con la ocasión, que es el mayor primor de los significados, porque todos igualasen el deseo de la ciudad y calle por do había de ser la entrada. El era blanco y de razonable altura y con pasamentos. La anchura era lo que decía de cerca á cerca, quedando la puesta vistosa y espaciosa, aunque faltó lugar para poner letras y figuras que algunas personas estudiosas tenían trazadas para el efecto” (Torres de Mendoza, Luis (Dir.) *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y colonización de las posesiones españolas en América y Oceanía, sacados en*

su mayor parte del Real Archivo de Indias. Madrid, Imprenta de Frías y compañía, 1867, T. 8, cap. XV; Lohmann, cit.) Hurtado de Mendoza arribó con un numeroso séquito del que formaba parte un grupo de músicos, demostración del cultivo de las artes que caracterizó a miembros de su familia. El ingreso fue pomposo: “arrojándose al pueblo un crecido número de monedas de plata” (Mendiburu, Manuel de. *Diccionario histórico-biográfico del Perú*. Lima, Imprenta Gil, 1933, 303) El virrey, a caballo y bajo palio, estuvo presidido por un séquito de “indios ricamente ataviados”, luego de los cuales continuaban el desfile la guardia de arcabuceros, los gentiles hombres de la casa del virrey, los miembros de la Universidad de San Marcos, los de la Audiencia y otros funcionarios (*Loc. cit.*) En la descripción del arco se consigna que: “En lo alto de la cimbra del arco, por timbre, estaban las armas del Rey nuestro Señor ... De un lado y otro destas armas, estaban las de la ciudad, que son una estrella en lo alto, y las tres coronas de los reyes magos, en campo azul. Por orla tenía su mote antiguo que dice así ‘Hoc signum veré Regum est’ ... A estos escudos respondían más abajo unos escasamentos cavados en la pared del arco do estaban dos figuras pintadas, la una a la mano derecha, la otra a la izquierda” (*Documentos, cit.*) señala Lohmann que ambas “de pincel”. La de la derecha era un viejo venerable vestido como rey indio sentado debajo de un árbol. Representaba “el Reyno del Perú”. El correspondiente mote latino rezaba: *sub umbra illius quem desideravam sedeo*. El árbol estaba ceñido por una parra, significándose el matrimonio del virrey —era el primero que ascendía al solio de los representantes del monarca en el Perú que llegaba acompañado de su consorte— y para dar a entender que la compañía no le habría de ser incómoda para regir el país, antes bien ayuda y soporte. La correspondiente leyenda expresaba lacónicamente: *mutuum auxilium*.. Del árbol colgaban las armas del virrey —Hurtado de Mendoza— y de su cónyuge —Castro— “incorporadas en un escudo y las de la ciudad en el suyo” (*Documentos, cit.*)... En el lado opuesto se diseñó una doncella con una balanza en las manos, imagen de la justicia. Empuñaba unas riendas asidas a un fresno (“freno” en *Documentos cit.*) (para denotar prudencia): una de ellas tirante, y la otra laxa. La leyenda estaba inspirada en el verso de Virgilio (con una ligera variante): *et premere laxas sciret dare jusos habenas*. En la balanza uno de los platillos lucía los instrumentos propios de la Justicia (grillos, cadenas y espadas) (Lohmann, *cit*) y el otro de los signos de misericordia y premio, ramas de oliva, palmas y estaba más inclinado (*Documentos. cit*) ... En la otra mano la imagen sostenía un ramillete de flores y frutos en sazón (“frutas sazonadas” *Loc. cit.*) ostentando como signo *fructus justitiae in tempore*.

El vano del arco se cerraba (“en dos puertas” *Loc. cit.*). En la primera de las hojas aparecía pintado un capitán general con una lanza en la mano izquierda; con la mano derecha ayudaba a levantarse a una mujer postrada a sus pies -significando la ciudad de Lima- (“vestida realmente con coronas y estrellas y a sus pies muchos edificios arruinados ‘ porque la levantaría de su polvo y caída” *Loc. cit.*) (evocando su denominación oficial de Los Reyes) Entre ambas figuras se divisaba el mausoleo del primer gobernante que llevara el título de marqués de Cañete con ejercicio del poder en el Perú (1556-1560) ... En la otra hoja de la puerta se había pintado a Eneas, portando sobre sus hombros a su padre, Anquises ... Eneas representaba a don García que vadeaba unas aguas con una espada como báculo... Para dar a entender que había regresado al Perú al amparo de la virtud que adornara a su padre se pintó a sus pies un cervato (“cervatillo” *Loc. cit.*) (rumiante del que la leyenda decía que en medio de las aguas vuelve (“el hocico a la tierra” *Loc. cit.*), porque la huele desde muy lejos) ... En la parte superior de la puerta se pintaron el sol y la luna ; el primero estaba rodeado de nubolocidad (“nublados” *Loc. cit.*), mas él muy resplandeciente y claro ...; por su parte la luna representaba la ciudad de Lima, y aparecía en plenilunio y serena ...” (Lohmann, *Ibid.*, 125-126) Encima del arco estaba la dedicatoria al virrey “Señalado y pueblo de Lima ofrece este arco al Señor García de Mendoza por la esperanza que tiene que con su venida sea reparada esta ciudad” (*Documentos, cit.*).

Tal como estan descritas, estas figuras recurrían a la relación analógica, además de estar acompañadas por emblemas y leyendas que conducían al observador cultivado a interpretar en el sentido correcto la composición, de acuerdo a la intencionalidad de los comitentes. En éstos y otros casos consignados en los que se levantaron túmulos y arcos de bienvenida, necesariamente debemos restringir el efecto total de las elaboraciones a un sector definido de receptores. Fundamentalmente fueron construcciones elaboradas para informar sutilmente al virrey sobre asuntos de interés político administrativo que pudieran, o no, comprometer a la población limeña del siglo XVI en general. Siendo así, los inteligentes en los detalles de los mismos, en especial los religiosos, debieron impartir explicaciones en cuanto les fueran solicitadas, o lo consideraran pertinente. De manera que la lectura, tanto como la información contenida en estas construcciones llegaba a los no instruidos a través del sentido que, los que sí lo eran, querían -o podían- darle. Debíó restringirse su concepción al sector español sobretudo si consideramos que no se aplicaba a estos programas elemento alguno que se refiriera directamente

a la realidad indígena de la tierra. La toma del Imperio rápidamente supuso su disolución formal en las representaciones auspiciadas por los españoles. Lima aparecía como una figura femenina postrada en posición de recibir merced la que, vinculada a los edificios ruinosos y al texto que acompaña a la representación, nos remite al terremoto del 9 de julio de 1586 que ocurrió durante el mandato del virrey Fernando Torres de Portugal, conde del Villar. El sismo fue devastador, con lo que la actitud de la mujer se relaciona directamente con la aspiración de que el nuevo virrey reedificara la ciudad. Con mayor razón cuando asociamos esta imagen con su equivalente analógico en la otra hoja de la puerta.

No es el mismo caso el de la figura del Inca que se agrega a la composición. Está representada por un anciano sentado que se muestra inactivo, protegido bajo la sombra del poder monárquico que se renovaba en esa ocasión. El ciclo del Imperio había terminado, se remarca su desaparición. El mote latino lo confirma al referirse a su sumisión pasiva al estado español. Un elemento contrastante con esta deslucida representación lo constituye el grupo de indios ricamente ataviados que presidió el cortejo virreinal. Aunque lo advertimos igualmente subordinado, tanto por la posición que ocupan en el grupo, como porque deducimos que estaban cubiertos con atuendos occidentales, tal como correspondía a su limitada condición de criados. Los indios aquí son presentados como elementos en coherencia con la comitiva de recepción. Por otra parte presidían el cortejo como lo habrían hecho con el mismo Inca, superponiendo así la concretización del poder español a la remembranza de la concretización Inca, una de cuyas realizaciones nos ha llegado a través de las crónicas iniciales sobre el ingreso de Atahualpa en la plaza de Cajamarca. Mateo de León parece haber propuesto la imagen reciente asociándola a la anterior, anulando visual y conceptualmente la nativa.

Encontramos una referencia significativa respecto a la posible vinculación de los indígenas al imaginario de la cultura clásica europea, la misma que estaba presente con cada vez mayor frecuencia en la temática plástica no religiosa. Se menciona que en 1570 la Iglesia de Quito prohibió “la venta de imágenes profanas a los indios” (Franco, Jean.”La cultura hispanoamericana en la época colonial” En: Iñigo Madrigal, Luis (comp.). *Historia de la literatura hispanoamericana*. T. I. Madrid, Cátedra, 1982 (35-53) 43) Habría que determinar a cuáles imágenes profanas se refería el decreto y, en todo caso, indagar las razones por las que existían mercaderes que las consideraban productos comercializables y, más sorprendente aún, que estas imágenes

podieran ser una atractiva adquisición para los indígenas, en el supuesto que estaba fuera de su comprensión el simbolismo que contenían, considerando que habían transcurrido menos de cuarenta años del arribo español. El hecho mismo de haberse emitido una disposición nos indica que la actividad estaba difundida entre los pueblos de indios y que, además, representaba un problema que debió encararse. Por otra parte nos remite al valor particular y no dogmático que los nativos otorgaban a las imágenes, cualquiera fuera su procedencia.

Tema 2: La filiación: en defensa del padre

Un tema en el que se insiste en las representaciones plásticas y no plásticas del siglo XVI, es el de la filiación a los personajes sagrados. Vicente de Valverde repitió al Inca Atahualpa el requerimiento en el que se señalaba expresamente la creación única de la humanidad por el dios cristiano. Atahualpa cuestionó tal filiación porque a su vez reconocía otra, que le era ancestral y la que, por otra parte, sustentaba el poder por el cual se encontraba en tal circunstancia. No era diferente la preocupación de Valverde por hacerle comprensible su punto de vista. Aceptar que los hombres habían sido creados por su dios también sustentaba el orden monárquico que lo enviaba y el aparato por el cual Francisco Pizarro le había encargado respaldar la empresa que, precisamente, en ese momento defendía. Podríamos afirmar que desde entonces se estableció la controversia del padre que enfrentará a ambas culturas y que hasta hoy puede identificarse en la dificultad de integración del pueblo peruano: la defensa del clan.

Cuando se propiciaron las pinturas de árboles genealógicos en los que se llegaban a hermanar Incas y monarquías europeas bajo un único origen, la intencionalidad variaba entre lo afectivo y lo subliminal. Conjuguar ambos sistemas implicaba absorber la genealogización andina y disolverla, diluirla en la europea. Aparecía el conjunto como una suerte de Incas consecuentes que avalaban frente a su pueblo una línea de ascendencia supeditada a la extranjera lo que, por ende, resultaba en convertir su propia ascendencia en inconsistente y vacía. Junto con esta aceptación desaparecía la religión que se sustentaba en las creencias fundacionales, que le eran específicas y que había mantenido la estructura del Imperio. El mismo sentido, aparte del evidentemente político, tuvo el apoyo que, desde Vicente de Valverde y otros funcionarios, se dió al establecimiento de alianzas y vínculos sanguíneos de

españoles con la nobleza Inca. En este contexto se inscriben los temas del Cristo crucificado y el Padre Eterno en su relación al Hijo sufriente y sacrificado por la redención, así como el tema trinitario. No olvidemos que el soporte intrínseco de estos temas es que el Padre ofreció al Hijo, se desprendió de él y lo entregó a la inmólación en favor de su creación humana, perdida por haber abandonado sus preceptos en el pecado. Su posterior resurrección y ascenso al cielo suponía su triunfo en la Gloria, en un espacio supraterrrenal que lo reivindicaba y transformaba en "otro", lo separaba del género humano del cual había sido temporalmente parte.

La genealogización extrema y particular puede advertirse igualmente en un aspecto de las circunstancias de los religiosos españoles en esta época. Las crónicas informan sobre la actitud de algunos religiosos quienes ejercían su ministerio en lugares apartados, aislados de otros de su condición y que de esta manera cumplieron su labor manteniendo un escaso, aunque frecuentemente nulo, contacto con los españoles. De la misma manera conocemos de religiosos que guardaban este mismo recogimiento al interior de los complejos monásticos. Por esta práctica la religión se estableció como una forma de conciencia particular de quienes la abrazaban —en la que se advierte la influencia del pensamiento de Erasmo de Rotterdam— como también condujo a la aparición de tendencias mesiánicas, en las que la salvación eterna a la que se aspiraba pasaba por una autoconciencia de la diferencia y, con ello, por una defensa de la filiación exclusiva. Desde la Edad Media esta actitud en ocasiones encubría una religiosidad distinta, no manipulable, que se manifestaba con formas nuevas, liberadoras, enfrentadas a las impuestas por el medio a las que se rechazaba por considerarlas inauténticas. En esta época el pensamiento erasmista impulsaba la corriente, extendida entre los miembros de la Iglesia, que buscaba establecer una relación personal con Dios, ajena a lo colectivo y ritual demostrativo.

Otra forma de individualización, pero a partir del grupo nativo, se produjo en la apropiación de la apariencia externa de las figuras divinas de la religión cristiana con la aplicación de elementos autóctonos a sus formas expresivas. La comunidad indígena fue consecuente con el aspecto formal del nuevo dogma, pero dotándolo de elementos reconocibles de su cultura. En este caso las imágenes se incorporaron a la propia filiación, se personalizaron. Las diversas advocaciones de la Virgen María y de los Cristos se pueden considerar en este marco. La filiación con el padre queda subyacente en la actitud de españoles e indígenas defendida de la agresión externa, cualquiera

fuera su procedencia. Aceptando en este hecho lo que implica de reconocimiento personal, debemos estar atentos a identificar la participación por sugestión de los religiosos, en el aspecto de las imágenes devocionales indígenas. El religioso estaba en la posibilidad de inducir a los indígenas para que adoptaran una representación por medio de una asociación formal obvia —como el caso Virgen / cerro— que encubriera una identificación a la inversa. En este caso por ejemplo sería la Virgen la que podría haber adoptado la apariencia del cerro desde la manipulación de la focalización hispana y no ser una respuesta apropiativa desde la visión indígena, para la que no debió ser condición indispensable valerse de este subterfugio para aceptar su culto, toda vez que la apariencia no se muestra como factor determinante en su religión. Particularmente en la Virgen de Copacabana el cerro convocado es el de Potosí (Gisbert, Teresa. *Iconografía y mitos indígenas en el Arte*, La Paz, Gisbert y Cía., 1980, 17ss.) fuente de inagotables riquezas para los españoles y destrucción para los indios, a quienes por esta apropiación formal pudo justificárseles el sacrificio. Franklin Pease formuló esta identificación como resultado de un proceso sincrético derivado de la incomprensión, por parte de los españoles, del concepto de la divinidad del mundo subterráneo prehispánico. Esto resultó en que lo descuidaran y así permitieron que permaneciera como “un espacio indiscutiblemente andino... y en consecuencia fue más fácil su rápida identificación —sincrética, no sintética— con la Virgen María” (“La cultura en el Perú en los tiempos de la evangelización” *Revista Peruana de Historia Eclesiástica* N° 3. Cusco, IPHE, 1994 (207-218, 211-212). Pero igualmente fue la zona reservada a la permanencia y reconstrucción del reino del Inca. De lo que se deduce que por este proceso se termina identificando con el rey español y, más ampliamente, con Cristo. Podríamos sugerir que esta posible identificación despoja a la representación impuesta de su contenido, para sumirla en otro que se advierte en sus modificaciones formales. Ya no es lo que era, pero no por una comprobación evidente, sino por la manera como es recepcionada por un sector de espectadores que aceptaron convencionalismos válidos exclusivamente para ellos. Una Virgen “mestiza” presenta una apariencia que no significa lo mismo para todo espectador porque incluye sutilezas conceptuales propias de un lenguaje simbólico que no es compartido, sino es resultado de una adaptación para un grupo específico de observadores. Por eso muchas veces no interesó la lengua en la que se predicaba porque, finalmente, era un hecho irrelevante lo que se manifestara con ella. De la misma manera tampoco sería significativa la imagen en sí misma.

Tema: La imagen desnuda y la naturaleza salvaje: Conquista-Sumisión

El vestido diferenció al hombre del animal desde hace lejanos 50 mil años, o más. Motivado por la necesidad, el uso de cubrir el cuerpo se transformó con los siglos en distintivo de los individuos y su circunstancia de acuerdo a la calidad, elaboración y color del vestido. En los mitos primitivos el traje es presentado como premio de los dioses a quienes los sirven, así como se despoja de él a quien comete infracciones que ofenden los designios divinos y comprometen el bienestar de la comunidad. El destierro y el desnudo suelen presentarse asociados como penas máximas de castigo. Quitar el traje es cuestionar la condición humana de un individuo y condenarlo al ostracismo.

Desde el medioevo, y como resultado de la concepción cristiana, el cuerpo fue objeto de especial celo. Revelador de la inocencia ancestral fue convirtiéndose, a causa del pecado original, en fuente de todo suplicio y oprobio. El cuerpo desnudo durante el Medioevo pasó por varios estadios en los que casi siempre estaba involucrada la vergüenza, ya fuera por sus implicancias sexuales, de carencia o de castigo. En muchas culturas del mundo el cuerpo desnudo implicaba pérdida de la privacidad que sustentaba la humanidad del individuo y de los signos distintivos de su posición social, equivalía a una degradación.

Pero también, y en cierto modo vinculado a ello, se otorgaba otro valor simbólico a la desnudez: su extrañeza y asociada a ella encontramos al "salvaje". Cuando llegaron a Europa las primeras muestras visuales de los indígenas americanos, se les representó desnudos. En el escudo que Fernando el Católico entregó en 1508 a don Diego Méndez de Segura, Escribano mayor de la armada de Cristóbal Colón en su último viaje se representó "las islas y la canoa y dos indios desnudos aislados a los lados, cada uno con un bastón dorado en la mano" (Bataillon, Marcel. *Erasmus y España*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982, 808, nota 7), en referencia a una acción arriugada que protagonizó. Otro ejemplo recurrente aparece en los aguafuertes en los que aparece Cristóbal Colón en la isla La Española realizados por P.B. Bouffats para la edición de las *Décadas* de Antonio de Herrera en 1728. En algunos los americanos son dibujados desnudos y con plumas, a pesar del evidente aspecto occidental de sus rasgos físicos.

Una interpretación al tema del "salvaje" puede darse considerando el contexto de los españoles que llegaron a América, a partir de la necesidad de

evasión de un mundo hostil y degradante que cundió en la España del siglo XVI, fenómeno que propició el desarrollo de ciertos temas exóticos. La decisión de los hombres que emprendieron el viaje de exploración a fines del siglo XV y primeras décadas del XVI, pudo haberse sustentado en la necesidad de huir de un mundo percibido como apartado de la gracia divina. En el caso peruano el insistente apoyo divino que convocan los cronistas para con la campaña, los convertía en seres privilegiados, escogidos para luchar contra las fuerzas malignas del demonio que parecía haberse enseñoreado en el mundo que conocían. Los seres monstruosos que aparecen en los textos y lo maravilloso de las tierras encontradas brindaban sustento a la necesidad de confianza que les era indispensable para continuar las exploraciones y justificar sus acciones. Fue indicio del favor celestial la facilidad de las conquistas, así como la amplitud y fecundidad de los territorios. La tendencia a lo maravilloso y exótico se ve plenamente traducido en las excepcionales cualidades que advierten en las tierras y que ellos exageran, aceptando las más descabelladas explicaciones. La imagen que transmiten es la del caballero conduciéndose en un mundo ideal, paradisíaco y que en gran parte se alude como deshabitado, en tanto no lo estaba de seres alines. En este contexto el "buen salvaje" encaja, magnífica y sustenta la narración, permaneciendo como tema en la representación plástica. En términos generales el tema del desnudo aparece con relativa frecuencia y fue en cierto modo popular en España, hasta que las disposiciones del Concilio de Trento, seguidas por los provinciales correspondientes, emprendieron campañas disuasivas respecto a las imágenes consideradas como "indecentes".

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

La desnudez plástica del habitante americano implicó en algunas ocasiones su intrínseca inocencia, pero no podía desligarse la imagen a la que resultaba de considerar la falta de protección del cuerpo como un signo de ostracismo, lo que implicaba separar a los individuos inadecuados o no integrados, de los grupos sociales cuyas normas habían transgredido. Desnudo permanecerá en las alegorías del hombre y del continente, connotativas del salvaje. Estas imágenes del "buen salvaje", pero salvaje al fin y al cabo, transmitían varios mensajes. Su marginalidad y conducción a la esclavitud se justificaban plenamente por ser elementos perturbadores del orden. Su falta de vestido los delataba. Vivían alejados del orden divino y debían ser incorporados al sistema, pero desde su condición primera, sin superar su inferioridad y medianía. En cierta forma el publicitar el bautismo de los señores Incas tenía que ver con su incorporación a la sociedad de la que asumían el vestuario y los atributos, tan ajenos a su tradición como eficaces para señalar

su abandono. En el arco erigido con ocasión del ingreso en Lima del virrey García Hurtado de Mendoza, el viejo que representa al Perú lo hace caracterizado de Inca, con lo que puede interpretarse como representante de un mundo "otro", que no compromete al español. El viejo fue "íntegramente" indio y no obstante era representativo del Perú —no hay equivalente formal con otra caracterización de Perú— por lo que podemos entender que los españoles no se consideraban integrados con el país. Escuché el sermón de un oficiante español en la catedral de Sevilla con ocasión de la conmemoración del 12 de octubre, en el que no dudó en continuar —500 años después— recreando imágenes de salvajismo y selva virgen en Iberoamérica, rescatadas por piadosos defensores de la fe y portadores de una única forma cultural, no solamente referidos a 1492 sino extendiéndolo a la participación económica, que él consideraba "ayuda", española contemporánea en el continente. La dificultad para comprender el verdadero valor de las culturas americanas se gestó en el primer momento y cientos de años después algunos sectores no han podido superarlo.

La representación del salvaje, sin embargo, apuntaba también a otro objetivo. La desnudez en el Cristianismo connota la inocencia y pureza antes de sucumbir al pecado, que conlleva vergüenza y deshonor. En estos márgenes fluctuará la figura desnuda de acuerdo al contexto visual en el que se le presente y al mensaje que se intente transmitir. Adán y Eva, en un Paraíso americanizado, serían las almas puras no redentas del indígena previo a su descubrimiento. Su dolor después del pecado representaría a los mismos luego de que, implantado el Cristianismo, fueron conscientes de sus infracciones a la ley divina. El Cristo martirizado y vejado se presentaba como la mayor culpa. Su sacrificio se insistió que fue en beneficio del pecador, que por entonces parecía ser sólo el indio. Los Cristos sangrantes tuvieron amplia difusión y aparente aceptación en las comunidades indígenas. Con Él su Madre, herida por las flechas del sufrimiento permanente, aparentemente por la convicción que podía generar en ellas la profundidad de la afrenta a Dios en la que habían incurrido con sus prácticas religiosas. Los españoles estaban convencidos de la culpa, y por ello también de la inferioridad, de la raza indígena. El médico filósofo Francisco Sánchez en su *Quod nihil scitur (Que nada sabe)* (Lyon, 1581) incluye: "Y en las Indias, ¿cuánta ignorancia no reinó hasta hoy? Ya, ahora hácense poco a poco más religiosos, más agudos, más doctos que nosotros mismos" (Pedro, de. *Op. cit.*, 70) con lo que aunque reconocía el grado de competencia alcanzado hacia fines del XVI, tomaba como única medida de referencia la instrucción religiosa.

Un texto inédito hasta 1868 que nos parece especialmente significativo acerca de la postura ideológica del español promedio respecto a los pueblos alejados de experiencia es el *Viaje a Turquía*, el mismo que Manuel Serrano y Sanz atribuye a Cristóbal Villalón (*Viaje a Turquía*. En: Serrano y Sanz, Manuel *Autobiografías y memorias*. Madrid, BAE, N° 2 (1-149) y Marcel Bataillon al doctor Andrés Laguna (Bataillon, *Op. cit.*, 669) Es el relato de Pedro de Urdemalas, un español de familia acomodada, que narra a Mátalas Callando y Juan de Voto a Dios, dos amigos clérigos ávidos de escucharlo, las peripecias que le sucedieron en un viaje a Turquía entre 1552 y 1556. Vinculado al viaje describe todo lo que le impresionó de la cultura musulmana y de otros lugares europeos. Precisamente a la descripción de Nápoles, uno de los oyentes hace el siguiente comentario: "En fin, acá todos somos bestias, y en todas las habilidades nos exceden todas las naciones extranjeras; ¡ Dadme por amor de mi, en España toda quan grande es, una cosa tan bien ordenada" (*Viaje, cit.*, 91) Más adelante, conforme se maravillan los amigos con las historias de Pedro referidas a los países musulmanes, Juan de Vota a Dios hace una petición: "Una merced os pido, y es que, pues no os va nada en ello, que no me digáis otra cosa sino la verdad; *porque no puedo creer que siendo tan bárbaros, tengan algunas cosas que parezcan llevar camino...*" (*Ibid.*, 109) Posteriormente Mátalas Callando añadirá: "Y a propósito, ¿esa jente llamais bárbara? Nosotros lo somos más en tenerlos por tales" (*Ibid.*, 115) El término bárbaro aquí se refiere a "no cristiano", el mismo sentido que encontramos en las narraciones del siglo XVI sobre América, añadidas a las connotaciones aplicables al salvaje. Lo interesante del *Viaje* es que supone un lento convencimiento, no sin reticencias, del conocimiento fraccionado y prejuicioso que los amigos españoles tenían de pueblos que, finalmente, consienten en admirar. Manuel Fernández Álvarez a propósito de este texto, hace un análisis que nos parece interesante reproducir porque su sentido, es aplicable al caso que tratamos:

De esta forma, para los hombres del Quinientos un viaje a Turquía era tanto como asomarse a un mundo prohibido y excitante, del que se sabían pocas cosas ciertas, aunque se decían muchas imaginadas; un mundo que de entrada se tildaba de abominable y maldito, pero que se alzaba formidable, desafiando las iras del cristiano. Era como un reto a la imaginación de los europeos, ya que quien tenía religión, política y costumbres tan distintas, sin embargo había logrado un poder formidable. ¿Es que algo fallaba en los cristianos? ¿O sería que aquel mundo maldito no era tan perverso? Pues

la razón quería que si se mostraba tan poderoso, algo había de tener de bueno, y aún de digno de copiarse (Fernández Álvarez, Manuel. *La sociedad española en el Siglo de Oro* Madrid, Gredos, 1989, 490).

La percepción del tema americano en las crónicas de la conquista advierte de una causalidad que bien podríamos transcribir con la de Fernández para el caso turco. Existía una actitud preconcebida en los observadores españoles para todo aquello que no los involucrara directamente, como antes hemos señalado. Puede ser parte de la intolerancia y sin razón que Vives y otros pensadores de su tiempo advertían en su sociedad, por la situación de estancamiento y con pocas posibilidades de progreso que parecía sumirla. En el arco triunfal que se levantó en la Puerta del Sol en Madrid para recibimiento que se hizo a Felipe II en 1570 fue incluida, por primera vez, y a casi un siglo de su descubrimiento, la alegoría de América para acompañar a las tradicionales de Europa, Asia y África (Pizarro, *Op. cit.*, 102) Posiblemente parte de la negación hasta entonces del tema americano, o la insistente terquedad en mostrarlo solamente a través de sus representantes más atrasados, evadiendo sistemáticamente reconocer el alto grado de desarrollo de las culturas que encontraron en los nuevos territorios, sobre todo en el Perú y en México, se explica por el angustiado comentario “*porque no puedo creer que siendo tan bárbaros, tengan algunas cosas que parezcan llevar camino...*” que citamos más arriba. ¿Cómo podía admitir un individuo que justificaba los mayores excesos con el pretexto de la salvación por la fe cristiana que un pueblo que la ignorara pareciera no haber encontrado obstáculo para un óptimo desarrollo? Lo poco significativo que fue para España el tema americano se vincula particularmente a los aspectos del “buen salvaje” con “traje de indio”, esto es semidesnudo y con plumas. Esta primera percepción del hombre americano quedó grabada permanentemente en el imaginario europeo. Una última anotación literaria puede brindarnos información de la captación que del asunto tenían en España ciertos sectores con experiencia americana. En el auto sacramental las *Cortes de la muerte* (publicada el 15 de octubre de 1557), de Micael de Caravajal y Luis Hurtado de Toledo aparece un indio que presenta queja frente a los abusos cometidos por los españoles. Caravajal se supone que estuvo con los padres dominicos en Santo Domingo alrededor de 1510 y por tanto tenía la experiencia americana y conocía las circunstancias que condujeron al pensamiento lascasiano. Incluso se hace notar la similitud de su propuesta con las de fray Antón de Montesinos, inspirador de fray Bartolomé de las Casas. Montesinos hizo cerrada defensa

de los indios en Centroamérica frente a los abusos españoles, en un sermón del 30 de noviembre de 1511 en el convento dominico de la capital de la isla La Española y de Las Antillas, en el que se establecieron las posiciones a favor del derecho indiano (Pedro, de. *Op. cit.*, 47-48). En las *Cortes de la muerte* el indígena se presenta agradecido por la evangelización pero, asimismo, deja expuesta la contradicción que otros indígenas en su circunstancia ya habían advertido: Y era que "... cuando a los dioses mudos, / bestiales, falsos y rudos/ adorábamos sin ser, / ninguno nos perturbaba de cuantos en nuestra tierra/ ha pasado ni pasaba/ ni hacía crudas guerras..." Con los españoles, llevados a los extremos por la codicia del oro, a pesar de predicar que respondían a los preceptos de un dios misericordioso y justo: "parece que desafueros, / homicidios, fuegos, brasas, / casos atroces y fieros, / por estos negros dineros / nos llueven en nuestras casas ...". El indio ofrece un trato. Que se lleven todo, pero que los dejen vivir en paz (*Ibid.*, 49-50). Este auto presenta una situación al dominio público y refleja el convencimiento de un sector de la población española con experiencia americana. Define una supuesta autocrítica del indígena americano que no soslaya la responsabilidad que supuso la administración española. Advertimos, sin embargo, que en la percepción española quedó relegada la imagen del Perú a la riqueza que se advierte en las *Cortes*. Dos ejemplos en el *Viaje a Turquía* informan de ello: "nos vimos con tres mill escudos (de limosna) de fabrica para los ospitales, y restitución de vnos indianos o peruleros ..."; referido a quienes estuvieron en América, y el otro, más específico: "... dicen que es del Duque, lo cual le renta vn Perú" (*Viaje, cit.*, 12, 100).

«Jorge Puccinelli Converso»

El significado del vestido se relega así al asunto de la barbarie, pero no debemos olvidar que funciona como signo de identificación étnica, cultural, social y política indiscutible en la historia de los pueblos. En las ocasiones en las que aparecen representados figurativamente grupos compactos en ceremonias urbanas, el vestido es determinante para identificar los niveles sociales y sus diferencias étnicas. En las fiestas prehispánicas los indígenas desfilaban con vestuario de diferente calidad, color y vistosidad de acuerdo a lo que describen los cronistas en las ceremonias de los pueblos andinos: "En lo que traen en la cabeza se conocen y diferencian cada uno de la tierra donde es" (Ruiz de Arce, Juan. *Advertencias que hizo el fundador del vínculo y mayorazgo*. Lima, Biblioteca Peruana I, 1968, 433) A lo que añade Cieza de León "Y hoy día, donde vemos junta de gente, luego decimos éstos son de tal parte y éstos de tal parte; que por esto, como digo, eran unos de otros conocidos" (Cieza de León, Pedro. *Señorío de los Incas*. Lima, Instituto de

Estudios Peruanos, 1967. Cap. XXIII) Las procesiones coloniales, especialmente las del tiempo inicial, tuvieron que mostrar a los grupos indígenas que conformaban la joven sociedad virreinal, desfilando con sus cofradías con sus mejores galas y adornos distintivos, tal como los cronistas describen que era costumbre en sus ceremonias. El vestuario y los estandartes conferían a cada cual su lugar en la multitud, cuanto más si avanzado el siglo XVI sabemos que se detectaba la presencia recurrente y soterrada de prácticas nativas en las festividades cristianas. Paralelamente aparecieron los préstamos y transmisiones de detalles del vestido español, como las mangas, cuellos, chalecos y chaquetillas, pantalonetas, medias y zapatos, especialmente entre los indígenas que, como los "indios ricamente ataviados" (Mendiburu, *Op. cit.*, 303) que acompañaron en 1559 el ingreso del marqués de Cañete, ocupaban lugares destacados. Por las normativas conocemos que la apariencia elegante y rica que muchos adquirieron motivaron disposiciones expresas para prohibir sobrepasaran los límites impuestos por la administración como adecuados. Existen leyes emitidas tempranamente por las que se prohibía a los indios y negros lucir atuendos que por sus características fueron considerados más acordes para un señor que para ellos. Mucho menos se les permitía llevar armas, precaución que suponía más que una conveniencia social. Los colores también se restringían toda vez que variaban en calidad y valor según los componentes de los tintes y la calidad de los importados respecto a los trabajados en la tierra. La misma objeción se aplicaba a las joyas y adornos, fueran o no de calidad y sólo por su engañosa apariencia. En las representaciones plásticas aparecen estos grupos de acuerdo a sus respectivas convenciones. El mensaje era claro a quien lo observara. No se permitía transgredir el orden establecido así perennizado. En el segundo Concilio Limense (1567) se prohibieron muchas de las costumbres distintivas de los pueblos prehispánicos. Entre ellos la deformación craneana (cap. 100), los tocados realizados con cabello o el trasquilado (cap. 101), el uso de orejeras y trepanarse los lóbulos (cap. 103), con lo cual se pretendió frenar el encubrimiento de la religiosidad tradicional. Con ello además, se proscribió una práctica que en el siglo XVI estuvo extendida entre gran parte de la población indígena, como medio para preservar los signos culturales que la distinguían de los europeos.

Los tres temas que hemos seleccionado del arte colonial son representativos de la actitud que primó en el primer encuentro cultural entre España y el Perú. Fundamentalmente comprometieron la vida de toda la población aunque no en la misma medida, y abarcaron los variados aspectos de la mentalidad colonial. Se encuentran implícitos y en el sustrato de la sociedad

y la cultura virreinales que lentamente iba tomando forma en el siglo XVI y que sería plasmada en el arte que propiciaron los diversos grupos involucrados. De un modo u otro, la manera de enfrentar estos temas extenderá su influencia hasta contaminar la imagen europea de América, difundida en su arte y en el arte que se configuró en el nuevo continente, atrapando en su formalismo la conciencia de sus habitantes.

BIBLIOGRAFÍA

- BALTRUSÀTIS, Jorges
1983 *La Edad Media fantástica*. Madrid, Ediciones Cátedra, S.A.
- BARRIGA TELLO, Martha
1992 "Relación entre Iglesia y Arte durante el Virreinato del Perú". *Letras*, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, UNMSM, Nº 91, 49-63. Lima.
1994 "Los religiosos y el arte en el Perú del siglo XVI". *Sequitaeo* Nº 7, 19-32, Lima.
1997 "La Iglesia como promotora del legado artístico virreinal". *Letras*, Facultad de Letras y Ciencias Humanas UNMSM, Nº 94, 3-24. Lima.
(En prensa) "Visiones plásticas encontradas: España y Perú siglo XVI". Universidad de Friburgo (Suiza).
"Jorge Puccinelli Converso"
- BATAILLON, Marcel
1982 *Erasmus y España*. México, Fondo de Cultura Económica.
- BENNASSAL, Bartolomé y Lucile
1992 *1492: ¿un mundo nuevo?* Madrid, Nerea.
- BROWN, Jonathan
1991 *La Edad de Oro de la pintura en España*. Madrid, Nerea, 2da. ed.
- CIEZA DE LEÓN, Pedro de
1967 *Señorío de los Incas*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, Introd. Carlos Aranibar.

- CHECA, Fernando
1993 *Pintura y escultura del Renacimiento en España*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel
1899 *La sociedad española en el Siglo de Oro*. Madrid, Gredos, 2da. ed., 2 tomos.
- FERNÁNDEZ, Diego "el Palentino"
1876 *Primera parte de la Historia del Perú*. Lima, edición Manuel de Odriozola, imprenta del estado.
- FRANCO, Jean
1982 "La cultura hispanoamericana en la época colonial" En: Íñigo Madrigal, Luis (coord). *Historia de la literatura hispanoamericana*. T. I. Madrid, Cátedra, (35-53).
- GÁLLEGO, Julián
1972 *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Aguilar.
- GISBERT, Teresa
1980 *Iconografía y mitos indígenas en el Arte*, La Paz, Gisbert y Cia. **Biblioteca de Letras**
«Jorge Puccinelli Converso»
- GOMBRICH, Ernst
1983 *Imágenes Simbólicas*. Madrid, Alianza Editorial.
- HALL, James
1979 *Dictionary of Subjects & Symbols in Art*. New York, Harper & Row.
- HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro (comp.)
1999 *La tradición clásica en el Perú virreinal*. Lima, Fondo Editorial UNMSM, Sociedad Peruana de Estudios Clásicos.
- ÍÑIGO MADRIGAL, Luis (coord)
1982 *Historia de la literatura hispanoamericana*. T. I. Madrid, Ediciones S.A.

- LEONARD, Irving A.
1953 *Los libros del conquistador*, México, FCE.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo
1999 "Huellas renacentistas en la literatura peruana del siglo XVI"
En: HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro (Comp.). *La tradición clásica en el Perú virreinal*. Lima, Fondo Editorial UNMSM, (115-127).
- LÓPEZ TORRIJOS, Rosa
1995 *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra.
- MENDIBURU, Manuel de
1933 *Diccionario histórico-biográfico*. Lima, Imprenta Gil.
- NÚÑEZ, Estuardo
"Henrique Garcés, múltiple hombre del Renacimiento" En:
Hampe (Comp. cit) (129-144).
- PANOFSKY, Erwin
1970 *El significado de las Artes Visuales*. Buenos Aires,
1985 *Idea*. Madrid, Cátedra.
- PEASE G.Y., Franklin «Jorge Puccinelli Converso»
1999 "Temas clásicos en las crónicas peruanas de los siglos XVI
y XVII": En: Hampe, Teodoro (Comp.) *La tradición clásica
en el Perú virreinal* UNMSM; SPEC., 17-34.
1994 "La cultura en el Perú en los tiempos de la evangelización".
Revista Peruana de Historia Eclesiástica N° 3, Cusco, IPHE,
(207-217).
- PEDRO, Valentín de
1954 *América en las letras españolas del Siglo de Oro*. Buenos
Aires, Editorial Sudamericana.
- PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier
1999 *Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II (1542-1592)*
Madrid, Ediciones Encuentro.

- RUIZ DE ARCE, Juan
1968 *Advertencias que hizo el fundador del vínculo y mayorazgo.*
Lima, Biblioteca Peruana I.
- SERRANO Y SANZ, Manuel
Autobiografías y memorias. Madrid, BAE, Nº 2, *Viaje a*
Turquía (1-149).
- TORRES DE MENDOZA, Luis (Dir.)
1867 *Colección de documentos inéditos relativos al descubri-*
miento, conquista y colonización de las posesiones españo-
las en América y Oceanía, sacados en su mayor parte del
Real Archivo de Indias. Madrid, Imprenta de Frías y com-
pañía.
- ZÁRATE, Agustín de
1968 *Historia del descubrimiento y conquista del Perú y de las*
guerras y cosas señaladas en ellas acaecidas hasta... (1551)
Lima, *Biblioteca Peruana*, Editores Técnicos Asociados,
T. 2.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

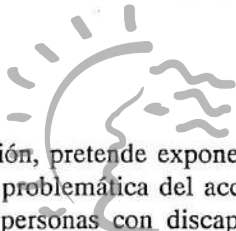
El acceso de los servicios de información a los discapacitados del Perú: su problemática y la necesidad para su integración y desarrollo a la sociedad*

Isabel Miranda Meruvia

*Nadie rebaje a lágrima o reproche
esta declaración de la maestría de
Dios, que con magnífica ironía me
dio a la vez los libros y la noche*

Jorge Luis Borges

INTRODUCCIÓN



La presente intervención, pretende exponer una visión global de la situación actual de la problemática del acceso a los servicios de información que enfrentan las personas con discapacidad física de audición y lenguaje (sordomudos) y visual, debido a la carencia de bibliotecas debidamente organizadas con infraestructura adecuada, equipos tecnológicos modernos, materiales informativos especiales y actualizados que son medios indispensables para su desarrollo e integración a la sociedad y les permita alcanzar mejores niveles de vida.

EL POR QUÉ, DEL TEMA DE LOS SERVICIOS DE INFORMACIÓN PARA LOS DISCAPACITADOS EN EL PERÚ

Antes de entrar al análisis del tema mismo, con el permiso de ustedes, me voy a tomar la libertad de narrar brevemente un acontecimiento, que me

* Ponencia leída en el *Seminario de Adquisiciones de Materiales para Bibliotecas Latinoamericanas*, organizado por la Universidad de California, Los Angeles, del 26 al 31 de mayo del 2000.

ha llevado a sumir el compromiso con gran satisfacción de ocuparme y de investigar la realidad del tema a exponer.

Entre los años 90 y 95, como consecuencia de una época de violencia, de angustia y de temor por el terrorismo en el Perú, un joven trabajador de 24 años de la Biblioteca Nacional, fue víctima de una explosión de un cochebomba, cuando pasaba por una estación de radio, y como resultado sufrió quemaduras y perdió totalmente la visión. Estuvo en rehabilitación un año y de regreso a sus labores a la Biblioteca, lo designaron a la Dirección de Desarrollo de Colecciones, que estaba a mi cargo.

El empeño y los deseos de superación de Rigoberto Camargo, permitió iniciar su capacitación en las tareas de la Dirección y logró elaborar un Catálogo bibliográfico de libros peruanos del año 1993 que fueron seleccionados de los más leídos y la transcripción del cuento "Paco Yunque" del autor peruano César Vallejo, los dos en Braille.

Hasta entonces mi labor como bibliotecóloga en la Nacional del Perú, por 20 años, fue siempre dirigido a personas con visión, y la realidad acerca de las necesidades educativas, culturales y principalmente de información de las personas discapacitadas eran totalmente desconocidos.

Actualmente, en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos como docente de la Escuela Académico Profesional de Bibliotecología y Ciencias de la Información de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, con un grupo de alumnos invidentes, entre ellos Lucio Suárez de la especialidad de Bibliotecología y CC. II. y de otras Facultades, estamos interesados en apoyar a concretar el Proyecto de establecer un Centro de documentación e información para Invidentes que detallaré más adelante.

Considerando todo lo anterior, he creído necesario examinar dos conceptos el de *Información* y el *Derecho a la Información*, que están presentes en nuestro quehacer profesional y que nos permitirá analizar e informar de las personas discapacitadas de nuestro país y presentar alternativas o soluciones a fin de promover y fomentar el acceso y disponibilidad de los servicios especiales de información.

1. INFORMACIÓN

“Es un recurso inherente e inalienable a toda persona humana, porque está unida inseparablemente al proceso mental, a la esencia misma; no es posible concebir al hombre sin ser sujeto generador y consumidor de información”.

Por lo tanto, es vital para el desenvolvimiento socioeconómico, educativo y cultural de los países.

En el Perú, este recurso es limitado por la ausencia de una política cultural de difusión y protección; de una política de información que regule la producción, comercialización y difusión de los materiales informativos; de un Sistema Nacional de Información que coordine, promueva e integre las unidades de información e involucre las necesidades de información de los discapacitados.

Derecho a la información



“Es un derecho humano, universal inviolable, una expresión real de libertad, porque supone el acceso a una serie de posibilidades que son esenciales para el ejercicio de una vida plena de todas las personas sin discriminación de ningún tipo”.

«Jorge Puccinelli Converso»

En las constituciones peruanas, la evolución del derecho a la información, ha tenido un desarrollo lento, inalterable. La Constitución de 1993 en su art. 2, inciso 4 señala “toda persona, tiene derecho a las libertades de información, opinión, expresión y difusión del pensamiento mediante la palabra oral, escrita o la imagen”.

¿Cómo se encuentra este Derecho a la Información en nuestras unidades de información?

Las Bibliotecas y los Servicios de Información

Según el Manifiesto de la UNESCO (1994):

Debe ser un centro de información que facilita a los usuarios todo tipo de datos y conocimiento y que presta sus servicios sobre la base de igualdad de acceso de todas las personas, independientemente de su edad, raza, sexo, religión, nacionalidad, idioma o condición Social. Deben contar con servicios específicos para quienes, que por una u otra razón no puedan valerse de los servicios y materiales ordinarios por ejemplo minorías lingüísticas, deficiencias físicas y mentales, enfermos o reclusos.

En el Perú, casi el 98% de las bibliotecas del sector público y privado de los colegios, institutos superiores, universidades y de otras instituciones cuentan con colecciones sistematizadas y organizadas en forma automatizada o manual para las personas sin discapacidad.

La preocupación principal de esta exposición, se centra en el problema del acceso a los servicios de información para los discapacitados en el Perú, fundamentalmente por la carencia a nivel nacional de Bibliotecas organizadas en colegios, institutos y demás instituciones, con colecciones especiales y actualizadas que permitan su rehabilitación (conocimiento de adiestramiento de técnicas compensatorias de su discapacidad y la integración que implica el logro de su desenvolvimiento óptimo).

Asimismo, las limitaciones arquitectónicas que se presentan en casi todas las bibliotecas, que constituyen barreras arquitectónicas que devienen de sus edificaciones sin considerar la situación y características de los usuarios con discapacidad que dificultan la asistencia y el uso de los servicios informativos.

Es oportuno, destacar que en la ciudad de Lima, la Biblioteca Pública del distrito de Barranco, a cargo de una bibliotecóloga, cuenta con una sala de lectura para los invidentes, con una pequeña colección donada en braille principalmente en idioma extranjero y libros hablados, que con mucho esfuerzo y con la colaboración de voluntarios están reproduciendo.

En tal sentido, es importante considerar en forma prioritaria el adecuado tratamiento de esta problemática específica que exige necesariamente una labor interdisciplinaria de educadores y bibliotecólogos a fin de posibilitar un camino viable y efectivo para el desarrollo e integración de los discapacitados

peruanos incorporándolos a la sociedad, basado en el flujo intensivo de la información que nos plantea el proceso de globalización vigente.

Situación socioeducativo y cultural de las personas con discapacidad

Según Estadística oficial del Instituto Nacional de Estadística e Informática del año 1998, existen en el Perú aproximadamente 3'500,000 discapacitados físicos y mentales, entre niños, jóvenes y adultos que se encuentran casi ignorados en el aspecto educativo, social cultural y laboral, principalmente por el *Entorno Familiar* que no acuden a profesionales capacitados en busca de orientación e información en la atención temprana para lograr una buena adaptación; por la *Sociedad* que son discriminados y no tomados en cuenta para la integración a la comunidad; y por el *Sistema Educativo Gubernamental* que no tiene voluntad y decisión política para implementar acciones concretas para atender las necesidades educativas especiales desde el nivel preescolar hasta el nivel superior y universitario.

En el año 1999, se ha creado el Consejo Nacional de Integración para las Personas Discapacitadas, organismo público descentralizado que depende del Ministerio de la Promoción de la Mujer y del Desarrollo Humano (PROMUDEH) y se cuenta en la Ley N° 24509 del Discapacitado, recientemente se ha aprobado su reglamento.

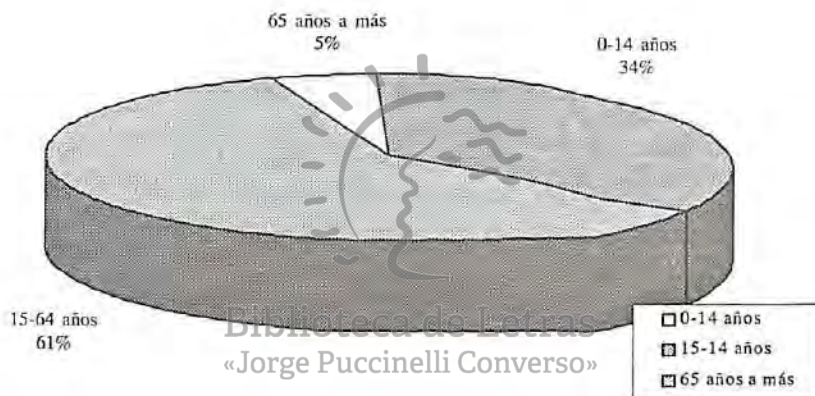
Asimismo, existen instituciones encargadas de la de la formación y rehabilitación que suman aproximadamente 15 instituciones, las cuales realizan sus actividades con mucho esfuerzo y dedicación los profesionales de la salud y los educadores.

Con el propósito de conocer la situación real de las personas con discapacidad física, se presentan seguidamente algunos cuadros con gráficos que muestran la realidad socioeducativo en el ámbito nacional.

CUADRO 1
POBLACIÓN GENERAL ESTIMADA, SEGÚN EDADES

Edades	N° Personas	%
0-14 años	8533282	34%
15-64 años	15118920	61%
65 años a más	1148566	5%
Total	24800768	100%

GRÁFICO 1



Fuente: Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI 1998).

En el gráfico se aprecia que el mayor porcentaje (61%) de la población fluctúa entre los 15 a 64 años y corresponde a la población económicamente activa del país.

CUADRO 2
POBLACIÓN DE DISCAPACITADOS: 3'500,000

Discapacidades Físicos	%
Ceguera	21%
Sordera	14%
Mudez	7%
Invalidez	28%
Discapacidades Mentales	30%
Total	100%



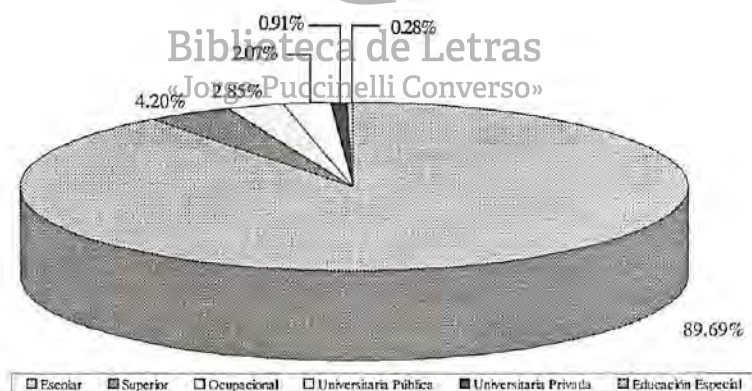
Fuente: Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI) 1998.

Se aprecia que el porcentaje total (70%) corresponde a los discapacitados físicos, por lo tanto es concluyente el requerimiento de unidades de Información organizadas, materiales informativos especiales y equipos tecnológicos modernos que permita su desarrollo e integración en la sociedad.

CUADRO 3
POBLACIÓN DEL SISTEMA EDUCATIVO NACIONAL
 Alumnos: 7'841,341

Nivel	Nº Alumnos	%
ESCOLAR Inicial, primaria, secundaria	7,032,892.00	89.69%
SUPERIOR Tecnológica, magisterial, artística	329,495.00	4.20 %
OCUPACIONAL Panadería, relojería, zapatería, otras	223,423.00	2.85 %
UNIVERSITARIA Pública	162,354.00	2.07 %
UNIVERSITARIA Privada	71,011.00	0.91 %
EDUCACIÓN ESPECIAL	22,166.00	0.28 %
TOTAL	7,841,341.00	100 %

GRÁFICO 3



Fuente: Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI) 1998.

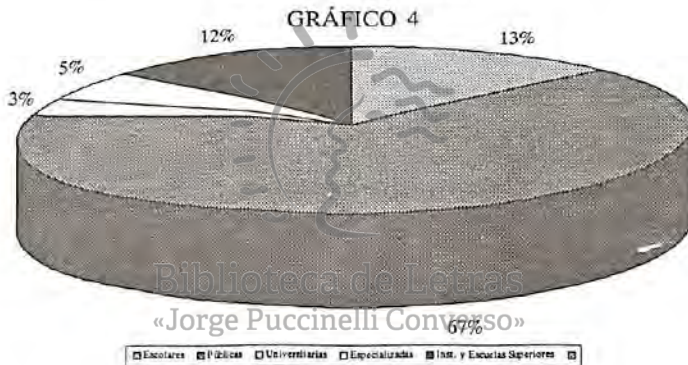
El gráfico muestra según el porcentaje (0.28%) que las personas con discapacidad son las que menos tienen oportunidad de acceder a la educación especial.

CUADRO 4

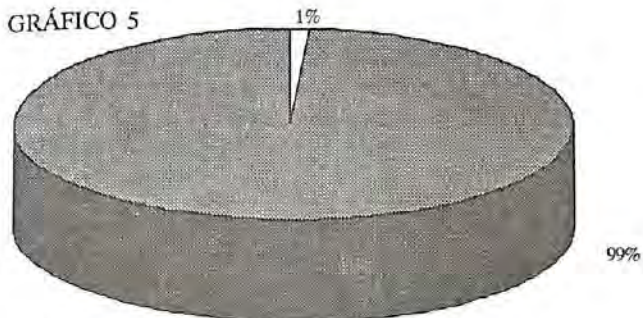
BIBLIOTECAS A NIVEL NACIONAL

Bibliotecas	Cantidad	%
Escolares	225	13%
Públicas	1162	67%
Universitarias	51	3%
Especializadas	78	5%
Instit. y Escuelas Superiores	201	12%
Total	1717	100%

TIPOS DE BIBLIOTECAS



TIPOS DE BIBLIOTECAS



Fuente: Biblioteca Nacional del Perú. Sistema de Bibliotecas, 1999.

El gráfico 5, se aprecia que existe una sala de lectura para discapacitados que se encuentra en la Biblioteca Pública del Distrito de Barranco en Lima, con una pequeña colección consistente en libros en Braille y libros hablados.

PROYECTO

1. DENOMINACIÓN

Centro de Información y Documentación Especial para Invidentes (CIDEI).

2. DATOS GENERALES

2.1 *Unidad Responsable*

Centro para la Integración y el Desarrollo del Invidente (CIDESI).

2.2 *Localización*

Lima-Perú

2.3 *Fuente Cooperante*

Nacional:

- Asesoramiento: EAP de Bibliotecología y Ciencias de la Información UNMSM
- CIDESI

Internacional:

- Organismos internacionales cooperantes

2.4 *Fecha de inicio del Proyecto*

Setiembre 2000



Biblioteca de Letras
"Jorge Puccinelli Converso"

3. DEL PROYECTO

3.1 Antecedentes

En el Perú existen aproximadamente 600,000 personas con diversos grados de discapacidad visual, según el organismo especializado en la problemática de la ceguera OPELUCE (Organización Peruana de lucha contra la ceguera) y el INEI, 1998. Del total solo una mínima parte tiene posibilidades reales de recibir educación especial.

El problema principal de *Acceso a la Información*, de la población invidente de nuestro país es debido a la carencia de bibliotecas organizadas con materiales informativos especiales y equipos tecnológicos modernos que permitan la generación de los recursos informativos y con ambientes físicos adecuados. En tal sentido es indispensable e impostergable en este tercer milenio, contar con un Centro de Información y Documentación para las personas ciegas a fin de que dispongan del *Recurso* que es hoy el: *Conocimiento y la Información* en general, de una manera más manejable y directa.

4. JUSTIFICACIÓN

La formación y establecimiento de un Centro de Información y Documentación en el Perú, se justifica por las siguientes razones:

«Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

1. La creciente necesidad e interés por parte de las personas con discapacidad visual, que requieren alcanzar mejores niveles, de preparación y formación para su desenvolvimiento, tanto laboral como profesional.
2. Las principales necesidades de las personas ciegas, gira alrededor de la *Accesibilidad a la Información*, puesto que la sociedad no cuenta sino, únicamente con una información registrada para un uso "visual", esto es, en forma *Gráfica*.
3. La importancia y la necesidad cada vez mayor, de contar con servicios de información y consulta sobre el desarrollo y avance del conocimiento humano, por medio de soportes adaptados al uso de personas con discapacidad visual (libros hablados y otros materiales tiflotécnicos).

5. DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO

5.1 *Objetivo general*

Establecer una fuente de documentación e información al servicio de los invidentes en el Perú.

5.2 *Objetivos específicos*

Construir la primera Unidad de Información especial que, permite a la población con discapacidad visual de Lima y del resto del país el acceso y disponibilidad de información en forma eficaz y oportuna.

- Propiciar el intercambio de material bibliográfico en el ámbito nacional e internacional con unidades de información de similares características.
- Coordinar el apoyo e intercambio de materiales informativos especiales y otros recursos con organismos internacionales que permitan lograr el objetivo del Proyecto.

6. PRECISIONES TERMINOLÓGICAS

Con el propósito de comprender el alcance y naturaleza del contenido del Proyecto es necesario realizar una precisión de los términos que ocupan un lugar

6.1 *Definición de Libros hablados*

Discos o grupos de cassettes que contienen una determinada obra, literaria o de estudios.

6.2 *Definición de Unidad de Información Especial*

Area, departamento, espacio o entidad autónoma que brinda servicios de información en general a usuarios especiales, tales como personas con algún tipo de discapacidad sensorial.

7. RECURSOS BÁSICOS NECESARIOS

7.1 *Humanos*

- 2 Especialistas del área de Bibliotecología
- 3 Profesionales de locución para la lectura en los libros hablados
- 2 Técnicos dedicados a la grabación y uso de equipos

7.2 *Área física*

Determinar un ambiente con infraestructura adecuada para las personas con discapacidad visual que incluyan cabinas de grabación y cubículos para los usuarios.

7.3 *Mobiliario*

- Estantes de metal para el ordenamiento y ubicación de las colecciones como libros en Braille y cassettes de libros hablados.
- Ficheros para las fichas catalográficas en Braille.
- Mesas y sillas para la lectura.
- Archivadores para la documentación administrativa

8. CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

Pueden sintetizarse en los siguientes componentes: Colección, Usuario y Servicios.

8.1 *Las Colecciones*

El fondo documental que formará parte de la colección del Centro deberá comprender, material donado de instituciones nacionales e internacionales y de aquellas producidas el propio Centro de Información y Documentación:

- libros en Braille
- libros hablados

8.2 Usuarios

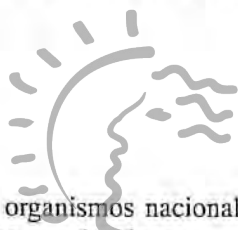
Principalmente aquellos con discapacidad visual y demás persona físicamente impedidas.

8.3 Servicios

El Centro puede trabajar en las siguientes prestaciones:

- Servicios de lectura en sala
- Préstamo a domicilio
- Servicios de audición en Sala
- Actividades de extensión: Reproducción de libros hablados y orientación a los usuarios en el acceso a las colecciones.

9. CRONOGRAMA



1ª Etapa:

- Coordinación con los organismos nacionales e internacionales.
- Adquisición de equipos y colecciones.
- Ordenamiento y tratamiento técnico de las colecciones.
- Preparación y edición de libros hablados.

2ª Etapa:

- Prestaciones de los servicios de información a los usuarios.
- Reproducción de libros hablados

CONCLUSIONES

1. El derecho a la información es fundamental enmarcado dentro de los derechos humanos, que tienen como objetivo la tutela de la libertad, la seguridad, integridad física y moral de las personas.
2. El acceso y disponibilidad de la información es restringidos y apremiante para los discapacitados por la carencia de Unidades de información

debidamente organizadas, sistematizadas y equipadas con la tecnología moderna.

3. Las bibliotecas fueron creadas con la finalidad de brindar servicios de información en forma efectiva y oportuna para los usuarios. En el Perú, la mayoría de las bibliotecas, están diseñadas para las personas sin discapacidad, siendo sus edificaciones barreras arquitectónicas para el uso y acceso a los servicios de información.
4. La cooperación interbibliotecaria en el ámbito nacional e internacional, es fundamental para el intercambio de conocimientos y experiencias con profesionales sobre organización, sistematización y servicios de bibliotecas para discapacitados.

BIBLIOGRAFÍA

- CARRIER, Hervé
1992 "La concepción moderna de los derechos culturales". *Verdad y Espiritualidad* 8: 23 (Set./Dic.).
- COMES NOLLA, Gabriel
1992 *Lectura y libros para niños especiales*, Barcelona: Ediciones CEAC.
- CHIRINOS SOTO, Enrique
1994 *Constitución de 1993: lectura y comentario*. Lima: Nerman.
- GUEDES PEREIRA, Marilia
1996 *Biblioterapia*. Joao Pessoa, Brasil: Editora Universitaria.
- SÁNCHEZ LIHÓN, Danilo
1988 *Teoría y práctica de la información*, Lima: Instituto del Libro y la Lectura.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

La era de los satélites

Julio Estremadoyro Alegre
Departamento Académico de Comunicación Social

Desde la época de las cavernas, el hombre trató de que su comunicación alcanzara la mayor distancia para llegar al mayor número de personas, en el menor tiempo posible y con una calidad en sus mensajes que fuera de tal claridad y perfección que permitiera entenderlos sin duda alguna. Un millón de años tardó el ser humano en crear la tecnología necesaria. Todo comenzó en el siglo XIX con el descubrimiento de la electricidad. Pronto vino su primera utilización con el telégrafo, luego con el teléfono. En el siglo XX, el ser humano inventó la radio y la transmisión aérea. Enseguida le tocó el turno a la emisión asombrosa de la imagen: la TV. Entonces surge la revolución espacial: los Satélites de Comunicaciones. Con ellos, se alcanzarán las grandes metas de la comunicación humana.

«Jorge Puccinelli Converso»

Las primeras hazañas: el hombre en el espacio

El día viernes 4 de octubre de 1957 la entonces Unión Soviética sorprendió al mundo al poner por primera vez en la historia un satélite orbital, que con su "bip... bip" inició la era espacial. El *Sputnik I* era una esfera de 58 cm. de diámetro y un peso de 83.6 kg. A la velocidad de 24,500 kilómetros por hora podía dar una revolución completa a la tierra en 95 minutos. Con ello se abrió una nueva y portentosa etapa en la historia de la



civilización. Fue el símbolo de la Era espacial y se convirtió en uno de los más significativos vehículos de una revolución científica y tecnológica que abrió las puertas del futuro.

Un mes más tarde, el 3 de noviembre, la Unión Soviética colocó en órbita un nuevo *Sputnik* que transportó una serie de instrumentos científicos y a la perrita *Laika*, el primer ser vivo en viajar en un satélite artificial. El experimento proporcionó, en los seis días que duró el viaje espacial, una serie de importantes datos científicos. El más importante: que un ser vivo podía sobrevivir a la ingravidez.

Los éxitos soviéticos obligaron a los norteamericanos a acelerar sus planes espaciales. Es así que el 1º de febrero de 1958 lanzaron al espacio, mediante un cohete *Júpiter C*, el primer satélite artificial de los Estados Unidos. Se llamó el *Explorer I*, con un peso de 14 kilos.

Luego siguieron una serie de lanzamientos, tanto de los soviéticos como de los norteamericanos, con sus satélites *Lunik* y *Pionner*, respectivamente. Los soviéticos lograron un nuevo e importante triunfo en la carrera espacial con el *Lunik III*, el 4 de octubre de 1959, que consiguió orbitar la Luna y obtener las primeras fotografías de la cara oculta de nuestro satélite, jamás vista por el ojo humano.

El primer hombre en el espacio fue el mayor Yuri Gagarine, quien el 12 de abril de 1961, orbitó la tierra en el *Vostok I*, describiendo una órbita elíptica, a una distancia de la Tierra que variaba entre los 175 y 327 km.

Pocos meses después el astronauta norteamericano John Glenn, en una cápsula *Mercury*, orbitó nuestra planeta, a una altura máxima de 260 km.

Luego siguieron una serie de vuelos espaciales, entre ellos el de la primera astronauta, la soviética Valentina Terechkova y unos paseos fuera de la cápsula *Géminis IV* a 161 km. de la Tierra, hasta llegar al momento en que el hombre visitó la Luna.

Antes ocurrió una tragedia el 27 de enero de 1967, cuando murieron tres astronautas norteamericano, durante un ejercicio preparatorio, al incendiarse la cápsula en la que se encontraban practicando.

El momento culminante llegó el 18 de julio de 1969, cuando, desde Cabo Kennedy fue lanzado el *Apolo XI*, con los astronautas Neil Armstrong, Edwin Aldrin y Michael Collins, quien se quedaría a bordo de la nave madre orbitando la Luna, en espera del regreso de sus dos colegas quienes descendieron en el módulo lunar el 21 de julio. A las 3 y 56 de la tarde, hora de Lima, Neil Armstrong pisó el suelo lunar con su célebre frase: "Un pequeño paso para el hombre, un gran salto para la Humanidad".

El satélite artificial es un artefacto de compleja tecnología que, lanzado al espacio, se sitúa en órbita terrestre de circunvalación (girando alrededor del planeta) o geoestacionarias (que permanece fijo sobre la línea ecuatorial) para desempeñar múltiples tareas.

De acuerdo con su función, los satélites pueden ser de comunicaciones, de observación y astronómicos. Todos ellos, independientemente de los dispositivos específicos que lleven para su cometido, constan de un panel de células fotoeléctricas, que convierten la luz solar en energía eléctrica, antenas de transmisión e impulsores para hacerlos girar y corregir su alineación orbital, y pequeñas computadoras.

Desde que Estados Unidos lanzara en 1962 el *Telstar*, primer satélite de comunicaciones, éstos dieron un espectacular salto hacia adelante.

Biblioteca de Letras

Los satélites de comunicaciones: información sin fronteras

En 1965 fue lanzado por la Organización Internacional de Telecomunicaciones por Satélite (INTELSAT) el *Pájaro madrugador* (Early Bird), el primer satélite operacional de comunicaciones, que no solo superó la eficiencia de los servicios de comunicaciones mundiales ya conocidos, sino que fue el inicio de la era de las transmisiones de televisión "en vivo".

Con los satélites, las comunicaciones alcanzan su punto culminante en el proceso de desarrollo de emisión y recepción de señales radioeléctricas.

El satélite puede recibir señales telefónicas, telegráficas y de televisión subidas desde una estación en tierra, y, luego de ampliarlas, las baja a otras estaciones que, en su turno, las envía por torres de microondas o cable coaxial hasta los usuarios finales. El satélite sustituye, para decirlo de alguna manera,

a una gigantesca torre de microondas en el cielo.

Los satélites están contruidos con un sistema de celdas que transforman la energía solar en energía eléctrica, necesaria para la operatividad de sus sistemas. Están equipadas con antenas parabólicas para la recepción de señales que vienen de tierra que luego retransmite en un "haz concentrado" a otros puntos del planeta.

Los satélites de comunicaciones son colocados en la llamada órbita geoestacionaria, es decir a aproximadamente 36,000 km. de distancia de la Tierra, sobre la línea del Ecuador. Por ello, a estos satélites también se les conoce como satélites geoestacionarios. En esta posición un satélite cubre la tercera parte del globo terráqueo y tres satélites aseguran un servicio mundial.

Los satélites geoestacionarios dan vuelta sobre su propio eje, a la vez que giran a la misma velocidad y en la misma dirección de la Tierra. De tal manera que parecen fijos con relación a las estaciones terrenas, permitiendo el enfoque de las antenas parabólicas en línea recta. Por ello se les conoce también como satélites sincrónicos o geosincrónicos.

El costo de un satélite de comunicaciones varia entre 85 y 210 millones de dólares.

La órbita geoestacionaria permite hasta 180 satélites. Es decir un satélite cada 2 grados. En la actualidad las posiciones están casi totalmente adjudicadas.

Los satélites de comunicaciones tienen una vida útil limitada, debido al desgaste del combustible que requieren los cohetes estabilizadores de la ubicación del satélite (norte-sur). En la actualidad, se aplica la técnica que permite al satélite flotar naturalmente o a la deriva en el espacio con lo que dura más su vida operativa con sus consecuencias en el menor costo de los servicios.

Existen satélites de Consorcios Internacionales (Intelsat, Interspunik y Agencia Espacial Europea, ente otros); Satélites Nacionales (lo tienen Estados Unidos, Unión Soviética, Canadá, Indonesia, Japón, China, India, México y Brasil); Satélites Privados (Panamsat); y Satélites Militares (para comunicaciones secretas y codificadas).

Los satélites de Intelsat tienen hasta 24 transpondedores. Y hasta antes de la digitalización y compresión de la señal, podían transmitir hasta 12 mil llamadas telefónicas simultáneamente o 24 emisiones de televisión.

También hay satélites de comunicaciones elípticos, no fijos en el espacio, ya que se desplazan constantemente en una órbita irregular con un apogeo y un perigeo.

Para captar la señal de estos satélites son necesarias antenas rastreadoras, es decir con un movimiento prefijado sobre su eje para seguir el desplazamiento de estos artefactos. El uso de este tipo de satélites conforma el sistema de comunicaciones nacionales de los países que conformaban la antigua Unión Soviética, sobre todo Rusia con un territorio tan extenso, ubicado en lejanas latitudes septentrionales. En la actualidad, centenares de estos satélites conformarán una gigantesca red de comunicaciones celulares en el mundo entero.

A más de 40 años del comienzo de la era espacial, los adelantos presenciados en el desarrollo de esta tecnología son cada vez más significativos y los beneficios prácticos de la utilización del espacio ultraterrestre han aumentado a pasos agigantados, sobre todo con la digitalización y compresión de las señales, que ha permitido multiplicar la capacidad de transmisiones, con una calidad de imagen y sonido realmente sorprendentes.

Hay que precisar que el asombroso y fantástico desarrollo de Internet no hubiera sido posible sin la existencia de los satélites de comunicaciones. La Red se basó fundamentalmente en contactos telefónicos, que los servidores de cada localidad los levantan a los satélites y, luego, en una operación realizada a 300 mil kilómetros por segundo —la velocidad de la luz—, son bajados y subidos a estaciones y satélites, hasta llegar a los respectivos destinos.

Un gran organismo mundial regula el sistema de los satélites de comunicaciones. Se trata de Unión Internacional de Telecomunicaciones (UIT).

Satélites de comunicación directa: recepción hogareña

Una de los mayores avances del satélite de comunicaciones es el denominado Satélite de Radiodifusión Directa para TV.

Se ha superado la era del satélite distribuidor de baja potencia, que transmite programas a través del filtro de una televisora o un sistema de cable, a la del Satélite de Radiodifusión Directa (SRD) con una señal de mayor potencia que puede llegar directamente a cada hogar, dotado de una pequeña antena receptora de unos 60 centímetros de diámetro.

Con el sistema SRD se tiene la suficiente capacidad técnica para realizar transmisiones directas al público en todo el mundo. Vale decir, una señal totalmente transnacional y libre de filtraciones. Las transmisiones no respetan los mercados existentes, las fronteras nacionales, los derechos de propiedad intelectual y artística o la estructura establecida de radiodifusión política y de poder.

En efecto, el SRD creará la máxima proximidad entre puntos remotos. La economía de los satélites de comunicaciones no es sensible a la distancia: trasciende a la geografía. El coste de transmisión consiste en el envío de la señal hacia arriba y abajo, y no en la extensión geográfica.

Los satélites de radiodifusión directa, aun tomando en cuenta las diferencias culturales, la barrera del idioma y el alto costo del ingreso al mismo, permiten una invasión sin cortapisas a los mercados internos tradicionales. Con un SRD todos somos vecinos de todos, con todo lo que implica: enriquecerse, influirse e irritarse mutuamente.

Al comenzar el siglo XXI, dos grandes corporaciones mundiales se disputan a los millones de posibles clientes en los cinco continentes. Son la Hughes Electronics Corp. de la General Motors, empresa norteamericana, y la News Corp., el conglomerado que lidera el magnate australiano Rupert Murdoch.

DirectTV, el servicio de transmisión de Hughes, tendrá para comienzos del 2001 cerca de 10 millones de suscriptores tan sólo en Estados Unidos, una cifra considerablemente superior al menos de un millón que tenía hace cinco años.

Esta situación, junto al hecho que los suscriptores de DirectTV están pagando más por mes que el promedio de los usuarios de la industria de televisión por cable o satélite, es lo que está atrayendo a las compañías que son contactadas por los banqueros de Hughes, ante una eventual venta de la empresa.

DirectTV tiene una fuerte presencia en América Latina, donde su base de abonados ha aumentado un 68% en doce meses, a más de un millón de abonados. El servicio es suministrado por Galaxy Latin America, una compañía de la que 78% está en manos de Hughes Electronics y el restante 22% es del consorcio venezolano Cisneros Group Companies.

Precisamente, esta penetración en el mercado continental es lo que hace de DirectTV un blanco apetecible para News Corp., ya que no solamente se convertiría en el mayor proveedor de comunicaciones satelitales del mundo, sino que lograría beneficios financieros inmediatos en América Latina.

News Corp. ha estado construyendo durante la pasada década varios sistemas de satélites alrededor del mundo, y transmite una programación para múltiples canales en Gran Bretaña, Asia y América Latina. Pero a pesar de dos intentos previos, Murdoch no ha sido capaz de establecer una cabeza de playa en el negocio estadounidense de televisión por satélite.

La Televisión de Alta Definición: calidad cinematográfica

Pero, aún la señal de televisión, en el ámbito universal, muestra limitaciones evidentes, debido a las normas técnicas que existen.

Hay naciones que tienen una señal de 525 líneas y otras de 625 y las normas de color son tres: NTCR (norteamericana), Pal (anglo-germana) y SECAM (franco-rusa), con algunas modificaciones nacionales.

Sin embargo, estas limitaciones prácticamente están a punto de ser superadas. La Unión Internacional de Telecomunicaciones de Ginebra (UIT) dio su respaldo a una recomendación de Estados Unidos y Japón para la adopción de nuevas normas de transmisiones.

La propuesta establece la creación de un sistema de alta definición con más de mil líneas en una pantalla de televisión. De ser adoptada esta propuesta la recepción televisiva sería de una calidad casi comparable a la de un filme de 35 milímetros y de cuatro a cinco veces el nivel de definición de los sistemas de televisión actuales, con 10 veces de mejora en la definición del color. Habrá una pantalla más ancha, parecida a las proporciones de las salas cinematográficas, y un sonido estereofónico completo. Sería, pues, una norma

única a nivel mundial para el intercambio de programas entre todas las naciones del mundo.

Desde luego, su aplicación enfrentaría graves problemas económicos: las empresas tendrían que desmontar sus instalaciones y adquirir las nuevas, y los usuarios dejar fuera de uso sus actuales televisores y comprar los de la flamante tecnología.

Sin embargo, la Televisión de Alta Definición, cuya sigla en inglés es HDTV y TVAD en español, ha experimentado una radical modificación por el increíble adelanto tecnológico en el campo de la informática y la digitalización. Japón, que fue el primer país en desarrollar la Televisión de Alta Definición con una inversión de 10 mil millones de dólares, lo hizo utilizando la señal analógica o señal normal. Estados Unidos, no sólo la nación más poderosa sino el mejor mercado potencial, ha causado un golpe mortal a la hegemonía nipona al aprobar la señal digital, esto es el lenguaje binario de ceros y unos que rige en las computadoras.

Los experimentos realizados demostraron que la señal digital no sólo era tan buena como la analógica desarrollada por los japoneses, sino que la supera en muchos aspectos complementarios, como facilidad operativa y menores costos. Estados Unidos y Europa rápidamente se han comprometido con el estándar digital, aislando a Japón.

Para precisar lo que es la televisión de alta definición hay que recordar algunas características de la televisión clásica y del cine. La televisión, tal y como la utilizamos hoy, es un sistema electrónico de reproducción de imágenes que utiliza 625 líneas en Europa y 525 tanto en América como en Asia. Cada línea está compuesta por una serie de puntos llamados *pixeles*. La definición de una imagen de televisión se expresa por el número de puntos por línea. En el mejor de los casos éste es de 750, es decir, el número de puntos por imagen varía entre 400 mil y 500 mil.

El formato de la imagen de televisión, consistente en la relación entre altura y el ancho, ha sido internacionalmente normalizado en cuatro tercios (cuatro de ancho y tres de alto), debido a la utilización de tubos circulares para captar la luz en las cámaras.

En cuanto al cine, hay que recordar simplemente que su definición es de tres millones de puntos por imagen y que su formato es de 5/3 (1.66). Es decir 5 de ancho y 3 de altura.

Los promotores de la HDTV o TVAD buscan una imagen cuyas características de resolución y formato se asemeje a las de la imagen cinematográfica.

Los diferentes sistemas propuestos cuentan con 1250 líneas en Europa, 1125 en Japón y 1050 en Estados Unidos.

El número de puntos por línea es de unos 2,000, lo que da una imagen de dos millones de puntos. En todos los sistemas el formato de las imágenes es de 16/9 (una pantalla alargada de 16 de ancho y 9 de alto), cercano a los 5/3 del cinematográfico, valor al cual el ojo humano se adapta mucho mejor.

	<i>TV clásica</i>	<i>Cine</i>	<i>TVAD</i>
Definición Puntos/Imagen	900,000	3'000,000	2'000,000
Formato	4/3	5/3	16/9

El contexto en el que se ha desarrollado la TVDA comprende variables tanto económicas como tecnológicas.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Desde hace diez años, los japoneses han monopolizado la fabricación de grabadores de video (tanto para el uso profesional como para el de aficionados) y ocupan una posición dominante en materia de producción de cámaras. Ninguna firma norteamericana produce cámaras y la europea Thomson utiliza piezas Sony para la fabricación de las suyas. Los japoneses están también a la cabeza de la fabricación de componentes electrónicos.

Cada vez más, en la producción de televisión como en la producción sonora o la transmisión, los sistemas numéricos basados en la utilización en dos estados, cero y uno, reemplazan a los analógicos basados en la propagación de ondas eléctricas que varían constantemente.

En los sistemas de televisión, prácticamente todos los elementos de la cadena de tratamiento de la señal pueden ser digitales, sólo las cámaras no

lo son todavía totalmente. Pero la ola de lo digital avanza rápidamente y tanto los ingenieros como los técnicos están de acuerdo en que ese sistema reemplazará definitivamente a los anteriores. El problema está en saber "cuándo". Es importante recordar esto pues el porvenir de la TVAD se juega más sobre ese "cuándo" que sobre la rivalidad Europa-Japón, de la que tanto se ha hablado.

Hay que indicar que en EE.UU. la Comisión Federal de Comunicaciones puso a correr a las compañías fabricantes de televisores al anunciar recientemente que el Congreso debería hacer obligatorio el uso de televisores digitales para el 2003. El plazo vigente para la adopción del formato digital vence el 2006. Al promediar el 2000, cerca de 150 estaciones de TV estadounidenses ya emitían señales digitales, pero no existe ninguna TV inferior a 34 pulgadas que sea capaz de recibirlas sin la ayuda de un aparato adicional.

Los canales y los fabricantes se preguntan qué debe venir primero. Las emisoras dicen que los usuarios deben tener equipos digitales antes de cesar las transmisiones convencionales. Los fabricantes, por su parte, afirman que los televidentes necesitan algo que ver en sus canales digitales, antes de comprar equipos de este género.

Y todo es porque la TVAD o HDTV debe ser vista por el telespectador en su domicilio. Para tal efecto, debe viajar por cable o por vía hertziana. Pero la riqueza en puntos de su imagen requiere mucho espacio en los canales hertzianos. Para reducir el espacio ocupado, todos los sistemas tratan de bajar el caudal de transmisión, ya sea disminuyendo el número de puntos emitidos, como es el caso del sistema japonés Muse y del europeo HD MAC, ya sea transformando físicamente la señal para ganar espacio (sistemas americano). En todos los casos, los microprocesadores del receptor vuelven a calcular la imagen final para restituírle toda su definición.

La TVDA es una tecnología de punta que requiere inversiones considerables para fabricar un producto caro y dirigido a un número reducido de consumidores, a nivel mundial. Sólo las potencias económicas con grandes posibilidades de inversión y que cuentan con un mercado suficiente pueden lanzarse a la aventura.

Francia no poseía los medios para hacerlo sola, razón que la condujo a proponer un proyecto común a escala europea denominado "Eureka". La

exUnión Soviética de Gorbachov observaba los esfuerzos europeos sin hacer nada en ese campo. Así, el triángulo quedó conformado por Europa, Japón y los Estados Unidos.

1. *El avance japonés.* Desde fines de los años sesenta, el Japón se interesó por la TVAD. En 1972, los investigadores japoneses propusieron al Centro Consultivo de Relaciones Internacionales de Radiocomunicación (CCIR) un proyecto de estudio de ese nuevo medio. Catorce años más tarde el proyecto presentado por la Nippon Hoso Kyokai (NHK) –televisión estatal japonesa–, y apoyada por la Sony, se convirtió en una norma de televisión a la que se llamó “Muse”. Los japoneses solicitaron entonces que dicha norma fuese adoptada por toda por toda la comunidad internacional. Pero cuando los norteamericanos estaban dispuestos a aceptar, los europeos solicitaron al CCIR que la decisión se pospusiera hasta 1990. Sin embargo, los japoneses no cesaron de trabajar ni de invertir en su proyecto. Han fabricado material de producción TVAD y poseen, desde 1991, la primera cadena de esta modalidad.
2. *La respuesta europea.* Después de haber bloqueado el predominio japonés, los europeos comenzaron a movilizarse para preparar su propio sistema de TVAD. Este se apoya en investigaciones precedentes y especialmente en los trabajos franceses sobre el sistema de transmisión D2 MAC Paquet, un híbrido analógico-numérico que da imágenes y sonidos de mejor calidad que los sistemas analógicos clásicos (PAL, SECAM, NTSC). Los constructores europeos (Thomson, Phillips) y los organismos estatales (como France Telecom) se unieron en el proyecto europeo Eureka 95, con miras a los Juegos Olímpicos de Albertville y de Barcelona.
3. *Los norteamericanos.* No pudiendo apoyarse en las firmas productoras de equipos para el actual sistema de televisión, los norteamericanos decidieron concentrar su investigación en los sistemas íntegramente digitales. La batalla euro-nipona les ha dejado un campo libre.

Como se ha señalado, la opinión general considera que la TVAD se desarrolla más lentamente de lo previsto. Esto se explica por varias razones: los aparatos de televisión con calidad de alta definición resultan todavía muy costosos (alrededor de 4 mil dólares); los problemas de transmisión no están

todavía totalmente resueltos; y la producción en alta definición cuesta aproximadamente el doble de la actual.

Todo parece indicar que el sistema digital desarrollado por los norteamericanos se va a imponer. Sin embargo, el estado de entrelazamiento de las economías (presencia de empresas europeas y japonesas en los proyectos estadounidenses) permite decir que si el sistema enteramente digital se adopta como norma mundial de TVAD, ello no implicará una victoria de la tecnología de los Estados Unidos, sino una elección en el marco de la concurrencia simbiótica que caracteriza al mundo audiovisual de fines del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

BECK, A.H.W.

1971

Palabras y ondas. Madrid, Guadarrama,

BITTNER, John

1986

Communication. New Jersey, Prentice-Hall.

BORDEN, George

1982

La comunicación humana. Buenos Aires, El Ateneo.

CEBRIÁN, Juan Luis

1998

La red. Madrid, Taurus.

DWIGGINS, Don

1972

Historia de los satélites de comunicaciones. México, Troquel.

FERNÁNDEZ HERRERA, Luis Ángel

1997

En.red.ando. Madrid, Ediciones Grupo Zeta.

FULLER, Jack

1997

News Values. Ideas for an Information Age. Chicago, University of Chicago Press

- HOLLAND, Patricia
1997 *Television Handbook*. London, Routledge.
- KALBA BOWEN ASSOCIATES
1980 *Direct Broadcast Satellites: Preliminary Assessment of Prospects and Policy Issues*. Washington, D.C., National Association of Broadcasters.
- MAJO, Juan
1998 *Chips, cables y poder*. Barcelona, Planeta.
- MAY, Matheus
1980 *The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry*. New York, Oxford University Press.
- MCLUHAN, Marshal
1963 *La aldea global*. México, Editorial Gedisa.
- RIVERS, William
1973 *Responsabilidad y comunicación de masas*. Buenos Aires, Troquel.
- SARTORI, Giovanni
1999 *Homo videns*. Buenos Aires, Taurus.
- SILBERGLED, Michael
1999 *Digital Television*. New York, Miller Freeman.
- TOFLER, Alvin
1970 *Future Shock*. New York, Random House.
- WELLS, Robert
1970 *Las maravillas de la comunicación electrónica*. Buenos Aires, Plaza & Janés.
- WILLIAMS, Federick
1992 *The Communications Revolution*. Beverly Hills, California, Sage Publications.



REVISTAS

TV Technology. IMAS Publishing. EE.UU. Publicaciones quincenales.

On The Verge. National Association of Broadcasters. Washington, 1998.

Videography. New York, Miller Freeman PSN Inc. Publicación mensual.

Government Video. New York, Miller Freeman PSN Inc. Publicación bimensual.




Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

De la tradición al futuro*

Winston Orrillo

Departamento Académico de Comunicación Social

lgunos están a la espera del nuevo milenio, sin darse cuenta que éste, ya hace algún tiempo, se halla con nosotros.

Vivimos inmersos en una carrera desesperada –en una vorágine– por alcanzar un futuro que ya somos nosotros mismos, y que no puede ser sino algo que se base en una sólida, secular, centenaria tradición, mas no entendida ella como un estamento esclerosado, sino como la fuerza motriz –viva, actuante– de la sangre espiritual que vive en nuestros pensamientos y acciones.

Se trata de reinventar el sentido mariateguiano de tradición, como incentivo para armar el presente y construir un futuro en cuyo desiderátum se halla esa reingeniería de la que todos hablan, pero muy pocos entienden.

«Jorge Puccinelli Converso»

Los que nos hallamos inmersos en tareas del quehacer educativo, sabemos que, a veces, las divisiones temporales no son sino ficciones que los hombres usan para justificar sus inquietudes o sus búsquedas más o menos complejas.

* Ponencia leída en el certamen *San Marcos ante el nuevo milenio* en abril de 1999, en la Facultad de Letras.

Perseguiamos insertarnos en los caminos del futuro, a menudo, para huir de un apremiante presente, que nos agobia, y al que no sabemos o no hemos podido dar solución.

Por eso, cuando nos preguntamos por San Marcos y necesariamente la Educación en el siglo XXI, nos provoca decir: ¿y por qué, mejor, no liquidamos todo lo que está pendiente de solucionar, en este campo, en la presente, agonizante centuria?

Estamos acabando un siglo –y un milenio– y aún tenemos masas ignoras que no han accedido ni siquiera al alfabeto. Pero, peor, hay millones de semianalfabetos, o analfabetos por vocación, que no obstante saber leer, no leen, o leen sólo esa basura, esa suerte de estercolero ominoso que es la llamada prensa popular (*chicha*, la llaman algunos), conformada por una retahíla de pseudoperiódicos que, detrás de sus fachadas (perdón, portadas) de colorines, esconden la siniestra mano de los servicios de inteligencia que pretenden digitar la estupidización colectiva, como una necesidad de conseguir masas acríticas y fácilmente manipulables.

Estamos por darle la vuelta al calendario del segundo milenio y todavía no hemos resuelto el problema de los muchos miles que comienzan la escuela y, asimismo, la Universidad, y luego la abandonan, y permanecen en esa suerte de limbo de una protoeducación que muy poco les sirve, y, en ocasiones, bloquea sus reales posibilidades de desarrollo social y humano.

«Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Mas también están éstos que concluyen las carreras profesionales y no pueden acceder a grados y títulos, cuyo costo ha subido exponencialmente. Pero luego está el otro reto, que es el de los profesionales-taxistas o empleados esclavizados en los *services*, que han devenido en una nueva suerte de fábrica de ilotas (que no es lo mismo que idiotas, pero se le parece).

En pleno mundo de la *Tercera Ola*, ahítos de las *Nuevas Tecnologías* –o *Tecnologías de Punta* (que muy pronto envejecen, por otra parte)–; puestos en el *mundo virtual* que se abre a nuestros pies, de ninguna manera seremos *apocalípticos* (en el sentido que usara este término el famoso semiólogo y novelista, Umberto Eco), mas sí estaremos atentos a desarrollar una *recepción crítica* de los medios masivos de comunicación, sin los cuales, por otra parte, en estos momentos, ya no se puede concebir una nueva Universidad.

Nueva Universidad, Nueva San Marcos, sí, que será global, pero asentada en lo vernáculo, con sus añosas raíces históricas que, paradójicamente, en el advenimiento del III Milenio, la tornan joven porque sus metas siguen impertérritas: continúan apuntando hacia sus veneros centenarios, a los que, por otra parte, nunca ha traicionado.

Caminamos, pues, ya prácticamente en el nuevo milenio, y no hemos podido perfilar, con claridad meridiana, esa Nueva Universidad, una *Universidad para la vida* que aparece como *desiderátum* en la doctrina de los más ilustres teóricos de la Educación Superior.

El divorcio entre lo teórico y lo práctico, de un cierto tipo de Universidad, todavía, a estas alturas de la historia, medra en forma desproporcionada, a pesar de los esfuerzos, realmente realizados, para superar este lastre.

El problema de la relación entre cultura y educación es otro reto que debemos solucionar antes de entrar, a pie firme, en el nuevo milenio: muchos confunden –se confunden– y no dan con el clavo de una educación que sea la difusora y recreadora de aquello que, denominándose cultura, está en permanente proceso, en creación ininterrumpida.

Otro problema educativo singular es el que surge de la relación entre lo público y lo privado: frente a una educación privada de privilegios y para los privilegiados, la pública –cada vez más, sobre todo en esta etapa de neoliberalismo furibundo– corre el peligro de irse en picada, y representa el refugio de los desposeídos (cuyo número crece desmesuradamente al haberse decapitado a las clases medias entre nosotros), y se caracteriza, mayormente, por sus geológicas desigualdades, por sus fallas y falencias mendicantes. Y esto, sin dejar de anotar, que lo público está –como quien no quiere la cosa– pasando a ser privado.

Amén de que hoy en día –nadie puede negarlo– es casi un estigma ser egresado de una Universidad Nacional, sobre todo a la hora de competir en el despiadado mercado de trabajo, discriminador y, por qué no decirlo, hasta en cierta forma racista.

Aquí surge, pues, un punto neurálgico más: ¿cómo educar en los valores humanos si estamos en el seno de la sociedad deshumanizada que privilegia y adora al *becerro de oro*?

Y, finalmente, y ahora hablamos, por fin, como miembros del Departamento Académico de Comunicación Social, ¿cómo contrarrestar el venenoso influjo de unos omnímodos (y omnívoros) medios de comunicación masiva, que destilan antivalores y son movidos únicamente por ese "poderoso caballero" que es Don Dinero?

Nosotros educamos, y los medios deseducan. Nosotros enseñamos, y los medios desenseñan. ¿Cómo compabilizar. Igualmente, la defensa fundamental de la libertad de prensa y de opinión, con el necesario control (o autocontrol) que tiene que extenderse a esa gran tierra de nadie que es la comunicación social, que es en realidad, incomunicación, y que –por lo menos en la hora presente– tiene un negro horizonte para el campo educativo en todos sus niveles, a pesar de sus nunca negadas, intrínsecas potencialidades.

Claro que la telebasura *ad usum* puede ser fácilmente reemplazada por el cable, pero cuando planteamos, en el aula, que nuestros alumnos accedan a éste, nos damos con la sorpresa de que –es un promedio– en un salón de sesenta estudiantes apenas cinco o seis tienen instalado el cable en sus televisores (ni siquiera el paquete económico que no llega a los veinte dólares mensuales). O sea que nuestros sanmarquinos acaban el siglo presente con una tal falencia económica que los obliga al refugio en una comunicación televisiva que es una ofensa para la sensibilidad y que, como expresivamente afirma nuestro polémico y querido *condoniero*, Marco Aurelio Denegri, *desneuronaliza* a quienes la frecuentan.

«Biblioteca de Letras
«Jorge Fucini Converso»

Los comunicadores reeditamos, a cada momento, el mito bíblico de David contra Goliat. Luchamos contra omnímodas (y omnívoras) fuerzas adversas. Nos enfrentamos cotidianamente a una poderosa comunicación ciertamente siniestra, que desarma mentalmente al ser humano, que lo quiere dominar, que lo domina que lo manipula, que lo torna un aliento ahíto de necesidades artificiales y aherrojado en la cárcel dorada de la sociedad de consumo, bien desodorizada, bien empaquetada, bien sepulcro blanqueado, bien *Jockey Plaza*. Y todo va mejor con *Cola Cola* y *La vida se vive mejor con una Pilsen*, pues *Cristal es la cerveza del Perú*, mientras nos sentimos melancólicos porque la bebida de sabor nacional ha sido asimilada al *american way of life*, lo que nos globaliza mejor aun ("globalicemos los unos a los otros". Y esto incluye misiles como los de la OTAN hoy mismo lanza a diestra y siniestra, con el propósito de tender una cortina de humo sobre el *coitus interruptus* de Mr. Clinton). Y aquí, en el Perú, felizmente, no existe la

xenofobia porque si uno lee la lista de los ejecutivos de las empresas más importantes de apellidos que, por cierto, no son ni telúricos ni magnéticos...
¡Punto a favor!

Cuidado, pues, con la llamada “borrachera de los medios”, o sea aquella apócrifa euforia de los que creen (bien o malintencionadamente) que los Medios Masivos de Comunicación lo son todo. Y que, en sus divinas manos, está solución de los problemas del hombre, de esos urgentes problemas ante cuya creciente magnitud la Universidad no puede estar de espaldas.

Cuidado, pues, con las apócrifas panaceas que, a lo largo de los tiempos que corren, ven que sus caretas se caen para recordarnos la carroña social que pretendían ocultar. De este modo, estamos en una realidad que ya accedió a lo virtual, pero que no por ello deja, aún, de asentarse en un piélagos de injusticias perfectamente verificables.

Discurramos por las supercarreteras de la información, apropiémonos de toda la ciencia y la tecnología que podamos, seamos los amos de todos los nanosistemas posibles, pero no olvidemos el substrato social del que procedemos, al que pertenecemos, al que, en definitiva, nos debemos.

No sea que nuestras alas, las que nos elevan casi al infinito, sean como las de Ícaro –¡de cera!– y que se derritan, lo cual hará que nos precipitemos estrepitosamente en nuestro propio, irresoluto abismo.

Tenemos, pues, que enseñar a leer críticamente a los medios. Y lo hacemos. Y nuestros alumnos, a pesar de las monstruosas injusticias que padecen en el mundo que les ha tocado vivir, siguen adelante.

Últimamente constatamos, en nuestra Escuela, que mejoran el nivel de nuestras tesis, y que nuestros graduados, haciendo ímprobos esfuerzos, investigan y desmitifican a los grandes monstruos de la *incomunicación*. Esto debemos decirlo con modesto orgullo.

Los sanmarquinos, sea como fuere, siguen adelantándose al siglo que ya está llegando. A pesar de la discriminación que contra ellos se ejerce, pobre de la Institución o medio que los acoja: una vez que esto sucede el sanmarquino se queda, por una sola y única razón: *porque es el mejor*, porque no sólo lo hemos formado con excelencia académica, sino porque procede de esa fuente, señores, de ese venero inexhaustible que es el de nuestro pueblo.

Nosotros no tenemos a *enfants gatées* ni *enfants de tête* entre nuestros alumnos. El elemento humano que discurre por nuestras aulas es muestra de la variopinta nacionalidad sufriente del Perú: su enjundia es nuestro orgullo; su valor, nuestra presea; su trascendencia, la de la patria siempre invicta, a pesar de los avatares de su historia de los todos los tiempos.

Porque, en definitiva, no creemos que una Nueva Universidad pueda sustentarse sobre una sociedad cuyos cimientos estén corroídos por la carcoma de la injusticia, la corrupción y la inhumanidad fundamentales, que son los pilares en los que se sustenta el neoliberalismo o capitalismo salvaje –como lo ha llamado explícitamente Su Santidad.

Creemos que si nuestra Nueva Universidad del Tercer Milenio olvida su papel decisivo, como conciencia crítica –no genuflexa– del medio social en el que se halla, sólo tendremos un espejismo de Universidad o –lo que es lo mismo– una Institución aséptica, desodorizada, químicamente pura –*light*, en definitiva– cuya proyección se parecerá, un poco, a esos sepulcros blanqueados que, en las capitales del mundo unipolar, hoy son fábricas de androides, que no sirven sino para decirnos qué lejos están aquellos tiempos en que la Universidad era el centro neurálgico de los cambios, de las transformaciones definitivas de la Historia.

En efecto, como dice Toffler, una nueva civilización está emergiendo en nuestras vidas, pero no caigamos en el miraje de creer que ella, y su consabida parafernalia tecnológica, constituyen el *non plus ultra*.

Rescatemos lo nuevo de lo viejo, y eso no puede ser –para la Universidad– sino el concepto, altivo y enhiesto, de la criatura humana, la constructora del devenir histórico, la muerta, sepultada y rediviva, la que nos dice, como en el inmortal *Canto coral a Túpac Amaru* del gran Alejandro Romualdo:

“¡Y no podrán matarlo!”

San Marcos, nuestra *Alma Mater*, donde hemos pasado la mayor parte de nuestra vida, felizmente ha dado muestras reiteradas de que tiene suficientes reservas étnicas, humanas, filosóficas, y que en él convergen las fuerzas más diáfanos de la nacionalidad.

Más grande que sus problemas —que no son pocos— antigua, nueva, renovada, nuestra Universidad, premunida de las Nuevas Tecnologías —a la que accede con una conciencia que no puede ser sino crítica— no tiene problema alguna para ingresar (ya ha ingresado) al Nuevo Milenio, y ya sentimos que su marcha se acompaña con estas históricas palabras:

¡Adelante, paso de vencedores!
Armas a discreción...

Con la diferencia que, en nuestro caso, las armas son las de la cultura, el pensamiento, la estética y el invencible sentido de adhesión a ese bello pleonasma vallejiano —*el hombre humano*— razón y sentido de nuestras docencia y dicencia.

Pues, junto con el refulgir de las máquinas “inteligentes” de hogaño —o de ese futuro que es hoy— en San Marcos no dejan de resonar las integérrimas palabras de filósofos que, como el austero Marco Aurelio, nos recuerdan que “todo se desvanece, y rápidamente se convierte en leyenda, y, rápidamente también, el olvido más completo lo cubre de polvo... Porque todo es efímero, lo que recuerda y lo recordado”... Y todo se hunde en un río, “el de las cosas que pasan” y en “una corriente impetuosa, el tiempo”.

Quiero concluir estas palabras, con la expresión más encendida de homenaje a nuestros maestros, a los que nos formaron, paladinamente: entre otros, a Raúl Porras, a Manuel Beltroy, a Luis E. Valcárcel, a José Russo Delgado, a Luis Alberto Sánchez, a Alberto Tauro del Pino, todos ellos en la gloria de la tarea cumplida con la inteligencia y la dignidad de una patria justa que supieron forjar, y que legaron a nuestras herederas voluntades.

Queremos decirles que su viva imagen está, hoy, en las acciones de nuestros profesores jóvenes y nuestros alumnos, que saben, sanmarquinamente, superar las vicisitudes del presente, y con la ayuda de las más modernas tecnologías, labran el sólido edificio de una universitaria dimensión humana que no sólo se proyectará en el siglo XXI sino *ad vitam aeternam*. ¡Así sea!



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Unamuno y el problema de la identidad hispanoamericana

Raimundo Prado Redondez
Departamento Académico de Filosofía

La lectura integral de las obras más representativas de los diferentes momentos de la biografía intelectual de don Miguel de Unamuno, nos permite descubrir un aspecto fecundo y vigente de su pensamiento vital: la esperanza agónica de la constitución de una nueva identidad hispánica, superadora dialéctica de España y América española.

Algunos aspectos de esta nueva propuesta identitaria, pensada y sentida bajo el término de "hispanidad" acuñado por Unamuno, han sido compartidos con algunos intelectuales de la generación del 98; especialmente con Angel Ganivet. Indudablemente, esta generación no sólo constituye la más lúcida conciencia crítica del proceso histórico español, sino —sobre todo— la valiosa gestación de un ideal superior de regeneración y creación de una nueva patria española.

Complejas fuerzas y circunstancias históricas posibilitaron la gestación de este nuevo proyecto de identidad. Sin duda, el catalizador más importante fue la pérdida de las últimas colonias españolas: Cuba y Filipinas.

En el presente trabajo, de un modo sumario, sólo queremos mostrar los aspectos y supuestos más importantes que presenta la concepción unamuniana de una nueva identidad hispanoamericana. Pero, previamente, es conveniente que señalemos algunas condiciones decisivas que, a nuestro juicio, posibilitan una mejor comprensión de su idea básica como es la idea de "hispanidad". Consideramos que son las siguientes: su clave metodológica, la experiencia

de América y su pertinente revisión histórica y las tensiones dialécticas de su pensamiento.

1. *La clave metodológica*

La comprensión, la más aproximada posible, de la auténtica posición de Unamuno sobre el tópico que nos concierne, depende de la adecuada inteligencia de su clave metodológica. Sería un grave error no tomar en cuenta la radicalidad dialéctica de los extremos de su modo de pensar. Se trata de una perspectiva dramáticamente consciente de los abismos de la realidad y de la vida. Directamente, nuestro autor describe de la siguiente manera su método consistente en un “proceso de vaivén de hipérbole” o de “procedimiento rítmico de contradicciones”:

Me conviene también prevenir a todo lector respecto a las afirmaciones cortantes y secas que aquí leerá y a las *contradicciones* que le parecerá hallar. Suele buscarse la verdad completa en el *justo medio* por el método de remoción, *via remotionis*, por exclusión de los extremos, que con su juego de acción mutua engendran el ritmo de la vida, y así sólo se llega a la sombra de verdad, fría y nebulosa. Es preferible, creo, seguir otro método: el de afirmación alternativa de los contradictorios; es preferible hacer resaltar la fuerza de los extremos en el alma del lector para que el medio tome en ella vida, que es resultante de lucha. Tenga, pues, paciencia cuando el ritmo de nuestras reflexiones tuerza a un lado, y espere a que en su ondulación tuerza al otro y deje se produzca así en su ánimo la resultante, si es que lo logro¹.

No es que Unamuno excluya el “justo medio” sino exige una elucidación más omnicomprendiva. El “justo medio”, como anota, es resultado de lucha de fuerzas contrastantes. Por esta circunstancia, la intelección de los extremos permite la comprensión del ritmo global de la historia. De otro modo, partiéndose del justo medio sólo se verá y se construirá una historia abstracta e hipostasiada de la realidad.

¹ Miguel de Unamuno. *En torno al casticismo*. En José Luis Aranguren. *Antología*. México, Fondo de Cultura Económica, p. 111.

Llama la atención que dos autores contemporáneos, el italiano Piero Gobetti y el peruano José Carlos Mariátegui, hayan tenido la misma idea metodológica. Así, Gobetti afirma que “el verdadero realismo tiene el culto de las fuerzas que crean los resultados, no la admiración de los resultados intelectualísticamente contemplados *a priori*. El realista sabe que la historia es un reformismo, pero también que el proceso reformístico, en vez de reducirse a una diplomacia de iniciados, es producto de los individuos en cuanto operen como revolucionarios, a través de netas afirmaciones de contrastantes exigencias”².

2. *Por los caminos de América, Unamuno descubre España*

No es exagerado afirmar que Unamuno descubrió España por la mediación de un amplio y profundo conocimiento de Hispanoamérica. Así lo prueban los trabajos mejor documentados³.

Aunque Unamuno físicamente nunca estuvo en América, logró tener una información viva a través de libros americanos, correspondencia con intelectuales de diferentes filiaciones ideológicas y contactos personales con hombres de cultura hispanoamericanos. Desde temprano descubrió la “españolía” del libro americano expresada en la lengua común, la lengua castellana. Juzgó históricamente necesaria la españolización del castellano.

Reiteramos, la profunda penetración con la cultura hispanoindia, le permitió a Unamuno descubrir el fondo común trascendente encubierta por la historia sonora y atropellada de los hechos políticos. Consideró, por ejemplo, la llamada guerra de la independencia como una guerra civil entre españoles.

En suma, el célebre maestro salmantino hizo toda una revaloración integral del proceso histórico-cultural iberoamericano, la que constituirá un

² José Carlos Mariátegui. *7 ensayos...*, 1992, p. 229.

³ Es imperativo mencionar dos trabajos estupidamente documentados sobre la vinculación de Unamuno con América hispano-india:

- 1) Julio César Chaves. *Unamuno y América*. Madrid, Editorial Cultura Hispánica, 1964.
- 2) Manuel García Blanco. *América y Unamuno*. Madrid, Gredos, 1964.

aspecto fecundo de su nueva esperanza resumida y expresada con la palabra "hispanidad", patria grande y común de los pueblos hispánicos (españoles e hispanoindianos).

3. *Tensiones dialéctica en la biografía intelectual de Unamuno*

Hay una transparencia excepcional en la escritura unamuniana, la que depende de una relación de autenticidad entre el sentimiento y el pensamiento. En Unamuno, según sus propias palabras, "piensa el sentimiento, siente el pensamiento". Una vida intelectual con estas características se muestra con todas sus transiciones y tensiones dialécticas. Incluso, esta experiencia dialéctica es transformada, como hemos visto, en recurso metodológico.

Unamuno es trágicamente consciente de las tensiones de su vida intelectual. Su ritmo profundo, armonioso y polifónico, sólo es descubrible y determinable atendiendo a las fuerzas que antagonizan y se reclaman en su pensamiento.

Para mostrar este aspecto, nos bastaría señalar los pares dialécticos que tuercen la mirada unamuniana: razón-fe, vacío-plenitud, continente-contenido, historia-intrahistoria, civilización-cultura, siglos-hora, conservación-perpetuación, simple-complejo, imposición-resistencia, exterioridad-interioridad, individuo-persona, nación-pueblo, lo económico-lo religioso, etc.

De los pares dialécticos, Unamuno privilegia los polos que figuran en segundo lugar en la relación que acabamos de presentarla. De este modo, la "fe", en contraste con la razón es dadora de sentido y creadora (crear es crear); la "intra-historia", a diferencia de la historia atropellada de hechos políticos, es la dimensión profunda, continua y silenciosa de un pueblo; el "pueblo" es abertura a la humanidad, la nación es obliteración; "lo complejo" es rico y polifónico, lo simple es lo pobre y homofónico, etc. Por esta razón, nuestro pensador-sentidor, funda su idea de "hispanidad" en estas dimensiones profundas y no en los elementos diferenciales circunstanciales e intrascendentes.

4. *Hispanidad: propuesta y esperanza agónica de una identidad superadora*

Atendiendo a los extremos contradictorios en la biografía intelectual de Unamuno, encontramos el “justo medio” de su posición que se condensa y expresa en la palabra “hispanidad”. Estos polos contradictorios se cristalizan en las exigencias de “europeización de España” (demanda de modernización socializante) y de la “españolización de Europa” (exigencia de insuflar un sentido de trascendencia a la Europa moderna con los elementos de religión o de quijotismo propio del pueblo español)⁴.

Evidentemente, la “hispanidad” es pensada como el fondo común, como la patria universal de naturaleza cultural. La configuración de esta esperanza de una comunidad espiritual, abarcadora de todos los pueblos hispánicos (indianos y españoles) se muestra mejor con la visualización de sus elementos constitutivos: se trata de una unidad conformada por una “variedad íntima” o como “integración de diferencias”; se nutre de la tradición siempre renovada; es compleja, condición que posibilita su riqueza y capacidad creadora; es abierta, por tanto capaz de apropiarse y asimilar cualquier creación humana; es basada en la “intra-historia” y en la lengua común, la lengua de Quijote —lengua que no sólo contiene una peculiar “visión” sino, también, una determinada “audición” del mundo; es “polifónica” porque es acorde de los discordancias. Esta idea de “hispanidad” no sólo exige el reconocimiento de las diferencias cualitativas de los pueblos sino demanda el protagonismo y mutuas “imposiciones”. La superioridad o inferioridad de los pueblos nunca es absoluta; sólo se dan en determinados aspectos.

En conclusión, esta nueva identidad, expresada por Unamuno como un “nuevo patriotismo”, está pensada y sentida como grande, rica, variada y compleja. Es sueño de plenitud humana: “plenitud de plenitudes”.

⁴ Dos obras de Unamuno, a nuestro juicio, las transiciones dialécticas de su posición: *En torno al casticismo* (1895) contiene la exigencia de “europeización” de España y *Vida de don Quijote y Sancho* (1905) la necesidad de “españolización” de Europa.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Los principios trascendentales kantianos. El problema de la unidad y la objetividad del conocimiento en la *Crítica de la razón pura*

Saúl Rengifo Vela
Departamento Académico de Filosofía

INTRODUCCIÓN

Es lugar común al hablar de Kant o de su capital obra, *La Crítica de la Razón Pura* (CRP, Halle, 1781, 1ª ed.; Riga, 1787, 2ª ed.) referirse al carácter revolucionario de ella para la filosofía de la época y de la moderna en general. Es usual ubicarla en el contexto histórico y filosófico al que responde de forma original y decisiva para el quehacer filosófico posterior. Se suele entonces aludir a los antecedentes que explican de alguna manera el sistema kantiano, y así se menciona al pietismo, el ambiente religioso en el que se formó Kant; o la ciencia de su siglo, particularmente el mecanicismo newtoniano al que tanto admiró y admiró Kant, o las corrientes filosóficas que influyeron sobre él en su etapa pre-crítica, tales como el dogmatismo wolffiano de cepa leibniziana, el empirismo insular británico y, sobre todo, el escepticismo humeano, que Kant tanto apreciara¹.

Menos usuales –en las obras de divulgación cuando menos– son las referencias precisas a las razones de la importancia crucial de la obra crítica kantiana. Y se entiende de suyo, si reparamos en que el propósito perseguido por el filósofo de Königsberg –nada menos que fundamentar la posibilidad de un conocimiento universal y necesario– y el rigor empleado para ello, llevan

¹ Cf. (v.g.) Sciacca. *Estudios sobre la filosofía moderna*, Barcelona, Ed. Miracles, 1966, cap. IX.

el tema y su tratamiento a niveles de abstracción y dificultad nada fáciles de alcanzar y sostener. E inevitablemente, en el intento de expresar del modo más asequible posible lo desarrollado por Kant, algo o mucho es lo que de él se pierde en el camino.

El propósito del presente artículo es profundizar en aquello que consideramos central en la propuesta kantiana sobre el tema de la fundamentación del conocimiento y que hallamos escasa o poco acertadamente expuesta en la mayor parte de textos de divulgación, o aun por parte de algunos especialistas. Cómo explica Kant el problema del conocimiento de las cosas o de la realidad, como tal, como unidad, partiendo del reconocimiento de la diversidad, no sólo de ellas, sino incluso de las facultades que intervienen en el acto del conocer, es lo que especialmente nos interesa investigar.

Pensamos que Kant reserva lo nuclear de su respuesta a este problema a lo que él llama *la deducción trascendental de los conceptos puros del entendimiento*, en donde juegan un papel cardinal en nuestra opinión *los principios trascendentales* del entendimiento puro, tema central del trabajo que presentamos. Lo hacemos básicamente en dos partes. En la primera tratamos de ubicar nuestro tema en el contexto de la obra y del universo y marco conceptual que Kant desarrolla en primer lugar; para ello, seguimos sucintamente el plan kantiano de la obra hasta llegar, en la *Analítica Trascendental*, al punto que nos interesa. En la segunda parte abordamos de lleno el tema de los principios trascendentales del entendimiento y, siguiendo de cerca la interpretación de esta parte de la obra kantiana hecha por Heidegger², procuramos dilucidar el lugar y la importancia que tienen los principios trascendentales en la economía del sistema crítico de la razón pura. Hecho esto, y como parte final de esta sección, reproducimos literalmente los principios trascendentales kantianos según la doble fuente que son las dos ediciones principales de la CRP (1781 y 1787), así como las "pruebas" que Kant hace acompañar a las primeras. Una breve conclusión, que recapitula lo dicho sobre los últimos principios y reitera, en fin, lo que consideramos como función última de los principios trascendentales, cierra este escrito.

² Heidegger, Martin. *La pregunta por la cosa*, Buenos Aires, Ed. Sur, 1964.

1. DEL LUGAR QUE OCUPAN LOS PRINCIPIOS TRASCENDENTALES EN LA *CRÍTICA DE LA RAZÓN PURA*

Como es sabido, el objeto de la *Crítica de la Razón Pura* es el de investigar cómo es posible el conocimiento o el saber científico, cómo es posible la ciencia. Con tal fin, Kant estructura su monumental obra en función de dos partes principales, además de una Introducción General. En la primera parte, a la que llama **Teoría elemental trascendental**, expone los elementos que él denomina trascendentales (esto es, *a priori* —o independiente— de la experiencia), que son los que posibilitan el conocimiento; elementos tales como las formas de la intuición, las categorías y las ideas regulativas. En la segunda parte de la obra se propone estudiar, a partir de la combinación de dichos elementos, la estructura metódica del conocimiento científico; de ahí su título: **Teoría metódica trascendental**. Nos interesa la primera parte de la obra kantiana, la teoría trascendental de los elementos.

En su Introducción General, Kant comienza distinguiendo entre los dos tipos principales de juicios que son, en sentido general, enunciados sobre algo. Con la filosofía tradicional, diferencia entre juicios analíticos y juicios sintéticos. En los primeros, lo que se enuncia de un sujeto está ya contenido en él de un modo inseparable y necesario, aunque sobreentendido. Así, cuando se dice de un cuerpo que es extenso, no se hace sino explicitar lo que de alguna manera está implícito en la idea que de todo cuerpo nos hacemos. En efecto, imposible imaginar un cuerpo que, en calidad de tal, fuera inextenso. En el otro tipo de juicio, en cambio, lo que se enuncia del sujeto no está necesariamente contenido en él, como cuando decimos que un cuerpo es pesado, no hallamos esta noción necesariamente implícita en la de cuerpo (los hay a todas luces pesados, y los hay que, en apariencia, no lo son). Aquéllos —los analíticos— son los llamados juicios *a priori*, es decir, independientes de la experiencia. Éstos —los sintéticos— son *a posteriori*, o sea que se fundan en la experiencia. Pero Kant rompe este esquema tradicional al afirmar que hay juicios que, siendo sintéticos (diciéndonos algo nuevo del sujeto, algo no contenido implícitamente en él), son asimismo *a priori* (no surgen de la experiencia) y, añade, son en estos juicios en que se funda la ciencia. Luego, su objeto central, el de saber cómo es posible la ciencia, encuentra una formulación inicial en la pregunta que inquiere por cómo son posibles los juicios sintéticos *a priori*.

Decíamos de la primera parte de la *Crítica* que en ella se estudian los elementos de que se compone la experiencia científica. Éstos determinan la subdivisión de aquélla en dos partes, que Kant llama **Estética trascendental**, la primera, y **Lógica trascendental**, la segunda. En la *Estética* —que es la “doctrina de todos los principios de la sensibilidad *a priori*”— Kant se dedica a un primer análisis del tiempo y el espacio en tanto condiciones trascendentales (*a priori*) del conocimiento sensible. Aquí señala que, tanto el tiempo como el espacio, antes que cualidades o propiedades intrínsecas de las cosas, son formas puras (trascendentales) de la intuición sensible que permiten la aprehensión primera o el conocimiento sensible de las cosas. Dicho de otro modo, no son las cosas y lo que consideramos sus condiciones tempoespaciales las que posibilitan las nociones de tiempo y espacio, sino viceversa: son éstas en tanto leyes necesarias y universales de la conciencia las que posibilitan las cosas (o el conocimiento primero de ellas).

Esto implica que, fuera de estas formas de la intuición, no es posible experiencia o conocimiento alguno. Luego, si hay algo como una “cosa en sí”, que por su naturaleza escape a las determinaciones del tiempo y el espacio, entonces, por su naturaleza también, no puede ser objeto de experiencia o de conocimiento.

Ahora bien, Kant no ve el conocimiento simplemente como resultado de una recepción pasiva, por parte del que conoce, de los elementos que le vienen de fuera, de las cosas (como diría Kant, de los “fenómenos”, esto es, de lo que aparece o se manifiesta). Antes, el conocimiento es producto de la elaboración activa de aquellos elementos a través de otras formas o leyes *a priori* de la razón, las *categorias*, que conforman lo que Kant denomina entendimiento o inteligencia, y que son uno de los temas de la **Lógica trascendental**, que sigue a la *Estética*. Como es fácil colegir, ambas facultades puras de la razón o pensamiento, vale decir, la sensibilidad y el entendimiento, se conjugan y se complementan en la producción del conocimiento. Gracias a ellas es que se da la experiencia científica y sin ellas ésta no es posible. De ahí la célebre frase kantiana: “Los conceptos (entendimiento) sin intuición (sensibilidad) son vacíos; las intuiciones sin conceptos son ciegas”.

La **Lógica trascendental**, que es la parte que más nos interesa por ser como el nudo gordiano de la *Crítica*, se compone a su vez de introducción y dos divisiones; la **Analítica trascendental** (lógica de la verdad) y la **Dialéctica trascendental** (lógica de la apariencia). De estas dos divisiones dejaremos de

lado la segunda —que ya no tiene que ver en sentido estricto con el conocimiento científico— para concentrarnos brevemente en la primera. En su introducción a la *Lógica trascendental*, Kant nos ha dicho que ésta es analítica, ya que se ocupa del análisis de las funciones *a priori* del entendimiento que hacen posible el conocimiento científico. De ahí que a la primera división de la *Lógica* la llame *Analítica trascendental*. Ésta a su vez se subdivide en dos libros, a saber: la *Analítica de los conceptos* (categorías) y la *Analítica de los principios*, a la que llama también *Doctrina trascendental del juicio*. Veamos algo del primer libro.

Decíamos que es la acción conjunta y *a priori* de la sensibilidad y el entendimiento lo que permite el conocimiento objetivo. Como aquélla “pone” las formas puras —tiempo, espacio— para la aprehensión primera de las cosas, ésta “pone” asimismo las categorías. Sucede en esto último lo que decíamos sucede en la *Estética*. No que las categorías se logren a partir de las cualidades de las cosas, que el entendimiento descubre; al contrario, es el entendimiento el que “pone” las categorías a las cosas. Con ellas, éstas devienen de meros “fenómenos” a “objetos”, es decir, gracias a las categorías las cosas se convierten en objetos de conocimiento. Ahora bien, así como la sensibilidad conoce a través de la intuición, análogamente el entendimiento lo hace a través de los conceptos. “Fuera de la intuición —dice Kant— no hay otra manera de conocer que por conceptos”. Y, ¿qué son los conceptos? Kant habla del conocimiento en términos de representación: la intuición es la única representación inmediata del objeto o cosa por conocer; el juicio, no siendo inmediato, es la representación de una representación del objeto. Los conceptos, por su parte, son los que ligan o asocian dos o más juicios apelando al recurso lógico. Así, si todo juicio es una “reunión de representaciones”, el concepto no es sino “el enlace (discursivo) de estas representaciones”. ¿Y las categorías? No son otra cosa que los “conceptos puros (*a priori*) del entendimiento.

Según esto, dada la importancia de los juicios en la conformación de los conceptos —y por consiguiente de las categorías también— Kant no tiene reparos en clasificar estas últimas en arreglo a los tipos de juicios que consideran y que son, a la sazón, doce, a los cuales divide en cuatro grupos, a saber: los juicios que se ordenan por la cantidad, que pueden ser singulares, particulares y universales, y dan lugar a las categorías de unidad, pluralidad y totalidad, respectivamente; los que se ordenan por la cualidad, que comprenden un número similar de juicios y dan lugar a otras tantas categorías; las que

se ordenan según la relación y, en fin, las que se ordenan por la modalidad. Cada uno de estos últimos grupos de juicios se compone de un número similar al de los dos primeros y dan lugar a su vez a otras tantas categorías completando de este modo el cuadro de doce categorías que concibiera Kant.

Ahora bien, una vez establecidas las categorías, la pregunta que en lógica secuela se desprende apunta hacia la legitimidad de ellas. Podría formularse de la siguiente manera: ¿en qué reside la validez objetiva de las categorías? La respuesta a esto, según Kant, lo suministra la deducción trascendental de los conceptos puros del entendimiento. Ésta se refiere al modo como la conciencia, a través de los conceptos puros o categorías que pone a la diversidad de percepciones que le ofrece la sensibilidad, logra, recién en esta conjunción, una representación unitaria del mundo. Si el mundo —o la naturaleza, como prefiere Kant— se nos presenta como uno, ello se debe a la manera unitaria como procede la conciencia. En palabras de Larroyo, “la objetividad del conocimiento proviene de estas leyes del pensamiento, el cual es resultado de la *función sintética de la conciencia*, de una conciencia en general, como ya fue dicho”³. Para acabar, es interesante señalar que es de este modo, según ya antes dijimos, como el fenómeno (o en general lo que acabamos de llamar naturaleza) deviene en objeto, pasible de conocimiento. Pero es también así, al propio tiempo, como el que conoce deviene en sujeto, con conciencia de un yo idéntico que permanece a través de las representaciones. “Conciencia de sujeto y conciencia de objeto son hechos correlativos”⁴.

«Jorge Puccinelli Converso»

Las categorías y su validez y modo de operar (deducción trascendental) son los temas de la *Analítica de los conceptos*, el primer libro de la *Lógica trascendental*. El segundo libro —*Analítica de los principios*— se ocupa de las dificultades que se desprenden de lo anteriormente expuesto. A esta parte Kant la llama también *Doctrina del juicio*. Y es que Kant concibe al entendimiento como la facultad de las reglas o leyes y al juicio (trascendental) como la facultad de *subsumir* bajo tales reglas o leyes, “es decir, de determinar si una cosa entra o no bajo una regla dada (*casus datae legis*)”⁵. Y es así que

³ Larroyo, Francisco. En: Kant, *Crítica de la razón pura*, Buenos Aires, 1973, p. XXXIX.

⁴ Larroyo, ob. cit.

⁵ Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*, Buenos Aires, Ed. Orbis, primer tomo, p. 183.

define Kant en un primer momento a la Analítica de los principios como “un canon para el juicio, porque le enseña aplicar a los fenómenos los conceptos del entendimiento que contienen la condición de las reglas *a priori*”⁶. Volveremos sobre esto.

Las dificultades a las que aludimos las apreciamos con claridad una vez que advertimos que el sistema kantiano es en última instancia y de manera irreductible, un sistema dualista. Este carácter pareciera disolverse en aquel momento crucial que es el acto del conocimiento, cuando a la vez que se da la diferenciación sujeto que conoce-objeto conocido, acaso pudiera pensarse que el proceso del que se derivan los conjuga en última instancia en la medida en que la apercepción trascendental, o la conciencia universal, si se prefiere, accede entonces a la visión del mundo o naturaleza como unidad (y conviene no olvidar que, para Kant, el hombre o sujeto cognoscente es parte integrante de la naturaleza).

Pero no es así. El dualismo se mantiene. No tanto por ser doble la facultad de conocimiento del hombre (sensibilidad, inteligencia), ni tampoco por ser dos los términos entre los que se da el proceso del conocimiento, ya que si éste tuviera la particularidad de lograr la identificación final de ambos términos (como es el caso, v.g., de los monismos orientales), la diferenciación de éstos sería secundaria. Pero no. La diferenciación se mantiene en toda su fuerza. Y para acceder a la relación sujeto-objeto, Kant no tiene otro recurso que acudir a un tercer elemento, un elemento-puente. Elemento que pueda unir el carácter trascendental, apriorístico, del entendimiento y sus categorías puras, con el carácter empírico, aposteriorístico, de la naturaleza y sus fenómenos. Este tercer elemento, que comparte de alguna manera algo de uno y otro elementos –y que por cierto deja intacto el carácter dual del sistema–, es el esquema. Se trata de aliar categoría con fenómeno, de poder aplicar el primero al segundo, y ello se consigue solamente a través del esquema, que *participa* (destaquemos el halo platónico que se percibe) en algún modo de uno y otro. Oigamos a Kant: “Esta representación medianera será asimismo pura (sin nada empírico) y, sin embargo, por una parte *intelectual* y por otra *sensible*. Tal es el *esquema trascendental*”⁷.

⁶ Kant, ob. cit., p. 182.

⁷ Kant, fd., p. 185.

Como ya vimos, la *Doctrina del juicio*, o *Análítica de los principios*, se encarga de ver las condiciones sensibles bajo las cuales es posible aplicar las categorías o conceptos puros del entendimiento a los fenómenos o, como dijimos antes, de “subsumir” éstos bajo aquéllos. Acabamos de ver que ello es posible mediante los esquemas. De ahí que su primer tema sea el esquematismo del entendimiento puro. El segundo tema de esta importante sección de la obra kantiana constituye por fin el punto de llegada que nos interesa al cabo de esta extensa –pero obligada– ubicación. Este tema está referido a “los juicios sintéticos que surgen *a priori* bajo estas condiciones (las sentadas por el esquematismo) de los conceptos puros del entendimiento y (que) sirven de fundamento a todos los demás conocimientos *a priori*”⁸. Estos juicios sintéticos *a priori* fundantes no son sino los principios del entendimiento puro.

2. LOS PRINCIPIOS TRASCENDENTALES DEL ENTENDIMIENTO

Como ya tenemos anotado, según una definición primera de Kant, los principios trascendentales del entendimiento son los juicios sintéticos *a priori* que surgen a partir del esquematizar las categorías –esto es, del aplicar a los fenómenos los conceptos puros de la inteligencia (de ahí que Larroyo conciba el esquema como “la imagen de un concepto”)–, y que sirven de base o fundamento a toda experiencia o conocimiento. Más adelante va a definir a los principios simplemente como “las reglas del uso objetivo de las categorías”⁹.

Ahora bien, a estas alturas se impone dar respuesta al problema que estos principios entrañan, el cual se podría formular así: ¿Cuáles son estos principios y qué funciones cumplen? Pero antes, ¿cómo se validan o dónde se legitiman estos principios fundantes? Es decir, ellos mismos, ¿en qué tienen su fundamento? Kant va a responder que en sus pruebas y en lo que él llama el Principio Supremo de todos los juicios sintéticos, lo que veremos más adelante.

⁸ Kant, ob. cit., p. 190.

⁹ Kant, ob. cit., p. 192.

Pero, se dirá, ¿qué necesidad hay de responder a esta última pregunta si ello entraña el tener que volverla a formular a fin de inquirir por el fundamento del fundamento, y así sucesivamente? ¿Tiene algún sentido esta pregunta? En Kant sí, porque sus principios no tienen carácter axiomático. Heidegger nos aclara que axiomas para Kant son un determinado tipo de principios *a priori*, “aquellos que son inmediatamente ciertos (...) comprobables sin más a partir de la intuición del objeto”¹⁰. Pero los principios de que tratamos no se desprenden de la intuición, aunque algunos, como veremos, tengan algo que ver con ella. Se trata más bien de principios del entendimiento puro.

Y a diferencia de los juicios analíticos, que tienen su fundamento en un principio de carácter axiomático por excelencia (tanto en un sentido kantiano como en un sentido más actual), a saber, el principio de contradicción —o de no contradicción— que Kant formula de la siguiente manera: “a ninguna cosa conviene un predicado que la contradiga”, y al que llega a conferir “el valor de *principio* universal y plenamente suficiente *de todo conocimiento analítico*”¹¹ (las cursivas son de Kant), los juicios sintéticos de que tratamos, es decir, los principios que se derivan del entendimiento puro se basan en un principio supremo cuya validez reside y se evidencia en lo que Heidegger llama la “circularidad de las pruebas” con que Kant expone sus principios. Éstos buscan probar que la experiencia de los objetos se fundamenta en los principios trascendentales y que éstos “sólo son posibles en base a la unidad y la unificación de los conceptos puros del entendimiento con las formas de la intuición de espacio y tiempo. La unidad de pensar e intuir es la esencia de la experiencia”¹². En efecto, esto está muy claro también en Kant: “El principio supremo de todos los juicios sintéticos es pues: todo objeto está bajo las condiciones necesarias de la unidad sintética de lo múltiple de la intuición en una experiencia posible”¹³.

Dicho con otras palabras del propio Heidegger que vale la pena citar *in extenso* por cuanto subraya la unidad de estos tres temas: “los principios del entendimiento puro son posibles por aquello que ellos mismos posibilitan, por

¹⁰ Heidegger, ob. cit., p. 177.

¹¹ Kant, ob. cit., p. 190.

¹² Heidegger, ob. cit., p. 228.

¹³ Kant, ob. cit., p. 193.

la esencia de la experiencia (o, para utilizar terminología kantiana, por la *posibilidad de la experiencia*, que es lo que confiere a nuestros conocimientos *a priori* su realidad objetiva). Esto manifiestamente es un círculo, pero un círculo necesario. Los principios se prueban en el regreso a aquello cuyo proceso posibilitan, ya que estas proposiciones no deben esclarecer nada más que esta circularidad misma, ya que en ésta consiste la esencia de la experiencia¹⁴.

Hasta aquí, hemos adelantado algunos puntos en las preguntas con que formulamos el problema de los principios trascendentales; por un lado tenemos que su fundamento supremo (aquello que después Heidegger ha de denominar el *Entre*, al cual remiten según él una y otra vez los demás principios, y que muy heideggerianamente define como la apertura que se da entre el hombre y la cosa, que existe sólo en tanto apertura y que va más allá de la cosa y retrocede más acá del hombre, trascendiendo vitalmente a la una y al otro); que el principio supremo, decíamos, y su validez descansa en lo que Heidegger considera como circularidad entre posibilidad de la experiencia y posibilidad de los objetos de la experiencia, en tanto se remiten ambos entre sí.

Con esto tenemos en toda su dimensión la función trascendental —de capital importancia— que cumplen los principios trascendentales y su principio supremo: posibilitan el conocimiento y la experiencia misma. Aquí encuentra por fin su respuesta última la formulación inicial del problema central de la *Crítica de la razón pura*: cómo son posibles los juicios sintéticos *a priori*, y con ellos, el conocimiento y la ciencia. Conviene citar una vez más, *in extenso*, el propio Kant en este punto capital de su obra:

“De esta manera, los juicios sintéticos *a priori* son posibles cuando las condiciones formales de la intuición *a priori*, la síntesis de la imaginación y la necesaria unidad de la misma, en una apercepción trascendental (recordemos haberla definido como una suerte de conciencia universal o razón única), son referidas por nosotros a un conocimiento de experiencia posible en general y decimos: las condiciones de la posibilidad de la experiencia en general son al mismo tiempo las condiciones de la posibilidad de los objetos de la

¹⁴ Heidegger, íd.

experiencia y tienen por ello validez objetiva en un juicio sintético a priori”¹⁵. (Los subrayados son de Kant.)

De otro lado, tenemos adelantado que Kant acompaña la presentación de sus principios trascendentales con la presentación de unas pruebas que, en la medida en que destacan la circularidad que subraya Heidegger, esto es, en tanto remitan repetidamente al principio supremo que ya suficientemente hemos destacado, fundamentan y validan los principios trascendentales kantianos que a continuación pasamos sucintamente a presentar. También hemos adelantado que, aun cuando todos proceden del entendimiento puro, unos aluden directamente a la intuición y otros se refieren estrictamente al entendimiento. Aquéllos son los principios matemáticos, y son dos, y éstos son los principios dinámicos, y son también dos.

Es el momento para señalar, en fin, que, siguiendo lo que usualmente se estila cuando se trabaja con la *Crítica*, utilizaremos las mayúsculas (A) y (B) cuando de señalar se trate las ediciones, primera y segunda, respectivamente, de las formulaciones que Kant hiciera de sus principios. Sin más precisiones, pasamos a presentar los principios trascendentales kantianos y sus correspondientes pruebas.

A. *Los principios matemáticos*

Como ya adelantamos, estos principios son dos, a saber: *axiomas de la intuición y anticipaciones de la percepción*. Con llamarlos matemáticos no quiere Kant significar que éstos sean principios que se deriven de las matemáticas; por el contrario, son en éstos en los que “se funda la posibilidad y validez objetiva de esta ciencia (de ahí que tengan carácter apodíctico, nos dirá Kant), y que por lo tanto pueden considerarse como *principium* de esos principios”, esto es, de los principios propiamente matemáticos que se derivan de las matemáticas. Estos principios trascendentales matemáticos “van de los *conceptos* a la intuición –aclara por último Kant–, *no de la intuición* a los *conceptos*”.

¹⁵ Kant, ob. cit., p. 193.

1. Los axiomas de la intuición

“De los axiomas de la intuición. Principio del entendimiento puro: Todos los fenómenos son, de acuerdo a su intuición, magnitudes extensivas”. (A)

“Todas las intuiciones son magnitudes extensivas”. (B)

Prueba: “Todos los fenómenos contienen, según su forma, una intuición en el espacio y el tiempo, que está *a priori* a la base de todos ellos. No pueden ser aprehendidos, o sea, recogidos en la conciencia empírica, sino por medio de la síntesis de lo múltiple, mediante la cual se producen las representaciones de un determinado espacio o tiempo; es decir, por medio de la composición de lo *semejante* y la conciencia de la unidad sintética de ese múltiple (semejante).

“La conciencia empero de lo semejante múltiple en la intuición en general, en cuanto por ella es posible la representación de un objeto, es el concepto de una magnitud (*quanti*).

“Así, pues, la percepción de un objeto como fenómeno es sólo posible mediante la unidad sintética de lo múltiple de la intuición sensible dada, por la cual la unidad de la composición de lo múltiple semejante es pensada en el concepto de una *magnitud*, es decir:

«Jorge Puccinelli Converso»
“...los fenómenos son todos ellos magnitudes, y magnitudes extensivas, porque, como intuiciones en el espacio o en el tiempo, tienen que ser representadas por la misma síntesis por la cual el espacio y el tiempo son en general determinados”.

2. Las anticipaciones de la percepción

“El principio que anticipa todas las percepciones como tales, reza: La sensación y lo *real* que le corresponde en el objeto (*realitas phaenomenon*) tiene en todos los fenómenos una *magnitud intensiva*, es decir, un grado”. (A)

“Su principio es: lo real, que es un objeto de sensación, tiene en todos los fenómenos una *magnitud intensiva*, es decir, un grado”. (B)

Prueba: “Los fenómenos, como objetos de la percepción, no son intuiciones puras, como el espacio y el tiempo. Contienen además las materias para algún objeto en general, o sea, como representación meramente subjetiva (que) referimos (...) a un objeto en general.

“Ahora bien, de la conciencia empírica a la pura es posible un cambio gradual, en el cual lo real desaparezca enteramente, quedando sólo una conciencia formal (*a priori*) de lo múltiple en el espacio y el tiempo. Es pues posible una síntesis de la producción cualitativa de una sensación (...) (en) una magnitud cualquiera.

“Y como la sensación en sí no es una representación objetiva, y en ella no está ni la intuición del espacio ni la del tiempo, no le corresponderá magnitud extensiva, pero sí alguna magnitud (en la aprehensión –gradual– de la sensación...), esto es, una *magnitud intensiva*, o sea un grado al influjo sobre el sentido”.

¿Qué es lo que dejan sentados estos primeros principios? Referidos como están a los fenómenos, establecen que todos ellos, en cuanto son aprehendidos por intuición, son aprehendidos como magnitudes, ya extensivas –o cuantitativas–, ya intensivas –o cualitativas–. El primer tipo implica una cantidad (*quantita*), el segundo una cualidad (*quale*); ambos suponen una magnitud (*quantum*), que es como el ámbito de aquéllos.

En otras palabras, sea a través de la alineación sucesiva de unidades –por extensión–, como por la acumulación (gradual) de unidades en un sólo punto –por intensidad–, todo fenómeno, en tanto objeto real (según Heidegger, en tanto su esencia) es intuitivo como una magnitud o cantidad, un algo susceptible de ser matemáticamente fijado, o por lo menos así sentido.

Y su carácter cuantitativo establece también su carácter constantivo, su constancia o permanencia. Y ello porque, como puntualiza Heidegger, los fenómenos suponen los *quanta* (que son el tiempo y el espacio, sus ámbitos), que son a la vez *continua*. “Por esto, los axiomas de la intuición y las anticipaciones (de la percepción) se unen como principios matemáticos, es decir, como aquellos que fundamentan metafísicamente la posibilidad de una aplicación matemática a los objetos”¹⁶.

¹⁶ Heidegger, ob. cit., p. 211.

Así, pues, intuición de la magnitud y permanencia de los fenómenos, tanto en el espacio como en el tiempo, son las primeras condiciones que pone el entendimiento para permitirse la objetividad de los objetos, la posibilidad de conocimiento de los mismos.

B. *Los principios dinámicos*

Como ya hemos podido notar, los principios expuestos se refieren a la intuición de un fenómeno y corresponden, en el arreglo que hiciera Kant de los juicios y las categorías, a las de cantidad y cualidad (y esto porque éstas son las formas de unidad y síntesis como opera el entendimiento). Los otros dos principios que vienen a continuación —en realidad, grados de principios es mejor decir— corresponden a su vez a las categorías de relación y modalidad y se refieren por su parte “a la *existencia* de un fenómeno en general”¹⁷.

Otra particularidad diferencia a estos dos grupos de principios, los dinámicos y los matemáticos, y es que mientras en la exposición de éstos se privilegia el tratamiento del espacio y su naturaleza, en la de aquéllos se profundiza sobre la naturaleza del tiempo, que Heidegger, interpretando y citando a Kant, caracteriza como la forma de los fenómenos, tanto exteriores como interiores, vivenciales: “... de la aparición y sucesión de nuestros comportamientos y vivencias. Por eso el tiempo es la forma de todos los fenómenos en general. ‘Sólo en él es posible toda realidad (*i.e.*, existencia, presencia) de los fenómenos”¹⁸.

«Jorgé Puccinelli Converso»

Es, pues, en la **Analítica de los principios**, en su capítulo referido a los principios trascendentales, donde Kant profundiza y complementa el estudio del Tiempo y del Espacio, cuyo análisis adelantara sin agotar en la **Estética trascendental**.

Cabe una precisión final, sobre el nombre de estos principios. Se refieren a la existencia de los objetos y ésta se determina a partir de la fuerza (*dynamis*) de su acción. “No son principios de la dinámica como disciplina de la física, sino principios metafísicos, que son los que posibilitan los principios físicos de la dinámica”¹⁹.

¹⁷ Kant, ob. cit., p. 194.

¹⁸ Heidegger, ob. cit., p. 218.

¹⁹ Heidegger, ob. cit., p. 182.

1. Las analogías de la experiencia

“Las analogías de la experiencia. Su *principio* general es: Todos los fenómenos están, según su existencia, *a priori* bajo reglas de las determinaciones de su relación unos con otros en un tiempo”. (A)

“La experiencia es sólo posible mediante la representación de un enlace necesario de las percepciones”. (B)

Son tres las analogías que Kant define como “reglas de todas las relaciones de tiempo entre los fenómenos [...] y [que] preceden a toda experiencia y la hacen posible”. Nosotros nos limitaremos a mencionarlos.

- a) Principio de la permanencia de la sustancia. “Todos los fenómenos contienen lo permanente (*sustancia*) como el objeto mismo, y lo mutable, como la mera determinación de éste, es decir, como un modo de existir el objeto”. (A) “En todo cambio de los fenómenos permanecen la sustancia, y el *quantum* de la misma no aumenta ni disminuye en la naturaleza”. (B)
- b) Principio de la sucesión según la regla de la causalidad. “Todo lo que ocurre (comienza a ser) supone algo anterior a lo cual sigue *según una regla*”. (A) “Todos los fenómenos suceden según la ley del enlace entre causa y efecto”. (B)
- c) Principio de la simultaneidad según la ley de la acción recíproca o comunidad. “Todas las sustancias, por cuanto son *simultáneas*, están en universal comunidad (es decir, acción recíproca mutua)”. (A) “Todas las sustancias, en cuanto pueden ser percibidas en el espacio como simultáneas, están en universal acción recíproca”. (B)

2. Los postulados del pensamiento empírico en general

Sobre el pensamiento empírico en general, son tres los postulados que Kant formula, a saber:

- a) Lo que conviene con las condiciones formales de la experiencia (según la intuición y según los conceptos), es *posible*.

- b) Lo que está en conexión con las condiciones materiales de la experiencia (de la sensación) es *real*.
- c) Aquello cuya conexión con lo real está determinado según condiciones universales de la experiencia, es (existe) *necesariamente*. (A y B)

CONCLUSIÓN

Precisemos una vez más. Estas últimas seis proposiciones que acabamos de ver y que componen en dos grupos los principios dinámicos, están referidos a la posibilidad del fenómeno en cuanto a su existencia y tienen, como los principios anteriores, la función de posibilitar la objetividad del objeto. ¿Qué quiere decir con esto Kant y cuál es entonces la particularidad de estos últimos principios?

Al decir que estos principios dinámicos se refieren "a la existencia de un fenómeno en general"²⁰, Kant no alude precisamente a *un* fenómeno en particular, a un fenómeno empírico determinado. Heidegger diría que se refiere, particularmente en las analogías, a la *relación* que los fenómenos guardan entre sí, pero con respecto a su "existencia", y para Heidegger esto es lo mismo que decir respecto a la "estancia" del objeto. Y ésta no es otra, como ya vimos, que el tiempo.

Es así, pues, como Kant determina la posibilidad del objeto en general, del objeto trascendental (lo único que posibilitará a su vez el objeto empírico como objeto): a través de la determinación de su "estancia", esto es, a partir de los modos del tiempo, a saber: permanencia, sucesión y simultaneidad, es decir, según la posibilidad de mostrarse los fenómenos mediante alguno de estos modos y conformarse así en objetos.

Pero si bien para la conformación última de aquéllos —los fenómenos— en objetos se precisa de la condición *sine qua non* que es el tiempo, también es indispensable aquella facultad de síntesis y unificación por excelencia de la razón que es la apercepción trascendental, aquello a lo cual remiten reiteradamente las pruebas de los tres primeros grupos de principios y en virtud

²⁰ Kant, ob. cit., p. 194

de los cuales –según los últimos postulados– un fenómeno es posible, real o necesario, esto es, deviene o no en objeto. Aquello, en fin, que valida cualquier experiencia posible y valida a su vez su propia validez en la posibilidad de la experiencia, según la circularidad que vimos al presentar el principio supremo de todos los juicios sintéticos.

Concluimos, pues, que son los principios trascendentales así entendidos los que posibilitan la experiencia, y es a su vez la experiencia la prueba última de los principios trascendentales.

BIBLIOGRAFÍA

- BENNETT, Jonathan
1979 *La Crítica de la Razón Pura de Kant*, Tomo 1, *La Analítica*. Madrid, Alianza Editorial.
- HEIDEGGER, Martin
1964 *La pregunta por la cosa*. Buenos Aires, Ed. Sur.
- KANT, Immanuel
Crítica de la razón pura. Buenos Aires, Ed. Orbis. (2 tomos).
- KÖRNER, S.
1983 *Kant*. Madrid, Alianza Editorial, 3ª ed.
- LARROYO, Francisco
1973 “Introducción” a KANT, *Crítica de la Razón Pura*. México, Ed. Porrúa.
- PEÑALOZA, Walter
1978 “E. Kant”, en: *La filosofía alemana, de Nicolás de Cusa hasta la actualidad* (D. Sobrevilla, comp.) Lima, Universidad Cayetano Heredia.
- SCIACCA, M.F
1966 *Estudios sobre filosofía moderna*. Barcelona, Ed. Miracles.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

En torno a la Onomástica Industrial en el español de Lima

Augusto Alcocer Martínez

Departamento Académico de Lingüística

Sobre el título del presente trabajo los especialistas han intentado variedad de términos: Julio Casares (1959: 282-285) la denominó “tecnicismo de las industrias”; Gunther Haensch *et al.* (1982: 416) acuñó el nombre “palabra marca”; el DRAE (1992) “marca registrada o nombre comercial”. La francesa Jossete Rey-Devobe (1971: 88, 89) habla de “noms de marques” para el brasileño R.F. Mansur Guérios (1971) en cambio se trata de “oniônimos”. En el Perú, Martha Hildebrandt (1998: 156) utiliza el rótulo de “marcas de fábrica” y finalmente Miguel Ángel Ugarte (1997) opta por “palabras comerciales”.

El trabajo se ha propuesto:

- a) Recopilar materiales lingüísticos de uso peruano (fundamentalmente de Lima) en la gran prensa limeña, en la narrativa literaria y en las *Páginas Amarillas de la Guía Telefónica*.
- b) Señalar las peculiaridades de su empleo tanto en la comunicación oral como en la escrita.
- c) Formación y productividad de esta Onomástica.
- d) Contribuir al establecimiento de una caracterización del diasistema peruano.

Se advierte que el presente estudio no es una tradicional lista de palabras ordenadas alfabéticamente; no es en sentido estricto una terminología; por último, tampoco se detiene en un asunto que toca nuestra identidad y a la vez resulta de enorme importancia para nuestra economía: La denominación de origen de productos ancestralmente peruanos.

BREVE ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURACIÓN DEL SIGNIFICADO

Entre la variedad de modelos existentes para el análisis de la estructuración del significado elegiremos por adecuada la Teoría de los Campos Semasiológicos y C. Onomasiológicos (Kurt Baldinger. 1970)¹.

La Onomasiología representa la fase de las designaciones, al modo que la Semasiología encarna la fase de las significaciones. Un campo onomasiológico abarca todos los significantes: designaciones, nombres, etc. de un significado dado (según el *Diccionario* de F.C. Sáinz de Robles "delicado" se representa con cincuenta nombres)².

Al contrario, un campo semasiológico comprende todos los significados posibles que pueda contener un determinado significante (el mismo Sainz de Robles demuestra que "pie" cuenta con veintiocho significaciones diferentes). De lo expuesto, se desprende que la Onomasiología y la Semasiología constituyen dos tipos de enfoque del fenómeno léxico-semántico, opuestos y a la vez complementarios.

Como apunta K. Baldinger, según la Teoría de la Comunicación: "la Onomasiología divisa los problemas desde la posición del que *habla*, de aquel que debe escoger entre diferentes medios de expresión (¿Cómo se llama...?), La Semasiología enfoca los problemas desde las perspectiva del que *oye*, del interlocutor que debe determinar la significación de la palabra que él entiende dentro de todas las significaciones posibles (¿Qué significa...?)

¹ Kurt Baldinger (1970). *Teoría semántica*. Aguilar. Madrid.

² Federico Sáinz de Robles (1981). *Diccionario español de sinónimos y antónimos*. Aguilar. Madrid.

LA ONOMÁSTICA INDUSTRIAL

Perfilado *grosso modo* el sustento doctrinario en las líneas anteriores se hace necesario saber que se entiende por Onomástica, ciencia que ha visto considerablemente ampliado su campo de estudio³ en la Rusia actual, al conjunto de nombres propios de una lengua. Por considerarlo pertinente el autor se reducirá a tratar sólo dos aspectos clásicos de la disciplina, primero: **La Antroponimia** que se ocupa de los sustantivos propios que en una comunidad se aplican a los individuos integrantes, para distinguirlos unos de otros. Generalmente una persona se identifica mediante dos o más vocablos que forman una locución, el nombre de pila o nombre propio y el apellido. También se consideran los patronímicos, los apodos, el pseudónimo, el nombre clandestino, el sobrenombre, etc.; el segundo, **la Toponimia** cubre los nombres propios de lugares o accidentes geográficos, su estudio ha sufrido una alza en el Perú; los topónimos, refractarios a las alteraciones fonéticas, se mantienen sin mayores cambios, por esta razón son los que mejor testimonian las influencias extrañas que puedan ocurrir en una lengua.

En conclusión, para llegar a una definición del concepto me auxiliaré del autor Mansur Guerios (1971: 181)⁴ y deberá entenderse “como el nombre propio de producto comercial o industrial”; en otras palabras, en el contexto o frase lo que distinguirá un nombre de otro es que se debe encarar el nombre industrial como adjetivo, un calificativo que se opone al nombre común (sustantivo o locución sustantiva) para diferenciar necesariamente un producto de otro, de otra u otras fábricas. (Los ejemplos son nuestros):

lápiz Faber
lápiz Mongol
Jean Levis
Jean Kansas

Antes de pasar a la presentación y análisis del *corpus* referido a la Onomástica Industrial en el Perú y siguiendo los lineamientos de Mansur Guerios “Oniõnimia ou Onomástica Industrial” (1971) se proponen dos as-

³ N.V. Podolskaia (1978). *Slovar russkoi onomasticheskoi terminologii*. Nauka. Moscú.

⁴ R.F. Mansur Guerios (1971). “Oniõnimia ou Onomástica Industrial”. En *Estudos en Homenagen a Cândido Jucá (filho)*. Organização Simões. Rio de Janeiro.

pectos de estudio, uno aplicado a la Gramática de los nombres de fábrica y otro, a la Estilística de los nombres de marca (Dentro de la Afectividad del Lenguaje: emoción o sugestión en la creación y elección).

Se debe declarar que el modelo de análisis no es excluyente en el sentido de que una forma encerrada en la Gramática también podría encajar, con las explicaciones correspondientes, en el rubro de la Estilística:

memorex (Gramática, fonéticamente singular en el español por su terminación-x)

memorex (Estilística, el nombre se vincular significativamente con el objeto)

I. GRAMÁTICA DE LOS NOMBRES INDUSTRIALES

Aunque ciertas marcas de fábrica transgreden las normas de formación de las palabras castellanas, la mayoría de aquellas siempre se ajustan a los mecanismos morfológicos de la composición y la derivación.

Ortografía

Una mercancía puede recibir infinidad de nombres; unos agradables, ingeniosos; otros raros o poco agradables al oído porque al patrocinador del objeto sólo lo mueve el éxito de ventas en un mercado muy competitivo.

Iniciaremos el estudio observando palabras cuya escritura de letras es contraria a la índole del castellano⁵.

a) Con la letra -c, final de palabra:

Bic	(bolígrafo)
Contac	(fármaco)
Cognac	(licor)
Klimatic	(electrodomésticos)

⁵ Manuel Aragón P. (1988). *Diccionario inverso de la lengua española*. CONCYTEC. Lima.

Pacific (Tela de casimir)
Rayovac (pilas)

b) Con -CH, inicial de palabra, con sonido K:

Cheracol
Chloromycetin
-CH- posición intermedia, con sonido K:
Bronchodermine
-CH africana, prepalatal, sorda:
Bosch
Crunch
Scotch
-CH- posición intermedia, africana, prepalatal, sorda:
Anchor

c) Con -M, final de palabra:

Alivium Denim
Ativam Doloflam
Bactrim Mentholatum
Diazepan/Valium Nestum

e) Con -T, final de palabra:

Aldomet Eternit
Bruf Nugget
Crest Vitrovent

f) Con -X, final de palabra

Ajax Memorex
Apronax Nordex
Betamax Pirex
Coldex Petromax
Kardex Soldimix
Kleenex Tampax
Lux Xerox

Metaplasmos

Entendidos como cambios de la forma de una palabra. La forma alterada por metaplasmo constituye una variante. En el ámbito de la diacronía, es la mudanza fonética de la palabra en su evolución. Los metaplasmos pueden ser de

Adición:

Comodoy (Comodo + y)
Cafetal (Café + t + al)
Dunlopillo (Dunlop + illo)
Maicena (Maíz + ena)
Tubino (Tubo + ino)

O de Supresión:

Cerelac (Cereal + lácteo)
Frigider (Frigidaire)
Friol (Freír + óleo)
Mapresa (Madera + prensada + S.A.)
Nescafé (Nestlé + café)
Nicovita (Nicolini + vida)
Petrolube (Petróleo + lubricante)
Texaco (Texas + Company)
Vinifán (Vinilo + fan sufijoide)
Vitrovent (vidrio + Ventana)

Morfología

Composición

Palabras-marcas simples:

Dralón (fibra sintética)
Colgate (pasta de dientes)
Griffin (tinte para el calzado blanco)
Karaoke (música de fondo que "ayuda" al cantante)
Lycra (fibra sintética)
Rexona (jabón)
Yardley (perfume)

Locuciones/Compuestas:

- a) Faber-Castell (lápices, bolígrafos)
Mercedes Benz (vehículos)
- b) Ambos elementos son sustantivos ligados por la preposición de:
Emulsión de Scott (tónico)
Heno de Pravia (jabón)
Píldoras de Witt
- c) El segundo elemento es una palabra que funciona como adjetivo:
Algodón Pima
Algodón Tangüis
Anís Nájjar (aguardiente)
Caldos Maggie (saborizante de sobre)
Frotación Charcot
Jean Levys
Jabón Kauffman (ídem)
Leche Gloria (ídem)
Polvo Royal
Pollos Broaster
- d) Uno de los elementos es un verbo:
Bebe crece (vestimenta para niños)
Rompeolla (marca de arroz)
- e) Ambos elementos son sustantivos ligados por la conjunción y:
Concha y Toro (vino)
Rosas y Limón (jabón)

Derivación

- a) *Prefijación*. Los prefijos de los nombres de fábrica son los mismos de los nombres comunes.

Hecta cloro	(plaguicida)
Monocrotofos	(plaguicida)
Microginón	(anticonceptivo)
Omnipén	(fármaco)

b) *Sufijación*

- al Mejoral, Doloral
- an Dristán
- il Aseptil, Cicatril, Clearsil, Dulcoryl, Sanaftil
- ol Adecerol, Cepacol, Cheracol, Epacol, Hisol, Pulmol
- ina Aspirina, Antalgina, Chiquitolina ("El Chavo del 8")
- san Dolorsán

Conservación del sufijo de derivativo

Si por voluntad intelectual o necesidad expresiva el inventor o fabricante de un producto industrial decide designarlo, por ejemplo, como:

Victrola Rayón o Toblerone (chocolate)

y el artículo tiene la fortuna de alcanzar rápido éxito de ventas es costumbre que luego concurren al mercado otros productos del mismo género y que adopten por razones obvias parte del nombre original.

En el caso del Castellano, la lengua ha adaptado a su propia índole fónico-gramatical nombres de fábrica que proceden del inglés u otras lenguas europeas.

Biblioteca de Letras

Jorge Puccinelli Converso

Un procedimiento muy socorrido es la conservación del sufijo de derivativo:

- | | | |
|-----------|--------|-----------|
| -ola | -on | -one |
| Electrola | Dralón | Winterone |
| gramola | orlón | |
| radiola | perlón | |
| rockola | | |

De la marca registrada Celofán se desprende en el español limeño:

- | | |
|----------|------------------|
| -fan | |
| Vinifán | (forro plástico) |
| Atlasfán | " " |
| Intifán | " " |
| Pelifán | " " |

Sintaxis de Colocación

Hay sintagmas y compuestos nacionales, o extranjeros cuyos elementos se hallan en orden directo y otros a la inversa:

- | | | |
|----|----------------------------|-------------------------------------|
| a) | Cinta Scotch
Jean Levis | Harina Blanca Flor
Vinagre Bully |
| b) | Blue Jean
Coopertone | Cream Cracker
Walkman |

Extranjerismos

Del latín:

Su existencia en nuestra variedad obedece a la innegable realidad de la dependencia económico-científica que sufre el Perú. A ello se suma la acción de los eficaces medios de comunicación masiva que alcanzan a todos los estratos sociales, desde los más ricos hasta los más desvalidos y que conforman la sociedad de consumo. En este contexto, los latinismos llegan a nuestras costas junto a las mercaderías de Estados Unidos, Alemania, Japón, Inglaterra, Francia, Italia u otro país desarrollado. Veamos algunos casos:

Aqua Velva	(Loción facial)
Astra	(Margarina)
Bacus	(Backus y Johnston, cervecería)
Capri	(Aceite de comer)
Faber	(Lápiz)
Factor	(Max Factor)
Forte	(Fortis, cerraduras)
Gerovital	(Rejuvenecedor)
Lux	(Jabón)
Nivea	(Jabón)
Platinum Plus	(Hoja de afeitar)
Poroflex	(Espuma sintética)
Vestitex	(Industria del vestido)
Video	(Técnica de grabar la imagen y el sonido)
Vitaovo	(Alimento para aves)

Anglicismos:

Brasso	(Brass "metal", "latón")
Eyemo	(Eye "ojo")
Milkito	(Yogurt, milk "leche")
Vick Vaporub	(Ingl. "vapor" + rub "fricción")

Alemán:

Volkswagen	(Volks "pueblo", wagen "coche")
Wellapon	
Wellazid	(Welle "onda", "ondulación")

II. ESTILÍSTICA DE LA ONOMÁSTICA INDUSTRIAL

Designaciones del Industrial o Inventor

Los productos u objetos adquieren el apellido del fabricante o inventor.

Cardán	(Gerolano Cardano). Pieza del automóvil.
Carter	(Carter). Parte del motor de los automóviles.
Chevrolet	(Louis Chevrolet). Fabricante de automóviles.
Cinzano	(Cinzano). "Licor dulce".
Cretona	(Mr. Creton) Cierta tela de algodón.
D'Onofrio	(A. D'Onofrio). Chocolates y helados.
Faber	(Kasper Faber). Lápiz de madera.
Max Factor	(Ídem). Fabricante de productos de belleza.
Ford	(Henry Ford). Fabricante de automóviles.
Guillete	(King Camp Guillete). Hoja de afeitar.
Good Year	(Charles Good Year). Descubridor del caucho vulcanizado y fabricante de neumáticos.
Levi Strauss	(Ídem). Pantalón deportivo de denim.
Listerine	(Joseph Lister). Enjuague destinado a evitar el mal aliento.
Macádam	(Mc Adam). Piedra triturada usada como base para una carretera.
Pierre Cardin	(Ídem). Fabricante de ropa.
Singer	(Isaac Merrit Singer). Inventor-Modificador y fabricante de máquinas de coser.

Sigla

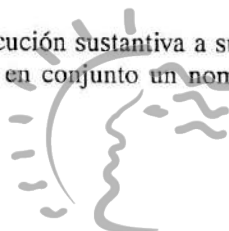
a) *Siglas*

DDT
TNT
CD
G.E.
LG
IBM
BMW
VHS
VW

b) *Acrónimos*

Reducción de una locución sustantiva a sus elementos, letras o sílabas, iniciales que forman en conjunto un nombre propio:

ADIDAS
IMACO
LASER
NYLON
RADAR



Biblioteca de Letras

Jorge Puccinelli Converso

c) *Terminados en -SA*

COPSA
FAMESA
INRESA
LABRUSA
MAPRESA
VAINSA

Nombres de personajes célebres reales o ficticios:

Aladino	(Termos)
Bolívar	(Jabón de lavandería)
Goliat	(Bicicletas)
King Kong	(Ladrillos)
Sansón	(Recipiente enorme de material plástico)

Nombres de Santos

La pureza espiritual de los santos se vincula a la pureza de las aguas.

Aguas minerales:

San Antonio

San Luis

San Cayetano

San Mateo

Nombres de Gentilicios:

Cerveza *Arequipeña*

Plátano *Maleño*

Cerveza *Cuzqueña*

Salteña (empanada)

Chilcano (sopa)

Sampedrano (pellón)

Arroz *Costeño*

Scotch (cinta pégante)

Denominación de Origen:

Nombre que se asigna a un producto determinado que es propio de una zona geográfica y que lleva el nombre de dicha área:

Caña de Guayaquil

Pino Oregón

Cemento Portland

Pisco (aguardiente de uva)

Chancay (bizcocho)

Soconusco (chocolate)

Habano (puro)

Piedra de Huamanga

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

Nombres cuyos sentidos se relacionan con la cosa:

Cerelac

(cereal + leche)

Chocopresto

(chocolate + presto)

Clorina

(cloro)

Clorox

(cloro)

Dolorsán

(dolor + san)

Dulcoryl

(Dulce + ryl)

Mejoral

(Mejora + l)

Memorex

(Memori + x)

Sanafitil

(Sana + feet + il)

Vitrovent

(vidrio + ventana)

Nombre de letras y abreviaciones numéricas:

Aceitè 3 en 1	Vino 4 Bocas
Automóvil 0 km.	Triple Kola
Champú 2 en 1	Alberto VO5 (champú)
Cinta 3M	Bond A4
Muebles 501	Parker 61
Seven Up (7 up)	20 th Century Fox
B12 (vitaminas)	

De palabra-marca a sustantivo común/Lexicalización de las palabras comerciales⁶:

Ajinomoto	(Sazonador)
Alka-seltzer	(Calmante)
Baquelita	(Resina sintética...)
Bayer	(Valles de Mala-Cañete, "insecticida")
Betamax	(Videograbadora)
Bividí	(Ropa interior sin mangas, Huiiri-huiri, Arequipa)
Brasso	(Abrillantador de metales)
Broster	(Cierta clase de pollo preparado)
Caterpillar	(Vehículo oruga con una excavadora)
Cuáquer	(Avena)
Chicle	(Goma de mascar)
Cinzano	(Trago corto, sabor dulce)
Combi	(Kombi, cierta clase de camioneta rural)
Los Comercios	(Periódicos, cualquiera que sea su nombre)
Guillete	(Hoja de afeitar)
Maicena	(Harina de maíz)
Nescafé	(Café soluble)
Pírex	(Vidrio resistente al fuego)
Primus	(Cocina a kerosene)
Sapolio	(Cualquier jabón detergente)
Termo	(recipiente aislante)

⁶ Héctor E. Solari (1962). "Lexicalización de marcas comerciales: presentación de algunos casos registrados en el habla rioplatense". En *Boletín de filología*. Montevideo. T. IX, pp. 41-55.

Terokal	(Pegamento industrial)
Teflón	(antiadherente)

El nombre del fabricante aparece disimulado a combinación con el nombre de la cosa:

Magna pen	(Magma + penicilina)
Nicovita	(Nicolini + vita)
Vencelatex	(Vencedor + latex)

Uso figurado

Barbie. Muñeca. Con el significado de "cosa, objeto".

Miss Mundo 1996: "...he demostrado al mundo que una reina de belleza es ante todo una mujer que bien puede ganar como perder peso. Que se cansa; tiene ganas de comer y dormir como cualquiera, pero, sobretodo, que tiene opiniones propias. Aunque yo sé que ellos prefieren una *Barbie* yo no he dejado de ser Alicia Machado por ser Miss Universo, concluye".

En *El Comercio* de Lima 11/V/1997, p. C15.

Cinzano. Licor dulce. "Melancólico, tierno, acaramelado".

"Cuando llegó la noche y se presentaron los muchachos, tú y Mónica estaban tan solos y tan *cinzano*".

José Antonio Bravo. *Barrio de broncas* 1972, p. 178.

Chizito. Pasabocas de queso y maíz. "Pequeñez, modestia".

- a) "No quiero que se suba el primer puesto a la cabeza y sentir que soy el último *chizito* del tono. El primer puesto es algo relativo, tuve más suerte, menos nervios, no sé" nos dice con humildad D.M.G. primer puesto en el examen de ingreso.
- b) En el lenguaje de los jóvenes "miembro viril".
En *El Comercio* de Lima. 19/II/1995, p. G4.

Coca Cola. Bebida gaseosa.

- a) Juventud
- b) Adj. Alocado, sobrado.

Erectol. Droga contra la disfunción eréctil masculina.

“Levantar”.

“Proyectar una película para dos gatos no debe salir cuenta [...] De otro modo el Cine Roma morirá y no habrá *erectol* que lo levante...”

En *El Comercio* de Lima 15/IX/1992.

Frigidaire. Marca de refrigeradora o nevera. “Depósito”.

“El encanto del recuerdo reside en lo que fue no será jamás”, acertó a escribir Federico More, acordándose de su futuro: haber sacado del “*frigidaire*” de los archivos sus crónicas gastronómicas y poder leerlas hoy en un libro...”

En *El Comercio* de Lima 20/IX/1998, p. A14.

Mejoral. Analgésico. “Ayuda, colaboración, aporte”.

“Todo el mundo se ha olvidado de mí. Cuando estaba hospitalizado, mis amigos no me llevaron ni siquiera una ‘*mejoral*’ ”.

En *La República* de Lima 8/VII/1984, p. 56.

Tampax. Toalla higiénica.

“Las historias de amor de hoy son las del príncipe Carlos y Camila Parker-Bowles [...] de todas las anécdotas de esta relación la más famosa sigue siendo la conversación privada en la que Carlos le dice que le gustaría ser su *Tampax*”.

En *El Comercio* de Lima 11/II/2001, p. 4.

Teflón. Sustancia antiadherente “Escudo, barrera”.

“El bajo perfil, el secreto, la discreción y la asepsia son parte del efecto *teflón* del fujimorismo ante la ciudadanía. Los medios son utilizados como la barrera de ruido público que asordina las debilidades humanas del personal fujimorista”.

En *La República* de Lima 14/V/1985, p. 4.

Viagra. Fármaco contra la impotencia masculina. “Anciano, viejo”.

Al abuelo le dicen ‘tío *Viagra*’.

Volvo. Cierta marca de vehículos pesados. En el Callejón de Conchucos (Ancash) se aplica a toda persona gorda:

La *volva* Teresa.

Fraseologismos

Tomados en su mayoría de la industria del cine, son conjuntos expresivos casi fijos (locuciones, frases hechas, colocaciones habituales, etc.) conocidos y utilizados en nuestra comunidad:

Hacer algo Ben Hur	(alargar un asunto)
Una caja de Leche Gloria	(colocación hab., de sentido patente).
La corneta de D'Onofrio	(colocación hab., llamada de atención del heladero o chocolatero de la marca)
La Dolce Vita	(vida placentera)
Suspense a lo Hitchcock	(en ascuas, pendiente, perplejidad)
Ser uno como el León de la Metro	(aplicase a la persona que "ruge" pero no hace daño)
El Llanero Solitario	(individual, personal, referido al trabajo y actuación)
El perrito de la Víctor	(expresión de sentido literal)
Rebelde sin Causa	(colocación, desde los años 60 hasta el presente, joven contestatario y que practica la libertad)
En tecnicolor	(a colores)
Yon Huaino	(humorístico, John Wayne)

DIARIOS CONSULTADOS

El Comercio de Lima, desde 1990 hasta el 2001

La República de Lima, desde 1990 hasta el 2001.

El desarrollo del castellano de los hablantes indígenas amazónicos en la escuela limeña*

Alicia Nidia Alonzo Sutta, Minie Lozada Trimbath,
Pedro M. Falcón Ccenta
Departamento Académico de Lingüística

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene por objeto describir la concordancia en la frase nominal (FN) y frase verbal (FV) en castellano por parte de los alumnos bilingües cuya lengua materna es una lengua indígena amazónica y el castellano, su segunda lengua. Estos escolares asisten a la escuelas de Lima, donde la enseñanza se realiza en castellano; por ello, hemos considerado pertinente abordar tal estudio, centrando nuestra atención en la producción escrita, la misma que está vinculada sustancialmente al desarrollo académico escolar.

Biblioteca de Letras

La inmigración de poblaciones indígenas de la amazonía a las grandes ciudades se viene incrementando en las últimas décadas. Lima y Huancayo son algunas de las ciudades que han recibido el influjo de estas poblaciones sea por la cercanía a las zonas geográficas de origen, así como por “mejorar sus niveles de vida”, o quizá también por razones de seguridad por la situación sociopolítica vivida en las últimas décadas. Sea cual fuere la causa, muchas familias indígenas amazónicas se encuentran asentadas en los puntos marginales de la ciudad de Lima.

* Investigación que forma parte del proyecto “El desarrollo del castellano de los hablantes indígenas en la escuela limeña” ejecutado en 1999 por los profesores Meneses, Lozada, Alonzo, Pineda y Falcón, el cual comprende el estudio de hablantes indígenas amazónicos y andinos.

El traslado y retorno de los miembros de la familia del lugar de origen a Lima es frecuente y obedece al proceso mismo de la inmigración, en el cual se encuentran involucrados los niños en edad escolar, quienes junto a sus padres sufren muchos cambios, particularmente en su vida escolar.

El reciente proceso le da a las escuelas limeñas un nuevo carácter: diverso, multiétnico y multilingüístico; sin embargo, esta situación aún no es percibida por los directores de los centros educativos, reflejándose el desconocimiento de la presencia de alumnos bilingües amazónicos en el centro escolar que dirigen, y la idea errada de concebir una población escolar inmigrante andina o hijos de inmigrantes solamente andinos.

Cabe aclarar sin embargo que si bien se viene produciendo inmigración de familias indígenas amazónicas, existen aún pocos alumnos bilingües de lengua indígena-castellano en las escuelas de Lima, que creemos podría incrementarse en los próximos años.

La investigación contempla en primer término los datos sociolingüísticos de los Asentamientos Humanos donde se desarrollaron los estudios de casos, para lo cual consideramos datos relativos a la ubicación geográfica, composición poblacional, grupos indígenas, centros educativos, etc.; así mismo, detallamos la metodología utilizada, tanto en cuanto se refiere al estudio de casos como las de variables dependientes e independientes, así como el proceso de recopilación de información.

Por otro lado, en lo que respecta al análisis, damos cuenta de manera descriptiva parte de los resultados de la investigación; para ello, en base a un corpus seleccionado, se presentan las evaluaciones de los casos bajo el rubro **concordancia en la FN y FV y Tiempos verbales**.

REAJUSTES

Durante la ejecución del proyecto, tuvimos algunas dificultades que motivaron un reajuste de nuestro estudio desde el punto de vista metodológico. Es así que debido al número reducido de migrantes indígenas amazónicos en las escuelas visitadas y su relativa dispersión espacial en Lima, los casos estudiados fueron uno del nivel primario y cuatro del nivel secundario.

De otra parte, no se realizó entrevistas formales a los profesores de aula donde estudiaban los niños seleccionados, pues asumían una actitud defensiva, tal vez, creemos, se sentían examinados o evaluados, razón por la cual la recolección de información fue mas bien indirecta, es decir, fruto de la conversación informal y observación.

Finalmente tuvimos la necesidad de la inclusión en el estudio de alumnos monolingües castellanohablantes de los mismos grados y de los mismos centros educativos de los casos ya mencionados como grupo referencial, hecho que además permitió no generar de ninguna manera la discriminación de los alumnos indígenas amazónicos.

1. REGISTRO DE DATOS SOCIOLINGÜÍSTICOS

Examinamos a continuación los datos sociolingüísticos referidos a las zonas donde se llevaron a cabo los estudios.

1.1 *Asentamiento Humano "Horacio Zevallos Gamez"*

Está ubicado a la altura del kilómetro 16.5 de la carretera central, a la margen derecha, cerca al AA.HH. "Huaycán". Perteneció a la provincia de Lima, departamento de Lima. Fue creado el 27 de octubre de 1984.

«Jorge Puccinelli Converso»

La composición poblacional del Asentamiento concentra mayoritariamente pobladores andinos, provenientes de Ayacucho, Apurímac, Cuzco, Puno y Cajamarca; en menor proporción pobladores indígenas amazónicos y ribereños provenientes de Ucayali, Satipo y Chanchamayo del departamento de Junín, San Martín y Amazonas. La población indígena amazónica corresponde a los grupos Ashaninka, Shipibo, Yanésa, Machiguenga y Bora. El número de familias por grupo étnico se distribuyen como sigue:

Shipibo	11 familias
Ashaninka	8 familias
Yanésa	2 familias
Machiguenga	1 familia
Bora	1 familia

Del total de familias indígenas sólo 2 estudian actualmente en el nivel primario y dos en el nivel secundario. Dos son shipibos y uno, hijo de padre andino y madre ashaninka, con manejo incipiente de la lengua Ashaninka.

Además, se observó la presencia de una familia constituida por padre mestizo y madre Ashaninka, cuyos hijos tienen como lengua materna el castellano. Sólo la madre habla Ashaninka.

En el Asentamiento existe un centro educativo inicial y otro de primaria y secundaria, denominado C.E N° 1237 Akira Kato, pertenece a la USE 06 Ate-Vitarte, creado el 26 de febrero de 1986. Existen además, tres centros educativos particulares, de inicial, primaria y secundaria, respectivamente.

El número de alumnos indígenas amazónicos alcanza a 6, distribuidos 4 en primaria y 2 en secundaria, de los cuales sólo dos hablan su lengua materna. Ambos son del grupo etnolingüístico Shipibo.

En cuanto a los profesores debemos señalar que el 60% son contratados, muchos de ellos de origen andino, pero todos castellano hablantes.

Es importante destacar el desconocimiento absoluto de la presencia de alumnos de origen indígena de la amazonía peruana por parte de los representantes de los centros educativos visitados, tan es así que cuando establecimos las primeras coordinaciones con el Director del centro educativo Akira Kato se nos dijo que no había alumnos indígenas de la amazonía y que la mayoría eran provenientes de poblaciones andinas, muchos de ellos de padres quechuahablantes.

1.2 Casa indígena Tarata

La Casa indígena Tarata se encuentra en Barrios Altos-cercado de Lima, a la altura de la cuadra 9 de la Avenida Grau, creada el 11 de junio de 1999. Está constituida por 18 familias, todas ellas corresponden al grupo etnolingüístico Shipibo. Si bien este número puede variar ascendentemente debido a visitas temporales de otras familias o personas que están de paso por Lima, en algunos casos puede ocurrir que una que otra familia se quede permanentemente en la Casa, así como algunas decidan regresar a sus lugares

de origen (con menor frecuencia) o se trasladen a algún Asentamiento Humano en los alrededores de Lima.

La Casa Indígena además de servir de vivienda, sirve de hospedaje para indígenas, especialmente shipibos que llegan a Lima para realizar gestiones diversas. En ella funciona un aula de educación inicial sin valor oficial para niños de 2 a 5 años, los mismos que son hijos de los propios indígenas; la profesora no es indígena y desarrolla sus actividades en castellano.

El funcionamiento de la Casa Indígena está a cargo de organismos no gubernamentales.

Los centros educativos donde se forman los hijos de los indígenas shipibos son el colegio "República del Brasil" N° 1032, ubicado en Barrios Altos, cercado de Lima y el colegio "Villa los reyes" ubicado en el complejo comunal "Villa los Reyes" Ventanilla.

En el primer colegio mencionado sólo estudian dos niños, en segundo y tercer grado. Justamente el niño de tercer grado fue considerado en nuestro estudio. En el segundo colegio, consideramos un niño de primero de secundaria, el único estudiante indígena amazónico de este centro educativo. Respecto a este último caso, debemos manifestar que en el último trimestre del año, toda la familia se trasladó al Complejo Comunal "Villa los Reyes" según nos dijeron por la cercanía al colegio donde estudia el niño. Este hecho dificultó nuestro estudio, pues paradójicamente el niño fue irregular en su asistencia al colegio y por la distancia y desconocimiento de la casa donde vivía la familia nos fue difícil establecer coordinaciones con los padres.

Todos los integrantes de las 18 familias y todas aquéllas que llegan temporalmente a la Casa Indígena se comunican entre ellos en su lengua materna, es decir, en Shipibo.

2. METODOLOGÍA

El estudio del castellano de alumnos indígenas amazónicos realizado comprende las siguientes etapas y acciones.

2.1 *Determinación de los casos*

2.1.1 Ubicación de alumnos

La información sobre alumnos de selva que estudian en Lima se obtuvo de diversas maneras.

Contacto con nativos de la Amazonía y con especialistas en el estudio de dicha área

De un lado, personas nativas de la selva que radican en el asentamiento Humano Horacio Zevallos nos indicaron que en dicho lugar viven varias familias de la selva que tienen niños en edad escolar. De otro lado, y gracias a un especialista, se tuvo conocimiento de la Casa Indígena, lugar donde se alojan familias que llegan a Lima de la selva y que se encuentra situada en el jirón Tarata, en los Barrios Altos.

Contacto con directores y subdirectores de centros educativos nacionales

Se visitó colegios en donde se nos había indicado que estudiaban niños indígenas amazónicos. En ellos, se entrevistó a algunas autoridades educativas para que nos ayudaran a ubicar a estos alumnos. A través de las entrevistas, constatamos que de los tres colegios, dos no tienen datos estadísticos sobre la procedencia de sus alumnos. Las autoridades con quienes conversamos son:

- El Director del C.E. "Akira Kato", sección secundaria, ubicado en el asentamiento humano Horacio Zevallos.
- El Director y la Subdirectora del C. E. República del Brasil, sección primaria, ubicado en Barrios Altos.
- El Subdirector del C.E. Villa Los Reyes Areas Técnicas, Ventanilla.

Conversación con profesores de escuelas nacionales

En los colegios, profesores de algunas de las áreas nos dieron facilidades para entrar en contacto con sus alumnos (profesores de ciencias naturales, inglés, orientación y bienestar del educando). A pesar de nuestros esfuerzos, no logramos el apoyo de los profesores de lenguaje como hubiera sido deseable.

2.1.2 Selección de casos

Tuvimos dificultad para encontrar alumnos bilingües que cursaran el sexto de primaria y el quinto de secundaria tal como había sido inicialmente planificado. Sin embargo, como sí encontramos algunos alumnos procedentes de selva, de ellos, seleccionamos aquellos casos que se acercaban más a nuestra propuesta original, decidiéndonos por los que cursaban el año inicial y el año final de la secundaria. Aunque no estaba planificado, un alumno bilingüe de tercero de primaria también fue incluido debido a que reunía características lingüísticas y educativas de particular interés para nuestra investigación.

Pero no sólo nos hemos limitado al estudio de los casos de niños de la selva, sino que en el primer año de secundaria hemos tenido la facilidad de contar con un grupo de alumnos que no proviene de la Amazonía. La finalidad de trabajar con este segundo grupo ha sido tenerlo como referencia para conocer si el dominio de lengua que se tiene en el grado es o no similar en ambos grupos, el que es de selva y el que no lo es.

2.1.2.1 Alumnos de la Amazonía seleccionados

Primer Año de Secundaria

(a) Alumno J.D.U. **Biblioteca de Letras**
«Jorge Puccinelli Converso»

Edad y lengua: Tiene 13 años de edad, es natural de Yarinacocha, Pucallpa, y es bilingüe shipibo-castellano.

Familia: Los padres son de Pucallpa y pertenecen a la etnia shipibo. El alumno ha vivido en Yarinacocha al igual que su hermano que estudia actualmente en el mismo colegio.

Estudios del alumno: Ha realizado casi todos sus estudios en el C. E. Akira Kato, en el asentamiento humano Horacio Zevallos. El año 1998 estuvo estudiando en la selva, en Pucallpa, y luego en el 99 regresó a Lima.

En el colegio tiene problemas con el curso de Lenguaje y con el de Religión (la familia del niño es de religión evangélica).

(b) Alumno P.R.N.

Edad y lengua: Tiene 12 años. El niño es bilingüe shipibo-castellano.

Padres: Los padres son procedentes de la selva y son bilingües. En casa emplean predominantemente el shipibo.

Estudios del alumno: C.E. Villa Los Reyes Áreas Técnicas, Ventanilla. Los padres consideran que necesita ayuda en matemática.

Cuarto Año de Secundaria

(c) Alumno W.D.U.

Edad y lengua: De 18 años de edad, y natural de Pucallpa, es bilingüe shipibo-castellano. Es hermano del alumno de 1° Sec. J.D.U. antes mencionado. Como él, ha vivido también en Yarinacocha antes de venir a Lima.

Padres: Son de Pucallpa y pertenecen a la etnia shipibo.

Estudios del alumno: Los dos primeros grados de primaria los estudió en Pucallpa pero a partir de tercer grado lo hizo en Lima. Asiste al C.E. Akira Kato desde sexto de primaria hasta la actualidad en que cursa el cuarto de secundaria.

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

Quinto Año de Secundaria

(d) Alumno R.M.S.

Edad y lengua: Nació en la comunidad nativa de Marankiari. El alumno es hablante de castellano pero dice conocer algunas palabras sueltas en ashaninka.

Padres: El padre es arequipeño y vivió en la selva desde su adolescencia. La madre es de Chanchamayo pero sabe poco ashaninka. La abuelita quien falleció hace dos años sí hablaba dicha lengua. El alumno manifiesta su interés por esta lengua y con ayuda de sus tíos está estudiándola aunque por ahora conoce solamente algunas palabras.

Estudios: Estudió hasta cuarto de primaria en la selva en un colegio adventista de la C N de Marankiari en donde todas las clases se desarrollaban en castellano. Luego vino a Lima. Actualmente manifiesta estar regular en sus estudios siendo Literatura el curso que prefiere.

Tercer Grado de Primaria

(c) Alumno H.R.V.

Edad y lengua: Tiene 11 años y es bilingüe shipibo-castellano

Padres: Son de la etnia shipibo y son bilingües.

Estudios: Estudia en el C.E. República del Brasil. Es un niño muy vivaz e inclinado al dibujo.

2.1.2.2 Alumnos seleccionados con fines de referencia

Como ya se ha mencionado, tanto en el C.E. Akira Kato como en el C.E. Villa Los Reyes se consideró un grupo de siete alumnos en total, del primer año de secundaria, que no provienen de la selva, con el fin de tener una referencia respecto del manejo del castellano que en ese grado tienen los alumnos.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

En el Akira Kato, las edades de tres niños oscilan entre 12 y 13 años. Dos han nacido en Lima y uno en la sierra. En un caso los dos padres son de la sierra, en el caso de los otros dos niños, uno de los padres es de la costa (Lima e Ica). En cuanto a dominio de lenguas, un alumno habla sólo castellano, otro entiende quechua pero no lo habla, mientras que un tercero sólo entiende algunas palabras en quechua.

En el Colegio Villa Los Reyes, las edades son semejantes a las anteriormente mencionadas. En cuanto a la procedencia, tenemos niños que han nacido en la sierra, por ejemplo, en Cajamarca, y otros, que son de Lima. La lengua que dominan es el castellano.

3. ELABORACIÓN DEL INSTRUMENTO

Antes de elaborar el instrumento para estudiar el castellano indígena amazónico, se recolectó información sobre el uso de lengua castellana que los profesores esperan del niño en la escuela. La recolección de esta información se realizó por medio de conversación con algunos profesores, con los padres, y con los mismos niños. Además se hizo revisión de cuadernos, y se pidió a los niños, en algunos casos que leyeran, y, en todos los casos, que escribieran un texto breve descriptivo o narrativo. Es en este aspecto en donde podría habernos sido de utilidad que los profesores de lengua nos ayudaran, pero como ya se indicó esto no fue posible. En uno de los casos, también nos fue posible realizar observación de clase.

Algo que facilitó en parte el análisis de cuadernos y libros, y la conversación con los alumnos, en dos oportunidades, fue la ausencia del profesor en la clase que le correspondía conducir.

Observamos que los cuadernos de secundaria de lenguaje, matemática y ciencias naturales presentan cuestionarios y ejercicios controlados por el profesor. En ellos se observa que el alumno copia o reproduce el lenguaje de ciertos párrafos de los libros o de la pizarra. Probablemente en algunos casos toma dictado. En el primer año de secundaria, no se pudo observar escritos en donde se manifiesta la lengua en su uso creativo. Sabemos que sí se le pedía que escribieran composiciones y poemas, pero los papeles donde están estos escritos no los tienen los alumnos sino el profesor.

En el caso del tercer grado de primaria, el libro del Ministerio de Educación que se usa, propone al alumno alternativas para crear sus textos. A pesar de ello, y probablemente porque se manda hacer este tipo de tarea en la casa, el alumno sin apoyo se siente desorientado y tiende, no a crear sino a reproducir algo leído antes.

4. CARACTERÍSTICAS DEL INSTRUMENTO

La prueba elaborada para examinar la sintaxis del castellano de los alumnos amazónicos es la misma que se ha empleado para los alumnos de procedencia andina. Dicho instrumento consta de las siguientes partes: comprensión de texto, análisis de estructuras sintácticas y redacción.

El pasaje de lectura (de carácter narrativo) trata un tema relacionado con la Amazonía, el mismo que está constituido por cuatro párrafos breves, cuyo grado de complejidad es mínimo; a continuación se consignan preguntas sobre el contenido que piden información sobre el título, los personajes y las ideas principales del texto. Se busca conocer si el alumno maneja suficiente castellano como para entender lo que lee en un texto.

La parte de análisis de estructuras comprende tres secciones, una de ordenamiento de palabras para construir oraciones, otra de opción múltiple sobre preposiciones, y la tercera, oraciones para completar con la preposición adecuada. Estas preguntas miden el dominio que tiene el niño de aspectos de sintaxis.

Para la parte de producción escrita, se emplea un estímulo visual que presenta una situación a partir de la cual, el alumno debe construir un cuento. Ésta será analizada en algunos aspectos, principalmente concordancia.

Tanto el pasaje de lectura como la lámina empleada como estímulo para la redacción, pertenecen a libros de cuentos publicados.

5. APLICACIÓN DEL INSTRUMENTO.

La aplicación de la prueba se realizó en los colegios Akira Kato y Villa Los Reyes. Por razones de inasistencia a la escuela, en dos casos, se tuvo que hacer en el domicilio de los alumnos.

El tiempo para desarrollar la prueba tomó desde veinte minutos en el caso de los alumnos que no proceden de selva hasta cuarenticinco minutos en el caso de aquéllos que sí proceden de ella. El niño de tercer grado de primaria tomó aproximadamente una hora.

6. CONCORDANCIA

6.1 *En la Frase Nominal*

En la estructura morfosintáctica y sintáctica del castellano, la frase nominal está constituida de un elemento nuclear, es decir, el nombre o el

pronombre y como elementos complementarios las distintas clases de determinantes que posee la lengua castellana: *mi, la, estos, alguna, pocos,...* etc.

En relación al núcleo de la FN, sabemos que éste es quien determina el género y el número de los elementos que actúan como sus modificadores directos, llámese determinante o adjetivo.

En la siguiente descripción daremos cuenta de las dificultades que tienen los bilingües para estructurar la frase nominal en castellano. Sean éstos relacionados con los determinantes así como también con los nombres

— El género

El castellano posee un morfema que expresa género; si éste es masculino entonces el morfema pertinente sería -o. Cuando el nombre es de género femenino le corresponde el morfema flexivo -a.

Cuando la frase nominal presenta determinantes, éstos concuerdan en género y número con los nombres; sin embargo en los siguientes enunciados, referidos por los hablantes bilingües, se puede observar una inseguridad en el manejo de la concordancia entre determinantes y nombres. Ejemplos:

...una puma macho...	PR
...por el selva adentro...	PR
...y los persona que grita	PR
...todos las persona...	HR
...qué hacer con este estrella...	HR
...no a otro persona...	JD
...todos los cosas malas	JD

— El número

En el primer enunciado se observa la propuesta del nombre pluralizado con el morfema -s correspondiente al número en castellano, lo que nos indica que nuestro entrevistado reconoce el morfema de número, más aun se confirma con la presencia de un adjetivo en completa concordancia con el número y género del nombre *ojos tapados*; sin embargo, cuando éste emplea un determinante posesivo se produce un error de concordancia en el número plural Ejemplo:

...su ojos tapados...

HR

El precario uso de concordancia entre el núcleo y sus determinantes se puede apreciar en los ejemplos planteados por nuestro entrevistado PR.

La descripción de la frase nominal, de las primeras cuatro frases nominales, el alumno bilingüe emplea el nombre en singular por lo que se esperaría que los determinantes también presenten la misma característica morfosintáctica; sin embargo se presenta de la siguiente manera:

...pero las *persona* morían... PR

...pero tres *persona* quedaron... PR

...los que ...fueron las *puma*... PR

— Otros casos en la FN

Presentamos otros casos como la omisión del determinante en la siguiente frase nominal compleja: *la mamá de Pepe*. Esta pequeña dificultad podría estar vinculada a factores de tipo léxico semántico. Sabemos que el alumno conoce y emplea los artículos definidos puesto que en ese mismo enunciado se observa la FN : *los vecinos*; sin embargo el término de parentesco N: *mamá*, no presenta determinante. ¿ A qué se debe esta mínima omisión? Nuestra próxima investigación quizá dé cuenta de esta interrogante

...y Ø *mamá de Pepe* llamó a los *vecinos*... HR

De otro lado el mismo entrevistado demuestra el empleo del artículo definido al proponer la siguiente FN:

...el *pepe*...

HR

A pesar que en dicho contexto, cuando se encuentran nombres propios no se requiere la presencia de los determinantes.

Los siguientes enunciados presentan por un lado la doble presencia de determinantes, así como del nombre en forma inconclusa, característica del entrevistado JD. ¿El alumno no conoce los morfemas flexivos de género y número?

Un cierto día...
...unas person...

WD
JD

6.2 En la Frase Verbal

Esta sección dará cuenta no sólo de la falta de concordancia entre sujeto y predicado, unidades básicas de una oración, sino además de los mecanismos que los alumnos bilingües utilizan con la finalidad de comunicarse a nivel escrito.

A) Las características lingüísticas que a nivel escrito presenta nuestro entrevistado JD se manifiesta, como bien dijéramos antes, en la escritura de palabras verbales y nombres fundamentalmente. Probablemente el poco dominio de las flexiones que requieren estas unidades, los lleva a expresar verbos y sustantivos incompletos provocando las discordancias con los elementos de su entorno, sean determinantes en la frase nominal; sean complementos en la frase verbal.

A continuación, presentamos los enunciados que ofrecen mayores dificultades:

...el campesino se asomØØØ... de lo ocurrido...

Debemos suponer que el estudiante bilingüe, según el tiempo verbal del relato narrado, debió colocar **bró** constituyéndose el verbo *asombró*; sin embargo, no podemos suponer qué tiempo verbal y qué persona gramatical habría expresado el estudiante. Posiblemente la duda acerca de estas dos características, además de otras que se expresan en el verbo, lo llevan a plantear el verbo *asom* que a continuación presentamos

En el enunciado se puede confirmar lo señalado, a través del siguiente ejemplo:

...en un pueblo ...avitavaØ unas person ...

Además de la dificultad señalada anteriormente, en relación a la escritura incompleta de las palabras, JD transfiere el orden sintáctico de los constituyentes

- 1 En un pueblo CC
- 2 Avitava Verbo
- 3 Unas person Sujeto

...unas person avitava en un pueblo

S V C

Otro elemento digno de observar es el verbo, el mismo que al presentarse en tal forma *avitava* está expresando la acción ejecutada por un sujeto singular, mas el sujeto expresado es plenamente en plural.

La dificultad de JD al expresar los verbos incompletos, en castellano, le provoca dificultades a nivel de producción escrita, esto mismo también puede generarle dificultades de comunicación a nivel de comprensión escrita, mucho más aun si consideramos que este alumno se encuentra cursando el primer año de secundaria.

B) El siguiente caso corresponde al estudiante bilingüe PR, quien actualmente cursa el primer año de secundaria. Nuestro entrevistado, en forma semejante al anterior, muestra la omisión de un segmento en los verbos; no obstante la ausencia de dicho segmento, el enunciado logra la significación semántica pretendida.

...los que escucharo∅...

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

...fueron los pumas que comía∅...

El segmento nasal /n/ es omitido en ambos verbos, sin embargo el tiempo y la persona gramatical han sido considerados por el alumno y se percibe a través del morfema flexivo que en forma parcial está expresado en cada verbo.

Aparentemente el caso de PR no muestra dificultades a nivel de la oración, sin embargo debo indicar que entre los relatos de los estudiantes bilingües que presenta mayor dificultad para expresar ideas, el de PR es el que destaca.

C) Nuestro entrevistado es el alumno de primaria HR, bilingüe shipibo/castellano, quien presenta algunas discordancias entre el sujeto ejecutor de la acción y el verbo. Ejm.

...*Pepe y su mamá lo vio...* (a la estrella)

...*unos amigos le dijo no bañas...* (al niño)

Se espera que ante un sujeto plural, ejecutor de la acción, se complemente con un verbo que concuerde con aquél en número y no sólo en persona; sin embargo en ambas oraciones se observa la discordancia referida a número.

De otro lado, también podemos suponer que la llamada discordancia de número esté expresando, para el niño, una total concordancia del verbo con el objeto directo

vio (la estrella)Objeto directo = *lo vio*

dijo (al niño)objeto indirecto = *le dijo*

Pero, debemos señalar que un corpus más amplio permitiría arribar a conclusiones más reales de este aspecto sintáctico.

7. TIEMPOS VERBALES

Los bilingües al dominar en grado diferente las lenguas que conocen, y al presentar diferencias, a veces marcadas, entre el uso de la lengua oral y la escrita, presentan, entre otros aspectos, usos más o menos adecuados de los tiempos verbales. Una primera aproximación al dominio de estos tiempos que tienen los alumnos es el objetivo de esta sección.

Para realizar el estudio de los tiempos verbales el material que se analizó es el cuento o leyenda que los niños escribieron como parte de la prueba. Nos vamos a centrar en los dos casos de primero de secundaria ya que en dicho año de estudios contamos, no sólo con alumnos de procedencia amazónica, sino también con un grupo procedente de otras zonas que nos sirve de referencia.

El análisis va a considerar el empleo del tiempo del verbo dentro de la totalidad del texto escrito por el alumno. Se busca conocer si los niños establecen la correspondencia o relación de los tiempos de manera adecuada. Debemos precisar que en esta sección no estamos analizando concordancia de número y persona, ni ortografía.

El procedimiento empleado consiste en ubicar, primero, los verbos usados en el texto (están excluidas las formas no personales), luego se revisa si el tiempo de cada uno de ellos es el adecuado, a continuación se determina el número de verbos que aparecen señalando el tiempo al que pertenecen, y finalmente, se presenta la frecuencia de los verbos usados de manera adecuada y los de manera inadecuada.

A continuación presentamos los resultados de los dos alumnos amazónicos de primero de secundaria seguido de los resultados de tres de los niños del grupo de referencia.

CASOS

(a) Alumna P.R.N.

Téngase en cuenta que este alumno es bilingüe shipibo-castellano y aunque vive en Lima en su casa la familia habla predominantemente shipibo.

El escrito de este alumno presenta 26 verbos. Recordemos que no se está considerando errores de concordancia y de ortografía como sería el caso en los siguientes ejemplos: "...cada uno agaron una flecha..., ...los persona se dedicaron..., etc. Lo que interesa en este caso es si la idea del tiempo del verbo que se escribe es la adecuada para esa parte del texto.

«Jorge Puccinelli Converso»

De los 26 casos, en 25 el tiempo es usado de manera adecuada:

Verbo	Frecuencia
Modo indicativo:	
Presente	7
Pretérito indefinido	13
Imperfecto	5
Total de ocurrencias:	25

En cuanto al uso inadecuado, de 26 casos encontramos 1, como se observa a continuación:

“...cada uno agaron una flecha que era venenosa y cada uno se les tiro y no les dava a la puma macho por que saltava de arbol **para que comere** (?) gentes que teraron flechas...” (¿cada uno agarró?, ¿cada uno ...tiró?, ¿gentes que tiraron?)

Verbo	Frecuencia
Forma comere no adecuada.	1

El alumno presenta un 96% de uso correcto de los tiempos verbales.

(b) *Alumno J.D.U.*

El alumno es también bilingüe shipibo-castellano y ha hecho todos sus estudios, excepto el año 1998, en Lima.

El texto escrito por este alumno presenta 33 verbos y una omisión.

A continuación vemos que de los 33 verbos 30 son usados adecuadamente.

Modo Indicativo Biblioteca de Letras

	«Jorge Puccinelli Converso»
Presente	3
Pluscuamperfecto	1
Futuro	3
Pretérito perfecto	2
Imperfecto	11
Pretérito indefinido	10

Total: 30 ocurrencias

En cuanto al uso inadecuado observamos:

Imperfecto 1 (omisión)

“... Por la comunidad que se convertio en una laguna era pegado (¿pecadora?) havio (¿había?) violencia todos las cosas malas (¿eran malas?).”

Pretérito indefinido 3 (un tiempo en vez de otro, y problema que parece de ortografía)

“El campesino se asom de lo que avia sucedido fue contento a su casa a traer erramientas ...” (¿se asombró?)

“Llegando al pueblo se dia la sorpresa que su pueblo se transfondo en forma de estrella.” (¿se dio la sorpresa?, ¿se había transformado?)

El alumno presenta un 91% de uso adecuado de tiempos verbales.

GRUPO DE REFERENCIA

En el C.E. Akira Kato, al analizar el uso de tiempos verbales de los compañeros de J.D.U., los mismos que no son indígenas amazónicos, observamos lo siguiente:

El alumno A. P., cuya madre es de Lima y cuyo padre, de la sierra, emplea 19 verbos en su cuento.

Él emplea de **manera adecuada** 17 verbos (89.47%) los cuales se distribuyen como sigue:

«Jorge Puccinelli Converso»

- 1 uso impersonal, presente de indicativo
- 10 pretérito indefinido, indicativo
- 5 presente, indicativo
- 1 presente de subjuntivo

En cuanto a uso **inadecuado** observamos:

2 imperfecto, en vez de pretérito

Un caso que destaca es el de la alumna E.E. cuyos padres son bilingües quechua-castellano. La niña no tiene errores en su uso de los tiempos verbales. Según la alumna ella no sabe sino unas cuantas palabras sueltas en quechua. De las 22 ocurrencias tenemos 22 usadas adecuadamente, esto es el 100%.

- 18 imperfecto, indicativo
- 2 presente de indicativo
- 2 presente de subjuntivo

En el caso del alumno E. M., hijo de una persona de la costa (Ica) y una de la sierra, sí se observa poco control de los tiempos verbales. Al narrar, hace uso del presente lo cual podría estar bien si no fuera porque de pronto se encuentran cambios a otros tiempos verbales que no corresponden. Como hay mucho uso inadecuado es difícil calcular el porcentaje.

Comparando ambos grupos observamos lo siguiente:

Uso adecuado de los alumnos amazónicos

P.R.N.	96%
J.D.U	90%

Uso adecuado de los alumnos del grupo de referencia

A:P:	89.47%
E:E.	100%
E.M.	no ha sido posible el cálculo

En cuanto al control de los tiempos verbales vemos que la situación entre los dos grupos no presenta diferencias muy grandes. En otras palabras, los alumnos amazónicos no tienen dificultades mayores que los demás aunque no tenemos a nadie con 100% de uso adecuado. Donde sí parece haber grandes dificultades es en la concordancia, pero para informarse de esto hay que remitirse a la sección correspondiente.

CONCLUSIONES

1. Los alumnos indígenas amazónicos reproducen en la lengua escrita errores producidos en lengua oral. En términos sintácticos y morfosintácticos se cometen errores de concordancia en la FN, entre DET. y N; N- ADJ.; FN _ FV; y dependiendo de las características del verbo, esto es, si requiere de atributo o complemento pronominal, también ocurre en la FV.

2. Se observa uso del sufijo -mente para adverbializar cualquier adjetivo. Ejemplos: arrodillado + -mente → arrodilladamente
asustado + -mente → asustadamente.

Quiere decir que el hablante aplica la regla que opera en el castellano, pero de manera generalizada, sin tomar en cuenta las restricciones que éstas tienen por lo menos en la gramática normativa.

3. Aunque no forma parte del análisis del tema central del proyecto, entre otras observaciones, debemos mencionar el uso de los tiempos verbales. Los hablantes indígenas amazónicos en términos generales no tienen mayores deficiencias para el uso escrito de los tiempos verbales, diríamos que no se establecen diferencias mayores en relación al grupo de control o referencia; sin embargo se observa el uso de un número reducido de verbos en tanto variación léxica y conjugaciones complejas.

Así mismo cabe indicar la presencia de dificultades significativas de carácter fonético-fonológico, léxico y textual.

4. El uso de las conjunciones en lengua escrita por parte de los alumnos indígenas amazónicos se enmarcan dentro del concepto de unidades de relación que reúnen elementos lingüísticos dentro de una misma categoría. Sin embargo se observan algunas dificultades que parecen tener origen en los enunciados inadecuadamente contruidos. Ejemplo:

... *desesperado corio así su chacra si era cierto lo de su sueño.* JD

Por ello, creemos que es necesario recopilar más textos que nos permitan incursionar en un análisis más exhaustivo.

BIBLIOGRAFÍA

BOUQUIAUX, Luc y THOMAS, J.

1992 *Studying and Describing Written Languages*. A publication of the Summer Institute of Linguistics.

ESCOBAR, Anna María

1990 *Los bilingües y el castellano en el Perú*. IEP. Lima.

LANDA, Cinthia y URALDE, Isabel

1996 "La estrella que cayó del cielo", del libro *Déjame que te cuente*. Santafé de Bogotá D.C.

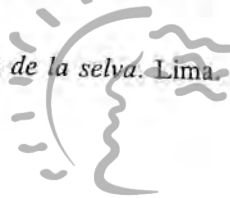
OSTROSKY-SOLIS, Feggy y ARDILA, Alfredo

1991 *Lenguaje oral y escrito*. D. Trillas. México.

TIPACOM

1990

Cuentos de la selva. Lima.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Análisis fonológico-grafémico del *Vocabulario* de Bertonio

Luisa Portilla Durand
Departamento Académico de Lingüística

El *Vocabulario* aimara del sacerdote Ludovico Bertonio se publicó en 1612 y constituyó el más nutrido y útil diccionario de la lengua publicado en ese tiempo. Otro aspecto por el que destaca el *Vocabulario* es la buena representación ortográfica de las palabras aimaras, tarea no muy sencilla debido a la complejidad de la fonética de dicha lengua nativa (hay consonantes oclusivas simples, aspiradas y glotalizadas). Si consideramos el limitado saber lingüístico de su época, el trabajo de Bertonio continúa siendo una valiosa y confiable fuente para el léxico y la fonología del idioma altioplánico.

Nos propusimos comparar la ortografía de Bertonio con la de dos diccionarios aimaras modernos: el *Diccionario Aymara* de Büttner-Condori (1984) y el *Diccionario Aymara-Castellano/ Castellano-Aymara* de Manuel de Lucca (1987), recomendado por Xavier Albó en la introducción al *Vocabulario* de Bertonio arriba mencionado.

El objetivo de nuestro estudio ha sido verificar el margen de validez de la Tabla Fonémica del Alfabeto de Bertonio, formulada en la edición de su *Vocabulario*, y para este fin trabajamos con 377 fichas llenadas cada una con dos entradas de significado similar, difiriendo en que la primera entrada corresponde al aimara usado por Bertonio y la segunda al aimara actual de Büttner-Condori; dichas entradas fueron escogidas al azar del *Vocabulario* de Bertonio y cotejadas luego con el *Diccionario Aymara* de Büttner-Condori, cuya ortografía es de base fonológica (considera sólo tres vocales). Terminada

esta primera parte pasamos a seleccionar los ejemplos para cada fonema y plantear así todas las representaciones gráficas existentes. Completa esta segunda parte, verificamos si las correspondencias fonémicas planteadas en la edición del *Vocabulario* de Bertonio funcionan de la misma forma en que ahora se observan.

Seguidamente vamos a desarrollar este último punto, ya que los dos primeros forman parte del trabajo realizado para organizar el material de la presente investigación, el cual consiste –para la primera parte– en 377 fichas en las que se consignan las entradas tomadas como muestra y –para la segunda parte– en un total de 15 hojas adicionales en las que se consignan los fonemas de mayor relevancia para este estudio¹ y sus diferentes representaciones gráficas.

FONEMAS, REPRESENTACIONES GRÁFICAS E INCONSISTENCIAS

/p/

Este fonema es representado por Bertonio de dos maneras: <p>, <ph>.

<p>

Ejemplos:

	(B)		(B-C)	
232.	paca	—	paka	'aguila'
244.	pirca	—	pirqa	'pared'
249.	puraca	—	puraka	'barriga'
298.	kapitha	—	q'apiña	'apretar'

Inconsistencia → <ph>

Esta representación la encontramos en un solo caso:

	(B)		(B-C)	
292.	ccophitha	—	qhupíña	'tapar...'

¹ Cuando decimos que consignamos aquí sólo los fonemas de mayor relevancia, queremos indicar que los otros fonemas no han presentado mayor problema en su representación (de esto, así como de otros aspectos, se trata al final del trabajo).

/p^h/

Este fonema es representado por Bertonio de dos maneras: <ph>, <p>.

<ph>

Ejemplos:

	(B)	—	(B-C)	
124.	haraphi	—	jaraphi	'costillas'
253.	phako	—	phaq'u	'rojo...'
258.	phisca	—	phisqa	'cinco'
260.	phuccu	—	phuku	'olla'

Inconsistencia → <p>²

Ejemplos:

	(B)	—	(B-C)	
142.	hispi	—	jisphi	'labios'
151.	hupa	—	jupha	'quinua'
307.	sapa	—	sapha	'raíz'
317.	supayo	—	suphaya	'demonio'

/p'/

Este fonema es representado por Bertonio de tres maneras: <pp>, <p>, <ph>.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

<pp>

Ejemplos:

	(B)	—	(B-C)	
133.	hayppu	—	jayp'u	'tarde'
148.	humppi	—	jump'i	'sudor'
191.	lappa	—	lap'a	'piojo'
266.	ppekeña	—	p'iqi	'cabeza'
269.	ppusttatata	—	p'ust'ata	'hinchado'

² Verificando en De Lucca los ejemplos dados para sustentar la inconsistencia, observamos que en el caso de los ejemplos (151) y (307) De Lucca coincide con Büttner-Condori, mientras que para los ejemplos (142) y (317) De Lucca coincide con Bertonio; así para la entrada 'demonio' De Lucca consigna <supaya> con <p> de la misma forma que Bertonio, mientras que Büttner-Condori consignan <suphaya> con <ph>; por último, para la entrada 'labios', Büttner-Condori consignan <ispillu> con <p> como sinónimo de <jisphi> y al verificar en De Lucca encontramos también <jispi> con <p>. Esto indicaría que existen sólo dos ejemplos de inconsistencia de /p^h/ como <p>.

Inconsistencia → <p>³

Ejemplos:

	(B)	—	(B-C)	
199.	lirpu	—	lirp'u	'espejo'
264.	pruitha	—	p'akiña	'quebrar'
203.	llumpaca	—	llump'aqa	'limpio'
311.	sillpi	—	sillp'i	'cascara o corteza'

Inconsistencia → <ph>

Esta representación la encontramos en un solo caso:

	(B)	—	(B-C)	
268.	phukhru	—	p'ujru	'hondo'

/t/

Este fonema es representado por Bertonio de la misma forma, con <t>, pero hay un caso en el cual se representa con <tt>:

	(B)	—	(B-C)	
118.	hampattitha	—	jamp'atiña	'besar'

/čʰ/

Este fonema es representado por Bertonio de tres maneras: <chh>, <cch>, <ch>.

«Jorge Puccinelli Converso»

<chh>

Ejemplos:

	(B)	—	(B-C)	
56.	chhaccatha	—	chhaqayaña	'perder (se)'
61.	chhokhri	—	chhuxri	'herida...'

³ Esta inconsistencia parece corroborarse, ya que al verificar en De Lucca encontramos que su representación coincide con la de Bültner-Condori para los ejemplos (264) y (311). Lamentablemente, para los ejemplos (199) y (203) De Lucca no consigna entradas.

Inconsistencia → <cch>⁴

	(B)		(B-C)	
57.	cchakhrutha	—	chharquña	'mezclar'
59.	cchiphikhtatha	—	chhipchhi	'pestañar/pestaña'
60.	cchucutatha	—	chhukuña	'correr en grupo'

Inconsistencia → <ch>⁵

	(B)		(B-C)	
8.	allchi	—	allchhi	'nieto(a)'
58.	chhikhchi	—	chhijchhi	'granizo'

/č'/

Este fonema es representado por Bertonio de tres maneras: <cch>, <chh>, <ch>.

<cch>

Ejemplos:

	(B)		(B-C)	
57.	cchaca	—	ch'aka	'hueso'
76.	cchĩni	—	ch'iĩni	'liendre'
84.	cchuũu	—	ch'uũu	'chuño'
107.	haccha	—	jach'a	'grande'
369.	uicchinca	—	wich'inka	'cola'

Inconsistencia → <chh>

Esta representación la encontramos en un solo caso:

⁴ De los tres ejemplos presentados para plantear la inconsistencia dada, verificamos en De Lucca que los ejemplos (57) y (60) son representados de la misma forma que Büttner-Condori, pero no así el ejemplo (59) donde De Lucca presenta para 'pestañar' <ch'ipeqẽña>, con /č'/, lo que coincidiría con la representación de Bertonio <chhiphikhtatha>, ya que para él <cch> representa a /č'/ (caso que veremos posteriormente). De esta manera podría quedar descartado el ejemplo (59) como prueba de inconsistencia.

⁵ Al revisar en De Lucca los ejemplos planteados para sustentar la inconsistencia pudimos confirmar que éste coincide plenamente con la representación de Büttner-Condori, pero al revisar nuevamente el vocabulario de Bertonio encontramos –para el caso del ejemplo (58)– que consigna la entrada 'granizar' como <chhikhchhitha> transcripción que coincide con la de Büttner-Condori y con la de De Lucca, con la diferencia de que estos consignan 'granizo', pero en suma la raíz es la misma; de esta manera, la inconsistencia nula.

	(B)	—	(B-C)	
82.	chhukhlla		ch'ujlla	'choza'

Inconsistencia → <ch>⁶

Ejemplos:

	(B)	—	(B-C)	
84.	chullchu		ch'ullch'u	'flaco...'
226.	ñachatha		ñach'aña	'amarrar...'

/k/

Este fonema es representado por Bertonio de cuatro maneras: <c>, <qu>, <cc>, <qhu>.

<c>/ - a, u⁷

Ejemplos:

	(B)		(B-C)	
20.	arcatha		arkaña	'seguir'
37.	chacu		chaku	'caza'
155.	callachi		kallachi	'hombro'
165.	unca		kunka	'cuello, garganta'

<qu> / - i

Ejemplos:

	(B)	—	(B-C)	
25.	asqui		aski	'bueno'
28.	iquitha		ikiña	'dormir'
159.	quimsa		kimsa	'tres'

⁶ De los ejemplos presentados para esta inconsistencia, el ejemplo (226) es representado por De Lucca de la misma forma que Büttner-Condori, pero en lo que respecta al ejemplo (84) encontramos que De Lucca consigna 'flaco' como <chullchu>, sin /č'/, a diferencia de Büttner-Condori, que consignan la misma entrada <ch'ullch'u> con /č'/ en las dos sílabas; en este sentido, entonces, De Lucca coincide con la representación de Bertonio, que también consigna <chullchu>. De esta forma el ejemplo (84) podría no ser una inconsistencia.

⁷ Aquí se presenta una inconsistencia, ya que <c> representando al fonema /k/ también se presenta delante de "o" lo que hace que se confunda con la representación del fonema /q/ que delante de "o" se representa con <c>. Veamos:

	(B)	—	(B-C)	
163.	collaca		kullaca	'hermana'
243.	pincollo		pinkillu	'flauta'

Inconsistencia → <cc> / - u

Ejemplos:

	(B)	—	(B-C)	
64.	cchaccutha	—	ch'aku	'darle un moxicón/puñete...'
260.	phuccu ⁸	—	phuku	'olla'

La inconsistencia se basa en que la graffa <cc> representa al fonema /k^h/ delante de "u" y no al fonema /k/.

La inconsistencia ◊ <qhu>/ - i

Esta representación la encontramos en un solo caso:

	(B)	—	(B-C)	
70.	ccharqhui ⁹	—	h'arki	'cecina/carne seca'

La inconsistencia se basa en que la graffa <qhu> representa al fonema /k^h/ delante de "i" y no al fonema /k/.

/k^h/

Este fonema es representado por Bertonio de tres maneras: <cc>, <qhu>, <k>. <cc>/ - a, u

⁸ De los dos ejemplos presentados para la inconsistencia planteada, el ejemplo (260) tiene cierto margen de descarte. Veamos por qué, de acuerdo a las diferentes representaciones:

Bertonio	→	phuccu	'olla',	phucuyana	'olla toda negra'
Büttner-Condori	→	phuku	'olla'		
De Lucca	→	phukhu	'olla'		

1.^o Si cotejamos <phuccu> con <phukhu> observamos que la representación de Bertonio coincide con la de De Lucca, ya que para Bertonio la graffa <cc> representa al fonema /k^h/ delante de "u".

2.^o Ahora bien, pero ¿qué pasa con <phucuyana> y <phuku>? Si bien en el primer caso el nombre es modificado por un adjetivo, la raíz nominal representa en, ambos casos, a la misma entrada 'olla'. De esta manera Bertonio coincidiría con Büttner-Condori, ya que para Bertonio <c> representa al fonema /k/ delante de "u".

⁹ Para el ejemplo (70), De Lucca tiene dos representaciones: <ch'arki> y <ch'arkhi> 'carne seca'. Ahora bien, si Bertonio, que consigna la misma entrada como <ccharqhui>, no coincide en su representación con Büttner-Condori que presentan <ch'arki>, sí coincide con la segunda representación de De Lucca, ya que para Bertonio la graffa <qhu> representa al fonema /k^h/ delante de "i". De esta manera el ejemplo (70) podría no ser considerado una inconsistencia.

Ejemplos:

	(B)	—	(B-C)	
108.	ccacca	—	khakha	'tartamudo'
136.	hiccani	—	jikhani	'espalda'
140.	hiꞑccu	—	jiskhu	'ojotas'
178.	ccuchi	—	khuchi	'puerco'

<qhu>/ - i

Ejemplos:

	(B)	—	(B-C)	
139.	hisqhuitha	—	jiskhiña	'preguntar'
175.	qhuistutha	—	khistuña	'mascar'

Inconsistencia → <k>/ - a

Esta representación la encontramos en un solo caso:

	(B)	—	(B-C)	
170.	kanasitha ¹⁰	—	khanuña	'rumiar'

La inconsistencia se basa en que la grafía <k> representa al fonema /k'/ o /q'/ delante de "a" y no al fonema /k'/.

/k'/

Este fonema es representado por Bertonio de dos maneras: <k>, <c>. <k>/ - a, i, u¹¹

¹⁰ Respecto a la inconsistencia planteada podríamos decir, a partir de la verificación hecha en De Lucca, que no es válida, ya que este autor nos da dos representaciones para la entrada 'rumiar': <khanuña>, que coincide con la representación de Büttner-Condori, y <k'anuña>, que coincide con la de Bertonio, quien consigna <kanasitha>, con <k>, que representa al fonema /k'/, el cual también representa De Lucca.

¹¹ <k> también se presenta delante de "o". Veamos:

	(B)	—	(B-C)	—	De Lucca	
229.	ñakota	—	ñik'uta	—	ñik'uta, ñak'uta	'cabello'
359.	huanko	—	wank'u	—	wank'u	'cuy'

Estas representaciones son muestra de inconsistencia, ya que <k> delante de "o" representa al fonema /q'/ y no al fonema /k'/.

Ejemplos:

	(B)	—	(B-C)	
141.	hiska	—	jisk'a	'pequeño'
183.	kara	—	k'ara	'pelado'
187.	killima	—	k'illima	'carbón'
189.	kumu	—	k'umu	'jorobado'
197.	liki	—	lik'i	'gordura'

Inconsistencia → <c> / - u¹²

Esta representación la encontramos en un solo caso:

	(B)	—	(B-C)	
365.	huaycutha	—	wayk'uña	'teñir'

La inconsistencia se basa en que la grafía <c> representa al fonema /k/ delante de «u» y no al fonema /k/..

/q/

Este fonema es representado por Bertonio de cuatro maneras: <c>, <qu>, <cc>, <k>.

<c>/ - a, o

Ejemplos:

	(B)	—	(B-C)	
16.	anocara	—	anuqara	'perro'
205.	lloco	—	lluqu	'corazón'
275.	carcutha ¹³	—	qarquña	'desterrar'
279.	collatha	—	qullaña	'cerrar'

¹² Lamentablemente el ejemplo para esta inconsistencia no pudo ser verificado en De Lucca, ya que no consigna esta entrada; por lo tanto, la inconsistencia se mantiene.

¹³ En este ejemplo se puede observar que la grafía <c> se presenta delante de "u", lo cual es una inconsistencia, ya que <c> delante de "u" representa al fonema /k/ y no al fonema /q/. Esto hace notar que existe una confusión al tratar de representar los fonemas /k/ y /q/, porque hay casos en los cuales la grafía <c> pretendiendo representar al fonema /q/ se presenta en ambientes que corresponden al fonema /k/, y hay otros casos en los cuales la grafía <c> pretendiendo representar al fonema /k/ se presenta en ambientes que corresponden al fonema /q/ (ver nota 7). Ahora bien, lo señalado no invalida nuestro ejemplo, pues lo que interesa aquí es el uso de la grafía <c> delante de "a" representando al fonema /q/.

<qu> / - e

Ejemplos:

	(B)	—	(B-C)	
87.	cchoque	—	ch'uqi	'papa...'
121.	haque	—	jaqi	'hombre...'
276.	quelo	—	qilu	'cojo'
278.	quenaya	—	qinaya	'nube'

Inconsistencia → <cc> / - a, o¹⁴

Ejemplos:

	(B)	—	(B-C)	
18.	acco	—	aqu	'molar'
56.	chhaccatha	—	chhaqayaña	'perder'
69.	cchaccatha	—	ch'qaña	'gotear'
330.	thaccatha	—	thaqaña	'buscar'
349.	occara	—	uqara	'sordo'

La inconsistencia se basa en que la grafía <cc> representa a los fonemas /kʰ/ o /qʰ/ delante de "a", "u" o "a", "o", respectivamente, pero no al fonema /q/.

Inconsistencia → <k> / - e

Esta representación la encontramos en un solo caso:

¹⁴ Sobre los ejemplos presentados para sustentar la inconsistencia planteada debemos aclarar algunos aspectos:

- ^{1.º} Los ejemplos (56) y (330) podrían no ser casos de inconsistencia, ya que al verificar dichas entradas de De Lucca pudimos constatar que sus representaciones no coinciden con las de Büttner-Condori, pues De Lucca consigna los verbos 'buscar' y 'perder' como <thaqaña> y <chhaqaña>, respectivamente —ambos con /qʰ/—, a diferencia de Büttner-Condori, que consignan <thaqaña> y <chhaqayaña> —con /q/—, lo que indicaría que la representación de Bertonio coincide con la de De Lucca, porque la grafía <cc> representa para Bertonio al fonema /qʰ/ delante de "a". De esta manera dichos ejemplos no serían casos de inconsistencia.
- ^{2.º} En lo que respecta a los ejemplos (18), (69) y (349), debemos indicar que la inconsistencia se mantiene, pues al verificar en De Lucca encontramos que sus representaciones coinciden con las de Büttner-Condori, oponiéndose así a las representaciones de Bertonio.

	(B)		(B-C)	
266.	ppekeña ¹⁵	—	p'iqi	'cabeza'

La inconsistencia se basa en que la grafía <k> representa al fonema /q'/ delante de "e" y no al fonema /q/.

/q^h/

Este fonema es representado por Bertonio de tres maneras: <cc>, <qhu>, <c>. <cc>/ - a, o¹⁶

Ejemplos:

	(B)		(B-C)	
286.	ccoltuña	—	qhultuña	'bramar'
136.	cconatha	—	qhunaña	'restregar'
140.	ccophitha	—	qhupuña	'tapar...'

<qhu> / - e

Ejemplos:

	(B)		(B-C)	
122.	haqhue	—	jaqhi	'peña...'
200.	loqhue	—	luqhi	'loco...'
285.	qhuella	—	qhilla	'ceniza'

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Inconsistencia → <c> / - u

Esta representación la encontramos en un solo caso:

367.	huaycu ¹⁷	—	wayqhu, wayq'u	'quebrada'
------	----------------------	---	----------------	------------

¹⁵ Al verificar en De Lucca el ejemplo mostrado para sustentar la inconsistencia, encontramos que consigna <p'eqeña> 'mente' y <p'eqe> 'cabeza', de manera tal que ambas entradas se asemejan a la transcripción de Büttner-Condori y no a la de Bertonio, de lo cual concluimos que el ejemplo mostrado sí es un caso de inconsistencia.

¹⁶ Cabe indicar aquí, que si bien en ninguno de los ejemplos planteados se consigna la grafía <cc> seguida de "a", por simetría dedujimos su presencia en dicho ambiente.

¹⁷ En este caso pudimos ver, al revisar el vocabulario de De Lucca, que la representación que consigna no coincide ni con Büttner-Condori ni con Bertonio —aunque tal vez en algo con este último—, ya que para la entrada 'quebrada' consigna <wayk'u> con /k'/, mientras que Büttner-Condori consigna <wayqhu> y <wayq'u> con /q^h/ y /q'/, respectivamente, y Bertonio <huaycu>; de lo que sólo podríamos decir que este último debió haber captado mal el

La inconsistencia se basa en que la grafía <c> delante de “u” representa al fonema /k/ y no al fonema /qʰ/.

/qʰ/

Este fonema es representado por Bertonio de dos maneras: <k>, <cc>.

<k>/ → a, e, o

Ejemplos:

	(B)	—	(B-C)	
192.	laka	—	laqʰa	‘tierra’
230.	ñeke	—	ñiqʰi	‘barro’
253.	phako	—	phaqʰu	‘rojo, vermejo’
296.	kañu	—	qʰañu	‘sucio’
300.	kello	—	qʰillu	‘amarillo’
303.	koma	—	qʰuma	‘limpio’

Inconsistencia → <cc> / - u

Esta representación la encontramos en un solo caso:

	(B)	—	(B-C)	
304.	ccuya ¹⁸	—	qʰuya	‘triste’

La inconsistencia se basa en que la grafía <cc> delante de «u» representa al fonema /kʰ/ y no al fonema /qʰ/.

/j/

Este fonema es representado por Bertonio de dos maneras: <h>, <kh>.

<h> / # - a, i, u
/ Va - Va.

sonido velar glotal / kʰ/ de De Lucca, confundiéndolo con una velar simple /k/ por lo que la representa con <c>.

¹⁸ Al parecer nos encontramos frente a un caso de captación acústica defectuosa, pues pareciera que Bertonio escuchó una velar y no una postvelar; por ello representa con la grafía <cc> el fonema velar /kʰ/ que creyó escuchar.

Ejemplos:

	(B)	—	(B-C)	
4.	ahano	—	ajanu	'cara'
106.	hachatha	—	jachaña	'llorar'
137.	hilatha	—	jilaña	'crecer'
146.	hucha	—	jucha	'culpa'

<kh> /s/ -a, i, u*
a, i, u* -/s

Ejemplos:

	(B)	—	(B-C)	
42.	chikhi	—	chiji	'desgracia'
58.	chhikhchi	—	chhijchhi	'granizo'
62.	cchakha	—	ch'aja	'ronco'
356.	huakhcha.	—	wajcha	'huérfano...'

* "u" se deduce por simetría.

/x/

Este fonema es representado por Bertonio con la grafía <kh> en distribución complementaria (DC) con el caso anterior¹⁹.

<kh> /s/ -a*, e, o*
a, e*, o -/s

¹⁹ La DC explica la presencia de la misma grafía <kh>, tanto para representar al fonema /j/ como al fonema /x/, por lo que en el primer caso nos encontramos frente a una fricativa velar y en el segundo caso frente a una fricativa postvelar, en contacto siempre con las vocales medias "e", "o". La única dificultad que podría presentarse para deslindar a qué fonema corresponde la grafía <kh>, sería frente a la vocal "a". (El mismo caso podemos observar cuando se representan los fonemas /k/-/q/, /k^h/-/q^h/ y /k'/-/q'/ delante de "a", donde la grafía para cada par de fonemas es la misma frente a esta vocal.)

Ejemplos:

	(B)	—	(B-C)	
72.	cchakhetha	—	ch'axiña	'machucar'
74.	cchakhmitha	—	ch'axmiña	'molestar'
89.	cchokhña	—	ch'uxña	'verde'

* "a", "o", "e" se deducen por simetría.

/w/

Este fonema es representado por Bertonio de dos maneras: <hu>, <u>.

<hu>/ - a.

Ejemplos:

	(B)	—	(B-C)	
144.	hihuatha	—	jiwaña	'morir'
194.	lahua	—	lawa	'palo'
360.	huaña	—	waña	'seco'
361.	huararitha	—	wararima	'gritar...'
368.	huayu	—	wayu	'racimo'

<u> / a, i —
— i, u

Ejemplos:

	(B)	—	(B-C)	
28.	auqui	—	awki	'padre'
130.	hauira	—	jawira	'rio'
145.	hiuke	—	jiwq'i	'humo'
160.	quiuu	—	kiwu	'colmillo'
176.	qhuiiutha	—	khiwiña	'enrollar...'
370.	uila	—	wila	'sangre'

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

CONCLUSIONES

Para comenzar debemos aclarar aquí algo más sobre la llamada 1, esto es, el hecho de no haber tratado en el presente trabajo el estudio de todas las grafías que se consignaron en las fichas, y los respectivos fonemas que éstas representan. La razón de esta «omisión voluntaria» se debe —como se dijo al iniciar este trabajo— a que no muestran mayores diferencias respecto a su

representación por parte de Bertonio y Büttner-Condori, éste es el caso de los fonemas /a/, /č/, /i/, /l/, /l/, /m/, /n/, /ñ/, /r/, /s/, /t/, /tʰ/, /tʰ/, /u/, /y/, cuyas representaciones sí fueron consideradas en las 377 fichas que constituyeron la primera parte del material que fue analizado para realizar esta investigación. Los fonemas que sí mostraron variaciones en su representación —además de encontrarse en las fichas respectivas— se consignaron en 15 hojas adicionales que constituyeron la segunda parte del material que fue analizado para realizar este estudio.

Respecto a la validez de la Tabla Fonémica planteada para el Alfabeto de Bertonio, debemos decir que ésta funciona muy regularmente, aunque con ciertas fallas que vamos a citar ahora:

En primer lugar, y de manera general, diremos que no se hacen las salvedades correspondientes en los casos en que los fonemas son representados por más de una grafía. Se da por sentado que a cada fonema corresponde una grafía o a lo más dos —de acuerdo a los ambientes—, como es el caso de velares y postvelares. Esto se observa prácticamente con todos los fonemas que hemos estudiado aquí, demostrándose a través de las inconsistencias planteadas que no a todo fonema corresponde sólo una representación gráfémica; hay también casos donde se entrecruzan las mismas grafías representando a fonemas distintos. Se presenta un solo caso en el cual se hace una observación y es respecto al fonema postvelar /q/ y se dice que “ocasionalmente /q/ aparece como <cc>” lo que no es completamente cierto, pues en la pequeña muestra con que hemos trabajado —y sólo eligiendo entradas al azar— encontramos cinco casos donde /q/ aparece como <cc>, lo cual indicaría que este hecho no es tan ocasional, lo ocasional sería tal vez que /q/ apareciera como <k>, ya que en nuestro corpus encontramos sólo un caso.

En segundo lugar —y agregando algo más a lo mencionado anteriormente— diremos que los fonemas fricativos /j/ y /x/ no han sido tratados con la precisión necesaria, ya que en la Tabla Fonémica se plantea para el fonema /j/ las representaciones gráfémicas <h>, <g> y <gh>, mientras que por nuestra parte —tal vez por el tamaño de nuestro corpus— no llegamos a obtener las grafías <g> y <gh>, pero sí <h> y <kh>; esta última grafía en DC representa tanto al fonema velar /j/ como al fonema postvelar /x/ (caso que puede comprobarse en el acápite correspondiente), permitiéndonos así establecer que el fonema /j/ se representa a través de las grafías <h> y <kh>, y el fonema /x/ a través de <kh> en DC con su similar.

En tercer lugar, respecto al fonema semiconsonántico /w/, cabe señalar que nosotros no encontramos este fonema en contacto con las vocales medias [e] y [o], y en cambio sí en contacto con las vocales altas [i], [u]. Sería muy útil conocer los ejemplos que sustentaron tal planteamiento.

Para terminar, quisiéramos destacar aquí la precisión con que maneja Bertonio sus transcripciones; a él no podemos reclamarle nada. Errores tiene, pero considerando que no era fonetista y mucho menos lingüista establece una relación por de más regular entre las grafías y los fonemas que él implícitamente representa. Las inconsistencias las hemos señalado en su momento y son a su vez evidentemente comprensibles; éste es el caso de velares y postvelares en cuyas representaciones las fallas son mínimas, más bien son relativamente mayores en el caso de la oclusiva bilabial y la africada. A nuestro parecer, los errores de transcripción se deben a problemas de captación acústica, los cuales todos podemos comprender; existen así errores de representación en el caso de los fonemas aspirados y glotalizados, pero éstos son pocos, tanto es así que de las inconsistencias que se plantearon muchas de ellas dejaron de ser tales al volverse a verificar. Ahora bien, volviendo por última vez a los errores de representación de los fonemas velares y postvelares, en los cuales observamos casos de entrecruzamiento de las grafías, esto debe entenderse como una manifestación propia de quien no ha tenido una adecuada preparación fonética, de quien ve frente a sí una lengua que tiene sonidos completamente diferentes a los de la suya y que aun así trata de establecer correspondencias gráfico-fonéticas bastante regulares, y casi lo logra.

BIBLIOGRAFÍA

- BÜTTNER, Thomas y CONDORI, Dionisio
1984 *Diccionario Aymara-Castellano*, Puno, Proyecto Experimental de Educación Bilingüe.
- BERTONIO, Ludovico
[1612] 1984 *Vocabulario de la lengua aymara*. Edición Facsimilar basada en la de 1956. Cochabamba, CERES.
- DE LUCCA D., Manuel F.
1987 *Diccionario Práctico Aymara-Castellano/Castellano-Aymara*, Bolivia, Los Amigos del Libro.

El *Ollantay* Lo autóctono y lo occidental en el estilo de los dramas coloniales quechuas*

José María Arguedas

La edición reciente de traducciones de *Ollantay* y del *Usca Paucar*¹ nos ha inducido a escribir unas notas acerca del estilo y del valor poético de ambos dramas, porque tal valor aparece muy lamentablemente opacado en éstas como en las anteriores traducciones que conocemos.

El lingüista o el historiador, el hombre que analiza la obra literaria aplicando disciplinas propias de la investigación científica, no está siempre dotado de las cualidades esenciales que se requieren para la traducción poética. La obra poética no la pueden traducir sino quienes viven en el mundo de la poesía, quienes la cultivan diariamente, como lectores o creadores. ¡Cuán difícil es, ciertamente, la suerte del lingüista puro que traduce una obra

«Jorge Puccinelli Converso»

* Hemos rescatado el presente artículo que publicó Arguedas en la revista *Letras Peruanas*, Nº 8, octubre de 1952, y que está poco difundido a pesar de abordar un tema importante en los estudios de la literatura quechua, como es la traducción del drama *Ollantay*. Una reciente edición crítica de este drama por Julio Calvo Pérez (Cuzco: Bartolomé de las Casas, 1998), hace que este comentario a la traducción que llevó acabo el quechuista J.M.B. Farfán, recobre vigencia, pues nos permite apreciar la fascinante experiencia de traducir textos de esta lengua. (M.A.R.R.).

¹ *El drama quechua "Apu Ollantay"*. Versión y transcripción de J.M.B. Farfán Ayerbe. Lima, Imprenta del Politécnico José Pardo, 1952. *Usca Paucar. Drama quechua del siglo XVIII*. Introducción, traducción y notas de Teodoro L. Menezes. Biblioteca de la Sociedad Peruana de Historia, Serie Primera. Monografía I, Lima, 1951.

poética! Y mucho más si ella ha sido escrita en una lengua con tan escasa tradición literaria y de tanto contenido mágico como el quechua.

El investigador, como cualquier otro traductor, se ve inevitablemente, en este caso, ante todas las dificultades que presenta la traducción poética. El investigador no puede eludir las metáforas, los finos, los originalísimos y complicados recursos del idioma que emplea el poeta para su expresión. Tales recursos son tanto más complejos, y a veces inaccesibles a la traducción, cuando mayor es el valor artístico de la obra, cuanto más profunda y poderosa la capacidad creadora y el dominio de los medios de expresión del poeta. En razón de su propia especialidad, salvo rarísimas excepciones, el investigador carece de la capacidad de comprensión suficiente de los alcances ilimitados que la gran obra poética contiene. Conoce de la poesía sólo lo que se encuentra bajo el dominio común, muy especialmente en relación con su posibilidad de emplear el lenguaje artístico.

En el caso que tan brevemente vamos a estudiar en el presente artículo, esta circunstancia se hace más aguda por el hecho de presentar la literatura quechua un valor documental muy importante para la historia y para la lingüística y por no estar el quechua al alcance de los poetas y de los amantes de la poesía.

El *Ollantay* es la única obra que ha interesado a lingüistas, historiadores y críticos, siendo incomparable la atención que le han dedicado los investigadores de la historia y de la lingüística, que la que le han prestado los hombres de letras.

Los poetas y los estudiosos de la poesía no podían alcanzar las fuentes primarias de la literatura quechua porque la enseñanza de este idioma fue abandonada en las Universidades. Por esta causa la dramática quechua se convirtió en material de investigación casi exclusivo de arqueólogos e historiadores. Y es interesante comprobar cómo, aún los pocos hombres de letras que al mismo tiempo conocían el quechua, se dejaron subyugar por el problema de los orígenes del *Ollantay* y de las otras obras menores y prefirieron contribuir a esclarecer ese aspecto del drama. La literatura denominada ollantina es pues vasta, pero ajena a los valores estéticos de la obra. Ningún trabajo importante existe a este respecto. Es inexplicable que quienes podían leer la obra en el idioma original no fueran irrenunciablemente impulsados a escribir sobre su valor poético, y mucho más, si se tiene en cuenta que un análisis de

esta índole se habría convertido en documento de primerísima importancia para el propio esclarecimiento de los orígenes de la obra y de su valor para la historia.

La traducción del Ollantay por Farfán

Deseo declarar en primer término que respeto y admiro los conocimientos lingüísticos del Profesor Farfán. Formé parte con él de una Comisión designada por el Primer Congreso Peruanistas para estudiar el problema del alfabeto quechua; y en esa oportunidad pude confirmar que el dominio de Farfán sobre el quechua y todos sus dialectos es realmente sólido, y alcanzado no sólo a través del estudio de textos sino de la investigación realizada en el campo. Los numerosos trabajos que ha publicado en la *Revista del Museo Nacional* demuestran que es el lingüista más profundamente versado en las lenguas aborígenes de la gran área quechua.

Si Farfán hubiera realizado una traducción de tipo lingüístico puro como la que hizo de los textos fielmente recogidos por él en todas las subáreas del quechua, su contribución al conocimiento del *Ollantay* habría sido trascendental. La traducción literal del significado de las raíces y de los sufijos aglutinados de las palabras del *Ollantay*, en un orden estrictamente correspondiente al desarrollo de las partículas de cada palabra de los versos, —método ya clásico de la traducción de los idiomas sin alfabeto— habría servido de manera importante para el conocimiento total del drama. Desventuradamente Farfán no cumple la promesa que hace en el prólogo: “la traducción es más literal que literaria —afirma— con el fin de ayudar a los estudiantes del runasimi”. La traducción es, sin embargo, “literaria”, y padece de todas las debilidades que caracterizan la producción de quien, encontrándose a todas luces al margen de la poesía, por no haberla ejercitado nunca en razón de que su oficio es muy diferente, se aventura a realizar una obra poética. Con respecto a la traducción de Farfán podemos repetir algunos de los severos y muy justificados conceptos que Middendorf dedica a Pacheco, especialmente aquél que se refiere a la falta de sentido de numerosos parlamentos y pasajes enteros.

Será necesario apuntar algunos ejemplos, aparte de los que podrán notarse en forma más patética en la lectura completa de la obra y los cuatro trozos que hemos intentado traducir y que se publican junto con la traducción de Farfán y la letra quechua original.

Farfán ha utilizado para su traducción “un texto quechua de Pacheco Zegarra que la Biblioteca de la Universidad Central (de Quito)² poseía”. Es lamentable que no consigne en su libro el texto con su escritura original –como hace Meneses con el *Usca Paucar*– y sólo aparezca la adaptación que Farfán ha hecho al alfabeto recomendado por el XXVII Congreso de Americanistas.

En el “Diálogo segundo” de la Escena IV, el Inca expresa su amor y su admiración por Kusi Qoyllur; el parlamento comienza así:

*Kusi Qoyllur, sunqoy rurun
Llapa churiykunaq t'ikan.*

Farfán traduce el segundo verso de este modo: “Gloria de todos mis hijos”, y la traducción textual es la siguiente: “De todos mis hijos la *flor*”. Porque la palabra *t'ika* significa literalmente “flor”. EL lingüista pretende usar una metáfora distinta, intenta una versión “poética”, “más literaria que literal” y traduce “flor” por “gloria”. El quinto verso es el siguiente:

“Kay qhasqoyman hamuy, urpi”

Y Farfán traduce: “Venid a mi-seno, paloma”.

¿Venid? Este tratamiento no existe en el quechua, sólo el pronombre tú con su concordancia recta. Y “qhasqo” no significa “seno”, sino “pecho”, porque es un hombre quien habla, la “y” es el posesivo de primera persona y el sufijo “man” corresponde a la preposición “a”. La traducción literal del verso es pues la siguiente: “Ven paloma, reclínate en mi pecho”.

Citaremos otros versos del mismo parlamento, el décimo, undécimo, décimo segundo y tercero con la respectiva traducción de Farfán:

*Ñawiyipa lirpunmi kanki
Ñawikipin wank'i - wank'i
Tukuy inteq Wash'i cha'mpin.*

² J.M.B. Farfán, *op. cit.*, p. 3.

Y eres el espejo de mi vista;
Envueltos en tus ojos
Los rayos del sol están.

“El espejo de mi vista”, no; “el espejo en que se refleja mis *ojos*, (en que me contemplo)”. El tercer verso es el más importante: la frase “*tukuy inteq wash'in cha'mpin*” es traducida por Farfán por “Los rayos del *sol*”. “*Inteq wach'in*” o “*Inteq wach'inkuna*” significaría exactamente “los rayos del sol”, pero antes de la palabra “sol” figura el termino “*Tukuy*”, cuya traducción literal es *todo* (adjetivo); y en este caso especial, junto al sustantivo *inti*, *tukuy* debiera traducirse por “Todos los soles” o “Todo el sol”. Se argumentará que los antiguos peruanos concebían un Sol único; pero el drama no es, deseo afirmarlo categóricamente, no es incaico, y ni siquiera indio. El análisis cuidadoso del estilo y del metro, del uso de los términos quechuas en este drama, en que la flexibilidad, la ilimitada sutileza del idioma llega a equipararse con las mejores expresiones de la poesía europea, nos demuestra que quien la escribió fue un alto poeta mestizo formado en el vasto y perfecto universo de la literatura clásica europea, al mismo tiempo que sumergido en la belleza del idioma y del mundo quechuas. El autor del *Ollantay* quiso decir, en el verso que analizamos, “que en los ojos de Kusi Qoqlur el Inca veía las flechas de todo los soles”, *Tukuy inteq wach'in Inti*. Sol; el sufijo “*q*” indica posesión: de todo sol; *wach'in*, flechas; *ch'ampin*, aleación metálica usada para la fabricación de las armas.

Biblioteca de Letras

La figura poética queda clarísimamente confirmada con el verso siguiente: “*Llapantan llikan nāwui*”, “*Llika*” significa redaña, tela de araña; “*Llikay*” es un verbo derivado de este sustantivo y significa envolver cual fina tela, con la transparencia del tejido de las arañas; “*Llapan*” es un adjetivo de cantidad equivalente aunque más determinativo que *tukuy* y la terminación “*ta*” indica el caso acusativo; no puede haber otra traducción literal en este verso que la siguiente: “A todos (los soles) envuelven tus ojos”. Por lo demás estas expresiones guardan armonía perfecta con la materia de todo el poema, con el especial estilo del drama, como podrá comprobarse en los trozos que hemos traducido y que vamos a analizar.

Sería inútil seguir examinando minuciosamente la traducción de Farfán. Consideramos que no hace sino dar la impresión más opaca del valor poético del drama, y no siendo una traducción literal creo que su valor para el estudio del quechua es igualmente escaso.

*Análisis de algunos trozos líricos***

En los mil doscientos documentos de literatura quechua folklórica que he revisado en el Archivo Folklórico del Ministerio de Educación, no encontré ni un sólo caso en que el Sol fuera empleado como un elemento de la metáfora para loar la belleza de los seres humanos. El autor indio no alcanza a concebir al Sol y a la Luna como instrumentos de la expresión para esta clase de fines. En la literatura folklórica el Sol y la Luna aparecen como seres deificados, protectores o destructores de la vida, o se les nombra para indicar el tiempo. Una canción recogida por mí en el barrio de Chaupi de la ciudad de Puquío, capital de la Provincia de Lucanas, comienza con estas palabras:

*Intillay Killallay
maypi kanaykikamataq
kay tutapi waqachkani
kay tuyaypi suyachkayki.*

¡Oh mi Sol, mi Luna
hasta que estés donde
yo lloro en este oscurecer
esperando en tanta noche.

Otra canción recogida en Abancay y que la he oído cantar en muchos pueblos de los Departamentos de Ayacucho y Huancavelica, comienza con estos versos:

*Patallañas Inti, patallañas Killa
imallataraqmi suyakullasianki...*

El Sol va a caer, la Luna se esconde ya
qué esperas aún mi amado.

En el primer ejemplo el Sol y la luna aparecen como divinidades a quienes se reprocha con humildad y patetismo conmovedores; en el segundo se les nombra con un sentido más estrictamente poético pero sin despojarlos de su apariencia mágica.

** Recomendamos leer antes los fragmentos traducidos del drama que aparecen entre las pp. 205-211.

Las fiestas eróticas de los jóvenes indios se realizan bajo la luz de la Luna. La danza del ayla durante la fiesta del agua, en los pueblos de Lucanas, y la de carnavales en muchos pueblos del Cuzco, comienzan para los solteros a las doce de la noche y concluyen con la luz del amanecer. En tanto que los casados (en Lucanas) no tienen derecho a salir de sus ayllus y bailan en la plaza de sus comunidades, los solteros son libres en la noche de las aylas. Cruzan en cadenas de un barrio a otro; por delante van los hombres danzando con un compás difícil, raro y enérgico; las mujeres van tomadas de la mano, y cantan en coro; forman la orquesta con la cual danzan los jóvenes. Durante esas noches se concertan los matrimonios, se unen con lazos de amor total los amantes. Al contemplar estas cadenas de jóvenes bajo la luz protectora de la Luna; al verlos pasar cantando, o esconderse en silencio bajo la delgada sombra de los árboles de clima frío, pude entender mejor el sentido de las palabras "*Patallañas Killa, imallataraqmi suyakullasianki*" (Sólo un trozo del cielo hay entre la Luna y las montañas ¿qué esperas aún (mi amado)?

El poeta que en la lengua quechua escribe versos ya no comparando el Sol con los ojos del ser amado sino declarándole "Todos los soles están envueltos en tus ojos; una tela transparente son tus ojos, detrás de ella brillan los astros y disparan sus flechas". Este hombre escribe con la mentalidad de un autor clásico occidental. Pero su capacidad de liberarse en forma absoluta de la universal y característica concepción mágica que el indio antiguo tenía y el actual conserva acerca de los astros, queda aún mejor demostrada en los siguientes versos:

«Jorge Puccinelli Converso»

Qoyllur sutinmi

(Estrella es su nombre)

Paqtataq pantawaq hukpa qayllanpi

(No podrás confundirla delante de otra)

Rikuy sut'inmi

(Verla (reconocerla) es (acto) inmediato)

Killawan kуска Inti mat'inpi

(La Luna con el Sol en su frente)

Nanaq qhapchiypi

(En hiriente unión)

kuskan illanku hukpa sutinpi

(Juntos brillan en nombre de otro de ella).

Y usa el término *illay* que se refiere al brotar de la luz astral. El conocimiento que tenemos del hombre antiguo peruano y mucho más, nuestro directo, más íntimo y personalísimo conocimiento del hombre actual de habla quechua, nos dan la evidencia de que en la mentalidad y naturaleza de ninguno de estos hombres puede haberse formado una concepción poética tan libre de panteísmo, tan egocéntrica y pura. Porque en la "Canción de un desconocido" no se reconoce la calidad de Princesa, hija del Sagrado Inca, de Kusi Qoyllur, ni siquiera se el llama con su nombre propio completo; no habiendo, por tanto, intención religiosa o mágica alguna en la comparación que de sus atributos se hace con el Sol y la Luna.

Existe una diferencia sustancial entre la poesía erudita quechua colonial y la poesía folklórica. La segunda es mágica: el río no es sólo una corriente hermosa de agua, es un ser poderoso que dialoga con el hombre; un ser vivo, protector rumoroso del hombre atormentado, o un enemigo destructor. Y no existe indicio que nos dé base para suponer que la literatura en la época precolonial hubiera superado el círculo de lo mágico. Por el contrario, la poesía tradicional quechua, continuadora de la antigua, se conserva dentro de esos límites a pesar de la influencia penetrante de la civilización occidental que la envuelve por todos sus costados.

Los autores de la literatura colonial quechua fueron poetas de formación europea, aunque el profundo conocimiento del quechua y la necesidad de emplearlo para su expresión los hizo sumergirse en el universo estético quechua, en el del paisaje y en el del hombre. Existe sin embargo una diferencia muy clara entre el estilo del *Ollantay* y el de las obras posteriores a ésta. En un próximo trabajo intentaremos señalar los elementos que tan claramente distinguen al *Usca Paucar* del *Ollantay*, obras a las que Teodoro Meneses considera como pertenecientes al mismo autor, fundándose en deducciones acerca de fechas y otras consideraciones que se refieren a aspectos no fundamentales de ambos dramas.

No es sólo el ejemplo del Sol y la Luna, empleados como elementos de la metáfora al modo de la literatura occidental clásica, lo que nos demuestra que el autor del *Ollantay* no pudo ser un indio; la configuración estética del drama, excepto lo épico, interpreta la inspiración de un poeta de formación clásica que al utilizar su lengua nativa, el quechua, como medio de expresión, aplica a ésta el estilo de la literatura occidental.

La literatura colonial no está representada sólo por los dramas escritos en quechua, sino también por los himnos religiosos y aún por las parábolas y cuentos de intención catequística.

Existe una verdadera jerarquía, una diferencia de niveles en esta literatura. Los cuentos y parábolas constituirían el nivel más próximo a la literatura india pura; no tenemos pruebas acerca de que su texto hubiera sido escrito en ningún tiempo; sólo en nuestros días están siendo recopilados. Los misioneros los crearon y aplicaron en su trabajo cotidiano en los pueblos quechuas. Los cuentos y leyendas folklóricos autóctonos les sirvieron de base. En el libro *Canciones y cuentos del pueblo quechua*³ aparecen algunas de estas muestras. En este género figuran los elementos occidentales relativos a la religión y a la moral, pero integrados profundamente a la mentalidad del quechua, al tipo de cultura del hombre quechua puro. El estilo de esta literatura explícita e intencionalmente catequística, es sin embargo quechua en un altísimo grado de pureza. En el *Ollantay*, en cambio, donde intencionalmente o no, no aparece de manera explícita ningún elemento tangible de la cultura occidental, el estilo es de tipo altamente occidental. No es materia del presente artículo la discusión acerca de la antigüedad del argumento de la obra, ni siquiera la estructura escénica, sino su texto literario. Ya hemos examinado el punto que consideramos como el más notable con respecto a la tesis que sostenemos: el Sol y la Luna como elementos de la metáfora, empleados en el *Ollantay* con una técnica en todo semejante a la de la poesía clásica española. Examinaremos ahora otros aspectos que no por ser menos llamativos ofrecen menor importancia documental.

En los pasajes líricos del drama es donde mejor se manifiesta la influencia de la poesía occidental. Sigamos examinando la "Canción de un desconocido" de la Escena VIII, segundo trozo, poema del cual hemos analizado la metáfora del Sol y la Luna. La canción contiene una deslumbrante sucesión de metáforas en elogio de la amada a quien se ha perdido (*Ollantay* a *Kusi Qoyllur*); esta sucesión de imágenes nos recuerda el estilo de Garcilaso y el de algunos grandes clásicos de la poesía española. Intentaremos hacer para nuestro análisis, una traducción no interpretativa sino literal de esta canción,

³ Editorial "Huascarán", 1949. En el primer número de la revista *Mar del Sur*. Setiembre de 1948, pp. 46-57, publicamos también un trabajo sobre "La literatura quechua en el Perú. La literatura erudita. I. Las oraciones e himnos de origen católico".

hasta donde los límites de lo poético nos lo permita. Luego de la metáfora del Sol y la Luna, empieza una nueva cadena de imágenes comparativas:

S̄mi chukchanri ch'illukayninpi
(Y su larga cabellera en su ser negrísimo)
Misatan awan:
(La dicha teje)
Yana q'elluwan llumpa q rinripi
(Lo negro y lo amarillo en sus blandísimas orejas)
Rikuytan rawran
(Fuertemente brilla) (es de suponer que una joya)
Qhechiprankuna munay uyanpi
(Sus pestañas en su amado rostro)
K'uychin paqarin:
(como un arco iris amanecen;)
Iskaymi inti kikin ñawinpi
(Dos soles [hay] en sus propios ojos)
Chaymi sayarin
(Ellos (eso) se levantan;)
Pichoqrallanri ñaqch'asqa wach'in
(Y sus cejas, peinadas flechas)
Tukuy sipeqmi:
(Todo matante) –a todos matan–
Chaypin munaypas llipipaq q'apchin.
(Allí el querer (amar) para todos se esparce)
Sunqo sik'eqmi.
(Arrancando el corazón)
Achanqaraypas sisan uyanpi
(Y el achanqaray florece en su rostro)
Rit'iwan kuska
(Con la nieve junto)
Millun yuraqta sani utk'api
(La blancura rosa sobre el morado algodón)
Hinan rikusqa
(Confundidos –los colores– se ven, se exaltan–)
Sumaq siminpi qantusmi paskan
(En su bellísima boca (la flor del) qantu se desata)
Rit'i piñita
(De nieve los piñes [dientes] –muestra–);

Asispan qontun misk'i samasgan
 (Al reírse esparce [su] dulce aliento)
Tukuy k'itita.
 Todo (en) las cercanías
Llanp'u kunkanri qespi wayllusqa
 (Su suavísimo cuello del cristal amante)
Paraqay rit'in:
 (Escogida nieve –es–)
Utkhu munaymi qhasgonwan kuska
 (Amada blancura –algodón– con su pecho –luciente– (es)
Llat'an puririn
 (Camina descubriéndose –desnuda–)
Q'eqe makinri llullu kayninpi
 (Sus graciosas manos en su ser tan tierno)
Kullarinpunin;
 (Acarician –siempre–)
Ruk'anankuna t'akakuyinpi
 (Sus dedos al separarse)
Chullunkuy kutin.
 (Nieve delgada semejan –la nieve que envuelve los finos tallos que crecen junto al agua).

Este análisis poético de los bellos atributos físicos del ser amado son extraños al estilo quechua puro; el elogio del ser amado se vale de símbolos indirectos en la poesía quechua incontaminada. Siendo más usual y propia la ponderación de las virtudes morales, de la adecuación a las normas y valores particulares que rigen la vida de la comunidad. La contemplación del objeto amado y su descripción analítica, exhaustiva, hasta agotar los recursos de la lengua y hasta formar por este método toda una imagen hiperbólica de quien cautiva nuestros sentidos, es ajena a la literatura de las lenguas sin alfabeto; escapa al ámbito de la literatura oral, a la mentalidad y al sentido de lo estético propios de los hombres que viven un nivel de cultura en que sólo se emplea este medio de expresión literaria, el oral. Tal grado o tipo de literatura, al que pertenece la quechua –antigua y actual– utiliza siempre el símbolo y su expresión es sintética. El hombre que vive una cultura de tipo mágico y cuya lengua carece de alfabeto no alcanza estas formas de expresión en que los recursos y bellezas adjetivas de la lengua se seleccionan y acumulan tan larga y sutilmente; se vale del idioma en forma más sustantiva, como de un simple instrumento de la expresión humana.

Los primeros versos de la canción que analizamos son de tipo quechua puro: "A la paloma (que con tanto amor) crié / En un pestañear de mis ojos la he perdido / Puede ser (viajero) que la veas / Le preguntarás por mí / No debe estar lejos". Y luego de esta sencilla y patética confesión comienza la otra poesía, la erudita, la sustentada por un largo y cuidadoso ejercicio del pensamiento literario y su inmejorable aprovechamiento: "Su nombre es Estrella / cuida de confundirla si está entre otras / Ella resalta, es única / Un suave amor resplandece en su hermoso rostro / El Sol y la Luna (juntos) en su frente / en conjunción que hiere / Brillan los dos (por ella) / Con gran regocijo / En su negrísimo ser, su cabellera / Teje la dicha...". El cambio es sustancial; olvido total del símbolo, la paloma, y elogio directo de la mujer amada. Se trata de un salto con que se pasa de un mundo a otro mundo: del ámbito estético esencialmente animado por las imágenes vivientes por sí mismas, al del mundo literario de los epítetos, de los adjetivos especificativos, de las expresiones hiperbólicas; aunque este otro mundo esté aún envuelto por la materia mágica pura que en su propia morfología llevan los términos quechuas. La mano de la amada; la mano, esta prenda tan múltiple y finamente ensalzada por los poetas clásicos, inspira una bellísima imagen en esta poesía quechua: "Y su graciosa mano, en su ternura (como el de las primeras hojas de la semilla recién brotada, tal es el significado del *llullu*) / Acaricia, acaricia siempre (como el roce de finas plumas, tal el significado de *kullariy*, levisimo cosquilleo) / Sus dedos cuando se separan -Semejan las hojas y ramas delgadas que durante la noche fueron aprisionadas, envueltas por la nieve: *chullunkay*". Y volvemos a repetir nuevamente, tal contemplación minuciosa, cortesana, de los atributos físicos de la mujer, y su elogio, asimismo, detenido: de los blancos dedos, de las manos, del cuello, del pecho níveo y desnudo, de la boca ardiente, de los ojos cual soles permanentes; de las cejas (peinadas flechas exterminadoras); de las pestañas que amanecen como un arco iris permanente; los dientes, cual gotas de nieve; de su aliento que embalsama los campos; toda esta letanía poética es extraña al elogio que de la mujer amada se estila en la lengua quechua.

El *harawi* de la Escena IV que hemos traducido conserva en lo principal la forma de las canciones de amor quechuas. *Harawi* es un sustantivo que denomina y debió nombrar en la antigüedad a todo tipo de canción lírica, especialmente a las de finalidad implorativa. En la región actual que corresponde al área de los wankawilkas, pokras y chankas, (Ayacucho, Huancavelica y Provincia de Andahuaylas), se llama *harawi* a las canciones de tipo mágico-religioso de la trilla, de la siembra, de los matrimonios; a este género de

música y poesía folklóricas se le llama *wanka* en la región del Cuzco. El *harawi* o *wanka* es sin duda el rezago más puro de la música y poesía antiguas. Las palabras *harawiq* y *harawikuq*, que los cronistas escribieron *aravec* o *harahuicu*, constituyen el término quechua que mejor corresponde al de *poeta*. *Harawiq* es un participio activo cuya traducción exacta es “el que crea *harawis*, es decir, canciones; creador de canciones, o poeta”; “*harawikuq*” es un participio activo precedido del sufijo *ku*, reflexivo; su traducción exacta es la siguiente: “el que crea canciones para sí mismo, para cantarlas él mismo”; ambos términos debieron ser usuales para nombrar a los poetas y músicos antiguos, a los compositores; pues en aquella edad la música, la poesía y la danza, especialmente la música y la poesía, formaban el mismo universo, nacían al mismo tiempo, como la poesía quechua popular de hoy, en que la bella palabra brota ceñida a la música y debe su valor estético a su tierna y palpitante ingenuidad, alejada de todo recurso formal, de lo extra o antipoético.

El *harawi* del *Ollantay* que hemos traducido conserva en mucho el estilo del *harawi* puro; describir lo que en su texto hay de erudito, de “literario” no es imposible, a pesar de lo difícil que es separar esta clase de elementos:

“Dos palomas que se amaban / Penan, se abaten, suspirán y lloran / La fatalidad enemiga las separa / En tenebrosa y croante espesura”. Esta acumulación de verbos (en el segundo verso), tan poderosamente expresiva, no es en esencia ajena al estilo quechua, pero la forma calculada, selecta y progresiva, en que han sido contruidos, demuestra un *trabajo*, un trabajo en el que percibimos el esfuerzo del análisis, esfuerzo del creador que contempla las cosas desarraigado ya de la comprensión viviente que el hombre panteísta, no racionalizante, tiene del universo. Este poeta adjetivador está diseccionando, separando las cualidades y los actos para elaborar con ellos un mundo propio, que no será ya tan absolutamente el mismo que el de los hombres quechuas monolingües. Tengo la esperanza de comprobar alguna vez que la poesía del *Ollantay* aún la de estos trozos más próximos a la poesía folklórica no serían bien comprendidos por los indios monolingües quechuas; en cambio los himnos católicos, a pesar de su erudición, de los términos selectos y ya arcaicos que en ellos figuran, conmueven profundamente el alma de los hombres sencillos, de los cantadores de huaynos y *harawis*. Porque tales himnos no fueron creados y escritos por un poeta que a través de un argumento ajeno se interpretaba a sí mismo, al modo de los poetas occidentales, sino que fueron compuestos para su difusión popular.

Aparte de la acumulación expresamente "literaria" de verbos: "*Llakin, phtuin, anchhin, waqan*", en la exclamación de la paloma que "enloquece de amor" sobre un pedregal salvaje, se repiten algunas de las metáforas ya analizadas en la canción anterior: "Donde están (oh paloma! esos tus ojos... Esa tu boca cu: la flor del achanqaray (roja y suave)"⁴. Y en los siguientes versos otra impresionante acumulación de verbos: "*musphaspan, waqaspa, qaparqachaspa, utispan*, (gerundios), *tukun, itirin*, (presente de indicativo).

Sin embargo en esta canción se conserva el carácter del *harawi*: los símbolos permanecen; la paloma muere como tal, "*ullpuykuspa*" (gerundio), recogiendo sobre sí misma. Pero no sólo se conserva con mayor pureza la forma de la canción tradicional quechua sino su propio contenido está mucho más cerca de las canciones quechuas puras. No es posible traducir con equivalente intensidad la ternura doliente que su texto quechua transmite. La repetición de los verbos que llevan en su fonética una especie de reflejo material de los movimientos que en lo recóndito del organismo se producen con el pensar, el sufrir, el llorar, el caer ante el golpe de la adversidad implacable, causan en el lector un efecto penetrante, porque los mismos términos están cargados de la esencia del tormentoso y tan ornado paisaje andino y de cómo este mundo externo vive, llamea, en lo interno del hombre quechua. Una sola unidad forman el ser, el universo y el lenguaje; esta altísima realización estética que también ha sido alcanzada por algunos poetas occidentales, aunque por un camino más difícil y extenso. Una semejante reacción producen en el lector los gerundios con que se describe el estado del amante que clama en el gran silencio por su pareja desaparecida. No corresponde exactamente tal descripción ni a la actitud del ser humano ni a la del ave que lo simboliza; ambos se confunden; la paloma interroga a pleno grito, para luego caer como muere una paloma, las alas recogiendo con ese temblor inconfundible que precede a su muerte. Tal la forma estilística propia de la literatura quechua.

Y los adjetivos figuran en este *harawi* según la sintaxis quechua, donde son necesarios y sólo en la suma igualmente necesaria. Estas, como todas las demás consideraciones que hemos expuesto, se fundan en nuestro conoci-

* Existe una semejanza muy significativa entre esta imploración y la que aparece en el fúnebre poema tradicional conocido con el nombre de "Manchay Puytu". Muy posterior a los dramas coloniales.

miento –que trataremos de demostrar con mayores pruebas, en alguna otra oportunidad– de que la literatura quechua pura expresa una concepción estética del mundo distinta de la occidental y que tal diferencia se traduce, naturalmente, en la literaria como en las otras artes que, necesariamente, tienen estilos característicos claramente reconocibles. A un verso del *harawi* que estudiamos, desearía referirme especialmente, en relación con las afirmaciones que acabamos de hacer: el verso 161: “*Chay achanqaray simiki*” “Esa tu boca de chanqaray”. Una metáfora semejante se encuentra en el parlamento del Inca, cuando elogia a su hija Kusi Qoyllur: “*Simikin rawraq wayruro*”: “Tu boca (es) huayruro ardiendo”. No causa en los indios actuales tan especialísimo interés esta particularidad de algunas mujeres: los labios rojos. La belleza de los labios es singularmente estimada por el hombre occidental, a causa de estar en relación íntima con una de las formas más expresivas del amor, forma que no existe entre los indios: el beso. El repetido elogio de los labios, y exaltando su color, el “rojo ardiente” que tanto cautiva al hombre occidental, es un indicio muy significativo que en el *harawi* de que nos ocupamos aparece como un elemento extraño, una especie de signo muy claro para descubrir la mentalidad no quechua de su autor, sino fueran suficientes los que ya hemos apuntado.

El autor del *Ollantay* logra pues alcanzar, en algunos pasajes del drama, las fuentes originarias de la poesía quechua, aún en lo lírico. La primera lectura engaña, en cuanto a su pureza antigua, a su ser quechua absoluto. No podemos negar que iniciamos su análisis mediante un esfuerzo que nos pareció ingrato, en tanto que descubríamos sus caracteres tan manifiestamente occidentales. Este sentimiento se torna, sin embargo, en triunfal alegría a medida que se comprueba cómo el léxico quechua es flexible, de ilimitadas posibilidades; cómo, un poema excelso, nutrido de lo europeo y lo indio, puede crear en esta lengua un mundo tan próximo de las maravillas de la literatura europea y de la belleza poderosa, dulce y sonora del paisaje y del hombre peruanos. Sólo el rostro de esos *qeros* (vasos ceremoniales) esculpidos en el periodo de transición y que representan la obra del indio que emplea elementos europeos para expresarse mejor, y la imagen de algunos Cristos, igualmente modelados o pintados por mestizos e indios, llegan tan profundamente al hombre de habla quechua actual, al lector quechua, como este caudaloso poema; porque el rostro de esos *qeros* y Crucifijos tienen una carga de misterio semejante, que detienen y sobrecogen especialmente a quien lleva en su alma el calor de la tradición quechua.

En un próximo capítulo analizaremos algunos pasajes épicos del drama. En éste insertamos la traducción del Monólogo de Rumi Ñawi, Escena IV del Acto Segundo. Consideramos necesario adelantar el juicio de que la épica del *Ollantay* es de estilo quechua casi puro. La hondura poética, su poderosa fuerza se acrecientan a cada lectura, en tanto que algunos pasajes líricos se gastan con el análisis.

La razón de esta diferencia se debe a que la inspiración y la expresión de los pasajes épicos guardan la unidad estética necesaria y absoluta; la concepción poética y su expresión realizados con el mismo instrumento: el quechua. En tanto que en muchos pasajes líricos a la concepción es occidental.

El monólogo de Rumi Ñawi que hemos traducido es sólida y esencialmente quechua. Desde los primeros versos este poema resuena con ilimitada hondura, como la voz de un grande y caudaloso río, en el alma del lector u oyente quechua:

Salloq Rumi, Rumi Ñawi
¡Piedra de azufre! ¡Ojo de piedra!
Ima ghencha rumin Kanki
Piedra de la fatalidad horrenda

¿Cómo explicar la causa de tan notoria diferencia? Dos hipótesis pueden plantearse: o los pasajes épicos fueron recogidos por el autor del *Ollantay* en gran estado de pureza —antigüedad no del drama sino del cantar o leyenda— o el autor se dejó arrebatar, asimismo, con gran pureza, por el fondo y forma del quechua hasta alcanzar el estado de un poeta quechua puro —tesis esteticista—, lo cual es posible, porque el *runa simi* es realmente más intenso y mejor que el castellano para la descripción de los grandes elementos geográficos y de ciertas emociones humanas, y el poeta bilingüe puede llegar por esta causa a la consubstanciación con el mundo quechua. Pero bien puede haber ocurrido ambas cosas, pues existen muchas pruebas muy serias acerca de la existencia de un cantar que relata, aún hoy, algunos pasajes de la leyenda del *Ollantay*.

No deseamos concluir este breve y apresurado intento de estudio estilístico sin llamar la atención acerca de lo necesario que es, para nuestra tradición literaria, la revelación del *Ollantay* mediante una traducción poética que no podrá hacerse sino en colaboración directa de lingüistas y hombres de letras de habla quechua.

ALGUNOS FRAGMENTOS DEL OLLANTAY

Texto Quechua

ACTO I, ESCENA IV
Segundo diálogo

INKA (KUSI-OOYLLURTA)

*Kusi-Qoyllur, sunqoy rurun,
Lilapa churiykunaq t'ikan,
Kay qhasqoypa panti llikan,
325 Simiykin rawraq wayruran
Kay qhasqoyman hamuy, urpi,
Kay rikraypi samarikay;
Kay ñawiypi paskarikay
Qori kurur k'anti ukhupi;*

Traducción de J.M.B. Farfán

ACTO I, ESCENA IV
Segundo Diálogo

El Inca (A Kusi-Qoyllur)

*Kusi-Qoyllur, fruto de mis entrañas
gloria de todos mis hijos,
flor tierna de mi pecho,
tus labios son wayruru encendido.
venid a mi seno, paloma,
descansad sobre mi hombro,
alégrate ante mis ojos
dentro el hueso de madeja dorada;*

Traducción de José María Arguedas

ACTO I, ESCENA IV
Segundo Diálogo

El Inca a Kusi Qoyllur

*Kusi Qoyllur, amor del amor³
de mis hijos la escogida,
de este corazón mío la esencia;
tu boca ¡huayruru ardiendo!
Ven paloma, reclínate en mi pecho,
descansa en mis brazos;
ven, amanece tú en mis ojos,
derrámame en ellos cual profunda madeja de oro.*

³ Este verso: "Kusi Qoyllur, sunqoy rurun". A pesar de su sencillez es de traducción difícil. *Sunqoy* es corazón: la y es el posesivo de primera persona: *ruru* corresponde exactamente a fruto: la *n* es el posesivo de tercera persona. La traducción literal sería pues la siguiente: "de mi corazón el fruto". Pero la traducción literal en este caso no refleja la belleza que la expresión tiene en quechua: por eso Farfán traduce "entrañas" por fruto, creyendo encontrar con esta palabra una equivalencia literaria. Nosotros hemos traducido "amor del amor", con la misma finalidad de alcanzar una versión aproximada de la delicada e intensa ternura que contiene este verso. La frase "Songoy rurun" es muy frecuente en la actual literatura y habla popular del área quechua (Cuzco, Apurímac, Ayacucho, Puno, Huancavelica). "Habaspas sisachan *songaypa ruruchian*", es el verso inicial de una canción apurimeña. El sustantivo *ruru* en ambos casos, en el ollantino y el popular ha sido empleado metafóricamente. "Songoy rurun" lo entendemos por eso, como "amor del amor" El objeto amado es el "rurun" del corazón amante: la esencia, la semilla.

- 330 *Tukay llunp'aq sami qanpin*
Nawiyqa lirr'ummi kanki;
Nawiykipin wank'i-wank'i
Tukay inteq wach'in ch'ampin;
Llapanttan llikan ñawiyki
Qhechipraykita kichaspa;
Simiykitari paskaspa
Q'apantaqmi samayniyki
Qanllan kanki yayaykipaq
Tukay samin, kawsaywanpas
 340 *Nuqata rikaspa qanpas*
Kawsay wiñay kusinaypaq
- toda ventura está en ti
 y eres el espejo de mi vista;
 envueltos en tus ojos
 los rayos del sol están;
 todo enlaza tus ojos
 cuando tus párpados entreabres;
 y tu aliento perfuma
 cuando tus labios abres
 para tu padre, tú sola eres
 toda alegría y vida.
 al verme tú también
 vivid para mi eterna alegría.
- En ti resplandece la inocencia, la dicha;
 tú eres el espejo en que me contemplo;
 en tus grandes ojos arden escondidas
 las flechas de todos los soles,
 porque a todos los astros tus ojos envuelven.
 Cuando abres tus pestañas
 cuando tus labios hablan
 todo se purifica con tu aliento y tu luz,
 sola tú eres mía,
 toda la dicha de la vida y del morir
 viene a mí, mirándome tú;
 el regocijo inmortal.

⁶ Este trozo del *Ollantay* lo traduje de un texto que posee el Dr. Umel García. A partir de este verso existe una notable diferencia de significado con el que ha utilizado Farfán. Desventuradamente no me ha sido posible consultar nuevamente el texto del Dr. García. El monólogo de *Ollantay*, Act. I, Escena VIII, tiene en el texto utilizado por Farfán dos versos más que el de Saulara y del que guarda el Dr. García. Una versión completa del *Ollantay* debería iniciarse con una confrontación previa de todos los manuscritos conocidos.

ESCENA V

Cuarto diálogo

Harawi

Iskay munakoq urpi
 Llakin, phutin, anchhin, waqun;
 Aqoyrakis awqa t'aqan
 Huk siphi, qhwest qhorqorpi.
 Huknin kaqsi chinkachisqa
 Wayllukusqan pitullianta
 Huk ranrapi sapallanta
 Qanparmanasqa, llakisqa.
 Huk-kaq urpitaqmi llakin,
 Pitullianta qhawarirpa,
 Wañusqataña tarispa
 Kay simipi paypaq takin:
 "Maymi, urpi, chay ñawiyki,
 Chay qhasqoyki munay-munay,
 Chay sunqoyki ñukch'ukunay
 Chay achancharay simiyki"
 Chinkarikuspan urpiri
 Qaqa-qaqapi musphaspan
 Waqaspa, qaparqachaspa
 Utispan tukun, itirin,
 Hinantinta tapukuspa:
 "Yanalliy, maypitaq kanki"
 Nispan mit' an rank'i-rank'i,
 Nispan wañun ullpuykuspa.

395

400

405

410

ESCENA V

Cuarto diálogo

Harawi

Una pareja de amantes palomas
 se apena, abate, suspira y llora;
 la adversidad les separa
 en solitario y obscuro desierto
 a su pareja adorada.
 una de ellas perdió
 allá entre roquedales,
 toda apenada y triste.
 La otra paloma se aflige
 a su compañera contemplando
 esta endecha ella entona
 a la muerte dirigiendo:
 "¿Dónde están esos tus ojos, paloma,
 ese tu amantísimo pecho,
 ese tu corazón de mis gozos,
 esos tus labios achancharay?"
 Y la paloma extraviada
 entre las rocas delira,
 y lágrimas derramando a gritos
 anonadada va tropezando,
 inquiriendo por doquiera:
 "Amante mía, ¿dónde estás?"
 diciendo cae confundida,
 diciendo muere rendida.

ESCENA V

Cuarto diálogo

Harawi

Dos palomas que se amaban
 penan, se abaten, suspiran y lloran,
 La fatalidad enemiga las separa
 en tenebrosa y croante espesura.
 Una de ellas está perdida
 de su amante pareja separada
 entre altos pedregales, sola,
 de dolor aterrida, triste.
 La otra llora
 contemplando la imagen de la pareja amada
 contemplándola ya muerta, en su delirio,
 con estas palabras canta:
 -¿Dónde están, mi amada, tus bellos ojos,
 donde tu pecho, tan adorado,
 tu corazón en que bebía la dicha;
 dónde está tu boca roja, como la flor del
 Y la paloma extraviada [achancharay?
 en los altos y silentes roquedales, delira,
 llora, llama a grandes voces
 hasta perder el aliento, hasta la agonía.
 El bárbaro paisaje contemplando, pregunta:
 -¿Amado mío, amado mío! ¿dónde estás?
 y mientras canta enloquecida, tropieza cae,
 se recoge sobre sí misma, y muere.

ESCENA VIII

Canción de un desconocido

620 *Urp'i uywasqaytan chinkachikuni,*
Huk ch'illimiyllapi.

Paqta rikurwaq; tapukuypuni
Kay k'itillapi.

625 *Miltay munaymi sumaq uyanpi,*
Qoyllur sutinmi;

Paqta pantawaq hukpa qayllanpi;
Rikay sut'inmi.

Killawan kuska Inti mat'inpi
Nanaq qhapchiypi.

630 *Kuskan illanku hukpa sutinpi*
Ancha kusiypi.

Suni chukchianri ch'illukayninpi
Misatan awan;

Yana q'elluan llunp'aq rintipi
Rikuytan rawran.

635 *Qhechiprankuna munay uyanpi*
K'uyelin pagarin;

Iskaymi inti kikin ñawinpi
Chaymi sayarin;

640 *Pichoqralanri ñaqch'asqa*
[wach'in

Tukuy sipeqmi;

Chaypin munaypas lipipaq
[q'apelin

ESCENA VIII

Canción de un desconocido

Perdí a mi paloma querida
en un cerrar de ojos.

Tal vez la viste; inquiere
por estos lugares.

Su faz es encantadora
y Estrella es su nombre;

error puedes delante de otra;
ve que es verdad

Luna y Sol en su frente
brillan en conjunción

y ambos reflejan por ella
en grata alegría.

Su larga cabellera azabache
entreteje ventura;

lo negro y abrado alrededor
de su oreja arden sin par.

En su faz hermosa un arco iris
sus párpados amanece:

dos radiantes soles
son sus ojos.

sus cejas son peinadas flechas

Que exterminan:

Allí reina la beldad para todos

ESCENA VIII

Canción de un desconocido

Cerré los ojos por un instante
y perdí a la paloma, con tanto amor criada.
¡Oh viajero! si tú la encuentras, pregúntale;
no debe estar lejos.

Un suave amor resplandece en su hermosura,
su nombre es Estrella.

No puedes confundirla si está entre otras
porque ella es sola.

El Sol y la Luna sobre su frente
en unión hiriente

brillan, resplandecen por ella,
con alegría inmortal.

Regocijada en su negrura
su cabellera teje la dicha.

Amarillo y negro, en sus tiernas orejas,
un metal ardiente brilla.

Sus largas pestañas, sobre el rostro amado,
como un arco iris amanecen.

Dos soles puros, hijos en sus ojos,
alumbra detenidos.

Y sus cejas, peinadas flechas,

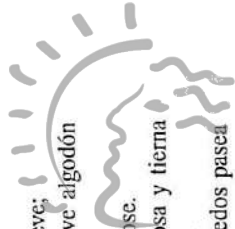
a todos matan.

¡Pero el amor beben de ella las criaturas!

- Sungo sik'eqmi*
Achanqaraypas sisan uyanpi
 645 *Rit'ivan kuska,*
Millun yuraqta sani utk'api
Hinan rikusqa.
Sumaq siminpi qantusmi paskan
Rit'i piñita;
 650 *Asispan qontun misk'i samasqan*
Tukuy k'iuita.
Llamp'tu kunkanri qespi
[wayllusqa
Paraqay rit'in;
Utkchu munaymi qhasqanwan
[kusko
 655 *Llat'an puririn*
Q'eqe makinri llullu kayninpi
Kullarimpunin;
Ruk'anankuna t'akakayninpi
Chullunkay kutin.

y cautiva al corazón.
 El achanqaray florece en su faz
 con la nieve en conjunción,
 lo blanco y lo suave rosado
 se los ve.
 Sus labios qantu rojo
 descubren blancas perlas;
 y cuando ríe perfuma su aliento
 por doquiera.
 Su cuello sedoso ostenta
 blanquísima nieve;
 y su pecho suave algodón
 va descubriéndose.
 Su mano graciosa y tierna
 hace cosquillar;
 y cuando sus dedos pasea
 se desfilan al azar.

Amor que al corazón violenta
 el achanqaray florece en su rostro
 florece también la nieve;
 sobre la blancura rosa el suave morado,
 icómo se exaltan la nieve y la roja flor!
 En su boca amada una cantura abre sus pétalos
 y descubre los niveos dientes.
 Cuando ella ríe un cálido perfume,
 un vaporoso fuego alienta por doquier.
 Su sedoso cuello, amante de los cristales,
 cual alta, escogida nieve, se descubre
 sobre el desnudo pecho.
 La ternura de sus gráciles manos
 acarician como escondidas plumas.
 Sus dedos, al separarse, ¡oh viajero!
 son como los delgados tallos
 que la nieve envuelve junto a las aguas.



ACTO II, ESCENA IV

Monólogo de Rumi-Nawi

Salloq Rumi, Rumi-Nawi!
Ima qhencha rumin kanki!

910 *Qaqamantan lloqsirqanki:*
Sunqoylein kunanqa qawi!

Manachu ñawiyki karqan
Chay wayq'opi pakasqata,
Ullantayta mukmisqita,

915 *Mach'aqwayta rikuwag karqan.*
Manachu yayarirqanki
Tapara-sunqo kasqanta.

Tukuy maqamokusqanta,
Manachu qan paqtarqanki.

920 *Hianatipi lullakuspa*
Suyukunata ichhuirqan!

Payllapipunin tinkurqan
Qella kay qhari tukusqa.

Chika waranqa runata
Kunan p'unchay sipichini!

Nuqañak'ayta qespini
Makinmanta; chay k'anata

Nuqaqa qhariqa nispa
Uyapura maskarqani;

930 *Chay wayq'oman yayturqani*
"Ayqenpunin kayka", nispa.

ACTO II, ESCENA IV

Monólogo de Rumi-Nawi

¡Piedra de azufre! ¡Ojo de Piedra!
¡Qué piedra de mal agujero eres!

¡De la roca naciste:
tu corazón está marchitado!

¿Acaso no estaba en tu previsión
allá en el valle oculto,
ver a Ollantay espiando,

cual una serpiente?
¿No recordaste acaso
su falso corazón?

¿Toda sin estrategia,
por qué no reparaste?

¡Con toda falsía
exterminó el ejército!

sólo en el cabe
tanta infame hipocresía.

¡Hoy día tantos miles
de hombres hice exterminar!

Difícilmente escapé
de sus manos; a tal bárbaro,

confiado en su hombría,
cara a cara le busqué;

penetré a ese valle,
"Ha huido este", diciendo.

ACTO II, ESCENA IV

Monólogo de Rumi-Nawi

Eres piedra de azufre ¡Ojo de Piedra!
piedra de la fatalidad horrenda.

Tú naciste de alto rocoso precipicio
y sin embargo tu corazón está ahora blando.

¿Es que tenías los ojos vendados
y no pudiste ver cómo, en el profundo valle,
cuál mimética, poderosa serpiente,

Ollantay se escondía y acechaba?
Tú no recordaste ¡guerrero!
el simulante corazón de tu enemigo;

sus triunfos, sus hazañas,
no los recordaste.

Mintió, urdió emboscadas
y con su falsía exterminó ejércitos en todas las

sólo en él se conjugan
el triunfo y la mentira.

¡Y bajo la luz de este día
has hecho matar miles de tus soldados!

Tú mismo has escapado, sin saber cómo, de la
Yo busqué a Ollantay cara a cara; ¡muerte.

¿Por qué creí gallardo a ese salvaje?
¿Por qué bajé hasta su honda guarida?

"Ya ha huido éste", pensé ante el silencio del
[campo.]



- Na suyuy punkunki kaqin*
Tukay qaqa phoqchirimun,
 935 *Huk wanchaq hukta wanchaqin*
Hinanlpin rumi nit'in,
Hinanlpin qaqa pakan,
Aswan, akllaq kunatan
Chaypi, kaypi k'uipa sipin;
 940 *Yawarllan tukuy way'qopi*
Purin, lloqlan, mas'arikun.
Hinanlpin chayta rikun;
Nuqari yawar p'unqopi,
Piwantaq tinkayman
 945 *Mana runan lloqsmegtin,*
Mana pipas rikhureqin,
Wanchaqkuna hark'awarqan!
Ima uyyawanni tinkusaq
Inkaywan, kunan qayllampi.
 950 *Manan kanchu kaypaq hanpi!*
Nan kunan siq'okumanña
Kay warak'awan nuqalla,
Ichataqchus paykamalla,
 955 *Ullantaypas urmanmanña.*
- Estando mi tropa a sus puertas,
 comienza a desprenderse
 la galga de los cerros,
 y los desgajadores, unos tras otros,
 por doquiera con galgas cubren,
 por doquiera las penas les destrozan,
 y a lo granado,
 en compacto grupo matan:
 solo la sangre corre
 y se derrama por todo el valle.
 De todos ellos fue visto:
 ¿y yo en charco de sangre,
 con quien hubiera batallado,
 si sus hombres no salían,
 si nadie aparecía?
 Los desgajadores me atajaron!
 ¿Qué cara mostraré a mi Inká,
 y cómo me presentaré?
 ¡No hay remedio para este mal!
 ¡Huya yo lejos de acá!
 Debía ahorcarme
 con esta honda yo mismo;
 tal vez de una vez
 Ollantay por sí caiga.
- Y cuando llegué a la puerta de su escondite
 hirieron las piedras en lo alto,
 se lanzaron como saetas sobre mis hombros.
 Y la primera piedra hirió al primer hombre
 y luego la lluvia pétrea, exterminando al ejér-
 escondía a sus propios lanzadores. [cito,
 Los mejores, los selectos, murieron,
 fueron derribados, tumbados como bestias.
 Sólo la sangre caminaba,
 convertida en torrente, se extendía, cubría el
 [hondo valle.
 Todos los enemigos contemplaron la matanza.
 Y yo estuve allí entodado en la sangre,
 nadie salió a combatir, ni un hombre enfrente
 [mío.
 En el gran silencio nadie apareció, nadie;
 ni un hombre de valor contra mí, para batirme,
 sólo las piedras cercándome el camino.
 ¡Y ahora! ¿Con qué corazón, con cuál valor
 he de presentarme ante los ojos de mi Rey?
 Desventuras como ésta no tienen ya remedio.
 Marcharé sin dirección, sin rumbo, ni nombre.
 Ya debiera esta honda que no valió en la guerra
 haberme apretado la garganta;
 porque Ollantay, él solo, lo sospecho,
 Ollantay caerá por sí mismo desde la cumbre.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

¿Poéticas andinas? Peralta, Florián, Miranda¹

Gonzalo Espino Relucé
Departamento Académico de Literatura

En 1961 Luis Alberto Ratto publica su *Poéticas peruanas del siglo XX*². No incluye las artes de Alejandro Peralta ni del entonces poeta purista Efraín Miranda. Inserta, en cambio, un texto de Mario Florián. Ratto define su trabajo con los siguientes términos:

La poética de un escritor peruano de este siglo es, como en todos los poetas modernos, no una rígida imposición a los escritores futuros, sino la justificación de la propia palabra, la toma de conciencia en el quehacer poético, el vaciado en molde de la actitud personal frente al arte y a la vida³.

Las imágenes que ofrece el poeta sobre su escritura, en la que podemos auscultar sus opciones formales y su actitud frente a la vida sería una poética. No sólo la forma, también los sentidos que construye en el texto. Pero esta

¹ Este trabajo fue inicialmente presentado con el título "Peralta, Florián, Miranda/ ¿Poética indigenista o poéticas andinas?" en el *Coloquio Poéticas del Siglo XX*, organizado por el Instituto de Investigaciones Humanísticas, FLCH-Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, del 20 al 23 de Octubre 1998. Luego, fue Conferencia Magistral en el *VIII Encuentro Regional de Escritores "Siglo XX: Balance Literatura en Provincias"*, Huancayo-Perú, Noviembre del 1999

² Ratto, Luis Alberto. *Poéticas peruanas del siglo XX. Antología*. Lima, La Rama Florida, 1961.

³ *Op. cit.*, p. 10.

imagen no siempre asume expresamente las características de una declaración de arte poética o poética, por lo “no es difícil encontrar en una o en varias composiciones –dice Ratto– las características que singularizan su producción”⁴. Esta es la operación realizaremos para hablar de las poéticas de Alejandro Peralta, Mario Florián y Efraín Miranda. Eso sí, prescindiremos, en esta ocasión, de las declaraciones expresas que pueden registrarse en entrevistas, textos afines o ensayos donde nuestros autores han comentado su práctica poética o su poesía como poética⁵.

1. *Discontinuidad de la tradición poética*

Al hablar de poéticas andinas⁶, propongo estructurar cuáles son los sentidos y formas que expresan. Al hacerlo conviene observar que se trata de un tramo histórico que en aparece sospechosamente sin nexos de continuidad. Esto desalienta la búsqueda de una secuenciación histórica, sin embargo, la podemos hallar en la referencialidad de una serie de textos que elaboran las poéticas en torno al indio y la cultura andina en términos problemáticos. Esto quiere decir que las poéticas en cuestión plantean algunos campos de discusión que tendremos en cuenta:

1. De un lado la larga tradición discursiva respecto al tema o problema de indio –como problema de la tierra– a partir de la cual se la incluye en el espacio de la ciudad letrada. Un tipo de texto que, paradójicamente, siempre aparece subordinado y marginal; en el peor de los casos, una muestra exótica.
2. Deseamos también examinar estas poéticas de cara a las tradiciones vernáculas o culturales que constituye su fuente de inspiración. Ya no sólo cual es el espacio que ocupan en el territorio hegemónico, sino cómo esas formas las representan, cuya fuente de inspiración son las

⁴ Ibidem, pp. 10-11.

⁵ No tomo, en esta oportunidad, p.e., las reflexiones de Mario Florián contenidas en sus ensayos “Imagen escorzada de la poesía indigenista en el Perú (*Centauro*, 1950) o su “Verso quechua: ritmo musical hecho palabra (*Altavoz*, 1987).

⁶ Matos, Marcos “¿Friegan los cóndores?” en *Allpanchis Phuturinga* N° 13. Cuzco, 1979; pp. 237-247. Este trabajo representa, en realidad, la más seria indagación sobre las poéticas indígenas.

culturas andinas y sus lenguas; por lo mismo, cabe desentrañar las diversas estrategias que estas escrituras postulan.

3. Hay también un aspecto relevante que tiene que ver con la lengua del poema. No siendo escritura en lenguas indígenas, éstas acuden *linguae franca*, es decir, el castellano, para confrontar universos tensos y heterogéneos. No necesariamente es el castellano que representa a la lengua de dominación. Sí en cambio un castellano que se ha transformado y tiene viso de aproximarse a lo que comúnmente se llama castellano andino.
4. Conviene, también anotar, que esta tradición para el ámbito andino tiene ya una larga data, asociada desde luego a la promesa de la reconciliación histórica de la creación de las naciones andinas. Los podemos visualizar desde Walparimachi, Mariano Melgar y Joaquín de Olmedo; pasando por Juan León Mera, Manuel González Prada y José María Olañeta. Tradición que se ha enriquecido a pesar de las inseguras constataciones de continuidad (la no-declaración de sucesiones que hallamos al enfrentar las formas que estructuran y lo que dicen esas estructuras formales sobre lo andino) y cuya continuidad se ha complejizado en el presente siglo (pienso, por ejemplo, el impacto de la vanguardia y las construcciones de la mas media en los discursos poéticos).

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Esta tradición, en el caso peruano y para el siglo XX, se renueva inicialmente con Ernesto More que publica *Hesperos* en 1918⁷, declara:

Se ve [le dice a Federico More] que hemos mamado la leche de la tierra: *el Andinismo; en mi libro pretendo haber puesto la base de la poesía andinista* Sí aquí desprecian a las montañas como a verrugas superfluas, las amamos nosotros porque sus brazos protejieron nuestra juventud, i restituimos en ideas lo que de ellas recibimos en sugerencia. Las leyes las dictó Moisés desde la montaña; la poesía mora en la montaña, junto a las Musas, que reparten la belleza. La montaña empuja al río, i el agua se desliza suave en

⁷ More, Ernesto *Hesperos* y "El día de los búhos" con música de Gonzalo More. Lima, Tall. Tip. El Universo, 1918; XX, 103 p.

los prados. Desvía los vientos, para las nubes, i el rayo como un ankus de oro golpea en sus sienes⁸.

En otra parte he señalado que *Hésperos* es “un poemario de transición y propuestas”, que se plantea como “un nuevo devocionario y da contorno a los elementos que los colónidas fueron animando, en este caso se trata del tema andino, pero el tema andino está entendido desde una metáfora simbolista y de claroscuros, con algunas exploraciones de tono vanguardistas”⁹.

Sin embargo, en esta línea de reflexión no nos vamos a ocupar de todos los comprendería la constelación de poesía andinista, ni siquiera la tentativa indigenista. Me eximo de examinar el caso de *Aguardiente* de Hildebrando Pérez Grande, tampoco lo haré con *Jaqi Aru* de José Ayala cuyas poéticas se abren a otras lógicas escriturarias. En esta primera ocasión no voy a establecer tampoco ese otro nexo con la escritura quechua. Inocencio Mamani, Kilko Waraka, José María Arguedas, Eduardo Ninamango y Dida Aguirre, entre otros. Si en cambio, intentaremos abordar la representatividad poética que bien esbozan o definen Peralta, Florián y Miranda, como hitos importantes en la poética andinas y cuyos textos paradigmáticos (*Ande*, *Urpi* y *Choza*) comprometen la discusión sobre los discursos heterogéneos y conflictos que arrastran estas texturas para ese campo homogenizador que viene asumiendo la crítica complaciente de la literatura canónica o el paulatino silencio en tiempos de la globalización.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

2. *Ande: la vanguardia indigenista de Alejandro Peralta*

Las primeras modulaciones post modernistas aportaron a Alejandro Peralta (Puno 1899, Lima, 1973) ritmo y color a su palabra, de manera que *Ande* (1926) resulta la experiencia expresionista de un discurso contemporáneo. La vanguardia indigenista de *Ande* se elabora en esa suerte de mosaico de trazos fuertes que atrapa la metáfora inesperada reforzada por las diversas disposiciones gráficas. La unidad del poema persiste, pero el vanguardismo

⁸ Ibídem, pp. XI-XII.

⁹ *Hésperos y la Iniciación de la Poesía Indigenista*, trabajo presentado en la Maestría de Literatura Peruana, Escuela de Post Grado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1993.

de Peralta reelabora la propuesta de occidente para convertirla en expresión dinámica de su referente puneño. Esto ocurre cuando pone en tensión territorio de enunciación (Puno) respecto al espacio de recepción (Lima), que, a la vez, se puede traducir como mundo andino versus ciudad letrada.

Así, el resultado poético es una transacción irreverente con la ciudad a la que ofrece un objeto que connota la rudeza del trazo, pero a la vez, moderno en cuanto que el lector encuentra un juego impresionante de los signos que parodia desde la portada del libro: "POEMAS / de alejandro peralta / i grabados en madera del pintor inkaico / domingo pantigoso / ANDE"¹⁰. Este pórtico define la textura poética y deja indicios de la "constancia del referente andino" como ha señalado Américo Mudarra¹¹; insinúa, además, un estatus particular para el poemario donde se interceden diversas tradiciones: la modernidad de *Ande*, respecto a un lector virtual propio probable que modula la inserción del poemario en la "Colección Plebeya".

En *Ande* Peralta juega con una alternancia que va de la euforia a la disforia que, como conjunto, pauta el manejo del tiempo y la naturaleza¹². Si bien hay un tono individual hay también una construcción progresiva que trasciende la impresión vanguardista para dar lugar a formas que sugieren la "solidaridad" entre el hablante básico y el referente, que cada vez se irá construyendo como social, tal como se leerá más tarde en los poemas que se publican en *Amauta* y los que reúne en *Kollao* (1934).

EL INDIO ANTONIO es una metáfora de la palabra poética de Alejandro Peralta. El poema narra una situación límite: graba un indio cuyo tono es dolor y soledad ante la muerte de su pareja. Pero este aparente relato está estructurando una poética implícita en las oposiciones que podemos advertir. En este poema aparecen dos dicotomías básicas que comparten su significa-

¹⁰ Peralta, Alejandro. *Ande*. poemas de..., grabados en madera de Domingo Pantigoso. Puno, Ed. Titikaka, 1926, s/p. También Festival del Libro Puneño. Poesía indigenista. 1956. Cito por la primera edición. Alejandro Peralta ha publicado también *Kollao* (1934), *Poesía de entretiempo* (Lima, Ed. Andimar, 1968); *Tierra-Aire* (1971) y *Al filo del tiempo / Poemas póstumos* (Lima, Instituto Puneño de la Cultura, 1974).

¹¹ Mudarra, Américo. *Ande. Una propuesta de lectura interpretativa*. Lima, Universidad de San Marcos, 1996. Tesis de Licenciatura. Ver también: Vásquez, Emilio. "Iniciación poética de Alejandro Peralta" en *San Marcos* N° 15, Lima, Enero-marzo 1977; pp. 63-89.

¹² *Op. cit.*

ción respecto al sujeto: día/ noche y habla/ silencio asociadas o vinculadas a otra de mayor jerarquía: el sujeto referido por el hablante básico *indio* (individual) respecto del plural *indios* (colectivo) que el formato vanguardista hace legible.

La oposición habla (lo expresado) / silencio (lo callado) que propone la temática de EL INDIO ANTONIO se convierte en poética que la palabra comunica: el escenario del indio de Peralta es la violencia (“Ha venido el indio Antonio / con el habla triturada y los ojos como candela”). Esta violencia poetiza: la metafórica de la palabra abre todas sus expresiones (habla, tritura; palabra, quema; dientes (boca, voz, crepitan) hasta llegar al *grito* solitario en un primer periodo.

La palabra poética se asocia a la muerte que se enuncia como pretérita y que el poema aviva: formalmente, agudizado por el grafismo vanguardista y referencialidad indigenista. El tono vanguardista, escrito en letras espaciadas:

A n o c h e

[...]

c o r r í a a g r i t o s p o r e l c u a r t o



El texto crea acá su propia escenografía, da cuenta de una situación social. Alude a un referente inequívoco de la representación del indio: su pobreza, su marginalidad. La Francisca está envuelta “en sus harapos de bayeta” es decir, en su pobreza como memoria del despojo. En esta intersección poética el texto es descripción, pero el verso vanguardista es fuerza.

En un segundo período, el habla se convierte doblemente en queja tanto de los indios como del universo que lo rodea; los indios y la naturaleza, “sacarán rugidos como culebras” y “prenden fogatas de alaridos”. Se pasa del grito a la connotación de un enunciado no legible, al espacio que amenaza, que quiere silenciar como parece ocurrir en los últimos versos del poema (“A rastras sobre las pajas/ [espacio]/ la noche ronda el caserío.”). La representación es desoladora, por eso que se colectiviza con la presencia de los indios que desean amarrar a la muerta —es decir, a la imagen de la muerte— y acaso evitar la amenaza de la noche, la oscuridad, el silencio.

La nominación del indio es desde ya una inserción tentativa que pone

a prueba al discurso hegemónico. Esta situación extrema es donde se resumen poesía, amor y protesta. La metáfora de la palabra poética se acentúa en el grafismo del poema: juega con versos libres que gráfica la fuerza del poema: así las mayúsculas refuerzan el sentido del enunciado en el verso, además, remarcado por el espaciado. Luego, también, la espaciación y la secuencia gráfica en el verso. La situación referida supone desencanto para el protagonista del texto, expresa su dolor, con un dramatismo que es ayudado por el grafismo del poema; pero dolor también que quiere ser una representación social: en la que participan algunos elementos de la cultura andina, como marcas de una segunda lectura: perro, cerro y búhos que emparentan al poema con la representación andina.

3. *Urpi: poesía y canción andina*

En un país donde las vernáculos fueron acorraladas y suplantadas por la lengua de la invasión, Mario Florián (Cajamarca 1917, Lima, 1999) aparece como orfebre cauteloso que sin renunciar a su tono andino del norte afirma una poética de la transparencia y la sencillez, donde el lirismo por momento se trasunta en épico, ese es el testamento que podemos observar en su trayectoria poética desde su inicial texto *Tono de Fauna* (1940) hasta llegar *Los Hamautas del Perú nos hemos rebelado* (1978)¹³.

En su poesía se encuentra la memoria de la canción popular, un tono de oralidad y una escritura que deja su marca terrenal en el castellano que recuerda la memoria quechua (uso del diminutivo, inclusión de regionalismos y estructura y construcciones andinas, v.g. "Imilla [pastora] estaba de novia"). Los títulos operan como declaración de una intención cumplida en el texto. Pero es también ternura, cántica de amor que progresivamente se convierte en ternura colectiva o imágenes del mundo andino, propósito de denuncia y desagravio. Baste recordar a *Pedro Palana* (1965): "¿Cómo te llamas? ¿Tienes nombre?... / Pedro Palana, ¿estás contento / de llamarte *Palana* humildemente?"

¹³ Difundido como suelto, en contexto de la huelga magisterial de ese mismo año. Luego, Florián lo incluirá con el título "Himno heroico a la huelga magisterial" en su poemario *Los Parias* (Lima, 1979). Para una mirada de su obra poética se puede leerse: Florián, Mario. *Obra completa escogida 1940-1976* (Lima, Lib. Studium, 1977); *Antología poética* (Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1969) y *Poesía 1940-1950* (Lima, Tall. Gráf. P.L. Villanueva, 1954). Cito por la ed. de 1969.

Podemos hablar de varias poéticas en las que se puede observar la progresión de lo lírico a lo épico (también la confluencia de ambos), de lo individual a lo social; empero, considero que el texto más representativo de Mario Florián sigue siendo el tantas veces citado *Uрпи* (1944)¹⁴, texto en que hay el propósito de una exploración que sugiere su actualización en el enunciado "canciones neoquechua". *Uрпи* es el poemario donde las claves poéticas de Florián se comprimen: ternura individualizada pero a la vez temática de la iniquidad social que denuncia. La representación poética surge a su vez del lirismo sensual que acusa esa denuncia explícita y sutil en el texto para convertirse en un compromiso con los hombres de la tierra.

A diferencia, de Ratto¹⁵ elijeremos el poema conocido como "Pastorala, Patorala"¹⁶. El ritmo de la canción está dado por la reiteración de los dos primeros versos ("Pastorala. / Pastorala.") cuya armonía continúa reelaborándose en la tendencia anafórica del texto e intensifica su lirismo. Esta reiteración asimismo asemeja a la canción popular andina en tanto sentido que se refuerza con la ampliación semántica, a modo de dísticos, que aparece en el poema: el enunciado "más hermosa" acrecienta la condición de belleza en "luz de agua enamorada", "luz bailando en los arcos iris". Esa hermosura resplandeciente, sencillamente bella es radiación de ternura y alegría.

La iconografía andina declara su filiación indigenista. Así la asociación labio-cuculí no sólo representa el color mora sino también el canto que suena dulce al poeta más que tono triste (propio del lexema paloma). Situación que también se revierte para el caso de quena (lágrima-tristeza) ahora "mielada" (no-tristeza, dulce~alegría) y ambas para ser asociados a un elemento vital de

¹⁴ Florián, Mario. *Uрпи. Canciones neo-kechwas*. 2a. ed. Lima, 1949 (Colección Runasimí), 3a. ed. Lluvia Eds., 1985.

¹⁵ Elige "Autóctono cantor" de *Canto Augural*, Ratto *op. cit.*, pp. 93-94.

¹⁶ Recuérdese, además, que *Uрпи* es uno de los poemas más celebrados, pero a su vez el autor ha realizado cambios significativos. Además, "Pastorala, Pastorala" actualmente se lee como un texto independiente. He aquí el primer fragmento del poema como totalidad (Florián 1947:7):

I	
Taqui Uрпи	(Uрпи: canta
jojaita,	desamor,
mañanam ñojapajcho	ya no es mía
taquin.	su canción).

la visión andina, la lluvia. Pero con una suavidad que está acompañada por la reiteración diminutiva de uno de los términos (“pequeña, pequeñita”).

En los versos del tercer y cuarto fragmento se pasa a la modulación colectiva. Ahora la paloma, urpillay, la asocia a las labores del campo, a la trilla y al pastoreo. En este tercer fragmento el trabajo es una canción que regocija al poeta. En cuarto hay una transacción con imágenes simbólicas de los asechadores del pastoreo (gavilán, zorro y puma); el poeta ha invertido las funciones: “nunca/ volvieron a insinuar sus amenazas”. Esta, en realidad constituye la suspensión de la polisemia violenta latente en “Pastorala, pastorala”, que es la imagen del hacendado, del patrón, del blanco. Recuérdese además su arraigo local en la representación del gavilán, tópico mencionado en los carnavales cajamarquinos, la del zorro como parte de la memoria andina y puma asociado a los dioses tutelares. La secuencia enunciativa aparece como pinceladas que crean ese universo insinuado desde el inicio.

Enamorado como está el yo-poético, trasmuta toda su ternura, en los dos últimos fragmentos, en un allico que la cuida, lame y llora. Esta forma sonora crea un clima declarativo del poema marcado por los infinitivos (mirar, sostener, oler, derretir) se suaviza con los complementos de la frase poética (así, “por derretir tu olvido; ¡mis suspiros!”) y concluye con los gerundios (“cuidándote, lamiéndote, llorándote”).

Anótese, además, de estos juegos formales y de construcción de sentidos, tres cosas: de un lado la inclusión progresiva de lexemas andinos (pastorala, taqui, amancay, allico) que cubren su manto significativo en el propio poema. De otro lado, se trata de la creación de metáforas con una alta carga cromática (“luz del agua enamorada”, “las manzanas de tu cara”). Asimismo la construcción poética de enunciación directa, pero que aporta un doble sentido: “por sostener el hilo de tu ovillo” que en efecto se refiere a la relación de ambos pero a su vez a la mirada. Así Mario Florián esboza una poética de la intersección de lo individual que se conmueve en la representación de lo colectivo; al hacerlo recrea formatos asociados a la tradición andina en los que forma y sentido se actualizan. Y como dice José María Arguedas: “ha realizado” esa “especie de milagro de crear poesía en la que se siente el tono de la canción popular india”¹⁷.

¹⁷ Epígrafe de J.M. Arguedas, *Antología poética* de Mario Florián; p. [7].

4. *Efraín Miranda*: Choza, coloquialismo y sarcasmo indio

Llegó a la poesía con ese libro de tono rilkiano; puro, limpio hasta la incertidumbre llamado *Muerte Cercana* (1954) que los debate urbanos sobre la poesía de los 50 ha olvidado hasta convertirlo en un poeta marginal. Luego de esa experiencia retorna a su terruño como maestro rural en una comunidad andina de las alturas del Puno. Me refiero a Efraín Miranda Luján¹⁸ (Huancané, 1927) quien en los 70 retorna a Lima para invitarnos a la celebración de ese kipe de poesía llamado *Choza* (1978), luego traería *Vida* (1980) y reaparecerá, desde Puno, con *Padre Sol*¹⁹ libro donde la intuición poética capta con una ironía corrosiva los bienes de occidente frente a su al mundo indígena.

Inserto entonces en la lejanía del centro (Lima), ésta la obvia, la niega; pero el poeta, terco como su propia poesía, nos ha legado ya su mejor forma, *Choza*. Libro fundador de la poesía andina, poesía de la cultura andina. *Choza* es el poemario total donde la poesía fluye con la ternura y violencia andina. Al hacerlo se encarga de una representación poética que se entronca con el mundo de la cultura, tal como ha observado Tomás Escajadillo para *El mundo es ancho y ajeno*²⁰. No se trata de una construcción poética antojadiza sino de la representación andina del indio sureño. El texto está trabajado en la lengua del mercado que cuestiona ("Mi lenguaje resiste, se refugia, lo persiguen, / lo desmembran."), castellano que violenta y reelabora para apropiarse culturalmente de la visión indígena que logra transmitir como substrato de su modulación poética.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

La representación del mundo poético se hace desde la primera persona como sujeto que asume su individualidad, aunque varía según las modulaciones del texto, en sujeto colectivo. Voz que se trasmuta de posición para representar a otros segmentos sociales del ande (pienso en la voz de la niña campesina, v.g., "Lloro por que soi india y tengo una niña blanca / que el Maestro ha creado dentro de mí /... / el Maestro tiene grandes métodos para esa niña. /

¹⁸ Sobre Efraín Miranda han escrito tanto Ernesto More, Marco Martos, Gonzalo Espino y Dorián Espezuá.

¹⁹ Miranda, Efraín: *Padre Sol* (Puno, 1998); *Vida*. (Lima, Ed. Humboldt, 1980); *Choza*. (Poemas. Lima, 1978) y *Muerte cercana*. (Lima, Tall. Graf. Mercograph, 1954)

²⁰ Escajadillo, Tomas G. *Alegria y El mundo es ancho y ajeno*. Lima, IHH-UNMSM, 1983.

El Maestro se olvida de mí, de todos los alumnos / y dice que para los indios no se ha inventado nada"; EQ, 46). Este sujeto textual no quiere hablar para el otro, este sujeto construye más bien el sujeto colectivo indio. Al hacerlo desentraña los valores de la cultura occidental y a quienes han convertido el ande y al indio en objeto de estudio: en este punto la poesía de Miranda ironiza hasta deestructurar el discurso oficial: "corro y me bajo los pantalones en el water campestre/ y cuidadosamente embolsan mi defecación / y enfrascan mis orines. / Si lloro, qué clase de lloro es mi lloro; si bailo, qué es mi baile, que/ es bailar y porque bailo;" (MÑ, 144).

La choza es la representación cultural del indio. Esto explica las oposiciones que propone a lo largo del texto: indio/ blanco, campo/ ciudad, no-escuela/ escuela, intercambio/ mercado, etc. Postura que junto a la ironía enunciativa y contrastiva ("¡Si te entrego a mi hija, la fecundarías; / si me das a tu hija, la fecundaría!" (AZ, 113) hacen de la poesía andina de Miranda un acto de fe que afirma lo indígena, lo andino, la choza. Lo occidental significa pérdida ("Al leer mis hijos sus libros/ no son mis hijos;" ME, 125), occidente no implica necesariamente avance, progreso ("¡Carajo, tú, me creas necesidades!"; AZ, 123), significa siempre exclusión. Por esta razón, la coordenada poética de Efraín Miranda desentraña las lógicas del poder que suponen dominio del saber y afirmación del ser como abstracciones que están cruzando el mundo cotidiano, de pobreza, injusticia, discriminación y arrinconamiento social.

Biblioteca de Letras

«Jorge Ruccinelli Converso»

Hay pues, una codicia que deconstruye todo lo que occidente vende al campo. El ritmo es acelerado, por momento bronco. El poema asume diversas formas combina dísticos como formas mixtas, no hay una retórica convencional pero sí la intención de sacar brillo a esa lengua con la que representa ahora lo indio. Para ello la enunciación sarcástica o ironizante son recursos que utiliza el poeta: "Para cuchara, mis labios / para cuchillo, mis dientes/ para tenedor, mis dedos" (AE, 73); "Los extranjeros tejen casimires, / sus fábricas coordinan sectores complejos de máquinas, /... / los extranjeros hacen industrias de la mierda." (EX, 59), que a su vez alude a un rasgo de la poética de Efraín Miranda, la continua interpelación al lector.

Sarcasmo será que el poeta considere a lo suyo como sub cultura socialmente desacreditada para construir la parodia de occidente en *Choza*. Esta estrategia poética nos lleva a la reconciliación del hombre andino con su cultura, con la mamapacha y el padre sol en una suerte de panteísmo que

afirma la cultura, la choza como punto elevado de las culturas indígenas. La poética de Miranda no se sintetiza en un solo poema. Es cierto que su rastro poético lo podemos hallar en sus cuatro libros publicados; en diferente momentos hay imágenes que dan cuenta de la intención lírica poética. Sus intuiciones las podemos buscar en diversos poemas, pero su poética andina esta representado por la metafórica del poema "EE"²¹.

EE es una declaratoria de guerra: el indio y el poeta se convierten en un mismo sujeto. Sujeto que habla para desestructurar toda la forma exótica que se ha creado alrededor del él y para proponer una imagen sentida y subversiva de su cultura. Comentemos brevemente: Miranda juega con la espacialidad del texto. Los espacios en blanco dan fuerza al enunciado que restituye la identidad del ser indio. Se apropia del espacio gráfico con sentido anafórico. Esta apropiación significa a su vez la refundación de su identidad con un tono desacralizador del indio triste, cobrizo y exótico de la literatura del siglo. Por eso el indio de Miranda es histórico. La imagen de "Tahuantinsuyo a República" sintetiza la historia, pero historia a su vez espacializada en todo los lugares que lo descalifican y aun en condiciones que llevan a la casi anulación. El sarcasmo extremo es reivindicación del mismo indio, reconstruye su memoria, su cultura, su historia. Indio sí, pero no desde las instituciones de la sociedad (iglesias, invasión). Sí, desde la madre tierra que ofrece su ser: su ser entonces connatural y celebrado, no disminuido, no minusválido. Y concluye con el sarcasmo ó ironía enunciativa en los últimos versos que refutan la imagen exótica en la parodia del investigador, del turista, del jurista: las genealogías se pueden inventar a gusto del forastero con lo que traza simultáneamente su crítica a inclemencia del mercado:

¡Soi indio!

Y, para los genealogistas, regalo en mi choza
lustrosos pergaminos de animales pur sang,
con el árbol verde virgen, a partir de un tronco nobiliario,
o, si lo desean, desde un origen cavernario
o, si lo estiman, desde una cuna extraterrestre
o, si lo creen, desde una concepción antinatural.

²¹ Espezúa, Dorian. "Efraín Miranda: 'EE' o la demanda de reconocimiento" en *Aura*, N^o 2. Lima, 1er. trim. 1998; pp. 7-11.

Indio, en fin que se afirma en la cultura, en la choza como representación tierna y sublevante.

5. Conclusiones

Así la pregunta sobre las continuidades una poética andina se reconfiguran en textos que resultan paradigmáticos y respuestas de las continuidades en contextos diferentes, aunque los sentidos aurulares del indigenismo se han trasmutado en un discurso poético que está elaborando su nuevo estatus respecto al canon literario y respecto a las pugnas sociales por copar espacios antes restringidos. En los textos poéticos de vanguardia, *Ande* de Alejandro Peralta se fecunda un nexo modernizante con la cultura andina, aún desde su estancia provinciana; en *Urpí* existe un vínculo que suscribe las poéticas andinas, en particular vinculada huayno serrano; y la poética de Efraín Miranda existe un vínculo con las culturas andinas de sur andino a partir de esa poética coloquial donde el sarcasmo enunciativo redescubre al indio para el otro y reubica al otro, como el ajeno, el forastero. Esto es el probable camino en el que las poéticas andina, con diferentes matices y encuentros vienen elaborando una poética distinta al canon de la ciudad letrada.

BIBLIOGRAFÍA

Biblioteca de Letras

- ESCAJADILLO, Tomas G. «George Puccinelli Converso»
1983 *Alegría y El mundo es ancho y ajeno*. Lima, IHH-UNMSM.
- ESPEZÚA SALMÓN, Dorián
2000 *Entre lo real y lo imaginario*. Una lectura lacaniana del discurso indigenista. Lima, Universidad Nacional Federico Villarreal, (Premio Nacional de Ensayo 1999).
- 1998 "Efraín Miranda: 'EE' o la demanda de reconocimiento" en *Aura*, N° 2. Lima, 1er. trim.; pp. 7-11.
- ESPINO, Gonzalo
1979 "Soy un indio. Efraín Miranda" en *Qantu*, boletín N° 2. Lima, octubre, p. 2.

FLORIÁN, Mario

- 1985 *Urpi. Canciones neo-keshwas*. 2a. ed. Lima, 1949 (Colección Runasimi). 3a. ed. Lluvia Eds.
1977 *Obra completa escogida 1940-1976* (Lima, Lib. Studium).
1969 *Antología poética*. Lima, Casa de la Cultura del Perú.
1954 *Poesía 1940-1950*. Lima, Tall. Gráf. P.L. Villanueva.

MATOS, Marcos

- 1979 "¿Friegan los cóndores?" en *Allpanchis Phuturinga* N° 13. Cuzco; pp. 237-247.

MIRANDA, Efraín

- 1998 *Padre Sol*. Puno.
1980 *Vida*. Lima, Ed. Humboldt.
1978 *Chozas*. Poemas. Lima.
1954 *Muerte Cercana*. Lima, Tall. Graf. Mercograph.

MORE, Ernesto

- 1918 *Hésperos* y "El día de los búhos" con música de Gonzalo Mere. Lima, Tall. Tip. El Universo.

MUDARRA, Américo

- 1996 *Ande. Una propuesta de lectura interpretativa*. Lima, Universidad de San Marcos, (Tesis de Licenciatura).
«Jorge Puccinelli Converso»

PERALTA, Alejandro

- 1926 *Ande*. poemas de..., grabados en madera de Domingo Pantigoso. Puno, Ed. Titikaka.
1974 *Al filo del tiempo* / Poemas póstumos (Lima, Instituto Puneño de la Cultura).

RATTO, Luis Alberto

- 1961 *Poéticas peruanas del siglo XX*. Antología. Lima, La Rama Florida.

VÁSQUEZ, Emilio

- 1977 "Iniciación poética de Alejandro Peralta" en *San Marcos* N° 15, Lima, Enero-marzo; pp. 63-89.

ADDENDA

Alejandro Peralta

EL INDIO ANTONIO

Ha venido el indio Antonio
con el habla triturada y los ojos como candelas

EN LA PUERTA HA MANCHADO LAS CORTINAS DE SOL

Las palabras le queman los oídos
y en la crepitación de sus dientes
brincan los besos de la muerta

A n o c h e
envuelta en sus harapos de bayeta
la Francisca se retorció como un resorte
mientras el granizo apedreaba la puna
y la vela de sebo
c o r r í a a g r i t o s p o r e l c u a r t o

Desde el vértice de las tapias
aullará el perro al arenal del cielo

De las cuevas de los cerros
los indios sacarán rugidos como culebras
para amarrar a la muerta

Hacia el sur corta el aire una fuga de búhos
y un incendio de alcohol tras de las pircas
prende fogatas de alaridos

A rastras sobre las pajas

la noche ronda el caserío.

Pastorala.

Pastorala.

Más hermosa que la luz de la nieve,
más que la luz del agua enamorada,
más que la luz bailando en los arcos iris

Pastorala.

Pastorala.

¿Qué labio de cuculí es más dulce,
qué lágrima de quena más mielada
que tu canto que cae como lluvia
pequeña, pequeñita, entre las flores?

Pastorala.

Pastorala.

¿Qué acento de trilla-taqui tan sentido,
qué gozo de wifala tan directo,
que descende –amancay– a fondo del alma,
como baja a la mía tu recuerdo?

Pastorala.

Pastorala.

Yo le dije al gavilán ¡protégela!

Y a zorro y puma ¡guarden su manada!

(Y puma y gavilán y zorro nunca
volvieron a insinuar sus amenazas).

Pastorala.

Pastorala.

Por mirar los jardines de tu manta,
por sostener el hilo de tu ovillo,
por oler las manzanas de tu cara
por derretir tu olvido: ¡mis suspiros!

Pastorala.

Pastorala.

Biblioteca de Letras

«Jorge Buccinelli Converso»

Por amansar tus ojos, tu sonrisa,
Perdido, en la luz de tu manada,
está mi corazón, en forma de allico,
cuidándote, lamiéndote, llorándote...
Pastorala.
Pastorala.

Efraín Miranda

EE

¡No me grites de calle a plaza: cholo;
grítame de selva a cordillera,
de mar a sierra,
de Tahuantinsuyo a República: INDIO!

¡Lo soi!

¡A puntapiés, insultos y balas: lo soi!

¡Explotado, robado, asesinado: lo soi!

¡Con mi esqueleto, mi ecología y mi Historia: lo soi!

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

En iglesias, coliseos, municipalidades
me gritan: ¡indio!

Los descendientes de galeotes, criminales, indultados
aventureros hispanos me gritan: ¡indio!

Todos los descendientes de Adán y Eva me gritan: ¡indio!

¡Soy indio!

Tengo el color mismo de mi Madretierra,
raíces en mi misma Madretierra,
nací en mí y de mí Madretierra,
nací de y en sus elementos energéticos,
de su cinética activa y germinal;
soy indio: una de las variadas formas de su creación.

¡Soi indio!

Y, para los genealogistas, regalo en mi choza
lustrosos pergaminos de animales pur sang,
con el árbol verde virgen, a partir de un tronco nobiliario,
o, si lo desean, desde un origen cavernario
o, si lo estiman, desde una cuna extraterrestre
o, si lo creen, desde una concepción antinatural.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

La literatura española en *La casa de cartón*¹

Miguel Angel Rodríguez Rea
Departamento Académico de Literatura

Como se sabe, la crítica en el Perú sobre la literatura española se inicia de manera indeleble en la época colonial, en 1662, con el *Apologético a favor de Luis de Góngora*. Desde esa entonces, podemos seguir la ruta de todos aquellos interesados en resaltar los valores de una literatura que se asentó en nuestro medio luego de la Conquista.

Cuando se inicia el siglo XX, José de la Riva-Agüero enlazará la tradición literaria nuestra con la española, al afirmar enfáticamente que somos una prolongación de la literatura de la Península². Esto como se supone tuvo consecuencias en el cuerpo de la crítica de aquel tiempo. Se establecerá, lo que yo denomino en un libro de hace unos años, el debate sobre la literatura peruana³. Debate que tendrá un arco de tiempo que va de 1905 –año de la tesis de bachiller de Riva-Agüero– a 1928 –año de la aparición de “El proceso de la literatura” que José Carlos Mariátegui incluye en sus *7 ensayos*. Pasando en este periplo por las tesis doctoral de José Gálvez y de bachiller de Luis Alberto Sánchez, que son el tema central en estas proposiciones académicas.

¹ Texto leído el 17 de noviembre del 2000 en el *Coloquio en torno de Martín Adán*, organizado por la Biblioteca Central de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

² José de la Riva-Agüero y Osma, *Carácter de la literatura del Perú independiente*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1962: [261].

³ Miguel Angel Rodríguez Rea, *La literatura peruana en debate: 1905-1928*. Lima: Ediciones Antonio Ricardo, 1985.

Etapa de gran importancia en el desarrollo de la crítica, pues aquí se discute de manera definitiva el perfil que ha de tener la literatura peruana. En todo caso, la búsqueda de elementos que distingan lengua, personajes y símbolos capaces de cotejarse con la realidad viva.

Es así que la presencia de estos tratadistas resulta necesaria, pues ellos, a partir de la tradición literaria existente, delínean el espectro de una literatura que suponen se producirá. En realidad, lo que intentan es ofrecer un marco de referencia para comprender la literatura que en esos momentos circulaba, y la que los lectores podían esperar ver en los próximos libros.

No reseñaré (pues no es materia de esta exposición) los planteamientos puestos en discusión, sólo agregaré que todos ellos parten de una idea de la literatura peruana teniendo como telón de fondo una realidad que concierne lo actual y lo pasado, lo nacional y lo universal, y que todo esto debe conciliarse en la ficción, la que debe reflejarse —como lo grafica Sánchez— en “un producto o resultante de las fuerzas del pasado y de las aspiraciones del porvenir. Las manos de los que se fueron se juntan, cual en la frase de Maeterlinck, con las de los que van a llegar”⁴.

El caso de este debate resulta peculiar, ya que se lleva a cabo durante casi tres décadas. Periodo en que la literatura y el arte en el Perú están sujetos a innovaciones técnicas y temáticas; donde se eliminan muchas ataduras éticas y estéticas, etc. De modo que cada planteamiento hurga en la tradición nuestra y en la occidental para establecer una literatura que resista cualquier cambio en la sociedad o en la historia.

La aparición de *La casa de cartón* en 1928, no sólo hace patente la culminación del proceso de asimilación de la vanguardia artística europea, sino que también va a registrar su participación en este debate sobre el carácter de la literatura peruana. No será una propuesta académica propiamente dicha, pues, como se sabe, su tesis doctoral, *De lo barroco en el Perú*, data de diez años más tarde: 1938. Será pues en este volumen de narración singular en el que fije su punto de vista al respecto.

⁴ Miguel Angel Rodríguez Rea, *Op. cit.*: 67.

Y será precisamente al hablar de literatura española. Una literatura que no estuvo ajena a sus intereses de lector precoz y exigente. A pesar de que la crítica ha establecido sus deudas con literaturas en otras lenguas. El mismo Martín Adán lo señala de manera rotunda:

Nosotros leíamos a los españoles, a nadie más que a los españoles. Sólo Raúl hojeaba libros franceses, ingleses, italianos, en traducciones de un tal Pérez, o de un tal González de Mesa, o de un tal Zapata y Zapater. Así nosotros teníamos, a pesar de Belda y Azorín, una imagen pintoresca de la literatura universal⁵.

Más adelante subrayará esta predilección, hasta cierto punto condicionada por la época y la circulación de obras de autores españoles decimonónicos, de gran lectoría por lo menos en Lima, como puede comprobarse con las noticias de ellos y sobre ellos en las revistas *Varietades* y *Mundial*:

Nosotros, menos Raúl, nos ateníamos a la olla podrida literaria española y americana. Porque, como en la Ínsula Barataria, es manjar de canónigos y ricachones⁶.

Un contemporáneo suyo, compañero de clase y de ruta literaria, Emilio Adolfo Westphalen, corroborará este testimonio de lecturas:

Entre los compañeros de clase empezaron a circular otras obras aparte de Salgari, Verne o las aventuras de Dick Turpin; me enteré así de la existencia de Balzac, Dickens y algunos novelistas rusos de fines de siglo. El arco de mis intereses se fue ampliando por influencia de dos condiscípulos: Estuardo Núñez y el que más adelante adoptaría por nombre Martín Adán, cuyas normas de evaluación eran particularmente exigentes para su edad. Ignoro qué orden y concierto habían dispuesto ellos para sus lecturas. Las mías se acumularon como vinieran: autores antiguos y modernos, cuento, novela, novela y teatro, ensayo y poesía, los clásicos españoles

⁵ Citamos por la siguiente edición: Martín Adán, *La casa de cartón, seguida por Varios inventos*. Edición e introducción de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Adobe Editores, 2000: 61.

⁶ *Ibid.*: 62.

en toda la gama, desde el *Poema del Cid* y el Arcipreste hasta Larra, Espronceda y Moratín, la generación del 98 completa, Ortega y sus discípulos, Gómez de la Serna, Gabriel Miró, mezclados con traducciones de Baudelaire, Flaubert, Nerval, Stendhal, France, Giradoux, Morand [...].⁷

Muchos autores de estas lecturas de estudiante secundario, que rememora vivamente Westphalen aparecen en las páginas de *La casa de cartón*. Ya que son la lectura obligada de la iniciación literaria de la época. Algo más: en este recinto el día de ayer el Dr. Carlos Eduardo Zavaleta nos ha ilustrado magistralmente, por ejemplo, cómo la influencia de Gómez de la Serna es palpable en la escritura de los *Poemas Underwood*, incluidos en este libro.

¿Por qué esa incisión irreverente a una literatura de la cual Martín Adán es deudor? Creemos que es por el deseo de dejar sentado que la literatura española se la puede leer, asimilar, pero no con ello se puede seguir escribiendo como una prolongación de ella. Esto es una clara alusión al juicio que José de la Riva-Agüero estampara en su tesis de 1905. Por eso dedicará una extensa y enjuiciada enumeración de los autores que más han tocado su sensibilidad adolescente:

Vengan los confidentes asexuales de don Jacinto Benavente, con barba en punta, vientres parabólicos y pantalones de fantasía; sus hadas, que saben de las costumbres de la buena sociedad; sus adúlteras por mandato del confesor; sus vidas perfectamente humanas e inútiles; sus morales centrípetas; sus conversaciones cursis, todo lo de Benavente. Y venga la literatura de Fernán Caballero, literatura credulona y bienaventurada, con licencia eclesiástica. Y la de Pardo Bazán, que huele a ropero de vieja con vagos efluvios de tomillo, llena de pecados que no llegan a cometerse —¡piadosa intención la de la escritora!—. Y la acatarrada y bravía de Pereda, con sus muchachas severas, sombrías, ceñudas, que se dan al prójimo por amor de Dios. Y la de Pérez Galdós, práctica y peligrosa, con físicos y locos y criminales y apestados, pero que el lector ve

⁷ Emilio Adolfo Westphalen, "Poetas en la Lima de los años treinta", en Emilio Adolfo Westphalen y Julio Ramón Ribeyro, *Dos soledades*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1974: 25.

de lejos sin peligro. Y la de Maeztu, tabla de logaritmos que huele a agua de colonia y en la que cabe todo como en un saco de mano de Manchester, todo condensado, por supuesto, llena de guarismos, digna como una solterona inglesa. Y la de Camba, diálogo de ferrocarril con un joven sin familia, sin empleo y sin filosofías. Y la del padre Coloma, llena de ángeles prudentes y escamados que no dejan la cítara ni un momento, y de cortesanas de buena índole, y de consejos a los aristócratas católicos. Y las digresiones de Baroja, y los maitines de Azorín, y las vísperas de Valle-Inclán, y las noches de Zamacois. Todo, todo, así, como venga, como caiga, pero sin inhumanidades...⁸

Un verdadero catálogo para el lector menos avisado. Este espíritu iconoclasta que disecciona con lenguaje profano autores de diversos géneros, no expresa sino la arrogancia que da el ser joven y el exigir una nueva literatura. Una literatura sin inhumanidades. La literatura española había perdido vitalidad para esta generación, que vive el cambio de referencias artísticas locales y foráneas. Una literatura que rescate la vida, la circunstancia, un mundo donde “[c]ada poeta expres[e] un dilema: el suyo y el de su tiempo”⁹.

Páginas más adelante, dedicará un buen número de líneas al escritor catalán Eugenio D’Ors, quien se convierte en la estrategia narrativa de Adán, en un personaje que debe realizar un acto decisivo:

Eugenio D’Ors, distinguido filósofo dominico, puede escribir su vida, la de Sergio o la suya propia, con santa esperanza de averiguar con certeza por qué se metió a fraile un muchacho que tenía los ojos de puerco y que mentía como ninguno. Y hasta podría D’Ors relatarnos de antemano su muerte —la de Sergio— bajo un crucifijo grande y cruel como la misma muerte, cogido él de una palabra tan simple de soledad y con toda la mañana en el judas de la celda. Y podría añadir gordas sutilezas a la sencillez de la muerte de un fraile de barbas viejas que alguna vez fue joven y sexualísimo. ¡Oh, qué libro maravilloso podría hacer Eugenio D’Ors con la vida y la muerte de Sergio! ¡Cómo conviene a una vida inmotivada y

⁸ Martín Adán, *Op. cit.*: 62-63.

⁹ Emilio Adolfo Westphalen, *Op. cit.*: 46.

estúpida, la filosofía bien plantada, buena moza, rica de ovarios tan salerosa, tan ingenuaza, tal catalana, del Glosador! Me parece estar leyéndole: "...y así... Pero examinemos, Glosador, y que el amor no nos arrastre... Medir... Comparar...". Pero, no sé por qué, yo creo de vez en cuando que Sergio no murió nunca; que, a la hora de morir, él hará el muerto; que se dejará enterrar y que, a los dos días, se desenterrará él mismo y volverá a Lima a mentir del convento y a principiar vida nueva. Ojalá sea así... Pero el libro de Eugenio D'Ors ya no podrá escribirse, y yo no podría llegar a saber nunca cómo era Sergio¹⁰.

Anotaré dos breves referencias que deseo comentar, y que muestran una recepción que se condice con las alusiones extensas ya antes señaladas. La primera ofrece una visión casi banal de un clásico del Siglo de Oro: fray Luis de León:

Mi tercer amor tenía los ojos lindos, y las piernas muy coquetas, casi cocotas. Hubo que leer a Fray Luis de León, y a Carolina Invernizzio¹¹.

Una indudable desacralización de este poeta del Renacimiento español, ya que se le asocia a una aventura con una "[p]eregrina muchacha...", que llegó a ser "casi [...] amante" del personaje principal de la narración.

La segunda tiene que ver con un tópico clásico de la literatura castellana medieval: la vida como un río:

¡Ah, Catita!, la vida no es un río que corre: la vida es una charca que se corrompe¹².

Una inobjetable reformulación de los símbolos de esta literatura. Además de consignar en esta sentencia una de las más caras aristas de su *poética*, de estirpe renacentista: el indetenible deterioro de la naturaleza humana.

¹⁰ Martín Adán, *Op. cit.*: 86-87.

¹¹ *Ibíd.*: 34.

¹² *Ibíd.*: 82.

Un texto suyo sobre la literatura española aparecerá un año después de publicada *La casa de cartón*. Será en la revista *Letras*, y lleva por título “El demonio español del siglo XVI”¹³, y no es sino un intento interpretativo de la protagonista de *La Celestina*. La manera cómo procede a enfocar el asunto, es el mismo que hallaremos en su tesis doctoral: discurso crítico subjetivo, “nunca metódico”.

¿Por qué afirmamos que Martín Adán participa en este debate? Porque era una preocupación generacional. Su contacto con Mariátegui hubo de hacerlo consciente de esta perspectiva. Y esto lo constatamos cuando inicia *De lo barroco en el Perú*, tesis doctoral de 1938 donde señala:

Fruto de largo leer y releer, casi nunca metódico ni oportuno, estas páginas habré de leerlas con toda la inevitable vacilación de mi inseguridad, sobrecogido tanto del motivo como de la circunstancia. Donde se oyó no hace tantos años como para olvidarlo, lo que sobre literatura del Perú dijeron Riva-Agüero y Gálvez y otros, mi voz ha de procurar más el debido diapason que el rico sentido¹⁴.

Como se advierte, para él están frescos los trabajos de Riva-Agüero y José Gálvez sobre el proceso literario peruano. Vale decir que esta tesis, para un estudio posterior, debe entenderse en el contexto de esta discusión que abarca, como lo dijimos, casi tres décadas. Tesis escrita al calor del cambio de ideas, hechos y obras que dieron nueva configuración a la cultura peruana.

«Jorge Puccinelli Converso»

Que Martín Adán utilice la ficción como tribuna para el intercambio de opiniones, no debe sorprendernos en absoluto, por cuanto la estética vanguardista establece que los géneros literarios ya no se sujetan al canon aristotélico. Esto es, las fronteras entre géneros no existen. Existe la voluntad de mostrar lo vital, lo que da ánimo de vida. Y si para dotar en el lector ese ánimo es

¹³ Rafael de la Fuente Benavides, “El demonio español del siglo XVI”, *Letras*, N° 1, 1929: 175-177. En realidad, este texto es un trabajo del curso de Literatura Castellana que tenía a su cargo Raúl Porras Barrenechea en la Universidad de San Marcos. Se publicó sobre el mismo tema con los de otros alumnos, siendo el de Martín Adán el más extenso de todos.

¹⁴ Rafael de la Fuente Benavides, *De lo barroco en el Perú*. Prólogo de Luis Alberto Sánchez. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1968: 13. Véase asimismo una informada síntesis y comentario a esta tesis: David Sobrevilla, “De lo barroco en el Perú de Martín Adán”, *Lienzo*, N° 19, 1998: 305-356.

necesario suprimir esos límites, como el que cada género señalaba, se hace. Porque al fin y al cabo (piensan los vanguardistas) esas barreras son convencionales, por lo tanto el beneficio para la ficción en vez de aminorar se incrementa.

Martín Adán en *La casa de cartón* ofrece un doble servicio a las letras peruanas. Por un lado, recoge y cimenta la aventura vanguardista, lo cual hace que la prosa adquiera un rango cosmopolita, como ya lo había trazado Eguren y redimensionado Vallejo en la poesía. Por otro, su opinión sobre cómo hacer literatura nueva en el Perú: cancelando toda huella hispánica que no se condiga con los nuevos tiempos. La vida antes que el arte. Por eso Gómez de la Serna será un modelo que lo sentirá vivaz, contemporáneo, imaginativo, con solvencia de ser una fuente para la literatura del futuro.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Guía hemerográfica de *El Correo del Perú* (1871-1878) Primera Parte

Alejandro César Valenzuela Landa
Departamento Académico de Literatura

A.B. Y V.

1. "Pablo y Virginia". Año VII. 9 de setiembre de 1877, N° XXXVI; p. 288. (Poesía).
2. "A un pensamiento". N° XXXVI; p. 288. (Poesía).

A.C.

3. "La unión de la fuerza". Año V. 24 de octubre de 1875, N° XLIII; p. 343. (Poesía).
4. "El amor de un ángel". 18 de marzo de 1877, N° XI; pp. 84-85. (Relato).

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

A.C. y V.

5. "El último suspiro de una flor". Año VII. 16 de setiembre de 1877, N° XXXVII; p. 296. (Poesía).

A. DE M.

6. "Al trabajo". Año V. 24 de enero de 1875, N° IV; p. 31. (Poesía).

A.E.

7. "El mar". Año VII. 4 de marzo de 1877, N° IX; p. 70. (Poesía).

A.F.A.

8. "A Aurelia". Año VII. 14 de octubre de 1877, N° XLI; p. 327. (Poesía).

A.H.V.

9. "Tus labios y tus ojos". Año V. 9 de mayo de 1875, Nº XIX; p. 151. (Poesía).

A.J.D.

10. "¿Sería así?". Año VII. 29 de abril de 1877, Nº XVII; p. 132. (Artículo).
11. "Órdenes militares". Año VII. 6 de mayo de 1877, Nº XVIII; pp. 141-142. (Artículo).

A.L.F.

12. "El cura de Cucañari". Año V. 14 de marzo de 1875, Nº XI; pp. 82-83. (Relato).

A.M.C.

13. "A un billete de Banco". Año V. 3 de enero de 1875, Nº I; p. 3. (Poesía).

A.M.T.

14. "En un álbum". Año VI. 30 de julio de 1876, Nº XXXI; 248. (Poesía).
15. "El verbo apretar". Año VII. 11 de febrero de 1877, Nº VII; p. 56. (Poesía).

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

A.P.S.

16. "Charada". Año IV. 6 de diciembre de 1874, Nº XLIX; p. 390.

A.R.

17. "Dos retratos". Año V. 1 de agosto de 1875, Nº XXXI; p. 247. (Poesía).

A.S.

18. "Arpeggios". Año VIII. 2a. época. 29 de junio de 1878, Nº 12; p. 96. (Poesía).

A. X.

19. "Conversación". Año IV. 11 de octubre de 1874, Nº XLI; p. 325. (Artículo).

ABATE PRÉVOST

20. *Vide*: Manuel María Seguí (traductor).

ABELARDO

21. "Pobre flor". Año VI. 6 de agosto de 1876, Nº XXXII; p. 253. (Poesía).

ABEN-XOAR

22. "Mariana". Año IV. 21 de junio de 1874, Nº XXV; p. 196. (Poesía).
23. "La fruta del cercado ajeno". Año IV. 19 de julio de 1874, Nº XXIX; p. 230. (Poesía).
24. "Mesa revuelta". Año IV. 26 de julio de 1874, Nº XXX; pp. 238-239. (Artículo humorístico).
25. "Mesa revuelta". Año IV. 16 de agosto de 1874, Nº XXXIII; pp. 262-263. (Artículo humorístico).
26. "Apariencias y realidades". Año IV. 27 de setiembre de 1874, Nº XXXIX; p. 308. (Artículo humorístico).
27. "Mesa revuelta". Año IV. 27 de setiembre de 1874, Nº XXXIX; pp. 310-311. (Artículo humorístico).
28. "El mundo al revés". Año IV. 11 de octubre de 1874, Nº XLI; pp. 326-327. (Artículo humorístico).
29. "Mesa revuelta". Año IV. 18 de octubre de 1874, Nº XLII; pp. 334-335. (Artículo humorístico).
30. "Camino del infierno". Año V. 25 de abril de 1875, Nº XVII; pp. 130-131. (Relato).
31. "Un sabio". Año V. 20 de junio de 1875, Nº XXV; p. 200. (Artículo humorístico).
32. "Un aristócrata". Año V. 10 de octubre de 1875, Nº XLI; p. 328-329. (Relato).

ACUÑA, Manuel

33. "Cinco de mayo". Año V. 7 de noviembre de 1875, Nº XLV; p. 360. /Al aniversario de la batalla de Puebla/ (Relato).

ACUÑA Y VILLANUEVA, Rosario

34. "A la fe". Año VII. 4 de febrero de 1877, Nº V; p. 36. (Artículo).

ADAM

35. "Las últimas horas de un crítico". Año V. 18 de abril de 1875, N° XVI; p. 125. (Relato).

ADRIANA

36. "Simpatía a la excelente poetisa limeña Leonor Saury". Año II. 30 de marzo de 1872, N° XIII; pp. 100-101. (Poesía).
37. "Desvelos". Año III. 8 de marzo de 1873, N° X; p. 75. (Poesía).
38. "El homicida". Año III. 15 de marzo de 1873, N° XI; p. 87.
39. "Merecido". Año III. 22 de marzo de 1873, N° XII; p. 94. (Poesía).
40. "Al Chico Terencio". Año III. 5 de abril de 1875, N° XIV; p. 110. (Poesía).
41. "Su imagen". Año III. 12 de abril de 1873, N° XV; p. 119. (Poesía).
42. "Ruido que espanta". Año III. 19 de abril de 1873, N° XVI; p. 127. (Poesía).
43. "Mi corazón". Año III. 26 de abril de 1873, N° XVIII; p. 134. / Traducido de Enrique Heine [sic] (Poesía).
44. "Gotas de llano". Año III. 3 de mayo de 1873, N° XVIII; p. 143. (Poesía).
45. "Sonrisas y llanto". Año III. 10 de mayo de 1873, N° XIX; pp. 150-151. (Poesía).
46. "Dos coronas del cristianismo". Año III. 7 de junio de 1873, N° XXIII; p. 182. (Poesía).
47. "Amor de madre". Año III. 14 de junio de 1873, N° XXIV; p. 191. (Poesía).
48. "¡Felipe Pardo!". Año III. 12 de julio de 1873, N° XXVIII; p. 222. (Poesía).

AGAR

49. "La cartera de mi compadre". Año V. 29 de agosto de 1875, N° XXXV; pp. 283-284. (Relato).
50. "Al gallo que canta le aprietan la garganta". Año V. 10 de octubre de 1875, N° XLI; pp. 329-330. (Relato).
51. "Ir por lana y salir trasquilado". Año V. 28 de noviembre de 1875, N° XLVIII; pp. 386-387. (Relato).
52. "Sin amor y sin dinero". Año VI. 12 de marzo de 1876, N° XI; pp. 83-84. (Artículo).
53. "El maestro Dieguillo". Año VI. 2 de abril de 1876, N° XIV; pp. 107-108. (Relato).

54. "Los borrachos no medran". Año VI. 16 de abril de 1876, N^o XVI; pp. 123-124.
55. "La muchacha Dorila". Año VI. 30 de abril de 1876, N^o XVIII; pp. 142-144. (Relato).
56. "El sargento Roldán". Año VI. 21 de mayo de 1876, N^o XXI; pp. 164-165. (Artículo).
57. "El Bachiller Sarmientos". Año VI. 25 de junio de 1876, N^o XXVI; pp. 205-207. (Artículo).
58. "La mendiga". Año VI. 11 de junio de 1876, N^o XXIV; pp. 186-188. (Relato).
59. "La moza mala". Año VI. 16 de julio de 1876, N^o XXIX; pp. 229-232. (Relato).
60. "La moza mala". Año VI. 23 de julio de 1876, N^o XXX; pp. [233]-236. (Relato).
61. "¿Es el culantro hervir, hervir?". Año VI. 27 de agosto de 1876, N^o XXXV; pp. 276-280. (Relato).
62. "El médico Zandajuelo". Año VI. 24 de setiembre de 1876, N^o XXXIX; pp. 306-308. (Relato).

AGRICULTOR PERUANO

63. "Inmigrantes asiáticos". Año VI. 19 de noviembre de 1876, N^o XLVII; pp. 373-374. (Artículo).

AGUIRRE VARGAS, Vicente

64. "Por sospechas". Año VII. 16 de setiembre de 1877, N^o XXXVIII; pp. 295-296. (Relato).

ALAH

65. "Un golpe a tiempo". Año IV. 11 de octubre de 1874. N^o XLI; p. 323. (Artículo).

ALCÁNTARA, Joaquín Asencio

66. "Albores y crepúsculos". Año V. 19 de setiembre de 1875, N^o XXXVIII; p. 307. (Poesía).

ALARCÓN, P[edro] A[ntonio] de, (Español, 1833-1891)

67. "Amor eterno". Año V. 11 de julio de 1875, N^o XXVIII; p. 228. (Poesía).

68. "En el álbum de Consuelo". Año VI. 30 de enero de 1876, N^o V; p. 36. (Poesía).

ALBISTUR, Jacinto

69. "A la eminente artista Esmeralda Cervantes o lo que es lo mismo a la señorita Clotilde Serdá y Bosch". Año VI. 30 de enero de 1876, N^o V; p. 40. (Poesía).

ALEGRÍA, Antonio

70. "A la pirámide de Cholula". Año VI. 2 de enero de 1876, N^o I; p. 5. (Poesía).
71. "El día y la noche". Año VI. 11 de junio de 1876, N^o XXIV; pp. 191-192. (Poesía).

ALEMÁN, Ignacio

72. "El entierro o funeral". Año VI. 7 de mayo de 1876, N^o XIX; pp. [145]-147. (Artículo).

ALEMPARTE, J.A.

73. "Verdades amargas". Año VI. 13 de febrero de 1876, N^o VII; p. 54.

ALI

74. "Panchito a Pancho". Año II. 27 de abril de 1872, N^o XVII, pp. 131-132. /Cartas de un joven trasandino [sic]/ (Artículo).
75. "Panchito a Pancho". Año II. 4 de mayo de 1872, N^o XVIII; p. 139. (Artículo).
76. "Panchito". Año II, 25 de mayo de 1872, N^o XXI; pp. 164-165. (Artículo).

ALMANZOR

77. "A la señorita Leonor Sauri". Año IV. 19 de abril de 1874, N^o XVI; p. 124. (Poesía).
78. "Solución a la charada publicada en el número anterior". Año IV. 13 de diciembre de 1874, N^o L; p. 399.
79. "Gratitud". Año V. 22 de agosto de 1875, N^o XXXIV; p. 271. (Poesía).
80. "Sin nombre". Año VI. 5 de marzo de 1876, N^o X; pp. 76-78. (Artículo).

ALVAREZ, Enrique

81. "Los pedantes". Año V. 17 de enero de 1875, Nº III; p. 22. (Artículo).
82. "El tahir". Año V. 29 de agosto de 1875, Nº XXXV; p. 283. (Artículo).
83. "La inmortalidad". Año VIII, 14 de abril de 1878, Nº XV; p. 120. (Artículo).

ALVAREZ DE AZEVEDO

84. "De la incredulidad en Byron, Shelley, Voltaire y Musset". Año IV. 1 de noviembre de 1874, Nº XLIV; p. 347. (Artículo).

ALONSO, Salvador

85. "La felicidad". Año VI. 30 de enero de 1876, Nº V; pp. 39-40. (Artículo).

ALZAMORA, Elías

86. "El poeta". Año VII. 4 de noviembre de 1877, Nº XLIV; p. 351. (Artículo).

AMÉZAGA, A.

87. "El secreto de la felicidad". Año III. 31 de diciembre de 1873, Número Extraordinario, Tomo III; p. X. (Artículo).

AMÉZAGA, Juana R[osa] de (1853-1904)

88. "Nada es completo". Año IV. 7 de junio de 1874, Nº XXIII; p. 184. (Poesía).
89. "El Señor del mar". Año IV. 15 de noviembre de 1874, Nº XLVI; p. 367. (Artículo).
90. "Sueños, ilusiones y pensamientos". Año IV. 13 de diciembre de 1874, Nº L; p. 399. /Aparece bajo el epígrafe de 'Reproducciones Nacionales'/ (Artículo).
91. "La belleza". Año IV. 31 de diciembre de 1874, Número Extraordinario, Tomo IV; pp. XXV-XXVI. (Artículo).
92. "Apariencias y realidades". Año V. 26 de diciembre de 1875, Número Extraordinario, Tomo V; p. X. (Poesía).

AMÉZAGA, M[ariano] (1834-1894)

93. "La vocación". Año VII. 11 de febrero de 1877, Nº VII; p. 53. (Artículo).

94. "El libre albedrío". 1872. Número Extraordinario para Exposición Nacional; pp. IX-X. (Artículo).
95. "Decepción". Año IV. 31 de diciembre de 1874, Tomo IV; p. XVII. (Poesía).
96. "Al despertar". Año V. 8 de agosto de 1875, N° XXXII; p. 260. (Poesía).
97. "¡No hay miedo!". Año V. 26 de diciembre de 1875, Número Extraordinario, Tomo V; pp. XXXIX-XL. (Poesía).

AMUNÁTEGUI, Manuel (chileno 1802-1886)

98. "La leva de los indios". Año II. 1 de julio de 1872, Número Extraordinario para la Exposición Nacional; p. XXI. (Artículo).

AMUNÁTEGUI, Miguel Luis

99. "Los dos amores". Año IV. 20 de diciembre de 1874, N° LI; pp. 402-404. (Tradición).
100. "El padre Bardesi". Año V. 14 de febrero de 1875, N° VII; pp. 53-54. (Artículo).
101. "Un amigo inseparable". Año V. 28 de febrero de 1875, N° IX; pp. 67-69. (Tradición).
102. "Por ser cristiano". Año V. 12 de diciembre de 1875, N° L; pp. 402-403. (Artículo).
103. "Una mujer que no escupió nunca". Año VI. 27 de febrero de 1876, N° IX; pp. 69-71. (Tradición).

ANA

104. "Al señor M.". Año IV. 16 de agosto de 1874, N° XXXIII; p. 260. [Respuesta al poema "¡Viva la reina!", firmado por M.]. (Poesía).

ANDRADE, Olegario V[íctor] (Argentino, 1839-1882)

105. "La vuelta del hogar". Año VI. 27 de febrero de 1876, N° IX; p. 27. (Poesía).
106. "El nido de los cóndores". Año VII. 30 de setiembre de 1877, N° XXXIX; pp. 311-312. (Poesía).

ANGUITA, Adela

107. "A un niño". Año IV. 29 de noviembre de 1874, N° XLVIII; p. 378. (Poesía).

108. "¡Yo te bendigo!". Año V. 4 de abril de 1875, Nº XIV; p. 109. (Poesía).
109. "El luto del corazón". Año VI. 2 de abril de 1876, Nº XIV; pp. [105]-106. (Relato).

ANGULO, J[osé] C[amillo] (n. en Moquegua, 1832-?)

110. "Pensamientos a Genoveva". Año III. 31 de diciembre de 1873, Número Extraordinario, Tomo III; p. XXVIII. (Poesía).
111. "A la Sra. J.G. de B." Año IV. 31 de diciembre de 1874, Número Extraordinario, Tomo IV; p. XXV. (Poesía).
112. "La tierra natal". Año V. 8 de agosto de 1875, Nº XXXI; pp. 256-257. (Poesía).
113. "La esperanza". Año V. 26 de diciembre de 1875, Número Extraordinario, Tomo V; pp. XXVII-XXVIII. (Poesía).
114. "Insomnio". Año VI. 16 de abril de 1876, Nº XVI; pp. 127-128. (A T.M. Pérez). (Poesía).
115. "El pensamiento". Año VI. 28 de mayo de 1876, Nº XXII; p. 172. (Poesía).

ANÓNIMO

116. "Nurerdin-Kan". Año II. 27 de enero de 1872, Nº IV; pp. 29-30. /Cap. primero/. (Novela).
117. "Nurerlin-Kan". Año II. 3 de febrero de 1872, Nº V; p. 37. /Cap. II/.
118. Ídem. Año II. 10 de febrero de 1872, Nº VI; pp. 45-46.
119. Ídem. Año II. 17 de febrero de 1872, Nº VII; pp. 53-54. /Cap. III/.
120. Ídem. Año II. 24 de febrero de 1872, Nº VIII; p. 61. /Cap. IV/.
121. Ídem. Año II. 2 de marzo de 1872, Nº IX; p. 69. /Cap. V/.
122. Ídem. Año II. 9 de marzo de 1872, Nº X; p. 78. /Cap. VI/.
123. Ídem. Año II. 13 de abril de 1872, Nº XV; pp. 117-118.
124. Ídem. Año II. 20 de abril de 1872, Nº XVI; pp. 125-126. /Cap. XI/.
125. Ídem. Año II. 27 de abril de 1872, Nº XVII; pp. 133-134. /Cap. XII/.
126. Ídem. Año II. 23 de marzo de 1872, Nº XII; pp. 92-93. /Cap. VII/.
127. Ídem. Año II. 30 de marzo de 1872, Nº XIII; p. 101. /Cap. VIII/.
128. Ídem. Año II. 6 de abril de 1872, Nº XIV; pp. 109-110. /Cap. IX/.
129. Ídem. Año II. 4 de mayo de 1872, Nº XVIII; p. 142.
130. Ídem. Año II. 11 de mayo de 1872, Nº XIX; pp. 150-151.
131. Ídem. Año II. 18 de mayo de 1872, Nº XX; pp. 158-159.

132. Ídem. Año II. 25 de mayo de 1872, N^o XXI; pp. 166-167. /Cap. XV/.
133. Ídem. Año II. 1 de junio de 1872, N^o XXII; pp. 174-175.
134. Ídem. Año II. 8 de junio de 1872, N^o XXIII; pp. 182-183. /Cap. XVI/.
135. Ídem. Año II. 15 de junio de 1872, N^o XXIV; p. 190.
136. Ídem. Año II. 22 de junio de 1872, N^o XXV; pp. 198-199.
137. Ídem. Año II. 6 de julio de 1872, N^o XXVI; pp. 205-206.
138. Ídem. Año II. 13 de julio de 1872, N^o XXVII; pp. 213-214. /Cap. XIX/.
139. Ídem. Año II. 20 de julio de 1872, N^o XXVIII; pp. 221-222. /Cap. XX/.
140. Ídem. Año II. 27 de julio de 1872, N^o XXIX; p. 230. /Cap. XXI/
141. "El alma nunca envejece". Año II. 21 de diciembre de 1872, N^o L; p. 396. [Artículo tomado del *Museo Ilustrado*].
142. "Epigrama". Año II. 30 de marzo de 1872, N^o XIII; p. 100. (Poesía).
143. "La noche". Año II. 21 de diciembre de 1872, N^o L; p. 397. [Artículo tomado del *Mundo Ilustrado*].
144. "¡Zape!". Año III. 26 de julio de 1873, N^o XXX; p. 242. (Poesía).
145. "El tiempo y la cuenta". Año III. 16 de agosto 1873, N^o XXXIII; p. 267. (Poesía).
148. "A tí". Año III. 20 de diciembre de 1873, N^o LI; p. 410. (Poesía).
149. "La ingratitud". Año IV. 6 de setiembre de 1874, N^o XXXVI; p. 283. (Cuento en verso).
150. "Dos bellezas". Año VII. 24 de junio de 1877, N^o XXV; p. 200. (Poesía).
185. "El juicio de Salomón". Año VI. 18 de junio de 1876, N^o XXV; p. 198. (Artículo).
186. "Juan Jouvenet". Año VII. 11 de marzo de 1877, N^o X; p. 78. [Rasgos biográficos].

ARSENIO

187. "Ombra et nihil". Año IV. 12 de julio de 1874, N^o XXVIII; pp. 219-220. (Poesía).

ARTEAGA ALEMPARTE, Justo

188. "Una verdad sobre el hombre". Año VI. 13 de febrero de 1876, N^o VII; p. 52. (Artículo).

189. "Pobreza y riqueza". Año VI. 13 de febrero de 1876, Nº VII; pp. 52-53. (Artículo).
190. "La embriaguez". Año VIII. 21 de abril de 1878, Nº XVI; pp. 126-127. (Artículo).
191. "La ausencia". Año IV. 11 octubre de 1874, Nº 1874, Nº XLI; pp. 324-325. (Artículo).

ARZOLA, Ramón

192. "¿Por qué no cantas?". Año IV. 23 de agosto de 1874, Nº XXXIV; p. 270. (Poesía).
193. "La oración". Año IV. 30 de agosto de 1874, Nº XXXV; p. 276. (Poesía).
194. "En el silencio". Año IV. 31 de diciembre de 1874, Número Extraordinario, Tomo IV; p. XL. /Dedicado a Leonor Saury/ (Poesía).

ASTAROT

195. "El demonio comerciante". Año V. 11 de julio de 1875, Nº XXVIII; p. 222. (Artículo).
196. "Niñas, jamonas y viejas". Año VI. 7 de mayo de 1876, Nº XIX; pp. 147-148. (Artículo humorístico).

ASTUDILLO, Amador

197. "Un drama en el Pacífico". Año VI. 11 de junio de 1876, Nº XXIV; pp. 190-191. (Artículo).

AZA, Vital (Español, 1851-1912)

198. "¡Recuerdos!". Año IV. 4 de octubre de 1874, Nº XL; pp. 318-319. (Poesía).

AZPURU, R.

199. "La espada de Ayacucho". Año V. 23 de febrero de 1875, Nº IX; p. 67. (Artículo).

B.G.U.

200. "Al sol del Perú. En el aniversario de la Independencia". Año VI. 30 de julio de 1876, Nº XXXI; pp. 244-245. /Oda a Pedro José Calderón/ (Poesía).

BACHILLER, Antonio

201. "El dorado". Año V. 24 de enero de 1875, Nº IV; p. 27. (Artículo).

BACHILLER Y MORALES, A.

202. "El capitán Diaguillo". Año VI. 27 de febrero de 1876, Nº IX; p. 69. (Leyenda cubana).

BALMASEDA, F[rancisco] J[avier]

203. "El elefante y las hormigas". Año V. 29 de agosto de 1875, Nº XXII; pp. 282-283. (Fábula).
204. "Carlos Manuel de Céspedes". Año V. 24 de octubre de 1875, Nº XLIII; pp. 344-345. [Rasgos biográficos].
205. "Cuba". Año VII. 20 de mayo de 1877, Nº XX; pp. 154-155. (Poesía).

BALLÉN, L.

206. "A unos cabellos negros". Año IV. 31 de diciembre de 1874, Tomo IV; p. XL. (Poesía).

BALLESTEROS, José Ramón (Traductor)

207. "El cuervo". Año IV. 9 de agosto de 1874, Nº XXXII; p. 251. /Traducción del poema de E.A. Poe/.

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

BANFI, Félix

208. Carta a don Federico Long. Año III. 20 de diciembre de 1873, Nº LI; p. 409. [Sobre sanciones de la Inquisición].

BAÑADOS ESPINOZA, Julio

209. "Sara". Año VIII. 7 de abril de 1878, Nº XIV; pp. 111-112. (Leyenda americana).

BARALT, Rafael M.

210. "Idilios". Año VII. 11 de marzo de 1877, Nº X; pp. 79-80. (Artículo).
211. "Lo que es ella para mí". Año VIII. 2a. época. 25 de julio de 1878, Nº 34; p. 270. (Poesía).

BARBIERI, Bárbaro

212. "Etapas de las privanzas". Año IV. 18 de octubre de 1874, Nº XLII; pp. 333-334. /Aparece bajo el epígrafe de 'Reproducciones Nacionales'/ (Artículo).

BARONESA DE WILSON (La)

213. "La literatura y la mujer". Año V. 26 de diciembre de 1875, Número Extraordinario, Tomo V; pp. VI-VII. (Artículo).
214. "La ascensión del Señor". Año VI. 16 de abril de 1876, Nº XVI; p. [121] (Poesía).
215. "La semana". Año VIII. 2a. época. 17 de junio de 1878, Nº 3, pp. 12-13. (Artículo).
216. Ídem. Año VIII, 2a. época. 22 de junio de 1878, Nº 7; pp. 52-53. (Artículo).
217. Ídem. Año VIII, 2a. época. 28 de junio de 1878, Nº 11; pp. 83-84. (Artículo).
218. Ídem. Año VIII, 2a. época. 6 de julio de 1878, Nº 18; pp. 140-141. (Artículo).
219. Ídem. Año VIII, 2a. época. 13 de julio de 1878, Nº 24; pp. 188-189. (Artículo).
220. Ídem. Año VIII, 2a. época. 19 de julio de 1878, Nº 29; pp. 236-237. (Artículo).
221. Ídem. Año VIII, 2a. época. 27 de julio de 1878, Nº 36; pp. 285-286. (Artículo).
222. Ídem. Año VIII, 2a. época. 3 de agosto de 1878, Nº 41; pp. 324-325. (Artículo).
223. Ídem. Año VIII, 2a. época. 10 de agosto de 1878, Nº 47; pp. 372-373. (Artículo).

BARRANTES, Vicente

224. "A.S.M. El Rey". Año V. 31 de octubre de 1875, Nº XLIV; pp. 354-355. /Aparece bajo el epígrafe de 'Homenaje Poético' [a Alfonso XII]/ (Poesía).

BARREDA, Rafael

225. "Cría fama y échate a dormir". Año IV. 31 de mayo de 1874, Nº XXII; p. 173. (Artículo).

BARRENECHEA, J[osé] A[ntonio] (1829-1889)

226. "Los intereses materiales y la exposición". Año II. 1 de julio de 1872, Número Extraordinario para la Exposición Nacional; p. XIII. (Artículo).

BARRERA, Pablo M[aría]

227. "Cosas y casos". Año IV. 22 de noviembre de 1874, N^o XLVII; p. 371. (Poesía).
228. "Mediodía". Año V. 5 de setiembre de 1875, N^o XXXVI; pp. 288-289. (Poesía).

BARRIGA, Juan Agustín

229. "Velada". Año VI. 9 de julio de 1876, N^o XXVIII; p. 220. (Poesía).

B[ARROS] A[RANA], D[iego] (Chileno, 1830-1907)

230. /Sobre libros peruanos de don Manuel de Odrizola y don Manuel S. Pasapera, prof. de matemáticas/. Año V. 28 de noviembre de 1875, N^o XLIII; p. [381] (Reseña).
231. "Bibliografía". Año VI. 2 de abril de 1876, N^o XIV, pp. 108-109. (Reseña sobre la obra de R. Palma, *Tradiciones*; Odrizola, Tomo VII. *Las tres épocas del Perú, o compendio de su historia // Historia de la Monja Alférez // Guía del Virreynato de Bs. As. para 1803* y J.T. Medina, *Memorias del reino de Chile y don Francisco Meneses*).
232. "Conquista y población del Perú". Año VII. 17 de junio de 1877, N^o XXIV; p. 192. (Artículo).

BARRIOS GREZ, Daniel

233. "Algo sobre la palabra 'palabra'". Año VI. 23 de enero de 1876, N^o IV; p. 33. (Artículo).
234. "El asno cargado". Año VI. 12 de marzo de 1876, N^o XI; p. 88. (Fábula).
235. "El rey, el obispo y el bufón". Año VI. 19 de marzo de 1876, N^o XII; p. 92. (Fábula).

BASADRE, Modesto (Tacna, 1816-1905)

236. Rivagüero [sic]. Año VIII. 2a. época. 28 de julio de 1878, N^o 37; pp. 291-292. [Rasgos biográficos].

BAZ, Gustavo

237. "Dolora". Año IV. 2 de agosto de 1874, N^o XXXI; p. 242. (Poesía).
238. "Ay...". Año VI. 27 de febrero de 1876, N^o IX; p. [65]. (Poesía).

BEATRIZ

239. "Isabel La Católica y Cristóbal Colón". Año II. Lima, 1 de julio de 1872, Número Extraordinario para la Exposición Nacional; pp. XVIII-XIX. (Artículo).
240. "Los asuntos morales son muy delicados". Año IV. 1 de marzo de 1874, N^o IX; pp. 68-69. [Artículo sobre un aforismo que publicara Juan de Arona].

BECAVER, G.

241. "Rimas". Año V. 9 de mayo de 1875, N^o XIX; p. 148. (Poesía).
242. "Rimas". Año V. 30 de mayo de 1875, N^o XXII; pp. 174-175. (Poesía).
243. "Su imagen" [sic]. Año VII. 15 de abril de 1877, N^o XV; p. 119. (Poesía).

BECERRA, R.

244. "Siempre una ella". Año IV. 31 de diciembre de 1874, Número Extraordinario, Tomo IV; pp. XVIII-XX (Al tradicionista literario Ricardo Palma). (Tradición).

BECERRO DE BENGOA, I.

245. "La paz de la isla de los faisanes". Año V. 3 de enero de 1875, N^o I; pp. 6-7. (Artículo histórico).

BECQUER, G[ustavo Adolfo] (1836-1870)

246. "Rimas". Año V. 19 de setiembre de 1875, N^o XXXVIII; p. 304. (Poesía).
247. "Las hojas secas". Año VII. 4 de febrero de 1877, N^o V; pp. 36-37. (Leyenda).
248. "Rimas". Año VII. 11 de marzo de 1877, N^o X; p. 76. (Poesía).
249. "Rimas". Año VII. 18 de marzo de 1877, N^o XI; p. 86. (Poesía).
250. "Rimas". Año VI. 22 de julio de 1877, N^o XXIX; p. 232. (Poesía).
251. "¡Es raro!". Año VII. 12 de agosto de 1877, N^o XXXIII; pp. 252-253. (Leyenda).

BEGOVICH, Esteban de

252. "La Marsellesa o el canto marcial del ejército del Rhin". Año V. 29 de agosto de 1875, Nº XXXV; p. 280. (Artículo).

BELISA

253. "La flor de las nieves". Año VI. 4 de junio de 1876, Nº XXIII; p. 183. (Leyenda).

BELZÚ DE DORADO, Mercedes

254. "Plegaria". Año VI. 11 de junio de 1876, Nº XXIV; p. 191. (Poesía).
255. "Desaliento". Año VI. 17 de diciembre de 1876, Nº LI; p. 411. (Poesía).
256. "Recuerdos de amistad". Año VII. 7 de enero de 1877, Nº I; pp. 6-7 /A Carlos Uriburu de Ruck/ (Poesía).
257. "Gethsemani". Año VII. 25 de marzo de 1877, Nº XII; pp. 91-92. (Poesía).
258. "Salmo 136". Año VII. 10 de junio de 1877, Nº XXIII; p. 180. (Poesía).

BELLO, Emilio

259. "Oriental". Año VI. 23 de enero de 1876, Nº IV; p. 31. (Poesía).

BENAVIDES, M[anuel] A[ntonio]

260. "Las nupcias gloriosas". 20 de septiembre de 1874, Nº XXXVIII; p. 302. (Poesía).
261. "Tú y yo". Año IV. 15 de marzo de 1874, Nº XI; p. 86. (Canción).
262. "Letrilla". Año V. 30 de mayo de 1875, Nº XXII; p. 176. (Poesía).
263. "Un rayo de luz". Año V. 27 de junio de 1875, Nº XXVI; p. 212. (Poesía).
264. "Rimas". Año V. 12 de set. de 1875, Nº XXXVII; p. 297. (Poesía).
265. "Antes de partir". Año V. 26 de diciembre de 1875, Número Extraordinario, T. V; p. XXVII. (Poesía).
266. "Para quién son mis versos". Año VII. 11 de marzo de 1877, Nº X; p. 80. (Poesía).
267. "Una caricia". Año VII. 18 de marzo de 1877, Nº XI; p. 84. (Poesía).
268. "¿Por qué lloras?". Nº XII, 1877; p. 100. (Poesía).
269. "M.L.". Nº XV, 1877; p. 166. (Poesía).

270. "Constantino Carrasco" N^o XIX, 1877; p. 147. (Poesía).
271. "Deseo". N^o XX, 1877; 160. (Poesía).
272. "Apólogo". N^o XXXVIII, 1877; pp. 300-301. (Poesía).
273. "A Lili". N^o XVI, 1878, pp. 126-126. (Poesía).
274. "La visión y el poeta". N^o XVII, 1878, p. 135. (Poesía).
275. "A una de ojos verde". N^o XX, 1878, p. 156. (Poesía).
276. Reseña sobre una obra *El precio de la gloria. Drama en un acto*, Valparaíso, 1875/Cf. R.P./

BENJAMÍN DEL S.

277. "A la luna". N^o XXI, 1877, p. 164. (Poesía).

BENOT, Eduardo

278. "La loca de la casa". N^o XL, 1874, pp. 316-318. (Artículo).

BERNARDO CUS Y AMATT

279. "Himnos a la industria". N^o XXV, 1875, p. 199.

BERNAT, Pedro A.

280. "La noche de la partida". N^o XVI, 1875, p. 124. (Poesía).

BERTHET, Elle

281. "Un drama bajo un tayo de yerba" [sic] N^o XIV, 1878, pp. 109-110.
«Jorge Puccinelli Converso»

BLANCO CUARTIN, Manuel

282. "Diccionario biográfico americano". N^o V, 1876; pp. [35-36]. (Artículo).
283. Ídem, N^o VI, 1876, pp. 42-43. (Artículo).

BLASCO, Eusebio

284. "La serie". N^o XLVII, 1874, pp. 371-373. (Cuento).
285. "La telegrafía de España". N^o XXXII, 1875, pp. 257-258. (Artículo).

BOLOGNESI, María (coautora) *Vide*: María Teresa SANTILLANA.

BOUFFERS

287. "Epigramas". N^o XXV, 1874, p. 198. (Poesía).

BRIAN, Casio

288. "Caridad". N^o XXV, 1876, p. 200. (Poesía).

BUENDÍA, Adriana

289. "Dulce consuelo". N^o XLVII, 1874, p. 375. (Poesía).
290. "Querella". Número Extraordinario, 1874, p. XXIV (Poesía).
291. "Adiós del alma". N^o VII, 1875, p. 55. (Poesía).
292. "Débil tributo al señor Almanzor Paz-Soldán, en respuesta a su galante soneto". N^o X, 1875, p. 76. (Poesía).
293. "Ecos del Rímac". Número Extraordinario, 1875, p. XIV. (Poesía).
294. "Siempreviva". Número Extraordinario, 1875, p. XXV /A Ignacio Novoa/ (Poesía).
295. "Una flor del sepulcro". N^o XXXII, 1876, pp. 251-252. /En la muerte de su hermana Amelia/ (Poesía).
296. "Lluvia de perlas". N^o XXXV, 1876, p. 275. (Poesía).

BUG-JARGAL

297. "La mano de Dios". N^o XL, 1874, p. 316. (Tradición de Lima).
[sic].

BURGOS

298. "La Catedral de Burgos". N^o XXXV, 1875, p. 285. (Artículo).

BUSILIS Y CA.

«Jorge Puccinelli Converso»

299. "Arroz con pollo". N^o 28, 1878, pp. 204-205. (Poesía).

BUSTAMANTE, Ricardo [José] (Boliviano 1821-1884).

300. "Los muertos". N^o XLVII, 1875, p. 376. (Poesía).
301. "Lágrimas". N^o XIV, 1876, p. 109. (Poesía).
302. "Oda al gran Mariscal de Ayacucho". N^o XXII, 1877, p. 173.
(Poesía).
303. "Romería". N^o XXV, 1877, p. 199. (Poesía).
304. "Por un duro, un ciento de versos". N^o XXXII, 1877, pp. 255-256.
(Poesía).
305. "Al círculo literario de La Paz". N^o XXXIV, 1877, pp. 268-269.
(Poesía).
306. "¡Arriba pensadores!". N^o XVIII, 1878, p. 143. (Poesía).

BUSTAMANTE DE BAEZA, Hortencia

308. "A la felicidad". Nº XVII, 1876, p. 135. (Poesía).

BUSTILLOS, Eduardo

309. "La hija del poeta". Nº III, 1875, pp. 22-23. (Poesía).

BUXÓ, Eloy P[erillán] (Español).

310. "La novia del sepulcro". Nº XXXVIII, 1877, p. 302. /Trad. del portugués/ (Poesía).

311. "Educación y enseñanza". Nº XLI, 1877, p. [321] [Aviso ofreciendo sus servicios para la educación].

312. "Carta de Bolivia". Nº XLVI, 1877, pp. 363-364. (Poesía).

313. "La semana". Nº XLVI, 1877, p. 368. (Artículo).

314. "Los narcisos". Nº 3, 1878, 2a. época, p. 23. (Artículo).

315. "La bola de nieve". Nº 5, 1878, 2a. época, p. 39. (Artículo).

C.

316. "El hambre y la corrupción". Nº XLV, 1874, pp. 355-356. (Artículo).

216. "Trono". Nº XVIII, 1874, p. 142. (Poesía).

217. "Consecuencias inevitables". Nº XXII, 1876, pp. 171-172. (Artículo).

218. "El cielo", Nº XXI, 1877, p. 168. (Artículo).

C.A.C.

319. "Igualdad política de ciudadanos naturales y naturalizados". Nº V, 1877, pp. 34-36. (Artículo).

320. Ídem. Nº VI, 1877, pp. [45]-46. (Artículo).

321. Ídem. Nº VII, 1877, pp. 54-55. (Artículo).

C.A.R.

322. "A la patita de Eva". Nº XVI, 1874, p. 124-125. /A Gustavo de la Fuente/ (Poesía).

C.C.

323. "El gorro del muerto". Nº XL, 1874, pp. 319-320. (Tradición popular).

324. "El mono crítico". Nº XXVI, 1875, p. 211. (Fábula).

C. DE A.

325. "El canto del destierro". Nº XL, 1875, p. 321. (Poesía).

C. DEL L.

326. "La cruz ensangrentada". Nº XXXI, 1876, pp. 247-248. (Relato).

327. "Los celos". Nº XXXIV, 1876, pp. 271-272. (Artículo).

C.G. DE B.

328. "Un tipo limeño", Nº XLIX, 1876, p. 390. (Poesía).

CABELLO, Gerardo

329. "Reflexiones sobre la situación política y económica del Perú". Nº XXXII, 1877, pp. 249-250. (Artículo).

CABELLO DE CARBONERA, Mercedes (Moquegua, 1845-1909).

330. "Influencia de la mujer en la civilización". Número Extraordinario, 1874, Tomo IV, p. XXVI. (Artículo).

331. "En la tumba de mi hermano". Nº XLIV, 1875, p. 355. (Poesía).

332. "La poesía". Número Extraordinario, 1875, Tomo V, p. XVII. (Artículo).

333. "La lectura". Nº I, 1876, pp. 1-2. (Artículo).

334. "Patriotismo de la mujer". Nº XX, 1876, pp. 154-156. [Discurso pronunciado en la fiesta del 'Club Literario' con motivo del 2 de mayo].

335. "La mujer y la doctrina materialista". Nº XI, 1877, pp. [81]-82. (Artículo).

336. "Meditaciones literarias". Nº XV, 1877, pp. 115-116. (Artículo).

CÁCERES PRAT, Acacio

337. La lámpara y la vieja. Nº XXII, 1876, p. 174. (Poesía).

CAGLIOSTRO

338. "El telégrafo de nácar". Nº 5, 1871, p. 35. /Se refiere al abanico. *Vide:* Grabado/ (Artículo).

339. "Ambición". Nº 7, 1871, p. [49]. (Artículo).

340. "El doctor Manuel Cardoso". Nº 10, 1871, p. 71 [En la muerte del distinguido abogado de la Corte de Trujillo] (Artículo).

341. "La hipocresía política". Nº 11, 1871, pp. [79]. (Artículo).

CALCAÑO, José Antonio

342. "Los dos leños". Nº XXV, 1874, p. 196. (Poesía).

343. "La siega". Nº XXVII, 1874, p. 210. (Poesía).

344. "La tradición sobre Safo". Nº LI, 1874, p. 406. [Carta de respuesta al Sr. Don Enrique Piñeyro por el envío de la revista *Mundo Nuevo*].

345. "El telescopio". Nº III, 1875, p. 20. (Relato).

346. "En un cementerio". Nº I, 1875, p. 5 (Poesía).

347. "A dos señoritas residentes en New York". Nº XLI, 1875, p. 328. (Poesía).

348. "La cadena y el laúd". Nº XXII, 1876, p. 174. (Poesía).

349. "Rafael y Fortunata". Nº XLV, 1876, pp. 358-359. (Poesía).

350. "Rafael y la Fornarina". Nº XLVI, 1876, pp. 362-363. (Poesía).

351. "Ya vuelven los pescadores". Nº XL, 1877, p. 318. (Poesía).

CALDERA, Daniel

352. "Ven a gozar". Nº XXXII, 1874, pp. 253-254. (Poesía).

253. "Je T'aime". Nº III, 1875, p. 19. (Poesía).

354. "El puente". Nº III, 1875, p. 19. (Poesía).

355. "A Lisi". Nº IV, 1875, pp. 29-30. (Poesía).

356. "En la playa". Nº XVIII, 1876, p. 142. (Poesía).

CALISTO POMPA, Elías

357. "Pensando en ti". Nº VI, 1876, p. 42. (Poesía).

CALLE, A. Belisario

358. "La caída de las hojas". Nº XXVIII, 1874, p. 218. (Poesía).

359. "La soberbia". Nº XLIII, 1874, p. 342. (Artículo).

360. "Ella". Nº XLVI, 1874, p. 365. (Poesía).

361. "Los trozos de la serpiente". Nº XII, 1876, p. 96. (Poesía).

362. "Biografía de Melgar". Nº XLVIII, 1876, pp. 381-382. [Rasgos biográficos].

363. Ídem. Nº XLIX, 1876, pp. 388-389.

CAMACHO, Juan Vicente (Venezolano, 1829-1872)

364. "En un álbum". Número Extraordinario, 1873, Tomo III, p. XXVIII. (Poesía).

365. "A Rosa". Nº XLVII, 1874, p. 375. (Poesía).
366. "N'ell mezzo del cammin di nostra vita..." Número Extraordinario, 1874, Tomo IV, p. XXXII, /Traducción de la obra de Dante/ (Poesía).
367. "Un banquero como hay pocos". Nº LI, 1875, pp. 410-412. (Poesía).
368. "Los polvos". Número Extraordinario, 1875, Tomo V, pp. XXII-XXIII. (Artículo).
369. "La hora de la desgracia". Nº XXV, 1876, p. 199. (Prosa poética).
370. "A mi hijita de cinco años". Nº XXV, 1877, p. 196. (Poesía).
371. "Un soneto inédito". Nº XXXIX, 1877, p. 307. (Poesía).

CAMAGÜEYANO

372. "A la gloriosa muerte del ciudadano Luis Ayestarán". Nº XXXVII, 1872, p. 292. (Poesía).

CAMPASAS, Fray Gerundio de

373. "El diablo de la política". Primera tentación. Nº XV, 1873, p. 118. (Artículo).
374. Ídem, Nº XVII, 1873, p. 133. (Artículo).
375. Ídem, Nº XVIII, 1873, pp. 140-141. (Artículo).
376. Ídem, Nº XIX, 1873, p. 150. (Artículo).
377. "¡Si fuera ciérto!" Nº XXI, 1873, pp. 164-165. (Artículo).
378. "Mi miedo". Nº XXII, 1872, pp. 174-175. (Artículo).
379. "El diablo de la política". Nº XXVI, 1873, pp. 206-207. (Artículo).

CAMPOAMOR, R[amón] de, (Español, 1817-1901)

380. "El trompo y la muñeca". Nº X, 1876, p. 75-76. (Poesía).
381. "El mayor castigo". Nº XV, 1877, p. 117. (Poesía).
382. "La música". Nº XVI, 1877, pp. 123-124. (Poesía).
383. "Los dos espejos". Nº XVIII, 1877, p. 143. (Poesía).
384. "Dichas sin nombre". Nº XIX, 1877, pp. 149-150. (Poesía).
385. "Contrastes". Nº XX, 1877, p. 156. (Poesía).
386. "Mal de muchas". Nº XL, 1877, p. [313]. (Poesía).
386. "La confesión de Florinda". Nº XLII, 1877, p. 336. (Poesía).

CAMPOS, D.

387. "Carolina Freyre de Jaimes". Nº XLI, 1875, p. [325]. (Poesía).
388. "En la tumba de Vijil". Nº XLIII, 1875, p. 342. (Poesía).

CANDIA, Pedro de, (Seud.?)

389. "La estafeta". Nº VII, 1874, p. 51. (Artículo).

390. "Entre dos años". Nº VIII, 1874, p. 59. [Artículo sobre el quehacer literario de Ricardo Rossel].

391. "Un paralelo social". Nº XI, 1874, pp. 83-84. (Artículo).

CANO, Baldomero

392. "Un beso". Nº XXXV, 1873, p. 282. (Poesía).

CARBONERO Y SOL, León (Traductor)

393. "El caballo". Nº XXXV, 1876, p. 280. (Poesía árabe).

CÁRDENAS

394. "Crisis de numerario". Nº XXVI, 1873, p. 203. (Artículo).

CÁRDENAS, J.M.

395. "Sociedades anónimas". Número Extraordinario, 1873, Tomo III, pp. VI-VII. (Artículo).

CARLOS

396. "Actualidad". Nº XXII, 1874, p. 171. (Poesía).

CARMONA, Manuel Guillermo

397. "Francisco de Paula Taforo". Nº 21, 2a. época 1878, pp. 166-167. [Rasgos biográficos]

CARNICER, Francisco

398. "Del plagio y de los plagiarios en Literatura [sic]". Nº I, 1876, p. 7. (Artículo).

CARO, J.E.

399. "Ceniza y llanto". Nº III, 1875, p. 23. (Poesía).

CARO, M.A.

400. "Respeto a la desgracia". Nº XVII, 1878, p. 135. (Poesía).

401. "Córcega". Nº XVII, 1878, p. 135. (Poesía).

CARPIO, Manuel

402. "La virgen al pie de la cruz". Nº XXIV, 1876, pp. 189-190. (Poesía).

CARRASCO, Constantino (1841-1877)

403. "A mi amigo don Trinidad Fernández". Nº 7, 1871, p. 53. (Poesía).
404. "Al Inca Garcilaso". Nº XXII, 1872, p. 174. (Poesía).
405. "Carta a mi hermana Aurora". Nº XXVII, 1872, pp. 211-212. (Poesía).
406. "La Helena del Zeuxis". Nº XI, 1873, p. 86. (Poesía).
407. "Colón". Nº XII, 1873, p. 95. (Poesía).
408. "Ay de mí". Nº XVII, 1873, p. 134. (Poesía).
409. "Llanto de amistad". Nº XIX, 1873, p. 150. (Poesía).
410. "¿Cuál de las dos?". Nº XIX, 1873, p. 151. (Poesía).
411. "Las mujeres y el sol". Nº XXI, 1873, p. 167. (Poesía).
412. "Epicedio de Camila". Nº XXIII, 1873, pp. 182-183. (Poesía).
413. "Epitafios". Nº XXVII, 1873, p. 214. (Poesía).
414. "Pachacamac". Nº XXIX, 1873, p. 231. (Poesía).
415. "A la bandera peruana". Nº XXXIII, 1873, pp. 265-266. (Poesía).
416. "A la Sra. García Rodríguez". Nº XXXIII, 1873, p. 266. (Poesía).
417. "A la Luna". Nº XXXV, 1873, p. 282. (Poesía).
418. "La expulsión de los jesuitas". Nº XXXVI, 1873, pp. 289-291. (Romance popular inédito; refundido para *El Correo del Perú* por C.C.).
419. "Epigramas". Nº XLI, 1873, p. 330. (Poesía).
420. "Al colocar la lápida del sepulcro de la niña Rosa-Aurora Espinoza". Nº XLV, 1873, p. 363. (Poesía).
421. "El busto de nieve". Nº XLVII, 1873, p. 378. (Poesía).
422. "Maldición a la lira". Número Extraordinario, 1873, Tomo III, p. XVII. (Poesía).
423. "En la muerte de María, mi nodriza". Nº V, 1874, p. 39. (Poesía).
424. "Sonetos". Nº XI, 1874, p. 85. (Poesías) /Traducciones/
425. "Las dos muertas". Nº XII, 1874, p. 94. (Poesía).
426. "Al Rímac". Nº XIV, 1874, p. 110. (Poesía).
427. "A un amancae". Nº XX, 1874, p. 156. (Poesía).
428. "A un poeta". Nº XVIII, 1874, p. 140. (Poesía).
429. "El placer de la memoria". Nº XXI, 1874, p. 164. (Poesía).
430. "La victoria de Junín". Nº XXX, 1874, p. 234. (Poesía).

431. "Irregularidades del idioma castellano". Ortografía. Nº XXXIV, 1874, pp. 267-268. (Artículo).
432. "A Felicia". Nº XXXIX, 1874, p. 306. (Poesía).
433. "Enrique Seoane". Nº LI, 1874, p. 404. [Pincelada biográfica de C.C. a la muerte de su primo E. Seoane, autor de la novela por entregas, *Mica la loca*].
434. "A Raimondi". Número Extraordinario, 1874, p. XXXI. (Poesía).
435. "La vida y la muerte". Nº XVIII, 1875, p. 144. (Artículo).
436. "A Dalmiro". Nº XX, 1875, p. 164. (Poesía).
437. "A una madre en la muerte de su hijo". Nº I, 1875, pp. 2-3. (Poesía).
438. "*El rapto de Proserpina*". Nº XXXV, 1875, p. 278. (Artículo).
439. "*Ollanta. Drama quichua en tres actos y en verso*". Nº XXXVII, 1875, pp. 295-297. (Artículo).
440. Ídem. Nº XXXVIII, 1875, pp. 304-306.
441. Ídem. Nº XXXIX, 1875, pp. 312-313.
442. Ídem. Nº XLV, 1875, pp. 358-360. (A José S. Barranca).
443. Ídem. Nº XLVI, 1875, pp. 367-368.
444. Ídem. Nº XLVIII, 1875, pp. 385-386.
445. Ídem. Nº XLIX, 1875, pp. 391-393.
446. "El árbol de la quina". Número Extraordinario, 1875, Tomo V, pp. XXXV-XXXVI. (A Juan de Arona). [Sobre este poema Menéndez y Pelayo].
447. "En la muerte del señor Santiago Flores". Nº VIII, 1876, p. 61. (Poesía). "Jorge Puccinelli Converso"
448. "Regreso a la patria". Nº XVIII, 1876, pp. 139-140. /A don Guillermo Seoane/ (Poesía).
449. "Respuesta a Dalmiro". Nº XXXIV, 1876, p. 266. (Poesía).
450. "Consuelo". Nº XXXV, 1876, p. 280. /A Juan de Arona/ (Poesía).
451. "A la señorita Manuela Carrillo". Nº XL, 1876, p. 319. (Poesía).
452. "Nueve de diciembre". Nº L, 1876, p. 400. /Al Coronel Manuel Odriozola/ (Poesía).
453. "A la señora". Nº VIII, 1877, p. 64. (Poesía).
454. "A Manuel María Flores". Nº X, 1877, pp. 75. (Poesía).
455. "El Dr. D. Antonio Raimondi". Nº XI, 1877, pp. 85-86. [Rasgos biográficos].
456. "*Ollanta*". Nº XLVII, 1877, pp. 375-376. /A José S. Barranca primer traductor de este drama/.

CARRIÓN, M.R.

457. "Aritmética". Nº XXXIII, 1875, p. 268. (Poesía).

CASÓS, Fernando (Trujillo, 1828-1882)

458. "La democracia y sus derechos de la América Latina". Número Extraordinario, 1872, p. XV. (Artículo).

CASTILLO, Manuel (Arequipa, 1814-1871)

459. "Buen consejo". Nº XVI, 1876, p. 124. (Poesía).

460. "Resurrección del sentimiento". Nº XXXVII, 1877, pp. 292-293. (Poesía).

CASTRO, Adolfo de

461. "Un obispo poeta". Nº XVI, 1876, pp. 121-122. [Artículo sobre el obispo de Cuenca el Dr. Sebastián Herrero y Espinoza de los Monteros, Arcipreste de la Santa Iglesia Catedral de Cádiz].

CATALINA, Severo

462. "A una niña". Nº XIII, 1874, p. 101. (Poesía).

463. "Décima". Nº XIV, 1874, p. 110 (Poesía).

464. "Décima". Nº XVII, 1874, p. 134. (Poesía).

CATORCENERO (El) 

465. "A Chavol". Nº XXIV, 1876, p. [185]. (Poesía).

CAZENEUVE, Felipe Gerardo

466. Realidad y ficción. Nº XXXVII, 1872, pp. 293-294. (Relato).

467. Bálsamo del alma. Nº VIII, 1874, p. 62. (Artículo).

CAZURRO, M.Z.

468. "El aire más fresco". Nº XLVII, 1874, p. 373. (Poesía).

CÉSAR

469. "El capitán Araña". Nº XXVIII, 1875, p. 228. (Historia de un refrán) [sic].

470. Ídem, Nº XXVI, 1877, pp. 206-207. (Artículo).

CISNEROS, Luis B[enjamín] (1837-1904)

471. "En la pampa". Número Extraordinario, 1873, Tomo III, p. X. (Artículo).
472. "Cecilia". Nº VI, 1875, pp. 42-43. (Relato).
473. "La medalla de un libertador". Número Extraordinario, 1875, Tomo V, pp. XLII-XLIII. (Relato).

CLÉMENT, M.A.

474. *Vide*: OSCAR. "Investigaciones sobre las causas de la indigencia".

COBO, Camilo H.

475. "Adela". Nº IV, 1876, p. 29. (Poesía).
476. "La guinda". Nº V, 1876, p. 39. (Poesía).

COELLO, Carlos

477. "Fábulas". Nº XLII, 1875, p. 335.

COLUNGE, Angel Enrique

478. "[Antigüedades Peruanas]". Nº V, 1874, p. 39. (Informe ante el Sr. Juez de Primera Instancia).

CONCHA, Clodomiro

479. "Verdades para unos mentiras para otros". Nº XIX, 1875, p. 151. (Artículo humorístico).
480. "Un matrimonio después de muerto". Nº VI, 1875, pp. 44-45. (Relato).
481. "La felicidad del pobre". Nº XI, 1875, p. 86. (Artículo).
482. "El barranco de los aparecidos". Nº XII, 1875, pp. 94-95. (Tradición).
483. "La tumba y el esqueleto". Nº XIV, 1875, pp. 110-111. (Relato).
484. "De cómo se calumnia al diablo". Número Extraordinario, 1875, Tomo V, pp. XXIV-XXV. (Tradición).
485. "Una emplumada". Nº XXXIII, 1874, pp. 260-261. (Artículo).
486. "Milagros de un santo". Nº XLVII, 1874, pp. 373-375. (Tradición).
487. "El cura Monardes". Nº XV, pp. 116-118. (Tradición).
488. "Un cura vencido por un lego". Nº XIX, 1875, pp. 146-147. (Relato).
489. "Las limeñas sin medias". Nº II, 1875, pp. 13-14. (Tradición).

490. "El clérigo Morán y la Convención Francesa". Nº XXVIII, 1875, pp. 223-225. (Tradición).
491. "Cómo se perdonaban los pecados en el siglo XVII". Nº XXXVIII, 1875, pp. 307-108. (Tradición).
492. "Milagros de Fray Jorge". Nº XLVII, 1875, pp. 378-380. (Artículo histórico tradicional).
493. "Las costumbres y sus consecuencias". Nº XLIX, 1875, pp. 393-394. (Artículo).
494. "Argumento para un drama". Nº LI, 1875, pp. 408-409. (Relato).
495. "La capa de antaño". Número Extraordinario, 1875, Tomo V, p. XIX. (Artículo).
496. "Amor sin interés". Nº I, 1876, pp. 5-6. (Tradición).
497. "Un gran acontecimiento". Nº V, 1876, pp. 36-38. (Tradición).
498. "Un prometido desgraciado". Nº VII, 1876, pp. 46-47. (Tradición).
499. "Origen de un refrán". Como se paga se canta. Nº XII, 1876, p. 95. (Artículo).
500. "En busca de una princesa". Nº XIV, 1876, pp. 110-111. (A R. Palma). (Tradición).
501. "Una maldición". Nº XXII, 1876, pp. 172-174. (Relato).
502. "Predestinación". Nº XXIII, 1876, pp. 181-182. (Relato).
503. "De cómo se estableció en América el estancio". Nº XXVII, 1876, pp. 213-214. (Tradición).
504. "Una venganza de la sociedad". Nº XXXII, 1876, p. 253. (Relato).
505. "Lucha desigual". Nº XXXIII, 1876, pp. 262-263. (Tradición).
501. Ídem. Nº XXXIV, 1876, pp. 267-268. (Tradición).
502. "La mujer y el matrimonio". Nº XLIII, 1876, p. 344. (Artículo).
503. "Un frayle que se alimentaba de cadáveres". Nº I, 1877, pp. 7-8. (Relato).
504. "No era lerdo el frayle [*sic*]". Nº IV, 1877, pp. 31-32. (Tradición).
505. "¡Al freír de los huevos lo veremos!". Nº XXXVII, 1877, pp. 294-295. (Relato).
506. "A arrear borricos". Nº XXXVIII, 1877, pp. 303-304. (Relato).
507. "Justicia seca". Nº XLI, 1877, p. 327. (Artículo).

CONDEMARÍN, J.D.

508. "La mano suave y los mostachos". Nº XL, 1877, p. 320. /A Ricardo Palma/ (Tradición).

CONDE DE FUENTE-HERMOSA

509. "Fantasía". Nº XXXVII, 1873, p. 298. (Poesía).
510. "A mi sobrino Julio". Nº XLII, 1873, p. 339. (Poesía).
511. "A..." Nº XLVII, 1873, p. 378. (Poesía).
512. "A mi amigo don Alejandro C. Rodríguez con motivo de la sentida muerte de su hija Armantina". Nº IV, 1874, p. 30. (Poesía).
513. "Tristeza". Nº XI, 1874, p. 86. (Poesía).
514. "A..." Nº XV, 1874, p. 118. (Poesía).
515. "Un recuerdo a María". Nº XVIII, 1874, p. 142. (Prosa poética).
516. "Suspiros". Nº XXII, 1874, p. 172. (Poesía).

CONDE ROSELL Y DE LORGUES (El)

517. "Los dos sepulcros de Colón". Nº XII, 1878, pp. 92-93. (Artículo).

CONDE DE SANTIAGO (El)

518. "César". Nº XXIX, 1874, p. 226. (Poesía).

COOD, Enrique

519. "Gramática teórico-práctica de la lengua castellana". Nº XLVI, 1877, pp. 366-367. (Artículo).

CORDERO, César A.

520. "Emancipación social y civil de la mujer". Nº XLII, 1876, pp. 335-336. (Artículo).
521. Ídem. Nº XL, 1876, pp. 316-318. (Artículo).
522. Ídem. Nº XLI, 1876, p. 325. (Artículo).

CORDERO, Inocencio

523. "Soliloquio". Nº XXXII, 1873, pp. 256-257. (Artículo).

CÓRDOVA Y URRUTIA, J[osé] M[aría] (1806-1850)

524. "Antiguallas". Nº L, 1874, pp. 394-395. (Lista de quiénes en el Perú compraron sus títulos de nobleza).

CORONADO, Martín

525. "Diálogo inmortal". Nº XVI, 1876, p. 128. (Poesía).

CORONADO, Vicente

526. "El cóndor". Nº L, 1876, p. 400. (Artículo).

CORNEJO, Antonio

527. "Los niños y el rosal". Nº XL, 1874, p. 318. (Poesía).

CORPANCHO, Teobaldo Elías (1852-1930)

528. "Armonía universal". Nº XLIII, 1873, p. 346. (Poesía).

529. "A Cristina Bustamante en su álbum". Nº III, 1874, p. 23. (Poesía).

530. "La última noche". Nº III, 1874, pp. 22-23. (Poesía).

531. "Al general Prado en recuerdo de sus glorias". Nº XLVIII, 1874, p. 378. (Poesía).

532. "En la glorieta". Número Extraordinario, 1874, Tomo IV, p. XXXI. (Poesía).

533. "La ofrenda del poeta". Número Extraordinario, 1875, Tomo V, p. XV. (Poesía).

534. "Glorias que fueron". Nº I, 1877, p. 76. (Poesía).

CORTÉS, María Natividad

535. "Esperanza". Nº XVIII, 1875, p. 143. (Poesía).

536. "A una niña". Número Extraordinario, 1875, Tomo V, pp. XXXIV-XXXV. (Poesía).

CORZUELO, A.

537. "Mi amigo". X. Nº XLII, 1874, p. 331. (Relato).

CORRALES, Enrique

538. "La primera cana". Nº XVII, 1877, p. 131. (Poesía).

CORREO DEL PERÚ (El)

539. "Charada". Nº XLVIII, 1874, p. 384.

COSMES, Francisco G.

540. "El poeta". Nº XVII, 1876, p. 136. (Poesía).

COTERA

541. "Línea de vapores entre el Perú y el Asia". Nº XVI, 1877, pp. 124-125. (Artículo).

CRESCENTE ERRAZURIS

542. "Cómo llega a creerse una fábula absurda". Nº XXII, 1877, pp. 174-175. (Artículo).

CRESPO, C.S.

543. "Propósitos de borrachos". Nº XLIII, 1874, pp. 343-344. (Poema humorístico).

CRUZAT, Federico

544. "La cautiva solitaria". Nº IV, 1876, p. 28. (Poesía).
545. "En el mar". Nº XVII, 1877, pp. 133-134. (Poesía).
546. "Un beso". Nº XXII, 1876, p. 176. (Poesía).

CUADRA, Fernando

547. "A la heroica Cuba". Nº II, 1874, pp. 14-15. [Con motivo del fusilamiento del general Varona, Ryan, Céspedes y Jesús del Sol. Dedicada a los cubanos residentes en el Perú]. (Poesía).

CUCUFATO

548. "Las abuelas". Nº XXXVII, 1876, pp. 290-292. (Relato).
549. "Mi amiga Bartolá". Nº XXXIX, 1876, pp. 308-309. (Relato).
550. "Cupido y un inglés". Nº XL, 1876, pp. 314-316. (Relato).
551. "Carta marítima amorosa". Nº LI, 1876, p. 411.
552. "Reminiscencias de París". Nº IV, 1877, p. 31. (Relato).
553. "Las suegras". Nº XVII, 1878, pp. 134-135. (Artículo humorístico).

CUETO, Manuel

554. "A un envidioso". Nº I, 1874, p. 398. (Poesía).

CUEVA, Mariano

555. "Dolores Veintimilla". Nº XXXVIII, 1874, p. 299. [Tomado de *Nueva Era*, publicación de Guayaquil] (Artículo).
556. Ídem. Nº XXXIX, 1874, pp. 306-307. (Artículo).
557. Ídem. Nº XL, 1874, p. 319. (Artículo crítico).
558. Ídem. Nº XLI, 1874, pp. 323-324. (Artículo crítico).



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

CRÓNICA

Jalla 2001

Primera Circular

CONVOCATORIA

Se informa a todos los interesados que la V Reunión de las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (JALLA 2001), que ésta se efectuará en Santiago de Chile, del 6 al 11 de agosto del año 2001. La institución sede de este encuentro será la Universidad de Santiago de Chile (USACH), En cuyo campus se realizarán todas las sesiones y los actos culturales que se programen.

Invitamos a todos los investigadores y estudiosos de la historia cultural y las literaturas de nuestra América a participar de este encuentro, ya sea presentando ponencias y/o interviniendo en las discusiones que éstas generen. Las inscripciones quedan abiertas para los latinoamericanistas de cualquier nacionalidad o país, a partir del 1º de diciembre del 2000, sujetas sólo a los límites que temáticamente se establecen.

ANTECEDENTES

Las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (JALLA) se constituyen en 1992 con el propósito de crear un espacio alternativo de carácter latinoamericano para el encuentro de investigadores y estudiosos de las letras

y la cultura de nuestra América. La primera reunión internacional se realizó en la ciudad de La Paz (Bolivia) en 1993, con participación de más de un centenar de especialistas de diversos países de todo el mundo. A partir de esa fecha, cada dos años se vienen sucediendo exitosamente estas jornadas, con creciente participación e interés. Es así como en 1995 se realizan las segundas jornadas en Tucumán (Argentina), en 1997 en Quito (Ecuador) y en 1999 en la ciudad del Cusco (Perú), la antigua capital andina del Tahuantinsuyu.

En esta última reunión se acordó designar como sede de la quinta jornada (y primera del siglo XXI) la ciudad de Santiago de Chile, fijando el año 2001 para celebrarla. La responsabilidad de preparar este encuentro quedó en manos de la Universidad de Santiago de Chile (USACH).

COMISIÓN ORGANIZADORA

La Comisión Organizadora de JALLA 2001 está integrada por Nelson Osorio Tejada (Universidad de Santiago de Chile), Marcela Orellana Muermann (Universidad de Santiago de Chile), Naín Nómez Díaz (Universidad de Santiago de Chile), Sergio Pereira Pozas (Universidad de Santiago de Chile), Grinor Rojo de la Rosa (Universidad de Chile), Iván Carrasco M. (Universidad Austral de Valdivia), Mauricio Ostría Gutiérrez (Universidad de Concepción) y Ana Pizarro R. (Instituto de Estudios Avanzados, USACH).

«Jorge Puccinelli Converso»

TEMARIO DE COMISIONES Y PONENCIAS

Con el objeto de evitar en lo posible la dispersión y heterogeneidad temática, y a fin de facilitar la organización de comisiones y mesas, se recomienda tener en cuenta lo siguiente:

- a) Las presentaciones y ponencias deberán orientarse al tratamiento de problemas y asuntos de interés para el estudio de la cultura y la producción literaria en el mundo latinoamericano.
- b) Se recomienda que las ponencias no se limiten a trabajos de divulgación o de promoción literaria sino que sean estudios rigurosos, con propuestas originales y avances de investigación.

- c) Para los efectos de la organización de comisiones y mesas se prestará especial atención a los trabajos que propongan perspectivas de conjunto y los que dicen relación con el mundo andino y con las culturas originarias.
- d) La inscripción de las ponencias deberá hacerse enviando el título completo (no más de 10 palabras) y una síntesis (10 a 12 líneas) de la propuesta; esto debe permitir evaluarla y agruparla en sesiones con temáticas afines.

Dado el carácter y objetivos de JALLA, se recomienda considerar las siguientes sugerencias temáticas:

1. Cultura y poesía prehispánicas y de los pueblos originarios.
2. Revisión crítica de las letras del periodo colonial.
3. Problemas de las letras y la cultura del siglo XVIII en América.
4. La cultura republicana y la formación de las literaturas nacionales.
5. Problemas y perspectivas sobre las letras del siglo XX.
6. Problemas de historiografía literaria latinoamericana.
7. Situación actual y perspectivas de los estudios literarios latinoamericanos.
8. Mass media, cultura y literatura en el mundo actual. Globalización e identidad.
9. Tendencias actuales en la producción literaria de América Latina.
10. La presencia emergente de nuevos sectores en la cultura latinoamericana.

MODALIDADES DE PARTICIPACIÓN

La participación en las actividades de JALLA 2001 requiere de inscripción previa, la que puede hacerse en alguna de las siguientes categorías:

1. Expositores (ponencia escrita)
2. Invitados (sin ponencia)
3. Estudiantes.

FECHA Y CUOTAS DE INSCRIPCIÓN

Hasta el 30 de abril del 2001:

1. Expositores: a) Residentes en A. Latina: US\$ 50. b) Residentes en Europa, Estados Unidos, Canadá y otros: US\$ 100.
2. Invitados: US\$ 30.
3. Estudiantes: US\$ 15.

Después del 30 de abril del 2001:

1. Expositores: a) Residentes en A. Latina: US\$100. b) Residentes en Europa, Estados Unidos, Canadá y otros: US\$ 150.
2. Invitados: US\$ 50.
3. Estudiantes: US\$ 15.

Nota: Para los efectos de cancelar la inscripción, en la próxima circular se indicará la cuenta bancaria en la que pueden hacerse los depósitos y transferencias.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

SOBRE LAS PONENCIAS

Las propuestas de ponencias (título y resumen) deberán entregarse antes del 30 de enero del 2001. Pueden hacerse por correo electrónico a Jalla2001@lauca.usach.cl o por Fax (56-2)681.90.39 (Departamento de Lingüística y Literatura, USACH).

Las propuestas de ponencia deben incluir, además del título (unas 10 palabras), una breve síntesis de su temática y contenido (10 a 12 líneas). A esto deben agregarse los siguientes datos:

1. Nombre y apellido(s) del(os) autor(es)
2. Institución universitaria, académica o de educación superior en que se desempeña.

3. Dirección del Correo Electrónico
4. Dirección Postal (agregar teléfono y fax)

Las ponencias para ser leídas en las sesiones deben tener una extensión no superior a 8 carillas tamaño carta, 25 a 30 líneas, doble espacio. Su lectura no deberá exceder los 25 minutos de tiempo, NOTA: En el texto definitivo que se entregue para la publicación en las Actas, si el autor lo estima necesario podrá ampliar la extensión hasta un máximo de 20 carillas.

Para que las ponencias sean incluidas en el programa, los expositores deberán haber cancelado su cuota de inscripción antes del 30 de abril del 2001.

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Organiza Instituto de Investigaciones Humanísticas

COLOQUIO NACIONAL DE LITERATURA

Cincuenta años de la

Generación del 50

HOMENAJE A ALBERTO ESCOBAR

Coloquio Nacional de
Literatura

“Cincuenta años de la
Generación del 50”.

Homenaje a
Alberto Escobar



Entre los días 23 y 27 de setiembre del 2000, en el Auditorio de la Facultad de Letras y organizado por el Instituto de Investigaciones Humanísticas, se llevó a cabo el Coloquio Nacional de Literatura “Cincuenta años de la Generación del 50” en homenaje al doctor Alberto Escobar, exdecano de nuestra Facultad y exvicerrector académico de la Universidad, quien falleció en mayo del 2000. Fue una oportunidad para destacar los méritos de docente e investigador del extinto maestro sanmarquino.

Las ponencias tuvieron como tema los vinculados a la huella literaria de la Generación del 50, a la que perteneció el Dr. Escobar. Algunos títulos de estas ponencias son: "Alberto Escobar y los estudios literarios en el Perú", "El ensayo literario del 50", "Poetas del 50", "Los marginales del 50", "La obra de Jorge Eduardo Eielson", "La poesía de Leopoldo Chariarse", "La poesía de Blanca Varela", "La poesía de Wáshington Delgado", "Los del 80 y la Generación del 50", "La poesía de Efraín Miranda", "Las revistas literarias del 50", "Los narradores del 90 y la Generación del 50", "La poesía de Alejandro Romualdo", "La poesía de Jorge Bacacorzo", "La poesía de Juan Gonzalo Rose", "La poesía de Fran-

cisco Bendeزú". A lo que debe agregarse los testimonios de escritores de esta generación.

Este evento se vio gratamente resaltado con la asistencia de la viuda del Dr. Escobar, señora Bertha Basurto de Escobar y de sus hijas Anna María, Susanne, Silvana y Bettina, quienes viajaron desde el exterior para recibir el homenaje póstumo de su *alma mater*.

Las actas de este Coloquio se hallan en proceso de edición, a cargo del Prof. Américo Mudarra, Director del Instituto de Investigaciones Humanísticas, y estarán en circulación en unos meses más.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

RESEÑAS

Bibliotecología

SALAZAR AYLLÓN, Silvana. *Hacia la construcción de un nuevo paradigma en la Bibliotecología: La Lectura*. Informe académico profesional para obtener el Título de Licenciada en Bibliotecología y Ciencias de la Información. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de letras y Ciencias Humanas, Escuela Académico Profesional de Bibliotecología y Ciencias de la Información. Lima, 2000. 142 h.

Reconforta comentar aunque sea brevemente las nuevas investigaciones bibliotecológicas en el país. Ya que ellas son escasas y requieren del apoyo decidido de instituciones como la universidad, para que los hallazgos sean difundidos y asimilados por las nuevas generaciones tanto de especialistas como por todos aquellos interesados en la preservación y difusión de la información bibliográfica.

El tema que plantea este informe académico profesional (que ha sido escrito con el rigor digno de una tesis), es el de la lectura. Tema que no

es una simple repetición de los lugares comunes, sino la propuesta de un nuevo enfoque, acorde con el desarrollo tecnológico que tenemos a la vista. Ello hace expresar a la autora lo siguiente:

La Lectura, una actividad cuya esencia es la construcción del sentido de los mensajes, independientemente de los soportes en los que se plasme y del tipo de información disponible (dato, conocimiento, arte), es un factor estratégico en la construcción de la Sociedad del Conocimiento y de la Información, por tal razón, la Bibliotecología debe considerarla como su eje paradigmático (h. 132).

En efecto, la nueva Bibliotecología debe repotenciar la lectura, que involucra una total reformulación de sus alcances y posibilidades en nuestro medio. Aspecto medular que tiene que ver con el proceso educativo en todos sus niveles, además de subrayar el carácter de toda sociedad: la perduración de la memoria colectiva gracias al libro.

El informe cubre aspectos tales como "Crisis de paradigmas en la Bibliotecología", "La lectura, nuevo eje paradigmático", "Dos investigaciones sobre la lectura: interpretación y análisis de datos" (las mismas que ilustran el planteamiento de esta investigación) y, "A la comunidad bibliotecaria en tiempos de crisis (Propuesta)" (que es una agenda para una acción práctica e inmediata).

La autora publicó en 1999 *Hábitos de lectura* (véase la reseña al mismo en *Letras* N° 97-98, 1999), con gran éxito por la seriedad con que examina el fenómeno de la lectura en el medio rural peruano, donde se hallan las ideas primigenias a esta investigación que comentamos, donde pone de manifiesto el espíritu creativo de la investigadora, al contrastar los planteamientos tradicionales sobre el tema de la lectura con las nuevas expectativas culturales que el país genera día a día, a partir de la experiencia en la escuela.

Miguel Angel Rodríguez Rea

Lingüística

MIRANDA, Luis: editor. *Actas. I Congreso de Lenguas Indígenas de Sudamérica*. Lima: Universidad Ricardo Palma, Facultad de Lenguas Modernas, Departamento Académico de Humanidades, 2000. 2 tomos; 400

+ 398 p.

Entre el 4 y el 6 de agosto de 1999 se desarrolló el I Congreso de Lenguas Indígenas de Sudamérica, organizado por el Departamento de Humanidades de la Facultad de Lenguas Modernas de la Universidad Ricardo Palma. Recientemente se han dado a conocer los trabajos presentados en las diez secciones: Fonología, Gramática, Semántica y Lexicología, Análisis del Discurso, Sociolingüística y Dialectología, Educación Bilingüe e Intercultural y Política Lingüística, Estudios Histórico-Comparativos, Lenguas en Contacto, Filología Amerindia y Onomástica.

Un hecho notable en el desarrollo de los estudios de lingüística en América Latina. Participaron investigadores de gran prestigio internacional como Michel Launey, Aryon Rodrigues, Ana Gerzenstein, Jon Landaburu, Adalberto Salas, Rodolfo Cerrón-Palomino, entre otros.

Cincuenticinco suman las ponencias publicadas en estos dos volúmenes sobrios, pero ahitos de conocimiento nuevo sobre la realidad lingüística de la población aborigen de Sudamérica. Pues, ésta ha sido la primera vez que se ha organizado una reunión para tratar específicamente el tema. Este es un hecho de gran trascendencia, por cuanto la población aborigen es numerosa y ella sigue

siendo el eje sobre el que gira la unidad cultural del continente. Estudiar de forma pormenorizada su lengua significa un aporte esencial a esa unidad, que todos invocan pero pocos como este I Congreso aportan tanto.

Miguel Angel Rodríguez Rea

Literatura

ESPINO RELUCÉ, Gonzalo. *Imágenes de la inclusión andina –Literatura peruana del siglo XIX*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Instituto de Investigaciones Humanísticas, 1999.

Si bien en los años iniciales de la república –afirma Antonio Cornejo Polar¹– ni se construye una tradición literaria, por la omisión del legado colonial y la fatuidad de la apelación incaica, ni se elabora un proyecto de desarrollo de una literatura específicamente nacional, lo que no obsta para que el costumbrismo encauce una cierta manera literaria de larga descendencia, lo cierto es que entonces se establece (o mejor, se reafirma) el espacio desde el cual se producirá la literatura que asume, desplazando a otras, la representación del Perú todo. Modificar

esta situación llevará casi un siglo.

Estas ideas, planteadas a comienzos de los años noventa, se renuevan en la reciente publicación de Gonzalo Espino Relucé, *Imágenes de la inclusión andina –Literatura peruana del siglo XIX*. En su libro, Espino Relucé realiza una interesante exploración hermenéutica en una serie de textos correspondientes al último tercio del siglo XIX, a partir de los cuales discute las imágenes canónicas de la literatura peruana.

El libro, que corresponde a la segunda parte de su tesis de magister en Literatura Peruana y Latinoamericana, *Adolfo Vienrich: La tentativa de la otra literatura peruana* (1996), está organizado en cuatro capítulos. En el primero explora algunos textos de Manuel González Prada y Abelardo Gamarra. De ellos extrae la siguiente tesis:

La reivindicación del indio, a diferencia de otros discursos, que suponen la inclusión o la exclusión, no se resuelve en la melancolía histórica, en el retorno al incario. Prada rechaza todo intento o apetito restaurador de un pasado inca ya remoto: a cambio, demanda la rebelión de

¹ *La formación de la tradición literaria del Perú*. Lima, CEP, 1989, pp. 40-41.

los indios. Discursos que van a tener eco en la escritura poética del momento, tanto Abelardo Gamarra como Manuel González Prada ofrecen una posibilidad de hacer legible la situación de un segmento de nuestra sociedad; en ambos casos se inicia como una revuelta que exige la inserción cultural del indio, tópico compartido con la ciudad letrada, para luego revelar la problemática como asunto en estricto social y económico. Ésa es la lección que los maestros proponen y cuyo impacto es posible rastrear en diferentes textos de la literatura de la ciudad letrada de la época (p. 33).

Esta tesis va a ser contrastada, en el segundo capítulo, con la concepción de literatura de algunos escritores de la época, como Ricardo Palma. Según Espino Relucé, “para el tradicionalista, el castellano es el vehículo de comunicación por excelencia. Se pueden peruanizar las palabras que provienen de las lenguas vernáculas, pero para la expresión de las “bellas letras” está el castellano; así, todos los textos escritos y en castellano son los que somete a su análisis no importa si existe o no una literatura de indios o de incas” (p. 47).

El tercer capítulo se complementa con el anterior. En él, Espino Relucé

plantea que los poetas y escritores de esa época desarrollan un discurso ambiguo con respecto a la literatura nacional. “Por un lado –argumenta Espino Relucé– [los poetas] viven en las márgenes de la soledad y enfrentan el tiempo de modernización del país, y, en medio de este drama, el descubrimiento paulatino de la “nacional como lo indígena” en su poesía” (p. 50). En el cuarto capítulo, presenta un breve *corpus* de textos que intentan construir “otra literatura peruana”. Los textos son diversos. Explora *Antigüedades peruanas* de Mariano Eduardo de Rivero y Ustariz y Juan Diego de Tschudi, donde, desde una perspectiva arqueológica, se discute la ausencia de una literatura nacional, tomando como base la valoración de las lenguas vernáculas. Seguidamente, trabaja *La poesía en el Imperio de los Incas*, de Acisclo Villarán; *Gramática quechua*, de Dionisio Anchorena; y, finalmente, el debate de Constantino Carrasco y Eugenio Larrabure y Unanue en torno a la pieza dramática *Ollantay*. En cada uno de estos textos Espino Relucé reconoce “una preocupación por las formas y prácticas vernáculas y la valoración de obra-signos de la literatura quechua”, como el *Ollantay*. Con estos elementos, se postula la construcción de la “otra” literatura, de raigambre andina, que trata de ganar su espacio al interior de los discursos hegemónicos.

El último capítulo constituye un correlato de los anteriores. A través del análisis de varios poemas de Constantino Carrasco, Manuel González Prada y Carlos Germán Amézciga, se intenta construir la imagen del indio. En cada caso, el indio viene a constituir una conciencia otra, como se revela en la descripción del poema *En la puerta de su choza* de Carrasco: “La tradición del yaraví enhebra cada verso, de modo que recurre a la imagen de la paloma para concluir. El deslumbramiento del poeta, tópico romántico, se expresa en amor dolido e imposible: la tristeza cubre todo el ser del poeta (convertido en el amante); promete no abandonarla, expresa su deseo de “morir” por ella. Dicho acercamiento finaliza en esa suerte de fuga, donde el romance se realiza en la voz del poeta que invita a la amada a un posible himeneo, propio del tema vernáculo:

Que aun el alba no asoma / Y la pampa está desierta” (vv. 23-24). El poeta reconoce a una mujer diferente: “Que es tu raza la del Sol”, la amada imaginada por el autor difiere en pensamiento y palabra, sin embargo hay “sólo dulzura”. Opone a la belleza de la “raza del Sol” la involuntaria declaración del dolor que en su presencia siente: típica propuesta de la forma yaraví. Es esto lo que hace distintiva a la poesía de Constantino Carrasco: al hacer-

lo, la memoria poética contempla a los dioses, a su fauna y se retiene en un tópico que coincide con el romanticismo desde la forma vernácula e intenta descubrir al otro, a la otra (p. 95).

De este modo, Espino Relucé trata de demostrar las tres tesis que articulan cada uno de los capítulos de *Imágenes de la inclusión andina*: a) se escribe la ciudad letrada del siglo XIX; b) en dicho siglo existe un creciente interés por el quechua, pero no se le otorga el estatus de lengua literaria; y c) “la inclusión andina es un proceso social del Perú como país andino. Esto lleva a cuestionar y replantear el modelo o imaginario literario en medio de sucesivas crisis (la parodia de democracia, la guerra invasora y la derrota del 79-82)” (p. 12).

En gran medida, *Imágenes de la inclusión andina* se inspira los estudios de Antonio Cornejo Polar, fundamentalmente en sus trabajos en torno a la literatura del siglo XIX y su teoría de la heterogeneidad contradictoria. Teoría que, como sabemos, construye un sistema de representación cultural peruano, teniendo como eje la tesis de que la cultura andina es heterogénea. Pero eso no es más que el punto de partida de la exploración llevada a cabo por Espino Reluce. Centralmente, el libro pretende discutir el tema de la literatura “nacional” en el Perú, hilvanando, a través

de varios textos, un discurso literario de raigambre andina alterno al hegemónico hispanista. En ese sentido, *Imágenes de la inclusión andina* discute un tema que desborda lo literario y se instala en el ámbito de la cultura: el problema de las identidades nacionales.

En este punto el libro deja notar sus límites. Unos límites impuestos por el objeto de estudio de la investigación: los poemas y otros textos. En efecto, estos textos impiden explorar otras prácticas culturales, como los ritos y las fiestas patronales, donde tal vez esa "otra conciencia" nacional que se intenta rastrear a la largo del libro sea más nítida. Ciertamente, esto escapa al objetivo de la investigación, referido a demostrar cómo en los discursos hegemónicos se puede evidenciar rasgos de otros discursos, como el andino. Objetivo que, en gran medida, se cumple. Aún así, consideramos que las problemáticas planteadas en *Imágenes de la inclusión andina* desborda dicho objetivo, y, a la vez, exige su discusión en un espacio de reflexión mayor, como los estudios culturales, tal como se revela en *Comunidades imaginadas*, de Benedict Anderson, que también comparte su interés en reflexionar sobre las identidades nacionales.

Carlos García Miranda

GARCÍA-BEDOYA, Carlos. *La literatura peruana en el periodo de estabilización colonial (1580-1780)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial, 2000. 300 p.

Este texto contribuye a llenar uno de los más grandes vacíos de nuestros estudios literarios, el de la historia literaria. Con extremado rigor, haciendo las precisiones teóricas necesarias y consciente de las limitaciones que la misma situación de los estudios le impone, el autor inicia un recorrido dinámico por este espacio complejo, conflictivo y móvil.

En la breve introducción se expone la necesidad, la extensión y los límites del proyecto: la sistematización inicial, con un marco teórico sólido, de una problemática compleja, en un esfuerzo que no se pretende una historia de la literatura peruana en el periodo mencionado, sino que intenta diseñar las líneas generales que podrían servir a ese enorme proyecto.

El volumen se divide en cuatro capítulos. El primero desarrolla algunas *Consideraciones preliminares*, donde se precisan algunos *conceptos teóricos* y se establece el *marco metodológico*. García-Bedoya se vale de algunas nociones como las de *discurso* y *sistema literario* para recuperar la complejidad y dinamismo del campo estudiado, incorporando textos que escapan a los géneros canóni-

cos e instancias como las de la producción, difusión y recepción de textos. Con la noción de *sistema literario* se superan los viejos esquemas monolíticos y se atisba por fin la representación de la compleja red de relaciones multidireccionales con las que se configuran los fenómenos estudiados.

De otro lado, el esquema periodológico propuesto continúa y precisa el que se expuso en *Para una periodización de la literatura peruana* (Lima: Latinoamericana Editores, 1990), entendiendo el periodo como un espacio temporal delimitado por tensiones específicas donde coexisten diversas orientaciones literarias y culturales que se relacionan conflictivamente. La periodización se hace a partir de criterios sociohistóricos, es decir, tomando en cuenta el horizonte de la totalidad social en el cual se inserta la serie literaria.

En el segundo capítulo se hace una presentación general de *El periodo de estabilización colonial*, definiéndose los marcos político y socioeconómico, cultural y literario. Anotemos que García-Bedoya opta por dar su trabajo la siguiente dirección: de la serie literaria pasa a la cultural y de allí a la sociohistórica.

Esta investigación, ampliación de una tesis doctoral, se propone rastrear el proceso de formación de nuestra tradición literaria en la época colo-

nial, lo que determina la presentación del *corpus* en los dos siguientes capítulos, distinguiendo un espacio discursivo criollo y uno andino.

En el tercer capítulo *El discurso criollo* se explora el espacio discursivo *criollo* –categoría cultural antes que racial o étnica– como lugar donde se manifiestan un sujeto y una conciencia criollos, problemáticos y heterogéneos. Se asume el barroco como la dominante cultural de la época; más que una categoría estética se propone como una categoría cultural, contradictoria y multidireccional inserta en una estructura histórica.

Por último, el cuarto capítulo *El discurso andino* busca una presentación coherente del *corpus* producido por las élites andinas que emergen en el siglo XVII y que se mantienen hasta 1780 aproximadamente. Esta producción discursiva transcultural no se define (al igual que en el caso anterior) por la identidad étnica de sus productores sino por su relación orgánica con un grupo social, patrocinador y consumidor de esta producción simbólica. Una de las novedades que propone este estudio es la de la existencia de un *barroco andino* que se nutre de elementos regionales e hispánicos y que por sus características se distingue del *barroco criollo*. Esta es una de las propuestas que puede seguirse directamente de las observaciones del autor cuando éste

afirma que la unidad del *corpus* textual de la producción discursiva de las élites andinas juega un rol decisivo en la configuración de un sujeto andino en el virreinato peruano.

Saludamos el resultado de esta investigación, que no propone una periodización simplificada y estanca sino que reinserta el fenómeno literario en los procesos culturales y sociales, siguiendo sus líneas emergentes, dominantes y residuales, descubriendo de esa manera el complejo sistema que subyace a tal re inserción.

Acompañan al texto una cronología y una bibliografía que no se pretende exhaustiva pero que resulta muy sustanciosa.

José Ignacio Padilla

LOAYZA, Luis. *El avaro*. Edición, Américo Mudarra Montoya. Prólogo, Edgar Álvarez Chacón. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Instituto de Investigaciones Humanísticas, 2000. 24 p.

Existe una minoría de lectores para los cuales Luis Loayza es eso que ha dado en llamarse un autor de culto. El que entre esos lectores exigentes haya no pocos jóvenes es un índice tan sorprendente como alentador en los tiempos que corren. Como suele

suceder con los autores de culto, sus libros no se los disputan los editores y suele a veces ser arduo conseguirlos. De Loayza, sin embargo, Adobe reeditó hace poco en Lima el libro de cuentos *Otras tardes* y ahora el Instituto de Investigaciones Humanísticas de San Marcos ha hecho una nueva edición de *El avaro* con ocasión del Coloquio Nacional de Literatura "Cincuenta años de la Generación del 50. Homenaje a Alberto Escobar".

El avaro apareció en Lima en diciembre de 1955, en una edición no venal de 150 ejemplares, con el sello de Cuadernos de Composición. El sello se había estrenado unos meses antes, y de ahí su nombre, con textos sobre un mismo tema desarrollado por cuatro autores peruanos; esa vez inaugural fue *La estatua*. La idea era reunir prosistas en torno de temas que iban variando de cuaderno a cuaderno; pero el proyecto no pasó del primero, pues los editores no encontraron, aparte de Loayza, Oquendo, Romualdo y Salazar Bondy, otros que se arriesgaran a la comparación pública que la modalidad implicaba.

Quince años después *El avaro* apareció en un lugar impredecible: Las Palmas de Gran Canaria, editado por Inventarios Provisionales. Loayza había publicado ya la novela *Una piel de serpiente* (Lima, 1964; Las Palmas, 1974) y algunos cuentos muy alejados también del mundo de su

primer libro aunque no de su límpida escritura. Así, en la dedicatoria con la que envió la segunda edición de *El avaro* a un amigo se refiere a esa obra como un “fantasma de otros años”. El fantasma, empero, volvió a aparecer acompañado de otras prosas deliciosas en *El avaro y otros textos* libro publicado por el Instituto Nacional de Cultura en 1974. La de San Marcos es, pues, la cuarta edición de esta parva obra memorable con la que el joven Loayza se dio a conocer.

Cerca de 50 años después las prosas de *El avaro* mantienen su encanto, como lo mantiene *La casa de cartón* y toda buena escritura, o casi toda, a la orilla del tiempo. La del Instituto de Investigaciones Humanísticas ha sido una excelente iniciativa que los devotos de Loayza agradecerán. Una iniciativa realizada con gusto y pulcritud.

Abelardo Oquendo



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

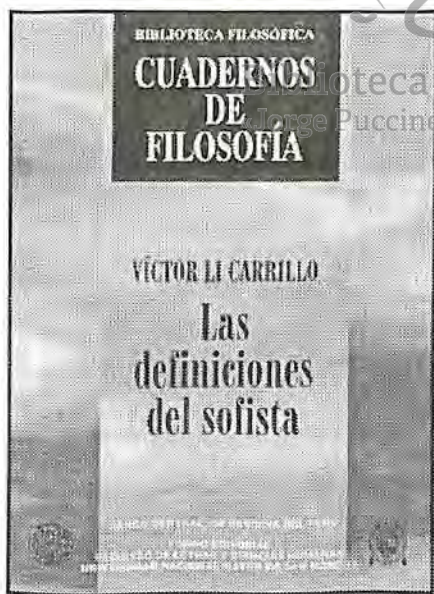
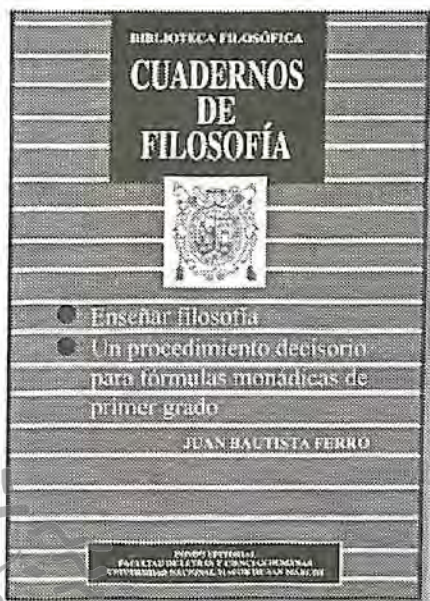


Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

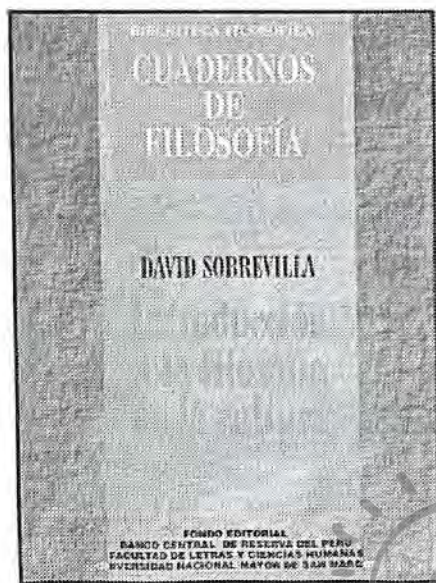
PUBLICACIONES
DEL
FONDO EDITORIAL
DE LA
FACULTAD DE LETRAS
«Jorge Puccinelli Converso»
Y
CIENCIAS HUMANAS



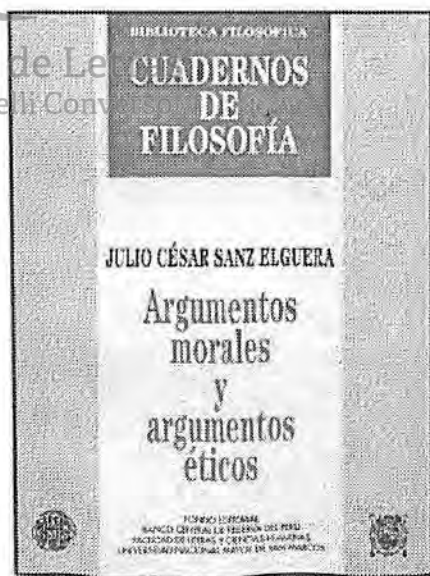
Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

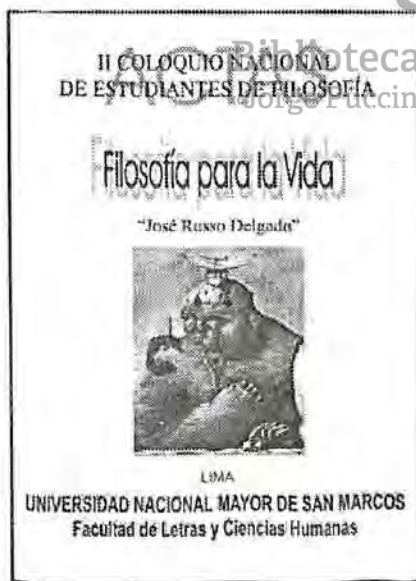
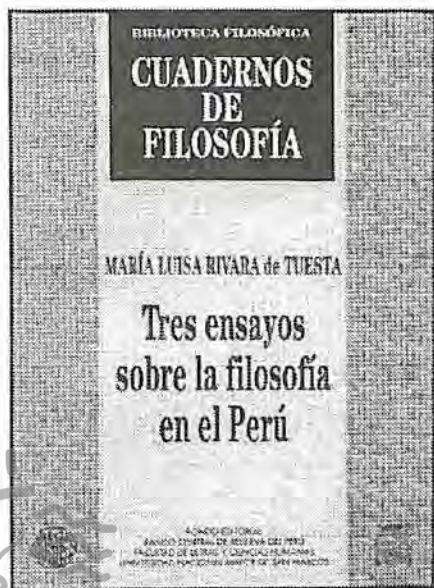


«Biblioteca de Letras
«Lorge Puccinelli Converso»



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli» Conv



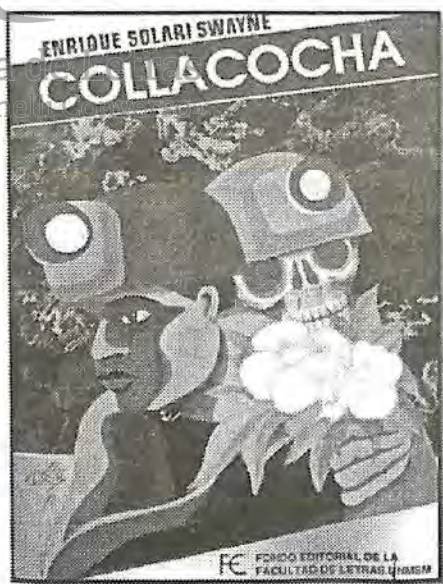


MORFOLOGÍA DEL
QUECHUA DE PACARAOS

WILLEM F. H. ADelaar

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCO
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Biblioteca
«Jorge Puccinelli»



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
COMISIÓN DE REG. DECANO DE ACADEMIA
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS
CENTRO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA Y PROYECCIÓN SOCIAL



Cuadernos de Reflexión y Crítica

ANO I — JUNIO — AGOSTO 1980 — Nº 1

RETORNO DE LA OTRA ORILLA
(Nouvelle)

Augusto Tamayo Vargas

LEMA — PERÚ

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
COMISIÓN DE REG. DECANO DE ACADEMIA
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS
CENTRO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA Y PROYECCIÓN SOCIAL



Cuadernos de Reflexión y Crítica

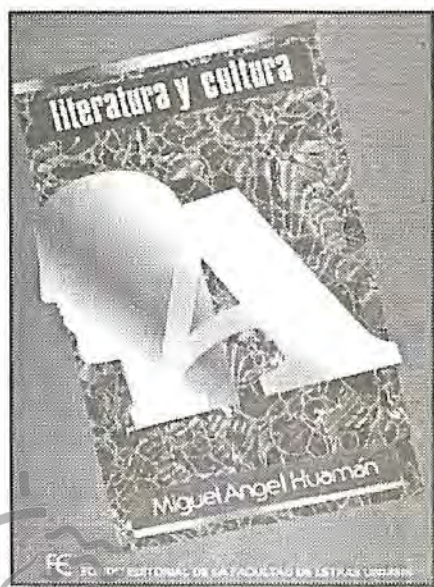
ANO I — SEPTIEMBRE-NOVIEMBRE — 1980 — Nº 1

César Vallejo: Comunicador y Poeta
de nuestro tiempo

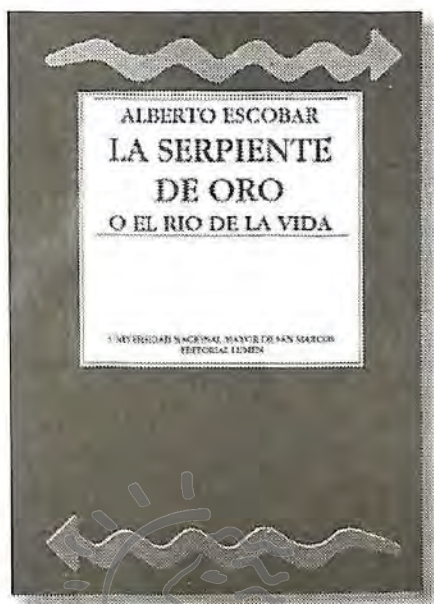
Winston Orrillo

LEMA — PERÚ

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»



Biblioteca de Letras
"José Pignatelli Converso"



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

HAGA SUS PEDIDOS A:

Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Av. Venezuela s/n, Lima 1, Perú
Telefax 452-1110



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»



ÍNDICE DE LETRAS N° 95-96, 1998

Homenaje a Aurelio Miró Quesada (1907-1998)

GILBERTO BUSTAMANTE GUERRERO

Dr. Aurelio Miró Quesada Sosa

In memoriam

AUGUSTO ALCOCER MARTÍNEZ

Aurelio Miró Quesada Sosa (1907-1998)

MARTHA BARRIGA TELLO

Puesta en escena y arte: *Lock-Out* de César Vallejo

RICARDO ESTABRIDIS CÁRDENAS

Los grabados de túmulos efímeros en Lima colonial

ALICIA VALLADARES LANDA

Hacia el encanto del muro con Mauro Rodríguez Cárdenas

SONIA LUZ CARRILLO

El periodismo y la creación literaria: una natural vinculación

MAGDALENA GARCÍA TOLEDO

La imagen audiovisual en la vida contemporánea

WINSTON ORTIZ

Vida, pasión, muerte y resurrección (?) de Juan Croniqueur

LADISLAO CUÉLLAR

Heráclito: la física de los contrarios

FERNANDO MUÑOZ C.

El Filósofo ¿Iluminado conductor de los hombres hacia la paz perpetua?

«MARIA DEL CARMEN ARANA COURREJOLLES»

Denominaciones de origen, lexicología y desarrollo regional

AMANCIO CHÁVEZ REYES

Lingüística Quechua

NORMA I. MENESES T.

Las equivalencias formales de la actualización nominal en castellano y quechua

MARIO VARGAS LLOSA

El callejón

GONZALO ESPINO RELUCÉ

La escritura como pretexto autobiográfico: Adolfo Vienrich

CAMILO FERNÁNDEZ COZMAN

La poesía de César Moro y el pensamiento mítico: Una aproximación

CARLOS GARCÍA-BEDOYA M.

Conversación con Estuardo Núñez

MIGUEL ANGEL RODRÍGUEZ REA

Guía de la revista 3 (1939-1941)

RESEÑAS



ÍNDICE DE *LETRAS* N° 97-98, 1999

GILBERTO BUSTAMANTE GUERRERO
San Marcos ante el nuevo milenio

MARTHA BARRIGA TELLO
Hacia un nuevo proyecto de universidad

GUSTAVO SOLÍS FONSECA
Interculturalidad: Encuentros y desencuentros en el Perú

NANDA LEONARDINI
Las artistas mujeres en el Perú decimonónico

FERNANDO DE SZYSZLO
Gauguin: Lima como un paraíso perdido

ROSALÍA QUIROZ DE GARCÍA
Misión del bibliotecólogo de hoy

JUAN GARGUREVICH
Manuel Atanasio Fuentes: Un limeño del siglo XIX

FERNANDO BOBBIO
Sobre la filosofía del racismo en el Perú

FERNANDO MUÑOZ
La filosofía: Ángel de la muerte del amor?

DAVID SOBREVILLA
Wagner y Nietzsche: El problema de sus relaciones

MAGDALENA VEXLER TALLEDO
El método de investigación en Francis Bacon

JOSÉ LUIS RIVAROLA
El Inca Garcilaso, la lengua materna y la legitimación de la historia

MARÍA ELENA SÁNCHEZ ARROBA
La influencia de Panini en los comparatistas

ELEODORO J. FEBRES
Novelas ejemplares: metáfora seglar y religiosa del universo

MIGUEL ANGEL RODRÍGUEZ REA
Guía de la revista *Creación & Crítica* (1971-1977)

CRÓNICA

RESEÑAS

REVISTA *LETRAS*

CORRESPONDENCIA Y CANJE:

Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Ciudad Universitaria, Av. Venezuela s/n, Lima 1, Perú
Telefax: 452-7059

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

La revista *Letras* Nº 99-100, 2000
se terminó de imprimir el 09 de abril del 2001
en los Talleres de Servicio Copias Gráficas S.A. RUC: 20100699126
Jorge Chávez 1059 Lima 5, Perú. Telefax: 424-9693

HECHO EL DEPÓSITO LEGAL

Registro INº 98-2156



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Consero»
HEMEROTECA DE LETRAS



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Homenaje a Alberto Escobar (1929-2000)

AUGUSTO ALCOCER
Evocación personal

CARLOS GARCÍA-BEDOYA
Patio de Letras en su cuarta edición

ANTONIO GONZÁLEZ MONTES
Alberto Escobar y las antologías de la literatura peruana

ALBERTO ESCOBAR
Asedio al cuento y a la novela

MARTHA BARRIGA TELLO
Tres temas de la imagen de la Conquista y la Colonización

ISABEL MIRANDA MERUVIA
El acceso de los servicios de información a los discapacitados del Perú

JULIO ESTREMADOYRO ALEGRE
La era de los satélites

WINSTON ORRILLO
De la tradición al futuro

RAIMUNDO PRADO REDONDEZ
Unamuno y el problema de la identidad hispanoamericana

SAÚL RENGIFO VELA
Los principios trascendentales kantianos. El problema de la unidad y la objetividad del conocimiento en la *Crítica de la razón pura*

«JULIO ESTREMADOYRO ALEGRE»
En torno a la Onomástica Industrial en el español de Lima

ALICIA ALONZO SUTTA, MINIE LOZADA TRIMBATH, PEDRO FALCÓN CCENTA
El desarrollo del castellano de los hablantes indígenas amazónicos en la escuela limeña

LUISA PORTILLA DURAND
Análisis fonológico-grafémico del *Vocabulario* de Bertonio

JOSÉ MARÍA ARGUEDAS
El *Ollantay*

GONZALO ESPINO RELUCÉ
¿Poéticas andinas? Peralta, Florián, Miranda

MIGUEL ANGEL RODRÍGUEZ REA
La literatura española en *La casa de cartón*

ALEJANDRO VALENZUELA LANDA
Guía hemerográfica de *El Correo del Perú* (1871-1878). Primera parte

CRÓNICA

RESEÑAS