

LETRAS



95-96

ORGANO DE LA
FACULTAD DE LETRAS Y
CIENCIAS HUMANAS

1998

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
(UNIVERSIDAD DEL PERU, DECANA DE AMERICA)



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

LETRAS



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

Año 69. Nos. 95-96. Primer y Segundo Semestres de 1998

DECANO: Dr. Gilberto Bustamante Guerrero

COMITE DE REDACCION

Director: Dr. Gilberto Bustamante Guerrero

Editor: Mg. Miguel Angel Rodríguez Rea

Coordinadores: Mg. Martha Barriga Tello, Dr. Félix Quesada Castillo,
Dr. Carlos García-Bedoya Maguiña

Biblioteca de Letras «Jorge Puccinelli Converso» SUMARIO

Homenaje a Aurelio Miró Quesada Sosa (1907-1998)

GILBERTO BUSTAMANTE GUERRERO

Dr. Aurelio Miró Quesada Sosa / In memoriam 5

AUGUSTO ALCOCER MARTÍNEZ

Aurelio Miró Quesada (1907-1998) 7

Arte

MARTHA BARRIGA TELLO

Puesta en escena y arte: Lock-Out de César Vallejo 9

RICARDO ESTABRIDIS CÁRDENAS
Los grabados de túmulos efímeros en Lima colonial 33

ALICIA VALLADARES LANDA
Hacia el encanto del muro con Mauro Rodríguez Cárdenas 67

Comunicación Social

SONIA LUZ CARRILLO
El periodismo y la creación literaria: una natural vinculación 69

MAGDALENA GARCÍA TOLEDO
La imagen audiovisual en la vida contemporánea 91

WINSTON ORRILLO
Vida, pasión, muerte y resurrección (?) de Juan Croniqueur 113

Filosofía

LADISLAO CUÉLLAR
Heráclito: la física de los contrarios 135

FERNANDO MUÑOZ C. «Jorge Puccinelli Converso»
El Filósofo ¿iluminado conductor de los hombres hacia la paz perpetua? 143

Lingüística

MARÍA DEL CARMEN ARANA COURREJOLLES
Denominaciones de origen, lexicología y desarrollo regional 155

AMANCIO CHÁVEZ REYES
Lingüística Quechua 161

NORMA I. MENESES T.
Las equivalencias formales de la actualización nominal en castellano y quechua 171

Literatura

- MARIO VARGAS LLOSA
El callejón 187
- GONZALO ESPINO RELUCÉ
La escritura como pretexto autobiográfico: Adolfo Vienrich 195
- CAMILO FERNÁNDEZ COZMAN
*La poesía de César Moro y el pensamiento mítico.
Una aproximación* 213
- CARLOS GARCÍA-BEDOYA
Conversación con Estuardo Núñez 225
- MIGUEL ANGEL RODRÍGUEZ REA
Guía de la revista 3 (1939-1941) 237
- Reseñas**
- Szyszlo, Fernando de. *Miradas furtivas*
(Miguel Angel Rodríguez Rea) 269
- Chávez Reyes, Amancio. *Aspectos formales de la palabra castellana*
(Humberto Masgo) 269
- Ferrel, Marco. *Manual de uso idiomático*
(Luisa Portilla Durand) 270
- Ugarte Chamorro, Miguel Angel. *Vocabulario de peruanismos*
(Augusto Alcocer Martínez) 271
- Calvo Pérez, Julio. *Ollantay. Edición crítica de la obra
anónima quechua* (Carlos García-Bedoya M.) 275
- Homenajes a Antonio Cornejo Polar [Tomás G. Escajadillo (Ed.),
Perfil y entraña de Antonio Cornejo Polar y Mabel Moraña (Ed.),

<i>Indigenismo hacia el fin del milenio. Homenaje a Antonio Cornejo Polar]</i> (Carlos García-Bedoya M.)	277
González Vigil, Ricardo. <i>El cuento peruano, 1980-1989</i> (Miguel Angel Rodríguez Rea)	279
Hopkins Rodríguez, Eduardo. <i>Teoría y crítica literaria en Preliminares de textos literarios coloniales peruanos. Siglos XVII y XVIII</i> (Miguel Angel Rodríguez Rea)	280
Meneses, Carlos. <i>Poesía mallorquina de Rubén Darío</i> (Miguel Angel Rodríguez Rea)	281
Zamora, Margarita. <i>Language, Authority, and the Indigenous History in the Comentarios reales de los incas</i> (Mirko Lauer)	282



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Dr. Aurelio Miró Quesada Sosa In memoriam

Pocas semanas antes de la fecha en que dejara de existir el Dr. Aurelio Miró Quesada Sosa, nuestra Casa de Estudios le tributó un merecido homenaje, en razón de su notable magisterio, de la importancia de su obra intelectual y de la distinguida gestión que cumplió como Decano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas y como Rector de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En aquella ceremonia, el discurso que pronunció el Dr. Miró Quesada, puso en evidencia que su pensamiento y acción tuvieron el permanente impulso y sustento de su profundo e inmenso amor a la Universidad de San Marcos. Este rasgo distintivo de la manera de ser y de actuar del Dr. Aurelio Miró Quesada Sosa y de todos los auténticos sanmarquinos, permite explicar cómo es que su existencia personal logra trascender sus propios límites y, en el contexto del quehacer académico universitario, adquirir pleno sentido y proyección al servicio a la comunidad de todos los seres humanos.

A mi juicio, ese profundo e inmenso amor a la Universidad de San Marcos es el hecho más significativo en la tarea definitoria de la conducta paradigmática del Dr. Aurelio Miró Quesada Sosa como maestro universitario y ciudadano. La indicada actitud se traduce en el genuino compromiso personal para contribuir, con creatividad y honestidad intelectual, al logro de los grandes ideales expresados en los fines y objetivos de nuestra Universidad. En razón de esos méritos la comunidad académica constituida por profesores y alumnos de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas ha estimado el alto honor de dedicar este número de la Revista LETRAS a la memoria de tan insigne maestro.

Creo que la mejor manera de honrar la memoria de quienes como el Dr. Aurelio Miró Quesada Sosa dedicaron su pensamiento y acción al desarrollo académico e institucional de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, consiste en renovar a través de la formación profesional, la investigación y la proyección social, nuestra promesa de continuar realizando con el aura de su ejemplo los mayores esfuerzos para, contribuir al desarrollo organizacional y a la promoción de los valores académicos que distinguen la tradición y son el signo del futuro de nuestra Casa de Estudios.

Lima, diciembre de 1998

Dr. GILBERTO BUSTAMANTE GUERRERO

Decano



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Aurelio Miró Quesada Sosa (1907-1998)

Augusto Alcocer Martínez

Pocos días atrás, el sábado 26 de septiembre, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y nuestra Facultad de Letras ha perdido a un hombre que, por encima de su mucho saber, eficaz magisterio y valiosa obra, era un preclaro ejemplo de humanidad. Con Aurelio Miró Quesada Sosa desaparece uno de los últimos representantes de una generación de egregios actores en el campo de la Historia, Literatura, el Periodismo, y con él, lo que hay que resaltar, una brillante época sanmarquina.

Aurelio Miró Quesada había nacido en la ciudad de Lima, el 15 de mayo de 1907, cuatro años después que el historiador de la República Jorge Basadre, en Tacna y diecisiete meses antes que el poeta Martín Adán, en Lima. De Miró Quesada, apunta Luis Alberto Sánchez: "Situado en una singular posición intelectual, más cerca de la idea de la promoción 'arielista' o 'novecentista' y de la de 1930, que de la suya propia, aparece con sobriedad de estilo".

Cursó don Aurelio sus estudios de primera y segunda enseñanza en su ciudad natal (1915-1923) como alumno de los Padres Jesuitas. Comenzó sus estudios universitarios y los concluyó en la Facultad de Letras de San Marcos donde se doctoró (1935). Fue en el seno de la cuatricentenaria casa que Miró Quesada se inició en la práctica investigadora y probó su vocación por los estudios de historia literaria. Trasladóse más tarde a la Facultad de Derecho hasta alcanzar el título de abogado (1931).

Incorporado a la docencia universitaria sanmarquina asumió durante más de dos décadas la cátedra que, según Armando Nieto, S.J., “mejor podría él regentar: Historia de la Literatura Española. Quienes fueron sus alumnos gustaron de los profundos conocimientos y erudición que lucían las lecciones del novel catedrático. Miró Quesada introducía con seguridad a sus discípulos en el aprecio de los clásicos del Siglo de Oro [...] y se esmeraba en buscar trazas de los peruano y americano en las páginas de los grandes autores castellanos. De esas investigaciones surgieron libros medulares como *América en el teatro de Lope de Vega* (1935), *Cervantes, Tirso y el Perú* (1947), *Lope de Vega y el Perú* (1962)”.

En el año de 1938, inspirado en el modelo de *Paisajes peruanos* de José de la Riva-Agüero, publicó *Costa, Sierra y Montaña*. Aparecen después los libros dedicados a la obra del Inca Garcilaso (1945, 1948, 1971, 1994) que consagran nacional e internacionalmente a Miró Quesada como autorizado biógrafo y estudioso garcilasista.

Al término del mandato del Dr. José Jiménez Borja, con el mayoritario respaldo de la Junta de Catedráticos, la Facultad de Letras en su sesión del 24 de marzo de 1949 –reconociendo las altas calidades intelectuales y honestidad moral– eligió Decano Titular al Dr. Aurelio Miró Quesada quien venía desempeñando el Decanato interinamente desde el 8 de noviembre de 1948.

El 8 de mayo de 1956 –año agitado– salió elegido Rector de San Marcos por una amplia mayoría que testimoniaba el prestigio alcanzado y la capacidad para liderar. Al cabo de un año de gestión desarrolló la infraestructura de la entonces naciente Ciudad Universitaria, adelantó un Estatuto Universitario, logró incrementos presupuestales que permitieron aumentar los haberes a los estamentos docentes y administrativos. La Facultad de Letras al verse privada del valioso concurso del Dr. Aurelio Miró Quesada, quien desde la cátedra y desde los altos cargos que desempeñó había prestado a la Universidad valiosos servicios acordó en 1957, en acto de justicia, designarlo Catedrático Honorario.

Damos por finalizado el honroso encargo citando las palabras ofrecidas por el Doctor Miró Quesada el pasado mes de mayo en que la Universidad lo declaró Rector Honorario de San Marcos. “Me emociona estar aquí, donde he pasado muchos años de mi vida, 34 para ser más exacto, en los cuales fui alumno, profesor, decano y por un tiempo rector. Estos 34 años de mi vida son los que más me honran. Siempre me he sentido hombre de San Marcos”.

Puesta en escena y arte: *Lock-Out* de César Vallejo

Martha Barriga Tello
Departamento Académico de Arte

Escrita en 1930, en francés, y prolijamente corregida, *Lock-Out* constituye un interesante ejemplo de las propuestas estéticas de César Vallejo expresadas hasta 1930, al punto de estimarla como un manifiesto de sus postulados teóricos sobre el arte teatral. La obra nunca se escenificó a pesar del empeño de su autor. El montaje virtual que proponemos se basa en las acotaciones directas e indirectas que aparecen en el texto, en las que César Vallejo puso especial cuidado, en el desarrollo del texto dialógico y en el estudio de sus escritos teóricos sobre los mismos aspectos que trataremos aquí: las artes plásticas, la arquitectura y la música. A partir de la definición y presupuestos teóricos de Vallejo para la puesta en escena, encontramos una marcada preocupación por incorporar técnicas de otras artes diferentes al teatro, en la búsqueda de la obra de arte «integral» que estimulaba la creación a principios del siglo XX en Europa. Para efectos del análisis hemos considerado como *Actos* los que César Vallejo señala como *Escenas* por no corresponder exactamente éstas a las escenas propiamente dichas, sino a los actos, al interior de los cuales se identifican las diferentes escenas.

La teoría del análisis teatral concuerda en que «el teatro es acción» (Romera, 116), que «es el dominio de la acción sobre el relato» (Helbo, 77). La acción en el teatro se traduce en la puesta en escena, la «expresión visual» del texto dramático (*Loc. cit.*). El texto es utilizado como «un esquema proyectual y la puesta en escena como un proceso de decodificación y reescritura» (Romera, 176). La importancia de la puesta en escena, de la representación, radica en su posibilidad de operar el montaje expresado en el texto a través de elementos que adquieren carácter significativo. Aunque es responsabilidad del director y

los actores, el dramaturgo puede imponer ciertos criterios por medio de las aco- taciones, especificando características de los personajes, del escenario, el deco- rado, la música, el sonido, la luz, el color y otros aspectos con los que buscará orientar la representación, preservar el sentido de su texto y clarificar su com- prensión. Cualquier modificación sustancial que el director o los actuantes rea- licen en estos aspectos puede derivar en la desvirtuación del mensaje contenido en el texto y, eventualmente, presentar una tesis radicalmente opuesta. César Vallejo fue consciente de la importancia de estas guías en la representación teatral y pretendió, con minuciosidad y detalladas especificaciones, que «la trascendencia y efecto artístico» (Vallejo, 1987: 359) de su obra fuera sometida a un mínimo de variación, ya que conocía que podría sufrir importantes trans- formaciones según se manejaran los elementos escénicos. El simple decorado no colmaba sus expectativas. Debía cumplir exigencias de «fuerza... originali- dad... auténtica realidad» (*Ibid.*, 431).

Lock-Out está planteada como obra contemporánea realista. Expone y des- arrolla una tesis que afirma en toda su extensión. Es una obra cerrada en la que la anécdota se inicia y se resuelve en escena. La estructura compleja de la obra combina con la propuesta de espacios simultáneos en los que se desarrollan las escenas. Se recurre en ocasiones a la luz para remarcar la correspondencia entre escenas que se refuerzan en su sentido. Los movimientos son recios y dinámi- cos en las escenas climáticas, o intensamente emotivas en las complementarias acompañadas de mucha acción externa, física, a través de gestos actitudes y modulaciones de la voz. De igual relieve es la acción interna, invisible, produ- cida en el cambio, transformación y desenvolvimiento íntimo de los personajes. La obra supone un espacio escénico funcional y realista orientado a quebrar la distancia entre la realidad objetiva conocida por el espectador, y aquella ficcionalizada en escena y, por lo tanto, distanciada de su referente inmediato. Su finalidad está determinada en su eficacia como medio de propaganda tanto como incentivo para la toma de consciencia revolucionaria. La puesta en escena que César Vallejo propone busca reforzar el mensaje, por lo que decidió incor- porar todos los medios de los que su experiencia disponía para lograr su obje- tivo.

Uso de los medios de otras artes

Música

«Sincronizando especialmente con el ruido de los motores y con los ruidos del taller en general, *Pas d'acier* de Prokofiev. Todos los obreros se hallan vestidos de gris y negro. Relámpagos metálicos de color surcan los espacios en sombra. Todo se mueve según un movimiento natural de rítmica armonía.

Efecto general de ballet. Cesa *Pas d'acier*, subsistiendo los ruidos del taller y algunas voces dispersas e intermitentes (LO, 33)».

Esta acotación da inicio a *Lock-Out*. Junto con la entonación masiva de *La Internacional* por los obreros en trance de huelga, ninguna otra pieza musical se volverá a oír en la obra a instancias de su autor. El sonido de las máquinas y las voces en diálogos y arengas tomarán su lugar. La «música del trabajo» es equiparable para Vallejo a la mejor pieza musical. El *Pas d'acier* habíalo utilizado Sergiev Diaghilev en un montaje realizado en París en 1929 (Blanchard, 118-121). Este ballet, inspirado en la vida soviética, representaba la vanguardia del arte ruso y Diaghilev logró imponerlo entonces. Era una obra adecuada para *Lock-Out*, de gran vitalidad. El carácter grandioso de esta pieza imprime al movimiento de los actores una carga de quietud e inocencia simbólicas representadas en el trabajo y que presagia, por la misma orientación musical, la violencia que se desencadenará posteriormente cuando esta rítmica armonía sea quebrada ante la inminencia de la pérdida del trabajo.

Aunque la aparición de la música es circunstancial observamos que cumple también la función de ambientar, dar ritmo al movimiento actoral y, en el caso de la pieza de Prokofiev, contemporánea a la obra, definirla en el tiempo. Igualmente incide en el sentido épico de *Lock-Out* el que los obreros entonen *La Internacional* hasta en dos oportunidades. Finalizando el tercer Acto «Todos al salir, entonan *La Internacional*, mientras se escucha el trotar de la caballería» (69). Y al final cuando «Los obreros entrando en la fábrica [...] cantan *La Internacional*» (91).

En las escenas del cabaret en el cuarto Acto se menciona la presencia del «Tango» (80). La orquesta prevista para esta escena, la segunda del cabaret, debe estar ejecutando, probablemente, un tango cuando se inicia, porque César

Vallejo acota: «La orquesta *deja de tocar*» (81), para luego, avanzada la escena señalar: «La música se *reinicia*» (82). La función de la música es aquí ambiental, expresiva.

Cine

En el transcurso de *Lock-Out* destaca el empleo de técnicas que conforman lo que conocemos como el lenguaje cinematográfico. Entre otras experiencias en este sentido César Vallejo debió alcanzar a ver *La huelga* (Stacka, 1924), de Sergei Eisenstein que fue premiada en 1925 en la Exposición de Artes Decorativas de París (Gubern, 221). La película aborda el proceso de una huelga de obreros en una fábrica metalúrgica, que termina con una matanza en manos de los soldados zaristas. Eisenstein admitió que en ella pudo practicar las propuestas innovadoras que había intentado, sin éxito, en la obra teatral *Máscara de gas*. La acción colectiva de la masa configurada como héroe, opuesta diametralmente al individualismo de la burguesía, debía ser representada ampliamente y para ello el teatro no brindaba las facilidades técnicas necesarias. En esta línea había avanzado el teatro ruso, con su búsqueda del realismo extremo y aquella por la que intentaba expresarse César Vallejo. Su preocupación por la solidaridad de la masa obrera es la fuerza orientadora de *Lock-Out*. Logró combinar en ella la actividad colectiva con los problemas humanos individuales que debía afrontar el obrero. Las coincidencias en la búsqueda de soluciones para resolver problemas formales lo acercan a los realizadores rusos, tanto del teatro como del cine.

El empleo de la masa como personaje en *Lock-Out*, con carácter colectivo en acción colectiva, impulsada por un ideal que le da coherencia y límites precisos, lleva la obra a la técnica cinematográfica. Fue el cine el que incursionó en los grandes planos que hacían participar a grupos numerosos, constituidos coherentemente, con una intencionalidad definida. La dificultad de conseguir similares resultados en escena hizo a Vallejo suplir la limitación recurriendo, en determinadas secuencias, a acciones tras bambalinas, en concordancia con los usos del teatro tradicional. Igualmente recurre a la alternancia de escenas en una secuencia, con la finalidad de reforzar los contenidos o contrastarlos. Los rápidos cambios de acción y la fugacidad de las escenas intercaladas, nos remiten a una técnica más cercana al cine que al teatro. Cinematográficamente, a través del montaje, este tipo de escenas referenciales son frecuentes. En *Lock-Out* César Vallejo intenta el mismo efecto por medio de la luz, iluminando o

apagando determinado sector del escenario en el que la acción se produce. Este procedimiento era frecuente en la estética de puesta en escena expresionista, la que lo tomó a su vez del cine. En *Lock-Out* es un medio para remarcar significados, antes que una opción estética. Es en el cuarto acto donde más se utiliza este recurso. En él los sucesos ocurren en el lapso de un mes, por lo que debemos atribuirlo, además, a una manera de señalar el transcurso del tiempo dramático.

El decorado teatral propuesto en *Lock-Out* deriva de doble influencia. Había señalado Vallejo los intentos de algunos grupos teatrales de vanguardia en París y otras ciudades europeas por modernizar la escena. Anhelaban un cambio y se esforzaban en ello lo suficiente como para orientar las tendencias y gustos del público. Para César Vallejo, fundamentalmente la inspiración provenía de «las directivas artísticas de Moscú, cuya grandeza teatral y posibilidades creativas inmediatas no tienen en estos momentos rivales en el mundo» (1987: 360). La vanguardia provenía de Moscú y Vallejo mismo fue un entusiasta en aplicar sus principios. Esta innovación, lejos de reducirse al teatro, incorporaba el lenguaje cinematográfico como opción. Defendía la independencia del cine y rechazaba la tendencia que consideraba perniciosa, de teatralizarlo, de apartarlo de lo que le era intrínseco como arte, «el silencio». Esta diferencia, para él sustantiva, entre un género y otro, debería preservarse. Aunque se opuso a la utilización propagandística del «teatro fascista y el cine soviético» (1987: 304), poco tiempo después él fundiría en *Lock-Out* ambas experiencias, precisamente para aplicarlas a un tema dirigido a despertar la consciencia política del espectador, en beneficio de una propuesta ideológica definida. Esto le permitió logros semánticos que difícilmente hubiesen sido posibles por la manera tradicional. «Formas esencialmente colectivizantes de espectáculos, como el teatro de masas o los coros hablados» (Blanchard, 125) que estaban en la preocupación de los creadores contemporáneos a Vallejo.

Algunos detalles técnicos transmitidos en las acotaciones nos remiten también al lenguaje cinematográfico. Expresiones como

- «(El ministro le fija una *mirada* despavorida)» (LO, 49)
- «(*Pese a que trata de evitarlo*, estalla en sollozos)» (69)
- «*masca algunas migas* que ha encontrado en un cajón:» (77)
- «(El niño, que ha encontrado *tres o cuatro habichuelas* secas, las casca ruidosamente...)» (Loc. cit.).
- «(Eleva en alto *el billete de mil francos*)» (81)

«(...Brunot evoluciona en medio de los bailarines, *deslizándose billetes de mil francos* en las blusas de las mujeres)» (82)

«bajo, *con los ojos extrañamente brillantes:*» (84)

«(con *las cejas fruncidas*)» (91)

están pensadas en términos cinematográficos de un primer plano, ya que son imperceptibles desde un escenario de las características que el autor propone. Otro elemento en este sentido lo constituye la calle en el Acto cuarto. Está propuesta para aparecer convencionalmente en el primer piso, encima de la planta baja, en la división central. Su posición, alejada del suelo, destaca nítidamente aquello que suceda en este espacio elevado y central. Equivale, salvando las distancias del medio, a lo que en cine es un «acercamiento», o gran plano. Aquí se destaca una escena, o un aspecto de la escena, que en realidad debía suceder a nivel del piso del escenario. Por otra parte su función es la de servir de nexo entre las habitaciones de los obreros, la calle y los acontecimientos que suceden allí y que, a nivel masivo, se dan en el piso inferior del escenario.

Ballet

«Todo se mueve según un movimiento natural de rítmica armonía. Efecto general de ballet» (LO, 33).

Al uso de la música de ballet del *Pas d'acier*, acompaña el movimiento correspondiente, cadencioso, sencillo y sobrio que suscita esta pieza. La «rítmica armonía» caracteriza los movimientos iniciales. Posteriormente el movimiento de actores, con llegar a ser violento y dramático, deberá bastarse a sí mismo, sin ningún sonido referencial: «la danza que dance la danza» (Vallejo, 1987: 53), su independencia de la música. Encontramos también que en los «Relámpagos metálicos de color surcan los espacios en sombra» (LO, 33) hay una estrecha relación entre color y música, lo que constituía credo estético en la época. En *Lock-Out* brinda a la escena un carácter plástico vinculado al objeto «máquina», en tanto su calidad de «metálico», y a la energía que acompaña al trabajo. La combinación de luces y sombras añade un elemento que va creando un espacio que expresa el movimiento dinámico en la solución futurista, con el dramatismo expresionista, sin que ello signifique una opción estética para la pieza en su conjunto.

Artes plásticas: pintura: luz

La luz, como elemento escénico, adquirió gran importancia durante la primera parte del siglo XX, por su novedad y lo desconocido de sus futuras posibilidades. Llegaron a plantearse innovaciones audaces a partir del juego de luces y su producción escénica. Se fue advirtiendo que los reflectores, organizadamente dirigidos, podían crear espacios y delimitar zonas con una facilidad e inmediatez no factible con otros recursos escenográficos. La luz creaba atmósfera. Confería dinamismo así como amplias posibilidades cromáticas y estilísticas a las escenas, reforzando la capacidad actoral de transmitir el efecto dramático de la obra. La inquietud de los directores de escena, de reflejar el mundo cambiante y tecnológico que los rodeaba, encontró en la luz un medio apropiado. Los haces luminosos de colores interseccionados en múltiples combinaciones, interpretaban adecuadamente el signo del mundo moderno. Los experimentos en este sentido fueron paralelos a los realizados con otros elementos escénicos. La creatividad de los artistas los llevó a romper esquemas y a intentar, con luz y cuerpos voluminosos abstractizados, la ambientación necesaria a cualquier puesta en escena.

Más comúnmente las tentativas se orientaban a reforzar el carácter autónomo de los medios escenográficos y de la puesta en escena en general, sobre todo en la creación de nuevos tiempos y espacios, lejos de la imitación servilmente realista. Hoy sabemos que la posibilidad plástica de la luz es amplia, por sí misma, o en combinación con el color. No ocupa espacio pero los crea a libertad. Encubre, disfraza o transforma los elementos escenográficos ilimitadamente. Afecta al mobiliario, la utilería, el vestuario, el maquillaje. Forma o deforma, evidencia o esconde, resalta o minimiza. Plana, ejerce sobre la escenificación un efecto de crudo y descarnado que influye directamente en las expectativas del público. En matices de intensidad crea diferentes atmósferas, según incida en uno u otro aspecto del montaje. La luz debe, en consecuencia, manejarse en concordancia con el sentido ideológico de la obra, no debe desvirtuarlo o serle indiferente. En 1930 las posibilidades de la luz estaban descubriéndose. Permitía destacar momentos climáticos, tal como la incipiente técnica cinematográfica estaba logrando. Por el juego de luces propuesto en las acotaciones, *Lock-Out* está organizada temporalmente de acuerdo al uso que se le da a la luz, en cada uno de sus actos:

ACTO N° 1: Transcurre en horas de la mañana, hasta el mediodía.

«No se puede ir al sindicato ahora, sino esta tarde [...]. Fijemos la reunión a las tres, por ejemplo.» (*LO*, 37).

Ligeras variaciones luminosas señalarán el paso del tiempo hacia el mediodía, pues los Obreros parece que se retiraron antes de las tres de la tarde propuesto

MAÑANA ---TARDE HACIA EL MEDIODÍA

(8 horas)

(9-11)

ACTO N° 2: Sucede antes del mediodía, con la entrevista entre el Ministro y los Industriales. Cuando se reúnen los Delegados y Lebranc, será mediodía y las primeras horas de la tarde, lo que debe recrear la escena de los Obreros esperando agrupados delante del edificio

«Efectivamente, es mediodía... A la hora en punto...» (LO, 52)

ANTES DEL MEDIODÍA-MEDIODÍA-HORAS PRIMERAS DE LA TARDE

(11)

(12)

(13 a 15)

ACTO N° 3: Ocurre después de las primeras horas de la tarde, porque

«Se va a dar cuenta del resultado de la entrevista de los delegados obreros con los patrones y el Ministro de Trabajo» (55) y «¡Son las cinco...» (LO, 56).

La acción se inicia poco antes de esta hora ya que «nuestra entrevista con el Ministro ha sido muy breve» (57). El desarrollo de la pieza avanza hacia el anochecer, lo que podrá percibirse por el cambio de luz, la misma que, además, deberá remarcar la intensidad y violencia de las intervenciones que caldean los ánimos hacia el máximo al final del acto

TARDE-----ANOCHECER

(16)

(18)

ACTO N° 4: César Vallejo señala «la calle se ilumina « (LO, 71) sin especificar la hora. Queda a criterio del director el nivel de luminosidad que podrá usarse.

Sin embargo es posible deducir que se trata de horas de la tarde por la frase

«... Por qué no me lo dijiste esta mañana...» y la acotación «La noche cae» (LO, 76).

Para la escena del cabaret suponemos noche plena. En el local abandonado de la fábrica «Es ya de noche» y el Guardián se encuentra «dormido en un rincón» (LO, 82) Se refuerza esta impresión porque la iluminación se reduce a las linternas que portan el Vigilante y la Policía

ANOCHECER-----NOCHE

(18)

(24 horas)

ACTO N° 5:

«...escena [...] plena de fulgores sangrientos. Luz roja sobre la ciudad» (LO, 87)

Señala esta acotación el amanecer. Los Obreros se agrupan frente a la fábrica antes de ingresar a trabajar. La luz tiene honda significación aquí, siendo definida la especificación de los colores cálidos. Deberá aclarar progresivamente hasta su plenitud

AMANECER-----MAÑANA

(5)

(8)

El ciclo temporal de la obra, que marcará la luz, corresponderá a los efectos secuenciales de un día común, independiente del tiempo escénico y el tiempo cronológico que la pieza propone en cada acto. Vallejo la inicia con efectos luminosos diurnos, avanzando hacia la luz total del mediodía y culmina con la oscuridad en el cuarto acto. El último acto «amanece» en escena, rememorando por medio de la luz el drama interior y adelantando con la luminosidad total de «...el sol aparece y es pleno día» (LO, 87) el triunfo de los Obreros.

Encontramos en la obra que el tiempo escénico comprende un ciclo luminoso correspondiente al movimiento de rotación terrestre, de amanecer a amanecer, independiente del tiempo dramático que transcurre en seis semanas repartidas en los cinco actos. Este efecto cíclico da coherencia y plasticidad al montaje a partir de los efectos de la luz, enmarcando la acción entre dos amaneceres. Una mañana tranquila es alterada por el anuncio del cierre de la fábrica y la reducción de los salarios. Las negociaciones se producen hacia el mediodía y primeras horas de la tarde. En horas avanzadas de la misma y hacia el anochecer, se toma la decisión del enfrentamiento sindical. La represión y la lucha se dan al anochecer y en la noche, con escenas de desesperación y muerte. La solución del conflicto sucede en la madrugada y, nuevamente, el amanecer y la mañana anuncian el triunfo de las acciones consecuencia de la huelga.

Según explicamos al inicio de esta sección, la luz cumple funciones varias en el montaje. *Lock-Out* las contempla en cada caso. Respecto a la capacidad de delimitar el lugar teatral y de crear atmósfera, encontramos

ACTO N° 1: «Relámpagos metálicos de color surcan los espacios en sombra» (*LO*, 33). Por esta acotación suponemos un ambiente de trabajo no plenamente iluminado inicialmente, ya que hay espacios en penumbra sobre los que destacarán los rayos de luz metálica coloreada. Estos rayos surcarán el espacio entre los personajes. Comenzada la acción la luz deberá hacerse más uniforme, pues no se justificaría mantener los contrastes marcados o muy definidos. Los «relámpagos metálicos de color» entendemos que se orientan a subrayar el tiempo moderno, tecnológico, en el que transcurre la obra. Puede igualmente demostrar la prosperidad de la fábrica, haciendo más dramático el tema central de la pieza y orientando la opinión del público. Estos colores podrían escogerse entre los tonos azules, verdes y amarillos para señalar lo «metálico» y, adicionalmente, lo frío e inhumano del lugar.

ACTO N° 2: La oficina del Ministro de Trabajo «se ilumina», sin mayores detalles. Debemos suponer que es una luz de mediana intensidad, neutra. Esta misma se empleará para las habitaciones secundarias, en las que se desarrollan las escenas entre los Industriales y los Delegados obreros, pues no sería apropiado utilizar luces secundarias como lámparas bajas u otras, ya que configurarían un ambiente de intimidad opuesto al de la obra en este Acto. En la planta baja los Obreros esperarán frente a la puerta del edificio. La hora es la del mediodía. La luz será vertical y cruda, salvo que se opte por los efectos dramá-

ticos, que no nos parecen apropiados en este caso.

ACTO Nº 3: La escena en el sindicato necesita luz igualmente uniforme pero con ciertos matices, a propósito de dos aspectos. En primer lugar que se trata de horas de la tarde y que irá oscureciendo. En segundo lugar que la atmósfera es «pesante» (LO, 55), lo que supone enrarecer el ambiente. Paralelo a ello, la luz deberá remarcar los cambios y alteraciones de ánimo de los Obreros. Aquí sí es posible el uso dramático de la luz. Este Acto expone la tesis de su autor y todo recurso para propiciar su correcta percepción no debe desaprovecharse. Los colores preferibles pueden variar entre el amarillo (inocencia), gris (pureza, tristeza), blanco (pureza, transparencia) y rojo (decisión, coraje, fuerza) de apariencia mate o terrosa, para acentuar la condición laboral miserable del Obrero y lo extremo de la situación. Al finalizar el Acto la salida de los Obreros y la entrada de la Policía requiere, al contrario, luz blanca cruda con destellos rojoraranja.

ACTO Nº 4: Este es el Acto más rico respecto a la luz. Se inicia cuando la calle «se ilumina [...]. Atmósfera de pánico y muerte» (LO, 71). Es de día, pero la acotación del autor nos obliga a imaginar un espacio plagado de sombras amenazantes y colores dentro de la variedad de verdes, cuya frialdad transmitiría el miedo y la presunción de muerte. Un tono gris-verde conferiría la «atmósfera de pánico» que se busca.

Las habitaciones de los obreros estarán iluminadas tan débilmente como lo permita la visibilidad de los detalles de actuación. No deberá ser totalmente blanca porque desvirtuaría la ambientación y quebraría la voluntad de contraste con la escena del cabaret. La luz podrá matizarse en azules y amarillos, para acentuar la tristeza y la firme voluntad en grupos familiares de relación cálida y solidaria. El cabaret, sin embargo, se prestará a todos los extremos dramáticos de la luz. La acotación «atmósfera típica» (LO, 80) facilita el uso de colores cálidos (rojo, naranja, dorado, amarillo) y tonos estridentes de fuerza contrastante (verde, azul, negro). Estos remarcarán la superficialidad, frivolidad y lascivia del lugar. Los contrastes de luz y de color marcarán el desorden escénico, en el que zonas sombreadas o escasamente iluminadas, podrán acentuar su tenebrosidad. Esta libertad en el uso de la luz, deberá considerar detenidamente su efecto sobre los ya variados y contrastados colores del vestuario y del maquillaje de los actores.

Hacia el final del Acto la acción pasa al taller abandonado de la fábrica. La luz prácticamente está ausente, pues se recurre a linternas para iluminar la

acción. Manteniendo la penumbra puede lograrse un fuerte efecto por la debilidad de la luz de la linterna –por lo menos mientras avanza el Vigilante hacia el Guardián y pueda acentuarse su presencia amenazante– e igualmente, cuando el Guardián cae muerto por intervención de la Policía. En el momento que el Vigilante deja en el piso la linterna que lleva, para defenderse, un reflector dirigido a destacar maniobras de lucha sería conveniente. Aunque César Vallejo parece haber imaginado la escena a oscuras cuando acota «Se *escucha* el forcejeo de la lucha» (LO, 85). Esto sería innecesario en una escena iluminada. Si se acepta esta propuesta, entonces las linternas serán la única iluminación a que podrá recurrirse en esta secuencia, predominando el ambiente espectral. Vallejo gusta de las escenas totalmente a oscuras. El recurso lo propuso en *Colacho Hermanos* tiempo después, alternando la total oscuridad de una escena con otra inmediata en la que la luz de un fósforo, el destello de un cigarrillo o la débil iluminación de un lamparín eran la única fuente lumínica. Nuevamente en *La piedra cansada* la escena del asesinato se produce en la total oscuridad percibiéndose únicamente sonidos ahogados. La incompleta y promotora *Mampar* insinúa una escena similar en iguales condiciones. En *Lock-Out* no parece distinta la intención. En el momento final del cuarto Acto se iluminan todas las escenas juntas. Podrá emplearse la luz del farol que se menciona y que podrá prenderse desde las acotaciones «La noche cae. De rato en rato, pasa todavía alguno...» (76) y, posteriormente, «Un pelotón de guardias bajo la luz de un farol...» (*Ibid.*, 81). A diferencia de la escena de la fábrica, en este caso no podrá emplearse exclusivamente la luz del farol. Esta deberá complementarse con la luz general. Jorge Puccinelli Converso»

ACTO N° 5: Este Acto propone efectos simbólicos de luz. La acotación «plena de fulgores sangrientos», nos remite tanto a la coloración cálida en rojos, naranjas y amarillos que deberá usarse, como, posiblemente, a un efecto luminoso complementado con aparición de nubes y el sol mismo. Nos inclinamos sin embargo a prescindir de este recurso por considerarlo incompatible con la estética del autor en esta obra. Sostenemos el sentido referencial de la acotación «Luego, lentamente, el sol aparece y es pleno día» (LO, 87). En este momento se hará luz plena en el escenario acorde con la celebración y algarabía de los Obreros. Cuando se señala que después de algunos minutos «se oye el sonido de las máquinas», la luz puede repetir el efecto de colores metálicos del inicio del primer Acto. Esto conjugaría con el tiempo cíclico que mantiene la obra en su conjunto

«Al levantarse el telón, el taller de una fábrica metalúrgica en plena labor» (33: Acto N° 1) «[...]. Pasan algunos minutos y se

oye el sonido de las máquinas puestas a funcionar» (LO, 91. Acto N° 5).

Artes plásticas: escultura: espacio escénico: luz

En cuanto a la delimitación del espacio escénico la luz en *Lock-Out* establece relaciones entre las escenas, las destaca o aísla, usándose inclusive para comparar ambientes y subrayar de este modo la propuesta del texto. Este recurso es usado en el segundo Acto y en el cuarto. En ellos se ilumina alternadamente los ambientes en los que se desarrollan las escenas, manteniendo en penumbra el resto del escenario. El juego con la luz nos remite a la técnica escultórica, destacando masas, volúmenes y espacios. La escultura formula su propuesta interactuando estos elementos y César Vallejo en sus acotaciones parece moldear las escenas igualmente.

ACTO N° 2: En el edificio del Ministerio de Trabajo suceden varias escenas establecidas en base al sistema luminoso que hemos señalado

«Habiendo cerrado la puerta, da algunos pasos y se acomoda en su asiento. La luz de esta escena se apaga y se iluminan las tres salas del primer piso que se comunican, así como también la fachada de la planta baja del edificio, [...]. Al momento en que se ilumina la sala de la izquierda, llegan...» (LO, 51)

«Jorge Puccinelli Converso»

ACTO N° 4: En este Acto las combinaciones de luz suponen un rico entramado de escenas que se complementan, oponen o sirven de referencia para aquella que se está actuando

«Al levantarse el telón, la calle se ilumina (71).[...]. La multitud desaparece al surgir un grupo de guardias a caballo. Se oscurece la escena. Se ilumina la habitación de la izquierda.[...]. La escena de la calle se apaga.» (LO, 73).

Mientras se desarrolla la escena en la habitación de la izquierda encontramos dos acotaciones que permiten, como referencia, remitirnos a escenas externas. Una es la mención, sin detalle de luz, que dice «La calle, en efecto, desierta» (LO, 74). Llama la atención esta acotación toda vez que su autor nos ha dicho poco antes que la escena en la calle se apaga, con lo que *desaparece* de la acción dramática inmediata. Deberá tomarse en cuenta este aspecto. La segunda tiene carácter comparativo

«Un huelguista abre el cuarto de la derecha que se ilumina inmediatamente. Está con su mujer y dos niños -de 4 y 6 años- que lloran. La madre ha corrido el cerrojo; el obrero pega la oreja a la puerta y escucha» (*Loc. cit.*).

La acción continúa en la habitación de la izquierda. Sin embargo, deberá oscurecerse la de la derecha aunque no se acote al respecto, porque terminada la escena de la izquierda

«La obrera titubea un instante y luego, a su vez, se precipita afuera. Esta escena se oscurece. La pieza de la derecha *se ilumina*. Los niños lloran» (*LO*, 76).

Durante la escena de la derecha «Un cojo atraviesa la calle huyendo...» (*Loc. cit.*) y se repite el caso anterior en la calle. Lo que se refrenda porque «De rato en rato, pasa todavía alguno, apurado y temeroso». Suponemos que esto facilitará la salida del padre de la habitación, pues más adelante (79) «En la calle pasan dos policías llevándose al Obrero 28», quien precisamente fue el que salió.

«Esta escena se apaga. El cabaret se ilumina (80) [...] El cabaret se apaga. De nuevo la calle obrera se ilumina. [...] La escena se oscurece. Se ilumina de nuevo el cabaret» (*Ibid.*, 81).

La alternancia de la escena del cabaret con la de la calle obrera refuerzan entre sí el mensaje de la obra. Una sirve de comparación respecto a la otra. «...La escena se oscurece. Se ilumina la planta baja. Ahora se trata de una fábrica abandonada» (82). Finalmente el Acto culmina con una gran escena

«... El guardián cae abatido. La escena se apaga. Luego, se iluminan todas las escenas anteriores, simultáneamente: el cabaret, la pieza del obrero 28, la calle popular donde yacen los cadáveres de la obrera 1 y de la madre 1; el cuarto donde al pie de la puerta solloza la madre, con el más pequeño de sus hijos dormido en los brazos y el mayor gimiendo en la cama; los talleres abandonados con el cadáver del guardián sobre el piso. El cabaret se halla paralizado: una lujuria repugnante y grotesca» (*Ibid.*, 85).

El juego de luces que destaca determinadas escenas, sobre todo en el Acto cuarto, recuerda la técnica cinematográfica del acercamiento. Igualmente,

tal como sucede en el cine, permite concentrar la atención en un aspecto del drama manteniendo en suspenso otros. Con la alternancia rápida y súbita de una escena muda al interior de la principal que lleva el diálogo, se acerca al montaje cinematográfico que permite seccionar escenas y turnarlas en una secuencia, cambiando el punto de vista, así como brindando información complementaria necesaria para la comprensión de la totalidad de la historia. Bien había señalado César Vallejo al referirse a la nueva técnica teatral que «El teatro de este modo funde en la escena los recursos elípticos del *music-hall*, del circo, de la danza y del cinema conjugados...» (1987: 304). Fundamentalmente en el cuarto Acto, en el que percibimos el dinamismo y la agitación del momento de la lucha sindical. La luz en *Lock-Out* tiene sentido dramático, en toda la obra. Remarca situaciones y define espacios, juega con los tiempos sin por ello perder verosimilitud. Crea atmósfera y orienta el ritmo de la pieza, la organiza y le da coherencia. Equilibra los espacios llenos y vacíos, destacando determinados elementos que buscando mantener la armonía y la proporcionalidad de fuerzas, tanto físicas como significantes. Su coloración adquiere connotación en cada uno de los Actos.

Sonido

El sonido reviste gran importancia en una puesta en escena, por presencia o por ausencia. Una de las formas del sonido en *Lock-Out*, que hemos tratado ampliamente en otros lugares (Barriga, 1995), es la voz, cuyos múltiples y variados matices se orientan a producir el efecto dramático de la obra y a la que César Vallejo le otorgó valor fundamental en esta pieza. El sonido puede ser negativo (en las pausas o cuando se presume uno que no es emitido o producido), y positivo (el sonido propiamente dicho). Este sonido puede ser consonante (la música), o disonante (el ruido) y supone la consideración del tiempo en que se emite o produce (Staub, 212). Trataremos el sonido disonante y su propuesta en esta obra.

Vallejo consideró el sonido que se identifica como disonante atribuyéndole cualidades del consonante, basándose en consideraciones estrictamente ideológicas. Cuando refirió sus experiencias en la Unión Soviética, narró su visita a un centro experimental, localizado en el Instituto Central del Trabajo en Moscú. Allí observó la labor de un grupo de obreros que estaban siendo entrenados en nuevas técnicas de producción en un taller en la planta baja del edificio. Fue la primera vez que relacionó el *Pas d'acier* de Sergei Prokofiev, «las

sonatas de Hindemith y de Krasnancak, de Gliere», con los «sones de una extraña orquesta de batería» que era la «música del trabajo, regular, plástica, tubulada a gajos, de una cadencia elíptica y de una monotonía bárbara y grandiosa». La melodía que percibía le recordaba igualmente un «jazz-band» que culminaba apoteósicamente como «el allegretto de un oratorio hebreo de Milhaud». O en otro taller, «Un espléndido cuarteto ejecuta, vertebrado por el ritmo metálico y epiléptico de las máquinas, un trozo del tártaro Igouvnof. Aquí ya hallamos desenvolvimiento melódico. La sinfonía es ahora completa.» (1959: 42). La misma impresión tuvo cuando se enfrentó a una representación teatral en Moscú, incorporando en su percepción el sonido de las voces hablando un idioma que no conocía, lo que denominó «sinfonía de las voces, ininteligibles mezcladas a los estallidos de las máquinas» (1987: 432). Este era el «sonido del trabajo» que intentó dejar sentado en el texto de *Lock-Out* en la precisión de las acotaciones, desde el inicio del primer Acto, aunque fuera la primera y última referencia al sonido en él. Posteriormente solamente las voces se oírán en escena, porque los Obreros dejarán de trabajar para atender las noticias referentes al despido y cierre de la fábrica. En el segundo Acto no se hace otra acotación que lo remarque, salvo el de las voces. Una campanilla las acompaña en el Acto siguiente y fuera de escena «el trotar de la caballería» (*LO*, 69). El cuarto Acto incluye el sonido de «pitazos» (72) y del pelotón de caballería que atraviesa la escena. Detonaciones de bala se escucha tras bambalinas, igual que pasos «precipitados» o «lentos y pesados». Los sonidos son resultado de las acciones fuera de escena. En las de las habitaciones obreras los personajes pretenden, atentamente, escucharlos, por ligeros e imperceptibles que éstos sean. El desenlace de la obra sucede entre «rumores tempestuosos entre los obreros» (88), o el sonido de las evoluciones violentas de los policía municipales. Aplausos, gritos, ovaciones y risas acompañan estas acciones, para finalmente, tal como al inicio de la obra «... se oye el sonido de las máquinas puestas a funcionar» (91).

En toda la obra el sonido está orientado a generar el clímax y la participación emotiva del espectador: ruido del pelotón de caballería, gritos y jadeo de la multitud que corre despavorida huyendo, creando lo que Vallejo señaló como «atmósfera de pánico y muerte» (*LO*, 71). Los pitazos, ráfagas, tiros y golpes profundizan este efecto. El cabaret tiene sonidos ambientales propios del lugar, creando el clima de agitación y desenfreno. La masa obrera mantiene una voz, que emite sonidos integrados y gritos ajenos a un texto determinado. Otros sonidos son producto del desarrollo de cada una de las escenas.

Arquitectura: dispositivo escénico

El dispositivo escénico o «decorado construido» que utiliza una puesta en escena, se constituye en las relaciones espaciales que se crean a partir del uso de instalaciones y mecanismos que se disponen en el escenario los que, en combinación con otros elementos escénicos, contribuyen a recrear el mundo de la obra teatral. El pintor alemán Oscar Schlemmer, que fue Director del Departamento de Teatro y Escultura del Bauhaus desde 1920 vinculaba arquitectura-escena como un grupo interactuando orquestalmente al servicio de la creación «de un mundo imaginario y trascendental establecido sobre bases racionales» (Schlemmer, 173). Y eran, precisamente, elementos de la arquitectura los que estaban siendo empleados en el teatro contemporáneo desde Jacques Copeau en 1913, con Max Littman del Teatro Nacional de Dresde en 1914, entre otros experimentos que fluctuaban entre el más estricto realismo hasta el máximo de simplificación, abstractizando los elementos compositivos, frecuentemente móviles. Contribuyó significativamente a estos experimentos el interés político de incorporar a la masa como protagonista y receptora principal de las obras. «No se trataba de ambientar, sino de agitar» (Berthold, 252).

En *Lock-Out* César Vallejo propuso un entramado de corte constructivista para el primer Acto, inspirado en el teatro ruso y su efecto desacralizador. Este sistema permitía brindar nuevos espacios al movimiento del actor evitando confinarlo exclusivamente al plano del escenario. Establecía relaciones espacio-temporales abiertas y más flexibles, concepción que correspondía ideológicamente a los planteamientos de la revolución rusa. Aparecieron andamios, escaleras, rampas, estructuras metálicas abiertas interrelacionadas entre las múltiples posibilidades que esta propuesta permite. César Vallejo propuso el uso de diferentes planos, pasarelas y varias escaleras. No especificó la distribución, tipo, altura, ni características de estos elementos. Los escalones que daban acceso a las plataformas se entendían como recursos útiles para establecer diferentes planos, que a su vez recreaban tiempos y espacios distintos. Vallejo lo utilizó en sentido psicológico, dejando a la luz el encargo de establecer los niveles espacio-temporales. Los personajes suben y bajan en función de la importancia de su parlamento en el desarrollo de la acción.

ACTO N° 1: Por las pocas referencias que da el autor deducimos que las escaleras conducen a la pasarela y a los diferentes planos en los que deben situarse los Obreros en el taller. El Vigilante y dos Obreros ocuparan sendas escaleras, lo que supone un mínimo de tres que darán acceso a plataformas donde estarán los Obreros y las máquinas que operan. Resultarán varios planos unidos por

escaleras y rampas, a diferente altura, para crear diversos niveles de actuación. Es necesario se coloque una puerta visible a uno y otro lado del escenario para la entrada de grupos obreros que acuden a, y salen de, la concentración y para la salida de los funcionarios.

ACTO N° 2: El edificio del Ministerio de Trabajo esta concebido de «muchos pisos» superpuestos (LO, 43). No se determina su número ni algún elemento inusual al estructural tradicional. La oficina del Ministro ocupa el segundo nivel. Tiene puerta de entrada al fondo a la izquierda. Esta sección deberá comunicarse con la misma zona del primer nivel. Este primer nivel lo ocupan tres salas contiguas para cada uno de los grupos en conflicto y las conversaciones. Su dimensión es equivalente por recibir al mismo número de actores. Todas sobriamente decoradas. A nivel del piso del escenario, bajo las salas mencionadas, la fachada del edificio presenta un vestíbulo. El espacio en la calle deberá ser amplio para permitir el desplazamiento de los que esperan. Esta estructura múltiple superpuesta, ya considerada por Erwin Piscator (Piscator: 194 y 324) como un rémora tradicional en 1924, debió elegirla Vallejo por sus connotaciones ideológicas.

ACTO N° 3: Ninguna acotación especial presenta esta amplia sala para recibir a la masa obrera en el sindicato. Al extremo izquierdo refuerza la diagonal y el sentido de oposición y conflicto que marcará este Acto, una mesa y cuatro sillas sobre una plataforma de altura ligeramente superior al piso, marcando preminencia pero no imposición. En general se trata de no romper la idea de un espacio integrado, coherente y armónico.

ACTO N° 4: La huelga se expone en una estructura de tres pisos superpuestos. Supone la concepción de un espacio fragmentado en el que se diseñan decorados simultáneos para escenas que se producen alternadamente y, en ocasiones brevísimas, paralelamente. La intención es presentar integralmente la huelga y los conflictos de sus protagonistas. Enfrentamos dos líneas discursivas. La general que corresponde al hecho colectivo que involucra a todos, y la particular por la que asistimos a los conflictos familiares y laborales de los Obreros contrastados con la degradación y el libertinaje de los Empresarios. En la planta baja el taller de mecánica con máquinas abandonadas. El primer nivel subdividido en tres partes. A los extremos habitaciones obreras y una calle en la central. Mobiliario mínimo. Las secciones no están relacionadas sino con la calle. La parte superior, segundo nivel, lo ocupa en toda su extensión el cabaret, con mobiliario «de lujo», con un estrado opcional para la orquesta.

ACTO N° 5: Se inicia con la acotación «La escena anterior, plena de fulgores sangrientos» para inmediatamente agregar: «Delante de la gran puerta de la fábrica, se agrupan los obreros» (87). Como se observará, ambas plantean un problema respecto al escenario construido. Si se decide asumir «la escena anterior», es imposible que «Delante de la gran puerta de la Fábrica...» se agrupen los obreros. Implica necesariamente, una modificación para representar la «gran puerta» y ocultar el taller abandonado, por lo que no sería «la escena anterior». Nosotros optamos por la total transformación del escenario, tal como sucede con los actos precedentes. La decisión, basada en esta constante, también considera el hecho de que una gran puerta no se adapta a la estructura anterior y porque se acota «Luz roja sobre la ciudad». Esto supone que deberá destacarse este aspecto del conjunto urbano, minimizado antes por la escenografía propuesta.

El escenario construido y los elementos de mobiliario complementarios cumplirán una función integradora con el texto manteniendo el convencional realismo que propone. Las transformaciones del dispositivo escénico se realizan fuera del campo visual del público y deberá estar completamente construido cuando se levante el telón, con sus elementos de mobiliario fijos y móviles resaltando el carácter grandilocuente de la arquitectura escénica. Las estructuras propuestas crean el clima adecuado a las acciones que en ellas se desarrollan. Tienen tanta importancia como el texto. La superposición de niveles obedece a la voluntad de remarcar tanto la estratificación social como la presión que los grupos superiores ejercen sobre los Obreros. Las ocasiones en las que están al mismo nivel la tensión entre las partes rompe en conflicto. La escenografía refleja un contraste definitorio entre ambientes serios, austeros y pobres -concordantes con la vida de los Obreros- con los formalmente fríos y elegantes del Ministerio y el frívolo, sórdido y desordenado del grupo empresarial en el cabaret.

En la división de planos que propone César Vallejo en *Lock-Out* encontramos forma y contenido en unidad dialéctica, coherente al proyecto ideológico propuesto. Vallejo pareció optar por darle a los planos un sentido metafórico, en afán de destacar los contenidos que el actor/personaje expone en determinados parlamentos. Algunas constantes en el empleo de los planos son:

a. *Jerarquización*: 1. El nivel de altura respecto al piso del escenario en que actúe el personaje dependerá del valor conceptual del discurso que emita. Las plataformas y pasarelas cumplen esta función.

2. La estructura escénica establece el dominio de algunos planos respecto a otros, orientando la interpretación y apoyando el contenido ideológico de la obra.

b. *Predominio*: Se distingue la diferenciación de planos en sentido vertical

DOMINACIÓN - PODER

OPRESIÓN - SUJECIÓN

DOMINACIÓN - PODER

y en sentido horizontal en las relaciones

OPOSICIÓN - CONFORMIDAD



c. *Equilibrio*: Los planos continuos conllevan sentido de unidad y correspondencia en el conjunto. Este equilibrio puede romperse por efecto de conflicto interno entre sus componentes, sin desvirtuar el sentido general (Acto N° 3), o quebrarse por un agente externo que produce una relación que resulta en el afianzamiento de la unidad anterior (Actos Nos. 1 y 5).

d. *Lectura de planos verticales*: La división de los pisos superpuestos de las estructuras de los Actos Nos. 2 y 4 repite el esquema de dos secciones continuas que flanquean una tripartita. Las partes ininterrumpidas son escenario de conflicto. El nivel central tripartito representa el espacio oprimido por los otros dos.

e. *Lectura de los planos horizontales*: *Una acción pasiva (desplazamiento Lebranc/Delegado y los Obreros esperando en el primer nivel del Acto N° 2, el Vigilante y el Guardián observando motores del Acto 4; la súplica de la Obrera N° 1 del Acto N° 1, entre otros) se produciría de izquierda a derecha respecto al plano = _____>

*Una acción decidida, activa, lo será en sentido contrario (El Vigilante y el Empleado avanzan a colgar el cartel. Acto N° 1; el chantaje Brunot/Ministro, Acto N° 2; la entrada de los Obreros al sindicato, Acto N° 3; La persecución de los Obreros, muerte de Obrera 1 y Madre 1, Acto N° 4; El regreso del Delegado

que rechaza el soborno, Acto N° 2: La entrada del Vigilante y el ataque del Guardián, Acto N° 4, por citar algunos casos. Así el plano tiene valor significativo en sí mismo = <_____>. Un análisis más detallado de estos aspectos lo hemos realizado en otro trabajo (Barriga: 1995). Anotaremos sin embargo que, cada movimiento señalado en el texto y orientado por las acotaciones directas e indirectas, en ningún caso es fortuito. Cada desplazamiento tiene una carga connotativa extraordinariamente precisa a los fines que el autor persigue.

César Vallejo seleccionó el nivel del piso del escenario como el ámbito del trabajo. El nivel medio como el del mundo de los Obreros en distintas circunstancias, y el nivel superior lo dedicó a los Industriales y al Gobierno. Entendemos en ello una clara alusión a que el trabajador se encuentra atrapado entre su centro laboral y las leyes que lo rigen en situación de desventaja y de opresión. En *Lock-Out* se maneja también el espacio *negativo* o vacío. En ocasiones el escenario queda completamente vacío o con pocos actores que permanecen mudos mientras lo atraviesan. Entre tanto la escena se desarrolla tras bambalinas, siendo solamente escuchada. Este marco sugiere soledad y angustia. Contrasta con las escenas de espacio *positivo* en las que se definen situaciones complejas. Las escenas *no vistas* sugieren un espacio infinitamente expandido que acentúa la percepción de abandono y extrañeza.

Considerando todos estos alcances comprendemos la dificultad de César Vallejo en conseguir se pusiera en escena su obra. Requiere la construcción de un decorado en un amplio espacio. La mayor dificultad se presenta por la magnitud de las estructuras que deberán cambiarse de un Acto a otro. Podría pensarse en un escenario móvil, pero esto modificaría la disposición ideada por el autor. La altura promedio de cinco metros para el Acto N° 4 y de tres metros para el Acto N° 2, en tanto se ajuste a los bloques compactos superpuestos, propuestos por el autor, lo requerirían tanto como el desplazamiento del alto número de actores en escena. *Lock-Out* es una obra espontánea de técnica teatral incipiente. Sin embargo la visión renovadora está presente en ella, aunque se dificulte la solución escénica adecuada. Esta llegará posteriormente con la mayor experiencia de su autor acerca de la índole particular del espectáculo teatral. Encontramos que en sus escritos de 1934, *Notas para una estética teatral*, está el resultado de sus reflexiones y muchas de las soluciones, iniciadas con la obra que hemos analizado.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- BARRIGA TELLO, Martha
1995 *Lock-Out: análisis de la puesta en escena*. Tesis (Mg.). Escuela de Post-Grado. UNMSM. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. (Inédita). Lima.
- BERTHOLD, Margot
1974 *Historia social del teatro*. T. 2. Ediciones Guadarrama. Madrid.
- BLANCHARD, Paul
1960 *Historia de la dirección teatral*. Compañía General Fabril Editora. Buenos Aires.
- GUBERN, Roman
1971 *Historia del cine*. Tomo I. Editorial Lumen. Barcelona.
- HELBO, André *et. al.*
1978 *Semiología de la representación*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.
- HORMIGÓN, Juan Antonio (Recopilador)
1970 *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Comunicación 4, (Introducción y Recopilación). Madrid.
- PISCATOR, Erwin
1973 (1929) *Teatro político*. Insitituto Cubano del Libro. La Habana.
- ROMERA CASTILLO, José
1988 «Semiótica del espectáculo». En *Elementos de una semiótica del texto artístico (poesía, narrativa, teatro, cine)*. 4a. ed. Ediciones Cátedra. Madrid.
- SCHLEMMER, Oskar
1927 «La escena. Conferencia del 26.III.1927». En HORMIGÓN, *op. cit.*, pp. 173-186.

STAUB, August W.

1973 *Creating Theatre. The art of Theatrical Directing.* Harper & Row Publishers. New York.

VALLEJO, César

1959 *Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin.* Editorial Perú Nuevo. Lima.

1979 *Teatro completo.* Traducción y notas: Enrique Ballón Aguirre. T. 1. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial. Lima.

1987 *Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938).* Recopilación, prólogo, notas y documentación por Jorge Puccinelli. Editorial Fuente de Cultura Peruana. Lima.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Los grabados de t́mulos ef́meros en Lima colonial

Ricardo Estabridis Cárdenas
Departamento Académico de Arte

PROLOGO

El grabado constituye en nuestro país una de las manifestaciones plásticas menos estudiada y una forma de expresión de singular importancia sobre todo en años coloniales, no sólo desde el punto de vista estético o creativo, sino por su carácter documental al estar ligado estrechamente a la evolución de la imprenta y a la producción bibliográfica. Ello nos motivó para la investigación y publicación de un ensayo sobre el grabado colonial en Lima, editado en Sevilla al cumplirse los cuatrocientos años de la creación de la imprenta en el Perú¹.

A la fecha es nuestro deseo sumar a dichas líneas el presente trabajo de investigación, dedicado exclusivamente a los grabados de t́mulos funerarios que ilustraron los libros de las exequias, salidos de las imprentas limeñas a lo largo de todo el periodo colonial.

Es necesario anotar que en la producción bibliográfica en el Perú no existe ningún trabajo de investigación publicado sobre el tema de los grabados de t́mulos funerarios². En España Rafael Ramos Sosa dentro de su publicación sobre el arte festivo en Lima Virreinal, se ocupa de las fiestas luctuosas y aporta información sobre los t́mulos, sin embargo sólo abarca hasta el siglo XVII³.

¹ Estabridis Cárdenas, Ricardo, «El grabado colonial en Lima», *Anuario de Estudios Americanos*, Tomo XLI, Sevilla, 1984.

² El libro de José Abel Fernández, *Grabadores en el Perú*, Lima, 1995, toca muy superficialmente el grabado colonial.

³ Ramos Sosa, Rafael, *Arte festivo en Lima virreinal siglos XVI-XVII*, Sevilla, 1992.

INTRODUCCION

La fiesta entendida como acontecimiento de la vida humana comprende también lo luctuoso, es decir, la manifestación del dolor por la muerte de un ser amado. En Lima Colonial, así como se celebraron fiestas profanas por la llegada de los virreyes, proclamación de reyes o nacimientos de príncipes y fiestas religiosas con desfiles procesionales, representaciones teatrales y fuegos artificiales, también se celebraron pompas fúnebres por la muerte de un personaje real, Papa o arzobispo, con similar despliegue de manifestaciones culturales, que incluían la metamorfosis del lugar de la fiesta con el llamado arte efímero.

Las fiestas se expresaban a través del arte y el conocimiento de dichas creaciones, aunque efímeras, han dado nuevas luces sobre la cultura de la sociedad limeña colonial. Han llegado a nosotros informes de virreyes y arzobispos, y a partir del siglo XVII las relaciones impresas que incluían una descripción detallada de las fiestas. En el caso de las relaciones de exequias se incluía por lo general, aparte del retrato del difunto, el grabado del túmulo levantado en el recinto catedralicio.

En lo que respecta al siglo XVI, manuscritos de la época demuestran que desde fechas tempranas se celebraron exequias por la emperatriz Isabel en 1539, en honor al emperador Carlos V en 1559, así como por Ana de Austria en 1581, pero los túmulos levantados no se llevaron a la estampa por cuanto recién en 1584 Antonio Ricardo se instala en Lima, dando inicio a la imprenta en el Virreinato del Perú. Es debido a ello que el expediente acostumbrado que enviaban las autoridades al Consejo de Indias, dando razón de las exequias celebradas será sustituido a partir del siglo XVII por un libro impreso.

Los libros de exequias editados por las imprentas limeñas en el siglo XVII, contenían en detalle todo el acontecimiento propiciado desde la llegada de la noticia del fallecimiento en España del personaje real, los preparativos para la ceremonia, el protocolo en las procesiones, los sermones y una descripción del túmulo, diseñado por lo general por un arquitecto de prestigio en Lima, como veremos en el desarrollo de este trabajo.

En cuanto al aspecto formal arquitectónico, en un principio existe una cierta dependencia de los túmulos limeños con los estructurados en España, pero más adelante, en el último tercio del siglo XVII, la arquitectura limeña efímera adquiere características particulares con respecto a la península.

Es necesario considerar que en su conjunto el túmulo, además de la arquitectura, comprendería esculturas y pinturas que obedecían a un programa iconográfico, preparado por un intelectual de la época, por lo general procedente de las cátedras de la Universidad de San Marcos. La mayoría de las descripciones de estos programas dan cuenta de la erudición del intelectual y del espíritu de la época, inmerso dentro de un arcaizante humanismo renacentista, donde se trata de resaltar las cualidades y virtudes del difunto, en un afán de trascendencia histórica. Con el fin de conseguir dicho objetivo no se dejó de lado en los programas las alegorías, jeroglíficos, emblemas y hasta pinturas de temas mitológicos, no considerados en la plástica de la vida cotidiana, desarrollo de los estilos en la arquitectura limeña.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

LOS GRABADOS DE TUMULOS EN EL SIGLO XVII

Antecedentes del grabado en Lima

Apenas pasadas las dos primeras décadas de la Conquista se fundaron en tierras americanas centros de estudios superiores y estos determinaron la necesidad de establecer la imprenta que satisfaga las inquietudes de los estudiosos y apoye la difusión de la fe. En Lima la erudición literaria se manifiesta desde el momento en que se funda, el 12 de mayo de 1551, la Universidad de San Marcos en los claustros dominicos por fray Tomás de San Martín, casa de estudios con iguales prerrogativas que la Universidad de la humanista Salamanca, sin embargo tuvo que esperar tres décadas los permisos reales para el establecimiento de la primera imprenta. Es así como en 1584, vio la luz el primer libro producido en América Meridional: la *Doctrina Cristiana*, salido de la imprenta del italiano Antonio Ricardo^{4,5}.

Ya desde los inicios del grabado en el Perú se van a poner de manifiesto los géneros básicos de producción: retratos, figuras alegóricas, escudos, diseños arquitectónicos y las infaltables estampas religiosas; todos ellos se mantendrán hasta el epílogo colonial y evolucionarán en su aspecto técnico y creativo.

En los escasos dieciséis años que restaban para concluir el siglo XVI, la producción de grabados fue exigua y todos los conocidos hasta el momento permanecen en el anonimato, ya que ninguno fue firmado por el creador, ni impresor. Se plantea la posibilidad de autoría entre algunos de los nombres de colaboradores que trabajaron con Antonio Ricardo, tales como Pedro Pareja, Gaspar de Almanzón, Pedro Alvarez, Juan García y Pedro Alvarez Portichuelo⁶ e incluso el mismo Ricardo.

El grabado, nueva forma de expresión artística en Lima Colonial nace dentro del periodo en que predomina la influencia italiana por la presencia en la Ciudad de los Reyes, no sólo de obras de «buena mano romana», como citan los documentos de archivo, sino además por la presencia de la trilogía de pintores italianos considerados pilares de nuestra pintura colonial: el hermano je-

⁴ Antonio Manuel Rodríguez-Buckingham, *Colonial Peru and the printing press of Antonio Ricardo*. Tesis, Ph.D. University of Michigan, 1977.

⁵ Archivo General de la Nación, Codicillo otorgado ante el escribano Don. Juan Manuel con fecha 25 de abril de 1586, según registro, ff. 9/10.

⁶ Pardo Sandoval, Teresa, "Impresos peruanos del siglo XVI: ornamentación, tipografía y encuadernación", *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, N° 17, Lima, 1990, p. 231.

suita Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro⁷. No se puede descartar las preferencias del italiano Antonio Ricardo en las primeras estampas que salieron de su imprenta.

La técnica usada en la mayoría de estos primeros libros es la xilografía, grabado en relieve sobre madera que se desarrolló a principios del siglo XV en los Países Bajos, Alemania y Francia y que agota sus posibilidades expresivas en la primera mitad del siglo siguiente, dando paso al grabado en cobre, técnica que alcanzará un éxito inmediato y constituirá la forma más importante de grabado hasta el segundo decenio del siglo pasado.

En Lima la xilografía se seguirá usando hasta finalizar el siglo XVI.

Francisco Bejarano y el tûmulo de Margarita de Austria

Mateo Pérez de Alesio ejerció la docencia artística por un espacio que según documentos de la época superó el cuarto de siglo. Entre sus discípulos el más destacado fue el agustino Francisco Bejarano como lo afirman crónicas y otros escritos; a pesar de que hasta el momento no se ha podido identificar ninguna de sus pinturas, nos ha sido posible apreciar su obra como grabador en libros de la época.

Las primeras noticias sobre Bejarano las encontramos en un documento fechado en 29 de octubre de 1600. Por él consta que hacía un año que estaba de aprendiz en el obrador de su maestro y con el propósito de aprender todas las artes de la pintura prolongaba su compromiso por tres años más⁸. Es indudable que el contrato determina que en los cuatro años que está bajo el magisterio del pintor le enseñaba todas las técnicas, incluso las del grabado calcográfico.

Más tarde Bejarano entrará en la orden agustina. El cronista agustino fray Antonio de la Calancha al describir el esplendor del convento a comienzos del siglo XVII, lo cita como fraile agustino y excelente pintor⁹. De toda la labor

⁷ Estabridis Cárdenas, Ricardo, «Influencia italiana en la pintura virreinal», *Pintura en el Virreinato en el Perú*, Lima, 1989, p. 109.

⁸ Lohmann Villena, Guillermo, «Noticias inéditas para ilustrar la historia de las bellas artes en Lima durante los siglos XVI y XVII», *Revista Histórica*, Tomo XIII, Lima, 1940, p. 11.

⁹ Calancha, Fray Antonio de la, *Crónica moralizadora del Orden de San Agustín en el Perú...* Libro I. Barcelona, 1638. Libro I, Cap. XXXIX, fol. 248.

pictórica para la iglesia de San Agustín de Lima descrita detalladamente por el cronista no ha llegado nada hasta nosotros, todo se perdió en el fuerte sismo de 1687.

Entre los documentos que hablan de Bejarano, el más fructífero ha sido el del padre Rubén Vargas Ugarte, quien lo documenta como limeño y cita su actividad como grabador¹⁰.

Una de las fuentes más importantes para el estudio de los grabados coloniales la constituyen los libros sobre las exequias por la muerte de algún personaje real o dignidad eclesiástica, ya que en sus ediciones, aparte de los preparativos, ceremonias y descripciones del túmulo, eran incluidos, escudos, retratos, y al final una gran lámina de mayor formato que perennizaba el túmulo levantado en la Ciudad de los Reyes.

El primer libro que incluyó en Lima los tipos de grabados citados, fue el de fray Martín de León¹¹, salido de la imprenta de Pedro de Merchán en 1613. En él encontramos información de suma importancia, como por ejemplo en el folio 3v se menciona:

«mandó que los maestros de arquitectura hiziesen diferentes plantas para el túmulo y aviendolas visto y que qualquiera de ellas fuera bastante porque eran grandes artífices, hizo eleccion de la de Juan Martínez de Arzona, maestro mayor mercedadamente de las obras de este reino, que sin comparación se aventaja a las demas» (sic).

En el folio 4v, certifica:

«este es el primero después del túmulo que hizo la ilustrísima ciudad de Sevilla a las honras del rey Don Philipe Segundo nuestro Señor. Algo se vera en su estampa (algo) que por ser la primera vez que esta forma de estampar le dio principio en este reino, no fue posible sacarse con mayor perfeccion y lo que no pudo dar a entender el buril en la siguiente descripcion se vera».

La descripción amplia y detallada permite tener una idea de la magnificencia arquitectónica, donde esculturas y pinturas se alternan en base a un com-

¹⁰ Vargas Ugarte, Rubén, *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales*. Lima, 1947, p. 133.

¹¹ León, Fray Martín de, *Relación de las exequias de la Reina Margarita de Austria...* Lima, 1613.

plejo programa iconográfico que resume el espíritu de la época en que vivió nuestro artista. Un buen ejemplo de ello lo vemos en uno de los lienzos, donde aparece la muerte sentada sobre un sepulcro con una perla en las manos y delante de ella la ciudad de Lima con hábito triste de mujer que le ofrece las tres coronas de sus armas. Encima este mote: La que más, lo menos y debajo:

Pues llevas mi Margarita
y tanto de ello blasonas
llévate mis tres coronas.

El libro de las exequias de la reina Margarita contiene los dos primeros grabados firmados provenientes de las imprentas limeñas. El primero de ellos, fechado por Bejarano en 1612: Franciscus debexarano Augustiniensis scudebat 1612 Lima, representa el escudo en el frontispicio, donde se indica que las mandó hacer el virrey Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros y el segundo la estampa del túmulo levantado en la Catedral de Lima, firmado en 1613; lastimosamente esta segunda estampa ya no se ubica en el libro consultado en la Biblioteca Nacional del Perú, sin embargo fue hallada en un ejemplar de la Biblioteca del Congreso de Diputados de Madrid Adita Allo Manero¹². (Lám. 1).

En la estampa publicada por Ramos Sosa se puede observar un túmulo de dos cuerpos, donde se superponen los órdenes dórico y jónico y se comprueba la descripción del libro al ver la inclusión de figuras alegóricas para destacar las virtudes de la reina, igualmente de heronias del Antiguo Testamento, de santas con su nombre, así como alegorías de las cuatro partes del mundo.

En cuanto al esquema básico, el túmulo limeño responde a los caracteres compositivos del que hizo en Sevilla Juan de Oviedo en 1598 a la memoria de Felipe II y que fuera llevado a la estampa por Diego López Bueno. Ramos Sosa ha realizado un estudio comparativo detallado entre ambos túmulos. Asimismo, es importante tomar en cuenta la relación del diseño central del túmulo de Martínez de Arzona con el diseño que hiciera para la portada principal de la Catedral de Lima.

¹². Ramos Sosa, Rafael. *Op. cit.*, p. 144.

Guillermo de Oliva y el túmulo de Isabel de Borbón

Antes de promediar la primera mitad del siglo XVII muere la reina Isabel de Borbón, en 1644, y las honras fúnebres a su memoria se dispusieron en Lima para los días 1 y 2 de junio de 1645, exequias perennizadas en el libro de Gonzalo Astete de Ulloa¹³.

Tanto el desarrollo del texto como la firma que figura en la estampa del túmulo que lo ilustra, nos informa que el autor del diseño fue el maestro mayor de la Catedral de Lima por aquellos años, Pedro de Noguera, natural de Barcelona, España. En base a este documento se sabe que Noguera tuvo como referencia un modelo peninsular no identificado, pero prometió reformarlo y mejorarlo. Asimismo se tienen noticias del concierto con Juan de Arce quien se encargaría del pintado y dorado del túmulo, de las dieciséis figuras alegóricas y las doce banderas¹⁴.

Después del ensayo que publicáramos en Sevilla sobre el tema del grabado, donde no incluimos la estampa del túmulo de la Reina porque no existía en el ejemplar consultado en la Biblioteca Nacional de Lima, en nuestra búsqueda, la ubicamos en la Biblioteca de la Recoleta de Arequipa. La lámina aún está unida al libro y es de un formato nueve veces mayor que el de los folios de la Relación¹⁵. (Lám. 2).

En la parte superior de la lámina se lee:

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

«Diseño del Túmulo Real que el Excmo. S.D. Po. de Toledo Marqués de Mansera Virrei del Perú Hizo en las Honras de la Serenísima Reina de España Doña Isabel de Borbón Nuestra Señora».

En la zona inferior figuran las firmas de Noguera y de Guillermo de Oliva, este último aún sin documentar y del cual por el momento sólo esta obra da fe de su actividad en las artes calcográficas.

¹³ Astete de Ulloa, Gonzalo, *Pompa fúnebre y exequias... en la muerte de... Isabel de Borbón*. Lima, 1645.

¹⁴ Harth-terré, Emilio, *Escultores españoles en el Virreinato del Perú*. Lima, 1977, p. 145.

¹⁵ Debemos reconocer que Lorene Pouncey ha sido la primera en publicarlo en «Túmulos of Colonial Peru», *The Art Bulletin*, Vol. LXVII, N° 1, marzo, 1985.

La estampa del túmulo de Isabel de Borbón muestra un monumento ochavado, al parecer de planta octogonal y elevado en tres cuerpos decrecientes con columnas dóricas. El primer cuerpo alberga el catafalco con las insignias reales, custodiado por leones sedentes y delante de las columnas los reyes de armas correspondientes a Sevilla, Granada, Toledo, Vizcaya, Navarra, Aragón, Sicilia y Portugal; en el segundo cuerpo, al centro la figura de la Reina de pie y sobre los ejes de las columnas del primer cuerpo, figuras de cuerpo entero de cuatro emperatrices y cuatro reinas; el tercer cuerpo con ocho imágenes alegóricas de virtudes que en similar distribución a los personajes reales se ubican en los ejes de las columnas. Toda la estructura arquitectónica remata en cupulín coronado con un obelisco y un ave fénix sobre un globo terráqueo, como símbolo de inmortalidad. Son ostensibles igualmente las banderolas pintadas con las armas del Rey por Juan de Arce, aunque no la serie de alegorías pintadas que da cuenta el libro de las exequias, así como los versos que exaltan el triunfo de su memoria sobre la muerte, como se hiciera en el túmulo de la Reina Margarita de Austria. En líneas generales podemos anotar que no obstante el programa iconográfico responde ya a un espíritu de lo barroco, el aspecto formal del túmulo llevado a la estampa, refleja caracteres del renacimiento tardío español.

P.A. Delhom y el túmulo de Felipe IV

En la segunda mitad del siglo XVII dos acontecimientos importantes motivan ceremonias en la capital del virreinato peruano, cuyas relaciones son llevadas a la imprenta perennizándolas no sólo a través de la literatura sino de las artes plásticas, al ser ilustradas con grabados. Una de ellas es motivada por el fallecimiento del rey Felipe IV, ya que se celebraron sus exequias en Lima el 17 de setiembre de 1666, al año de su muerte, y la otra ceremonia ocurrió al mes siguiente, la consabida proclamación del sucesor, el rey Carlos II.

Ambas relaciones fueron escritas por don Diego de León Pinelo, descendiente de un judío portugués, su abuelo, muerto por la inquisición en Lisboa. Después de este acontecimiento sus padres viajaron a Indias a comienzos del siglo XVII y dieron a América a sus tres hijos, todos eminentes¹⁶, entre ellos Diego, quien llegó a ser rector de la Universidad de San Marcos.

¹⁶ Sánchez, Luis A., *La literatura peruana* (Lima, 1981), t. II, p. 510.

El primer libro documentado con grabados que nos alcanza don Diego de León Pinelo es: Solemnidad fúnebre y Exequias a la muerte del Católico Augustísimo Rey Nuestro Señor D. Felipe IV Lima, en la imprenta de Juan de Quevedo, 1666¹⁷. El segundo denominado: Aclamación y Pendones que levantó la Muy Noble y Muy Coronada Ciudad de los Reyes Por el Cabildo y Augustísimo Rey D. Carlos II..., el mismo año y en la misma imprenta.

Gracias a la relación impresa de León Pinelo, se conoce todo lo acontecido en las exequias de Felipe IV desde su preparación; que el arquitecto y escultor Asensio de Salas fue el autor del túmulo y que P.A. Delhom lo llevó al grabado. El artífice del monumento efímero es conocido sobre todo por su obra en la Catedral: el retablo de la Concepción (1654-56), obra que reúne elementos característicos de la arquitectura limeña de la época¹⁸, en cambio, del grabador no tenemos noticia alguna, a pesar de que firma en este libro el grabado de la portada y la estampa del túmulo, además del grabado del monumento de Aclamaciones al rey Carlos II, dado a conocer por Rodríguez Camilloni¹⁹.

El túmulo lo muestra imponente sobre enorme escalinata, desplegado en dos cuerpos decrecientes de planta centralizada y orden dórico, con balaustres y frontones que albergan el escudo real. El primer cuerpo al parecer desarrollado en cruz griega con esculturas de los reyes de armas; en el segundo cuerpo de planta octogonal se aprecian las figuras alegóricas de América, Europa y África, y todo remata en una cúpula sobre tambor igualmente octogonal, flanqueado por las alegorías de la Fe y la Justicia y coronada por la figura alegórica de España con banderola eucarística, como fiel defensora de la fe.

El barroco limeño marcado en la arquitectura de retablos por Asensio de Salas, se hace perceptible en la fachada de San Francisco el Grande de Lima, así como en el monumento efímero mencionado, sobre todo en la tipología de columnas estriadas con paños colgantes, y en esa búsqueda de alternancias y contrastes lumínicos al colocar unas columnas delante de otras, o hacerlas de diferentes tamaños para simular distancias.

¹⁷ Ramos Sosa, Rafael, *Op. cit.*, p. 169.

¹⁸ San Cristóbal, Antonio, *Arquitectura virreinal religiosa de Lima*. Lima, 1988, p. 59.

¹⁹ Rodríguez Camilloni, Humberto, «El conjunto monumental de San Francisco de Lima en los siglos XVII y XVIII», *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, N° 14, Caracas, 1972, p. 49.

Fray Pedro Nolasco y el túmulo de Mariana de Austria

Al igual que el grabador P.A. Delhom, el fraile mercedario Pedro Nolasco destaca en esta rama de las artes plásticas en la segunda mitad del siglo XVII. Medina supone que era de origen francés y que su verdadero apellido era Mere,²⁰ y Vargas Ugarte agrega que vino a América hacia 1660 e ingres  a la orden de La Merced en 1663²¹.

A diferencia de Bejarano que está documentado además como pintor, Nolasco se dedicó exclusivamente a las técnicas calcográficas;

han llegado hasta nosotros varios de sus grabados que dan muestra de su calidad, con un excelente dibujo, dominio de la perspectiva y claroscuro que refleja el nuevo estilo reinante.

El último grabado documentado de Nolasco data de 1697 y corresponde al túmulo, de doña Mariana de Austria, levantado en la Catedral de Lima con motivo de sus exequias²². El ejemplar de la relación de las exequias, consultado en la Biblioteca Nacional de Lima está quemado, presenta hojas sueltas y no aparece el grabado; sin embargo es posible conocerlo gracias a la publicación de Ramos Sosa, ilustrada con la estampa del túmulo real conservada en un ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid²³. (L m. 3).

Mariana de Austria, madre de Carlos II, murió el 17 de mayo de 1696 y las exequias se celebraron en Lima los días 4 y 5 de marzo de 1697 con gran túmulo levantado en la Catedral, obra de Fray Cristóbal Caballero, quien tuvo a su cargo el monumento conmemorativo de la proclamación del Rey Carlos II en Lima, treinta años atrás, y al igual que en él refleja los elementos decorativos particulares que adopta la arquitectura limeña avanzado el siglo XVII; en este caso aparte de los rostros coronados con veneras se aprecian modillones y esgrafiados²⁴.

Gracias al grabado de Fray Pedro Nolasco pas  a la posteridad este monumento efímero que refleja el espíritu de la época en el programa iconográfico

²⁰ Medina, José Toribio, *Historia de la imprenta en América y Oceanía*. Santiago de Chile, 1958, p. 479

²¹ Vargas Ugarte, Rubén, *Op. cit.*, p. 224.

²² Romero González de Violabas, Bernardo de, *Funerol pompa... Doña Mariana de Austria*. Lima, 1697.

²³ Ramos Sosa, Rafael, *Op. cit.*, p. 173.

²⁴ San Cristóbal, Antonio, *Op. cit.*, p. 49.

y en los gustos arquitectónicos de la Lima del XVII. Según la estampa, responde a los túmulos de cuerpos superpuestos decrecientes; en este caso el primer cuerpo de planta octogonal con pilares de base cuadrada decorados con los rostros enconchados con paños colgantes, que sostienen en el ochavo apreciable un arco escarzano y dos laterales de medio punto con veneras. Entre los pilares y sobre pedestales, los reyes de armas. Corona el primer cuerpo una balaustrada donde asoman esculturas de reinas con escudos, que según la relación representan a los reinos de España.

El segundo cuerpo del túmulo de la Reina madre presenta planta cuadrangular con pilastras cajeadas y pareadas, con capiteles en modillón y entre ellas hornacinas con esculturas de alegorías que exaltan las virtudes de Mariana de Austria, tales como: la Justicia, la Fortaleza, la Fe y la Templanza. Al centro de este cuerpo se simuló el túmulo real. El remate al igual que en el cuerpo anterior lleva balaustrada con otras figuras de reinas alegóricas. El monumento efímero termina en dos paramentos cerrados y la cúpula con óculos sobre tambor, la que en lugar de linterna lleva un globo terráqueo sobre el que vuela una paloma con una rama de olivo en el pico, en alusión al alma de la Reina.

El sistema de iluminación es perceptible en las enormes pirámides de luces y en la gran cantidad de hachones que circundan los cuerpos.

El legado gráfico de Nolasco, aparte del túmulo citado, es suficiente para reconocerlo como el grabador más destacado del siglo XVII. Aparte de ello debemos de considerar lo anotado por Víctor Barriga sobre los libros corales del Convento de La Merced, miniados por nuestro artista²⁵.

LOS GRABADOS DE TUMULOS EN EL SIGLO XVIII

Fray Miguel Adame y el túmulo de Carlos II

No obstante que la obra conocida de Adame hasta el momento se enmarca entre los años de 1699 y 1731 consideramos que es el mejor exponen-

²⁵ Barriga, Víctor, *El templo de La Merced de Lima*. Arequipa, 1944, p. 180.

te del grabado producido en la Ciudad de los Reyes dentro de la primera mitad del siglo XVIII. No se tiene información sobre su lugar y fecha de nacimiento pero sí que perteneció a la Orden de Predicadores del convento dominico de la Virgen del Rosario de Lima²⁶, además de que aparte de su labor como grabador está documentado como pintor, así lo certifican dos lienzos conservados en el Monasterio de las Nazarenas de Lima que representan al papa Benedicto XIII y al rey Felipe V, este último firmado y fechado en 1730; así mismo las figuras de los cuatro evangelistas pintados el 30 de agosto de 1714 para la Capilla de Jesús Nazareno en la Iglesia de La Merced²⁷.

Cabe destacar que si bien en el siglo XVII se llevaron a la estampa varios de los monumentos efímeros funerarios levantados en la Catedral limeña a las honras de la reina Margarita de Austria, 1613; Isabel de Borbón en 1645, y Mariana de Austria en 1697, así como el monumento del rey Felipe IV en 1666, será en el siglo que nos ocupa que este tema iconográfico alcanza su mayor ejercicio.

Iniciaremos la serie dieciochesca con el grabado del túmulo funerario de Carlos II, último rey de la dinastía Austria en España, levantado en la Catedral de Lima y llevado a la estampa por Adame para ilustrar el libro de la relación de sus exequias salido de la imprenta de Contreras en 1701²⁸. En el ejemplar del jesuita José de Buendía ubicado en la Biblioteca Nacional del Perú se pudo apreciar la existencia de tres estampas, una en la anteportada y dos en el interior del libro, a la que se sumó más adelante la lámina con el túmulo, separada del libro y conservada suelta en la caja fuerte²⁹.

En la anteportada del libro de Buendía se representa el busto del monarca Carlos II con el toisón de oro, enmarcado con guirnalda de laureles y dos angelotes que sostienen, uno la corona y el otro el escudo del rey; al centro, el globo terráqueo flanqueado por cuatro figuras alegóricas correspondientes a cuatro continentes: África, Europa, América y Asia. A la derecha del grabado la alegoría de África representada por un hombre negro, de pie, semidesnudo con turbante, acompañado de un lagarto, junto a él Europa en la figura de una mujer

²⁶ Harth-terré, Emilio. *Op. cit.*, p. 65.

²⁷ Vargas Ugarte, Rubén. *Op. cit.*, p. 287.

²⁸ Buendía, José de. *Parentación Real... Carlos II...* Lima, 1701

²⁹ Estabridis Cárdenas, Ricardo. *Op. cit.*, p. 273.

sentada sobre un toro enjugándose las lágrimas. A la izquierda, América en la figura de un indígena de pie con faldellín y corona de plumas; a su lado y en la misma posición que Europa, completando el balance simétrico de toda la estampa, Asia en la figura de un hombre con vestimenta oriental, turbante y vara rematados en media luna.

En las páginas 148 y 148 vuelta, el libro de Buendía nos alcanza dos láminas pequeñas pero importantes como documentación, ya que en ellas se aprecia el interior de una imprenta de la época. La imprenta es la de José de Contreras quien participa en estas exequias no sólo como impresor, sino además como poeta, ya que las láminas ilustran un soneto de su inspiración dedicado al monarca. En uno de los grabados se representa a Contreras entregando su soneto al impresor, y en el otro el momento de la impresión de unos corazones con el nombre del rey.

El túmulo levantado en Lima para honrar la memoria del rey Carlos II, fue encargado en 1700 al mismo arquitecto que hizo el túmulo de su madre, Mariana de Austria (fallecida en 1696), el fraile mercedario Cristóbal Caballero, a quien Buendía en su libro halaga con las siguientes palabras: «sobre la gracia y talento que tiene para el púlpito añade el magisterio del compás».

El grabado del monumento efímero de Fray Cristóbal Caballero se perennizó gracias a la estampa grabada por Adame (Lám.4), y a la descripción detallada que de él nos alcanza Buendía a partir de la página 39 de su libro:

«En las esquinas del basamento dos pirámides. El primer cuerpo está formado por 16 columnas de 18 pies de largo y 2 de ancho, vestidas con los adornos corintios de estrías, ménsulas, paños y tarjas y en sus capiteles las galas de bozeletes frisos y collarinos. Formó la planta cinco quadros perfectos, uno en el centro y quatro en los ángulos, en que el arte empleó los primores del orden compuesto dejándose servir de los demás; adornáronle de arquitraves frisos, paffones y coronas. Sobre los macizos de las columnas interiores comenzaban a moverse los principales arcos a cada lado en que volaban quatro bóvedas entre quarteles o paños vestidas de hermosas tarjas de jeroglíficos, dexando en medio un crucero o quadro, cuyo cielo entre bien labrados artezones tenía por alma, y empresa un pelícano hiriéndose el pecho con el pico, por sustentar con su sangre a sus polluelos.....».

«Sustentaban esta figura cuatro paños o cuarteles de hermosas tarjas con cuatro jeroglíficos alusivos a la Religión y Piedad del Rey. En el primero se ofrecía un ara con el sacrificio de un cordero...».

«Servían también las cornisas de los cuatro ángulos de impostas al macizo de donde nacían los arcos que eran de punto entero y abrían de boca 16 pies geométricos y 9 de diámetro, quedando todo el pórtico en proporción dupla. Ceñía el medio círculo del arco desde el punto en que cogía el vuelo hasta donde se paraba, una zona o faja de media vara de grueso...».

Se refiere a las roscas de los arcos que tenían inscripciones; la que miraba al coro y que aparece en el grabado decía:

«Lima pesar Denter Carolo post data parentat. MDCLLI».

«Unos y otros versos dejaban entre la clave del arco y la mitad del friso y cornisa bastante espacio para los cuatro escudos de las Armas Reales enteras de dos varas en alto que se pusieron en medio... Sobre cuya circunferencia (enjutas) se recostaban valientes imágenes, pinturas de cuerpo entero de las virtudes... La justicia y la Fortaleza en el frente principal y en los colaterales se veía la Prudencia y la Templanza, la Castidad y la Clemencia, la Piedad y la Paz, de tan valiente y airoso pincel que parecían tallas, con movimiento y solo les faltaba la voz para persuadir que eran vivas».

En el grabado es posible ver las dos primeras virtudes.

«Las cuatro bóvedas de los arcos también con pinturas, la del frente con Ganímedes sobre un águila arrebatado de la tierra a servir la copa de Júpiter en el cielo. En otra Prometeo subiendo al cielo con una antorcha en la mano...».

«En los 4 ángulos colaterales se levantan en su centro cuatro pedestalones de 5 pies de alto que adornaban varias marioletas en que estuvieron de pie todo el tiempo de los sagrados oficios, la tarde de la vigilia y mañana siguiente a la missa, los 4 reyes de armas vestidos de luto, falda larga hasta el suelo y con las gramallas de damasco carmesí gravadas de las armas reales con la diversidad de colores que las distinguen orladas de oro, puestas sobre los pechos,

espaldas y los dos lados». «Los cielos de estos ángulos también iban pintados con 4 tarjas con jeroglíficos».

«Coronaban la cornisa la obra superior de este primer cuerpo ciñiendo el ángulo de en medio y los cuatro colaterales con una varanda hermosa de balaustres en el que se colocó el crecido número de antorchas y en las cuatro esquinas sobre los macizos de las columnas de afuera se llevaron sobre sus pedestales 4 estatuas de bulto entero de las cuatro partes del mundo en que dilata sus dominios la monarquía española. Europa con vestiduras reales, corona y cetro, América desnuda de medio cuerpo para arriba, color tostado, Mascapachac o corona de plumas negras y amarillas en la cabeza embrazando el arco y pendiente del hombro el carcaj de las saetas. Estas miraban al coro en los dos ángulos de la primera parte. En los otros descollaba la Asia con ropaje precioso y turbante en la cabeza».

«Africa color adusto, desnuda medio cuerpo, corona en las sienes y la cornucopia al hombro».

En el grabado Adame colocó estas dos últimas también en el frente y se pueden apreciar. Más adelante Buendía en la página 52 vuelta inicia la descripción del segundo cuerpo del túmulo.

«Compusose el segundo cuerpo de 6 pilastras en cuadro, baza y plinto, en los capiteles las galas corintias de ménsulas bozeletes y frisos, filetes, cornisamiento. Todo este cuerpo servía de imposta al hermoso vuelo de 4 arcos En las claves de los cuatro arcos las armas reales de Castilla y León talladas en galantes escudos».

«En los cuatro ángulos en pedestalones 4 simulacros de las virtudes: Fe, vendados los ojos, la Esperanza con su ancla y una ave en la mano forcejeando por volar. La Caridad ostentando sus pechos para alimentar a sus hijos. La Religión con tiara, cáliz y cruz pontifical».

Adame sólo presenta a la Esperanza y la Religión en su grabado.

«En el interior de este segundo cuerpo 2 mundos que sustentaban la corona real. Dos estatuas de dos matronas con ademanes y significaciones de grave sentimiento estaban a los lados de uno y otro mundo que las daban a conocer una inscripción en latín que decía: Madrid

llora, Lima marchita y triste. El cielo de este segundo cuerpo con la pintura del Carro del Sol precipitándose al ocaso.»

«El tercer cuerpo cubo con balaustres y 4 agujas en las esquinas y al centro la esfera de una cupula sobre la que se asentaba un pedestal con sus quadros y perfiles, pafllón y corona en que se construía de ramas de olivo y palmas investidas de fuego la fragante pira en que un fénix batiendo las alas para recrear su incendio y quemar sus plumas se veía arder en la hoguera y espirar en la pira, seguro como lo daba a entender el rótulo que cogía el vuelo de la una a la otra en distancia de 4 varas con las palabras del santo Job, Cap. 29. de que perdiendo con la muerte los días de la vida, multiplicaría mejores días en la eternidad».

«Esta ave singular de Oriente se eligió para el ocaso de N. Augusto Carlos, no menos singular en sus virtudes, que el fénix, y en ser único y morir sin hijos, aunque no sin sucesor ni heredero, pues de las reliquias de su inspiración se anima quien lo sucede, otro galante fénix de juveniles plumas...»

Hemos querido hacer la transcripción de estos pasajes, ya que en el grabado no es posible apreciar todo el programa iconográfico, que consideramos un importante ejemplo del espíritu de la época y de como se desarrollaban en el arte barroco peruano al igual que en Europa ese mundo de las alegorías, jeroglíficos y emblemas, donde se entremezclaban alegorías cristianas con temas de la mitología clásica, en gran derroche de erudición.

Fray Miguel Adame y el túmulo del papa Benedicto XIII

En las Adiciones a *La imprenta en Lima*, Graciela Araujo Espinoza³⁰ cita el libro de Alonso del Río: *Fúnebre / Religiosa pompa / a Nuestro Santísimo Padre Benedicto XIII... Oración Fúnebre...*, salido de la imprenta de Juan José Cossío en 1731. Asimismo menciona una lámina plegada sobre una alegoría del tema, sin citar al autor. Hemos podido localizar dicho libro en una colección particular limeña y ver la lámina grabada donde se representa el túmulo

³⁰ Araujo Espinoza, Graciela, "Adiciones a *La Imprenta en Lima (1584-1824)*", *Fénix*, Nº 8, Lima, 1954, pp. 434-704.

funerario levantado para las exequias de dicho papa por mandato del M. R.P.M.F. Pedro Benegas, prior del Convento del Rosario de Lima; asimismo la firma del grabador dominico Miguel Adame (Lám. 5).

En la estampa podemos apreciar un t́mulo de tres cuerpos, sostenido por columnas de capitel compuesto ornadas en su fuste con cabezas y paños colgantes con frutos, adeḿs de śmbolos de dignidades eclesísticas y la calavera de la muerte. La figura orante del Papa se colocó en el segundo cuerpo flanqueada por ángeles y por las alegorías de los cuatro continentes. En el tercer cuerpo y ático, figuras alegóricas de virtudes como la Fortaleza y la Justicia, entre otras. En líneas generales es posible afirmar que en este diseo se rompe con el tradicional t́mulo turriforme.

Lorene Pouncey cita el grabado del t́mulo en referencia³¹ y dice que fue diseoado por Fray Pedro Benegas, Prior del Convento del Rosario y que el grabado es de Fr. Alamo.

Juan Joś Espinoza y los t́mulos de Luis I y Francisco Farnese, duque de Parma

Otros de los grabadores documentados en Lima en la primera mitad del siglo XVIII es Juan Joś Espinoza, de quien se tiene referencias que hizo en una lámina de cobre el grabado del catafalco que para las honras del hijo de Felipe V, Luis I, se levantó en la Catedral de Lima en el aao de 1725 (no localizado).

Al igual que Adame, Espinoza trabaja ilustrando obras de don Pedro Peralta Barnuevo, tal como el libro *Fúnebre pompa... Francisco Farnese, Duque de Parma...*, publicada en 1728. En dicho libro ubicamos el grabado del t́mulo que se levantó en la Catedral de Lima con motivo de sus exequias³² (Lám.6).

Según refiere el autor del libro, para la erección del t́mulo que se levantó en la Catedral por las exequias del duque de Parma, se escogió al arquitecto Manuel Sánchez, a quien califica como perito arquitecto y lo alaba al mencio-

³¹ Pouncey, Lorene, *Op. cit.*, p. 27.

³² Peralta Barnuevo, Pedro, *Fúnebre Pompa... Francisco Farnese, Duque de Parma...* Lima, 1728.

nar que fue el monumento más grandioso que se vio en el templo metropolitano, con una altura de 74 pies castellanos, y con una base que tenía 30 pies de lado. El túmulo estaba compuesto de tres cuerpos; en el centro de los dos primeros se apreciaba el túmulo propiamente dicho y la estatua del difunto y en el último se dibujaron sus armas. La solemne ceremonia se celebró el 8 de mayo con asistencia del virrey marqués de Castellfuerte.

La estampa del túmulo, levantado por el arquitecto Manuel Sánchez, fue grabada por Juan José Espinoza, según la firma que hemos podido apreciar en el ángulo inferior de la lámina. Vargas Ugarte hace la siguiente cita sobre él:

«el 26 de febrero de 1728 se le encomendó la pintura del túmulo que había de erigirse en la Catedral de Lima, con motivo de las exequias del Duque de Parma»³³.

Al parecer se refiere a la obra que nos ocupa, con error en la técnica empleada.

Al observar el grabado del túmulo en referencia, éste difiere en parte a la descripción de Peralta; en la estampa vemos un túmulo de dos cuerpos y no tres, con columnas de capitel compuesto de fuste decorado con cabezas y paños colgantes, ya arcaizantes para la época, las que sostienen arcos escarzanos. En el primer cuerpo se aprecia el catafalco flanqueado por pirámides de luces y coronado por el escudo de España. En el segundo cuerpo se colocaron figuras alegóricas, en alusión a las virtudes del personaje. Toda la estructura arquitectónica remata en un cupulín con escudo y pirámides de luces. Aunque no aparecen en el grabado, se cita en el documento que en el segundo cuerpo se colocaron las esculturas de Pedro Luis Farnese, Alejandro Farnese, Octavio Farnese y Ranucio Farnese, ilustres antepasados del Duque de Parma.

Juan Francisco Rosa y el túmulo del arzobispo Diego Morcillo Rubio de Auñón

La figura del grabador Juan Francisco Rosa, está documentada a través de sus obras firmadas entre 1739 y 1746. En base a ellas se puede determinar que

³³ Vargas Ugarte, Rubén, *Op. cit.*, p. 348.

su producción calcográfica, principalmente giró en torno a la estampa religiosa; sin embargo no está ausente en ella el tema de la arquitectura funeraria efímera.

En 1743, Fray Alonso del Río Salazar y Figueroa publica: Magnífica parentación y fúnebre pompa en la ocasión de trasladarse de la sepultura de los señores arzobispos al sepulcro y monumento que se erigió en la capilla de la Purísima Concepción de la Catedral. En dicha edición se incluyó el grabado del túmulo del Arzobispo Diego Morcillo Rubio de Auñón, firmada por Juan Francisco Rosa, estampa que hemos podido apreciar a través de una publicación de Lorene Pouncey³⁴ donde aparece un túmulo muy particular en forma de pirámide truncada escalonada, pintado con elementos de follaje y símbolos eclesiásticos e iluminado con infinidad de achones con cirios en cada escalinata, y en el remate de la pirámide un lecho bajo dosel.

El túmulo del rey Felipe V

Una de las obras anónimas importantes que cierran la primera mitad del siglo XVIII es el grabado del túmulo del rey Felipe V, hecho en 1748 para el libro de Miguel Sainz de Valdivieso y Torrejón. Aunque el ejemplar consultado en la Biblioteca Nacional de Lima no conserva la lámina con el túmulo, el texto que lo describe da fe de su ejecución:

«Pero porque tan bella obra depositada como pensamiento en la razón, no quedassé expuesta al diferente arbitrio de la idea, se procuró imitar en breve lamina: cuya estampa, o fuesse otra descripción para los ojos: o del mismo túmulo perpetuo monumento»³⁵.

En sus líneas elegíacas Sainz se remonta a Egipto y a la antigüedad clásica y hace una apología de la arquitectura efímera en honor de los monarcas españoles. Nos informa que el edificio era de tres cuerpos en orden corintio, que poseía esculturas alegóricas como las de la Justicia y la Fortaleza y hace una descripción detallada de los elementos arquitectónicos en el lírico y confuso lenguaje de la época.

³⁴ Pouncey, Lorene, *Op. cit.*, p. 29.

³⁵ Sainz de Valdivieso y Torrejón, Miguel de, *Parentación Real... Felipe V...* Lima: 1748, p. 18.

José Vázquez y el túmulo de la reina madre Isabel Farnesio

Entre todos los grabadores hasta ahora documentados en la Ciudad de los Reyes, sin lugar a dudas, José Vázquez es el más destacado. Su producción supera en riqueza iconográfica a todos los grabadores coloniales, como lo demuestra la miscelánea de sus creaciones que abarcan: retratos, túmulos, estampas y monumentos religiosos, mapas, planos y hasta diseños de ingeniería bélica. Entre esta variedad sus retratos son la mejor carta de presentación.

Gracias a la documentación obtenida a través de las ilustraciones en los libros de la época y de las estampas sueltas, se puede trazar un perfil del desarrollo plástico de Vázquez entre los años de 1759 y 1794, treintiséis años de actividad casi ininterrumpida.

El primer túmulo funerario llevado a la estampa por nuestro artista data de 1768 y corresponde al de la Reina Madre doña Isabel Farnesio, segunda esposa del Rey Felipe V de España, incluida en el libro de José Antonio Borda y Orosco³⁶, editado en la Imprenta Real de la Calle del Palacio por Nicolás Urdín y Cevallos.

José Vázquez y el túmulo del papa Clemente XIV

Graciela Araujo³⁷ cita una lámina del catafalco levantado en la iglesia de San Francisco de Lima (sin mencionar al grabador) con motivo de las exequias del papa Clemente XIV, publicada en el libro de Delso Agustín³⁸ encargado de la relación de dichas exequias. Al revisar este libro localizamos otra obra de Vázquez, ya que el grabado del túmulo del papa lleva su rúbrica.

A la muerte del papa Clemente XIV el rey Carlos III por real cédula mandó que en todas las iglesias de los reinos de las Indias se celebraran solemnes exequias en honor a él. La Catedral fue la primera en realizarlas, seguida por otras iglesias como la de San Francisco, donde el día 26 de agosto de 1775, se lloró la muerte del quinto de sus pontífices.

³⁶ Borda y Orosco, José Antonio, *Relación reales exequias... Isabel Farnesio*. Lima, 1768.

³⁷ Araujo, G., *Op. cit.*

³⁸ Delso, Agustín, *Relación de las exequias... Clemente XIV*. Lima, 1776.

Según la descripción de Delso Agustín el túmulo respondía a las siguientes características:

«Erigieron sobre el arco del presbiterio un magnífico túmulo de sesenta pies castellanos de alto, organizado según todos los primores del orden compuesto, y añadido de aquellos adornos, que repartidos por una mano sobria hacen resaltar las bellezas de la arquitectura y no la confunden».

«El primer cuerpo que tenía diecinueve pies dejaba ver en su centro bajo un hermoso dosel de terciopelo negro galoneado en oro, dos almohadas cubiertas de lo mismo, sobre las cuales estaban la tiara y cruz pontifical como insignias de dignidad del objeto Difunto». «En las dos columnas principales se pusieron dos vistosas tarjas, que en diversos idiomas significaban el dolor de la Religión de San Francisco en la muerte del quinto de sus pontífices».

«En el segundo cuerpo de trece pies contenía dentro de su frente principal una estatua del Pontífice difunto de rodillas ante Cristo». «En los vacíos colaterales de este cuerpo se colocaron insignias de su Santidad como el hábito de su profesión, el sombrero de Cardenal y el roquete y bonete pontificio». «Las dos columnas que dividían el fondo principal del octógono también con tarjas».

«Los dos cuerpos restantes guardaban en altura y demás dimensiones aquella decadencia progresiva que manda el Arte».

«En el espacio que dejaban entre sí las columnas del tercer cuerpo, se registraban las vestiduras sacerdotales y sobre ella puesta una mitra».

«Dentro del cuarto cuerpo que se formaba de un hermoso frontispicio se adoraba en competente bulto la imagen de Cristo Crucificado». «Los lados del frontispicio estrivan sobre dos pedestales que hacían respaldo a las tarjas que correspondieron a este cuerpo». «Coronábalo y era el remate de toda la fábrica un escudo de seis pies de altura en que estaban grabadas las armas de la Religión de San Francisco».

«Recibía el túmulo una nueva hermosura sobre la de su fábrica del crecido número de luces que ardían en sus barandas en sus pirámi-

des y en muchas arañas de plata que pendían de las cornisas de todos los cuerpos».

José Vázquez y los túmulos de los arzobispos Pedro Antonio de Barroeta y Angel y Diego Antonio de Parada

El siglo XVIII trae como innovación que al igual como se celebraban exequias por reyes, se hicieron también por papas, arzobispos y otros personajes ilustres; aparte de las celebradas por el papa Clemente XIV, sirven de ejemplo dos obras ubicadas de José Vázquez con grabados de los túmulos de los Arzobispos Pedro Antonio de Barroeta y Angel y Diego Antonio de Parada.

El grabado del túmulo del arzobispo Pedro Antonio de Barroeta y Angel ilustra el libro de sus exequias escrito por Joseph Potau, en 1776, Abogado de la Real Audiencia y cura Rector de la Parroquia de San Sebastián de Lima³⁹ (Lám.7), editado en la imprenta de los Niños Huérfanos en Lima, en tiempos del Virrey Amat. La lámina está firmada: Joseph Vázquez Sculp Año de 1776. En ella es posible apreciar la magnificencia del túmulo compuesto de dos cuerpos y ático, sobre plataformas escalonadas entre dos pirámides de luces. En el cuerpo principal se ve el catafalco con los atributos episcopales, flanqueado por cuatro figuras alegóricas que exaltan las virtudes del difunto. En el segundo cuerpo, bajo cupulín, la muerte representada por un esqueleto con arco y flecha y cuatro figuras alegóricas delante de las columnas, además de otras dos exentas que representan a la Esperanza y la Caridad. Corona la estructura arquitectónica la alegoría de la Iglesia.

El segundo grabado de un túmulo arzobispal firmado por Vázquez, ilustra el libro de la relación de las exequias del arzobispo de Lima don Diego Antonio de Parada, escrita por Alphonso Pinto y Quesada, Abogado de la Real Audiencia y Prior del Santo Oficio⁴⁰ (Lám.8), libro editado en Lima por la imprenta de los Niños Huérfanos. En esta relación figura también, aparte del grabado del túmulo, un grabado con el retrato del arzobispo. La lámina del túmulo se

³⁹ Potau, Joseph. *Lágrimas de Lima en las exequias del Ilmo. Sr. de D. Pedro Antonio de Barroeta y Angel*. Lima, 1776.

⁴⁰ Pinto y Quesada, Alphonso. *Relación de las exequias del Arzobispo de Lima D. Diego Antonio de Parada*. Lima, 1781.

encuentra casi al centro del libro y es seguida por páginas que mencionan epigramas en latín, que estaban al pie de las estatuas de las virtudes: «Fides, Spes, Charitas, Justitia, Prudentia, Fortitudo, Temperantia». Asimismo se puede leer que las tarjas que adornaban el túmulo y columnas inmediatas contenían poesías: «Epitaphium, Aliud, Epigramma acrostichum», etc. Al igual que el retrato, la estampa del túmulo está firmada: Joseph Vázquez Sculp. Li. Año de 1781.

En base a la estampa de la arquitectura efímera que se levantara en la Catedral para el arzobispo De Parada, podemos decir que el túmulo estaba compuesto de tres cuerpos, flanqueados por pirámides de luces y sostenidos por columnas con decoraciones de rocallas. El primer cuerpo con planta quebrada decorada con rombos y sostenido por cuatro columnas con decoración de rocalla, alberga en su interior el catafalco. El segundo cuerpo es de menor escala y posee cuatro columnas de fuste liso, a las que se adosan alegorías de las virtudes, y en la calle central la figura de la muerte en forma de esqueleto alado con arco y flecha. El tercer cuerpo, en decreciente y similar a la anterior con figuras alegóricas adosadas a las columnas, y en su interior una mesa con dignidades episcopales. Por último en el remate la alegoría de la Iglesia, con tiara, cruz papal y eucaristía.

Al parecer, por la semejanza en algunos elementos entre ambos túmulos, creemos que la arquitectura efímera del túmulo del Arzobispo Barroeta se reutilizó con las variantes anotadas en las exequias del arzobispo Antonio de Parada.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

José Vázquez y el túmulo de Carlos III

Las reales exequias oficiales por la muerte de Carlos III las mandó celebrar el virrey Teodoro Croix y fueron publicadas en el libro de Juan Rico⁴¹, libro editado en la imprenta de Niños Expósitos. Para dicha publicación Vázquez llevó a la estampa el túmulo levantado en la Catedral de Lima por Francisco de Ontañón, ensamblador activo en la Ciudad de los Reyes a fines del siglo XVIII⁴² (Lám.9). El grabado lleva la firma: Vázquez Sculp año 1789, quien a través de él perennizó un magnífico túmulo.

⁴¹ Rico, Juan, *Reales exequias... Carlos III...* Lima, 1789.

⁴² Vargas Ugarte, Rubén, *Op. cit.*, p. 330.

La arquitectura efímera levantada en la Catedral de Lima en las honras fúnebres de Carlos III responde del modelo turriiforme, dentro de la tipología que viene desde el siglo XVII, pero ya decorado con elementos de rocallas en los arcos mixtilíneos de sus tres cuerpos y en las enormes pirámides de luces. Como se acostumbraba para este tipo de arquitectura se incluyen figuras alegóricas. En el primer cuerpo es posible distinguir, delante de las columnas, las alegorías de la Fe, la Caridad y la Fortaleza, a ambos lados del catafalco donde se ubican las armas reales. En el segundo cuerpo y en el remate del tercero es posible apreciar alegorías de los reinos del dominio de la corona española. Al centro del tercer cuerpo llama la atención la alegoría de la muerte representada por un esqueleto con arco y flecha, figura que nos remite a la que presentan los túmulos de los arzobispos Pedro A. de Barroeta y Diego A. de Parada estudiados líneas atrás, grabados también por Vázquez y que permite suponer que es aquella escultura de la muerte o «Arquero de la Muerte», como también se le conoce a la obra que se conserva en el convento de San Agustín de Lima, realizada por el escultor limeño Baltazar Gavilán⁴³. Todo el aparato remata en una alegoría de la Fama de pie sobre el globo terráqueo, con el escudo de Lima enmarcado en tarja de rocalla; su brazo izquierdo en alto y sus vestiduras agitadas al viento le dan a la figura una dinámica barroca.

Las exequias de Carlos III en la Universidad de San Marcos

Aunque no se tiene conocimiento de la realización de algún túmulo levantado en las exequias que se celebraron en la Universidad de San Marcos por la muerte de Carlos III, como dato referencial deseamos anotar que en 1789 se publicó en Lima el libro de don José Durán⁴⁴, Catedrático de Prima de Teología Moral de la Universidad de San Marcos, quien da cuenta de dichas exequias en la edición de la imprenta de la Casa Real de Niños Expósitos. En este libro no se hace mención a túmulo levantado en dicha casa de estudios, sin embargo sí posee un grabado con el retrato del rey, firmado por Vázquez. Asimismo Durán nos informa en su libro que se pintó a la diosa Minerva sentada llorando en la rivera del río Rímac, y junto a ella una de las ninfas cantando, por entretener el dolor de la muerte de Carlos III.

⁴³ Gjurinovic Canevaro, Pedro, «La escultura de la muerte». *El Comercio*, 22 de abril de 1981, p. 2.

⁴⁴ Durán, José, *Oración Fúnebre... celebró la Real Universidad de San Marcos... Carlos III...* Lima, 1790.

Las exequias de Carlos III en el Cusco

Al igual que el libro de Durán citado líneas atrás, hemos podido localizar un libro de Ignacio de Castro⁴⁵, rector del Real Colegio de San Bernardo del Cusco y Cura de la Parroquia de San Jerónimo de la misma ciudad, en el cual tampoco se da cuenta de algún túmulo levantado por Carlos III en dicha ciudad, sin embargo constituye una manifestación de las fiestas luctuosas en otras ciudades fuera de la capital del Virreinato.

Creemos que el desarrollo del grabado en Lima en la época de Vázquez, está íntimamente relacionado con ese momento de esplendor del grabado que constituyó la segunda mitad del siglo XVIII para España. Ya en tiempos del segundo reinado de Felipe V se funda la Real Academia de San Fernando (1744), que será inaugurada solemnemente en el reinado de Fernando VI (1752). En dicha Academia se incluyó también la enseñanza del grabado, producto de la nueva política del proteccionismo oficial al grabado ilustrado.

Fray Antonio de Contreras y el túmulo de Mariana Josefa de Austria

En la segunda mitad del siglo XVIII encontramos activo al fraile mercedario Antonio de Contreras, autor del grabado del túmulo de la Reina Viuda de Portugal doña Mariana Josefa de Austria^{46,47}. La relación de las exequias de la Reina fue llevada a la imprenta por fray Alexo de Alvites, de la Orden de San Francisco⁴⁸. Estas exequias se realizaron gracias al celo de don José Manso de Velasco del Orden de Santiago, Conde de Superunda... Virrey Gobernador y Capitán general de los Reinos de Perú y Chile.

Con la finalidad de tener una idea aproximada de la magnificencia de la arquitectura efímera levantada con motivo de estas exequias, (ya que hasta la fecha no se ha ubicado el grabado que la ilustró) es que nos detendremos en la página 30 del libro de Alvites donde se inicia su descripción:

⁴⁵ Castro, Ignacio de, *Relación de las Reales exequias... a Carlos III...* Cusco, 1789.

⁴⁶ Medina, José Toribio, *Op. cit.*, p. 479.

⁴⁷ Vargas Ugarte, Rubén, *Op. cit.*, p. 302.

⁴⁸ Alvites, Alexo de, *Puntual descripción / fúnebre lamento / y sumptuoso túmulo /... Doña Mariana Josepha de Austria...* Lima, 1756.

«La construcción de túmulos magníficos tuvo un primer origen en la errada imaginación de los Egipcios, continuóse loca vanidad de los romanos y se conserva religiosa constumbre entre los católicos». «Son estas unas memorias del olvido donde se adora la majestad en sus cenizas, y se guarda la grandeza en la figura». «Son el Palacio donde vive el nombre de los héroes para desengaño y para exemplo...». «El que levantó a la difunta Reyna fue proporcionado a la grandeza del Objeto y a la exorbitancia del dolor».

«La iglesia catedral arruinada en el temblor del 28 de octubre (cuando Júpiter despidió el rayo no exceptúa de la llama ni aún a su templo). Se admira hoy en gran parte restituida...».

«En la Nao principal, por el extremo que mira a zia el Oriente se fabricó el Regio Túmulo. Era su arquitectura del orden compuesto o italiano. Su figura exagonal con tres aspectos, vestidos de hermosura y majestad».

«Sobre un Soccolo de un pie se levantó un pedestal de quatro con su cordón, listoncillo, gola y filete. Cargaban sobre él seis columnas de 12 pies de elevación cada una con su astrágalo entre dos cordones caulicolo y óvalos debaxo del abaco...». «Sobre los Parastades Postes y chambas de los columnarios se volaron 8 arcos rebajados con sus claros correspondientes. En el centro del arco principal se colocó la tumba sobre un paño y cojín de terciopelo negro bordado de plata se puso la corona y cetro de oro».

«En los ángulos, sobre pedestal de vara y media asistieron en pie los Reyes de Armas...». «En el espacioso lienzo que servía el respaldo al Camarín se pintó con letras de oro perfilado en negro en Magestuoso epitafio que vestido de las tres formas: Pathitia, Moral, Racionnal, persuadía el dolor...».

«En los ángulos del epitafio se pusieron guarnecidos de Palmas y laureles quatro ovalos, donde se escribió el pinzel otros tantos sonetos sepulcrales, dignos del cedro y el ciprés».

Entre ellos como ejemplo citamos:

«Su nombre aun es María... Austria su vuelo, Viena su cuna. Portugal su trono: su fama el Mundo y su Descanso el cielo».

En el segundo cuerpo, según la descripción los soportes estaban conformados por seis columnas, adornado con tableros, volutas, arcos y cinco tarjas donde se leían las empresas que declaraban los servicios hechos a la iglesia por la nobilísima casa de Austria. En la primera tarja se pintó un diamante, en la segunda una nave, en la tercera el águila con dos cabezas, en la cuarta un río y en la quinta el firmamento. Este segundo cuerpo remataba en una cúpula de media naranja y estaba flanqueado por pirámides de luces.

Culmina la descripción con las siguientes palabras:

«Fabricado en esta forma el Regio Túmulo se dexo ver proporcionado en sus modelos - robusto en sus pedestales, sólido en sus columnas, sublime en sus arcos...».

José Carlos de Zelada y el túmulo del Obispo Juan de Castañeda Velázquez y Salazar

Zelada es el único grabador colonial que al lado de su firma escribía que era peruano y además dorador. Su producción ubicada hasta el momento es pequeña y abarca los años que van de 1759 a 1763.

No está ausente en la producción calcográfica de Zelada el tema de la arquitectura efímera, tal como lo demuestra la estampa del túmulo de las exequias de don Juan de Castañeda Velázquez y

Salazar, Obispo de Panamá y del Cusco, obra que ilustra la relación de las pompas fúnebres del distinguido obispo, mandadas celebrar por don Joaquín de Lamo y Zúñiga, conde de Castañeda y de los Lamos, teniente coronel del Regimiento de la Infantería española de Lima (Lám. 10). En la descripción de la fiesta luctuosa realizada por el doctor don Isidro Joseph Ortega y Pimentel⁴⁹, catedrático de Método en la Real Universidad de San Marcos y dedicada al virrey Amat, se hace un minucioso recuento de dichas exequias. El libro fue impreso en Lima en la oficina de la calle de la Coca, y aparte de la estampa del túmulo registra en las primeras páginas un escudo firmado por Zelada en 1762.

⁴⁹ Ortega y Pimentel, Isidro, *Relación de las exequias de D. Juan de Castañeda Velázquez y Salazar...* Lima, 1763.

A diferencia de otros libros de fiestas luctuosas citados, no se encuentra en la relación de Ortega y Pimentel la descripción del túmulo del obispo Castañeda, sin embargo el ejemplar ubicado en la biblioteca del Convento de la Recoleta de Arequipa posee aún la lámina con la imagen de la arquitectura efímera levantada en la Catedral Metropolitana. Según este documento gráfico podemos ver que se levantó la obra sobre un alto podio y se desarrolló en dos cuerpos de planta octogonal flanqueados por pirámides de luces. El primero de ellos sostenido por ocho columnas de fuste liso albergaba el catafaleo, en el segundo cuerpo a manera de templete con cúpula, se mostraban las dignidades episcopales del difunto, y la alegoría de la muerte en un esqueleto con la guadaña. En el remate destacaba un gran escudo del dignatario eclesiástico.

Camacho y el túmulo de María Bárbara de Portugal

En el siglo XVIII surge la figura de un grabador del cual se desconoce el nombre, ya que tanto Toribio Medina como Harth-terré sólo lo citan bajo la denominación de «Camacho», tal como aparece la firma en sus grabados. Aún no se tiene información sobre su formación pero deducimos que debió ser buena, ya que sus obras documentadas dan muestra del dominio del buril.

Hemos localizado tres grabados de Camacho que corresponden a las estampas de los monumentos efímeros levantados por las exequias de la reina doña María Bárbara de Portugal fechada en 1759, la de su esposo Fernando VI fechada en 1760 y la de doña María Amalia de Sajonia esposa de Carlos III, fechada en 1761, obras cuya autoría arquitectónica recae en Antonio Bexarano Loayza, artífice a quien se le encargaron los monumentos para las fiestas luctuosas en la Catedral de Lima.

La lámina del túmulo de la reina doña María Bárbara de Portugal ilustra el libro de Fray Mariano Luxan⁵⁰, grabado ubicado por Lorene Pouncey en la Biblioteca del Convento de la Recoleta de Arequipa⁵¹. El túmulo responde a un edificio de tres cuerpos de planta octogonal, dentro del tradicional corte turriiforme en decreciente, que como hemos visto en la obra de Vázquez se mantiene hasta bien avanzado el siglo XVIII. Si comparamos el diseño archi-

⁵⁰ Luxán, Fray Mariano, *Relación fúnebre... María Bárbara de Portugal...* Lima, 1760

⁵¹ Pouncey, Lorene, *Op. cit.*, p. 29

tectónico desarrollado por Bexarano para este túmulo, con el que realizó Francisco de Ontañón para el túmulo del rey Carlos III treinta años después en 1789, encontraremos semejanzas estructurales y de ornamentación.

En el túmulo de María Bárbara de Portugal cada cuerpo lleva ocho columnas de orden dórico que soportan cornisas sobre las que descansan balaustradas, y entre las columnas se forman arcos mixtilíneos a base de elementos de rocalla. En el interior del primer piso detrás del altar se colocó el túmulo con las dignidades reales y en el segundo y tercer cuerpo arañas de luces. La ornamentación principal se dio en las enjutas de los arcos, formados por volutas y elementos de rocalla, asimismo en las enormes pirámides de luces colocadas en cada uno de los cuerpos, rematadas en la torre y el león con cetro y corona, símbolos de la realeza española. Todo el aparato funerario está terminado en gigantesca corona imperial sobre dos mundos.

Camacho y el túmulo de Fernando VI

La lámina del túmulo del rey Fernando VI ilustra el libro que sobre sus exequias escribiera el padre Juan Antonio Rivera⁵². El túmulo realizado por Bexarano al año siguiente del de la Reina María Bárbara, fue dirigido por el doctor D. Pedro Bravo de Rivero por encargo del virrey Manso de Velasco y descrito por Rivera en el libro que da cuenta de la pompa fúnebre, de la siguiente manera: «Jorge Puccinelli Converso»

«En el crucero de la Iglesia se asentó sobre un zócalo de un (1) pie y medio, un cuadrado de tres pies de elevación y ciento quarenta y quatro de periferia o circunferencia, con 34 por cada lado. En cada uno de los cuatro ángulos del zócalo se fixó un obelisco de 33 pies de altitud, teniendo seis el pedestal, nueve el jarrón y 18 la aguja. Su color era blanco, entretejido de negro. La base del pedestal en estas pirámides era un cymasio inverso o Gola con molduras muy delicadas, su cornisa se engalana de un collarino, con precioso astrágalo entre el cual, y el arquiteabe estaba el friso, donde se veían bellos triglifos y metopas con aseados follajes».

⁵² Rivera, Juan Antonio. *Pompa funeral en las exequias del Rey Don Fernando VI...* Lima, 1760.

«Las cuatro agujas remataban en sus cúspides de las cuales dos sostenían un bizarro león sobre dos órbitas con las reales insignias de cetro y corona y las otras dos con un bien hecho castillo».

«Subíase a este basamento por 4 primorosas escalas de 7 gradas y 6 pies de latitud correspondiente a las 4 fachadas del edificio las que se adornaron de pasamanos y barandas con 80 mecheros».

«En este piso elevado, sólido y espacioso zócalo se erigió el Real Túmulo de Orden Dórico, dividióse en 3 cuerpos. La longitud de todo el edificio fue de 6 pies castellanos».

«Contaba el primer cuerpo de 8 columnas, sobre el entablamento, ciento cincuenta balaustres con candilejas con cirios».

«A estas 8 columnas se seguían las Retro-Pilastras, con tal orden, que sobre sus impostas se montaron 4 arcos que hacían las 4 portadas cuyos diámetros eran de 11 pies».

«El espacio interior de las ocho columnas era un quadro cuyo perímetro tenían 84 pies castellanos de 7 varas por lado sobre el cual iba el pedestal en que se puso la real tumba. Entapizose esta de terciopelo negro orlado con franja de oro y las armas de España bordados y con piedras».

«En este primer cuerpo se puso un altar con dosel todo de plata».

«El segundo cuerpo también de orden dórico y semejante al primero era de 18 pies de elevación. También tenía 4 pirámides de la misma figura, y balaustres sobre el entablamento. Los comedros de las 4 caras con escudos burilados».

En el grabado en lugar de las columnas citadas aparecen pilares cimbreantes que le dan inestabilidad y movimiento.

«El tercer cuerpo con un zócalo de 3 pies de altitud la columna de 7 y de 2 la coronación. Los 4 obeliscos se asemejaban en todo a los del segundo cuerpo como también la costosa baranda de la circunvalación».

«En la planicie superior se levantó la cúpula sobre ella un abaco o cuadrado tablero en cuyo plinto asentaron dos corpulentos mundos, sobre quien descansaba una Imperial corona».

Camacho y el túmulo de María Amalia de Sajonia

La lámina del túmulo de la reina doña María Amalia de Sajonia, ilustra el libro de Victoriano Cuenca^{53, 54} (Lám. II).

A pesar de que según Medina el catafalco del rey Fernando VI se usó al año siguiente para las honras de María Amalia de Sajonia, al comparar las láminas hemos comprobado que guardan en plano general cierta similitud, pero no son los mismos. Ambos están sobre plataformas escalonadas seguidas de un gran edificio de tres cuerpos con columnas de orden dórico, elementos de rocalla, volutas y contravolutas, balaustres y enormes pirámides de luces en las esquinas, rematadas en torres y leones. Bajo el primer cuerpo sobre pedestal, la tumba real y coronándole el escudo correspondiente. A nuestro parecer el de la reina doña María Amalia de Sajonia se aprecia en la lámina más elaborado, su segundo cuerpo es cerrado a manera de templete, con muros ondulantes que soportan una cúpula sobre la cual va un remate derivado del estípite, que cumple la función de pedestal del escudo de Lima, los dos mundos y la corona imperial.

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

Si bien los diseños de los túmulos de Camacho responden en líneas generales al barroco centroeuropeo, es apreciable en ellos, al margen de la ornamentación, ciertas variantes en su estructura arquitectónica que marcan una evolución de la forma turriforme tradicional empleada en el de 1759, a la que sigue un complejo rococó en el de 1760, hasta ciertos aires neoclásicos que se anuncian en el túmulo levantado en 1761.

Es necesario anotar que los tres grabados citados de Camacho ilustran libros editados por la imprenta limeña de Pedro Nolasco Alvarado.

⁵³ Cuenca, Victoriano. *Puremación solemne... Doña María Amalia de Saxonía...* Lima, 1761.

⁵⁴ Estabridis Cárdenas, Ricardo. *Op. cit.*, 1984, p. 286.

LOS GRABADOS DE TUMULOS EN EL SIGLO XIX

(Epílogo Colonial)

Dentro de este acápite hemos considerado la producción de grabados desarrollada en los primeros años del siglo XIX dentro del epílogo colonial, periodo en que sobresale una de las figuras más importantes del grabado en el Perú, la de Marcelo Cabello, sobre el cual centraremos nuestra atención.

Marcelo Cabello y el túmulo de arzobispo Juan Domingo Gonzales de la Reguera

Tenemos algunas noticias de sus obras a través de los escritos de Medina, Vargas Ugarte y Harth-terré, a las que sumamos las ubicadas en nuestra búsqueda. A pesar de ello no podemos afirmar que se ha agotado la información sobre su producción que fue muy vasta.

A la fecha podemos afirmar que su producción documentada va de 1796 a 1821 y que a lo largo de esos años desarrolla el retrato, la estampa religiosa, planos y túmulos, todavía en la técnica más usada en la colonia, el grabado en cobre.

En 1805 Cabello ilustra el libro de José Manuel Bermúdez⁵⁵ dedicado al arzobispo D. Juan Domingo Gonzales de la Reguera, editado en la imprenta Real de los Huérfanos y dedicado a la memoria del XVII^o Arzobispo de Lima.

En una colección particular de Lima se ha podido ubicar el libro de Bermúdez e incluso la plancha de cobre que se utilizó para el retrato. El ejemplar mencionado aún conserva, además del retrato del obispo, el grabado del túmulo que se levantara en la Catedral de Lima (Lám. 12).

El túmulo del arzobispo González de la Reguera en líneas generales responde a los caracteres de la tipología de retablos que se levantaron en Lima en la época de Matías Maestro; consta de dos cuerpos, el primero con las calles laterales orientadas en ángulo hacia la central, sostenido por columnas dóricas de fuste marmóreo que albergan alegorías de la Fe, la Esperanza, la Caridad y la Justicia y al centro la figura orante del difunto. El segundo cuerpo a manera

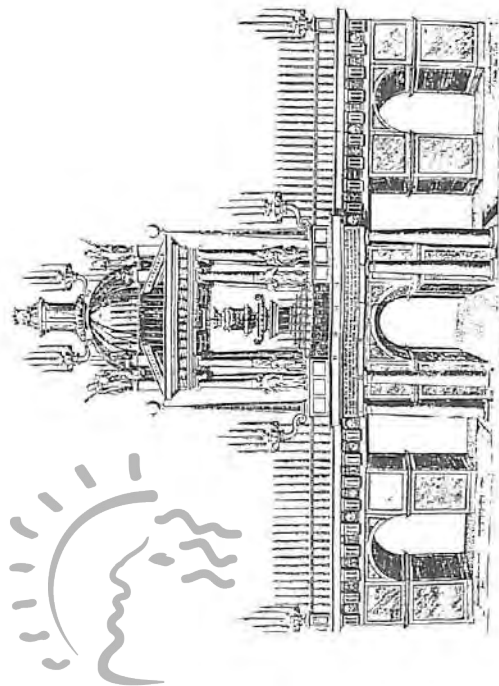
⁵⁵ Bermúdez, José Manuel, *Fama póstuma del D. Juan Domingo Gonzales de la Reguera*. Lima, 1805.

de templete octogonal, ornado igualmente con figuras alegóricas de virtudes, alberga otra escultura del obispo en posición sedente con sus dignidades episcopales, acompañado por figuras alegóricas y por dos ángeles que sostienen un cortinaje que sirve de fondo a todo el monumento funerario. El remate con el escudo del arzobispo, ángeles y la acostumbrada ave fénix, como símbolo de la inmortalidad.

La presente investigación es parte de un trabajo mayor en proceso, donde intentaremos trazar un perfil del desarrollo general del grabado en el Perú. El tema sobre el grabado peruano colonial no está agotado, aún queda camino por recorrer, sirvan estas líneas como una muestra de la riqueza casi inexplorada de la obra de estos artistas plásticos peruanos activos en dichos siglos, quienes al lado de pintores, escultores y arquitectos conforman la historia del arte peruano.



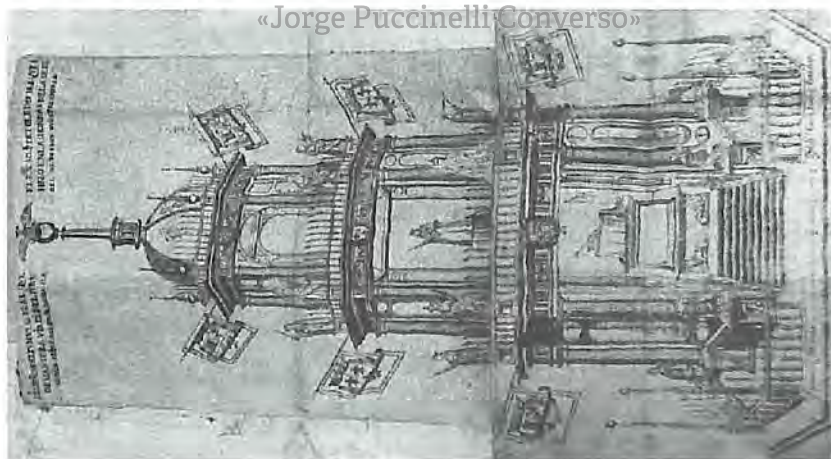
Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»



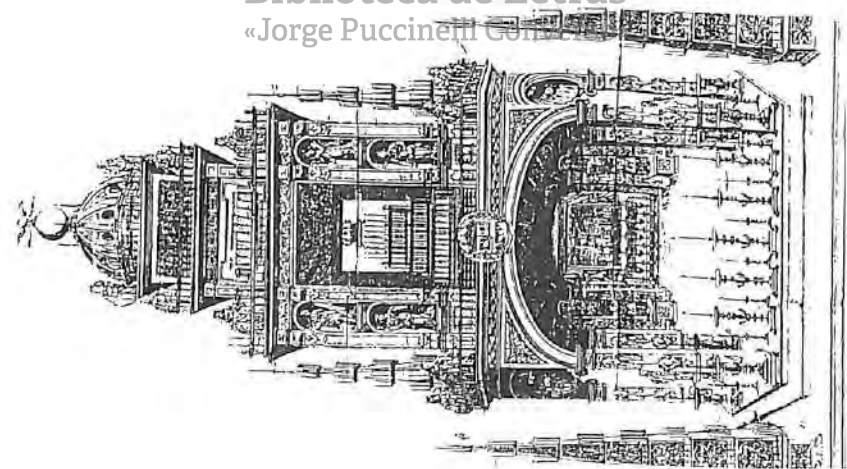
Lám. 1. Tímulo de Margarita de Austria. Francisco Bejarano, 1613.

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»



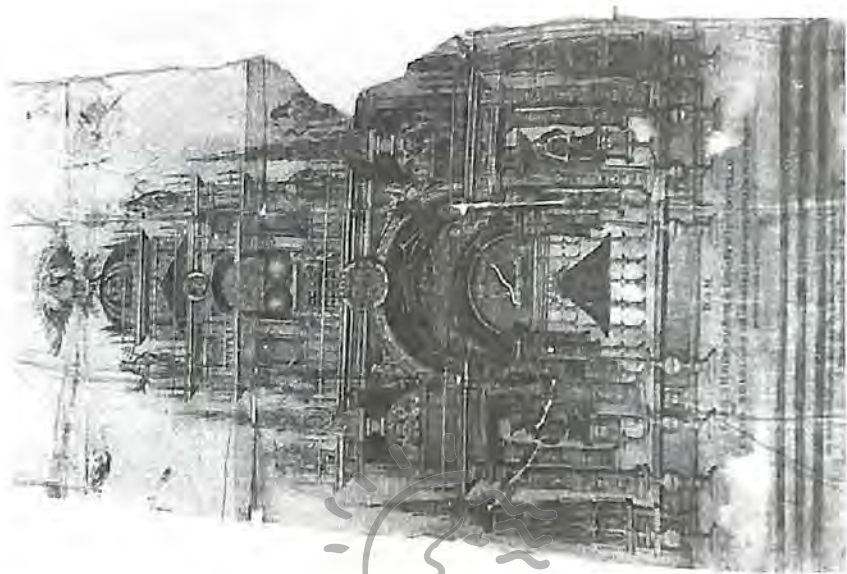
Lám. 2. Tímulo de Isabel de Borbón. Guillermo de Olivas, 1645.



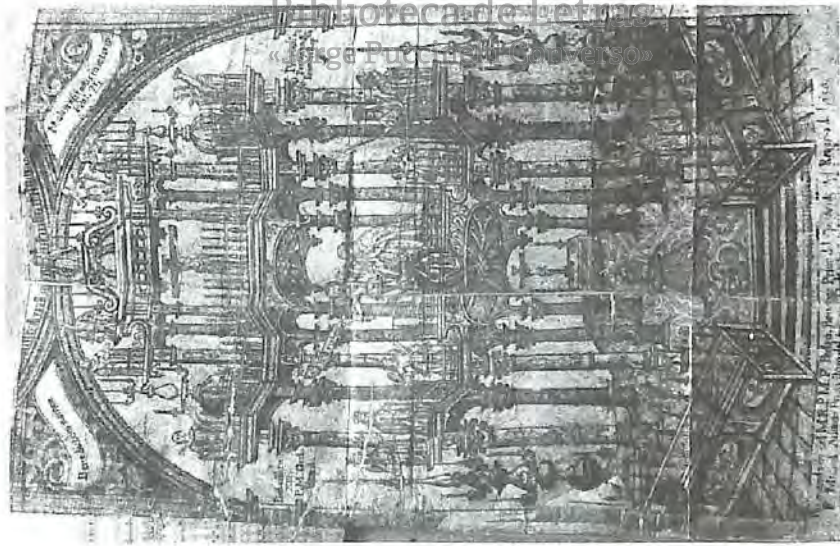
Lám. 3. Túmulo de Mariana de Austria. Pedro Nolasco, 1697.

Biblioteca de Letras

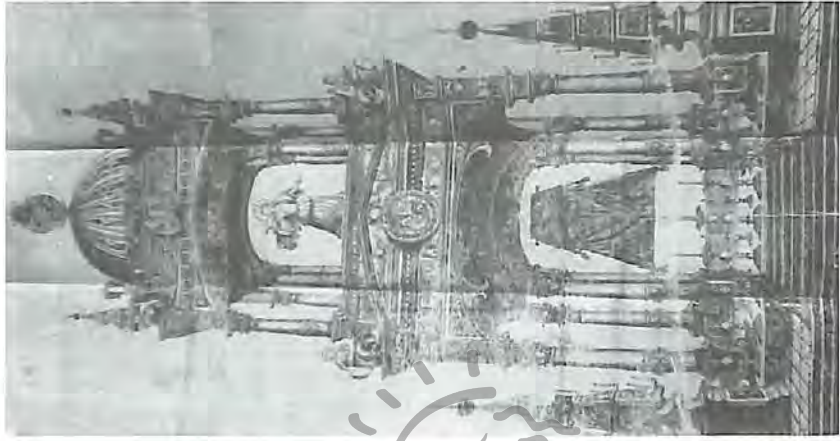
«Jorge Puccinelli González»



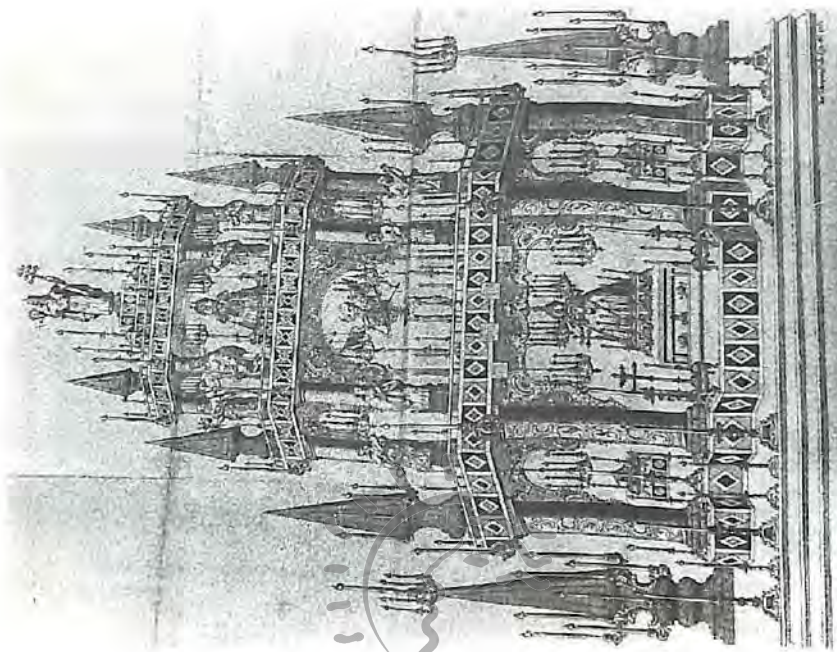
Lám. 4. Túmulo de Carlos II. Miguel Adame, 1701.



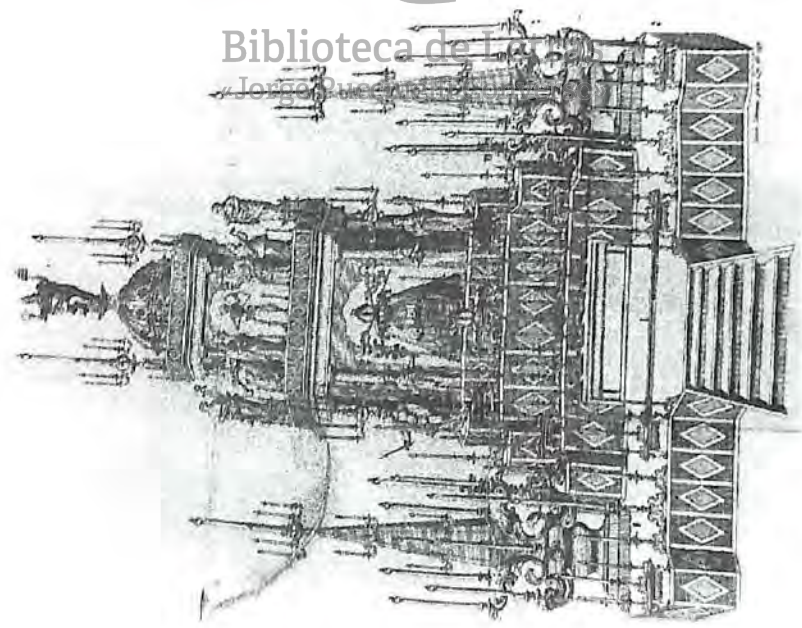
Lám. 5. Túmulo de Benedicto XIII. Miguel Adame, 1731.



Lám. 6. Túmulo del duque de Parma. Juan José Espinoza, 1728.

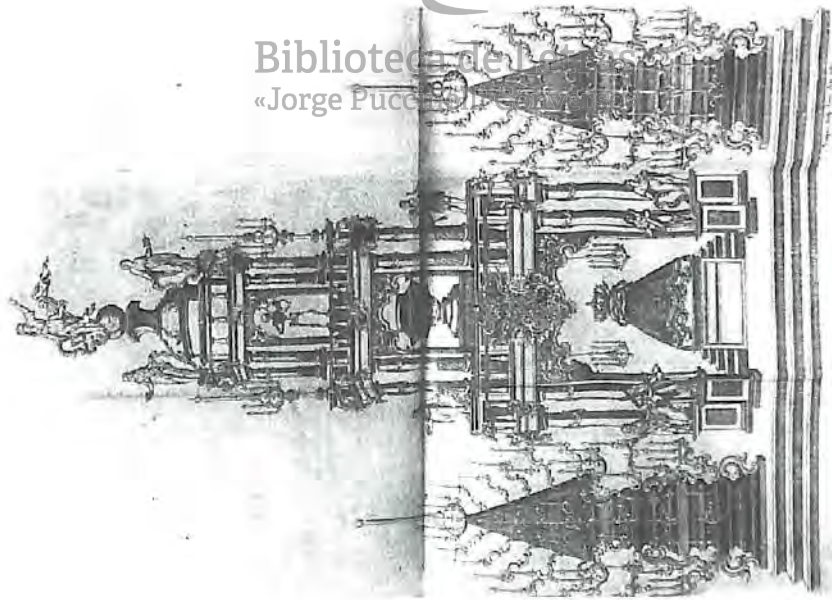


Lám. 8. Túmulo del arzobispo Diego Antonio de Parada. José Vázquez, 1781.

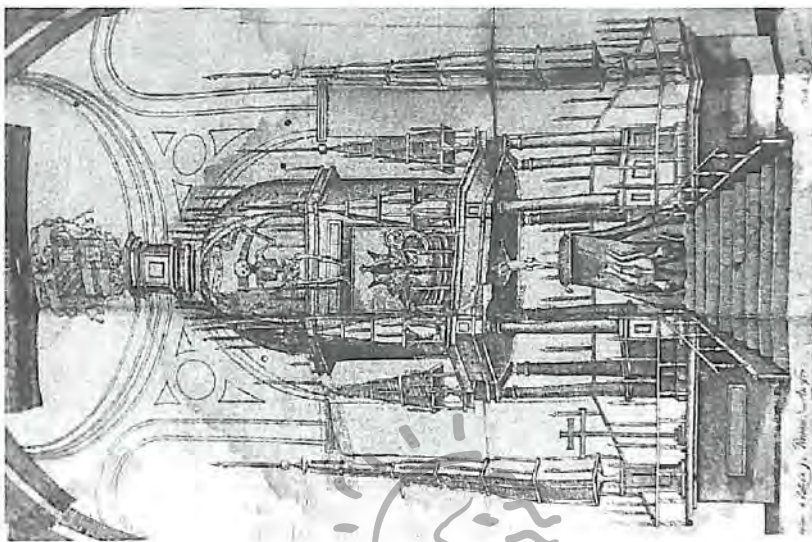


Lám. 7. Túmulo del arzobispo don Pedro Antonio de Barroeta y Angel. José Vázquez, 1776.

Biblioteca de la
 y Jorge Quevedo



Lám. 9. Túmulo del rey Carlos III. José Vázquez, 1789.

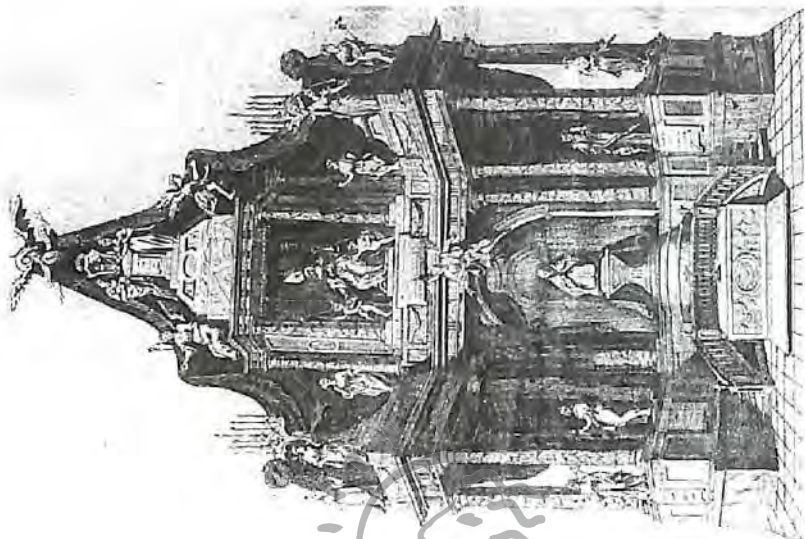


Lám. 10. Túmulo del obispo Juan de Castañeda Velásquez y Salazar. José Carlos de Zelada, 1763.



Lám. II. Túmulo de María Amalia de Sajonia. Camacho, 1769.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli, Comodoro»



Lám. 12. Túmulo del arzobispo Juan Domingo Gonzales de la Reguera. Marcello Cabello, 1805.

Hacia el encanto del muro con Mauro Rodríguez Cárdenas*

Alicia Valladares Landa
Departamento Académico de Arte

El muro, un reto, un amigo, un misterio, la nada, sumergirse, encontrarse con lo que planeaste, y mucho más. Ese diálogo silencioso, con miles de voces que te hablan, duendes, la magia del arte, y las figuras llenándose de vida, de tu vida que resuena mítica, más allá del tiempo y del cansancio físico y te sientes pequeño y un ejemplar de los últimos muralistas de su especie, que están en extinción, eso y mucho más es lo que dice cuando declara "Soy muralista de profesión", Mauro Rodríguez a sus 66 años, recuerda cómo desde sus cuatro, para él la contemplación tenía un sentido mágico: observar los movimientos, emocionarse, dibujar. Cuando llega al colegio se conmueve ante los hechos históricos y va creciendo admirando el arte del cine y sus protagonistas, todo lo cual le sirve de inspiración para dibujar.

A los trece años muere su padre y empieza a trabajar en un taller de platería en las vacaciones escolares; el adolescente madura con rapidez, va surgiendo el hombre. A los 16 años postula a Bellas Artes e ingresa; con la idea de perfeccionar el arte del retrato, pero descubre un mundo maravilloso. Paralelamente trabaja en la sección nocturna en la fábrica de tejidos "El Pacífico", los colores de los hilos van enriqueciendo su retina.

De sus maestros, recuerda a Gomeró, Allañ, Gutiérrez Infanta, Dávila y Ugarte Eléspuru, descubre los secretos del oficio y paralelamente se prepara para docente. En su mundo interior en los momentos de silencio, sus vivencias regresan: las frustraciones, alegrías, angustias, las experiencias le sirven para inspirarse, también las corrientes de arte contemporáneo como el expresionismo y el surrealismo, el primero con sus formas atormentadas y el segundo por la soltura y flexibilidad de sus formas, los contrastes violentos de fríos y cálidos y la audacia en el ritmo.

* Nació en Yanahuara, Arequipa, Perú, el 21/10/1931

Egresada de la escuela en 1956 como maestra con medalla de plata e inicia su carrera docente, deja la fábrica de tejidos. Las circunstancias lo ponen ante el requerimiento de tener que preparar un mural. Como no conocía la técnica, se inscribe en el taller de Quispez Asín. Lo que sería un paso fugaz se convirtió en la llave secreta que le llevaría a descubrir su verdadera pasión: el mural; trece años trabajó con Quispez, le enseñó a amar el muro, descubrir sus secretos. Ante él presentó su primer proyecto en 1967, *El desarrollo de la educación primaria* en el Perú, y lo ejecutó en la escuela N° 753 de Pueblo Libre, de 6.80 m. de largo por 3.10 m. de alto; luego siguió *Alegoría al trabajo* (6.00 m. x 2.50 m.), y hasta que llegó al mural *El arte en el Perú*.

Los maestros de la escuela de Bellas Artes le fueron brindando su opinión. Su maestro le aconsejó: "Salga al extranjero, el público no está aún preparado para apreciar un mural". Han pasado los años, y en parte su maestro tuvo razón; pero el amor a su tierra y el calor humano que aun se respira entre nosotros, le hizo apostar por el Perú. Continuaría haciendo murales, sobreponiéndose a las dificultades, no hay concursos públicos, los particulares permiten continuar en la tarea aunque no siempre en las mejores condiciones.

Su consagración internacional vendría en Colombia en 1988 con el mural de la Quinta de Santa Pedro Alejandrino, en homenaje a Bolívar y a su intervención en la independencia. Dos años entre investigación histórica previa y luego 300 horas contra el muro, un trabajo fuerte. Se levantaba a las 2:00 de la madrugada para iniciar el mural con su equipo, para no concluir hasta las 5:00 p.m., sólo media hora para el almuerzo, luego ejercicios, cenar y descansar para reiniciar el próximo día. No hubieron feriados, el muro no espera, exige, y fueron surgiendo las figuras. Contó con todos los materiales apropiados, tierras especiales para frescos traídas desde Francia. Los 50 m. de largo por 3.20 m. de alto se constituyeron en el mural histórico más largo de toda América Latina.

Han pasado 10 años desde que el maestro no aceptó el nombramiento de docente en la Universidad Nacional de Bogotá, regresó al Perú y trabajó como docente en su Alma Mater. Aún no se le ha brindado la oportunidad de un gran muro en el país, sigue estudiando, investigando, ahora prepara un inventario de los murales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, como parte del trabajo que se ha impuesto de ubicar todos los murales existentes en Lima, donde las nuevas generaciones puedan estudiar.

Ahora el tiempo es lo más preciado. En el muro el tiempo se acorta y se lucha contra el tiempo, porque es eso. Cuando se termina aún no se está satisfecho y eso es lo que lo lleva a seguir.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»



El periodismo y la creación literaria: una natural vinculación

Sonia Luz Carrillo

Departamento Académico de Comunicación Social

En *Escenas de la Comedia*, uno de sus estudios dantianos, Leopoldo Chiappo se refiere a la palabra como suave agitación de aire que carga la sustancia preciosa del pensar y más adelante recuerda cómo hemos inventado la manera de apresarla, hacerla silencio exterior y depositarla sobre la piedra, el papiro, la madera, el pergamino, el papel y últimamente en circuitos electrónicos.¹ En similares términos Julio Ramón Ribeyro nos dice que "el hecho material de escribir, tomado en su forma más trivial si se quiere —una receta médica, un recado— es uno de los fenómenos más enigmáticos y preciosos que puedan concebirse."²

Compartiendo la convicción acerca de la dignidad, importancia y exigencias del mensaje escrito, en las siguientes líneas nos proponemos señalar las características que permiten establecer relaciones entre escritura literaria y escritura periodística.

Vinculación que es necesario recordar en momentos en los que una actividad como la de comunicación social, no sólo es la que más espectaculares avances tecnológicos ha experimentado sino la que ha modificando substancialmente, en este fin de siglo, las nociones de tiempo y distancia, debido fundamentalmente a sus características de inmediatez, y transitoriedad.

¹ Chiappo, Leopoldo. *Escenas de la Comedia. Estudios dantianos*. Lima: Universidad Cayetano Heredia-Concytec, 1987, p. 27.

² Ribeyro, Julio Ramón. *Prosas apátridas aumentadas*. Lima: Milla Batres, 1979.

Rapidez en la recolección de los datos, simultaneidad entre difusión y recepción, intenso flujo de informaciones a un ritmo incapaz de captarse en su totalidad. Brillos y reclamos a voz en cuello ya sea desde la radio, la televisión o los titulares de los diarios es en gran medida el paisaje urbano cotidiano. En ese caos, con esa urgencia de inmediatez y amplia cobertura, en esta cultura de la imagen —que no es Cultura de la Imaginación— la producción de textos muchas veces se descuida, al imponérsele servir a la rutina, la rigidez de unas cuantas fórmulas, o —peor aún— a la vulgaridad.

Sin embargo, paralela a la pobreza, la repetición y el desaliño de los mensajes de cierta prensa, existe en nuestro país —y en general, en nuestra lengua— una literatura sólida, de amplio reconocimiento y prestigio.

Esta doble consideración alienta la necesidad de reflexionar acerca de la dignidad del periodismo escrito, porque éste a diferencia de la información exclusivamente audiovisual —por naturaleza fugaz y sumaria— sin perder identidad ni autonomía, puede recibir los aportes de la literatura en tanto capacidad de síntesis para representar la compleja existencia humana, unida a la experimentación y renovación del lenguaje, que haga posible superar algunas de las actuales dificultades. De otro lado, también el ejercicio periodístico ha aportado —y va seguir haciéndolo— a la literatura, como lo manifestó Gabriel García Márquez: “el periodismo me ha sido muy útil en el oficio literario, me enseñó recursos para darles validez a mis historias”¹.

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

La presencia de creadores literarios en el mejor periodismo, demuestra una larga y fecunda vinculación que es preciso considerar y revitalizar para un renovado impulso de la actividad que se ha colocado, debido a su enorme incidencia social y la incorporación de la más espectacular tecnología, en el centro mismo de la vida contemporánea. Literatura y periodismo pueden seguir aportando mutuamente sus saberes para una actividad de mayor calidad tanto ética como formal.

1. La comunicación periodística

La comunicación humana ha sido y es campo de incesantes estudios, sin embargo, desde inicios del presente siglo ésta se observa desde la lingüística, la

¹ *Chasqui*. Revista Latinoamericana de Comunicación. CIESPAL, No. 52, Quito; noviembre, 1995.

antropología, la sociología, la psicología, la filosofía, y el interés que despierta excede incluso el ámbito de los estudios humanísticos. En ese sentido nos interesa iniciar esta reflexión desde sus bases.

1.1 *La Comunicación Humana*

La comunicación como proceso humano por el cual es posible intercambiar un contenido simbólico, es a grandes rasgos, la acepción con la que desde muy distintas perspectivas de análisis, podemos coincidir. Como acto también es posible definirlo en los términos clásicos de Karl Bühler, cuando, al referirse al habla, hace suya la concepción platónica del lenguaje como "un instrumento" que permite que "uno diga a otro algo sobre las cosas."⁴

La consideración del acto comunicativo como concreta vinculación de diversos sujetos ante la realidad, presenta la noción de intersubjetividad desarrollada posteriormente por Habermas en lo que denomina el establecimiento de la *Razón comunicativa*, es decir, la capacidad de actuar y hablar de los sujetos respondiendo a las pretensiones de validez de sus actos del habla. Para Habermas, "El mundo sólo cobra objetividad por el hecho de ser reconocido y considerado como uno y el mismo por una comunidad de sujetos capaces de lenguaje y acción. El concepto abstracto del mundo es condición necesaria para que los sujetos que actúan comunicativamente puedan entenderse entre sí sobre lo que ocurre en el mundo."⁵

Tal como señalara en un trabajo anterior, la presente indagación acerca de las posibilidades de los mensajes sociales, "se orienta por la consideración del acto de comunicar en tanto actuación recíproca y eficaz que permite que un mensaje sea compartido al hacerse inteligibles sus variados sentidos"⁶. Vale decir, observamos el mensaje escrito en tanto tipo de texto socialmente reconocido.

Abraham Moles (1975) nos recuerda que "la palabra comunicación tiene como raíz la idea de una puesta en común y no es abusivo preguntarse si la

⁴ Bühler, Karl. "Teoría del lenguaje". *Revista de Occidente*. Madrid: 1961, p. 46.

⁵ Habermas, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid: Taurus Humanidades. Santillana. 1992, t. I, p. 30.

⁶ Carrillo, Sonia Luz. *Comunicación Individual y Colectividad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*. Informe de Investigación. Lima: Instituto de Investigaciones Humanísticas, UNMSM, 1995.

palabra comunidad tan extensamente empleada por los filósofos de las ciencias humanas, está vinculada a la idea de lo que las gentes tienen en común, o si bien, no sería más prudente unirla al *acto* de comunicación, definido éste a partir de lo que las gentes tienen en común". Líneas más adelante, en su ensayo *El muro de la comunicación*, señala que si bien el fenómeno es tan antiguo como el ser humano, recién empieza a estudiarse a gran escala cuando "un mediador, es decir, la técnica obliga a objetivarla [...]. Todo fenómeno nuevo aporta consigo una moda. Vivimos la moda de la comunicación y ésta es paralela a la prodigiosa expansión de los sistemas tecnológicos que la soportan"⁷.

En un texto clásico en el análisis de la comunicación desde el Estructural funcionalismo, el sociólogo norteamericano Harold Lasswell, (1955) enunciadador del célebre paradigma *¿Quién, dice qué, a quién y con qué efecto?* advierte que "no interesa tanto dividir el acto de comunicación, como contemplar el acto en su totalidad, en relación con todo el proceso social." A partir de dos marcos de referencia: estructura y función su análisis se centra en las funciones y encuentra que la comunicación comporta tres claramente distinguibles: 1) la supervisión o vigilancia del entorno, 2) la correlación de las distintas partes de la sociedad como respuesta al entorno, y 3) la transmisión de la herencia social de una generación a la siguiente. Para el caso de la sociedad humana, observa que hay tres categorías de especialistas actuando las funciones antes mencionadas: "Un grupo vigila el entorno político del estado como un todo, otro correlaciona la respuesta de todo el estado al entorno, y un tercero transmite ciertas pautas de respuesta de los viejos a los jóvenes. Diplomáticos, agregados y corresponsales extranjeros representan a quienes se especializan en el entorno. Editores, periodistas y locutores son correlatores de la respuesta de la respuesta interna. Los pedagogos, la familia y la escuela transmiten el legado social."⁸

El pensamiento contemporáneo gira alrededor de las características que va mostrando la llamada *sociedad de la comunicación*. Tal como asevera Gianni Vattimo (1990): "La relación que se da entre las ciencias humanas y la sociedad de la comunicación –nuestra sociedad caracterizada por la intensificación del intercambio de informaciones y por la tendencial identificación entre acontecimiento y noticia– es mucho más estrecha y orgánica de lo que se cree".

⁷ Moles, Abraham: "El muro de la comunicación", Miguel de Moragas (ed.), *Sociología de la Comunicación de Masas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979, p. 93.

⁸ Lasswell, Harold. *Estructura y función de la comunicación en la sociedad*, op. cit., pp. 160 y 161.

Insistiendo sobre esta relación el autor de *La Sociedad Transparente* dice: "...el intensificarse de los fenómenos comunicativos, el acentuarse de la circulación informativa, hasta llegar a la simultaneidad de la crónica televisiva en directo (y a la aldea global de MacLuhan), no representa sólo un aspecto de la modernización, sino, de algún modo *el centro y el sentido mismo de este proceso*".⁹

Un trabajo clásico sobre los diferentes modos de comunicación de los seres *humanos* es el de Charles W. Morris (1938) *Fundamentos de la teoría de los signos*. En él el autor propone tres dimensiones y niveles de la semiosis: "En términos de los tres correlatos (vehículo sígnico, designatum, intérprete) de la relación triádica de semiosis, puede abstraerse —para convertirse en objeto de estudio— una serie de relaciones diádicas. Morris hace derivar relaciones que denomina: dimensión semántica, dimensión sintáctica y dimensión pragmática."¹⁰

A partir de este esquema y en uso de la terminología propuesta por Morris, son muchos los trabajos que han incidido en el *área pragmática*, como el del estudioso español Pedro Costa que plantea la siguiente clasificación: "El estudio de la comunicación humana es susceptible de ser dividido en una área sintáctica, en otra semántica y en otra de nivel pragmático. La primera se ocuparía de los problemas que plantea la transmisión de información. La semántica estudiaría primordialmente los significados y los códigos. La pragmática, por su parte, se ocuparía básicamente del estudio de la comunicación en cuanto afecta a la conducta"¹¹

«Jorge Puccinelli Converso»

Y es en esta área pragmática en la que se ubica la observación en torno al mensaje cuando éste opera en términos *periodísticos*, es decir con las nociones inherentes de Actualidad, periodicidad y amplia divulgación.

1.2 El Mensaje Periodístico

Un mensaje que tiene de *relato*, de *descripción* y *argumentación*, mediante el cual se cuentan hechos recientes, capaces de interesar a públicos di-

⁹ Vattimo, Gianni. *La Sociedad Transparente*. Barcelona: Paidós, 1990, pp. 89 ss.

¹⁰ Morris, Charles. *Fundamentos de la Teoría de los signos*. Universidad de Chicago, 1938. Edición española. Barcelona: Paidós, 1985, p. 120.

¹¹ Costa, Pedro. *Hipótesis para una metodología de la comunicación*. Volumen colectivo: *Comunicación y condición humana*. Ponencias del I Congreso Nacional de Comunicación Humana y Ecología. Barcelona: 1972, pp. 145 ss.

versos, es una definición con la que muchos podemos coincidir. Pero es importante colocar este mensaje en el contexto de la amplia esfera de la comunicación social.

Como es evidente, el mensaje a través de los medios masivos presenta múltiples formas y cumple muy variados fines. En torno a éstos Martínez Albertos, en su obra ya citada, establece una subdivisión interesante:

1. *La información de actualidad o Periodismo*, tiene como fin específico la difusión objetiva de hechos a través de la información, la interpretación y el comentario de los acontecimientos que son noticia.
2. *La Propaganda* tiene como fin específico la difusión de ideas o doctrinas por la vía de la sugestión emotiva que se dirige a lograr cierto grado de coacción sobre los receptores.
3. *El Anuncio o Publicidad comercial* tiene como fin específico la difusión de una mercadería entre los consumidores de un régimen de mercado competitivo.
4. *Las Relaciones Públicas* tienen como fin específico la difusión parcial de hechos e ideas relacionados con una actividad o servicio, con el objeto de crear un clima de cordialidad pública a favor de ese servicio"¹².

En torno al primer tipo de mensaje –y tal vez el más rápidamente identificable– el profesor F. Fattorello citado por Martínez Albertos ha propuesto un cuadro de rasgos particulares: “Los fines de la información de actualidad son específicamente informativos u orientadores [...] está asentada tanto desde el punto de vista técnico como científico, sobre una concreta y precisa teoría de la noticia”. Respecto a los aspectos deontológicos y actitudinales de los comunicadores o periodistas Fattorello dice “la objetividad debe ser entendida como una meta que hay que conseguir en el ejercicio profesional. Esta presunción deontológica puede ser mejor valorada si en lugar de *objetividad periodística* hablamos de *honestidad intelectual del periodista*.”

Como quiera que la objetividad es uno de los rasgos que con mayor insistencia se reclama, especialmente para el ejercicio de la información contingen-

¹² Martínez Albertos. “El Periodismo como información de actualidad”, *Curso General de Redacción Periodística*. Madrid: Paraninfo, 1993, pp. 41 ss.

te, es interesante anotar lo que Fattorello afirma en torno a un punto que entraña aspectos profesionales, técnicos y éticos: “La honestidad intelectual, requisito indispensable para que se dé una verdadera información de actualidad o Periodismo, debe quedar efectivamente reflejada en el sincero respeto que los promotores del proceso tengan por la libertad de respuesta de los sujetos receptores: libertad de respuesta para adherirse o para rechazar los contenidos de polarización que se ofrecen a su consideración a través de los *mass-media*.”¹³

En la misma línea, Emil Dovifat (1960) al glosar las tres características del mensaje periodístico “Actualidad (las últimas noticias), periodicidad (periodos cortos y regulares) y genericidad (la más amplia circulación)” advierte que estas tareas se unifican gracias a tres diferentes soportes: “El equipo intelectual o espiritual (los hombres y mujeres redactores de la empresa periodística), la base económica (la empresa editorial) y el equipamiento técnico necesario”.

Acercas de las particularidades de la tarea de transmitir el mensaje a través de grandes medios y las exigencias profesionales y deontológicas que esto lleva, el maestro alemán señala: “En un periódico actúan tres fuerzas inseparables: las espirituales, las económicas y las técnicas. Ninguna puede prescindir de las otras. Pero la tendencia a que domine la espiritual es la concepción de todo periodista con sentido de responsabilidad.”¹⁴

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

1.3 El estilo periodístico

La comunicación periodística vista en su dimensión de comunicación humana potenciada en extremo por la aplicación de la más alta tecnología, constituye un proceso de interrelación de individuos y grupos en una sociedad, que se concreta en forma de un tipo de mensaje, *una forma de organización de discurso* al que –en términos generales– se le exige ser claro, directo, breve y preciso.

En torno al tipo de mensaje con finalidad periodística se vienen realizando estudios tanto desde la lingüística como de la investigación en comunicacio-

¹³ Fattorello, Francesco. *Introducción a la Técnica Social de la Información*, citado por Martínez, *op. cit.*, pp. 42-43.

¹⁴ Dovifat, Emil. *Periodismo*. México: Uteha, 1960, pp. 13 ss.

nes. Se trata de hallar los rasgos típicos de un mensaje dirigido al mayor número de receptores, haciendo accesible sus contenidos a personas de experiencias socio-culturales heterogéneas.

Susana González Reyna (1991) nos dice que “En el periodismo se combinan motivaciones sociológicas y lingüísticas para la elaboración de los mensajes, pues el periodista es un intérprete del acontecer social, quien en su discurso *construye la realidad*”. También nos recuerda que: “ El discurso es una estructura formal, una organización lógica de signos que tiene una significación precisa. El hombre usa al discurso para comprender primero, y transmitir después la realidad. El periodista se vale del discurso para *informar* los sucesos; *describir* las situaciones, los personajes y los escenarios; *relatar* los acontecimientos; *evaluar* los hechos y *comentar* las noticias.”¹⁵.

Describir, relatar, exponer y argumentar son precisamente las distintas maneras de usar el lenguaje para comunicar algo, operaciones discursivas básicas que en el caso del mensaje periodístico requieren un ordenamiento conforme a un código preestablecido y ampliamente compartido. De esta forma se produce la construcción de sentido.

En su clásico *Curso de Redacción*, Gonzalo Martín Vivaldi introduce el tema de *La información y la noticia*, con una serie de conceptos útiles de releer. Dice, por ejemplo: “Expuestas ya las líneas generales del arte de escribir y estudiadas algunas de las técnicas más necesarias para nuestra disciplina, abrimos un apartado especial acerca de la técnica de la información. En este *campo literario* –continúa explicando– el arte de escribir, la técnica, se circunscribe más. Las reglas son más fijas, dentro de la natural flexibilidad y elasticidad de nuestra disciplina.”

Más adelante, refiere: “se notará en las páginas que siguen una constante referencia a la *técnica periodística*. Nada más lógico. La técnica informativa *ha adquirido rango de modelo* en el periodismo”. Luego hace una interesante aseveración: “El periódico es, ante todo y sobre todo, información: desde el artículo de fondo hasta el más modesto anuncio, todo responde a la más precisa técnica informativa [...] todo ello dirigido a un gran público, a un *tipo medio* de lector, al que se pretende decir todo lo que de interés sucede en el mundo, del modo más *correcto, claro y breve* posible”¹⁶. Y al referirse a las condiciones in-

¹⁵ González Reyna, Susana. *Periodismo de opinión y discurso*. México: Trillas, 1991, p. 5.

¹⁶ Martínez Albertos, J. *Curso de redacción periodística*. Madrid: Paraninfo, 1993.

dispensables en una noticia bien redactada señalará los requisitos del mensaje informativo: veracidad, exactitud, interés, claridad, brevedad, rapidez e integridad.

Emil Dovifat reclamaría al discurso informativo “concisión, claridad y una construcción que capte la atención”, mientras el profesor español Lázaro Carreter señala como distintivo de todo buen escrito, sea cual fuere la naturaleza de su difusión: *naturalidad, claridad y concisión*. En su libro *Curso General de Redacción Periodística*, Martínez Albertos cita al profesor norteamericano Neale Cople, cuando éste dice: “la claridad es lo más importante en el estilo periodístico [...]. Son muy convincentes también el ritmo y el colorido. Una buena introducción es excelente ayuda”.

Martínez Albertos cita también a Cople y según el maestro español, en el libro del norteamericano aparecen las notas que definen el estilo informativo: “*sencillez, claridad, simplicidad* –sin que ésta signifique rebajamiento de las cuestiones en sí– densidad de datos informativos, *concisión* –aunque tampoco hay que abusar de frases breves– cambio de ritmo narrativo mediante la alternativa de frases cortas con frases largas, referencias personales (es decir, hábil utilización de los pronombres personales, que pueden crear una cierta sensación de diálogo).” Para Cople, el dominio de un buen estilo depende más de un *conocimiento profundo del idioma* que de la habilidad para aplicar fórmulas de cómo escribir textos periodísticos. La docencia universitaria en esta disciplina, personalmente, me ha servido para constatar la verdad de esta consideración. Las “recetas” para la elaboración de un texto poco ayudan cuando el redactor o redactora no tiene aún el cultivo personal necesario que le permita asistir con sensibilidad y transmitir –por ello– con eficacia, los acontecimientos del mundo contemporáneo.

“La palabra *técnica* –dice Neale Cople– se presta a confusiones. Saber escribir un reportaje en forma de pirámide invertida, cosa que no es estilo, puede aprenderse en seis meses en la sala de redacción o en el aula. Es simplemente una fórmula. *El estilo es hijo del saber, de la experiencia, del buen juicio, del gusto y de la habilidad disciplinada*. Todo ello unido al pensamiento. Mediante el pensamiento, y no mediante fórmulas, se logra la profundidad. Es algo que no se aprende en seis meses o en seis años, pues es algo que ya estamos desarrollando y que seguirá en desarrollo hasta el momento en que nos retiremos, siempre y cuando escribamos con la mente y no con fórmulas”¹⁷.

¹⁷ Cople, Neale, en Martínez Albertos, *Op. cit.*, p. 221

1.4 El Periodismo escrito

Espacios y emisoras radiales dedicados a la información, noticieros televisivos a diferentes horas del día, canales vía cable especializados en noticias, podría hacer pensar que la prensa, el más antiguo medio, ha perdido vigencia. No sólo no es así, sino que ella aparte de haber dado origen a muchas de las técnicas de presentación del mensaje, marcó con su actividad la terminología referida a información. En la actualidad, por ejemplo, todavía se mencionan las agencias de noticias como Agencias de Prensa (UPI, AP, AFP, etc.); igualmente, al hablar de una instancia de comunicación pública en alguna entidad, se señala, Oficina de Prensa, o también Comunicado de Prensa, Nota de Prensa, y los periodistas de todos los medios siguen siendo llamados hombres y mujeres de Prensa mientras los personajes públicos brindan “declaraciones a la prensa” frente a las cámaras de televisión. De otro lado cuando se quiere poner de relieve la influencia del periodismo en una sociedad, se habla de la Prensa como Cuarto Poder. Y cuando las libertades se hallan amenazadas, diversas voces reclaman Libertad de Prensa. Sin embargo, son innegables los cambios producidos en la prensa a tenor de los espacios que fueron conquistando otros medios, los distintos lenguajes que se experimentaron —creando nuevas exigencias y necesidades en los públicos— que motivó importantes cambios en la prensa. Es más notorio sea tal vez el de la especialización temática que atiende a distintos segmentos de público.

De otro lado, compartiendo criterios noticiosos básicos, tanto la prensa como los medios audiovisuales fueron evolucionando, influyéndose mutuamente pero también construyendo cada uno una manera de codificar sus mensajes. Construyendo cada medio su particular lenguaje.

1.4.1 Particularidad del periodismo escrito

Para comprender la naturaleza del periodismo escrito es indispensable recordar que “Un periódico es una empresa que tiene como función esencial transformar los acontecimientos en noticias. Una empresa industrial que además de los periodistas necesita de la colaboración de numerosos empleados y obreros”, como dice Philippe Gaillard (1972)¹⁸. Y en esta empresa se fabrica

¹⁸ Gaillard, Philippe. *Técnica del Periodismo*. Barcelona: Oikos-Tau Ediciones, 1972, pp. 15 ss.

un producto muy especial: un conjunto de contenidos simbólicos, esperados por el público lector, consumido ávidamente en las siguientes horas de su producción y luego arrojado al tacho de desperdicios o acumulado para ser entregado a alguna institución de bien común, ahora convertido sólo en papel, en pasado, como si de pronto se hubieran borrado los caracteres que lo hicieron apetecible. Salvo que contenga uno que otro material que soporte el paso de las horas, algún material que venza el destino ineludible del mensaje periodístico: su perecibilidad.

En este punto también es útil recordar que la información periodística nace históricamente vinculada a un fenómeno de prestigio social en la cultura occidental: la posibilidad de la lectura, unida a la capacidad de fabricar papel y las posibilidades técnicas para lograr imprimir en éste tantos ejemplares de un texto como fuera necesario. Como sabemos, un acontecimiento de enorme repercusión es la aparición y expansión de la imprenta que hizo posible no sólo la *difusión masiva de hechos ocurridos sino también la difusión de juicios subjetivos sobre estos hechos*.

Precisamente por estas funciones de informar y orientar, muchos discuten hoy sobre otras funciones (sociales y culturales) que cumple el periodismo escrito. Al respecto Martínez Alberto hace conocer su posición basada en la diferencia establecida entre la *información contingente* en la que el periodista es el emisor, y la *información contingente* en la que el emisor es un educador o cualquier otro especialista. A partir de esta distinción, señala: "Me inclino por la idea de que el periódico por medio de sus diferentes variantes de papeles impresos: el diario, el semanario, la revista gráfica, la revista de pensamiento, la revista literaria etc. —*es más un producto cultural que refleja los niveles de desarrollo científico y técnico de una sociedad que un instrumento para la cultura y la educación de los pueblos.*"

La prensa (diarios, semanarios, revistas), es uno de los varios canales por los que se opera ese vasto fenómeno contemporáneo que es la comunicación social. Sólo a ella se denomina periodismo escrito, pero la verdad indica que también las noticias de los medios audiovisuales, previamente a su difusión, son también *materia textual, texto*.

Sin embargo, lo que distingue al mensaje sea cual fuere el canal utilizado, son las distintas modalidades expresivas. En el caso de la prensa la realidad es representada a través de: 1) Series visuales lingüísticas; 2) series visuales para-lingüísticas y 3) series visuales no-lingüísticas.

En las *series visuales lingüísticas* se incluyen aquellos textos publicados y que aparecen desarrollados y expuestos siguiendo los requerimientos de una forma lineal y discursiva. A tenor de su contenido los textos serán informativos, interpretativos u opinativos; todos ellos enmarcados en lo que llamamos materiales de actualidad. Pero también encontramos texto de finalidad comercial, propaganda ideológica, relaciones públicas. Vale decir, cualquier tipo de texto que intenta un grado de comunicación cognitiva ingresa a esta serie.

En la *serie para-lingüística*, un conjunto de variaciones cumplen –en los medios impresos masivos– las mismas funciones que cuando se producen estas variaciones en la comunicación interpersonal y el lenguaje oral: El tamaño de los titulares y la tipografía usada, la disposición espacial de los textos y otros elementos, el uso de las comillas, el uso de cursiva o negrita, son rápidamente identificables con el tono de voz, el volumen del timbre etc. Las *series visuales no-lingüísticas* las conforman las imágenes fotográficas, los dibujos, el color, las variaciones de papel, entre otros elementos.

De otro lado, el lenguaje periodístico en los medios escritos es un lenguaje no-literal, es un lenguaje fuertemente connotativo, su decodificación depende del contexto, y, al menos en términos ideales, debemos ubicarlo en el nivel coloquial de los sectores cultos de una población. El periodista, en tanto emisor, busca primordialmente transmitir un mensaje en condiciones óptimas de rapidez y eficacia comunicativa. Es decir una construcción que *capture el interés del lector*.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Sobre este tercer punto el padre Emil Gabel, durante varios años Presidente de la Unión Católica Internacional de Prensa UCIP, menciona como “leyes psicológicas de la información periodística”: la esquematización, la dramatización y la variación cíclica del interés. Veamos que comportan estas leyes:

La *esquematización*, consiste en reducir la complejidad de los datos informativos a un cuadro sencillo y comprensible gracias al cual, pueda ser ésta asimilada en una lectura rápida e incluso precipitada.

La *dramatización*, llamada también la “puesta en escena de una información” está ligada al concepto de interés humano, descansa en los recursos del teatro y busca implicar directamente al lector. Su abuso –lamentablemente, tan frecuente en la actualidad, con el sensacionalismo exacerbado– hace que se pierdan de vista los límites de la sobriedad. Peligrosamente, además, consigue que mucho de lo que acontece tenga un barniz de espectacularidad y superficialidad.

La *variación cíclica del interés* es un fenómeno psicológico que obliga a cambiar de enfoque expositivo si quiere seguir atrayendo a su público. Un hecho, por más importancia que tenga o parezca tener, no puede ser publicado durante un tiempo indefinido. Si el diario o la revista ha optado por realizar una campaña deberá en cada edición mostrar nuevos ángulos del tema que mantengan abierta la atención de su público. Este criterio está íntimamente ligado al carácter transitorio del mensaje periodístico.

De otro lado, si bien es importante tener en cuenta que el lector normal de un periódico es un lector no especializado, una recomendación valiosa que recogemos de grandes maestros del periodismo estriba en el respeto del periodista a sus lectores, el imperativo de no subestimar al lector.

1.5 Normas y cautelas en el Periodismo Escrito

Tanto el periodismo escrito como el audiovisual, vive a la caza de respuestas a las preguntas típicas. Las célebres ¿Qué? ¿Quién? ¿Cuándo? ¿Dónde? ¿Cómo? y ¿Por qué? Respuestas que redactadas en forma sumaria dan como resultado el *lead* o *lid*, primer párrafo de la información en la estructura de *Pirámide Invertida*, llamada así debido a la importancia de ese primer párrafo respecto del cuerpo de la información, es decir, respecto de los siguientes acápites en los que se amplían los detalles concentrados en el encabezamiento.

«Jorge Puccinelli Converso»
Respecto a la elaboración del texto se propone un conjunto de reglas prácticas: Los verbos deben usarse, siempre que sea posible en forma activa. El tiempo presente es útil para dar vigor y sensación de actualidad a las narraciones. Especial vigilancia merecen los gerundios; evitar los vocablos preconcebidamente “poéticos”; evitar el exceso de comas, lo que se consigue al construir la frase en orden lógico gramatical. Se recomienda asimismo: Adjetivar con cautela; en caso de duda preferir la oración sustantiva; usar cuidadosamente imágenes y metáforas para no dar la sensación de afectación y cursilería. Se aconseja también evitar entrecornillar y, en general, usar recursos que puedan interpretarse como adoctrinamiento al lector. El yo del periodista –en los trabajos informativos– merece una atención particular. Puede usarse con cautela en algunas crónicas o reportajes. Los puntos de vista del periodista siempre son comentarios, juicios subjetivos.

1.6 El Relato Periodístico

Antes de ingresar al relato periodístico, revisemos el concepto relatar o narrar en términos generales. El llamado *discurso de acción*, el concepto se lo debemos a Teun Van Dijk (1976), se define como “el tipo de discurso que trata de acciones humanas”. Desde este punto de vista, la narración o relato es la forma de representación de una acción natural. Esto es válido también para otros textos. En primer lugar, es útil recordar que Aristóteles define *literatura*, como “imitación de una acción”. Y dentro de la literatura dos formas de imitación: la narración y el teatro (en tanto representación). Igualmente, es necesario mencionar la existencia de la narración más allá de la literatura, lo que Van Dijk llama *narraciones naturales* referidas a las circunstancias cotidianas de la conversación.

Otra manifestación de los *discursos de acción* se da en los diferentes tipos de *textos informativos* (noticia, crónica, reportaje, etc.) puesto que tratan esencialmente de acciones humanas. Aquí también se puede distinguir entre narración y representación

En torno a este punto en su célebre *Poética*, Aristóteles distingue las dos maneras de *imitar las acciones*. Primero, mediante el discurso, narrándolas. Y segundo haciendo hablar a los imitados como operantes y actuantes, por representación, ya se trate de un monólogo o un diálogo. Lo que es sumamente interesante para el tema materia de este estudio y la especialidad desde la que se aborda, es que estas dos formas fueron enunciadas en razón de la existencia de una mayor o menor proximidad a la vida, según se dé una *mayor o menor impresión de realidad*.

En el caso de Comunicación Social, las noticias a través de la prensa o la radio habitualmente serán narradas, pero también pueden ser representadas (citas textuales, encuestas, entrevistas etc.), mientras las emitidas por televisión, tendrán más similitud con lo que Aristóteles distinguía como los elementos de representación teatral: *Discurso, escenografía y música*. Esto se hace aún más evidente en los reportajes y en las películas. Mientras tanto, en la publicidad se narra historias o las representa mediante personajes que hablan y actúan en relación a un producto e incluso convierten el producto en un personaje más de la representación.

En el caso del relato en el mensaje periodístico, debemos mencionar la existencia de los géneros considerando las actitudes del emisor. Así tenemos: a)

Actitud informativa (nota informativa, crónica, entrevista y reportaje); b) Actitud interpretativa (Informes, reportajes ampliados, especiales, etc.); c) Actitud opinativa (Columna editorial, artículos de opinión, comentarios y columnas especializadas etc.)

1.7 Relato y Géneros Periodísticos

El relato, en mayor o menor medida aparece en todas las especies y géneros periodísticos. En el caso de la *Nota Informativa*, si bien la forma básica del discurso es la exposición, responder a las preguntas típicas del periodismo implica un breve relato de lo acontecido. Mientras tanto, la *Crónica* es esencialmente narrativa, con fuerte apoyo de la descripción: Se recurre a la forma discursiva del relato para destacar la trascendencia de lo acontecido y la descripción para dar al lector la impresión de ser testigo directo del acontecimiento. *La entrevista* es un género descriptivo-narrativo. Se apoya en el relato para dar mayor interés al mensaje. Tiene de exposición cuando el objeto es transmitir información y se vale de la descripción para indicar las características del entrevistado y del ambiente en el que se produjo la conversación.

El reportaje se propone el relato de aspectos desconocidos de un asunto ya informado y por ello tiene forma discursiva narrativa con apoyo en la descripción (notas de "color" y presencia de "voces", en el argot periodístico). Da lugar en ciertas ocasiones a que el periodista refleje sus impresiones acerca de los hechos, y por ello también tiene el refuerzo de la argumentación o exposición.

Dentro de los géneros de opinión podemos además hallar con cierta frecuencia fragmentos de relato, sobre todo cuando se intenta situar las ocasiones y circunstancias en las que se produce el fenómeno o hecho ante el cual se tiene una posición, una opinión.

Vemos así que el relato o narración es columna vertebral del mensaje periodístico. Tanto que Mar de Fontcuberta en su obra ya citada, afirma que «[en el periodismo] el texto narrativo puede bastarse a sí mismo; en cambio el descriptivo y el argumentativo, tienen que referirse a una secuencia que pueda narrarse. Según esta división, en los aspectos narrativos predominan las respuestas a *qué ha sucedido, quién ha sido el protagonista y cuándo ha sucedido*; los aspectos descriptivos apoyan las respuestas a *qué ha sucedido, quién ha sido el protagonista, cómo y dónde ha sucedido*; y el discurso argumentativo será imprescindible en la explicación *por qué ha sucedido*.

2. Creación literaria y mensaje periodístico

Ya sea para negar todo vínculo como para señalar cuánto le debe uno a otro, desde muy antiguo los conceptos de *creación literaria* y *mensaje periodístico* aparecen unidos en muy diversos estudios, tanto literarios como de comunicaciones. Sin olvidar que el mensaje literario es semánticamente autónomo, genera "su" realidad —de la que sólo se espera que sea verosímil— mientras el mensaje periodístico tiene la exigencia de la veracidad, existe sin embargo en la producción de ambos tipos de discurso, un nexo fundamental: en *el desorden de la vida* crean por selección y organización de datos, un orden, *el retrato simbólico de una situación*. Y lo hacen mediante las formas discursivas básicas de descripción, narración, argumentación y transcripción de la oralidad.

Como recuerda Octavio Aguilera (1992) las relaciones entre literatura y periodismo han conocido todas las gradaciones posibles desde la más absoluta identificación hasta la polémica ardorosa, cita a José Acosta Montoro, defensor de la identificación quien arguye que "son inseparables como la rama de un tronco"¹⁹. Para Martínez Albertos, se trata de ejercicios que se dan en ámbitos diferentes, con objetivos distintos; otros prefieren ubicar al periodismo como secuela de la literatura, mientras señalan que si bien se trata de dos ámbitos de trabajo diferentes siempre han tenido y tendrán muchos puntos de contacto.

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

2.1 Rápida mirada a una antigua y persistente vinculación

De hecho, nadie puede desconocer que el origen del periodismo se entronca con la literatura. No sólo poetas o narradores han escrito en los diarios más importantes, sino que diversos intelectuales han usado este medio. Tal como lo expresa Rafael Roncagliolo (1996) analizando las autorrepresentaciones del papel del periodista que se han venido dando en América Latina a través de distintas etapas, la primera corresponde al periodista como intelectual. Según el autor, esta imagen del periodista es la dominante en el caso peruano entre 1584, al establecerse la imprenta en Lima, hasta aproximadamente 1821 en los albores de la Emancipación, pasando por hitos muy importantes como son: la aparición de la *Gaceta de Lima*, en 1715; la fundación de *El diario de*

¹⁹ Aguilera, Octavio. *La Literatura en el Periodismo*. Madrid: Paraninfo, 1992, p. 29.

Lima, en 1790, el *Mercurio Peruano*, en 1791, entre muchos otros valiosos órganos de prensa que vehiculizaron las ideas de libertad política²⁰.

Al respecto Mar de Fontcuberta (1993) afirma "La diferencia entre periodismo y literatura es que el primero tiene, por lo menos en teoría, la misión de explicar hechos sucedidos en la realidad, y la literatura, como norma, expone hechos de ficción"²¹. Habría que mencionar junto con Fontcuberta que la dosis de ficción es el elemento tal vez más significativo en esta distinción.

Existen textos periodísticos elaborados con aportes de la novelística (en el caso del Perú es notable la obra periodístico-literaria de Guillermo Thorndikee), y grandes narradores que han llevado al libro los temas directamente aportados por la realidad. En América Latina, tenemos el caso de Gabriel García Márquez con su *Noticia de un secuestro*, como también lo es de alguna manera *El pez en el agua*, mezcla de biografía, reportaje y novela de Mario Vargas Llosa.

En el ámbito internacional, es preciso mencionar a una serie de excelentes escritores y no menos importantes reporteros que han puesto de manifiesto en innumerables ocasiones qué ocurre cuando la imaginación se pone al servicio de la actividad en comunicación social. El periodismo escrito inglés y norteamericano presenta los nombres de Charles Dickens, Oscar Wilde, Mark Twain, y Joseph Pulitzer, entre otros. Mención aparte merecen John Reed (1887-1919) con sus *Diez días que conmovieron al mundo* y su *México insurgente*; Ernest Hemingway (1899-1961) tan célebre por su narrativa de ficción como por su labor de corresponsal y reportero; y George Orwell (1903-1950). Sus reportajes, despachos como corresponsales, crónicas de acontecimientos o de viajes, entrevistas etc. abrieron el camino a otros periodistas que, décadas después, en los años 60, harían nacer el concepto de *Nuevo Periodismo*. Liderados por el gran periodista Truman Capote (a *sangre fría*), un grupo de jóvenes llevan a la práctica una *nueva forma de narrar* los acontecimientos²².

²⁰ Roncagliolo, Rafael. "El Periodista en la quinta revolución cultural", *Chasqui*, No. 54, junio, Lima, 1996, pp. 4 ss.

²¹ Fontcuberta, Mar de. *La Noticia. Pistas para percibir el mundo*. Barcelona: Paidós, 1993, pp. 94 ss.

²² En su libro *El Nuevo Periodismo*, Michael Johnson, Buenos Aires: Troquel, 1975, pp. 82-83, señala que "Capote desplazó su energía creativa de la ficción a los relatos novelados sobre un suceso real [...] es notable su sentido del lugar, fundamental para su estilo y la verdad del periodismo [...] ha seleccionado detalles realistas, fiel a la práctica periodística más tradicional [...]. En armonía con los propósitos periodísticos, el diálogo es totalmente verosímil, derivados de conversaciones y recuerdos de la experiencia humana [...] los personajes están bellamente logrados [...]. Capote permite al lector descubrir sus personajes exactamente como él los descubrió como personas".

Entre ellos podemos citar a Norman Mailer, Ton Wolfe, Irving Wallace y Susan Sontang. En el periodismo español, se puede citar a Francisco Umbral, Rosa Monteo, Juan Luis Cebrián, etc. El periodismo italiano tiene a Oriana Fallaci, polémica reportera y entrevistadora.

2.2 Literatura y periodismo en el Perú.

En nuestro país, cuando Don Jaime Bausate y Mesa publica el 1º de octubre de 1790 su célebre *Diario de Lima*, se inicia una estrecha y larga vinculación de literatura y periodismo vigente hasta nuestros días. Sobre la reacción que este diario "curioso, erudito, económico y comercial" produjo, da cuenta Luis Alberto Sánchez (1928): "En 1791, sale el *Mercurio Peruano*, periódico destinado a transformar la mentalidad del Perú". Sánchez anota que en esos momentos se vivía un renovado interés por el arte escénico y menciona cómo el tercer número del periódico de la Sociedad Amantes del País –académicos ilustrados– comenta "el principal [espectáculo] es el de la comedia. Sus decorados son regulares, los representantes no son malos. Entre ellos hay alguno que pudiere lucir en Madrid mismo". Ha nacido el periodismo cultural, la reseña teatral. Párrafos más adelante, Sánchez hace una afirmación interesante: "...la más eminente entre las actividades literarias de aquella época fue el periodismo."²³

Biblioteca de Letras

En torno a el *Mercurio Peruano* y la labor del periodismo en la determinación de la idea de patria Raúl Porras Barrenechea, señala: "*El Diario de Lima* podrá haber arrebatado por algunos meses al círculo de hombres ilustres que formó la Sociedad Amantes del País para escribir *El Mercurio Peruano* la primacía en la iniciativa y en el tiempo dentro del periodismo sudamericano, pero no podrá arrebatarle la preferencia en la admiración. *El Mercurio Peruano* realizó una doble e histórica labor. Al proponerse sus redactores el Perú como objeto de estudio en todos los órdenes del saber, afirmaron el sentimiento patriótico que había de impulsar la revolución. Si no le bastara este mérito de su evidente dirección nacionalista, tiene el *Mercurio*, sobreabundantes prestigios para merecer el primer puesto entre nuestras publicaciones de ayer y de hoy. Ninguna ha alcanzado más alto renombre científico ni esparcido mejor el nombre peruano. Sus noticias del Perú desconocido y fabuloso, de la geografía y de

²³ Sánchez, Luis Alberto. *La Literatura Peruana*. 6a. ed. Lima: EMI S.A., 1989. pp. 954 y 955

la historia, sus profundas observaciones sociales, su estudio del medio, sus fecundas iniciativas, su constante anhelo de mejoramiento, tuvieron el poderoso atractivo de la originalidad.”²⁴

Posteriormente, poetas, narradores, ensayistas, han continuado enriqueciendo el periodismo peruano. Imposible dejar de citar a los diaristas de la primera etapa de la República como Felipe Pardo y Aliaga y Manuel A. Segura, los periodistas de la generación romántica entre los que destaca indudablemente Ricardo Palma; las notas de González Prada, de quien Augusto Tamayo Vargas (1993) recuerda «el diario *El Nacional* ofrece sus primeras lecciones duras de crítica política y social, y se une a la tarea de algunos prominentes hombres de letras del “Club Literario”, que estudia las nuevas manifestaciones filosóficas y la crisis del romanticismo”²⁵; la intensa actividad periodística de Colinda Matto de Turner –directora del importante semanario *El Perú ilustrado*– y Mercedes Cabello, articulista de *El Correo del Perú* y de *El Perú ilustrado*; las crónicas de los modernistas, entre los que habría que resaltar a Enrique Carrillo “Cabotín” de quien Antonio González Montes (1996) dice: “Escritor polifacético, elegante y original, suele gozar de mayor prestigio como periodista (uno de los mejores cronistas) que como novelista y cuentista”; luego, la obra de José Carlos Mariátegui quien no sólo se inicia en los talleres del diario *La Prensa* donde publica sus primeras crónicas sino que se convierte en promotor de publicaciones de enorme trascendencia en la vida nacional como *Amauta*, esa irrepetible experiencia editorial, *La Razón y Labor*, por citar sólo algunas publicaciones periódicas»

Es necesario mencionar también a Abraham Valedomar, de quien González Montes dice: “magnífico y creativo periodista”. A César Vallejo periodista, permanente articulista de diversos medios entre los que se cuenta el diario *El Comercio* y autor también de un importante reportaje, *Rusia 1931. Reportaje al pie del Kremlin*. Luis Alberto Sánchez comentarista y articulista de extendida presencia, etc. De otro lado, conscientes del carácter –por definición– efímero del periodismo, algunos periodistas han llevado al libro sus mejores trabajos.

Reportajes de ambiente, épocas o personajes, han quedado como testimonio de la calidad y permanencia de sus autores, baste citar en las últimas déca-

²⁴ Porras Barrenechea, Raúl, “130 años de periódicos”, *Mundial*, julio 1921. Reproducido en *Talleres de Comunicación*, Lima: Fimart, s.f., pp. 45-46.

²⁵ Tamayo Vargas, Augusto. *Literatura peruana*. Lima: PEISA, 1993, tomo II, p. 581.

das, a Guillermo Thorndike, director de varios diarios de gran éxito a la vez que autor de reportajes novelados (*No, ni general, Abisa a los compañeros, El caso Banquero, Los apachurrantes años cincuenta, Maestra vida, etc.* por citar sólo algunos).²⁶

2.3 Ventajas y exigencias del Periodismo Escrito.

Frecuentemente se señala que ante el acontecimiento convertido en Información Periodística, la radio anuncia, la televisión presenta y el periódico explica, interpreta. Frente a las características de inmediatez, espectacularidad y extensión de la cobertura, la prensa –sin perder de vista la necesidad de competir– mantiene la ventaja comparativa de la reflexión. No llega tan rápido, pero puede y debe consignar mejores y más sólidos datos. Su cobertura tiene límites, pero su permanencia y posibilidad de mayor reflexión tanto de parte de los emisores como del público lector, la convierten en una alternativa sumamente útil en momentos en que una enorme masa informativa presiona a los demás medios a dar una información cada vez más espectacular, breve y superficial. A propósito de este punto, el narrador peruano Mario Vargas Llosa, con ocasión de recibir el Premio de la Paz de los Libreros y Editores Alemanes (1996) expuso: “La información audiovisual, fugaz, transeúnte, llamativa, *superficial*, nos hace ver la *historia como ficción*, distanciándonos de ella mediante el ocultamiento de sus causas, engranajes, contextos y desarrollos de esos sucesos que nos presenta de modo tan vívido”. Líneas atrás nos había descrito con gran maestría: “La fantástica acuidad y versatilidad con que la información nos traslada hoy a los escenarios de la acción en los cinco continentes, ha conseguido convertir al televidente en un mero espectador, y al mundo en un vasto teatro, o mejor, en una película en un *reality show* enormemente entretenido, sin duda, donde a veces nos invaden los marcianos, se revelan intimidades picantes de las personas, y, a veces, se descubren las tumbas colectivas de los bosnios sacrificados de Sebrenica, los mutilados de Afganistán, caen cohetes sobre Bagdad o lucen sus esqueletos y sus ojos agónicos los niños de Ruanda”.²⁷

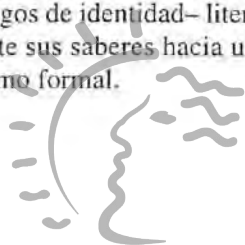
²⁶ Entre los poetas y narradores de las últimas cinco décadas, son tantos los que han realizado y realizan diversas labores dentro de los medios de comunicación social –incluyendo a Mario Vargas Llosa y Alejandro Romualdo, entre otros notables escritores– que se torna imposible consignar todos los nombres.

²⁷ Vargas Llosa, Mario. “Dinosaurios en tiempos difíciles”. Conferencia en la Feria del Libro de Francfort, 6 de octubre de 1996, con ocasión de recibir el Premio de la Paz de los Libreros y Editores alemanes. En Lima, ha sido publicado por el *Boletín N° 22 del Instituto del Ciudadano*, noviembre de 1996.

Fácilmente se concluye la enorme necesidad de un renovado impulso de parte del periodismo, de la palabra escrita, en general. Vargas Llosa lo dice con respecto a la literatura, pero el reto está lanzado también para el periodismo.

Pero, ¿está el periodismo escrito en condiciones de contenido y forma para hacer frente al reto? Lamentablemente, la prensa no escapa a los problemas anotados por nuestro novelista. A los problemas de concepción noticiosa se suma la rigidez de los esquemas en los que se encuentra muchas veces aherrrojada. Frases manidas, descuido y maltrato idiomático, repetición de fórmulas, vulgaridad llevada a extremos agresores, un conjunto de rasgos que hoy presenta el mensaje escrito en gran cantidad de periódicos.

Precisamente las reflexiones de este trabajo quieren colaborar en la búsqueda de alternativas para el perfeccionamiento de la palabra periodística, a fin de que –manteniendo sus rasgos de identidad– literatura y periodismo pueden seguir aportando mutuamente sus saberes hacia una comunicación social de mayor calidad tanto ética como formal.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

La imagen audiovisual en la vida contemporánea

Magdalena García Toledo

Departamento Académico de Comunicación Social

A nuestra época se le llama la «civilización de la imagen». Y es porque está presente permanentemente en nuestras vidas, casi no nos damos cuenta cuán rodeados y hasta en cierta forma cuán indefensos estamos ante una catapulta de imágenes de todo tipo. Se sabe que la imagen influye de manera significativa en nuestra manera de pensar y en nuestra percepción del mundo. Vale la pena conocer algo acerca de ella.

Para algunos la imagen constituye suerte de atmósfera cultural que han venido en denominar «iconósfera».

El entorno personal, familiar y laboral es poblado de afiches, pinturas, elementos visuales, y la omnipresente televisión. En la calle se nos echan encima un sinnúmero de avisos, señales, carteles, anuncios publicitarios y propagandísticos, escaparates cada vez más refinados. El cine y la televisión nos mecen en imágenes de ensueño, erotismo y violencia. La publicidad nos ofrece las veinticuatro horas del día las esplendorosas imágenes del vivir más hedonista y del consumismo más exacerbado.

Al mismo tiempo, nuestro hogar se va a convertir –según los futurólogos, y parece que no les falta razón– en una especie de centro audiovisual que nos permitirá concentrar las tradicionales actividades de estudiar, trabajar y entretenerse. Las diferentes señales visuales que nos llegan del satélite, del cable, de la televisión abierta, del cine y del video comandados por una computadora universal, nos permitirá interrelacionarnos con el planeta entero, es decir, recibir y enviar imágenes, textos y sonidos.

Tan presente está la imagen, que los teóricos no cesan de estudiarla, más ahora que se añade a ese inventario, la imagen virtual, tridimensional, que borrrará los límites entre la realidad y la fantasía. Se habla incluso de una dictadura de la imagen, de un fetichismo, y hasta de una adicción que no se diferenciaría gran cosa de las otras.

Parece necesaria entonces una mirada más consciente y crítica a esa iconósfera de parte de los hombres y mujeres comunes y corrientes de nuestra época.

La Imagen

En sentido general, la imagen es la representación visual de un objeto o un hecho de la realidad o del mundo psíquico. Del latín *imago*, –representación, figuración–, la imagen siempre nos remite a un referente –el mundo– con el cual mantiene relaciones de analogía o semejanza perceptiva. Y de allí su peligro, porque tendemos a creer que la imagen de algo es la realidad misma, sin percatarnos que los hacedores de imágenes las manipulan (en el buen y en el peor sentido de la palabra) para ofrecernos a través de ellas su propia interpretación de la realidad.

Cuando se habla de imagen publicitaria o gráfica, queda involucrado en tal concepto el texto escrito que la acompaña. Aunque la imagen se presenta sola algunas veces, esto no es lo más común en la vida social. La imagen necesita de la palabra para precisar su significado y cumplir sus objetivos.

Lo que debe quedar muy claro –repetimos– es que la imagen es una representación de la realidad, nunca la realidad misma. Esto parece algo obvio. Sin embargo, mucho de lo que se le critica a los medios masivos tiene que ver con cierta incapacidad de algunos receptores (niños, personas de mentalidad infantil, de bajo nivel educativo, etc.) para diferenciar claramente entre lo que la realidad es y lo que presentan los Medios. Pero también encontramos la explicación en la retórica de los propios Medios, que les permiten manejar los ingentes recursos que poseen en la consecución de sus intereses publicitarios y económicos.

En este sentido, la imagen periodística –una fotografía por ejemplo– parece mostrarnos los hechos tal como sucedieron, pero definitivamente no es así. La imagen siempre es producto de una selección, de un punto de vista.

La Percepción

Siendo la imagen una propuesta visual, el proceso de su percepción es una actividad humana que participa activamente en la construcción del sentido.

Ver es algo muy diferente a percibir. lo que vemos es lo mismo para cualquier persona que observa, pero no todas perciben lo mismo. La lingüística y la antropología han descubierto, por ejemplo, que el concepto «nieve» para el hombre occidental es uno, mientras que para el esquimal tiene más de veinte, es decir, éste último percibe más en función a su experiencia cultural.

Por eso es que la percepción es un fenómeno condicionado por la cultura y no es la misma en todas las agrupaciones humanas. La Escuela Gestáltica ha estudiado este fenómeno y ha descubierto lo siguiente:

- la percepción es activa y no pasiva; el ser humano pone en función, en diversos grados, los procesos de atención, comprensión, apropiación, y los estados emocionales que le suscita la percepción de la imagen;
- la percepción es global y no por elementos aislados; la mirada se dirige a los llamados «centros de interés» y como un péndulo los recorre;
- se percibe una figura y un fondo en la construcción estructural de la imagen; el fondo es el contexto donde «actúa» la figura, formando ambos una unidad;
- la percepción tiende a organizar y relacionar los diversos objetos que coexisten en la imagen; así, tendemos a agrupar aquellos objetos que se parecen, están cercanos o tienen algún elemento en común; igualmente, a alejar los objetos que se encuentran distanciados o son muy diferentes;
- la percepción tiende a buscar en toda imagen un orden, regularidad y simplicidad, y a completar con estas características las imágenes irregulares, desconocidas e incompletas;
- en este sentido, toda imagen común produce serenidad y toda imagen inesperada, tensión. De esto se valen los publicitarios y los profesionales de la imagen para crear el impacto como preámbulo al objetivo comunicacional;
- hay finalmente una tendencia, producto de la cultura, a leer la imagen de izquierda a derecha tal como se hace con un texto escrito.

Así pues, las leyes de la percepción y los condicionamientos culturales intervienen relevantemente para la lectura de la imagen. A esto habría que agregar el componente emocional que puede hacer variar la percepción y hasta a constituir un «ruido» comunicacional.

Características de la Imagen

- *Pollsemia*. Una imagen pura, sola, puede contener muchos significados potenciales; en esto se diferencia de la palabra que tiende a la precisión. Un rostro de expresión neutra puede ser interpretado en términos de «tristeza», «serenidad», «añoranza», «bondad», «seducción», «seriedad» y de otros modos posibles.

De allí que la imagen necesite de la palabra para poder precisar su significado, como decíamos antes. Aún en el arte, los cuadros y pinturas llevan un título o alguna referencia mínima. Cuánto más una fotografía periodística o una página publicitaria, las cuales necesitan en un caso informar y en otra persuadir muy claramente.

- *Emocional*. Muy pocas imágenes nos dejan indiferentes, la mayoría de ellas produce en nosotros alguna reacción emocional, de atracción o rechazo, conformidad o rebelión, el despertar de algún recuerdo, en general, fenómenos tan conocidos como la identificación y proyección.

Quizá esto explique también el temor que sienten algunas tribus en dejarse fotografiar, pues piensan que la cámara o imagen resultante les robará el alma.

Esta característica no nos debe llevar a concluir que la imagen es emocional ciento por ciento, y la palabra racional. No es así. Una imagen documental puede ser bastante objetiva y fría y una poesía ser altamente emotiva y muy poco racional. Imagen y palabra no son antitéticas. Sin embargo la apreciación general de la imagen es la de ser más emocional que racional. En ello radica la falsa idea de que su lectura es muy fácil; sin embargo, al igual que la palabra, en la imagen encontramos niveles de interpretación que trascienden la simple percepción sensorial.

- *Iconocidad*. La imagen al representar algo tiene diferentes grados de «parecido» o semejanza con lo que representa. A esto llamamos iconicidad. La fotografía tiene un alto grado de iconicidad ya que permite a cualquiera, incluso a un niño pequeño, reconocer inmediatamente de lo que se trata. Son muy icónicos el cine, la televisión y el video. Lo son menos la ilustración, el dibujo, el esquema, un mapa, hasta llegar a la imagen abstracta.

Si en las primeras prácticamente no es necesario un código para la lectura de la imagen por la íntima analogía entre ésta y su referente, en la imagen abs-

tracta, en cambio muy convencionalizada, necesitamos del código para la interpretación.

La imagen es además concreta y está en tiempo presente. Cuando vemos la imagen de un niño, siempre es un niño particular, con rasgos físicos y raciales concretos, de una edad determinada, vestido también de una manera determinada, y en un contexto también específico. La imagen propone algo en tiempo presente, no como la palabra que puede referirse al pasado o al futuro. Sin embargo cuando la imagen es narrativa -como en el caso de la historieta o del cine y la televisión-, existen imágenes precedentes y posteriores que asumen aquellos tiempos verbales.

Funciones de la Imagen

- *Representativa.* La primera función de la imagen es representar la realidad. Es una función denotativa, que cumple con diversos niveles de iconicidad. La imagen documental televisiva y la fotografía son ejemplos de ello.
- *Informativa.* La imagen nos entrega gran cantidad de información del mundo. La imagen periodística nos narra un acontecimiento con una cantidad de detalles que no solemos encontrar en la noticia escrita.
- *Estética.* Aunque no puede considerársela comunicativa en un ciento por ciento, la imagen artística cumple también esta función. La imagen que transmiten los Medios de Comunicación buscan cada vez más niveles estéticos en sus propuestas. En algunos casos, la imagen publicitaria y la imagen gráfica pueden ser consideradas artísticas.
- *Apelativa.* Muchas imágenes se dirigen al receptor para indicarle algo. Las imágenes publicitarias y propagandísticas son apelativas por excelencia. En ellas, el receptor es señalado y conminado a mirar y atender algo con miras a activar una emoción.
- *Simbólica.* En el polo de la función representativa, la imagen simbólica es arbitraria, es decir obedece a una convención cultural para su lectura. Son las señalizaciones de carretera, los símbolos de restaurante, teléfono, correo, los relativos al sexo masculino y femenino, el signo de no fumar, las banderas, la cruz, Cupido. El repertorio de imágenes en nuestra cultura es amplio y casi todo el mundo sabe interpretarlas y comunicarse a través de ellas.

Clases de Imagen

No es fácil hacer una clasificación de imágenes, por su gran variedad de presentación y funciones. Sin embargo, desde el punto de vista comunicativo, que es el que nos interesa, la imagen se manifiesta, por su importancia, de la siguiente manera:

- la imagen publicitaria: es abundante en la televisión y radio, en afiches y grandes carteles, en diarios y revistas;
- la imagen fotográfica: la encontramos en la televisión, el cine, el vídeo, en los periódicos y revistas;
- la imagen gráfica: en libros, revistas, periódicos, logotipos, marcas, mapas, diagramas y en la estadística.

La Industria de la Imagen

El gran consumo actual de la imagen tiene mucho que ver con el carácter industrial de su producción a través de los complejos audiovisual, editorial y gráfico respectivamente.

El profesional por excelencia principalmente de la imagen gráfica y editorial es el diseñador gráfico, responsable de la organización y proyección de la comunicación visual. El traduce la idea en forma de imágenes según un cierto objetivo. Más que la belleza o el carácter, el diseñador gráfico busca con su producto la coherencia formal y sobre todo la funcionalidad.

Las actividades que coordina son las relativas a la imprenta, la actividad editorial y la publicidad. La característica fundamental de su trabajo es la reproducción en serie, para una gran cantidad de público.

El proceso que sigue el diseñador gráfico es el siguiente (imaginemos la realización de un afiche promocional para un cantante de rock):

- contratación de una agencia publicitaria, la cual contará con un presupuesto determinado, casi siempre muy alto;
- recolección y selección de datos sobre el cantante, su actividad, la imagen que quiere proyectar, su posible vestimenta, peinado, maquillaje, y el contexto donde se le situará;

- elaboración del boceto, donde convergen diversas técnicas, diseños y creatividad, y cuyo fin es atraer instantáneamente la atención del público; el texto es breve, mientras más lejos esté el afiche, menos palabras requerirá, este boceto es sometido a la aprobación del cliente;
- diseño del original, el boceto elegido se completa;
- elaboración de matrices;
- impresión;
- distribución del afiche en lugares idóneos, revistas musicales y de espectáculos, discotecas, avenidas y calles, etc.

El significante en la Imagen

Una cuestión fundamental en la lectura de la imagen es el impacto que debe suscitar en el receptor. Ese impacto se apoya principalmente en el carácter sensible de la imagen, en lo que es percibido por el sentido de la vista y que tiene que ver con el color, la luz, la composición entre otros. Este es el «significante» de la imagen, la materia de la expresión. A través del significante se van a traducir las ideas, conceptos, el «mensaje» en una palabra.

Manejar el significante para los hacedores de imagen es muy importante, pensemos en el mensaje publicitario que debe ser breve, sencillo, atractivo, impactante y sobre todo muy claro y comprensivo para los destinatarios. Los recursos humanos, artísticos y financieros no serán nunca suficientes si no se logra el objetivo de explicitar perfectamente lo que se desea. Lo mismo puede decirse de la propaganda política. Los elementos básicos del significante que manejan los profesionales de la industria de la imagen son los siguientes:

a. El Punto

Es la unidad mínima de la comunicación visual, signo redondo que puede presentar varias dimensiones y de gran atracción para el ojo. Producto del contacto de un lápiz, pincel u otro material en una superficie. Un conjunto de puntos, combinados de diferentes formas, pueden constituir un mensaje visual. Recordemos el estilo puntillista en pintura. La fotografía, suficientemente ampliada, se percibe como un conjunto de puntos de diferentes tonos y densidades que vistas globalmente configuran la imagen.

b. La Línea

Es el elemento visual por excelencia del boceto o dibujo. «el punto en movimiento» o la unión de puntos sin que haya distancia entre uno y otro. La línea es dinámica, siempre se dirige a algún sitio. Permite prefigurar algo que sólo se tenía en la imaginación, pero reduciéndola a sus formas esenciales. Según la dirección, la línea puede ser:

- horizontal, dando una sensación de serenidad y estabilidad (la referencia es el cuerpo humano en reposo);
- vertical. Transmite la sensación de tensión, fuerza (es el ser humano de pie, erguido, listo a la acción, proyectándose hacia arriba);
- oblicua, está a medio camino entre la línea horizontal y la vertical; es una posición imposible para el ser humano, por eso mismo, esta línea dá sensación de inestabilidad, de «amenaza»;
- curva, se asocia con ideas de movimiento, calidez, suavidad, repetición.

Las líneas-fuerza se determinan no sólo por la dirección y movimiento de la línea, sino también por la forma y el color. En toda imagen podemos encontrarlas imponiéndose a la percepción y contribuyendo a dar a la imagen impresiones de dinamismo, tensión, serenidad, movimiento. Por ejemplo, las imágenes fotográficas o publicitarias que quieren comunicar sensaciones de serenidad y reposo recurren a paisajes o a la imagen de mar, mostrándolas en su horizontalidad. Lo mismo puede decirse de las imágenes que quieren transmitir ideas de fuerza y tensión: personas, árboles, edificios o cosas que se yerguen verticalmente.

c. El Contorno

Resulta de la línea dando forma a algo. Hay tres contornos básicos a partir de los cuales pueden construirse muchos otros asociados a las formas de la naturaleza y a la ilimitada imaginación del ser humano:

- el cuadrado, crea sensación de rectitud, formalidad, honestidad;
- el triángulo, se asocia con ideas de tensión y dinamismo;
- el círculo, es la calidez, la infinitud, la inocencia.

d. La Luz

Elemento importante de la imagen, permite distinguir en ella la claridad-oscuridad y los tonos que como una escala recorren estos dos polos. Se habla de la escala de grises cuando la imagen es en blanco y negro; y de tonos en general cuando la imagen es a color. Esta propiedad de la luz contribuye a la creación de la dimensionalidad de los objetos y a la percepción de las distancias, la profundidad y las relaciones entre objetos y ambiente.

La luz permite construir imágenes poéticamente iluminadas, otras muy oscuras y sombrías, y también ambientes fuertemente contrastados de luz y sombras; con ello se crean sentimientos y emociones que imprimen a la imagen fuertes connotaciones.

La imagen publicitaria, por ejemplo, maneja magistralmente este recurso, y lo mismo podemos decir del cine y la televisión. La escuela expresionista del cine alemán y muchas películas de corte psicológico y de terror conceden la debida importancia a este elemento.

Hay algunas formas de iluminar un objeto según diversas situaciones. Son conocidas en televisión y cine las siguientes:

- luz de frente, que ilumina frontalmente al objeto, resaltándolo y enfocándolo;
- luz de lado, crea la sensación de volumen, resaltando un lado del rostro y cuerpo del sujeto.
- contraluz, el sujeto es iluminado por la parte de atrás dejando al frente en sombras;
- luz de arriba, contribuye a resaltar el cabello y la frente del sujeto, esculpiéndolos. Así mismo, con intención expresiva, el rostro puede presentar zonas iluminadas y zonas en sombras muy sugerentes.

e. El Color

Es uno de los elementos visuales de mayor y más profunda incidencia emocional. La imagen desde sus comienzos hasta nuestros días ha intentado por diversos medios y técnicas reproducir la amplia y variada gama de colores de la naturaleza. En la actualidad el color se ha impuesto sobre todo en la televisión y el cine, conservando el blanco/negro para propósitos históricos y documentales.

Los colores se pueden agrupar de muchas formas. Una clasificación común dentro del terreno de la imagen comunicativa es la siguiente:

- Los colores cálidos. Respecto a conceptos tales como temperatura y distancia, están asociados a sensaciones como calidez y cercanía; son los llamados colores tierra, naranjas, y beige.
- Los colores fríos. Crean sensaciones de distancia y frescura; son la gama de los azules y verdes.

En el campo de la creación visual, encontramos atractivas combinaciones entre ambos tipos buscando ciertos contrastes. En la televisión por ejemplo es común observar sobre una escenografía de colores fríos locutores con ropas y accesorios de colores cálidos.

En general, la comunicación visual busca comunicar estados de ánimo o propiciarlos a través del uso del color. Así:

- el color rojo está ligado a la idea del fuego, de la pasión, el amor, lo erótico, el odio y el furor; pero también el peligro, la violencia;
- el color verde se adscribe con la frescura, la serenidad, la primavera, el renacer; pero también con la envidia;
- el color amarillo con la luz solar, lo brillante, lo expansivo, el calor; también significa traición;
- el color blanco es la pureza, la nieve, el frío, la delicadeza.

Estas son tendencias generales y no debemos olvidar que el color es un asunto al final muy personal, por lo que depende de cada persona su preferencia e interpretación.

f. La Textura

Es la cualidad óptica de la superficie de la imagen que se corresponde con el sentido del tacto. Es el «grano», la «textura» o «trama» de la imagen. Las posibilidades técnicas de creación y reproducción de la imagen tienden cada vez más al realismo, sobre todo en la fotografía, y se prevé en el futuro que junto con el volumen y el tamaño, este realismo se desarrolle más.

La textura está determinada por elementos diminutos que se repiten en la superficie mimando la composición de la sustancia, percibidos ópticamente.

g. La Composición

Todos los elementos de la imagen que hemos estudiado hasta aquí confluyen en una propuesta global de imagen. La composición es así la organización de esos elementos de tal manera que atraiga la mirada con un fin comunicativo determinado. La imagen es una estructura.

Todos los elementos que se dan en la imagen se interrelacionan de muchas maneras: la luz puede hacer variar los contornos de un objeto, la proximidad de un color puede modificar a otro; la presencia de un objeto, variar la percepción del tamaño del siguiente.

Existen ciertos principios o leyes que gobiernan la composición de la imagen. Sin intentar profundizarlos, veamos algunas relaciones que se establecen entre los elementos de la imagen.

h. El Equilibrio y el Peso

A nivel natural, el equilibrio es la sensación del hombre cuando se asienta sobre sus dos pies. Esta sensación se traslada a la imagen donde el receptor la busca inconscientemente. Una imagen equilibrada se percibe como la actuación de fuerzas que se compensan mutuamente, alrededor de un eje vertical imaginario.

El equilibrio en la imagen depende del peso de los elementos; los objetos grandes pesan más que los pequeños; los colores claros, más que los oscuros; los objetos colocados en la parte superior de la imagen, más que los colocados en la parte inferior (por la ley de gravitación). El peso de un objeto colocado en el centro está equilibrado.

i. El Contraste

Para algunos comunicadores visuales, el contraste es la unidad mínima de la imagen, a la manera que lo son las letras y sílabas en el lenguaje. Para otros es una técnica o un recurso visual. Cualquiera que sea su estatus, el contraste es cuestión fundamental de la imagen. Una de las formas de crear significado es por el contraste de personajes, hechos, situaciones, ideas, sentimientos. En la imagen es igual. Cómo encontramos el contraste en la imagen?:

- contraste en la composición: armonía o desarmonía de los elementos visuales; simetría o asimetría;
- contraste en el tamaño y forma de los objetos;
- contraste en la luz, claro-oscuro;
- contraste de tonos,
- contraste de colores.

j. La Escala

Se refiere al tamaño relativo que adquieren los objetos de la imagen en sus relaciones recíprocas. Los juzgamos grandes, medianos y pequeños según ciertas claves: la propia experiencia de la realidad y la comparación de tamaños de los objetos dentro de la imagen. Esto sucede, por ejemplo, cuando observamos una imagen de edificios y casas. Al entrar «a cuadro» el presentador nos damos cuenta que se trata de una maqueta. Es así como muchas veces se trabaja en el cine y la televisión, y en ello radica su magia.

El hombre es entonces la medida para establecer la escala de los seres y las cosas. En este elemento los comunicadores visuales tienen un recurso para la manipulación del espacio de la imagen.

Biblioteca de Letras

k. La Perspectiva «Jorge Puccinelli Converso»

Aunque la imagen es estrictamente bidimensional, el ojo humano otorga profundidad a la imagen haciéndola tridimensional, sobre todo en la fotografía. Las luces y sombras, los tonos, los colores, contribuyen a crear esta ilusión.

El Significado en la Imagen

La construcción del significado es un fenómeno complejo donde intervienen la propia percepción del destinatario, la interpretación sensible de la imagen, su dotación psicológica y el contexto social y cultural donde actúa.

De los estudios de John Fiske, tomamos los siguientes criterios para la construcción del significado de la imagen:

- *Por relaciones paradigmáticas*

Es muy común en la imagen publicitaria encontrar que al lado de los productos cosméticos, vestidos, perfumes, muebles, carros, bebidas, etc., se coloque siempre una imagen de mujer joven, bella, blanca y sexy. Pero, ¿qué sucedería si en lugar de ella viésemos una mujer madura, gruesa y más o menos atractiva, es decir, una mujer como muchas?

En la relación paradigmática, la mujer joven y la mujer madura pertenecen al paradigma «mujer» que puede contener por supuesto otros tipos de mujer. En nuestra cultura la imagen de la mujer joven se asocia al mito de la juventud eterna, la belleza, felicidad y sexualidad. En cambio, la mujer madura está devaluada en esos términos.

¿Qué es un paradigma? Es un conjunto del cual se hace una selección y sólo una. El conjunto está constituido por unidades que presentan rasgos definidos y claramente diferenciables. En la imagen publicitaria que hemos descrito muy esquemáticamente, la selección de «mujer joven, bella y sexy» se ha hecho del conjunto o paradigma «mujer».

En este tipo de significación, la selección no es pues una cuestión de estética o de azar, sino algo que obedece perfectamente a una racionalidad. «Donde hay selección hay significado, y el significado de lo que seleccionamos está determinado por el significado de que no seleccionamos» dice Saussure.

«Jorge Puccinelli Converso»

- *Por relaciones sintagmáticas*

El sintagma es la combinación de unidades de paradigmas, y cómo cada una de estas unidades pierde su «sentido» original para verse afectado por la vecindad de los otros. Consideremos muy sucintamente una fotografía periodística.

Un conjunto de personas en primer término dando una conferencia de prensa, al fondo en la pared se aprecia el símbolo del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru.

El análisis es muy sencillo. El símbolo político «tiñe» la percepción de las personas de manera muy diferente a si las viéramos con otros símbolos o simplemente no se viera nada. Se produce rechazo o simpatía, muy pocas veces indiferencia.

La función persuasiva es propia del discurso codificado por las retóricas. En la antigüedad, la retórica era la argumentación, es decir una serie de artificios que daban al discurso un carácter original, revelando información inesperada y por tanto eficaz para los propósitos de la comunicación.

Entre estos artificios, la metáfora y la metonimia se constituyen como las más importantes en la construcción de la imagen. Ellas configuran las relaciones paradigmáticas y sintagmáticas respectivamente en la construcción del significado.

- Por relación metafórica

Tomemos otro ejemplo de la publicidad televisiva para entender esta noción. Sobre una imagen de una rosa que se ve fresca y suave se «sobreimpone» el rostro de una mujer con el cutis igualmente fresco y sonrosado. A continuación se anuncia la marca de un humectante.

El análisis formal nos permite detectar a nivel retórico una figura que desde el campo literario al de los medios de comunicación llamamos metáfora.

Dicho sencillamente, la operación metafórica consiste en la traslación del significado de una imagen a otra, de tal manera que ilustra eficazmente lo que la publicidad quiere significar: «si usas el humectante X, tu cutis será como el de una rosa». Este es un ejemplo muy elemental de metáfora visual, pero basta para entenderla.

«Jorge Puccinelli Converso»

- Por relación metonímica

Para desarrollar este punto tomaremos un ejemplo de la prensa local de hace algún tiempo. Fotografías acompañando artículos donde se mostraban a estudiantes universitarios protagonizando escenas violentas por protestas de diverso origen: subida de pensiones, de pasajes, etc.

La recurrencia de ese tipo de noticias que privilegia la violencia como valor noticioso y el acostumbramiento de los lectores a su lectura, fue creando la falsa imagen de que la universidad era un centro de proselitismo político y adoctrinamiento subversivo, y no como lo es verdaderamente, un centro de estudios y creación del saber. Ultimamente, sin embargo, está variando esta percepción de los estudiantes universitarios. La cuestión es que las noticias sobre actividades académicas, producción de conocimientos, actividades institucionales, no «vende». En cambio sí lo hace la violencia y el sensacionalismo.

Estamos ante la presencia de una metonimia, es decir, un recurso por medio del cual se nombra la realidad de una manera diferente, se representa el todo por una parte y viceversa.

Lo importante es que la selección de una metonimia determina cómo construimos el resto del hecho a partir de la imagen. Este es un trabajo típico de los signos-índice que nos remiten de una cosa a otra. Por eso es un recurso poderoso que hace aparecer lo mostrado por los Medios como lo real y verdadero.

- Por relación denotativa

La construcción del significado de la imagen no se agota en el mensaje mismo sino en su «negociación con el receptor/lector. El es quien desde su propia situación concreta y a partir de ciertos condicionantes subjetivos, sociales y culturales, completa el ciclo de la significación. Uno de esos procesos fundamentales es el de la denotación.

Este concepto se refiere a la relación directa, unívoca, del signo con la realidad que representa, es decir, entre el significante y el significado.

En una imagen fotográfica, lo denotativo está conformado por los sujetos y elementos concretos, es decir por lo que se observa de ella objetivamente. También la consideración de las maneras con que ha sido fotografiado el objeto o hecho.

«Jorge Puccinelli Converso»

La denotación es el qué de la imagen, lo que «dice». Este nivel de la significación se presenta en los códigos matemáticos, técnicos y científicos, no así estrictamente en los culturales.

- Por relación connotativa

La connotación es la relación subjetiva, multívoca, indirecta, entre el signo y el lector. Surge de la interacción entre el signo y los sentimientos, emociones, actitudes, maneras de ver el mundo. Es decir, de sus vivencias psicológicas y los valores compartidos de su cultura.

En el ejemplo de la fotografía, lo connotativo está referido al punto de vista con el cual se realiza el «tratamiento» visual, es decir, la selección de un fragmento de la realidad, que ya es una decisión subjetiva o ideológica, y la manera cómo es presentado al lector a través del uso de planos, ángulos, foco, color, tamaño, encuadre.

La connotación no sólo se da al nivel mismo del mensaje sino también en el encuentro entre la propuesta visual y el complejo psico-biológico-cultural que representa el lector.

Son connotativos el acento y el tono en el habla, los gestos y movimientos del rostro y del cuerpo, dentro de la comunicación presencial. De más está decir que los medios de comunicación no construyen la significación de manera neutral y esperan la misma correspondencia de parte del destinatario.

La connotación muchas veces funciona a nivel inconsciente y por lo tanto pueden pasar desapercibidas ciertas proposiciones cubiertas del ropaje de la denotación. Las cosas parecen naturales, objetivas, fácilmente digeribles, sobre todo a nivel del entretenimiento. Se hace necesario pues el análisis crítico de la imagen que trascienda la simple consideración de lo formal y denotativo.

- El Mito

Los Medios de Comunicación Masiva son portadores de mitos, los refuerzan y si es necesario los crean. Lo común sin embargo es que ya existan en la sociedad en la cual actúan.

En el sentido comunicativo, el mito no es una cuestión de falsedad o verdad, sino la manera cómo la sociedad conceptualiza ciertos valores, cómo entiende los grandes asuntos que le preocupan. Son por lo tanto construcciones culturales o cadenas conceptuales acerca de la naturaleza y la realidad.

Todas las culturas tienen mitos y la cultura occidental por su propia complejidad abunda en ellos. Pero los mitos no son universales sino específicos a cada cultura y van cambiando según la evolución social.

Los mitos más conocidos de nuestra cultura son: la objetividad de la ciencia, la superioridad de la razón, la inferioridad de la mujer, la inutilidad del anciano, la inmutabilidad del orden social, la fuerza de la ley y el orden, entre otros. En la actualidad se han desarrollado otros, convenientemente reforzados por la publicidad, relacionados con la salud, el cuerpo, la felicidad...

La interiorización de los mitos y el compartirlos culturalmente favorece la lectura connotativa de los mensajes mediales y de la comunicación en general.

- *Los Símbolos*

Un signo se convierte en símbolo cuando significa algo muy diferente a lo que denotativamente está representando. La convención y el uso le permiten asumir esta representación.

Así como los mitos, los símbolos existen en la sociedad y son usados por los Medios, pero también éstos los crean y recrean, como hemos dicho. Así, por ejemplo, un desierto en una imagen fotográfica, televisiva o cinematográfica, puede simbolizar el aislamiento, la aridez, la desolación; asimismo el mar puede asumir una connotación de inmensidad, misterio y belleza. Las imágenes, en general, nos remiten permanentemente a diferentes símbolos. De esta manera, la imagen actúa en forma metonímica.

- *La Ideología*

Los significados connotativos, los mitos y los símbolos surgen de un fondo común: la ideología.

La ideología es vista como el sistema de creencias características de una clase o grupo social, así como el proceso de producción de ideas. La percepción más generalizada de ideología es la que se refiere a la falsa conciencia, es decir, al sistema de ideas falsas o ilusorias con las que una clase domina a otra.

La ideología se vale de algunas instituciones para la transmisión de sus contenidos: la educación, la política, la familia, y por supuesto, los medios masivos de comunicación.

Existen ideologías dominantes y subalternas que subsisten en perfecto equilibrio. Los medios de comunicación se ocupan preferentemente de los primeros, aunque absorben y neutralizan a los segundos. En este sentido, se habla de una lectura preferente de los medios que corresponde a la ideología dominante, y lecturas subordinadas que corresponden a las ideologías subalternas.

La Imagen Publicitaria

Es acaso la imagen por excelencia de nuestra época y su vehículo natural es la televisión, tan natural que se ha afirmado que la televisión es un simple pretexto para la publicidad.

La tremenda competencia originada por una producción industrial que rebasa ampliamente la demanda, ha permitido que la publicidad se desarrolle como lo ha hecho –a partir del aporte de la investigación científico, sobre todo de la psicología–, y la inversión astronómica que en algunos casos supera a la deuda externa de algunos países subdesarrollados. Este desarrollo continuará en el futuro, amenazando la autonomía cultural de estos países, a través de una transnacionalización creciente que envuelve además el campo de la informática y las nuevas tecnologías de la comunicación.

La sociedad de consumo podría encontrar su explicación en esta suerte de «ideología de la publicidad, donde la felicidad del ser humano sólo se encontraría en el consumo de los productos y servicios que nuestra moderna sociedad industrial nos propone, procedente, principalmente, de los países desarrollados. Un examen atento de nuestra televisión local confirma esta aseveración, así como el surgimiento y rápido apogeo de profesiones ligadas al campo de la publicidad y el marketing.

La publicidad televisiva en nuestros países muestra como un ideal de vida, sobre todo para la juventud, un estilo donde confluyen ropas ligeras e informales, comidas rápidas, malls gigantescos, bebidas gaseosas, computadoras y videos, carreras cortas que no demanden demasiado esfuerzo pero sí procuran dinero, y una vida fácil y cómoda, sin preocupaciones ni honduras. En fin, el correlato ideológico que acompaña el fenómeno neoliberal de nuestros días.

La publicidad, las relaciones públicas, las encuestas de opinión y la investigación de mercados, son las diferentes facetas de un solo fenómeno, a cargo de poderosas agencias que frecuentemente controlan los sistemas nacionales de comunicación de los países en desarrollo. Su superioridad tecnológica, los ingentes capitales que cuentan y su influencia en los niveles decisorios, les permite esto.

Contrariamente a otros sistemas de comunicación que declaran explícitamente sus fines informativos, educativos y culturales (aunque la realidad sea otra), la publicidad es la única en reconocer la ganancia como objetivo último. Y en este sentido, todos los procedimientos y técnicas que emplea están dirigidos a este fin supremo. La investigación psicológica le ha permitido implementar estrategias de persuasión a través de la imagen que están en la base de su razón de ser.

El modelo estímulo-respuesta-reforzamiento del conductismo, algunos principios gestálticos y el conocimiento del inconsciente que aporte el psicoanálisis, son las fuentes que nutren esas estrategias persuasivas.

Pero no basta el conocimiento psicológico para el quehacer publicitario, son necesarias también un dominio de las diferentes técnicas que gobiernan los lenguajes audiovisuales, y sobre todo la existencia de complejas organizaciones como son la empresa y la agencia publicitaria.

La agencia tiene como función informar y persuadir al público sobre la existencia y posibilidad de compra de diferentes productos y servicios, y esto lo hace a través de la investigación del mercado y la producción de campañas y mensajes publicitarios.

La creación de los mensajes conlleva un dominio absoluto del lenguaje de la publicidad. Este lenguaje ha sido asociado al poder, por su capacidad de influir decisivamente en el comportamiento humano.

El lenguaje publicitario se explicita a través de sus funciones informativa y motivacional. La función informativa, denotativa u objetiva, tiene como objetivo entregar datos que informen al futuro usuario de las características reales o beneficios del producto o servicio. Ejemplo de ello es la publicidad médica.

La función motivacional, connotativa o subjetiva, es la típica de la publicidad comercial, tiene como objetivo actualizar o crear una necesidad relacionando ésta con el consumo. Es rica en significados inferidos, juega mucho con las emociones, intenta crear imágenes que se posicionen en la mente de los consumidores. Apela a las motivaciones más profundas del ser humano, como aquellas relacionadas al sexo, al alimento, abrigo, seguridad y afirmación de la persona.

El mensaje publicitario tiene como basamento imprescindible a la imagen, la cual es fundamentalmente fática e implicativa. Busca el impacto perceptivo, y para ello se vale de una hiperbolización de la imagen, dada por su tamaño, ángulo, color, iluminación, nitidez, contraste y el movimiento al cual se une el ritmo y el acompañamiento sonoro también efectista. Todo este esfuerzo redundante está dirigido a llamar la atención y mantenerla, aunque sea por breves segundos. Pero a la publicidad también le interesa asegurar la lectura precisa del significado. Así, la estrategia retórica acude para cumplir un importante papel.

Son cuatro las estrategias retóricas que abundan en la publicidad. La primera de ellas que denominaremos esencia tiene como finalidad presentar al producto solo, con la autoridad y dignidad que le da su posición en la imagen

y el prestigio de la marca. Casi siempre en un primer plano, bien iluminado, con un fondo que no compita con él, con un color y nitidez que lo distingán, en un monopolio del espacio que hace prescindible a la palabra. No hay presentador, argumento, decoración, a veces ni eslogan, que distraigan la concentración de la mirada en el producto.

La metáfora es el recurso retórico por excelencia, en el cual un hecho o un objeto es presentado como símbolo o metáfora de un producto. Con esto se añade un valor determinado a la imagen. El análisis debe desentrañar si realmente esos valores se corresponden con los supuestos beneficios o características de los productos. La publicidad en este sentido es maestra en asimilar los movimientos culturales y preocupaciones de la época para sus fines: la liberación de la mujer, la preocupación ecológica, la revolución tecnotrónica, los movimientos juveniles.

La sinécdoque es la selección pertinente de una parte para representar el todo realizando la connotación. El lector completa el sentido global del mensaje a partir de esa selección. Una mano sofisticada con un brazaletes de diamantes sosteniendo un vaso de licor, está teniendo fuertemente la imagen de sofisticación, estatus social y erotismo.

La metonimia, como figura típica del relato, permite transferencias asociativas de una realidad a otra a partir de elementos concretos. Por ejemplo, una imagen de un dormitorio donde se ve en primer plano una camisa masculina, se escucha música sensual y risas y murmullos en «off» (no se ven los personajes), deja a la imaginación de cada cual completar la historia.

Una Educación para la Imagen

Hemos visto cómo se manipula y se crea la imagen y cuántos procesos complejos subyacen en su construcción. Las imágenes publicitarias, televisivas y cinematográficas, aunque manejan sus propios lenguajes, no dejan por ello de apelar a esos procesos y de hacerse por ello susceptibles de análisis en cuanto a sus implicaciones retóricas y por lo tanto persuasivas.

Todo esto amerita una educación para la imagen que los agentes socializadores como la familia y la escuela deben encarar. En este trabajo se ha pretendido demostrar que la imagen no es una simple traducción de la realidad y por lo tanto de fácil lectura. No existe para nada esa transparecencia. Hay demasiado en juego para aceptar esa interesada afirmación.

Las investigaciones de consumo de Medios en nuestro país nos indican que la gente pasa ante el televisor un tiempo que muchas veces puede ser equiparado al de la escuela. Esto sucede principalmente en las clases económicamente desfavorecidas, que han centrado su tiempo de ocio en el entretenimiento televisivo. Se sabe que mientras menos educada sea una persona o más susceptible de influencia, las propuestas de los Medios —especialmente la televisión— serán recepcionadas sin mayores resistencias, y sin los elementos críticos que opongan los legítimos intereses y necesidades de las personas.

Urge entonces una pedagogía de la imagen, una educación para los medios de comunicación, que dote a las personas de esa capacidad crítica que las haga sujetos autónomos y no objetos de manipulación.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

BIBLIOGRAFIA CITADA

ECO, Umberto

La estructura ausente. Introducción a la Semiótica. Editorial Lumen, Barcelona, 1975.

FISKE, John

Introducción al Estudio de la Comunicación. Editorial Norma, Bogotá, 1984.

INSTITUTO PARA AMERICA LATINA (IPAL)

Publicidad, la otra cultura. IPAL, Lima, 1987.

LAZOTTI F., Lucía

Comunicación visual y Escuela. Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1983.

NICOLAU, Dimitri, y otros

Las técnicas de la Imagen. Ediciones Mitre, Barcelona, 1982.

PRIETO, Daniel

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»
Análisis de mensajes. CIESPAL, Quito, 1988.

SALVAT

Teoría de la Imagen. Salvat Editores, S.A., Barcelona, 1973.

TAURINO, E., y otros

Comunicación de Masas: Perspectivas y Métodos. Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1978.

VERON, E., y otros

Lenguaje y Comunicación Social. Nueva Visión, Buenos Aires, 1969.

VILCHEZ, Lorenzo

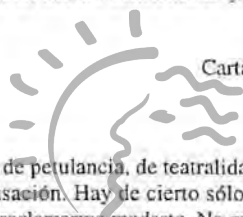
Teoría de la imagen periodística. Ediciones Paidós, Barcelona, 1987.

Vida, pasión, muerte y resurrección (?) de Juan Croniqueur

Winston Orrillo

Departamento Académico de Comunicación Social

La agresividad que yo he despertado generalmente me envanece a ratos (contigo no debo ser falsamente modesto.) Ves que si no valiese algo, si fuera un mediocre como los demás, no sería posible que suscitase sordas hostilidades... *En el Perú es necesario ser absolutamente mediocre para no ser detestado. El talento causa miedo y, por ende, reacción.* (Énfasis nuestro)



Carta a "Ruth" del 6 de marzo de 1920.

Se me acusa de petulancia, de teatralidad y de "pose". Es injusta, como todas, esta acusación. Hay de cierto sólo que no tengo la hipocresía fácil y arribista de proclamar me modesto. No quiero parecerme a los que mintiendo modestia alientan en el fondo de su alma la más exagerada de las vanidades. Y no busco embozos ni me agradan disfraces. Me descubro como soy, escribo como siento y nunca haré la profanación de mistificar mi emoción espiritual por darme un artículo, un cuento o una poesía, embustero velo de humildad.

Extra-Epistolario. *Escritos juveniles*, t. III, p. 79.

...a una infancia fugaz, siguió una adolescencia prematura, una adolescencia que a los quince años o antes me puso, por inquietud vehemente de mi espíritu, dentro de la vida de casi todos los escritores y periodistas de entonces. Desde entonces hice dentro de este diario [se refiere a *La Prensa*] incansable labor periodística, esa labor infecunda y anónima que resta energías, y que el público ignora... (*)

Carta a "Ruth" del 11 de abril de 1916.

(*) Todos las cursivas, salvo indicación en contrario, son nuestras.

1. Introducción

Este ensayo prosigue una vieja preocupación del autor, que se remonta a su tesis doctoral, de hace casi veinte años, plasmada en un volumen, publicado en 1989, en la Editorial Causachun, bajo el rubro de *Martí, Mariátegui: literatura, inteligencia y revolución en América Latina*.

Allí estudiábamos la concepción estético-literaria del Amauta Mariátegui, en paralelo con la de ese hombre solar de Nuestra América, el cubano José Martí. Descubrimos asombrosas coincidencias que nos condujeron, medularmente, a señalar que, ambos, a partir de la literatura, del arte, desbrozaban el camino para la fundación de una patria común para nuestras balcanizadas naciones.

Habíamos encontrado un venero. Profundizar en Martí no era congruente, pues allí estaban los hermanos cubanos para quienes, el creador de los *Versos sencillos*, el maestro de *La Edad de Oro*, es no sólo su máximo valor literario, sino aun el *Autor Intelectual* del *Ataque al Cuartel Moncada*, jalón histórico con el que se inicia, bajo la égida de su Comandante en Jefe, la Segunda y Definitiva Independencia de nuestras repúblicas dolorosas (*Martí dixit*.)

Teníamos, en cambio, inexhaustible, a Mariátegui.

Mucho se había publicado sobre él; pero, asimismo, bastante de ello, era pura hojarasca, voladero papel, prescindible monodía.

Aparte de los inefables esguinces polfíticos, que resultaban una mostrenca serie de lugares comunes, se hallaban los que pretendían, en el Amauta, hallar a una especie de taumaturgo perfectamente ubicable en cualesquiera de las bibliotecas esotéricas *ad usum*.

Claro, hubo una época en la que el acceso a la bibliografía —que, en realidad, era hemerografía, pues había que buscar un parte del ingente material mariateguista en repositorios de periódicos y revistas, pues sólo se contaban con los trajinados veinte tomitos de las (incompletas) *Obras completas*, que, por otro lado, sólo empiezan a publicarse a fines de los cincuentas—; hubo una época —decíamos— en la que los investigadores, y el público concerniente, tuvieron que conformarse con la repetición, hasta la saciedad, de conceptos como el hoy totalmente obsoleto de la *edad de piedra*.

Claro que mucho de la responsabilidad de esto, se halla en el hecho de que las precitadas *Obras completas* abarcaran, en su gran mayoría, aunque con alguna excepción, solamente lo escrito y publicado por José Carlos Mariátegui a su vuelta de Europa, o sea, a partir de 1923.

Se prescindía –y *strictu sensu* no les faltaba razón a los editores, porque había, de por medio, la palabra del propio Mariátegui– de todos los escritos anteriores, que se arrumaban bajo el sambenito de la antes convocada *edad de piedra*; término, por otro lado, acuñado por el propio autor para intentar olvidar sus primeras publicaciones, entre las que, sin embargo, hay preclaras preseas, que se pueden hoy fácilmente leer, pues, a partir de 1987, y bajo la dirección magistral del sabio ensayista sanmarquino (prematuramente desaparecido) Alberto Tauro del Pino, se han completado ocho volúmenes de los *Escritos juveniles*, verdadero espejo adonde habrá que acudir para desfacer entuertos y desmitificar verdades a medias, especialmente aquella de la falaz dicotomía entre el Mariátegui juvenil –el cronista, el cuentista, el poeta, el autor dramático, vale decir *Juan Croniqueur*– y el maduro y perspicuo ensayista, el fundador de la CGTP, el Partido Socialista y las revistas *Amauta* y *Labor*.

El problema, que nosotros presentaremos en este ensayo es cómo Mariátegui es uno e indivisible: desde el auroral muchacho que aprende a escribir escribiendo y leyendo inagotablemente, hasta el ensayista eximio, el pensador enjundioso, el organizador inimitable.

Es decir, lo que queremos plantear es que éste (el *Amauta*) no puede entenderse sin aquél (el *croniqueur*), que, precisamente por no haberse estudiado exhaustivamente, merece que nosotros intentemos adentrarnos en su vericuetos, en su contradicciones –fruto de una maduración acelerada y pertinaz– en su polifacética forma de expresarse, en su asumir un pseudónimo [mas no, por cierto, el único, aunque los otros fueron efímeros] que usa siete años, tres meses y veintiocho días, entre el 24 de febrero de 1911 –nace en el diario *La Prensa*– y el 22 de junio de 1918, en que lo sepulta (con obituario y todo) en el primer número de su revista *Nuestra Época*.

Anótese que la *resurrección* de *Juan Croniqueur* no se debe a que José Carlos vuelva a utilizarlo: él respeta a sus difuntos. Se trató, simplemente, de una *criollada* del periodista –leguista– Pedro Ruiz Bravo, quien prefirió exhumarlo para encubrir una valiosa colaboración que, desde Europa, le enviara JCM, y que su cobardía pretendía hacer pasar desapercibida ante los ojos del sátrapa de turno (precisamente, su amo, don Augusto Bernardino, quien, final-

mente, y como en casi todos los casos, mal pagara su obsecuencia: pues Ruiz Bravo acabó en el exilio).

Clave, pues, para el desarrollo, para la consolidación del Amauta, viene a resultar, de este modo, el *croniqueur*, objeto del presente ensayo.

Y todo esto porque, como lo afirma su propio hijo menor, Javier Mariátegui Chiappe, este *croniqueur* no es otro que una suerte de *alter ego* del joven Mariátegui en formación, en acelerada consolidación de sus principales puntos de vista; pues todo lo que hace el maduro y perspicuo fundador del pensamiento social peruano, para nosotros, no es sino el desarrollo de lo que, de una manera u otra, ya venía haciendo en su estadio de poeta, cuentista, dramaturgo, cronista.

Otro trabajo nuestro, anterior¹, versó, asimismo, sobre el joven Mariátegui, mas cifándonos, entonces, sólo a su faz de periodista (cronista), de atildado y zahorí auscultador del acontecer cotidiano de la República Aristocrática de aquel entonces. Demostramos, allí, el papel cardinal que desempeñó su pluma enhiesta para señalar defectos, y denunciar situaciones que hoy tienen perfecta carta de ciudadanía entre nosotros, como la tortura (léanse crónicas como "La historia se repite" o "La Inquisición de Ate").

Esto, asimismo, consolida una imagen de Mariátegui joven que es perentorio rescatar: *junto con la pluma leve e inconsútil, el blandía el escabello que denunciaba las incongruencias de una sociedad que empezaba a deslizarse por la peligrosa (e irreversible) senda de la violación de los derechos humanos.*

2. Vida y vicisitudes

Nacimiento, periplo "vital"

Es en 1911 –el 24 de febrero, concretamente–, y casi por obra del azar, que "nace" *Juan Croniqueur*, pseudónimo con el que el muy joven alcanzarrerijones de *La Prensa*, José Carlos Mariátegui, se atreve a firmar una crónica, supuestamente enviada por un extraño –cuanto desconocido– "corresponsal desde el Viejo Mundo, desde España concretamente, al importante diario *La Prensa*,

¹ ORRILLO, Winston, *Mariátegui juvenil: el cronista*. Lima, 1994. Trabajo inédito realizado para el Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de San Marcos.

donde nuestro bisoño autor (tenía 15 para 16 años, pues había nacido el 14 de junio de 1894) trabajaba desde 1908.

Mariátegui sorprende al propio Director del diario, a la sazón el distinguido periodista Ulloa, quien manifiesta su complacencia por el estilo atildado y ahíto de buena información que presentaba la crónica, la misma que parecía anunciar una auspiciosa corresponsalía.

Cuál no sería su sorpresa cuando descubre que esas líneas habían sido pergeñadas por el “cojito” Mariátegui (así se le llamaba, cariñosamente, por entonces), a quien nadie creía capaz de redactar toda una crónica (y más aun: nadie lo había autorizado para ello), a pesar de que él ya se iba haciendo conocido por su contracción al estudio, por su conocimiento de idiomas (tanto que traducía artículos y revistas que llegaban a la redacción del diario) y por su dominio del idioma, pues, incluso, les corregía el estilo a periodistas mucho mayores.

Las circunstancias vitales de Mariátegui no le permitieron una educación formal, y más bien la condición de autodidacto le puso su impronta. Creemos que es su hijo menor, el notable psiquiatra y miembro de número de la Academia de la Lengua, Javier Mariátegui Chiappe, quien, en muy reciente trabajo, ha elucidado mejor esta situación. Vale por ello la larga cita que sigue:

En la dinámica vital del joven Mariátegui no había espacio para la instrucción formal. La pobreza y la necesidad de trabajar casi desde niño se dieron la mano para imponerle la formación del autodidacto, volcado a la curiosidad por todo, desde los hechos más simples de la vida cotidiana hasta el conocimiento de los grandes temas de la humanidad y de la cultura en sus más amplios alcances.

[...]

Sin estudios preparatorios, con apenas los correspondientes a los primeros de primaria, sin estudios secundarios ni universitarios, José Carlos diseñó un modelo personal para el que dispuso del tiempo y de la actitud espiritual favorables para captar las esencias del conocimiento humano en sus aspectos fundamentales. Favorecido por la cualidad de asimilar el saber como placer, no hubo faceta del conocimiento, por insignificante que fuera, que no le llamara la atención.

Poco podían aportar los estudios formales en su tiempo, como lo ha señalado Pablo Macera; era escasa por no decir nula la calidad de la

enseñanza de la universidad de entonces, y Mariátegui habría perdido tiempo que bien empleó en su autoaprendizaje. José Tamayo Herrera ha demostrado la insuficiencia de los estudios universitarios en los tiempos de Mariátegui y cómo una personalidad como la del Amauta tenía que venir de fuera de la instrucción superior. (J. Mariátegui 1995: 4).

Poco después, el joven José Carlos es disculpado; puede hacer uso del pseudónimo, y empieza una serie de crónicas (amén de poemas, cuentos cortos, aunque éstos en otro nivel) que, como creemos haberlo demostrado en nuestro inédito estudio, *Mariátegui juvenil: el cronista*, figuran entre las más importantes de su tiempo. Colabora en los más heteróclitos medios, como: *Mundo Limeño* (1914), *El Turf* (1915, que llega a dirigir), *Lulú* (1915-1916), *Colónida* (1916, la revista de Valdelomar, y arquetipo de publicación contestaria), *El Tiempo* (1916, adonde lleva su importantísima sección diaria "Voces"). En el año 1915, escribe la pieza *Las Tapadas*, con Julio Baudoin; en el 16, con Abraham Valdelomar, el drama en seis actos, *La Mariscala*, según datos de Genaro Carnero Checa.

Es decir, desarrolla una frenética actividad periodístico-literaria, que comprendía, en numerosas ocasiones, hasta tres artículos diarios, amén de poemas, cuentos y el pergeñar sus piezas teatrales. Y todo esto, a partir de una configuración física precaria, signada por la enfermedad que, de niño, lo atacara y de la que nunca, desgraciadamente, se curaría.

La enfermedad es clave para el periplo vital de José Carlos Mariátegui, y de su *alter ego Juan Croniqueur*. Es fundamental referirnos a ella, porque explica muchas de las actitudes "vitales" tanto del escritor, como de su doble, objeto de nuestro estudio.

Nuevamente, por eso, acudimos al testimonio, al estudio del hijo, no sólo por ser uno de los que más se ha adentrado en los meandros de la etapa iniciática de su padre, sino que, por su condición de médico, y más aun, de connotado psiquiatra, ha podido develarnos el *substratum* de estas etapas (la infancia y juventud), antes verdaderamente en sombras, de *Juan Croniqueur*:

José Carlos Mariátegui nació y tuvo sus primeros desarrollos en un hogar modesto con padre ausente, posteriormente fallecido cuando tenía 11 años. Un accidente banal en la escuela le produjo un hematoma en la pierna izquierda, por lo que fue traído a Lima e internado por más de cuatro meses en la *Maison de Santé*, y sometido a

varias operaciones de la zona afectada. Seguiría después el tratamiento de reposo en su casa por cuatro años, quedando truncados sus estudios primarios. La mascarilla de anestesia y el olor del cloroformo quedarían asociados desde entonces a un mal recuerdo de tal magnitud que lo hizo desistir de atenderse en Italia, donde el clima benigno del sur le hizo olvidar su fragilidad corporal, evidenciada por una cojera. (J. Mariátegui 1995: 5).

Imaginemos a ese niño pobre y enfermo, sin infancia. Podía haberse vuelto proclive a una depresión endógena. Mas algunos de estos trenos, de este drenar sus heridas, se podrán captar en las cartas a su misteriosa correspondiente "Ruth".

Independientemente de la cierta *pose romántica* –o *epatante*–, y de las contradicciones que se perciben entre el *croniqueur* que habla de su abulia, de su abandono, de su pereza, mientras escribía frenéticamente artículos y textos literarios, se hallan estos rasgos verdaderos de una infancia infeliz que, cómo no, signan definitivamente.

Sigamos, sin embargo, con la interpretación magnífica de Javier Mariátegui sobre esta etapa y estas circunstancias de su padre, que nosotros invitamos a leer en tanto en cuanto son *sine qua non* para entender al joven autor y a su *sui generis alter ego*:

Biblioteca de Letras

Durante los años de inmovilidad José Carlos debió enfrentar el desafío del aislamiento que podía conducir, según un esquema psicológico, a alguno de los siguientes rumbos: el sobreaislamiento autista, con ruptura con la realidad y debilitamiento de los vínculos sensitivo-sensoriales; depresión anaclítica: o el enfrentamiento de la soledad con un incremento de la vida cognoscitiva y la ordenación creativa de la percepción y de la fantasía, todo ello con activo ejercicio de la voluntad, con autovencimiento, intenso cultivo de la inteligencia y de sus funciones agregadas: atención y memoria. Este es el camino recorrido por el niño José Carlos, quien debió al mismo tiempo demarcar su propia identidad y crear un sistema de regulación protector del medio ambiente que lo rodeaba. (J. Mariátegui: 1995: 5).

Apenas salido de la niñez, José Carlos ingresa a la fragua del trabajo. Allí aprende mucho, en esa gran universidad gratuita de la realidad; pero sólo porque, antes, había desarrollado las condiciones descriptas; esa niñez pobre y

dilacerada por la enfermedad, esa aptitud psicológica para la observación y, sobre todo, esa inteligencia privilegiada y perspicua. Pero todo esto, asimismo, se debe otear a partir de la circunstancia del trabajo y, también, de ese trabajo (en una imprenta, en un periódico) que le tocara desempeñar, ¡tan temprano!, a nuestro protagonista.

Veamos, asimismo, cómo, de qué manera tan impecable, lo anota esto su hijo Javier:

Quien analiza su vida (la de JCM) y cómo ésta se refleja en su obra, sobre todo en el Mariátegui adolescente, aparece de pronto el gran escenario, el amplio espacio que contribuyera a darle identidad personal y a descubrir su vocación esencial.

Mariátegui se forjó y realizó gracias al ejercicio temprano de las letras –como en los tiempos renacentistas que juntaban a escritores con impresores–, en los talleres de un gran diario. En esos talleres, José Carlos fue primero ayudante de taller (“alcanza-rejones”), pero pronto accedió a una posición especial: fue una especie de *Bus-boy*, encargado de relacionar a los periodistas con los linotipistas e impresores. De ese modo, conoció y dominó la dinámica misma de la relación entre la palabra escrita y su concreción tipográfica. Por eso creemos que esas condiciones fueron óptimas para un espíritu que todo lo escrutaba, que todo lo asimilaba con ingenuidad pero también con crítica. Fue la imprenta primero y después el diario, su primer y decisivo aprendizaje.

La imprenta de un diario sería también el espacio de un segundo descubrimiento, el mundo de los adultos, ya iniciado en los meses que permaneció en la sala común para varones de la *Maison de Santé*, mientras seguía las indicaciones del cirujano ortopédico francés Félix Larré.

Tuvo José Carlos una ‘larga fase expansiva del recibir’, como se diría en psicología dinámica, una etapa ‘receptivo-retentiva’ larga y provechosa. Creemos decisiva la experiencia de José Carlos en la imprenta y en el diario, verdadera escuela de un auténtico saber, vínculo entre la artesanía y el arte, puesto que haría del trabajo en la imprenta escuela para el periodismo. Y del periodismo, escuela para la alta política. (J. Mariátegui 1995: 5-6).

El diario *La Prensa* es aquel donde tiene no sólo su aparición, sino el tiempo de mayor desarrollo de *Juan Croniqueur*. Por eso no puede pasarse por alto, no obstante las circunstancias por las que se ve obligado a dejarlo (concretamente, su derechización, al cambiar de dueño).

Fue a los 22 años, cuando renuncia a *La Prensa*, y se incorpora a *El Tiempo* (el 15 de junio de 1916), diario que presentaba una línea liberal, que era el mejor caldo de cultivo para el desarrollo intelectual de José Carlos. Escribe Tauro del Pino:

En *La Prensa* conquistó nombradía como escritor elegante y original, con aires displicentes y escépticos, fruto de las tendencias decadentes. Pero en el cual no logró prosperaran sus empeños para dar cabida a una columna propia.²

Sobre esto, precisamente, le cuenta *Juan Croniqueur* a su correspondiente "Ruth":

He tenido que resolver también en estos días una cuestión importante. La he resuelto sin pensarlo. Es así. He aceptado la propuesta de *El Tiempo* para encargarme del puesto de redactor político. No me vuelvas a escribir a *La Prensa*. Escríbeme a *El Tiempo*... Hoy renuncié a mi puesto de *La Prensa*. Voy a hacer telegrama al Dr. Durand... Hasta ayer tuve este problema. ¿*La Prensa*, *El Tiempo* o el diario de Cisneros? No sé si lo he resuelto bien. ¿Cuando resuelve uno bien las cosas?... No he tomado consejo a nadie. (Carta a Ruth del 15 de junio de 1916. *Anuario Mariateguiano*, t. I, pp. 52-53).

Como podemos leer, la decisión no fue fácil. Le dolió. Es que, en *La Prensa*, habían nacido *Juan Croniqueur*, y nuestro propio autor, como cronista. Leamos su propio testimonio sobre el particular:

En *La Prensa* me inicié, me formé, publiqué mi primer artículo. La quiero. La dejo porque desde el cambio de director ha perdido su ambiente, y me siento ahí un poco extraño. Los que asistieron a mi iniciación y la alentaron, los que me engrieron, se fueron ya. Me voy también por ambición. *El Tiempo* surge, es un gran porvenir para mí. ... No te escribo más. Estoy nervioso.³

² Tauro del Pino 1989: 48, 52-53.

³ *Anuario Mariateguiano*, N° 1, p. 53.

Juan Croniqueur se desarrolla en este periódico: de allí el cariño que le guarda. Porque él lo hace conocido, y le despierta afectos y admiraciones, pero también recelo, como es natural, por la envidia del medio; y, asimismo, por el hecho de que nuestro joven creador no se resigna a ser un plumífero, sino que se desenvuelve en el campo del estilo periodístico, así como en el de la creación.

Por otro lado, su buido ojo crítico era implacable: no se casaba con nadie, y hasta a todo un *señorón* de las letras (a pesar de su juventud, pero por su prosapia), José de la Riva-Agüero, le endilga un artículo en el que desmitifica su condición de defensor de lo clásico del estilo, de lo purista y académico del idioma, al pescarle numerosos solecismos, entre otros muchos errores. Confróntese el artículo "Un discurso: 3 horas, 48 páginas, 51 citas."⁴

Juan Croniqueur tenía, pues, el problema de ser muy joven, y esto no se lo perdonaban, entre otros, el pintor Teófilo Castillo, que se creía el *non plus ultra* del medio, y que no soportaba que un muchacho como nuestro autor no sólo le enmendara la plana, sino que lo desmitificara. No nos parece, asimismo, que tenga poco que ver el origen muy humilde del recién iniciado periodista, y esto especialmente por haberse atrevido a enfilar lanzas contra un conspicuo representante de la oligarquía (política e intelectual) como Riva-Agüero (quien, por otra parte, nunca olvidó a su joven detractor y de quien se vengara aviesamente en uno de sus libros: *La Emancipación y la República*, en el que calificó, arteramente, a José Carlos Mariátegui, con epítetos de baja estofa).

«Jorge Puccinelli Converso»
Veamos para que se sepa cómo la derecha no perdona. El simpatizante de Mussolini dijo que nuestro Amauta fue un

Simple vulgarizador alharaquiento de Marx, periodista reporteril indocumentado y sectario. () !!!*" José de la Riva-Agüero: *La Emancipación y la República. Estudios de Historia Peruana*, p. 116 (*Obras completas*, Lima, Pontificia Universidad Católica, 1971.) (*) [Enfasis nuestro].

Leamos cómo cuenta, en carta a su entrañable corresponsal "Ruth", esta circunstancia:

La agresividad que yo he despertado generalmente me envanece a ratos (contigo no debo ser falsamente modesto.) Ves que si no valiese algo, si fuera un mediocre como los demás, no sería posible que suscitase sordas hostilidades... *En el Perú es necesario ser absoluta-*

⁴ Mariátegui, José Carlos *Escritos juveniles*, t. III, p. 269.

mente mediocre para no ser detestado. El talento causa miedo y, por ende, reacción. (Carta a "Ruth" del 6 de marzo de 1920.) [Énfasis nuestro].

Se me acusa de petulancia, de teatralidad y de 'pose'. Es injusta, como todas, esta acusación. Hay de cierto sólo que no tengo la hipocresía fácil y arribista de proclamarme modesto. No quiero parecerme a los que mintiendo modestia alientan en el fondo de su alma la más exagerada de las vanidades. Y no busco embozos ni me agradan disfraces. Me descubro como soy, escribo como siento y nunca haré la profanación de mistificar mi emoción espiritual por dar a un artículo, a un cuento o a una poesía, embustero velo de humildad. (En Extra- Epistolario: *Escritos juveniles*, t. III, p. 79).

La vida lo hizo madurar a trompicones. Como dice su hijo Javier, el desafío de la enfermedad y la pobreza y su vocación por el trabajo, fueron decisivos. Su condición de "lector impenitente (que) procuraba absorber no sólo lo que llamaba la atención, sino lo que significaba algún descubrimiento tanto del mundo exterior cuanto de su propio mundo", fueron puntos cardinales para su desenvolvimiento en un medio de suyo hostil. Y que el mismo José Carlos pinta de modo magistral, en carta del 6 de marzo de 1920, fechada en Roma, en cálida reminiscencia de su *alter ego* ya sepultado:

La adolescente y lírica fe de mis años pasados, de cuando yo era *Juan Croniqueur*, de cuando yo era un 'niño talentoso y malcriado' como más o menos, me dijo Clemente Palma en su 'Crónica'—me ha abandonado.

Tú sabes que no todos han sido conmigo igual que tú, generosos y comprensivos. Me han agredido tanto que he tenido que vivir siempre en son de combate. Se ha aprovechado los menores pretextos para soliviantar contra mí la ciudad. He salido de una acechanza para entrar en otra. Escándalo tras escándalo. Escándalo de Norka Rouskaya, escándalo de los militares, etc., etc. Cierto que *yo no he sido prudente jamás. Pero es que no he podido, no puedo ni podré serlo. Un hombre todo sinceridad no puede ser prudente. No puede ocultar su abominación de la estupidez, ni su pasión por la belleza, la verdad y el talento.*

Precisa, preciosa autoscopia de *Juan Croniqueur* por el propio Mariátegui, a muy pocos años del "deceso" de éste, producido, lo repetimos, en 1918⁵. La carta es del 20.

⁵ Recuérdese que esto sucede el 22 de junio de 1918, en el primer número de la revista *Nuestra Época*.

Tenemos, pues, que nuestro *Juan Croniqueur* emerge con un *desideratum*: *innovar*. Crear incluso, como hemos visto, en un género tan trajinado como el policial. Y lo logra, es cierto, como en aquella crónica en la que da cuenta del suicidio de un ratero en el hipódromo de Santa Beatriz y, a la vez, llama la atención sobre la frialdad del público que le da más importancia a un caballo que se ha roto una pata que a ese ser humano que acaba de quitarse la vida, no importa cualesquiera sean las circunstancias que lo han llevado para que recurra a ello.

Esto se encuentra en el texto "Cosas vulgares. (Al margen de la crónica policial)". El final de esta pieza es decisivamente magistral, y ya nos prefigura al Amauta, o, mejor dicho, nos demuestra que, en el joven *Juan Croniqueur*, se encuentra, ínsita, la madera del futuro fundador del pensamiento social peruano. Leamos:

Para el público, cruel, egoísta, salvaje, no vale la vida de un hombre lo que el remo inútil de un equino... Es la eterna injusticia de las cosas humanas. (*Escritos juveniles*, t. II, pp. 176-178).

Este texto se publicó en *La Prensa*, el 13 de octubre de 1914. Nuestro autor tenía, a la sazón, veinte años. Lo firmaba, claro que sí, *Juan Croniqueur*.

Pero ojo que estamos hablando de un hombre y no de un héroe ni un semidiós. Hay lo que nosotros, parafraseando a Vallejo, llamamos "las caídas hondas de los Cristos del alma": es decir, aquellas páginas en las que, en efecto, estaría justificada la violenta autocritica del *Mariátegui medular*, el que ordenara a su madre, doña Amalia, vuelto de Europa, destruir las páginas que ésta —como todas las madres de escritores— había religiosamente recortado.

Es decir, sin reticencias equívocas, hay artículos —muy pocos, es cierto— donde la juventud del autor (a quien, sin embargo, acabamos de ver maduro, como en la crónica glosada líneas arriba), lo hace desbarrar; y se trata, especialmente, de aquellos titulados *Causeries*; y de algún otro como el que dedicara a "Las mujeres pacifistas" (*Escritos juveniles*, t. II, pp. 241-242). Su autor tenía 20 años. Se publicó en *La Prensa* el 2 de mayo de 1915.

No olvidemos, sin embargo, que nuestro *Juan Croniqueur* era un profesional. Y que todo lo que, en el terreno periodístico, escribiera lo hizo *pane lucrando*, para ganarse el diario condumio. Y que, no obstante ello, como veremos más adelante, su estilo resultó ciertamente impoluto y de una perfección difícilmente logtable en quien escribía, no sólo todos los días, sino —como ya lo

hemos señalado— en muchas oportunidades, más de un artículo diario, pues, aparte de *La Prensa*, colaboraba con varias revistas, amén de que no cesaba de trabajar poemas, cuentos y piezas dramáticas.

Ya demostramos en un estudio anterior⁶: la crónica fue, con su encanto popular y su ligereza, el camino, el puente que utilizara el joven periodista para abrirse campo en un terreno tan anfractuoso como el del periodismo limeño de las primeras décadas de este siglo.

La crónica, el más literario de los géneros periodísticos, fue el arma idónea que esgrimiera nuestro autor para lograr su propio estilo, su propia forma expresiva. Además, como lo subrayamos, estaba aquello de la vocación literaria de nuestro autor, para lo cual necesitaba un género *ad hoc*.

Tauro escribe respecto a este género periodístico, decisivo para la maduración intelectual de nuestro *croniqueur*:

...su propio modelo de la crónica: inspirada siempre en la actualidad, ajustada al interés y la sensibilidad popular, ágil, amena y reflexiva; fundamentalmente volcada a la dilucidación de los problemas humanos o de los conflictos ligados con algún asunto inquietante; y, desde luego, comprometida con el curso de la vida y su inagotable gama de posibilidades. (Tauro 1991: X).

El joven cronista tiene que desenvolverse en varias especialidades (toros, hípica, modas, costumbrismo, policial, internacional), y en todo cumple muy profesionalmente. Hace gala de su *métier*, como por ejemplo sus muy comentadas "Crónicas del paddock", que merecen el siguiente comentario, también del maestro Tauro del Pino:

...lo cierto es que tales [se refiere a las crónicas hípicas] fueron tareas cumplidas en aras de su acceso a los superiores niveles profesionales, pero que en ningún momento alteraron su concepción del periodismo como instrumento de orientación social y cultural. Aquella experiencia había perfilado su agudeza para el seguimiento y presentación de las noticias, así como los originales relieves que su pluma confería a los asuntos más comunes.⁷

* Orrillo, Winston, *Op. cit.*, p. 35.

⁷ Tauro del Pino 1987: 33-34.

Además, muchas de estas crónicas eran narraciones en agraz, o, ellas mismas, eran puntos de partida para páginas literarias, o devenían, como hemos demostrado en un estudio sobre Vallejo periodista, en verdaderos ejercicios de prosas poéticas, textos independientes del género periodístico —por definición meramente utilitario— destinado a informar puntualmente sobre un acontecimiento o suceso.

Nuestro *chroniqueur*, asimismo, se adelanta a un subgénero muy en boga hoy en día, y de urgente actualidad: *el periodismo ecológico*. Hay páginas suyas destinadas a defender a los árboles que deben ser releídas, como aquella en la que denuncia un “atentado arboricida [sic] en el Jardín Botánico” (*Escritos juveniles*, t. II, pp. 30-36).

Comentario aparte, porque es entrañable para el desarrollo y la consolidación de la personalidad de *Juan Croniqueur*, es el que haremos al ejercicio de una especialidad no precisamente muy desarrollada en las letras peruanas. Nos referimos a la epístola (tema precisamente de un próximo ensayo).

Simplemente planteamos —para concluir esta sección— que, en el desarrollo de *Juan Croniqueur*, hay que reparar en su etapa iniciática en *La Prensa*; en su salto dialéctico a *El Tiempo* (una vez que dejara aquélla por su rechazación, producida a raíz del cambio de propietarios, los que palmariamente mostraban su proclividad hacia el gobierno de turno); ya en éste, como periodista político con su importantísima columna: “Voces”; pero, antes, en sus intentos —fallidos, pero intentos al fin y al cabo— de espacio, de columna propia, que se trasunta en su “Guignol del día” y en sus “Cartas a X. Glosario de las cosas cotidianas.”

Aparte, figuran sus colaboraciones en *Lulú*, *Mundo limeño*, *El Turf* (que dirigiera sin dirigirlo, según le confesara a su corresponsal “Ruth”), y su participación en la aventura de *Colónida*, derivada de su amistad entrañable con Abraham Valdelomar, con el que comparte la bohemia del *Palais Concert*, adonde concurría casi cotidianamente, y donde tuviera ciertas “veleidades aristocratizantes”, *epatantes*, propias más bien del aire épocal (un Modernismo ya casi en tramonto, un vanguardismo asumido como una *mélange* extraña, y especialmente el futurismo), que de la psicología y/o temperamento mismos del joven autor, quien se hallaba en plena forja de su personalidad.

Es la misma época, sin embargo, en la que *Juan Croniqueur*-José Carlos Mariátegui organiza —1915— el Círculo de Periodistas de *La Prensa*, tiene la

voraginoso correspondencia con Ruth y sigue troquelando su personalidad definitiva: la que cuajará en el posterior Amauta, el que —lo afirmamos— no constituye un *divortium acuarium* con el joven *croniqueur*, sino *el resultado de una maduración más que de un cambio* (hecho, por otra parte, expresado por el propio Mariátegui en difundida entrevista, publicada el 23 de julio de 1926, en *Mundial*, con la periodista y escritora Ángela Ramos).

Como *croniqueur* ha llegado, pues, al pináculo profesional, a alturas que ya quisiera cualquier periodista.

Leamos lo que escribe González Vigil:

Basta la lectura de este tomo [se refiere al II de los *Escritos juveniles*], con 74 textos aparecidos entre 1911-1917 [es decir, plenamente como *Juan Croniqueur*: W.O.], a los 22 años de su precoz redactor, para constatar que Mariátegui es uno de los mejores *croniqueurs* del Perú (con Ventura García Calderón, Valdelomar y Enrique Carrillo) y asistir al despliegue de un estilo y de una inteligencia que madurarán en los años 20 como uno de los mejores ensayistas del idioma” (González Vigil 1991: 141).

Profesionalmente, de este modo, se hallaba realizado. Se había producido el cambio, ya anotado, de *La Prensa* a *El Tiempo*, y con eso llegó el acercamiento, más cotidiano, a la realidad honda y lírica, a la política que todo lo emporca, pero sin la cual ningún cambio puede hacerse. Y *Juan Croniqueur* estaba empezando a periclitarse para dar paso al que vendría, al Amauta. Alberto Tauro describe, así, esta etapa definitiva:

De *Juan Croniqueur* el ‘adolescente soledoso’ que se ve obligado a abandonar ‘su actitud sentimental, displicente e irónica’; (y) desciende del mirador sombrío y tibio, que en el hipódromo le permitía apartarse de la concurrencia frívola y bullidora, y se enfrenta a los problemas y contrastes de la realidad: descubre los velos artificiosos de la tradición a la cual rindió tributo en la alegre trama de *Las tapadas*, para sacudir la indolencia de una sociedad inmovilista. Se yergue para desafiar temores y falsos pudores de los pecados, cuando promueve un acto de unción estética en el cementerio; cuando habla en voz alta para opinar sobre la adecuación del ejército a los objetivos de nuestra época, y aun cuando esboza su deseo de viajar a países extranjeros para respirar aires porveniristas y tornar un

día con acervo de ideas nuevas. Altivamente se anuncia en todo ello la lúcida mentalidad de José Carlos Mariátegui. Impulsado ya por su voluntariosa madurez y desvelado por las agitaciones de la vida contemporánea, aspira a ejercer desde el periodismo un fecundo magisterio. (Tauro: *Anuario Mariateguiano*, t. 1, p. 49).

He aquí, pues, al joven en trance de madurez. Al joven asediado por una sociedad que no perdona ni el talento ni la precocidad y que, acostumbrada a lo pacato y adocenado, zahiere a nuestro *croniqueur*, que es decir a nuestro Mariátegui, porque, como ya lo expresamos, se trata de una misma persona o, mejor dicho, del *alter ego*. Como en otras ocasiones, quien mejor lo ha expresado es el hijo psiquiatra:

[se trata de una] huella autorreferencial, pista autobiográfica a veces explícita, a veces encubierta pero siempre presente desde los primeros escritos de José Carlos Mariátegui. Suerte de ejercicio especular constante que permita a la persona el reconocimiento de los cambios que suceden en su 'psique' y 'soma', para integrarlos a su modo de ser, que se construye sobre un 'eje' que otorga a las funciones del yo la necesaria 'constancia de presente'. Para esta tarea se puede recurrir a los copiosos *Escritos juveniles*, que, aunque incompletos, nos facilitan en ocho tomos la mayor parte de la '*edad de piedra*' de Mariátegui o *si se quiere de su alter ego, Juan Croniqueur*. (J. Mariátegui 1994: 66). [Énfasis nuestro].

«Jorge Puccinelli Converso»

Juan Croniqueur acusa el golpe. Pero se defiende magistralmente:

...han aparecido algunas veces elogios o diatribas sobre mi persona y literatura. Los primeros no se debieron nunca a mi súplica ni a mi prosternación. Las segundas no han tenido, a pesar de las características de mi juventud inquieta y ardorosa, la virtud de molestarme o soliviantarme.

¿Por qué se quiere oponer a cada minuto a mis opiniones y a mis actitudes el atajo de mi poca edad?...

Prefiero no tener esos años, porque teniéndolos tal vez alentarían en mí las mismas tenebrosidades espirituales, las mismas pequeñeces, las mismas amarguras de derrota, las mismas sombras de fracaso que en las almas tortuosas producirá el conocimiento de que la gloria y la reputación cosechadas fueron temporales y deleznales. Prefiero ser joven si mis pocos años me van a preservar de estas lacerías y de estas llagas. No importa que mi temperamento,

mi tendencia y mi pasión me conduzcan alguna vez al extravío. *Me enorgullece mi juventud porque es sana y honrada y porque me conserva esta gran virtud de la sinceridad.* (*Escritos juveniles*, t. III, pp. 78-79.) [Énfasis nuestro.]

Clarísimo, enhiesto, *Juan Croniqueur*, todo juventud, responde. Sin embargo se halla próxima a cesar esta etapa de la vida de nuestro Mariátegui. Pronto, muy pronto, él mismo le rezará al responso a su *alter ego*. Esto sucederá en el número I de la revista *Nuestra Época*, correspondiente al 22 de junio de 1918.

Pero, antes, veamos cómo prosigue su defensa y nos permite conocer otra profundidad del modo de ser de nuestro autor:

Yo no recurro a los estímulos del éter, la morfina ni del ajeno... Ninguna influencia me ha malogrado. Mi producción literaria desde el día en que siendo un niño escribí el primer artículo ha sido rectilínea y ha vibrado en ella siempre el mismo espíritu. Fue siempre igual. Mi delito ha estado en que no he tenido la debilidad y la cobardía de adular a estos pretendidos árbitros de nuestra literatura, de rendirles pleitesía, de llegarme a ellos. Desconozco el espíritu de manada que en ellos es credo, y ante los más grandes soles de nuestro mundo intelectual no me aflige la necesidad de sentirme satélite. Soy responsable del pecado, del desacato de no haberme deslumbrado nunca antes estas "pirámides". Un ateo de nuestra literatura que hoy recibe su excomunión y que se enorgullece de ser incluido en un Index que es patente de rebeldía, independencia y orgullo. (*Escritos juveniles*, t. III, p. 79.) [Énfasis nuestro].

Pero, poco a poco, se fue dando cuenta que *Juan Croniqueur* había cumplido su ciclo vital. Con lo que no estaremos nunca de acuerdo, y volvemos a referirnos a nuestro libro anterior⁸, es con la pseudocontradicción entre *Juan Croniqueur* y el Amauta.

Somos de los que estamos por la unidad fundamental de nuestro autor, de su vida y obra (y sus pseudónimos). Somos de los que subrayamos la continuidad ininterrumpida entre el *Croniqueur* y el Amauta, en un todo integral (Javier Mariátegui *dixit*), que el propio José Carlos, por otra parte, denominara en la "Advertencia" de sus *7 ensayos*: "*una sola cosa, un único proceso.*"

⁸ *Op. cit.*

Nos alineamos con quienes apuntan hacia la visión integral mariáteguista, sin disyunción ninguna, camino por el que discurrieron o discurren Jorge Basadre, Hugo Neira Samanez, Genaro Carnero Checa, Guillermo Rouillon, Diego Meseguer, Edmundo Cornejo Ubillús, Juan Gargurevich, Ricardo Luna Vegas, Alberto Flores Galindo, Javier Mariátegui Chiappe, Gonzalo Portocarrero Maisch, Alberto Tauro del Pino, Eugenio Chang-Rodríguez, Ricardo González Vigil y Manuel Miguel de Priego, entre algunos otros.

Juan Croniqueur es un periodista-artista o un creador-periodista. A pesar del obituario de 1918, toda la vida José Carlos Mariátegui lo seguirá siendo (seguirá llevando, en su *sancta sanctorum*, al *croniqueur*). El hábito de su *poiesis* nimbará lo mejor de toda su obra de la etapa llamada medular.

Esto lo ha resumido bellamente Gonzalo Portocarrero:

...su entusiasmo [el de JCM] por cambiar la sociedad -al que llegó tan rápidamente- no se sustentó en fórmulas sino en una actitud frente a la vida, definible como pasión por la aventura y apuesta a la autenticidad. *Llegaremos a la conclusión de que ello obedece a que Mariátegui asumió la ética y la política sin rechazar el llamado del arte y la estética [es decir la presencia de Juan Croniqueur, añadiríamos: W.O.].* De esta manera, la fe y el compromiso no significaron una negación moralista de sí mismo, sino una radicalización de su intento por expandir todas sus capacidades. Así, ni el conocimiento de la teoría socialista ahogó su intuición, ni la incursión en la política endureció su sensibilidad. La creación no cedió lugar al dogma y el humor no fue desplazado por la culpa. En realidad, Mariátegui trató de relacionar ambas esferas: no abdicó del arte, tampoco lo separó de la política; más bien, *encontró en el arte, en la energía y el desinterés que despierta lo bello, la clave que permitiría redefinir la política como creación colectiva de un mundo donde la intensidad de la vida haga honor a las posibilidades del ser humano.* (Portocarrero Maisch 1995: 75-76.) [Énfasis nuestro].

II. Obituario y resurrección (?) de Juan Croniqueur

Un suelto —con negrita— en el número 1 (22 de junio de 1918) de *Nuestra Época*, Revista Política y Literaria (en su página 3, abajo, a la derecha. Véase la edición facsimilar de la Empresa Editora Amauta, que figura sin fecha, pero que es, según testimonio de Javier Mariátegui, de 1985). Allí podemos leer lo siguiente:

Nuestro compañero José Carlos Mariátegui ha renunciado totalmente a su pseudónimo de *Juan Croniqueur*, bajo el cual es conocido, y ha resuelto pedir perdón a Dios y al público por los muchos pecados que escribiendo con ese seudónimo ha cometido.

Y nada más. Ninguna otra explicación. Extraña parquedad, por cierto.

El modo prosopopéyico de la notita necrológica, no la exime de un cierto humor negro, característica, por otro lado, muy presente en varios de los textos del propio *Juan Croniqueur*.

Por otro lado, ha habido oportunidades (especialmente en entrevistas y en la comunicación al Congreso de la 3ª Internacional) en las que el propio Mariátegui, maduro ya, defendiera su juventud y asegurara que, en aquella época, él ya pensaba, y que su personalidad desarrollada no había, de ninguna manera, salido sorpresivamente, como la deidad mitológica, de la cabeza de Zeus. Y que en aquel joven (vale decirlo, en *Juan Croniqueur*) ya se gestaba el Amauta medular.

Por otro lado, hubo no pocos, como Óscar Terán, que no creyeron absoluta la muerte del *alter ego*. Así, éste escribe: "Es allí (en *Nuestra Época*) donde Mariátegui abjura *-decisión que no será definitiva-* de su seudónimo de *Juan Croniqueur*: (Terán: 1980, 22).

Este equívoco se da porque, en efecto —como ya lo hemos adelantado— el seudónimo reaparece en colaboraciones que José Carlos enviara desde Europa. Pero es, como en otras ocasiones, el propio Javier Mariátegui quien acude presto para el esclarecimiento. Fue Pedro Ruiz Bravo —como señaláramos— el versátil director de *El Tiempo* (ya en ese momento turiferario del leguismo), quien exhumara el pseudónimo para ponérselo a los artículos que venían firmados por una personalidad reluciente a la satrapía *ad usum*. Además, el mencionado Ruiz Bravo no sólo violentó la voluntad de José Carlos, sino que, además, lo

estafó, pues los artículos provenientes de Europa estaban destinados a ser cobrados por doña Amalia –su madre– y ella no pudo hacerlo jamás.

Y para corroborar lo anterior, Javier, siempre solícito, nos condujo a la cita exacta: una carta a “Ruth”, desde Roma, donde José Carlos pone en claro todo, y se reafirma en su voluntad de dejar, en su sarcófago, por lo menos simbólicamente, al ya inhumado *Juan Croniqueur*:

He visto que han exhumado en *El Tiempo*, al pie de artículos que yo enviaba con un seudónimo nuevo, mi infantil y olvidado seudónimo de *Juan Croniqueur*, al cual renuncié formalmente en la revista *Nuestra Época*, arrepiñiéndome de todos los pecados que con él había cometido. Quiero dejar constancia ante ti que soy completamente ajeno a la resurrección de dicho seudónimo y de que lo lamento desde lo más profundo de mi alma.” (Carta a Ruth desde Roma, el 16 de octubre de 1920).

III. Génesis del pseudónimo: posición personal

Juan Croniqueur es, pues, el pseudónimo que marca los inicios literario-periodísticos del joven José Carlos Mariátegui, aunque no es el único que utilizará a lo largo de esta primera etapa de su obra, pues cuando alcanza la madurez ya se presenta sólo, única –orgullosamente, podríamos acotar– con su nombre real.

No olvidemos, por otra parte, que en aquel tiempo el seudónimo caracterizaba a la mayoría de los escritores de su entorno: “Aseanio”, “Gaston Roger” y “El Conde de Lemos” son sólo algunos.

Sobre la explicación del seudónimo, hay varias posiciones. Comencemos con la del maestro Alberto Tauro del Pino. Él dice que nuestro autor emplea el seudónimo por criterios profesionales, y por ser “discrecional”. “Tauro recuerda que “el pseudónimo adoptado en ese momento implicó una definición, signada por el tono y la intención del género. “En similar sentido se pronuncia Javier Mariátegui, quien dice:

Mariátegui, en la época del diarismo utilizó varios seudónimos, pero solía firmar principalmente como “*Juan Croniqueur*”, Juan para identificarse con el común; *Croniqueur*, para denotar el género periodístico elegido: la crónica. (J. Mariátegui 1992: 175).

El importante ensayista, Manuel Miguel de Priego, coincide con Tauro en tanto en cuanto, igualmente, para él, el seudónimo “dejó asomar así el temprano anuncio de un programa profesional” (Miguel de Priego 1991: 75).

Algo que nadie puede dudar es la connotación afrancesada del seudónimo, hecho, por otro lado, perfectamente congruente con la atmósfera modernista todavía dominante (recuérdese: estamos en 1911, y el gran movimiento, cuyo gonfalon portó el “divino” Rubén, tiene fuerza prevaleciente hasta 1916, año de su muerte). *Juan Croniqueur*, de este modo, nace en plena atmósfera dominada (*inficionada* querrán decir algunos, entre los que se incluye JCM) por el Modernismo, heredero del Simbolismo y el Parnasianismo franceses. Además, recuérdese la permanente lentitud con la que los movimientos y sus influencias se desarrollaban en nuestro medio. Amén de que no está demás recordar que, durante la enfermedad infantil del joven autor, el tratamiento se llevó a cabo en la *Maison de Santé*, clínica francesa donde, por cuatro meses y al cuidado de las religiosas-enfermeras de esa nacionalidad, empezó a aprender la lengua de Baudelaire, mientras se recuperaba de las intervenciones quirúrgicas que nunca lograron volver a la normalidad su baldada pierna izquierda.

Sobre el tema, el joven y destacado crítico de la Universidad Católica, Ricardo González Vigil opina:

Más que afrancesamiento (rasgo acentuado en el joven Mariátegui), a tono con el Modernismo y Postmodernismo de esos años, que significan el apogeo del *croniqueur* en las letras hispanoamericanas (llámense Enrique Gómez Carrillo, Ventura García Calderón o Abraham Valdelomar), el uso del vocablo *croniqueur* quiere evitar la confusión que suscita el término ‘cronista’.

En todo caso, nada de afrancesado ni sofisticado hay en el nombre Juan, que precede al oficio de *croniqueur*; por el contrario, es el nombre por antonomasia en español para connotar hombre de pueblo. (González Vigil 1991: 141).

Miguel de Priego, por otro lado, destaca un punto de vista *sui generis*: este “afrancesamiento” de nuestro autor no sería sino “una forma de rebelión contra el ambiente de hispanofilia conservadora” y “para sacudir el conformismo y burlarse de las polillas sabihondas”. El ejemplo arquetípico de esto sería el señor Riva-Aguero y su academismo, en conocida simbiosis con *su proclamado amor por lo español y lo académico, detrás del que se hallaba una tesitura reaccionaria a toda prueba*.

Leamos lo que dice Miguel de Priego:

Como lo evidencia el pseudónimo, declara su vocación de 'afrancesamiento, que con abstracción de lo que conceptuara Mariátegui en ese lapso, implica un cierto tránsito por el cosmopolitismo, buena ventilación y un buen antídoto contra el encopetamiento, la pompa y el lenguaje grandilocuente y vacío. (Miguel de Priego 1993: 141).

Lo expuesto basta para que saquemos nuestra posición personal: *croniqueur* es, en efecto, el cronista, el escritor elegante y afrancesado, según el gusto modernista *ad usum*; pero (y este pero es muy importante) unido a *Juan*, nombre popular por antonomasia que, en su iluminada simbiosis, nos daría la siguiente conclusión: *el pueblo* (el hombre de pueblo que era José Carlos Mariátegui, por su su condición económica –que no por su origen paterno, tronchado con próceres) *puede y debe* (por qué no?) *ser un cronista –su cronista– en la más alta acepción del término, que sería en este caso la del croniqueur. Ergo*, el pueblo no tiene por qué no ser elegante y atildado, puesto que, dada su madurez, habría llegado la hora de –sin intermediarios– ser su propio comunicador.

El pseudónimo *Juan Croniqueur*, de este modo, sería, para nosotros, una suerte de darle la palabra –hermosa, elegante, estética (o esteticista, qué más da), adamantina en suma al pueblo, pues ya habría llegado la hora de que él mismo produzca, sea protagonista de su historia, y no mero testigo o víctima de ella.

Y lo anterior lo deducimos porque nuestro personaje –elegante y atildado como correspondía a un cronista de su época, y de su nivel– sin embargo nunca abandonaría su origen popular, y aun en su estación de cronista policial, suerte de horcas caudinas por las que deben atravesar todos los aprendices de periodistas, demostró que era posible dotar a este subgénero (de suyo nauseabundo, excrementicio), de un contenido humano que lo diferenciara específicamente del tratamiento *ad usum* y que hasta hoy se emplea para embotar las páginas del periodismo amarillo.

Heráclito: la física de los contrarios

Ladislao Cuéllar

Departamento Académico de Filosofía

La física de Heráclito de Éfeso (540-475a.n.e.) continúa la de los jonios, es una cosmogonía fundada en un elemento cosmogónico: *el fuego*, pero, en cuanto, elemento (o «sustancia») generadora de los contrarios (ἀντιχείμενα); ya que no sería solamente como un símbolo de movilidad, concordante con la fórmula heraclítica: «todo fluye (πάνταρεί), «No es posible ingresar dos veces en el mismo río...»¹.

Consideramos que en la física de Heráclito, la dialéctica es materialista² y por ende científica; representa una primera manifestación de un *materialismo dialéctico espontáneo*, en el que la noción de medida está también manifiesta³. Al respecto, dice Abel Rey: «La precisión de esta FÍSICA de las cualidades de los contrarios, de esta física de las leyes que por los contrarios gobiernan los cambios cualitativos, va a ser buscada [...], en el rumbo de las medidas por los números [...], pero de una manera bien diferente que la nuestra hacia la cantidad»⁴. Es decir, diferente a la manera de la ulterior Ciencia moderna. «Lo que Heráclito toma de la Física griega del siglo VI, y por eso la continúa, es de un lado, todo lo que entra naturalmente en su doctrina del devenir, del flujo de las cosas»⁵.

¹ Fr. 9; de Plutarco, según la ordenación Diels-Kranz. (Tomado de la relación de fragmentos de Heráclito, transcrita por Mondolfo, en su Heráclito. Cf. Rodolfo Mondolfo, *Heráclito*, México, Ed. Siglo XXI 1960, pp. 30-47.

² Nota - En realidad, los primeros filósofos fueron monistas, y cuando nosotros *a posteriori* los estamos tipificando de materialistas o idealistas; sólo estamos usando –metodológicamente– el planteamiento del problema del «Ser y el pensar», según E. Engels, en su opúsculo: *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*, cap. II.

³ Cf. Fr. 30 de Clemente, según la ordenación de Diels-Kranz.

⁴ Abel Rey, *La juventud de la ciencia griega*, p. 235.

⁵ *Ibid.*, p. 238.

La filosofía heráclitea es sometida a dura crítica, principalmente por Aristóteles, que no obstante su realismo, también estaba influido por una «dosis» de idealismo objetivo, y en diversos pasajes de su Filosofía Primera, se muestra contrario a la dialéctica materialista de Heráclito. Por ejemplo, cuando Aristóteles dice: «Ciertos filósofos pretenden que una misma cosa pueda ser y no ser, y que se pueda concebir simultáneamente los contrarios. Tal es la conclusión de la mayor parte de los físicos»⁶. Declaraciones, que a nuestro entender, lejos de lograr una refutación, más bien le da una mayor unidad de principios a la FÍSICA o FILOSOFÍA de los primeros años. Luego, más adelante, el Estagirita señala: «El origen de esta opinión nace del cuadro que presentan las cosas sensibles. En primer lugar han concebido la opinión de la existencia simultánea en los seres, de los contradictorios y de los contrarios, porque veían la misma cosa producir los contrarios»⁷.

En efecto, Filón refiriéndose a la filosofía heraclítica, decía: «Lo que está hecho de contrarios es uno, y si lo uno se divide, los contrarios se manifiestan. Esto es precisamente lo que, según dicen los griegos, su grande y muy famoso Heráclito establecía como prefacio de su filosofía presentándola como la condensación completa y de cuyo descubrimiento se ufanaba»⁸. Reflexionando sobre esta crítica, comenta Rey: «Su descubrimiento, si, ya que la física reynante, la que expondrá Parménides, la de los pitagóricos, se hace estrictamente dualista. En los finales del siglo [IV], será hasta pluralista. Pero tiene sus preludios en los grandes monismos jónicos, en los monismos de Anaximandro y de Anaxímenes. Sólo que, mientras en Anaximandro es el efecto de la injusticia, en Heráclito es la justicia misma, porque es la ley. Lo real es a la vez uno y múltiple; los dos procesos de división y de unificación son simultáneos, al contrario que en la futura doctrina de Empédocles»⁹. Es decir, en el sentido de un alternarse, las fases de formación y destrucción del cosmos, tal como Aristóteles lo señala, tanto para Heráclito como para Empédocles.

⁶ Aristóteles. *Obras completas*. Tomo II. Met. Lib. IV, cap. 4, p. 114.

⁷ *Ibid.*, cap 5, p. 122.

⁸ FILÓN de Alejandría (30 a.n.e. - 50 d.n.e.) *Res. div. Her.*, p. 43. Cf. A. Rey. *Op. cit.*, p. 239 (INFRA).

⁹ Abel Rey. *La juventud de la ciencia griega*, pp. 239-240.

LA CONFLAGRACIÓN CÓSMICA, EN HERÁCLITO

El ilustre helenista, Rodolfo Mondolfo, refiere: «Según los testimonios de Aristóteles, considerados por E. Zeller, como declaraciones explícitas de la existencia de una teoría de la conflagración universal cíclica [(πυρρόσ τροπαί) o la ekpirosis], en la cosmología heraclítica, se encuentran en De Caelo I, 10, 279b 12 y en Phys. III, 5,205 a [p. 377, en la trad. de González-Blanco], reproducido en Metph. 1067a [Lib. XI, cap. X] [...]. Aristóteles opone el principio universal (fuego) al cosmos engendrado por él mismo, diciendo que, según Heráclito, aquel se transforma en éste. Pero no dice que eso acontezca una sola vez (απαξ), sino repetidas veces (ποτε). Ahora bien, una vez producida tal transformación, no podría repetirse si no interviniera la condición previa de la transformación inversa, esto, es el retorno del cosmos al principio universal. La repetición indicada por el ποτε y por el verbo en tiempo presente, implica pues, necesariamente un proceso cíclico; y si una fase de semejante ciclo compromete la totalidad del fuego, que deviene la totalidad del cosmos, la fase opuesta debe igualmente comprometer la totalidad de las cosas (τὸ πάντα) o bien (τὸ πᾶν); el cosmos o cielo que vuelve al principio originario [...]. Aristóteles se adelanta, de todos modos, a los estoicos en atribuir a Heráclito la idea de la conflagración periódica del cosmos; y su indudable conocimiento directo del texto heraclítico otorga a este testimonio un peso innegable.»¹⁰ concluye R. Mondolfo.

Consideramos, pues, que la versión del Estagirita, en el sentido de una alternancia de fases, como la más adecuada para reflejar el proceso de formación y «destrucción» del cosmos, y también por que sería —en cierto modo— concordante con la cosmología actual,¹¹ vgr. con la teoría de la gran explosión (big-bang), y con el punto de vista que sostenemos sobre la posibilidad del universo cíclico. Lo cual no fue ajeno a las concepciones de los primeros filósofos, y muy particularmente a Heráclito e Hipaso de Metaponte; por ejemplo, cuando respecto al principio, dicen: «Del fuego nacen todas las cosas, y en el fuego todo termina. Al apagarse este, se engendran en ordenamiento cósmico, todas las cosas»¹². Son concepciones que trataremos de seguir interpretando, en algu-

¹⁰ Rodolfo Mondolfo, *Heráclito*. México, Ed. Siglo XXI, 1966, p. 124.

¹¹ Pero, sería más preciso decir, que más bien, la cosmología actual se ha inspirado en la antigua, a pesar que los científicos de la línea neo-positivista, tildan de metafísica a las especulaciones de los primeros filósofos físicos.

¹² AEIO I, 3,11 (en *Doxographi graeci*, p. 283). Cf. Testimonios doxográficos compilados, por R. Mondolfo en *Heráclito*, p. 11 // En términos actuales diríamos que al ir bajando rápidamente la temperatura, surgen ordenadamente las diferentes eras del Universo, hasta llegar a la actual era de los átomos y moléculas.

nos pasajes de la Parte II y especialmente en la Parte III (o Apéndice), pero, ya a la luz de la Física contemporánea¹³.

La hipótesis de la conflagración universal periódica, así como la idea de un Universo cíclico, en el que el fuego se convierte en la totalidad de las cosas y viceversa; nos demuestra que hay, pues, una cosmogonía en Heráclito. Además el conocido fragmento 30, también nos dice: «Este cosmos, uno mismo para todos los seres, no lo hizo ninguno de los dioses, ni de los hombres, sino que siempre ha sido, es y será fuego eternamente viviente que se enciende según medida y se apaga según medidas». Siendo éste fragmento una evidencia más de la existencia de una cosmogonía conflagracionista en Heráclito; a la vez que encontramos en él, una clara referencia a la noción de medida, tan importante para la ciencia, porque involucra la cierta regularidad existente en los fenómenos y procesos naturales. Todo lo cual, nos remite a la hipótesis del «*Gran año heraclíteano*», cuyo periodo –según Testimonio de Aecio-II, 32, 3 (*Doxographi graeci*, 364), era de 10.800 años solares que son entendidos por Mondolfo y Zeller, como ciclo cósmico¹⁴. Este gran año heraclíteo, que –desde luego– no sería coincidente con el período que señala Heráclito; estaría conformado por un semi-ciclo ascendente o de rarefacción por expansión (esto es, actualmente detectable por el corrimiento espectral hacia el rojo), y el otro semi-ciclo descendente o de condensación (que sería de corrimiento espectral hacia el azul). Lo cual, no consideramos que sea una apreciación descartable por anacronismo ni –exactamente– falsa analogía.

«Jorge Puccinelli Converso»

Sin embargo, es menester tener siempre en cuenta, que el *ἀρχή* heraclíteo; es eterno, pues la diversidad generada por el fuego, después de ser reducida a la Unidad, por el mismo poder del fuego que rige el Todo (τὸ πᾶν), a semejanza del ave Fenix, volvería a resurgir nuevamente, en cuanto «sistema universal» –analógicamente– a manera de infinitos bigs-bangs cíclicos. Pero, no nos confundamos: no es el «eterno retorno» el que estamos defendiendo, pues, las posibilidades de desarrollo de la materia son multifacéticas, y por lo tanto, no habría –precisamente– la misma yuxtaposición de la diversidad en cada ciclo.

En términos generales, diríamos que son los sistemas cósmicos, los que se destruyen en la llamada «justicia del logos heraclíteo», en consecuencia, el

¹³ Cf. L. Cuéllar, *Física y/o Filosofía Primera*, Lima, Ediciones de la serie: «Una nueva filosofía», 1998, pp. 289-295 y 338-343.

¹⁴ Cf. R. Mondolfo, *Heráclito*, pp. 20 y 258.

universo actual, es finito, pero el principio generador -el fuego- permanecería a través de la multiplicidad de transformaciones de la diversidad, durante los infinitos ciclos cósmicos. En efecto, si algo existe, es porque ha estado existiendo y los actuales cosmólogos haciendo una retrodicción científica en base a la ley de Hubble, han calculado la edad del actual «sistema» universal, desde los inicios de su expansión (o ciclo ascendente, según el pensamiento antiguo), habiendo obtenido valores que van de los 12 a 15 mil millones de años, transcurridos desde su estado, super-denso o de comienzo de la estruendosa expansión (en otras palabras: en términos de la Física antigua sería: desde su Unidad esencial).

También con respecto a la conflagración periódica, el testimonio de Diógenes Laercio, sintetiza este proceso en la siguiente forma: «... El fuego es el elemento [universal] y todas las cosas son cambios del fuego¹⁵ que se engendra [todas] por rarefacción y condensación [...]. Todas las cosas se engendran por oposiciones, y todas fluyen a manera de ríos, el universo es finito, y existe un cosmos único que es engendrado por el fuego y consumido de nuevo por el fuego, alternadamente, en ciertos períodos en la totalidad del tiempo [o en la infinitud del tiempo, en otros doxógrafos]. Todo esto se produce [en Heráclito], según una necesidad fatal. De los contrarios: el que conduce al nacimiento, se llama guerra y discordia; el que conduce a la conflagración se llama concordia y paz; y la transformación se llama camino hacia «arriba» y hacia «abajo» y conforme con este [doble] camino se realiza el devenir del cosmos»¹⁶.

«Jorge Puccinelli Converso»

En realidad, existe una predominancia de las tendencias idealistas, en la interpretación de la filosofía heracliteana. En efecto, distinguidos helenólogos, partidarios de las concepciones socrático-platónicas, que desde sus inicios se opusieron a la Física; sólo tratan de ver en el gran Efesio, una teología, a la vez que critican a Aristóteles, por hacer de Heráclito un físico, que desde luego lo es, al igual que los demás filósofos pre-aristotélicos, continuadores de la Escuela jónica. Otros autores, lo consideran una personalidad mística, por haberse referido a la justicia y al castigo por el fuego. Pero es de suponer, que la justicia ($\delta\iota\chi\eta$) y el castigo, que aún recuerdan alegorías míticas en Heráclito, se realiza-

¹⁵ En efecto -en términos contemporáneos- podemos especular que la imagen del fuego representa -por analogía- los momentos cruciales, en que se intensificarían los cambios cósmicos en la alta energía cinética de la Unidad de las cuatro fuerzas elementales de la Naturaleza: cuando la proto-materia super-densa pasa a ser energía (o viceversa) creándose la equivalencia einsteniana: $E = Mc^2$, que rige para la materia convencional, así como para la anti-materia.

¹⁶ Diógenes Laercio, IX, 1-17. Testimonios doxográficos compilados por R. Mondolfo, *Heráclito*, pp. 1-27, nro. 8.

ría a través de la propia necesidad natural¹⁷ y no en una transfísica. Es decir, cuando en el ciclo descendente de la conflagración cósmica, el Todo nuevamente retorne a su unidad sustancial: EL FUEGO. Así también, la doxografía transcribe, que según Aecio: «Heráclito al fuego que vuelve cíclicamente, lo llama eterno (Dios) y al destino le dice Razón creadora de los seres por el concurso de los opuestos»¹⁸.

En consecuencia; sin contrarios, no habría nada, ni armonía, pues, la guerra reina en el cosmos, al igual que entre los hombres: «la guerra es el padre de todas las cosas» (πολεμος πατηρ παντων), Fr. 53 (resumido).

FÍSICA, LOGOS Y ÉTICA EN HERÁCLITO

Aunque las raíces del pensamiento heracliteano se hayan, pues, indisolublemente ligados a la problemática originaria de la Física de los milesios; sin embargo, según señala Mondolfo: «Reinhardt sostiene que la Física sólo le interesa a Heráclito, para resolver el problema lógico de los contrarios»¹⁹. En efecto, vemos que Reinhardt -aparte de su oposición a la tradición aristotélica y doxográfica- hace una separación en la problemática, sin tener en cuenta que lo lógico, en su esencia y/o inicio, depende de la Physis²⁰.

Analizando la interpretación de Olof Gigon (Unters. Zu Herackl. 1935, pp. 455.; Der Urspr. d. griech. Philos. 1945 pp. 201, 55). R. Mondolfo, nos dice: «El Logos que Heráclito expone es la verdad, la clave de la comprensión de la realidad universal, la ley de la existencia cósmica»²¹ [...]. [Aparentemente] Heráclito desplaza el centro de la investigación, del problema milesio del prin-

¹⁷ La admisión de la casualidad, dentro de la propia necesidad natural, se da ya, posteriormente en Epicuro perfeccionando así a la Física jónica, de la predominancia mecanicista, aperturándose, a la vez la posibilidad de admisión de la libertad real.

¹⁸ AECIO, I, 7, 22 (*Doxographi graeci*, p. 303). Testimonios biográficos y doxográficos compendiados por R. Mondolfo, Heráclito, p. 15.

¹⁹ *Ibid.*, p. 140.

²⁰ En un mundo (o planeta) alumbrado por dos «soles», distanciados por órbitas diferentes: los seres vivientes y las cosas reales tendrían dos sombras. En un mundo así, sería lógico decir: «tú no crees ni en tus sombras, o crees en una y en la otra no» ¡Lógico! diría el interlocutor. En ese supuesto planeta, todo ello sería necesario y por ende lógico o racional. Existió pues, una lógica natural, (que emanó de la propia realidad física), la cual se tornó, cada vez, más abstracta a través del trabajo y la comunicación social. Esto también, lo había dado a entender Hegel, al señalar las relaciones entre lo real y lo racional.

²¹ R. Mondolfo, *Heráclito*, p. 136.

cipio material (ἀρχή), «al de la ley del ser y devenir universal: LOGOS y NOMOS al mismo tiempo, que por lo tanto, es también ley y criterio del pensamiento humano y gobierna igualmente tanto la vida del cosmos, como el obrar del hombre»²². El maestro sanmarquino José Russo Delgado, nos refuerza la cita que precede, cuando dice: «Guthrie señala (HGP, I, 26), que según Kirk (HCF 396), para Heráclito «no había una rigurosa distinción cualitativa entre el Logos en cuanto contenido en una mente humana y el Logos que opera en la Naturaleza»²³. Y, concluyendo su anterior párrafo, Mondolfo escribe: «Heráclito, vinculó así ética y cosmología como ningún otro [...], [Filósofo cosmólogo, prearistotélico]; conjugó en el concepto de Logos el problema cósmico con el lógico y moral: por eso Gigon lo considera el primero de los filósofos griegos que ha esbozado una ética en sentido estrictamente filosófico. Pero por otra parte, Gigon no descuida el hecho de que Heráclito, no obstante la diferenciación de su problema con el de los milesios, vincula, sin embargo, con el concepto de Logos la misma esencia física del FUEGO que se encuentra en infinita guerra consigo mismo y es él mismo inteligente, según Heraclito»²⁴.

De todo lo expuesto se esclarece, que efectivamente, la ética heraclíteica, al igual que la cosmología, estaba comprendida en su física, esto es, sentando las bases de una primera ética científica, con lo cual Heráclito proyectó toda una línea conceptual, que a continuación fue seguida –en cierto modo– por las escuelas epicúrea y estoica. Dándose así la máxima universalidad o completitud a la física antigua, o a la filosofía primera, que aristóteles no niega, sino que en primera instancia ha de constituir una continuidad y no una ruptura, como señalan algunos autores.

En conclusiones previas: vemos pues que la filosofía de Heráclito, no deja de ser una física, que encuentra en la lucha de los opuestos, la fuente del devenir o del cambio, conforme a ley no escrita (αγραφος νομος) o nomos de la Physis, que es universal y eterna; pero que a diferencia de las normas de la polis, es común (κοινος) a todo en su justicia (δική), según necesidad.

²² *Ibid.*, p. 136.

²³ Dr. José Antonio Russo Delgado, *Heráclito*. -Seminario de Filosofía Antigua-. U.N.M.S.M. Ciudad Universitaria, Dpto. de Impresiones, 1974, p. 21.

²⁴ R. Mondolfo. *Op. cit.*, p. 136.

A nuestro entender: el «Logos» de Heráclito es pues, ley y causa eficiente de los fenómenos cósmicos y humanos. En efecto, el logos heraclíteo, no se reduciría, pues, a una pura subjetividad humana; sino que en lo esencial, sería una cualidad general inherente a la Physis misma, y por lo tanto –dialécticamente– comprendería también el conocimiento de las leyes que operan en el gran todo y su Unidad.

Sentenciaba el gran Efesio: «No escuchando a mi, sino al Logos, sabio es que reconozcas que todas las cosas son Uno»²⁵.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

²⁵ Heráclito, fg. 50, según la ordenación de Diels-Kranz.

El Filósofo ¿iluminado conductor de los hombres hacia la paz perpetua?*

A María Luisa Rivera de Tuesta

Fernando Muñoz C.
Departamento Académico de Filosofía

Una de las tantas pretensiones que tienen los filósofos es la de creerse los pensadores y legisladores más capaces o «iluminados» con los que cuenta o ha de contar una sociedad; pretensión que iniciara Pitágoras, continuara y desarrollara Platón y que se ha mantenido vigente a lo largo de los siglos como se expresa claramente en filósofos como Kant, Hegel y otros contemporáneos nuestros.

En esta ocasión me referiré a la forma cómo Inmanuel Kant presenta su postura de pensador y legislador «iluminado», que sólo piensa y aconseja sin que necesariamente participe directamente de la cosa pública, pues, el filósofo decía, «es por naturaleza inapto para banderías y propagandas de club».

Nuestro filósofo comentaba que, de la filosofía se ha dicho que «es la sirvienta de la teología... pero no se aclara bien si su servicio consiste en «preceder a su señora, llevando la antorcha, o en seguirla, recogiéndole la cola»... No hay que esperar ni que los reyes se hagan filósofos ni que los filósofos sean reyes. Tampoco hay que deseárselo; la posesión de la fuerza, perjudica inevitablemente al libre ejercicio de la razón. [Y añadía que] si los reyes o los pueblos príncipes –pueblos que se rigen por leyes de igualdad– no permiten que la clase de los filósofos desaparezcan o enmudezca; si les dejan hablar públicamente, obtendrán en el estudio de los asuntos unas aclaraciones y precisiones de las que no se puede prescindir».¹

* Este texto se presentó como Ponencia en el VII Congreso Nacional de Filosofía «La Filosofía del Siglo XX: Balance y Perspectiva» organizado por la Pontificia Universidad Católica del Perú en agosto de 1998.

¹ Vid. *La Paz Perpetua*. Editorial Porrúa, S.A. México, 1977.

Ahora bien, cómo fundamenta el pensador de Königsberg esta pretensión de «aclarar y precisar» asuntos sociales o políticos es de lo que me ocuparé brevemente en este artículo. Veámos.

I

La filosofía de la historia de Kant comparte con la hegeliana y marxista el mismo esquema estructural de reconstrucción del desenvolvimiento de la historia de la humanidad.

Estas tres corrientes filosóficas, y, con ellas otros filósofos encuadrados dentro de la misma tradición de pensamiento moderno, reconstruyen la historia como un progreso de ese gran Sujeto que es la Humanidad entera.

El progreso es entendido en dos dimensiones: en la dimensión de la relación del hombre con la naturaleza externa, y en la dimensión de las relaciones de los hombres entre sí, o de las normas y leyes que regulan su convivencia.

La meta ideal hacia la que progresa el hombre en su relación con la naturaleza externa es, en todos estos autores, la de un tipo de conocimiento y dominio de esa naturaleza, que pudiese acabar con todos los sojuzgamientos que ella impone a la Humanidad.

Biblioteca de Letras

La meta ideal hacia la que avanzan los hombres en la regulación de su convivencia es, también en todos ellos, la de una sociedad planificada en la que reinasen definitivamente, tanto en las estructuras sociales como en las conciencias morales, los valores de libertad, justicia, solidaridad, amor y paz.

Un primer problema que este tipo de reconstrucción teórica ha de resolver, es el de la relación entre ambas dimensiones del progreso.

¿Son ambos progresos independientes entre sí o están interrelacionados?
¿Domina el uno sobre el otro, están jerarquizados?

Los filósofos modernos de la historia coinciden en tres afirmaciones muy generales:

1º Las lógicas del desarrollo en ambas dimensiones son independientes, es decir, el progreso técnico no trae de por sí progreso moral ni viceversa.

- 2º Un cierto nivel mínimo de desarrollo en la dimensión de la relación con la naturaleza externa, que podemos denominar técnica, es condición necesaria para alcanzar un nivel satisfactorio en la dimensión de las relaciones de los hombres entre sí, que podemos llamar dimensión social.
- 3º Siendo ambos progresos constructivos del desarrollo de la Humanidad, lo que define en última instancia el grado de humanización es el progreso en la dimensión social.

Característica común también de los filósofos modernos de la historia es la conciencia de que ellos mismos son producto del estado de desarrollo en que la Humanidad se encontraba en Europa.

El hombre al haber impulsado él mismo con libertad y conciencia ese progreso había preparado para ahora en adelante, tomar en sus manos las riendas de la historia. Si la historia «se la habían hecho», habría de empezar a hacerla él mismo. Es así como ya estaban conseguidas las condiciones objetivas para ello.

Los filósofos modernos de la historia y algunos que todavía se mantienen en este punto, tienen en este tema un interés eminentemente crítico.

El teórico quiere, aunque sólo sea inconscientemente, asegurar en su modelo teórico del desarrollo histórico, el que ese desarrollo llevará ineludiblemente, más tarde o más temprano, hasta o hacia las metas ideales que de todos modos ya había avanzado hasta el momento.

Kant, por ejemplo, es consciente del interés que le mueve a construir una filosofía de la historia. Busca descubrir un hilo de racionalidad lógica y moral por debajo del curso aparentemente irracional y caótico de una historia humana tan llena de vicios, que le obliga a apartar de ella sus ojos con horror: «para no cargarse con un vicio más, a saber: el del odio a la humanidad».²

Su interés es, en última instancia, superar «la amargura que se apodera de uno indudablemente cuando contempla el hacer y deshacer de los hombres en el gran escenario del mundo».³

² *La Religión dentro de los límites de la razón*. B29. Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1969.

³ *Ideas para una historia universal desde el punto de vista cosmopolita*. A387. Editorial Tecnos, S.A. Madrid, 1987.

Al final de estas reflexiones, Kant, cree haber descubierto la *lógica* del desarrollo histórico: la finalidad que la naturaleza persigue ocultamente en la historia a través de los antojos y luchas de los hombres. Al respecto, dice: «la historia del género humano se puede considerar, en general, como la realización de un plan oculto de la naturaleza, encaminado al establecimiento de una constitución estatal interior y exterior perfecta como la única solución posible en la que la naturaleza puede hacer que se desarrollen plenamente todas las disposiciones que ella ha puesto en la Humanidad».⁴

Ahora bien, en cuanto a la *dinámica* del desarrollo histórico, es decir, en cuanto a las *fuerzas* que mueven la historia, Kant, la encuentra en la *insaciable sociabilidad*. ¿Qué se entiende por ella? Escuchemos al filósofo:

«Es la propensión de los hombres a entrar en sociedad, propensión que, por otro lado, está unida a una resistencia constante que pone continuamente en peligro de destrucción a esa misma sociedad.

[Por un lado el hombre es sociable y por otro asociable], consistente en querer ordenarlo todo conforme a su antojo...

Así se desarrollan más y más todos los talentos, se moldea el gusto, e incluso, mediante una *ilustración continuada*, se pone el comienzo para la configuración de una forma de pensar que sea capaz, con el tiempo, de transformar las disposiciones naturales burdas del hombre en la distinción de ciertos principios morales, y de convertir así en un todo moral la pura reunión de los hombres en una sociedad unida patológicamente por la fuerza».⁵

El descubrimiento de los principios morales, se consiguen mediante uso de la Razón, de la Razón Pura, tal como él lo ha expuesto en su obra dedicada a la Razón Práctica y que fueron paulatinamente descubiertos por el hombre en el proceso de la Ilustración, de ahí la importancia de ese período cuyo significado resumiera en los siguientes términos:

«Ilustración es la salida del hombre de su culpable minoría de edad. Minoría de edad es la incapacidad de servirse del propio entendimiento sin la dirección de otro. De esa minoría de edad no es culpable el propio entendimiento, sino la falta de decisión y de ánimo para servirse de él sin la dirección de otro,

⁴ *Ob. cit.*

⁵ *Ideas*: A392

¡sapere aude! ¡Ten el valor de servirte de tu propio entendimiento! Esta es la consigna de la ilustración».⁶

Y en otro texto menos conocido define a la Ilustración de manera más breve diciendo: «Revisar por sí mismo significa buscar el último criterio de la verdad en uno mismo, es decir, en su propia razón; y la máxima de pensar por sí mismo es la ilustración».

La razón se va abriendo paso en tanto goce de libertad, la verdad se descubre y se hace en el diálogo libre y crítico.

«La existencia misma de la razón descansa sobre esa libertad, ya sea que la razón no es en modo alguno dictatorial; su veredicto no es en todo tiempo sino expresión de la coincidencia de los ciudadanos libres, cada uno de los cuales ha de poder expresarse, sin trabas, de ninguna clase...»⁷

Pensar por sí mismo no implica no obedecer, recomienda: Razonad cuanto queráis y sobre todo lo que queráis, ¡pero obedeced!

Es pues, el progresivo desarrollo de la Ilustración lo que conducirá, de acuerdo a sus expectativas, hasta la configuración de la sociedad como un todo moral, que no es otra cosa que la realización del imperativo categórico fundamental: «*El hombre como fin en sí mismo*».

Decir que el ser humano es un fin en sí significa que posee una *dignidad* [un valor intrínseco absoluto], por la cual fuerza el *respeto* de sí mismo a todas las demás criaturas razonables, y que le permite medirse con toda criatura de esta especie y estimarse en pie de igualdad.⁸

«*Dignidad*», «*respeto*» e «*igualdad*» son valores importantes y relacionados entre sí; sólo la persona digna merece respeto, y sólo la dignidad de todos y de cada uno permite considerar a los humanos como iguales.

Puesto que todo habrá de reducirse a deberes, la dignidad es un deber, el respeto es otro deber, y el cumplimiento de ambos deberes pone de manifiesto la igualdad esencial de los seres humanos.

⁶ *¿Qué es la Ilustración?* Editorial Tecnos, S.A. Madrid. 1993

⁷ *Crítica de la Razón Pura*. B766

⁸ *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Cap. I, Editorial Porrúa, S.A. México. 1977.

Esos fines-deberes que ha de proponerse cada cual como horizonte de su dignidad son dos:

Primero, mi perfección.

Segundo, la felicidad de los demás.

El cumplimiento de ambos garantiza y garantizará la realización de la sociedad moral, la sociedad humana que vivirá en plena armonía, «fin que -a su juicio- no es una mera ilusión», por lo que recomienda que el único artículo que garantizará esta conquista será el siguiente: «Las máximas de los filósofos sobre las condiciones de las posibilidades de la paz pública deberían ser tenidas en cuenta y estudiadas por los estados apercibidos para la guerra.»⁹

Ahora bien, ¿esta posibilidad en qué se sustenta? De acuerdo a Kant, a una propensión de solidaridad y amor en el hombre, contrario a todo egoísmo que es superado cuando la razón nos indica la moralidad y sentido que hay impresas en la naturaleza, en especial, en la humana; esa que nos indica que estamos hechos para conducirnos como ciudadanos del mundo.¹⁰

Y si esta posibilidad ha sido demostrada, entonces queda la *obligación moral* de contribuir libre y conscientemente a la moralización de la sociedad en que vivimos, como un fin realizable y no quimérico.

Una asociación así, Kant la llama «Pueblo de Dios según leyes de la virtud»¹¹; es decir, es la secularización de los principios religiosos del cristianismo y en la que podrían converger los verdaderos cristianos y los demás hombres de buena voluntad.

II

Los principios que expone Kant y que fundamentarían su plena confianza en convertirse en el conductor espiritual -como filósofo- de todos los hombres que han de lograr la ansiada tierra donde todos vivan en paz y armonía, son compartidos, de una u otra manera por filósofos y pensadores contemporáneos que insisten en ellos para ordenar y regular a las sociedades presentes que cada vez ven acrecentar sus problemas de convivencia.

⁹ *La Paz Perpetua*. Suplemento Segundo. Editorial Porrúa, S.A. México, 1977.

¹⁰ Vid. «Del egoísmo». En *Antropología*. Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1991.

¹¹ Vid. *La religión dentro de los límites de la razón pura*.

Empero, es conveniente prestar atención a los descubrimientos científicos que hoy en día nos brindan la biología, etología, antropología, arqueología y demás ciencias afines que, buscan responder a la inscripción «*Conócete a ti mismo*» colocada sobre el pórtico del Templo de Apolo en Delfos, en la antigua Grecia hace más de 25 siglos. Pues, desde esas fechas, la religión, la filosofía y la psicología han intentado explicar la verdadera naturaleza del hombre así como el desarrollo de su personalidad y de sus normas de convivencia.

Sin embargo, algo siempre faltaba: el conocimiento de la naturaleza innata del hombre, el material genético que ha heredado de un remoto pasado. «Este material —al decir de Bernard Campbell—, consiste en las raíces biológicas de la anatomía y conducta humana: la armazón sobre la que el medio ambiente habría formado su naturaleza. Sólo el conocimiento de épocas anteriores a la aparición de la escritura podría decirnos qué clase de criaturas éramos entonces y cómo hemos llegado a ser lo que somos actualmente».¹²

Conocimientos estos que los recientes descubrimientos realizados por las mencionadas disciplinas científicas nos permiten hacernos una mejor imagen de nosotros mismos, y, a partir de ella, dictarnos normas de convivencia posibles de cumplir que nos procuren una vida armoniosa.

Además, si el hombre es parte de la naturaleza y proviene de ella, comparte con los demás seres vivos características genéticas e incluso patrones de conducta similares.

«Jorge Puccinelli Converso»

La desigualdad y el enfrentamiento entre los hombres es innegable, pero, no es exclusiva de él, es universal; pues, basta con echar un ligero vistazo a un gallinero para observar que «dos gallinas nunca viven juntas... sin decidir cuál de ellas ha de ser la dominante. Y este hecho se ha observado en tantas especies avícolas que es razonable extenderlo a todos los que viven socialmente», dice David Katz.¹³

Entre los primates la situación es más compleja; en algunas especies la estructura social es oligárquica o aristocrática.

Hay un círculo más o menos bien definido de machos dominantes que no se limitan a imponerse sobre el resto sino que, en cierto modo, los orientan,

¹² Vid. «Orígenes del hombre». En *Arqueología*. Ediciones Folio S.A. Barcelona. 1994.

¹³ Cf. *Animales y hombres*.

trazan los lineamientos de la vida comunal, mantienen el orden y defienden la tribu de las agresiones foráneas.¹⁴

Para desconsuelo de algún «comunitario» que crea que la solución –igualitaria– a tanta injusticia jerárquica estriba en copiar el modelo de los insectos sociales, Henri Fabre en sus bellos *Recuerdos entomológicos*, se encarga de desengañarlo amargante; en efecto, la capacidad reproductora es la que hace impracticable el comunismo igualitario.¹⁵

Pues, en cuanto un organismo se preocupa por su descendencia: «*la propiedad es sagrada*». El «*comunismo*» que existe en algunas especies insectiles no es totalmente igualitario –y, por tanto, no es comunismo–, pues se logra suprimiendo la capacidad reproductora.

Para la inmensa mayoría, nos recuerda el célebre entomólogo, «así, la vida en común les cuesta caro. Miles y miles permanecen incompletos y se convierten en los humildes auxiliares de algunos sexualmente dotados. Pero desde el momento en que la maternidad es patrimonio general, reaparece el individualismo».¹⁶

Es más, Richard Dawkins, explica que la mera existencia de un gen –a la larga, de un organismo– es el resultado de un «*egoísmo despiadado*».

Esto significa que el egoísmo es universal, al menos, dentro del universo biológico que conocemos, dice: «cualquier ser que haya evolucionado por selección natural será egoísta», y este fenómeno vital universal «dará, naturalmente, origen al egoísmo en el comportamiento humano».¹⁷

De ahí que, si se trata de remediar los males sociales: hostilidad, envidia, odio y demás no se logrará terminando con la propiedad privada –como lo hace saber Aristóteles en su *Política II, 2*– y reafirmará Freud, pues, con ello, «nada se habrá modificado en la diferencia de poderío o influencia... pues, ya la naturaleza, con la profunda desigualdad de los datos físicos y psíquicos, ha establecido injusticias para las que no hay remedio».¹⁸

¹⁴ Cf. los estudios clásicos realizados sobre los primates: Jane Goodall, *En la senda del hombre / George Schaller, La vida del gorila / Dian Fossey, Gorilas en la niebla*.

¹⁵ Vid. *Recuerdos entomológicos*, VI, 334.

¹⁶ *Op. cit.*, VI, 335.

¹⁷ Vid. *el gen egoísta*, pp. 3-5 Salvat Editores, Barcelona, 1987.

¹⁸ Vid. Sigmund Freud, *El malestar de la cultura*. En *Obras Completas*, t. II.

Y, es más, la eliminación de la propiedad, es pretender abatir la cultura, su célula germinal: la familia, tal como nos lo enseñan desde las orugas y demás seres vivos. Agregaríamos a la luz de los descubrimientos científicos que, pretender abolir la propiedad privada, es ir contra la naturaleza, y, en particular, contra la naturaleza humana.

Además, si los sueños igualitarios pudieran realizarse descenderíamos a la monotonía de la sociedad de las orugas. Felizmente, para llegar a esto, sería preciso que abundase el alimento, obtenido sin esfuerzo alguno. Mientras que un bocado de pan sea adquirido difícilmente y exija una industria, un trabajo del que no todos somos capaces; mientras que la familia sea el móvil sagrado de nuestra previsión, es absolutamente impracticable la gran teoría de todos para cada uno y cada uno para todos.¹⁹

Por lo demás «suprimir el esfuerzo del pan cotidiano para nosotros y para los nuestros», sería abolir «las dos mayores alegrías de este mundo, el trabajo y la familia,...; ahogaríamos lo que constituye nuestra grandeza. Y el resultado de este sacrilegio bestial sería un falansterio de orugas humanas».²⁰

Muy ligado a este acápite del egoísmo está el de la territorialidad o *imprinting*, que es la fijación de un sujeto hacia un lugar, su ambiente o su «territorio».

Esto lo viven todos los seres vivos y el hombre es el que puede expresarlo como poéticamente lo hace el entomólogo francés: «Un lazo de exquisita dulzura nos sujeta al suelo natal...tan pobre como es, yo quisiera volver a ver mi querido pueblo, quisiera dejar mis huesos en él».²¹

La *Odisea*, el clásico griego, es la narración del regreso de Ulises a su suelo patrio, al suelo que lo vio nacer; para tal fin, el héroe paga su cuota sacrificando a todos sus compañeros.

Estas consideraciones aquí expuestas brevemente, nos llevan a considerar porqué la tabla de valores del mundo contemporáneo –en mucho, inspirada por filósofos como Kant– está en crisis; pues, no corresponde a la realidad de la que trata, a saber: la naturaleza humana.

¹⁹ Cf. Fabre, *Ob. cit.*, VI, 337.

²⁰ *Ibid.*, VI, 338.

²¹ *Ibid.*, VIII, 134-135.

Leszek Kolakowski, por ejemplo, en el *Racionalismo como ideología*, afirma que los valores y las prescripciones impuestas por nuestra cultura -más bien por el dogma hipócrita del altruismo que la élite del establishment mundial mantiene- están hechos para «que los hombres se obliguen unos a otros a actuar de un modo que (al menos de manera inmediata) contradice sus intereses prácticos y sus inclinaciones»; debido a esto, gran parte de nuestro tiempo y de nuestras energías se despilfarran buscando «subterfugios destinados a velar y disculpar los motivos reales de nuestra conducta y de nuestras convicciones...», el autoengaño acerca de las vivencias... y la elaboración de subterfugios justificatorios...nos ocultan una realidad susceptible de ser investigada» y, lo curioso es que «nos ceñimos, de manera tan evidente como natural, a semejante conducta».²²

Más explícito y totalizador es el modo como Richard Alexander presenta la situación presente diciendo: «Podría suponerse que los niños... son enseñados por sus padres a no mentir nunca...; que a esos niños se les enseña a ser siempre altruistas hacia los demás, a estar seguros de que actúan con justicia con todos aquellos con quienes interactúan, y que sus propios intereses son secundarios frente a los de los demás.

Pero esto no es cierto... todos sabemos que cualquier niño así enseñado y que obedeciera... con toda fidelidad no podría triunfar, al menos en esta sociedad;... los padres, en realidad, enseñan a sus hijos como «estafar» sin ser descubiertos... enseñan a sus hijos cuáles son los comportamientos «buenos» y «malos» a los ojos de los demás, cuáles son las consecuencias de los comportamientos francos y veraces, de manera que, a partir de esta base... los niños puedan saber cómo desenvolverse con éxito en un mundo en el que ciertos engaños resultan provechosos y otros... imperdonables..., en el que unos son difíciles de detectar y otros fáciles...

En otras palabras... a los niños se les inculcan los conceptos del bien y del mal para que les sirvan de guía hacia el comportamiento maximizador de su eficacia global en las sociedades y grupos... donde crecen y donde es más probable que pasen su vida; que son educados por padres acostumbrados a vivir con esas reglas; y que los tribunales y cárceles están llenos de individuos cuya educación fracasó a la hora de impartir estos conceptos del bien y del mal».²³

²² *Ob.cit.*, pp. 60/36, Ariel, Barcelona, 1970.

²³ *Darwinismo y asuntos humanos*, pp. 263-264, Salvat, Barcelona, 1987.

Por lo expuesto, quizá convenga sostener con Kolakowski que la vida es ineludiblemente conflictiva, que sus contradicciones son insalvables y que sólo queda el paliativo de algunas correcciones mínimas, como señalar la inconveniencia de enseñar «*que la mentira está absolutamente prohibida... porque, muy pronto, los niños descubren que no es así*».²⁴

Para finalizar, para quienes lamenten la imposibilidad de «alcanzar» *l'egalité et la fraternité*, el entomólogo Fabre los consolará recordándoles que todos tenemos asegurada *l'egalité du verme*, al respecto dice: «la naturaleza tiene para nosotros una indiferencia soberbia; en el fondo de sus crisoles, animales y gentes, pordioseros y monarcas son absolutamente la misma cosa...He aquí...la igualdad, la única en el mundo, la igualdad del gusano».²⁵

Occidente ha sabido esto desde siempre; por ello, cuando, en los albores de la modernidad, el Caballero de la Triste Figura, al cabo de una de sus muy sesudas meditaciones, llega a la conclusión de que la vida es una representación donde los actores interpretan diversos papeles y que la igualdad llega cuando, terminada la función, los actores abandonan el escenario y se despojan de sus variopintas máscaras, su sensato Escudero le replica que no ha dicho nada nuevo.²⁶

Y, muchos siglos atrás, Petronio proclamaba:

«¡Ay! ¡Pobres de nosotros! ¡Qué poca cosa es el hombre!
¡He aquí en qué pararemos todos nosotros cuando el horco se nos lleve!
¡A vivir, pues, mientras tengamos salud!».²⁷

Empero, como la sabiduría al igual que la capacidad intelectual es universal, quienes han pensado profundamente sobre el asunto coincidirán en decir casi lo mismo.

Así, por ejemplo en las antípodas del mundo griego, Yang-Tschou también proclamó:

«En la vida...hay diferencias. Con la muerte

²⁴ Cf. *Ob. cit.*

²⁵ *Ob. cit.* X, 252.

²⁶ Vid. Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha*. Segunda parte, Cap 12. Club de Lectores. Madrid, 1997.

²⁷ *Satiricón*, XXXIV, 10. Editorial Gredos S.A. Madrid, 1987.

viene la putrefacción, la corrupción,
la disolución, el aniquilamiento, y,
por tanto, la igualdad».²⁸

Y, mucho antes, en uno de los textos más antiguos, el poeta sabe que, a diferencia de los dioses, el hombre es mortal:

«La condición humana es tener los días contados,
hágase lo que se haga,
¡todo es viento!
Cuando los dioses crearon al hombre,
fijaron la muerte para él,
la vida, ¡se la guardaron!»²⁹

Penosa mortalidad que es la que nos asegura la igualdad última, la definitiva, con total independencia de nuestras acciones, tal como lo reconocían los antiguos sumerios en estos escritos:

«Quien destruyó el mal, aquí yace, no se levanta...
Quien era fuerte de músculos, aquí yace, no se levanta...
Quien era sabio y prestigioso, aquí yace, no se levanta.»³⁰

¿Qué queda por hacer? A parte de dar cuenta de la crisis de los valores de la cultura occidental, está pendiente la tarea de estudiar la naturaleza humana, el comportamiento de las comunidades humanas y las distintas formas de organización y valoración que han tenido y tienen para organizarse de la manera más objetiva, racional y tolerante posible, respetando cada una de sus particularidades.

Así por ejemplo, lo proponen estudiosos como Edward Wilson³¹; y, entre nosotros, Fernando Fuenzalida en un sugerente escrito titulado *Tierra baldía*, en el que al dar cuenta de la crisis de valores y el fin de los dogmas mesiánicos que han alentado desde muchos siglos atrás a la cultura occidental, concluye que la imperiosa y tarea del presente es buscar nuevos referentes valorativos³² y, quizás en esta búsqueda –agregaría– tengamos que convenir con las reflexiones de los sofistas, tan maltratados en la historia filosófica occidental.

²⁸ Vid. Richard Wilhelm, *Laosé y el taoísmo*.

²⁹ Vid. *Poema de Gilgamesh*.

³⁰ Vid. Schmökel, H. *El país de los sumerios*, Eudeba, Buenos Aires, 1965.

³¹ Cf. *El fuego de Prometeo*, FCE, México, 1986.

³² Cf. *Ob. cit.*, Australis S.A., Lima, 1995.

Denominaciones de origen, lexicología y desarrollo regional

María del Carmen Arana Courrejolles
Departamento Académico de Lingüística

I. CONCEPTO DE DENOMINACIONES DE ORIGEN

El concepto de denominaciones de origen está contemplado dentro de la Ley de Propiedad Industrial D.L. N° 823, Art. 219, que a la letra dice: "Se entenderá por denominación de origen, aquella que utilice el nombre de una región o un lugar geográfico del país que sirva para designar un producto originario del mismo y cuya calidad o características se deba exclusiva o esencialmente a los factores naturales y humanos del lugar". Concepto similar está establecido en la Decisión 344 del Grupo Andino en su Art. 129, que reconoce como denominación de origen:

un área geográfica determinada utilizada para designar un producto originario de ella y cuyas características se deben exclusivamente al medio geográfico en el que se produce, incluidos los factores naturales y humanos.

Así pues hay una total coincidencia entre lo que establece la ley peruana y lo normado en el Grupo Andino, coincidiendo ambas en lo esencial del concepto de denominación de origen que es el nexo entre el origen geográfico y las características del producto o servicio.

La denominación de origen es también una categoría particular de indicación de procedencia por cuanto además de indicar que un producto o servicio es originario de un país o lugar específico, las cualidades o características del producto se deben exclusiva o esencialmente al medio geográfico, incluidos los factores naturales y humanos. Los factores naturales son tales como: latitud,

altitud, declive, textura, composición del suelo, precipitación pluviométrica, nivel térmico, vientos, flora natural entre otros) y los factores humanos se refiere a aquellos sobre los cuales el hombre tiene influencia directa tales como; prácticas culturales del lugar, conocimientos tradicionales de cultivo, conservación y producción, portainjertos, sistemas de conducción y poda, de vinificación o añejamiento entre otros.

2. PAPEL DE LAS DENOMINACIONES DE ORIGEN

Las denominaciones de origen cumplen la función de designar con la denominación de origen al producto, identificando su origen geográfico; asimismo informan al consumidor que el producto designado por ella tiene cualidades y calidades particulares que resultan de esa relación estrecha, entre las condiciones naturales del lugar geográfico de un lado y de otro los usos tradicionales aplicados por los hombres del lugar a su producción.

3. TITULARIDAD DE LAS DENOMINACIONES DE ORIGEN

En nuestra ley de Propiedad Industrial, D.L. 823, artículo 218, la titularidad de las denominaciones de origen, pertenecen al estado peruano; en otras legislaciones pertenecen a la colectividad nacional o regional según el caso. La denominación de origen por ser un bien público no se puede dar en licencia ni ceder, ni embargar, etc., es decir tiene carácter inalienable e imprescriptible. Su administración, cuidado y conservación corresponde a la autoridad pública y al estado.

4. USO DE LAS DENOMINACIONES DE ORIGEN

Sin embargo el derecho a usar comercialmente una denominación de origen puede ser dado a particulares, que cumplan una serie de requisitos; generalmente se reconoce que todos los productores que operen en la zona delimitada al declararse la denominación de origen, tienen el derecho de usarla siempre que cumplan con determinados requisitos y respeten las condiciones que establece la ley.

5. VENTAJAS DE LAS DENOMINACIONES DE ORIGEN

El establecimiento de una protección a las denominaciones de origen proporciona una serie de ventajas tanto para los pobladores del lugar como para el país. Agrega valor económico al producto y da valor patrimonial a la producción originaria que use una determinada denominación de origen. No permite que otros productores que no están en la zona la utilicen. Contribuye a preservar las particularidades de las técnicas de extracción, producción y/o elaboración, según los casos, que se constituyen en patrimonio de cada región o país. Estimula y mejora la calidad de los productos, porque los productores son más cuidadosos con preservar y mejorar la cualidades de sus productos; permite ganar mercado y al consumidor le posibilita una mayor confianza para decidir su compra, porque reconoce que hay calidad; la denominación de origen es un sello de garantía que da una mayor facilidad al marketing, promueve las exportaciones, es un apoyo a la pequeña y la mediana empresa agrícola o artesanal, posibilitando un esfuerzo conjunto para mejorar el acceso al mercado nacional, al mercado andino y en general al mercado mundial.

6. REQUISITO PARA DECLARAR UNA DENOMINACION DE ORIGEN

Para que se declare la protección de una denominación de origen se requiere de una investigación previa independiente de los requisitos formales que establece la ley; esta investigación busca; distinguir y delimitar un área geográfica;

- Que los productos gocen de una calidad determinada que se deba a su origen geográfico;
- Que las calidades del producto tengan un reconocimiento constatado por los lugareños y por los usuarios y consumidores.

7. DENOMINACIONES DE ORIGEN RECONOCIDAS

Actualmente en el Perú hay una sola denominación de origen reconocida la palabra Pisco; sin embargo estimamos que esta situación puede revertirse, lográndose que muchos nombres geográficos puedan ser reconocidos como denominaciones de origen, entre otros pueden ser: Vinos de Ica, Cerámica de

Nazca, Guinda de Huaura, Cerámica de Chulucanas, Queso de Ambar, Salchicha de Huacho, Aceituna de Acari (Arequipa) y plátano de Mala o Maleño, etc. Se precisa de una investigación científica con la participación de las universidades, para lograr los resultados necesarios que permitan a las autoridades el reconocimiento y la protección de denominaciones de origen, para beneficio de los productores determinadas áreas geográficas.

En esta investigación es imprescindible la participación de lingüistas, para realizar con metodologías científicas la descripción y análisis de las probables denominaciones de origen, determinando su etimología, su significado, estableciendo si es una palabra original o constituye un americanismo, los productos que distingue, características de fabricación, uso ancestrales, análisis y vinculaciones de términos que describen el conocimiento o producción de esa zona constituyendo un campo léxico que demuestre que ese producto y su proceso productivo tiene una práctica tradicional, con aplicaciones particulares del lugar.

8. PARTICIPACION DE LOS LINGÜISTAS

La labor científica lexicológica es importante para el establecimiento de las características de las prácticas culturales tradicionales, de los conocimientos ancestrales empleados por los productores o artesanos del lugar, así como de los nombres de los términos naturales y geográficos que proporcionan determinadas características del producto. La metodología a emplearse estaría dada por el estudio científico con base a las técnicas de la lingüística, que tiene dos fases: la recolección del material léxico y el análisis léxico-semántico. La primera se inicia con la recolección de la información obtenida en la zona, para ello se aplican encuestas y cuestionarios a un universo de personas (informantes) elegidos al azar en el lugar, las entrevistas son formuladas sobre la base de los materiales y objetos que usan los pobladores así como sobre las técnicas y procedimientos que ellos aplican; la información es recogida en fichas léxicas a partir de las cuales se construye un Corpus. Los enunciados orales, ordenados y constatados, de las personas de la zona (informantes) son parte del Corpus que contiene una información confirmada y verificada. A partir de este momento (segunda fase) se realiza el análisis lexicológico, primero se establecen relaciones interléxicas entre las unidades léxicas por pares, luego se organizan los términos (unidades léxicas) en campos léxicos y finalmente se aplica el análisis semántico para identificar los conceptos o significados que corresponden a los

términos que servirán de base para construir las definiciones de cada denominación con inclusión con todos los rasgos del contenido. El resultado es un vocabulario científico de las palabras que utilizan los pobladores de una zona, tanto de sus objetos y productos como de su técnica y actividades todo lo cual es transmitido oralmente.

Con relación a los nombres geográficos, es importante el establecimiento del origen de los topónimos, si pertenecen al quechua, al aimara, a otra lengua originaria del Perú, o al español, identificar sus modificaciones en el tiempo, recogiendo sus características locales para darle una mayor autenticidad, luego se agrega la definición geográfica que describe la zona y señala sus límites, en algunos casos se agrega alguna característica peculiar del lugar.

Estos análisis deben ser complementados por el análisis semántico para determinar con precisión el significado de las denominaciones de origen y su vinculación con los productos y/o técnicas ancestrales.

9. IMPORTANCIA DE LAS DENOMINACIONES DE ORIGEN PARA EL DESARROLLO REGIONAL

Como hemos visto en los puntos anteriores las denominaciones de origen tienen una serie de ventajas y su carácter patrimonial. Es también muy importante para la identificación de productos que tengan su razón de ser en la inmensa riqueza ecológica con que cuenta el Perú.

Conlleva la promoción de la producción de bienes originarios y típicos que se hacen en el Perú, debido a su pasado ancestral, además de buscar evitar que los nombres geográficos pierdan su carácter de denominaciones de origen debido al uso indiscriminado de la competencia y se conviertan ya sea en genéricos o en parte de marcas ajenas se evita así que se pierda el carácter de patrimonio nacional o regional y se cause confusión en los consumidores sobre la procedencia, el origen y la calidad de los productos.

La importancia de su protección para el desarrollo regional es evidente porque los productores regionales tendrían en sus manos un patrimonio vinculado con su geografía, para poder mejorar sus niveles productivos e incrementar su comercio tanto dentro del Perú como con el Grupo Andino o a nivel mundial.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Lingüística Quechua

Amancio Chávez Reyes
Departamento Académico de Lingüística

1. Introducción

La Lingüística Quechua es la denominación que justifica la preocupación focalizada de especialistas del área, propios y extraños, quienes desplegaron sendos estudios de la lengua a través de muy detenidas investigaciones en los últimos decenios. Sus autores hicieron del quechua un motivo de análisis y clasificación exhaustivos.

En la presente ocasión no nos referiremos a ninguna de las investigaciones efectuadas. Nos interesa acercar al lector u oyente, usuario del quechua, a tomar conciencia sobre la naturaleza de tan vilipendiada lengua y la responsabilidad que deben asumir para defender de las garras del antiquechuismo.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

2. La escritura quechua

El quechua es una lengua, que después de la conquista española empezó a ser escrita por los mismos conquistadores, adoptando, para tal efecto, el modelo alfabético español; no tomaron en cuenta los sonidos propios del quechua no obstante que los distingufan. Las diferencias fundamentales eran la presencia de la glotalizadas y aspiradas en quechua y la ausencia de los mismos en el castellano, además de la uvular y los grados de abertura vocálica¹. No advirtieron ni los cambios automáticos ni las posibilidades grafémicas del que-

¹ Quesada Castillo, Félix. 1997. *Fonología y morfología del quechua de Cajamarca*. CILA- UNMSM, Lima.
² Chávez Reyes, Amancio. 1985. *Gramática quechua*, USMP.

chua², implementaron su propio régimen escritural. Esta práctica continuó a lo largo del colonialismo y la república, con pequeñas modificaciones hasta 1975 en que se instituye un patrón fonológico para luego ser reajustado en 1983 en forma definitiva y con clara advertencia de las variantes fonológicas que debían tomarse en cuenta en las prácticas literales regionales. Claro que no es posible escribir el quechua, por lo menos actualmente, con un patrón ortográfico único. Sus variantes son formas radicalizadas que estarían a un paso de su autonomía.

El quechua registra dentro de su cuadro alfabético general 16 grafías consonánticas a las que se añaden las variantes fonológicas como: /tr/ (retrofleja) para el cajamarquino, las aspiradas /ph, qh, kh, th, chh/ p, q, k, t, ch/ : glotalizadas para las consonantes oclusivas en el cusqueño, la africada /C/ 'ts' para el ancashino, la velar fricativa /x/ para el ayacuchano, la velar sonora /g/ para sanmartiniano, amazonense y cajamarquino³.

En lo que respecta a las vocales se consideran sólo tres grafías en atención a la naturaleza trivocálica de esta lengua; en todas sus versiones deberían escribirse sólo con /i, u, a/ excepto el ancashino que cuenta además con tres vocales largas⁴. Sin embargo, en materia práctica casi en nada hemos superado el modelo colonial, actualmente se sigue escribiendo más o menos aficionadamente, y lo que es peor, es que lo hacen muy caprichosamente.

En cualquier lengua, si el alfabeto es oficialmente reconocido es para que a partir de esto se oriente a la práctica uniforme, toda vez que deviene en la neutralización de las diferencias dialectales⁵. Mientras un grupo, cada vez creciente y respetable, orienta su concepción hacia el biculturalismo vía la aceptación escolar del quechua frente al castellano como posibilidad cognitiva no resulta admisible la práctica escritural regionalizada y/o fragmentada. La corriente linguo-pedagógica interculturalista tiene como objetivo la reivindicación de la lengua nativa en la expectativa de una sistematización lecto-escritural quechua-castellano.

A raíz de la oficialización del quechua, después de 1975, han surgido Academias Regionales de Quechua como filiales de la Academia General del

² I Seminario sobre el alfabeto quechua. 1983. UNMSM-UNSCB.

³ Parker, Gary. 1976. *Gramática quechua Ancash-Huaylas*. I.E.P.

⁴ Chávez Reyes, Amancio. 1980. *Escritura y lenguas nativas*, Rev. San Martín N° 1, USMP, Lima.

Cusco. Sin embargo estas academias no están haciendo nada para uniformizar la escritura, asisten a un liberalismo lingüístico, cada quien escribe como buenamente lo puede hacer, sin preocuparle mínimamente el alfabeto, nadie se interesa en aprenderlo. El castellano lo tenemos que escribir de una sola manera, cual sea nuestro nivel cultural y/o social y cual fuere la variedad dialectal, es decir sea Castellano de América, sea de Europa. No estamos permitidos a la regionalización dialectal. Toda lengua, para los efectos de su grafización, depone las variantes dialectales y asume una única posibilidad escritural.

La escritura es vertebradora de la condición unitaria del sistema central formulado a partir de un cuadro fonológico. Esto no está ocurriendo en el quechua. Los aficionados que escriben confunden la ortografía con la del castellano. Así por ejemplo la /k/ y la /q/ suelen confundirlo con /c/, por ejemplo, /waktsa/ y /kaykan/ las escriben como /wactsa/ y /caycan/ o incluso como /huactsa/ y /caican/; la /q/ casi siempre confundida con la forma /qui/ /wawqi/ como /wawqui/, /wiqui/ como /wiqui/; la /h/ con la /j/ del castellano: /hatun/ como /jatun/, /humpi/ como /jumpi/; la /w/ como /hua/: /waaka/ como /huaca/ ⁶. Estos son algunos de los más frecuentes errores, acaso voluntarios, en que incurrir quienes la escriben.

Aprender la ortografía quechua resulta mucho menos difícil (o sea más fácil) que el castellano, es posible lograr su total dominio sin mucho esfuerzo, gracias a que sus grafemas no presentan similitudes articulatorias como el castellano. Todas las grafías quechuas representan unidades articulatorias diferenciadas, no hay razón para confundirlas; sin embargo, pareciera que las dificultades encontradas en el castellano han creado reactivos sicolingüísticos que hacen que la gente se escude, más defensivamente, para considerar que la ortografía quechua es mucho más difícil que la del castellano, tal cual nos contestó una profesora de alfabetización, o es que se piensa que no importa cómo se escriba con tal que se pueda leer, tal como piensa este sector social de aficionados; la escritura no es un libertinaje que permite una actividad marginal. No es admisible escribir una lengua sin tener información ortográfica.

Es necesario advertir que una lengua no se escribe, ni por aproximación, ni por afición proyectiva, se escribe mediante el conocimiento de sus normas y reglas, que son consciente y volitivamente aprendidas. Para esto se aprende y se dan métodos. Acaso el alumno de Primaria y Secundaria no aprende la ortogra-

⁶ Rosales, Efraín 1994. *Sonrisas del Ande*, Huaraz.

fía a través de los modelos conocidos como “percentil”, aunque no siempre logra su dominio? Lo que sucede es que los profesionales que escriben en quechua lo hacen por intuición, pues nunca la aprendieron porque tampoco existe quien les enseñe, el quechua no ha sido escolarizado⁷, y si no se logra su escolarización sólo el lingüista será el usuario correcto. Ni siquiera, los educadores o literatos podrán superar esta dificultad. La actual resistencia y dificultad evidencian que hay necesidad de hacer una actividad empírica permanente, la cual será posible sólo a través de su incursión formal en la Educación.

3. Falacias en torno a la escritura quechua

Cada lengua tiene sus modelos propios de escritura, no tiene que supeditarse ni ser semejante, y mucho menos calcar modelo alguno. Asimismo la escritura es modelo supralectal y no local ni grupal. Quien desea conocer y usar la escritura de una lengua, sea propia o extraña, tiene que aprender las normas diseñadas en esta lengua, por más caprichosas o arbitrarias que fueran. La posesión lecto-escritural es el resultado del aprendizaje, es la asunción superestructural, no es un resultado espontáneo como que lo es el modelo oral, sea o no nativo, resultado de simple adquisición. El aprendizaje y/o la enseñanza que debe efectuar el sujeto para ser lector o escribiente, indica que ni siquiera es un conocimiento pasivo. Luego, el lenguaje, sea oral o escrito, es para el hombre una actividad permanente y forma el elemento constitutivo de su realización social⁸.

Ninguna lengua tiene dos modelos de escritura, todas aquellas que alcanzan a ser escritas están basadas en un mismo y único modelo, no es posible dos fonologías, ni dos sistemas gráficos paralelos. Las posibles variantes dialectales, sean de carácter social o local, tienen exactamente los mismos recursos alfabéticos. La escritura tiene como justificación la representación unitaria de esas diferencias orales. Su objetivo principal, desde este punto de vista, es mantener la homogeneidad lecto-escritural. Lo que a nivel oral es permitida la diferencia, incluso individual, resultaría inconcebible en la escritura, en ésta las individualidades desaparecen. Sin embargo, el intento de intensificación de la escritura quechua como práctica social amplia encuentra aparentemente serios impases debido a las diferencias fonéticas entre los dialectos locales que

⁷ Escobar, Anna María, 1990. *Los bilingües y el castellano en el Perú*. I.E.P.

⁸ Chávez Reyes, Amancio, 1995. *Aspectos formales de la palabra castellana*, UNMSM.

por dinámica propia de toda lengua, el quechua presenta para la ingenuidad diferencias zonificables y por tanto como que fuera motivo para escribir en unas zonas distintas que otras como que si los alófonos presentaran rasgos distintivos como los fonemas. He ahí el caso, por ejemplo, del quechua ancashino que en sus siete posible variantes principales, que no pasan de ser un proceso evolutivo se tengan que escribir con grafías distintas. Esto, a nuestro criterio es adelantarse a los hechos. Nunca la lengua escrita se anticipa a la forma hablada. Esto es desconocer que la escritura se instituye sólo cuando las formas orales han consolidado sus variaciones.

Las variantes del quechua ancashino son: 1) Antonio Raymondi y alrededores, presenta la sonorización velarizada de /q/ como /g/: /nuqa/ como /nuga/ , /qam/ como /gam/, /qunqay/ como /gungay/, etc.; 2) la de Huari y cercanías, conservadora de las secuencias /ay, uy/aw/: /ayway, mikuy, wawqu/, etc.; 3) la de Pomabamba que presenta /h/ como una etapa intermedia entre /s/ y /y/, tal como /wahi/ que proviene de /wasi/ y termina como /wayi/ en que la /y/ es epentética; 4) la de Caraz que elide la aspirada inicial temática: /ara, uk, atun, uti/ cuyos modelos iniciales fueron /sara, suk, satun y suti/, respectivamente; 5) la de Huaraz y cercanías que monoptongan las secuencias /ay, uy/aw/ derivando en las formas /ee, ii, oo/. Así por ejemplo notamos en las formas /rikee/ por /rikay/ /wanii/ por /wanuy/, /wooki/ por /wawqi/; 6) la de Bolognesi que despalataliza la lateral /ll/ como /l/: /llullu/ como /lulu/, /nuqalla/ como /nuqala/ y nasaliza la /r/ en inicial temática /una/ /huna/; y como una posible séptima variante la de Carhuaz y Yungay que utilizan la forma /shuti y shipash/ en vez de /suti y sipas/ (tradicionales) y /huti y hipash/ formas innovadas⁹.

Las diferencias señaladas no pasan de un nivel dialectal, que en ningún caso tienen mérito para ser escritas de distintas maneras. Sin embargo existe un argumento, por demás sofismático, que viene internalizándose en la mente de incipientes aprendices de la lecto-escritura, éstos son argumentos falaces que tienen como escudo escribir las lenguas tal como lo hablan los pueblos y que según este sofisma el escribir de acuerdo a criterios históricos, para mantener la unidad macrolectal, es una idea conservadora y hasta reaccionaria y tal vez anticuada o ahistórica, que atenta contra la pretendida "modernización". La propuesta de escribir el quechua con perspectiva unitaria es la respuesta de un seguimiento histórico orientado a reivindicar y mantener la unidad lingüística del mundo andino. El supuesto criterio modernizante es una violentación escionista

⁹ Idem. 1997. *Idioma y Cultura en la evolución de los Pueblos*. Rev. Queymv, INC. Huaraz.

que apunta a la pérdida de las posibilidades de entendimiento entre los dialectos, es una escritura atomizante; lingüísticamente inconcebible y carente de todo criterio científico, acaso un funcionalismo gratuito y trasnochado. Nos preguntamos ¿por qué el castellano, tanto en América como en el resto del mundo, tiene un solo modelo de escritura? ¿Acaso no hay diferencias lectales profundas entre el castellano de América y el castellano de Europa? ¿Por qué el Inglés tiene la misma ortografía en Estados Unidos, Canadá y Gran Bretaña? ¿Por qué el Quechua tiene que escribirse con carácter localista? Esta es otra de las pretensiones de quienes pugnan por fragmentarnos para hacernos perder la posibilidad de una nueva unidad lingüística.

La Academia Regional de Ancash aún no ha tomado conciencia del daño y la complicidad en que puede incurrir, además de la responsabilidad histórica que le compete en su condición de entidad rectora. Es necesario emprender y desarrollar una política de unidad lingüística para contener la acelerada multilectalización que podría ser su extrema crisis antes de su total absorción por el castellano que, a su turno, avanza arrogante en su implacable persecución antiqechua, valiéndose para ella fundamentalmente de la educación, que a decir verdad tiene su más fiel aliado en el profesorado nacional.

Es necesario advertir que el quechua de Ancash es uno y hay que mantener esa unidad. Quienes quieran enseñar no distorsionen la naturaleza de la lengua, y quienes quieran escribir que aprendan sobre la base del criterio fonológico y no fonético. El alfabeto diseñado y oficializado para el ancashino es uno y no varios. A través de la práctica escritural debemos superar las diferencias locales¹⁰.

4. El quechua y la literatura

Una de las vertientes a través de las cuales se manifiesta el lenguaje es la literatura, una expresión intencionalizada y lograda mediante un lenguaje elaborado. Todo lenguaje literario está por encima de la mera espontaneidad lingüística y es predominantemente performativo que competitivo. El hombre utiliza el lenguaje con una serie de motivaciones individuales y sociales. Es así como el lenguaje cumple diferentes funciones en la interacción social que efectúa el hombre como posibilidades de competencia comunicativa individual.

¹⁰ Tóroero, Alfredo, 1996. "Los dialectos quechuas", *Anales Científicos de la U.N.A.*, Lima.

De las varias funciones que cumplen las lenguas en la sociedad, la expresiva o emotiva y la estética o poética son las funciones que hacen mérito subrayar en el presente caso. Es de entender que todo hombre tiene entre sus necesidades instituir lingüísticamente sus sentimientos de nostalgia y alegría, sus glorias y penurias, como recursos catárticos que lo elevan a las más altas esferas de su humanidad, permitiéndole definirse en su verdadera esencia. Luego, toda lengua, al margen de su condición sociopolítica, presenta una posibilidad literaria para sus usuarios y no es una condición sinequanon de alguna lengua particular o dote exclusivo de algún privilegiado.

La literatura es una de las fuentes que con mayor incidencia enriquece connotativa y denotativamente la lengua. Ella provee de nuevos giros semánticos a los lexemas que ya existen, crea nuevos términos con significados específicos relevándolas en todo caso y nunca las desemantiza. La literatura cumple una función de alta creatividad lingüística, no sólo porque incrementa el léxico con nuevas entradas sino también porque sus giros estilísticos contribuyen a lograr mayor sonoridad. La literatura es la manifestación externa del sentimiento subyacente del hombre.

Las diferentes formas de literatura, sean narrativas o poéticas, realistas o ficticias, épicas o líricas, todas, inexorablemente todas, cumplen un objetivo común, expresan la belleza instituida mediante el lenguaje. Sus formas son constructos especiales que aparecen en la sociedad como formas superiores en relación diglósica con el lenguaje coloquial, por un lado y con los neologismos tecnolectales por otro lado. Se entiende que cada actividad desarrollada por el hombre genera un tipo de léxico, que puede considerarse como modo de producción. Que si la literatura es una actividad característica de quienes la producen y la cultivan permanentemente, entonces se deduce que existe un lenguaje como un lenguaje subliminal, construido en un estilo que lo personaliza a su autor. Las licencias de las que está premunido el autor le permiten crear figuras que lo elevan más allá de la simple gramaticalidad, a la vez que hacen del literato un cultor singular. El literato tiene mayor libertad lingüística que el gramático; pero asimismo tiene la mayor responsabilidad social de contribuir al mejoramiento cualitativo de la comunidad lingüística. Una lengua mejor cultivada será el reflejo de su cultivo literario. He ahí cómo los grandes clásicos que no immortalizaron únicamente su nombre sino y sobre todo que hicieron del lenguaje huellas inmortales.

Entre el lenguaje y la literatura existe una profunda y estrecha relación. Es la misma que existe entre la causa y el efecto, al extremo de que no hay li-

teratura sin lenguaje. Es más, podemos afirmar que la literatura es la fase superior del lenguaje, su forma superestructural, incluso en su modelo oral en el caso de las lenguas ágrafas, he ahí la mitonimia como organización lingüística especial. La literatura revierte sus logros no sólo en la producción lexical sino también en la sensibilización exquisita que hace del lenguaje más vibrante y musical. La literatura no puede ser sólo la forma alcanzada a partir de la escritura, todos los pueblos la crearon y la cultivaron tratando de explicar su origen a través de una literatura oral muchas veces incipiente. Evidentemente, la escritura relevó el lenguaje como posibilidad de un mejor desarrollo en todo orden de cosas. La literatura española no habría alcanzado su Edad de Oro sin grafización; no hubiera sido posible alcanzar el mítico encuentro entre el hombre y su divinidad para plasmarlos en las Sagradas Escrituras de todas las religiones.

Las diferentes actividades intelectivas tienen como correlato lingüístico el ensamblaje de un léxico especializado que lo consideramos como un metalenguaje natural a diferencia del simbólico como que son las fórmulas químicas y matemáticas. La literatura es una de estas actividades que crea, a través de cada autor y cada obra, un conjunto de términos, que de no ser nuevos toman nuevos campos semánticos o a veces lexicalizan frases como testimonios explicativos del fenómeno u objeto representado.

Veamos cómo figuran las expresiones "claras de plumas", "ave implume", "...pájaro de acero. Pué. Campo santo..." "sierpe de plata...", "...de tu balcón sus nidos a colgar...", "...la noche está estrellada...", "...junco y capulí...", "...castillos de papel...", "...la vida es sueño...", o los que podemos pensar en que el amor puede ser definido como "sueño en vigilia, primavera sin pétalos ni aroma, sinfonía sin eco, ternura incandescente, sentimiento desagarrado o musa sin poesía". La creación lingüística en literatura no debe entenderse, en definitiva, sólo como incremento cuantitativo sino también como el enriquecimiento semántico de los lexemos ya existentes.

5. *El quechua como posibilidad poética*

En razón de la caracterización general de las lenguas como justificación de la constante humana, es la producción de su acción. El quechua es, también, una lengua que con cierta facilidad puede contener y expresar los mil y un modo de actuar del hombre. Esto indica que el quechua también tiene un poten-

cial poético y con la advertencia de que las palabras utilizadas en la poesía registran mayores posibilidades polisémicas que el castellano cotidiano. En esta última las palabras no pierden su valor referencial así ocurran en los contextos más variados. Lo que sí puede suceder es que los significantes pueden variar mientras que el significado se mantiene latentemente uniforme. En el quechua sucede lo opuesto, cambian los significados, pero los significantes pueden ser los mismos. Por ejemplo, /waktsa/ significa 'huérfano', pero también se usa con las connotaciones de 'pobre', 'desposeído', 'solitario'; /washki/ 'cordero', 'niño dócil', 'no uraño'; /mishki/ 'dulce, azúcar, caramelo, miel', 'comida agradable, buena comida (de calidad)', 'lo sabroso', 'comida bien preparada'.

La lengua quechua presenta una posibilidad exquisita para el quehacer poético, es una lengua que alcanza sonoridad en la combinación de palabras que se constituyen en cada verso. El uso de sufijos le da una flexibilidad que la hace más adecuada a los requerimientos sentimentales y permite construir metáforas, comparaciones y toda clase de figuras literarias. Así por ejemplo /kuyay, mishki shunqu/ 'dulce corazón amado', /ata quri aqtsa/ 'larga cabellera dorada', /shumaq kuyay hapallayki kanki/, 'eres la única musa', /shunqullaa wayllushunki/ 'mi corazón te adora'. En los siguientes versos podemos observar comparaciones y metáforas /qurinaw aqtsayki chipipin/, /shunquta turwaatsin/ /wayta rikuq pukay pukay shimiki/ waray waray nuspatsiman/ 'tu cabellera brillante como el oro/ me embruja el corazón/ tus labios rojos como una flor me hacen delirar noche tras noche.

«Jorge Puccinelli Converso»

La poesía quechua también está en la capacidad de crear no sólo figuras sino términos, y a la vez que el estilo cada vez más refinado /kanankay yuraq raprachu qillqamuu/ qam pallar waqanaykipaq/ 'Te escribo en esta hoja blanca/ para que tu llores al leerlo'.

El quechua representa la inspiración idílica para el enamorado, un lirismo romántico para el poeta y una posibilidad literaria para el escritor. Pero, para que esta lengua tenga mejores condiciones estéticas requiere del cultivo estilístico permanente y de una reacción lexical amplia. Las lenguas alcanzan su desarrollo relevante sólo como resultado de una permanente actividad literaria. A decir verdad, el quechua presenta a la fecha una serie de limitaciones fundamentalmente lexicales debido a que ha subsistido en una condición sociocultural periférica, emplazada por el castellano a una función secundaria. Es necesario restituir y actualizar las palabras reemplazadas por el castellano y traducir más bien el castellano en quechua mediante la creación de nuevos términos que sean quechuas y no formas calcadas.

Es tarea de actividades multiformes que realizan los hablantes para que la lengua, en este caso el quechua, pueda subsistir como lengua capaz de crear, traducir y expresar el mundo contemporáneo. Las lenguas subsisten sólo como registro de acciones y experiencias naturales que despliegan sus agentes. Si no se produce éste hecho sociocultural en forma constante la lengua tiende a congelarse en sus posibilidades de continuidad dinámica y puede eclipsar con el riesgo inminente de su absorción hispanizante. Esto suele experimentar el quechua, que ha sido reducida a un uso local e informal.

La práctica poética en quechua es escasa, no es una actividad permanente, ni siquiera los poetas quechuas presentan una inspiración frecuente. Es más, la poesía quechua tiene cultores únicamente en la variedad sureña y con especial incidencia la cusqueña, las demás variedades parecen auscultarse únicamente en el castellano.

La concepción errada que considera que la forma cusqueña es la única lengua quechua verdadera relegando a las otras a un plano sólo dialectal parece haber subestimado a los usuarios como que no tuvieran una posibilidad poética. Es más, el contacto con el castellano ha significado la incursión masiva de los préstamos. Muchas palabras quechuas han sido sustituidas por las del castellano. Luego, esto se traduce en serias dificultades lexicales para hacer poesía; en cambio la forma cusqueña siempre ha pretendido mantener la pureza lexical además de que los poetas crean nuevos términos para dar respuesta a sus inspiraciones.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Conclusiones

- a. Quienes usamos el Quechua, en cualquiera de sus variedades, debemos asumir un doble compromiso con la lengua, porque ella representa nuestro ancestro socio cultural:
- b. Escribir con un solo modelo ortográfico para mantener su unidad. Para esto se recomienda tener en cuenta las formas conservadoras que existen actualmente.
- c. Releva el Quechua a la literatura escrita para mantenerla vigente en sus posibilidades de desarrollo constante.

Las equivalencias formales de la actualización nominal en castellano y quechua

Norma I. Meneses T.
Departamento Académico de Lingüística

Este artículo, cuyo tema es el contacto entre el castellano y el quechua, constituye la presentación de los resultados de un análisis contrastivo entre el castellano estándar y el quechua ayacuchano, en relación a las formas de manifestación de la actualización nominal en ambas lenguas.¹

El objetivo del estudio fue establecer los morfos de manifestación de la actualización nominal en castellano y en quechua, y cómo estas formas de manifestación, salvando las distancias propias del uso idiomático en cada lengua, pueden funcionar como equivalentes formales (EF) entre sí.

La premisa fundamental que nos guía es la consideración que la traducción y la interferencia constituyen dos caras de un mismo proceso de equiparación lingüística. En el primer caso, tenemos una equiparación eficiente; en el segundo, una equiparación lingüística deficiente.

Desde esta perspectiva, las hipótesis que nos planteamos fueron: a) la función actualizadora es de carácter universal y pertenece al plano del contenido en cada lengua, constituyendo el punto de encuentro funcional entre ellas; b) esta función se manifiesta mediante formas distintas en el plano de la expresión de cada lengua, evidenciando los puntos de desencuentro gramatical; c) estos elementos de desencuentro gramatical constituyen equivalentes formales entre sí en ambas lenguas.

¹ Este análisis contrastivo fue el tema de mi tesis de licenciatura, *La actualización nominal en el castellano y el quechua* EAP de Lingüística, Facultad de Letras, UNMSM, 1995.

Antecedentes

La revisión de antecedentes trajo como resultado la comprobación de la falta de estudios contrastivos entre el castellano y las diversas lenguas amerindias. Salvo un estudio contrastivo de índole fonológico entre el castellano y el quechua de la Dra. Madelaine Zúñiga no existía ninguno referido al contraste gramatical.

La búsqueda de una adecuada metodología para emprender esta tarea, hizo necesaria la revisión de un numeroso material teórico proveniente de las diversas corrientes conceptuales de la lingüística teórica y aplicada. Finalmente, tomamos como principales fuentes los planteamientos de J. Catford, E. Coseriu y U. Weinreich. El primero, un reconocido lingüista inglés de orientación funcionalista y los dos últimos, renombrados lingüistas estructuralistas.² En realidad, se trató de conjugar diversos conceptos propios y ajenos, nuevos y antiguos, con la exclusiva finalidad de esbozar una metodología de análisis contrastivo que de manera homogénea fuera posible aplicar a la descripción de dos lenguas tipológicamente tan diferenciadas como son el castellano y el quechua.

Marco teórico

El marco teórico que sustenta la metodología de este análisis contrastivo es uno de carácter funcional; pero desde una perspectiva universalista de la concepción del lenguaje. Es decir, que concebimos que existe una relación dialéctica de lo universal frente a lo particular entre el lenguaje humano y cada lengua natural. La capacidad humana de hablar se organiza en torno a una sistematización universal de categorías funcionales las cuales adquieren una forma específica —dentro de un estrato gramatical³ y un nivel de estructuración lingüística definidos⁴— propia de una lengua natural dada.

² Aunque directamente no tomamos los planteamientos de N. Chomsky, para la elaboración de nuestra metodología de análisis, sí le debemos nuestra concepción del carácter universal del lenguaje.

³ El enfoque funcionalista señala que los estratos gramaticales son el morfema, la palabra, la frase, la proposición, la oración y el texto.

⁴ Nos referimos a los componentes de la estructura de una lengua: fonología, morfología, sintaxis y léxico. Por ejemplo, la estructuración lingüística de la interrogación total directa (preguntas que requieren una respuesta sí o no) se produce en el componente morfológico, en quechua, en el componente fonológico, en castellano y en el componente sintáctico, en el inglés.

Basándonos en lo anterior, el método empleado es uno de tipo hipotético-deductivo y de orientación onomasiológica, en un primer momento, con la finalidad de establecer las formas de estructuración paradigmática de la función actualizadora en ambas lenguas (cuadros 1 y 2). Es decir, que en esta primera etapa se obtienen las formas de manifestación de la actualización nominal para cada lengua. En una segunda etapa, el método adquiere un carácter más inductivo pues el objetivo es la descripción particular de los usos gramaticales de las formas de la actualización nominal en cada lengua. Para esta etapa empleamos corpus provenientes de descripciones gramaticales, de literatura y de informantes.

Sobre la base de estas descripciones homogéneas y como resultado del análisis contrastivo se produce el establecimiento de las equivalencias formales entre ambas lenguas. Es decir, que el análisis contrastivo, nos ha de dar no sólo las diferencias entre ambas lenguas; sino también los elementos análogos, por su función, en ambas lenguas. Estos puntos de encuentro funcional entre ambas lenguas constituyen los equivalentes formales para los cuales se deben establecer clara y respectivamente sus imitaciones sintagmáticas en cada lengua.

Por lo tanto, por esta forma de obtención, los EF difieren grandemente de las correspondencias formales y de las equivalencias de traducción establecidas por J.C. Catford. Como se sabe, las correspondencias formales se establecen como un simple inventario a la vista de elementos gramaticales, que perteneciendo al mismo estrato gramatical en ambas lenguas, cumplen una función análoga al interior del sistema en cada una de ellas. Por ejemplo: el pronombre de 1ra. persona singular en función sujeto es 'yo' en castellano, 'I' en inglés. Este procedimiento resulta poco productivo dado la capacidad creativa de cada lengua para crear formas de manifestación y en todo caso, aplicable a lenguas que tengan algún acercamiento tipológico.

En cambio, los equivalentes de traducción constituyen elementos gramaticales con funciones análogas en cada lengua, que pueden pertenecer a estratos diferentes dentro del sistema integral de cada una; pero que a diferencia de los equivalentes formales son obtenidos por un procedimiento empírico-inductivo. Este se basaría en la recolección de la mayor cantidad posible de corpus, obtenidos de bilingües totalmente competentes, para poder llegar a obtener, con auxilio estadístico, las equivalencias de traducción entre ambas códigos y sus respectivos contextos (lingüísticos y extralingüísticos) de traductibilidad. Indudablemente, estos equivalentes de traducción tendrían un alto valor de eficiencia, pues darían cuenta de los contextos discursivos; pero implicaría una labor monumental y hasta cierto punto incompleta, pues no habría límites precisos

entre los hechos propios de la estructuración del código mismo y la actividad del uso discursivo del código. Con respecto a los equivalentes formales, nuestro objetivo fundamental, fue encontrar la manera de obtener los elementos estructurales en cada lengua que cumplen la misma función, perteneciendo o no al mismo estrato gramatical.

El planteamiento ulterior acerca de estos equivalentes formales es que pueden constituir elementos fácilmente programables como formas básicas para una etapa inicial de la traducción entre ambas lenguas. Obviamente, la traducción final tendría necesariamente que incorporar aspectos relativos a las técnicas discursivas de cada lengua.

Definiciones básicas

La actualización. Según E. Coseriu, es una operación determinativa fundamental y primaria, por la cual los nombres que significan seres u objetos «virtuales» pertenecientes al conjunto total de la significación existente en una lengua se «actualizan» (concretizan) mediante la técnica del hablar (gramática) de esa lengua particular. Los elementos que cumplen esta operación se denominan actualizadores. Algunas lenguas presentan un esquema formal (morfema) que representa a esta función; pero en otras es representada de manera secundaria e implícita por esquemas formales cuyas funciones principales son otras. En castellano, esta función se expresa con el artículo. Este concepto, correcto en esencia, nos parecía incompleto y consideramos, desde una perspectiva funcional, que esta función no es sólo una operación de salida - que de hecho lo es en el plano de la expresión de las gramáticas particulares - sino como una categoría funcional del nivel general de la denotación que refleja un valor designativo universal al expresar la orientación temporal de el ente conocido, el ente no conocido y el ente en sí mismo. Es decir, reconociéndole un valor defético de definición⁵. Por lo tanto, asumimos que las posibilidades de denotación de esta función son tres:

⁵ Stockwell et. al. reconocen el carácter defético del artículo y establecen hasta tres clases de artículo para el inglés: el definido, indefinido y universal. Stockwell et al. *The grammatical structures of English and Spanish* University of Chicago Press. Chicago 1965, p. 65.

Lyons también lo considera como tal: «Una nueva categoría interdependiente con el caso en muchas lenguas la constituye la categoría defética de la definición (que en español viene señalada por el artículo el, la, los, las)». *Introducción a la lingüística teórica*. Ed. Teide. Barcelona, 1971, p. 307.

Dentro de la pragmática, algunos reconocen esta orientación temporal en el estrato del discurso, especialmente en la relación de interenunciados.

Actualización definida. La existencia particular del objeto denotado es presupuesto por el hablante como de conocimiento general. Es decir, el elemento denotado es conocido por el hablante y éste presupone que también lo es por el oyente. Si es así, se debe a que el elemento denotado ha sido previamente mencionado en la comunicación. v.g. 'el hombre vino a buscarte' (el que conocemos); o simplemente el elemento denotado por su carácter único dentro del entorno (contexto) del discurso es conocido por ambos, v.g. 'El presidente' (del club). Tradicionalmente esta función ha sido reconocida como propia de la partícula gramatical denominada artículo definido.⁶

Actualización indefinida. La existencia particular del objeto es sólo de conocimiento particular del hablante, pero no así del oyente. El elemento denotado es uno relativamente conocido por el hablante y del que éste sólo sabe (o desea hacer saber) su número y su pertenencia a una clase de objetos. v.g. «Un hombre vino a buscarte», «Unos alumnos vinieron a saludarlo». La gramática tradicional reconoce esta función bajo la forma del artículo indefinido.⁷

Actualización universal. La existencia universal del elemento denotado, es de conocimiento universal. Desde la perspectiva del hablante, el elemento denotado es uno conocido para él, para el oyente y para todas las demás personas de la comunidad integral.

Este conocimiento universal usualmente se realiza cuando se hace referencia a la existencia del concepto en sí mismo⁸. Muchas lenguas, como el castellano, no presentan un morfema especializado para esta función, v.g. 'El hombre es bueno en esencia'. En otras, es señalado por el morfema cero como en el

⁶ Bello señala con toda claridad el valor orientativo de este actualizador, con respecto a las dos personas del discurso. Caracteriza al artículo definido como un adjetivo con cierto valor demostrativo. Bello, Andrés y J. Cuervo, *Gramática de la lengua castellana*, ed. revisada por R. J. Cuervo, Ed. A. Roger y F. Chernoviz, París, 1891, pp. 67-68.

⁷ Sin embargo, numerosos lingüistas cuestionan esta aseveración y consideran que se trata más bien de adjetivo indefinido. En realidad, la cuestión está aún irresuelta. Personalmente nos adscribimos a la posición tradicional porque si bien es innegable el valor como adjetivo indefinido en enunciados plurales como *unos niños vinieron*, no es menos cierto que su valor es indudablemente de adjetivo numeral en *traje un libro nuevo*.

⁸ En gran medida incorporamos aquí, la concepción husserliana de la significación del lenguaje. Esta concepción comprende tres formas de significación de un signo lingüístico: el significado que tiene en mente el hablante del elemento referido, el elemento referido en sí mismo y el concepto o abstracción de esta representación perteneciente al código. Esto último explica el valor universal de este actualizador, pues al pertenecer directamente al código resulta de conocimiento general de la comunidad lingüística.

inglés, v.g. 'O man is essentially good'.⁹ La gramática tradicional no hace mención específica de esta actualización.¹⁰

Limitación sintagmática. Término propuesto por U. Weinreich¹¹, que se refiere al contexto sintáctico obligatorio para la ocurrencia de un elemento estructural cualquiera. Por ejemplo, el pronombre 'yo' del castellano tiene como limitación sintagmática su empleo como Sujeto.

Morfema {nil}. Tomamos este término de J.C. Catford¹², para referirnos a los morfemas que existen en tanto función pero no poseen un morfo propio de manifestación. Esta manifestación puede hallarse en otro estrato gramatical; o pertenecer, dentro del mismo estrato, a otra función. Es decir que un morfema {nil} manifiesta la función bajo morfos que cumplen simultáneamente otra función de mayor envergadura o que neutralizan su función principal dentro de un contexto sintáctico específico (limitación sintagmática). Por ejemplo, en castellano, no existe un morfo propio para actualizar un concepto universal y para ello se emplea el morfo del artículo definido: 'El hombre es bueno por naturaleza'.

Los conceptos definidos nos han permitido establecer que estas tres funciones actualizadoras se encuentran presentes en el castellano y el quechua. Sin embargo, sus formas de manifestación en el nivel particular de la gramática difieren en gran medida debido a la diferencia tipológica de ambas lenguas.

En el castellano observamos que la manifestación de la función de actualización nominal se da a través de partículas independientes conocidas como artículos. Conforman un pequeño sistema paradigmático incompleto porque no presenta una forma propia para la expresión de la función actualizadora universal, por lo que asumimos el concepto de un morfema NIL: existe la función pero no presenta una morfo propio. Para la manifestación de este último, el

⁹ El enfoque pragmático, señala que este actualizador tiene valor no sólo a nivel del enunciado nominal sino a nivel de todo el enunciado.

¹⁰ Las gramáticas tradicionales parten del estudio de las formas gramaticales de expresión del contenido, y al parecer este actualizador no presenta una forma especializada en ninguna de las lenguas estudiadas por estas gramáticas. Stockwell en su estudio contrastivo del inglés-castellano (*Op. cit.*) lo discrimina y le asigna una forma cero para el inglés. Amado Alonso le reconoce este mismo valor al artículo definido en algunos contextos estilísticos y en otros le asigna una forma cero. Para Alonso, esta diferenciación es esencialmente un fenómeno estilístico.

¹¹ U. Weinreich, *Lenguas en contacto*, 1964, pp. 71-76.

¹² J.C. Catford, *A linguistic theory of translation*, pp. 27-34, Oxford University Press, London, 1967.

sistema del castellano emplea los morfos propios de la actualización definida, indefinida y el morfo cero.

En el caso de los dos primeros sólo el contexto lingüístico y/o extralingüístico nos permite advertir la función de actualizador universal que cumplen en ese momento. El cuadro N° 1 que a continuación presentamos explicita la estructuración paradigmática de la actualización nominal en castellano. Es decir, cómo son sus formas de manifestación.

Cuadro N° 1
LA ACTUALIZACIÓN NOMINAL EN CASTELLANO
ESTRUCTURACIÓN PARADIGMÁTICA DE LA FUNCIÓN ACTUALIZADORA

<<EN>>	->	<ORIENTADOR NOMBRE>	
<OR>	->	<ORIENTADOR DE PERSONA>	
		<ORIENTADOR ESPACIAL>	
		<ORIENTADOR TEMPORAL>	
<OR TEMP>	->	<ORIENTADOR UNIVERSAL>	NIVEL
		<ORIENTADOR GENERAL>	UNIVERSAL DE LA
		<ORIENTADOR PARTICULAR>	DESIGNACION
<hr/>			
{(SN)}	->	{(ORIENTADOR NOMBRE)}	
{(OR)}	->	{(SITUADOR POSESIVO)}	
		{(SITUADOR ESPACIAL)}	
		{(ACTUALIZADOR)}	
{(ACT)}	->	{(ACTUALIZADOR UNIVERSAL)}	NIVEL
		{(ACTUALIZADOR INDEFINIDO)}	GENERAL DE LA
		{(ACTUALIZADOR DEFINIDO)}	DENOTACION
<hr/>			
{(FN)}	->	{(DET NUCLEO)}	
{(DET)}	->	ADJETIVO POSESIVO	
		ADJETIVO DEMOSTRATIVO	
		ARTICULO	
{(ART)}	->	DEFINIDO	
		INDEFINIDO	
		UNIVERSAL	PLANO DEL
			CONTENIDO
{(DEF)}	{(INDEF)}	{(UNIV)}	NIVEL
			PARTICULAR DE LA
			DENOTACION Y LA DESIGNACION
<hr/>			
{(EL)}	{(UN)}	{(NIL)}	
/el/	/un/	/el/	PLANO DE LA
/la/	/una/	/o/	
/los/	/unos/	/un/	EXPRESION
/las/	/unas/	/o/	

En el quechua, la actualización nominal no posee una manifestación morfológica simétrica a su estructuración paradigmática funcional. No sólo no posee partículas libres sino que no tiene morfos especializados para los actualizadores nominales. Sin embargo, hemos podido observar cierta estabilidad en el empleo de la partícula huk y el morfo cero para los actualizadores indefinido y universal, respectivamente, que podría asumirse que constituyen una suerte de artículos.

Cuadro N° 2
LA ACTUALIZACION NOMINAL EN QUECHUA
ESTRUCTURACION PARADIGMATICA FUNCIONAL

<<EN>>	->	<ORIENTADOR NOMBRE>	
<OR>	->	<ORIENTADOR DE PERSONA> <ORIENTADOR ESPACIAL> <ORIENTADOR TEMPORAL>	
<OR TEMP>	->	<ORIENTADOR UNIVERSAL> <ORIENTADOR GENERAL> <ORIENTADOR PARTICULAR>	NIVEL UNIVERSAL DE LA DESIGNACION
{{SN}}	->	{{ORIENTADOR NOMBRE}}	
{{OR}}	->	{{SITUADOR POSESIVO}} {{SITUADOR ESPACIAL}} {{ACTUALIZADOR}}	
{{ACT}}	->	{{ACTUALIZADOR DEFINIDO}} {{ACTUALIZADOR INDEFINIDO}} {{ACTUALIZADOR UNIVERSAL}}	NIVEL GENERAL DE LA DENOTACION
{FN}	->	{DET NUCLEO} {NUCLEO -DET}	
{DET}	->	{-SITUADOR POSESIVO} {ADJETIVO DEMOSTRATIVO} {-ACTUALIZADOR}	
{ACT}	->	{-DEFINIDO} {ARTICULO INDEFINIDO} {-UNIVERSAL}	PLANO DEL
(-DEF)	(INDEF)	(-UNIV)	NIVEL PARTICULAR DE LA DENOTACION Y LA DESIGNACION
[NIL]	[NIL]	[NIL]	PLANO DE LA EXPRESION
/QA/ /{caso}/ /{situador}/	/HUK/ /0/ /kapu/	/0/ /kapu/	

COMPARACION DE LA ESTRUCTURACION MORFOLOGICA ENTRE EL CASTELLANO Y EL QUECHUA

El cuadro N° 3 muestra el sistema de oposiciones entre Los tres actualizadores nominales en castellano. Se puede observar que el actualizador universal puede manifestarse en la frase nominal mediante el empleo de los morfos del actualizador definido, el actualizador indefinido y el morfo cero, tanto en la función sintáctica de sujeto como de complemento. Obsérvese las siguientes oraciones:

Función de sujeto:

El niño es bueno por naturaleza.
Un niño es bueno por naturaleza.

ONiñez y Oancianidad, dos extremos de la vida humana.

Función de complemento:

No se debe abandonar a un niño enfermo.
No se debe abandonar al niño enfermo.
El verdadero misionero abandona Ofamilia y Otrabajo.

Biblioteca de Letras

CUADRO N° 3 CONFIGURACION MORFOLOGICA DE LA ACTUALIZACION EN CASTELLANO EN LA FN EN FUNCIÓN SINTÁCTICA DE SUJETO:

	SINGULAR		neutro	PLURAL	
	MASC.	FEM.		MASC.	FEM.
ACT. DEFINIDO {el} :	/el/	/la/		/los/	/las/
ACT. INDEFINIDO {un} :	/un/	/una/		/unos/	/unas/
ACT. UNIVERSAL {nil} :	/el/	/la/	/lo/	/los/	/las/
	/un/	/una/			
	/0/	/0/			

EN LA FN EN FUNCIÓN SINTÁCTICA DE COMPLEMENTO

	SINGULAR		neutro	PLURAL	
	MASC.	FEM.		MASC.	FEM.
ACT. DEFINIDO {el} :	/el/	/la/		/los/	/las/
ACT. INDEFINIDO {un} :	/un/	/una/		/unos/	/unas/
ACT. UNIVERSAL {nil} :	/el/	/la/	/lo/	/0/	/0/
	/0/	/0/			
	/un/	/una/			

En quechua la configuración morfológica está directamente relacionada con el tipo de función sintáctica que cumple la frase nominal. Esto ocurre en especial para la función de actualización definida. Se observa que en la FN sujeto el sufijo -qa se encuentra en oposición interna con los otros morfos que toma prestados la actualización definida (el pluralizador, el genitivo y los situadores posesivos y demostrativos). Con los situadores, el mecanismo de manifestación es el de inclusión semántica. En la FN complemento, la oposición interna está dada entre los morfos de caso y los situadores. Con el morfo de caso, el mecanismo de manifestación es de un amalgamamiento de valores: el morfo manifiesta no sólo el caso que le es propio, sino simultáneamente la función de actualizador definido.

Cuadro N° 4
CONFIGURACION MORFOLOGICA DE LA ACTUALIZACION EN QUECHUA

	FN SUJETO	FN COMPLEMENTO
ACT. DEF.	/-qa/ /{GENITIVO}/ /{SITUADOR}/	/{CASO}/ /{SITUADOR}/
ACT. INDEF.	/-nuk/	/-nuk/
ACT. UNIV.	/0/ /tipa/	/0/ /tipa/

Biblioteca de Letras

Jorge Puccinelli-González

La oposición semántica entre las tres clases de actualización se da de manera absoluta en cada lengua.

EQUIVALENCIAS FORMALES

I. ACTUALIZACION DEFINIDA

- I. Cast. {EL} en /FN_Suj./ = Quech. /-qa/ en /FN_Suj./
 /{genitivo}/
 /{pluralizador}/
 /{situador posesivo}/
 /{situador localizador}/

Esta equivalencia formal expresa que en castellano el morfema de la actualización definida (artículo definido), ubicado en el ámbito de una Frase Nominal en función de sujeto, tiene por equivalentes formales hasta cinco formas de manifestación de la actualización definida en quechua. Estos son en orden de importancia: el {situador localizador} (adjetivos demostrativos), el {situador posesivo} (sufijos de persona poseedora) y el sufijo de actualización definida /-qa/. Los dos primeros presentan entre sí una oposición relativa; pero ambos, en grupo, se oponen de modo absoluto al actualizador /-qa/. Otros dos elementos que, también, manifiestan esta actualización son el caso caso genitivo /-pa/ y el empleo del pluralizador /-kuna/. El primero, porque expresa la relación de posesión y por lo tanto, presenta un elemento definido; y el segundo, debido a que hace necesario el uso del actualizador indefinido para adquirir esta condición. vg.

Huk warmikunas hamuranku. '(Dicen que) unas mujeres vinieron' frente a *Warmikunas hamuranku.* '(Dicen que) las mujeres vinieron'. La presencia simultánea de cualquiera de estos elementos con el sufijo /-qa/ anula la función actualizadora de éste, que deviene en topicalizador o enfático.

Ejemplos:

- | | |
|-----------------------------------|-------------------------------|
| 1. a) El muchacho se cayó. | Warma-qa urmakurqa. |
| b) La mujer se cayó. | Warmi-qa urmakurqa. |
| c) Los hombres se cayeron. | Qari-kuna urmakurqan. |
| d) Las mujeres se cayeron. | Warmi-kuna urmakurqan. |
| 2. La puerta de la casa se abrió. | Wasi-pa punku-n kichakurqa. |
| 3. La puerta de mi casa se abrió. | Wasi-y-pa punku-n kichakurqa. |
| 4. El nieto de Rosa se cayó. | Rosa-pa wilka-n urmakurqa. |
| 5. El muchacho ése se cayó. | Wak warma-qa urmakurqa. |
| 6. La puerta mía se abrió. | Punku-y-qa kichakurqa. |

En el ejemplo 1, se observa una relación directa de equivalencia entre el morfema {EL} del castellano, en sus distintas formas flexionadas de expresión, y el morfo /-qa/ del quechua, el morfo de manifestación principal del actualizador quechua {NIL}. Los ejemplos 2, 3 y 4 presentan la equivalencia entre el morfema {EL} del castellano y la manifestación del caso /{genitivo}/¹³, que simultáneamente a su función principal, cumple la función de

¹³ La configuración morfológica del {genitivo} en quechua se realiza conjunciando el sufijo de caso /-pa/ y los sufijos posesivos: Rosa-pa-wilka-n 'el nieto de Rosa'

actualizador definido. Los ejemplos 5 y 6 muestran la oposición total de los posesivos y los demostrativos frente al morfo principal de manifestación de la actualización definida /-qa/; que como puede observarse queda neutralizado en su función actualizadora y pone de manifiesta su función enfática. En castellano, al parecer sucede el mismo fenómeno; pues el empleo de los artículos definidos en el mismo contexto sintáctico con demostrativos (5) y posesivos (6), neutraliza su función actualizadora y pone de relieve su función de enfatizador.

2. Cast. {EL} en /FN_Cmpl./ = Quech. {caso} en /FN_Cmpl./
 {sit. posesivo}
 {sit. localizador}

En el ámbito de la FN en función de complemento, el morfema de la actualización definida del castellano (artículo definido), es el equivalente formal de tres formas de manifestación de la actualización definida en quechua. Estos son los sufijos de persona poseedora, los adjetivos demostrativos y los sufijos de caso. No existe ninguna oposición absoluta entre estos tres elementos, pues la función actualizadora la realizan concomitantemente a su función primordial; y por ello, no es notorio el fenómeno de la neutralización de la función actualizadora. La presencia del sufijo /qa/ en este ámbito, únicamente puede darse en su función topicalizadora o enfática por la presencia obligatoria de los sufijos de {caso}.

1. Saturnino compró la quena. Satuku qina-ta rantirqa.
2. Saturnino come en el mercado. Satuku plaza-pi mikun.
3. Saturnino compró la quena para el chico. Satuku warma-paq qina-ta rantirqa.
4. Saturnino es el padre del chico. Satuku warma-pa tayta-n-mi.
5. Cierra la puerta! Wiqchay chay punku-ta.
6. Saturnino va a su casa. Satuku wasi-n-man rin.
7. Saturnino se lava las manos. Satuku maki-n-ta mayllakun.

Los ejemplos 1, 2 y 3 muestran, en quechua, el empleo de los sufijos de caso acusativo /-ta/, locativo /-pi/, y benefactivo /-paq/ como correspondencias formales del actualizador {EL} del castellano. 4 presenta en quechua, el genitivo /-pa/ y el sufijo posesivo de 3ra. persona /-n/ como los equivalentes formales del actualizador definido {EL} del castellano. 5 evidencia una cercanía mayor entre el situador demostrativo del quechua y el actualizador {EL}

del castellano. 6 muestra la correspondencia entre los sufijos posesivos del quechua con los posesivos del castellano. 7 muestra una situación especial; en quechua, el sufijo de posesión y el sufijo de caso acusativo asumen la función actualizadora concomitantemente a sus funciones principales; en castellano, se prefiere mantener el actualizador definido, siempre y cuando el contexto lingüístico y/o situacional aclaren quién es el poseedor.

Como se observa la actualización definida en quechua tiene un complejo sistema de manifestación; sin embargo, es evidente el carácter económico del mismo, al evitar la reiteración constante del artículo definido como ocurre en el castellano.

II. ACTUALIZACION INDEFINIDA

Cast. {UN} en /FN/ = Qech. /huk/ en /FN/

El actualizador indefinido del castellano {UN} (artículo indefinido) se encuentra en equivalencia formal con el actualizador indefinido del quechua /huk/, en el ámbito de una FN en cualquier función. El actualizador indefinido del quechua exige una limitación sintagmático o contexto lingüístico: la ausencia de los situadores posesivos. La razón es, que se encuentra en oposición absoluta con los sufijos posesivos, los adjetivos demostrativos y el sufijo /-qa/, por ser manifestadores de la actualización definida. La presencia de los posesivos neutralizan su función actualizadora; a la inversa, su presencia conjunta con un sufijo /qa/ neutraliza la función actualizadora de éste y relieves su función de focalizador o tópico; y con el situador localizador su coexistencia en la misma FN resulta agramatical. Su presencia conjunta con los sufijos de caso produce la neutralización de la función actualizadora de éstos últimos, lo cual posibilita su función de actualizador indefinido en la FN en función de complemento.

- | | |
|--------------------------------------|----------------------------------|
| 1. Un muchacho compró la quena. | Huk warma qinata rantirqa. |
| 2. Uno de tus hijos vino hoy. | Huk wawa-yki kunan hamurqa. |
| 3. Un muchacho, compró la quena. | Huk warma-qa qinata rantirqa. |
| 4. Ese un muchacho compró la quena.* | Chay huk warma qinata rantirqa.* |
| 5. Un muchacho compró una quena. | Huk warma huk qina-ta rantirqa. |
| 6. El muchacho va a una casa. | Warmaqa huk wasi-man rin. |

El ejemplo 1 muestra a {UN} del castellano y {huk} del quechua como equivalentes formales por cumplir la función de actualizador indefinido en la FN sujeto. El ejemplo 2 presenta en quechua, la neutralización de la función actualizadora de /HUK/ por efecto de la copresencia del sufijo de posesión en la misma FN¹⁴. En 3 se observa la capacidad de neutralización de /HUK/ frente a /qa/; convirtiéndolo en focalizador. En 4 se verifica la agramaticalidad tanto en quechua como en castellano de la concurrencia del actualizador indefinido con el situador localizador. 5 y 6 presentan la capacidad de neutralización del actualizador indefinido del quechua /HUK/ frente a los sufijos de caso /-ta/ y /-man/, y en general, de cualquier otro.

III. ACTUALIZACION UNIVERSAL

1. Cast. /EL/ en /FN_Suj./ = Qech. /0/ en /FN_Suj./
/Tapa/

El actualizador universal en castellano es un morfema nil que presenta como morfo de expresión a /EL/ (artículo definido), en el ámbito de la FN sujeto. Su equivalente formal en quechua es el morfo cero /0/, o el indefinido /Tapa/. Ejemplos:

1. El hombre trabajador vale por dos. Allin llamkaq runa-) iskay runa hinam.
2. Las mujeres campesinas son muy trabajadoras. Chakra warmikuna-0 allin llamkaq kakun.
3. Los niños son hermosos. Warmakuna-0 sumaqlla kanku.
Todos los niños son hermosos. Llapa warmakuna-0 sunqlla kanku.

Los ejemplos 1 y 2 muestran las equivalencias formales entre las formas /EL/ y /-0/ del quechua y el castellano respectivamente. El ejemplo 3 presenta en castellano dos maneras de expresar la universalidad de la referencia, la primera si el contexto lo permite; y la segunda, con el cuantificador absoluto asegura en el contexto lingüístico esta referencia universal. En quechua, parece ser suficiente el empleo del morfo /0/ para evidenciar esta universalidad; el uso del cuantificador /lapa/ agrega un valor enfático a la expresión.

¹⁴ En este caso equivale a un adjetivo numeral. Un fenómeno similar ocurre en el castellano donde en la frase nominal *un hijo tuyo*, *un* funciona como un adjetivo numeral tal como *dos* en la frase *dos hijos tuyos*.

2. Cast. /o/ en /FN_CompI./ = Qech.	/o/	en /Fn_CompI
/El/ +sing.	/tapa/	
/un/		

En el ámbito de la FN complemento, el castellano presenta como forma principal de expresión el morfo /o/, secundariamente el artículo definido con la limitación sintagmático de FN en singular. Tiene también como correspondiente formal en el quechua, a un morfo /o/, o al indefinido /tapa/. En quechua, la función de complemento que se ha estudiado es la de predicativo. Ejemplos:

1. Los indios son 0 hombres trabajadores.	Qechua runa-0 allin llamkaq runa-0 kanku.
2. Las mujeres campesinas son 0 muy trabajadoras.	Chacra warmikuna-0 allin llamkaq-0 kakun.
3. Los niños pequeños son todos (niños) hermosos.	Warmachakuna-0 lliw sumaqla-0 kanku.
4. Todos los niños pequeños son 0 (niños) hermosos.	Llapa warmachakuna-0 sumaqla-0 kanku.

Se observan en estos 3 ejemplos que existe una suerte de concordancia de actualización universal entre el sujeto y el complemento predicativo, tanto en el quechua como en el castellano, y que por lo tanto no sólo afectaría a la FN de sujeto o de complemento predicativo; sino a la oración en su conjunto. El ejemplo 3 muestra para el quechua que el cuantificador universal tiene valor enfático tanto en su uso en la FN sujeto como en la de FN comp. predicativo. En castellano, este valor enfático del cuantificador /todos/ se da en la FN complemento predicativo.

Conclusiones

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

1. La conclusión más importante es la existencia de una función de actualización nominal que presenta tres tipos básicos: definida, indefinida y universal y que es posible percibir su presencia en el castellano y el quechua, dos lenguas tipológicamente divergentes.
2. Las semejanzas funcionales en el nivel más general del plano del contenido son las que permiten los puntos de encuentro estructural entre ambas lenguas, expresadas en los equivalentes formales.
3. Los equivalentes formales de la actualización manifiestan una función similar mediante limitaciones sintagmáticas precisas para su realización en cada lengua. Por lo tanto, los morfemas y los morfos de expresión establecidos para cada lengua constituyen equivalentes formales entre sí y tentativamente pueden ser asumidos como transferencias positivas en el proceso de aprendizaje de una segunda lengua.

4. Metodológicamente se puede plantear la necesidad de evaluar no sólo los planteamientos teóricos actuales, sino también evaluar y revalorar planteamientos de otras corrientes y de periodos anteriores. Esto nos permitirá tentar nuevos caminos o hacer nuevos progresos dentro de una senda teórica ya establecida.
5. Es necesario relativizar el concepto de la monovalencia de los morfemas gramaticales como el fenómeno más general. En realidad, la polisemia y la homonimia, fenómenos semánticos muy aceptados para los morfemas lexicales parecen estar presentes en un buen número de casos.

BIBLIOGRAFIA

- BELLO, Andrés y J. Cuervo
1891 *Gramática de la lengua castellana*. Ed. A. Roger y F. Chernoviz. París.
- CATFORD, J. C.
1967 *A Linguistic Theory of Translation*.
- COSERIU, Eugene
1978 *Gramática, semántica y universales*. Ed. Gredos. Madrid.
1973 *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Ed. Gredos. Madrid.
- LYONS, John
1971 *Introducción en la Lingüística Teórica*. Ed. Teide. Madrid.
- MENESES, Norma
1995 *La actualización nominal en castellano y quechua*. Tesis de licenciatura en Lingüística. Facultad de Letras. UNMSM.
- STOCKWELL, Robert, J. Donald Bowen, John W. Martin
1965 *The grammatical structures of English and Spanish*. University of Chicago Press. Chicago.
- WEINRICH, Uriel
1974 *Lenguas en contacto*. Universidad Central de Venezuela. Caracas.
- ZUÑIGA, Madeleine
1974 *La Educación Bilingüe y la enseñanza de la pronunciación castellana a los niños quechuahablantes*. UNMSM, CILA. Doc. N° 29. Lima.

El Callejón¹

Mario Vargas Llosa

El callejón de la esquina ejercía sobre mí poder hipnótico. Desde la azotea de la casa, –cuando lograba hurtarme unos minutos a la vigilancia de la terrible Angelina (Moderna Mamsell Agata con plumero y todo) me quedaban contemplando con envidia aquel agujero rodeado de puertas pequeñas de alas que salían a toda hora innumerables muchachos para organizar baturrillos milagrosos. Eran de ver aquellos juegos. La gritería que se armaba a cada instante encandilaba al barrio sacando a las casas vecinas de su continua siesta. Las ventanas se llenaban de mujeres encolerizadas que con el puño en alto pedían a gritos tormentos infernales para los chiquillos del callejón. Estos continuaban sus juegos impasibles, salvo algunas veces, que, coléricos por la considerable dosis de insultos recibidos, tranquilizaban definitivamente a los moradores de una casa rompiéndoles los vidrios a pedradas.

Yo participaba desde mi azotea en todo aquello. Me emocionaba con los juegos y a viva voz alentaba a las pandillas en sus correrías sobre los techos: cuando algún policía informado por anónima vecina hacía su aparición por las

1 Al parecer, este es el primer cuento que Mario Vargas Llosa dio a las prensas. Señala Carlos E. Zavaleta en *El gozo de las letras* (Lima, Pontificia Universidad Católica, Fondo Editorial, 1997, p. 239) que fue el cuento "El abuelo" el primero que publicó y después incluyó en su único volumen de cuentos, *Los jefes*. Podemos acotar, por nuestra parte que, precisamente, el cuento "Los jefes" –que da título a su libro publicado en España– apareció en *Mercurio Peruano* (Nº 358, Febrero de 1957) y está fechado en "Miraflores, enero de 1955". Además, el mismo autor, en un artículo de *ABC de Madrid* (1 de abril de 1979), recuerda que "(l)os seis cuentos de *Los jefes* son un puñado de sobrevivientes de los muchos que escribí y rompí cuando era estudiante, en Lima, entre 1953 y 1957...". El que damos a conocer –sobreviviente por partida doble– apareció en la revista *Turismo*, Año XX, Nº 170, Marzo de 1954, pp. [10-11], acompañado de una ilustración de Raúl Vizcarra (1902-1977), pintor y dibujante, y que pudo haber sido escrito probablemente en el año 1953 y revisado para su edición a inicios de 1954. Como se comprenderá, tiene particular interés este texto desconocido, porque muestra la voluntad de sus primeros escauceos narrativos, además de asumir la temática de la migración, eje de la preocupación social y estética de los años Cincuenta. (Miguel Angel Rodríguez Rea).

inmediaciones, yo les advertía el peligro y entonces, como por encanto, la pelota de trapo desaparecía en el laberinto de puertas. Alguna vez logré llegarme al callejón. Era diferente de cerca. Menos satánico que como lo nombraban en casa y un poco más sucio. Los charcos, en hilera como las puertas, y los montículos de basura en las esquinas despedían mal olor. Pero todo ello contribuía a darle un encanto especial. Y la gente que vivía en él era diferente también. Formaba un todo con las casuchas descoloridas. Mujeres desgreñadas de edad indescifrable y hombres toscos, siempre en camiseta, que conversaban gritando. Pero era a los muchachos a los que más admiraba yo. Descalzos, semidesnudos, con su honda bajo el brazo y con proyectiles de todas clases en los bolsillos de sus overoles, constituían el motivo principal del callejón. Había uno sobre todo, ya mayorcito, que era la figura central. Organizador y director de los juegos, los demás se movilizaban en torno de él en busca de iniciativas. Se llamaba Tomás y repartía palizas e insultos con sorprendente facilidad. Sin embargo, todos le respetaban y querían. Cuando no estaba, los juegos carecían de la emoción y alegría necesaria. Se notaba un desgano colectivo y los gritos y las carcajadas no tenían la animación de otras veces. La falta de interés en el juego se hacían cada vez más insistente y pronto, uno a uno, los chiquillos iban desapareciendo en las casuchas. El callejón se quedaba frío, desolado.

Una tarde, el callejón comenzó a quedarse vacío ante la sorpresa llena de alegrías de la vecindad. Con grandes atados o viejas maletas aseguradas con gruesas sogas, las familias se iban marchando. Pronto supe la razón. Angelina, en un largo discurso lleno de agradecimiento a las divinidades, me explicó que el dueño iba a tumbar aquellas casuchas para construir un edificio.

Desde entonces amo los callejones. Les tengo presentes de la misma manera que conservaba Chocano, el fabricante de versos, el recuerdo de aquello que no logró en su infancia: los juguetes. Por eso siempre he procurado llegarme a ellos de alguna manera. Poco a poco he ido conociéndoles en sus varios aspectos. Alguna vez, tras correrías noctámbulas salpicadas de humo y huecas palabras, me he dado con un callejón endurecido por la noche. El borrachito que dormita a sus puertas y la pobreza que se encubre pudorosamente tras las sombras, —siempre lo mismo— me ha despejado de golpe la cabeza, como al contacto de una inmensa tragedia. Yo he quedado contemplándole largo rato, absorbido por su soledad, dialogando con él. Saben mucho los callejones, sobre todo aquellos enclavados como islas en los barrios modernos. Así, con dos clases de vida diferente desarrolladas paralelamente a su contorno, ellos, en su eterna misión de observación, sacan profundas conclusiones de la vida. Yo recuerdo uno, en Piura, hace pocos años. Se trataba de abrir una avenida y para

ello tumbaron muchas casas. Al caer una de ellas quedó descubierto un callejón que languidecía a sus espaldas, tiempo atrás. Súbitamente, al impulso del progreso, el callejón que había vivido siempre aislado como un pequeño santuario, se dio a la luz del bullicio urbano. Le descubrí, el mismo día de su advenimiento a la ciudad, a través de los escombros de la casa derruida. Era un callejón pequeñito, sin pretensiones. Construcciones de caña brava y barro, más o menos rústicas, enmarcaban los altibajos terrosos de su cuerpo. Al fondo, dominando a las demás le limitaba una enorme choza. En ella vivía un zapatero anciano, casi ciego. El callejón, entre bostezos, me contó aquella noche su historia.

—«La historia de este viejo —me dijo— es mi propia historia. Hace ochenta años yo era apenas un pedazo solitario de tierra. Una tarde llegaron a mí tres personas. Eran Anselmo (el zapatero) recién nacido y sus padres. Habían dejado su pueblo porque querían hacerse ricos en la ciudad. Pero recordaban demasiado a su tierra; tanto que se olvidaron del motivo que los trajo y se quedaron para siempre tal como llegaron. Descargaron sobre mí sus ataduras y durmieron haciendo un bulto con sus cuerpos. Esa noche, mientras los padres, agotados por la larga jornada, dormían profundamente, el niño echó a llorar. Así nació la primera vez...».

Hasta entonces apenas si le había escuchado. Era su voz la que me interesaba profundamente. La voz de un callejón es una voz extraña, con un acento muy especial. Hablaba gasposamente, con grandes pausas y variadas inflexiones como para dar mayor consistencia a su relato. Pero aquello último me sorprendió.

—¿Cuántas veces ha nacido usted? —inquirí deseoso de conocer aquella peculiaridad suya.

—Dos. Hoy nací por segunda vez, cuando cayó esto. (Debió mirar compasivamente aquel hacinamiento de ladrillos y maderas, pero no lo noté). Es interesante darse así, de pronto, con una ciudad. Uno se siente confundido, turbado con tanto ruido. Yo ya estoy viejo, acostumbrado a mi vida. Es tarde para cambiar. Pero volvamos a mi infancia. Fui poco a poco conformándome, a medida que llegaban los provincianos para hacerse ricos. Venían llenos de entusiasmo y ambiciones, pero terminaban como los padres de Anselmo trayendo caña y barro y construyendo sus ramadas sobre mí. El Anselmo fue creciendo lentamente conmigo. Una vez llegó sangrando. Alguien le había golpeado la cabeza con una piedra. Todos creímos que iba a morir y cuando se repuso corrió el

alcohol varios días. Fue una juerga monstruo. Terminamos con los huesos molidos de tanta jarana».

Calló. Estaba viejo, sin duda. Se aferraba a los recuerdos con tenacidad, como un moribundo. No debía interrumpir su meditación. Di media vuelta para marcharme pero él me detuvo.

—Aguarde. Es temprano aún; Vea, en aquella choza, la segunda, no duermen todavía. Son el Jacinto y la Juliana, que discuten como siempre. El tiene la culpa. Es un borracho incorregible y cada vez que toma se le vienen los celos y le pega a su mujer hasta agotarse. Entonces ella le tira una manta encima y luego hace entrar al zambo de la primera choza, a ese que todos le dicen «Trompudo». Y le engaña, allí, en sus propias narices».

Me sentí encantado con las confidencias del callejón. Eran, claro está, más agradables que sus recuerdos infantiles.

—¿Qué más? ¿Qué más? —le pregunté—. Cuénteme otras anécdotas...

Ya no respondió. A los pocos segundos unos sonidos lentos y espaciados, como de piedras desprendidas, me indicaron que el viejo dormía profundamente.

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

Los callejones de los extramuros suelen ser amargados, escépticos. Están torturados por la miseria que palpita sobre ellos. Su suciedad, los despojos repartidos en su desordenada geometría, su impresionante humanidad, les acompleja. Son los más numerosos, naturalmente. Hay barrios enteros de ellos. Rodean Lima del Callao a Surquillo y de Mendocita a Bajo el Puente. Se alzan dominando la ciudad como encarnaciones infernales. Pero infernales por su terrible miseria, por su conocimiento del hombre en sus instantes más dramáticos. Es decir, divinamente infernales. Una vez, ocurrió un crimen en uno de ellos. (Lo sé: es cosa corriente). Yo trabajaba en un Diario, y tenía un poco de aquella cualidad periodística que frente a cualquiera situación, antes que nada, ve la noticia; que ante lo más angustiioso, se deleita augurando titulares a cinco columnas. Un crimen pasional, nada menos. Avidos de datos, pronto estuvimos allí, fotógrafo y cronista. La cosa parecía sencilla. Una mujer joven, recién casada, se había visto asediada constantemente por un vecino. Aquella tarde, aprovechando la ausencia del marido penetró a la casa tratando de obligarla a satisfacer sus deseos. Entró el marido y lo mató a cuchilladas. Lo de siempre.

El fotógrafo tomo varias placas, de la casa, de los vecinos, del charco de sangre coagulada que inundaba el piso. Yo conversé con casi todos los pobladores del callejón. Estuvieron de acuerdo en sus declaraciones. El intruso se la había buscado por seguir a mujer casada. El tentador, persiguiéndola a todas horas, le había hecho la vida un infierno. Era una víctima. Estaba bien muerto.

Después de marcharme regresé, pero solo. Había interrogado al vecindario, pero había olvidado al testigo principal, al que habría de saberlo todo con detalles que indudablemente salpicarían el crimen con sabrosas anécdotas: al callejón. A él recurrí en busca de antecedentes del crimen. Aquellos sucesos concatenados ligeramente, fortuitamente, que habían desembocado esa tarde en un charco de sangre. Al menos por una vez, sería mejor conocerles que inventarles. Pero me di con una sorpresa al llegar. La mujer —la víctima— que aquella tarde se encontraba ausente, prestando las declaraciones del caso, había vuelto. ¡Qué primicia! Me dediqué de lleno a ella; después de hacerse de rogar mucho, accedió a declarar. Repitió todo lo que dijeron los vecinos, pero dando mayor dramaticidad a cada episodio, con llamados a la religión y restregándose los ojos innumerables veces. Fue un poco grotesco, claro. Cuando me retiraba, escuché la voz del callejón. Entonces recordé. Le había olvidado.

—Usted venía a hablar conmigo («Ah, pensé, lo sabía»). No se vaya sin hacerlo. Vale la pena de todos modos».

Me disculpé como pude por haberle olvidado. El comprendería. La mujer ahí, no era para menos. De todos modos, si sabía algo más del asunto yo me sentiría dichoso de escucharle. Cualquiera cosa, algún encuentro ocasional, alguna palabritas sueltas, algo nuevo, en fin.

Los periodistas —comenzó— son terriblemente ingenuos. Dudo que alguna vez hayan logrado informar sobre algo tal como ocurrió exactamente. Siempre se dejan llevar de los primeros impulsos, de lo que está más a la vista, de lo inmediato. Parecen policías.

Yo le miraba. De aquella pared deslucida —la de la izquierda— parecía venir la voz. Había sobre ella multitud de inscripciones. Recordé Les murs crient de Henri-François Rey, y la vez que lo leí con ayuda de un diccionario y de Juliette, una francesita inmigrante. Luego escuché de nuevo. La voz enjuiciaba aún la labor periodística.

—... absurdo. Siempre, siempre se equivocan. Ahora por ejemplo. Usted va y escribe lo que le han dicho, lo que ha visto y eso es todo. Lo demás no importa.

Pregunté qué otra cosa podía importar y no me respondió. Sentí que desde sus adoquines desaparejos el callejón me miraba con profundo desprecio. Y él, notándolo, se preocupó de tranquilizarme:

—No le desprecio. Me da profunda lástima. Lo mismo que esa mujer que acaba de entrevistar. Es terriblemente ingenua, también. Sus lágrimas son sinceras. No comprende nada de lo que ha pasado y llora y habla de los santos. Ella, lenta, inconscientemente, ha preparado el crimen de esta tarde. Cuando era niña le gustaba jugar al amor, como todo el mundo, pero ella lo hacía demasiado distraídamente. Con el que más jugaba era con Marcelo, el que mataron hoy. El no la quería tampoco. Se encontraban cuando todos estaban durmiendo, aquí, en esta esquina. Se sentaban sobre esa piedra y así pasaban las horas. Yo les contemplaba. Era divertido verles. Los dos estaban muy lejos, eran dos extraños que se acariciaban por costumbre. Luego vino Julián. En una borrachera donde la Matilde, desaparecieron los dos. Yo lo vi todo. Ella lo obligó a robársela. Pues él dudaba todavía. «Para qué hacerlo así. Mejor hablaré con tus padres. Mañana mismo si quieres». Pero no, ella amaba el juego, la emoción, la novedad. Regresaron a la semana y dijeron que el cura los había casado. Esa misma noche, como siempre, vino al sitio donde solía encontrarse con Marcelo. Como si nada hubiera cambiado. Ninguno recordaba a Julián. ¡Ingenuos! ¡Ingenuos! Y así, todos los días. Hasta ayer. Ella ya se había cansado de hacer lo mismo. Faltaba un poco de juego. «Mañana ven a verme después del almuerzo. Tengo algo que decirte». Y se fue rápidamente. Esta mañana al irse a la fábrica Julián —almuerza allí todos los días— ella le pidió que volviera a las tres. Marcelo la perseguía. Todos lo habían notado. Ultimamente se mostraba más violento, la había amenazado con ir a su casa esa tarde. Y fue. Marcelo fue; también se prestó a jugar el pobre ingenuo. Eso fue todo. Una estupidez en el fondo. Pero no. Mañana se hablará de tragedia, de pasiones desencadenadas frente a frente. No hubo nada de eso. Todo se limitó a ser un poco de diversión».

Le pregunté al callejón si eso era todo. Se hacía tarde y tenía que ir a hacer la crónica.

—Una cosa más —respondió—. No publique las fotos que me tomaron esta tarde. Comprenda que no puedo prestarme a esta farsa.

Desde esa vez, antes de hablar con un callejón, le estudio detenidamente. No quiero volver a encontrarme con otro nihilista que ande diciendo ingenuo a todo el mundo. Sin embargo, creo que la mayoría lo son. Conocen la vida demasiado íntimamente. Y es por eso, que el callejón es un pequeño mundo aparte, donde la alegría de los chiquillos rotos es demasiado pequeña para eclipsar el desgarramiento humano sobre el cual se levanta.

Hace pocos días, el Martes de Carnaval, ya obscureciendo, pasé por un callejón. Me asaltaron varias mujeres amparadas en la máscara de barro y betún de sus rostros. Fue inútil todo intento de defensa. Eran mujeres fuertes – mujeres de callejón– y después de echarme un baldazo de agua verde, me frotaron el rostro con yeso. En casos así, todos nos volvemos bestiales, nos posee una enfermiza ansia de venganza. «Llamaré un policía. Mandaré preso a todo el callejón». Pero mientras buscaba un policía, al verme en ese estado verdeblanco se exacerbaba el fervor carnavalesco de las gentes, y me echaban agua de todas las ventanas. Di varias vueltas a la manzana hasta que el frío que sentía me hizo reflexionar que mis ansias policíacas podrían conducirme a una pulmonía fulminante. Tomé un carro y le hice pasar por el callejón. Debía vengarme, aunque fuera insultando a la mujeres desde lejos (Ya sé: cobardemente). Les grité todos los insultos que conozco y otros que inventé con la furia. Pero estaban tan ocupadas asaltando a otro viandante que no creo que me oyeran. Y en eso vino una carcajada irónica, lapidaria, despectiva. Miré: nadie reía en esa forma. Sí, era la risa del callejón.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

La escritura como pretexto autobiográfico: Adolfo Vienrich

Gonzalo Espino Relucé
Departamento Académico de Literatura

1. *Pretextos*

La ausencia de una autobiografía de Adolfo Vienrich (1867-1908) que esboce el autorretrato donde podamos mirar la autocomprensión del autor, tal cual se habría imaginado el escritor, es desde ya un primer escollo para la indagación autobiográfica en el espacio de la escritura. Dicha omisión tiene que ver con el sentido colectivo que adscriben las opciones políticas que emergen a fines del XIX con el radicalismo anarquista que salta a la escena nacional. En términos globales se traduce en compromiso social y actitud ética de quienes encabezan esta corriente ante la sociedad peruana. De modo que la ausencia de una imagen que haga expresa el «yo» en el ámbito de la escritura está ompensada con las acciones del individuo convertido ahora en sujeto de la escritura que aspira hablar desde una postura colectiva de la que se siente parte el autor.

La vida de Adolfo Vienrich podría estar sintetizada más o menos así: hijo de un comerciante alemán y de una señora principal de Tarma, inicia su tránsito escolar por los colegios mayores San Ramón, de su lugar natal y luego, ya en Lima, en el Colegio Guadalupe, La Universidad de San Marcos, donde estudia Ciencias, se revela como momento crucial en la historia de nuestro personaje: empieza la resolución de su conflicto de identidad al optar por el radicalismo y participar de la fundación de la Unión Nacional que encaminó don Manuel González Prada, y simultáneamente, su escritura inicial expresa conocimiento de la otra república de indios, así lo podemos observar en su tesis de Bachiller *El aliso peruano* (1888). A la muerte de su padre retorna a Tarma. Su vida transcurre entre la Farmacia «El Progreso», la acción pedagógica, la participación en varias lides electorales y la difusión de las ideas radicales en *La Aurora*

de Tarma; la publicación de un conjunto de texto escolares, pero sobre todo un ciclo escritural encaminado a revelar el genio y cultura de los indios: *Tarmap Pacha-Huaray* (1905) y *Tamapap Pachahuarainin* (1906)¹. Historia que culmina con el suicidio del autor en 1908.

A partir de esta apretada síntesis biográfica, planteó indagar el rol que cumple la vida del autor entendida como la resolución de las tensiones que se producen en la escena social en el que se desenvuelve y en las escisiones culturales para definir la personalidad de nuestro sujeto. Dicho de otro modo, y acá recupero una tesis básica de la perspectiva marxista, son las condiciones sociales las que determinan al sujeto; mejor, digámoslo, en la escritura de La ideología alemana: «No es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia» (Marx-Engels 1968: 55). Y por sujeto estoy entendiendo la definición de una individualidad en relación a una tradición, conflictuada o no, desde la realidad real y ésta tiene que ver con su resolución en términos de adhesión o no. Lo que constituye la representación de una subjetividad que siendo individual establece así misma una subjetividad colectiva. Esta conformación está marcada por la historia de la realidad, visión de época o momentos límites y en las que individuos conflictuados por una situación concreta de pertenencia y no-pertenencia logran unificarse en esa conciencia, esto es en sujetos. En cuanto se trata de observar cómo la autobiografía, sin ser espejo, ni reflejo (para desentendernos de algunos vicios comunes de las corrientes ortodoxas), participa en la conformación del texto, mejor todavía armoniza sus conflictos terrenales en una escritura que aparece como «equilibrio inestable». Dicha conformación tendría que ver con la siguiente hipótesis: el individuo ejerce un conjunto de operaciones, conflictuales o no, al convertirse en sujeto. Al hacerlo se ve involucrado, muy a pesar suyo, en condiciones pre-determinadas que evocan tradiciones y rituales, adhesiones y rechazos, con las que el individuo no siempre coincide. La conformación material del sujeto esgrime los signos que van a ser representados y reinterpretados en el espacio de la escritura.

Metodológicamente voy a entrar a un campo en el que hay que andar con mucho cuidado, por lo que alguien podría estar pensando equivalencias (equiparar realidad social con realidad escritural) que nuestra perspectiva marxista

¹ En adelante, cito a *Tarmap Pacha-Huaray / Azucenas quechua* (1905) y *Tamapap Pachahuarainin/ Fábrc-las quechuas* (1906) con las abreviaturas TPH y TP respectivamente.

no reclama y para no caer en una suerte de traición a «La biografía oculta» de Adolfo Vienrich, habrá que recordar Alfonso Reyes (1952: 111):

En el campo de la investigación literaria, nada requiere un pulso más delicado y una experiencia mayor del método crítico que el averiguar la dosis de autobiografía que llega hasta las obras de un escritor. El tomar al pie de la letra cierta declaración en primera persona puede conducir a los peores extremos. El «yo» es muchas veces un mero recurso retórico. Los recuerdos de la propia vida, el transfundirse en la creación poética, se transfiguran en forma que es difícil rastrearle la huella. En ocasiones, los testimonios más directos se esconden detrás de un párrafo que sólo contiene, en apariencia, ideas y conceptos abstractos. En ocasiones, lo que se ofrece como una vocación de hechos reales puede ser un mero efecto de inventiva literaria.

Andar con reservas y dudas dado que el propio espacio de la escritura las reproduce; del mismo modo, la evidencia de algunos signos en términos de contenidos dan cuenta de otros espacios de las respuestas cuya autobiografía que exploraré a continuación.

2. Biografía de la *escisión*

La aplicación de la tesis marxista «son los hombres los que hacen la historia y la determinan» tiene que ver acá con el proceso y tradición en que el autor se instala ante el devenir de su propia historia (de individuo a sujeto):

Somos nosotros mismos quienes hacemos nuestra historia, pero la hacemos, en primer lugar, con arreglo a premisas y condiciones muy concretas. Entre ellas son las económicas las que deciden en última instancia. Pero también desempeñan su papel, aunque no son decisivas, las condiciones políticas, y hasta la tradición, que merodea como un duende en las cabezas de los hombres. (Carta F. Engels a Joseph Bloch, 21 set. 1890, Marx-Engels 1968: 72).

Esta historia está signada por la representación de un escenario de desencuentros cuyos resultados será la ausencia de una identidad común por adscribir. El nacimiento de Adolfo Vienrich, ocurrida el 12 de noviembre de 1867, tiene aquella aura de lo indefinido: un mestizo² que no asume por completo el imaginario alemán ni la significación de casta del apellido De la Canal, produ-

ciéndose a la larga un vacío en la definición de la pertenencia, como se quiere en el lenguaje marxista, la «adhesión» como forma de pertenencia que ocupa el enfrentamiento de la juventud. El descubrimiento del indio va a llenar ese vacío.

El mundo del padre, don Adolfo Vienrich Bünter (Berlín 1825-Tarma 1897) estará representando la cultura de occidente, lo «universal» (desde la cual se puede ignorar y ejercitar negaciones) y, simultáneamente, la imagen del poder que de por sí da ubicarse en el comercio. La madre, doña Concepción de la Canal García (Tarma 1847-1934) por su inserción en el campo de los «principales» (mundo de espalda o rodeado, inevitablemente, del mundo indígena) y por su pertenencia al espacio de la provincia (el mundo del atraso próxima a los indios) resulta doblemente conflictual para el imaginario del joven Vienrich. Nacido en este clima de contradicciones, ante un mundo prácticamente escindido, para el autor, se vuelve obsesiva la pregunta sobre su identidad cultural, de modo que el espacio de la escritura puede mirarse como una tentativa de respuesta a sus interrogantes.

La máscara va a ser una forma de expresión de un colectivo que todavía no cobra vida, que se manifiesta en los seudónimos que utilizará como una suerte de distanciamiento entre lo que se escribe y desde dónde se escribe (o en respuesta a qué se escribe). Julio Noriega recuerda que en el caso de los escritores de literatura quechua el seudónimo constituye la máscara del sujeto productor cuya marca es la ambigüedad: «Es puente entre dos mundos encontrados»; por lo que el seudónimo le sirve «para legitimar su producción» y desde otra perspectiva, «para esconder su identidad individual» (Noriega 1993: 38). En Adolfo Vienrich se produce esta opción por los seudónimos: se llama a sí mismo: Unos parias, Pumacahua, Cahuide con lo que «se convierte en voz colectiva» que «intenta» su inserción en el mundo indígena y simultáneamente aparece como referente, o como quiere Julio Noriega (1993: 39), es recibido por la cultura occidental «como indígena»:

Con la adopción de un segundo nombre quechua el sujeto se desdobra, sin dejar de ser el mismo individuo mestizo, en otro de filiación indígena. Este otro realiza dos operaciones complejas con relación al mundo quechua: reingresa a la comunidad indígena y se apropia

¹ Estoy utilizando la categoría mestizo en el sentido usado por el Inca Garcilaso. Enrique Carrillo, Cabotín, llama a Adolfo Vienrich indogermánico. (Cf. Puccinelli 1945).

de la escritura. Al incorporarse a su pueblo se socializa, se convierte en voz colectiva, autorizada, legítima y representativa de ese pueblo. Este criterio de autenticidad y legitimidad también lo transmite al mundo occidental, que lo recibe como indígena. A su vez, al valer-se del signo gráfico para su creación —creación del pueblo—, se apodera de un medio de expresión artística en nombre suyo y en el de la colectividad a la que pertenece.

Si bien en líneas generales esto opera así, hay que reparar que dicha tradición en la autobiografía de nuestro autor revela una opción que está encaminada a reconocerse, efectivamente, como «voz colectiva» e indígena, pero esta voz inclusiva recuerda, por los propios seudónimos utilizados, a otros segmentos sociales desde las prácticas radicales, anarquistas (artesanos y obreros), así por lo menos revela el seudónimo «Unos parias» (curiosamente indeterminado; no son «los» ni «el», remeda por el contrario a una colectividad que enuncia un texto). Tampoco puede olvidarse que el seudónimo se vincula a una edición que circula entre artesanos y obreros, me refiero a *Los Parias* (1904-1911). De otro, los seudónimos están operando como denotación de una opción que homogeniza las voces indígenas y contestarias al utilizar el seudónimo «Pumacahua» y «Cahuide». El caso de «Pumacahua» resulta sintomático, esboza el tránsito de un comportamiento en el que la lealtad a la corona es evidente (participar del ejército realista en el momento de la gesta tupacamarista) para luego redescubrir la patria por lo mismo, su participación en la insurrección independentista del Sur, y «Cahuide», que como se recuerda, es el primer indígena imaginado que organiza una rebelión.

Esta biografía escindida tiene que ver con la situación dramática que ocurre en el ámbito del imaginario colectivo del país en plena Guerra del Pacífico. La idea de situación límite y país inviable, luego de la guerra, califica adecuadamente la urgencia de reconstrucción del Perú; su imagen, en el ámbito de la realidad, de la historia, supuso el balance de los roles cumplidos por blancos e indios, y entre éstos los sentidos de pertenencia, o mejor aún, la evidencia de un segmento social mayoritario. Manuel González Prada, sintetiza bien el problema en el «Discurso en el Politeama»: «No forman el verdadero Perú las agrupaciones de criollos y extranjeros que habitan la faja de tierra situada entre el Pacífico y los Andes; la nación está formada por las muchedumbres de indios diseminada en la banda oriental de la cordillera.» (González Prada 1985: 89). Esta lectura se va a traducir años más tarde en una propuesta ordenadora en el Programa de la Unión Nacional. (Esta historia también se va elaborando en función de un doble tránsito: de alumno que está en continuo aprendizaje de

sus maestros y de profesor que establece una dinámica relación con sus alumnos. Estudiante primero en una escuela local, diremos en olor a provincia; su traslado al Colegio Guadalupe de Lima, suerte de desarraigo del mundo provinciano. Luego, docente en la capital y su posterior retorno a Tarma, que implica aprehensión de un mundo que plantea al autor creatividad e ingenio ante un conjunto de interrogantes. No existen materiales educativos, ni pedagogías adecuadas dado el atraso que significa la provincia; él mismo será parte de la resolución de esta problemática al elaborar varios libros de textos, entre los más significativos el *Silabario tarameño* (1904)³. Es en la Universidad de San Marcos que Adolfo Vienrich se vincula a una intelectualidad de avanzada, en mayo 1891 lo vamos a ver firmando el acta de fundación (Una temprana muestra es su investigación de tesis, para el cual elige un árbol de nuestra serranía: *El aliso peruano*, sustentada e inmediatamente publicada en 1888). Desde entonces, su vida tiene que ver con el ideario radical y anarquista; como tal participa como integrante del Comité de Tarma, será representante político, inaugura la Escuela de Oficios en 1905 y 1907, regenta el municipio local, precisamente los conflictos que le crean sus adversarios configuran uno de los móviles de su suicidio ocurrido el 27 de setiembre de 1908.

Contextualizado también por la preocupación socio-cultural que se produce en torno al indio desde distintas perspectivas (educación, legislación, etc.) a fines del XIX. Sobre todo el impacto de las opciones escriturales por el indio, al respecto cabe mencionar la importancia de la poesía indigenista que cultivan tanto Abelardo Gamarra y Manuel González Prada, ha de recordarse también la publicación de *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner. Abelardo Gamarra, en la década del '70 estará publicando sus poemas, escribe bajo la influencia de los sucesos de Huancané, despojo de tierras y exterminio de indios (1866-1877), denuncia el maltrato que viven los niños indígenas en «Los cholitos»⁴ e inicia una cruzada a favor de estos. Lo propio ocurre con Manuel González Prada durante 1871-1879 que parcialmente publica y que más tarde Luis Alberto Sánchez ha llamado *Baladas peruanas*. No está demás recordar la reflexión indigenista desde el ya citado «Discurso en el Politeama (1888), a una

³ Sobre la propuesta pedagógica, Ferrer Broncano ha realizado un estudio inicial y suficiente para dar cuenta de los aportes a la educación peruana, especialmente en medio rural. Véase: FERRER BRONCANO, Joaquín, *La labor educativa de Don Adolfo Vienrich en la Provincia de Tarma*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1957 (Tesis para optar el Título de Profesor de Segunda Enseñanza/ Facultad de Educación). Publicado con el mismo título: Tarma, Lib. Imp. La Aurora, 1959, 77 p.

⁴ Cf. «Los cholitos» en *En la ciudad de Pelagatos*. (2a. ed. Selección, prólogo y nota bio-bibliográfica de Edmundo Cornejo U. (Lima, Ediciones, Peisa, 1973), pp. 128-130.

definición social como en «La cuestión indígena» (1905) y «El problema indígena» (1906) que vieron luz en *Los parias*, mediando entre éstas la publicación póstuma de «Nuestros indios» (1904).

3. *Escritura: representación autobiográfica*

Como hombre de la ilustración escribe en castellano, pero como mestizo asume una vocación de búsqueda por armonizar su vida en una lengua eclosionada que intenta representar al indio a pesar de qué éste no sea objetivamente el lector de su escritura, aunque, simultáneamente, su escritura implica ruptura con el sistema al no corresponder a la norma. El problema da para más, la armonía lograda en el nivel de la escritura va a ser siempre de ese «equilibrio inestable» del que nos hablaban los formalistas rusos. La propia lengua vernácula, a pesar de la diversidad y riqueza de las recopilaciones ejercitadas por Adolfo Vienrich, se homogeniza en una escritura que no siempre transa con el quechua señorial del Cuzco. En buena cuenta la escritura es un intento de armonizar la problemática del sujeto: básicamente, diremos, se armoniza en términos de bilingüismo, aunque podría extrapolar la tesis de que los lectores virtuales corresponden al circuito ácrata de *Los Parias*.

La indeterminación desde el sujeto de la escritura en un «nosotros» que suplanta al «yo», o la casi total ausencia de la primera persona en la enunciación en todo el Prólogo es una característica de este proceso. La primera marca del discurso es elocuente respecto al comportamiento del sujeto de la escritura:

Causa profunda pena el desconocimiento i la ignorancia en que vivimos respecto de la literatura incaica, pues las pocas obras i fragmentos conservados no[s] bastan [par]a enseñarnos el pasado glorioso de esta noble raza quechua. Sin embargo estos fragmentos mutilados nos hablan de una grandeza incomparable i suplen a los monumentos destruidos i al silencio de los historiadores.

Aunque muchos niegan la existencia de tales manifestaciones [...].
(TPH: II; énfasis mío).

Podríamos suponer que la enunciación interactúa desde un «yo» que se explicita en un «nosotros» tal como ocurre en las líneas citadas. No es solamente «Causa profunda pena», sino «[A mí me]...», la primera enunciación discursiva habla desde la perspectiva en la que el sujeto está determinando su propia forma de ser, está suponiendo el impacto de una situación en su vida por eso su

extrañeza ante «el desconocimiento i la ignorancia». Más aún, tal singularidad no es patrimonio de un individuo, sino de una colectividad en la que más adelante se ubicará el autor para la enunciación total del texto; tal colectividad está representada acá por ese «nosotros». Esta suerte colectiva del sujeto de enunciación deja de ser implícito para expresar abiertamente «no[s] bastan [a nosotros par]a enseñarnos el pasado glorioso», que, casi inmediatamente se traduce en «el desconocimiento i la ignorancia en que vivimos». Luego se expresa en relación a la cultura indígena que estudia, ya no sólo como objeto que valora sino también como reconocimiento al sujeto que produce dicha cultura. Se escribe desde la primera persona plural, colectiva, en consecuencia, desde un imaginado sujeto plural cuya correspondencia social está en ese «nosotros» que descubriremos más tarde como los «verdaderos peruanos», que el autor sintetiza en el indio, fuente de una historia por realizar. Visto así, está representando, teóricamente, a estos mestizos que han roto con los «encastados»⁵. Explica, desde ya, el tipo de adhesiones que Vicerich comparte con la cultura de indios y que marcan sus propias simpatías. Esto aparece como reconocimiento de una cultura llamada «literatura incaica» y definida como pertenencia de la «noble raza quechua» cuya grandeza es «incomparable». Si bien la lectura está vinculada a lo que se hereda, es decir, al pasado de estos «peruanos», el tiempo fundacional se instala en el «ahora» que nos deja entreleer en su escritura y que reclama la posibilidad de un texto o varios textos que suministren o postulen identidad para los peruanos (Cf. TPH: CXII). El reconocimiento del indio implica inmediatamente la presencia del sujeto destructor (invasor-español) que sólo ha desbastado el espacio andino, a diferencia de lo que ocurre con el otro (invadido-indio) de que quien proyecta elementos constructivos. El sujeto destructor se manifiesta desde las primeras líneas del Prólogo como agente de censuras, mutilaciones y/o destrucciones, obra negando y excluyendo; en la escritura («los historiadores») ejercitan el «silencio» o niegan «la existencia» de la cultura quechua. Este silencio, esta negación, los estragos de estas operaciones corresponden en el pasado a españoles y frailes; en el presente a la nueva guerra civilizadora que se traduce en modernización y que el tarmeño ironiza así: «Hoi... ya no se juega [Huin hui...] por que dicen nos estamos civilizando (!)»(TPH: XLVIII).

⁵ Usa esta categoría en el sentido que construye don Manuel en «Nuestros indios»: «El verdadero tirano de las masas, se vale de unos indios para esquilmar y oprimir a los otros es el encastado, comprendiéndose en esa palabra tanto al cholo de la sierra o mestizo como al mulato i al zambo de la costa [...] la población se divide en dos facciones muy desiguales por la cantidad; los encastados o dominadores y los indígenas o dominados.» (González Prada 1908/1972: 134).

En efecto, el director de *La Aurora de Tarma* define su identidad desde una perspectiva que da consistencia a su actitud vital y es coherente con lo que piensa en tanto definición social del país. No en vano el «nosotros» desde el que habla Vienrich representa la pertenencia presupuestada por la máscara de los seudónimos. Y la hace extensiva a artesanos, obreros y mestizos descastados como él (en realidad, podría decirse, que está hablando desde un lenguaje acrático). Como huella de la escritura plantea la armonización del conflicto individual en el conflicto social, resuelve su identidad en la imagen del indio como representación del Perú. Una segunda forma de escritura en que puede advertirse la huella autobiográfica la encontramos en la recurrencia a un pasaje sobre el Inca Garcilaso de la Vega. El Inca para Adolfo Vienrich resulta paradigmático toda vez que le da las «herramientas» necesarias para resolver su propia problemática. No es ya el discurso social que adscribe como anarquista sino la metáfora ejemplificadora de la vida del Inca resuelta en la escritura. Hay una suerte de paralelismo que no se enuncia, pero que podría leerse en el texto que elabora y recoge Vienrich respecto a Garcilaso. Esta inclusión marcada por la simpatía, se inicia cuando alude a la suerte que corrieron los indios con la llegada de los españoles: «no debe extrañar la coacción ejercida para toda libertad; pues se dejaba sentir hasta para la publicaciones en lengua indígena a pesar de los clamores del mestizo Garcilazo» (TPH: XXII); el Inca aparece como el primer defensor de la lengua y él, al igual que Garcilaso, se está definiendo como mestizo:

Biblioteca de Letras

A los hijos de español i de india, o de indio, i de española, nos llaman mestizos por decir que somos mezclados de ambas naciones: fué impuesto por los primeros españoles, que tuvieron hijos en indias, i por ser nombre impuesto por nuestros padres i por su significación me lo llamo yo a boca llena i me honro con él. Aunque en Indias, si a uno de ellos le dicen, sois un mestizo, o es un mestizo, lo toman por menosprecio. (Garcilaso de la Vega [1609] 1985: 416).

Para Vienrich la oferta del Inca tiene sentido toda vez que esta imagen prefigura una solución armoniosa a su conflicto de identidad. No sólo se resuelve en términos biológicos; lo hace también, en términos de escritura. El Inca resulta el primer defensor de la «raza», realiza la mejor defensa de la lengua andina; Garcilaso reconstruye ese imaginario indígena del que habla Vienrich. Reconoce en el texto del Inca Garcilaso «las grandezas del Perú», de suerte que resulta «el cuadro más rico en pormenores, más brillante, más animado» del Perú anterior a la Conquista y de lo que se ha perdido: «Ha sido y será siempre

uno de los escritores más populares». El Inca Garcilaso se convierte en símbolo para nuestro autor. El autor de *Tarma Pachahuarainin* está tratando de hacer lo propio con su obra al ofrecer una imagen de la cultura y la historia de los indios en el Perú, y al hacerlo quiere también trazarlo con esa «sencillez de estilo» caro propósito que está en el lugar del deseo y, en tanto propuesta, «comunica al lector la fé, que le inspira calurosamente» Vienrich va proponer que su discurso sea inevitablemente propaganda. Para fines del XIX no es sólo escritura sino prédica y acción de acuerdo al ideal radical; su escritura se traduce en la defensa de la lengua (dejar fijada la existencia de una lengua disponible para el arte literario, pero sobre todo dar muestras de la cultura oral que pervive al oprobio de la colonia; la de los indios, diremos para Vienrich).

El texto como escritura autobiográfica podría examinarse a través de sus adhesiones lingüísticas. Si bien hay un tópico común en la escritura que lo vincula al radicalismo anarquista de Manuel González Prada, este opera desde dos perspectivas: a nivel de la escritura, es decir, en la forma como se fija el texto y sobre lo que se piensa en relación al idioma. Desde la perspectiva del radicalismo, la reflexión sobre el idioma no resulta monolítica hay, diríamos, diferencias sobre los idiomas regionales y sobre la posibilidades de una lengua de transacción universal en tanto el francés, el alemán, el inglés y el español se condensan. Incluso el propio mentor del radicalismo anarquista, don Manuel González Prada oscila entre una propuesta que rechaza los idiomas regionales («En el idioma s'encasilla el mesquino espíritu de nacionalidad. Cada pueblo admira en su lengua el non plus ultra de la perfección, i se imagina que los demás tartamudean una tosca jerga.» (1894/1985: 262)). Desde la óptica de una escritura en español americano podríamos decir que, primero, se la reconoce como impuesta y dominante, como una representación segmentada del poder en la vida social: los blanco hablan español, indios se restringen al quechua. Y segundo, se formula o reflexiona en torno a esta relación, su utilidad y alternancia social a través de las diversas apropiaciones que ejercitan los usuarios de esa lengua. El propósito de una escritura en español americano resulta una suerte oferta inevitable para el escritor: «Las lenguas aborígenes de América nos han previsto de mil palabras nuevas y expresivas.» (González Prada 1886: 43). El español americano, para efectos prácticos se resuelve también en la forma como se fija la escritura; por lo que encontramos un terreno coincidente en el que la lengua es el escenario de reproducción también de esa compleja identidad en conflicto. La escritura de Vienrich va a estar poblada y fijada como lengua hablada desde la perspectiva americanista: g por j, ex por es, y la i latina por la y griega, etc. El español americano, y su fijación escritural, participan como respuesta a

la problemática de una evocación autobiográfica: la lengua dominante es, de por sí, espacio de exclusión. Siendo así, el español americano será un recurso de conciliación, por lo mismo, metafóricamente, representa la apropiación de dicho sistema por los mestizos. El español americano va a ser espacio de la apropiación de la cultura del otro, terreno sin conflictualidad para su expresión y comunicación, finalmente subversión en el mismo campo de las formas, lengua de mestizos. Sin embargo, la experiencia vienriana, reclama un tercer elemento el tratamiento de las lenguas nativas: para Adolfo Vienrich las lenguas vernáculas que explora suponen riqueza lingüística y las valora como elementos integrantes de la cultura nacional, más exactamente, el indio no es sólo una propuesta ideológica con consecuencias sociales, sino un sujeto desentrañable en su propia cultura:

esa lengua que describe la rapidez del vuelo de los pájaros, el canto de las aves, el murmullo del follaje, el fragor de una tormenta i hasta el rastro de la huella que deja en su tránsito el ser amado: de esa lengua cuyos acentos son de Job i en cuyos harauí sus poetas representan a las rocas quebrantándose por la pena, al pecho humanos deshaciéndose en lágrimas, i a la naturaleza entera conmoviéndose i simpatizando con las quejas i suspiros de un amante desdichado» (TPH: XL-XLI).

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

4. Militancia indigenista

El discurso de Adolfo Vienrich comporta militancia indigenista, por ello, reivindica al indio, precisamente porque la realidad social de la época lo expolia y mezquina. Ésta tiene que ver con una «racionalidad» que considera al otro desde una visión que no lo incluye, incluso, como «humano», porque le resulta siempre exótico⁶. La expoliación y mezquindad de la que estoy hablando tienen que ver, pues, con otra operación que se produce en varios escritores de la época ante el hecho de la «inviabilidad» del Perú luego de la Guerra del Pacífico. Dicha operación se traduce en discurso solidario, se leen con la república del indio, desde donde elaboran y tentan la creación de un nuevo imaginario; de allí que reconocen a los indígenas como esenciales en la conforma-

⁶ J. Sánchez Parga lo utiliza en el sentido de realidad «al extremo de lo distante y ajeno al observador» y «resulta exótico al ser ex-traído o ex-cluído del contexto que lo hace significativo.» Cf. *La observación, la memoria y la palabra en la investigación social* (Quito, CAAP, 1989) p. 58 y ss.

ción de la nueva imagen de país, y desde el plano de las adhesiones ideológicas, podríamos decir que Vienrich es, desde ya, panfletario y suficientemente indigenista, por lo que aflora en él una escritura inevitablemente antihispánica.

Esta adhesión opera como sentido de pertenencia: reconoce un escenario donde se configura la suerte del país por lo que se compromete como colectivo⁷. La función del «nosotros» identifica a todo el texto como la forma enunciativa propositiva que construye un lenguaje que vamos a llamar de proclama e imprecación. Es este lenguaje el que inaugura un discurso sobre la cultura y civilización del indio peruano. Por esa razón el sentido de un «yo» tácito casi desaparece en el texto: «nosotros que hemos vivido cerca...» «I si creen que nuestro entusiasmo nos mueve...» (TPH: XLII); «entre nosotros gran parte de las tradiciones i costumbres incáicas han desaparecido [...] donde quiera se investigue, se descubren las huellas del pasado» (TPH: XLIX); «veamos porque medios procuraban mantener vivo el recuerdo» (TPH: LI); «Como recuerdo de esos bailes nos quedan...» (TPH: LIV); etc. De manera que, el discurso vienrichiano se abre a una permanente invocación a sus lectores virtuales, para que su trabajo sea «luz» aunque «débil contribución que todos los verdaderos peruanos debemos a nuestros antepasados» (TPH: IV). La óptica de Adolfo Vienrich se vuelve una tentación permanente por el testimonio y la empatía con la cultura de la república del indio.

De otra parte, la huella escritural puede revelar la armonización lograda en el texto a través de la conversión de las potencialidades que ofrece la imagen de la choza:

Los años transcurren, pasan los siglos, pero el genio nacional no muere: *se refugia en las chozas*. Adormecida la pujanza de la raza ya no hai grandiosos monumentos, ni soberbios caminos, ni acueductos; las filigranas de oro i plata la codicia las ha hecho desaparecer; los tejidos i los cántaros en el que el hilo i el barro rivalizan en finura i delicadeza de colorido i confección, ya no se ven; solo unas cuantas escenas de sus dramas que en el silencio de las punas representan; solo sus poemas, sus idilios i romances de amor el conquistador ya criollo, ya modificado por el medio, los conserva, asimilándose-

⁷ Manuel Valladares Quijano en su *Apuntes para una biografía del sujeto colectivo*. (Lima. UNMSM - Escuela de Post Grado. Agosto 1993. Doctorado en Literatura 1993) recuerda que la construcción del sujeto, moderno y colectivo, está representado por la clase obrera, pero en países como América Latina está se vincula a las fuerzas anti-oligarcas y anti-imperialista.

los; pero en la puerta de la choza está el abuelo que en las noches de luna, cuando velan, refiere las tradiciones de la raza, los cuentos i los apólogos que una exhuberante imaginación ha creado, i allí, hasta en sus distracciones las máximas de la más pura moral se ofrecen al niño i al joven: ora bajo la forma de apólogos llenos de gracia, observación y donosura; ora en juegos como el chupanta -paqui, el huin -huin, la paca-paca i otro más. (TPH: XLII; énfasis mío).

Esta llamada condensa la otra versión de la época: el indio está representado en metáfora de la choza. La choza no es el solar de la ciudad colonial, no es el espacio integrado a la civilización, a las normas del progreso; sin embargo, siendo pasado es simultáneamente presente y el presente se está imaginado acá como posibilidad. Y el indio se desestereotipa para incluirse, en esta versión de fines del XIX, como la «raza» marginada en la que descubre «máximas de la más pura moral». No es un sujeto a-histórico, cosificado; no es «raza inca» a secas, encara a este segmento social en el tiempo, con una historia; de cuya actualidad va referir en relación al mundo de la cultura y desde las diversas muestras que recoge (costumbres, saberes, juegos, poesía y relatos orales, esto es tradición oral y la propia lengua como fuente de un logro mayor de los indios). Dicha vigencia da soporte al imaginario de país en que resuelve su propia crisis nuestro autor:

porque los pueblos no creen en su destino sino sobre la fé de sus antepasados i no edifican su porvenir sino con las piedras arrancadas á las tumbas de sus generaciones muertas. Vaya este párrafo como respuesta á aquellos que miran como utópico fundar el porvenir nacional, sobre la base de la tradición incaica. (TPH: LXIV).

Imaginar el futuro significa acá un pie en la historia y otro en las posibilidades de futuro, dicha lectura sugiere que la historia se convierte en savia para generaciones venideras. La resolución del conflicto se armoniza en un doble escenario, colectivo e individual, en su opción por la república de indios. Y en relación a Adolfo Vienrich es la culminación de sus búsquedas en una adhesión que significa pertenencia, consciencia, por lo mismo actuación ante sujeto con historia, sujeto histórico al fin, a una colectividad que interpela desde su propia individualidad.

BIBLIOGRAFIA

- ANGELES CABALLERO, César A.
1957 «Adolfo Vienrich» en *Dominical* sup. de *La Crónica*. Lima, 15 setiembre de 1957; p. 4.
- 1988 *Folklore peruano*. Tomo I. Lima, 1988. (Edición auspiciada por CONCYTEC)
- BARTHES, Roland
El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura. Trad. de C. Fernández Medrano. Barcelona, Ed. Paidós, 1987 (*Le bruissement de la langue*, 1984).
- CORNEJO POLAR, Antonio
1989 *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima, Centro de Estudios y Publicaciones (CEP), 1989; 199 pp.
- Corresponsal, El
1897 «Provincia Tarma». *El Tiempo*, Lima, 5 julio 1897. [Despacho «del 30 de Junio de 1897. Sobre la muerte Adolfo Vienrich»]
- DIAZ SUAREZ, Plácido
1990 *El Colegio Guadalupe y la Educación Peruana*. Lima, Imp. Ed. Mantaro, 1990. 311 pp.
- ESCAJADILLO G., Tomás
1995 *La narrativa indigenista peruana*. Lima, Amaru Editores, 1995. 333 pp.
- ESPINO RELUCÉ, Gonzalo
1996 *Adolfo Vienrich: La tentativa de la otra literatura peruana*. Tesis para optar el grado de Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Escuela de Post Grado, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, diciembre, 1996.

- ESPINOSA BRAVO, Clodoaldo Alberto.
1967 *El hombre de Junín frente a su paisaje y su folklore*. Lima, Tall. Gráf. P.L Villanueva, 1967. t. I.
- GAMARRA, Abelardo M. «El Tunante»
1921/1963 *Cien años de vida perdularia*. Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1963.
1973 *En la ciudad de Pelagatos*. 2a. ed. Selección, prólogo y nota bio-bibliográfica de Edmundo Cornejo U. Lima, Peisa Ediciones, 1973 (Biblioteca Peruana, 46).
- GARCILASO DE LA VEGA, Inca
1609/1985 *Comentarios Reales de los Incas. Primera Parte*. Prólogo de Aurelio Miró S.; bibliografía de Alberto Tauro y edición de César Pacheco Vélez. Lima, Banco de Crédito del Perú, 1985.
- GONZALEZ PRADA, Manuel
1886 «Conferencia del Sr. Prada» en *El Ateneo de Lima*, t. I. Lima, 1886; pp. 29, 47. [A] final: «Conferencia Literaria de 30 de Enero 86»].
1894 *Páginas libres*. Prólogo y notas de Luis Alberto Sánchez. Lima, Eds. COPE, 1985. (Obras I).
1908 *Horas de la tarde*. Prólogo de Augusto Salazar Bondy. Lima, Ed. Universo, 1981. (Colección Autores Peruanos 42).
1935 *Baladas peruanas*. Prólogo de Luis Alberto Sánchez. Santiago de Chile, Ed. Ercilla, 1935. 2a. Lima, Biblioteca Universitaria, 1966. 3ra. ed. Lima, Lib. Benezú, 1969. También en *Obras de Manuel González Prada*. Prólogo y notas de Luis Alberto Sánchez Lima, Ed. COPE, 1988, tomo III, vol. 5; pp. 387-468.
1969 *Figuras y figurones*. Lima, Lib. Benezú, 1969.
- MARIATEGUI, José Carlos
1928 *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. 5a. ed. Lima, Emp. Ed. Amauta, 1988. (Obras completas/ Biblioteca Amauta 2).

MARX, Carlos y ENGELS, Federico
1968 *Sobre arte y literatura*. Introducción, selección y notas de Valeriano Bozal, Fernández. Madrid, Ed. Ciencia Nueva, 1968.

NORIEGA BERNUY, Julio
1993 *Poesía quechua escrita en el Perú*. Antología. Lima, CEP, 1993.

PUCCINELLI, Jorge
1945 «Adolfo Vienrich, precursor del folklore peruano» en *Mercurio Peruano* Año XX, vol. XXVI, No. 216. Lima, marzo 1945; pp. [130]-135.

REYES, Alfonso
1952 *La experiencia literaria*. 3ra. ed. Buenos Aires, Ed. Losada, 1969.

TORERO, Alfredo
1974 *El quechua y la historia social andina*. Lima, Universidad Ricardo Palma, 1974.

VARIOS
1908 *Corona fúnebre*. Tarma, Imp. La Aurora de Tarma, 1908. (Dedicada a Adolfo Vienrich)

VIENRICH, Adolfo
1888 *Aliso peruano*. Lima, «La Gaceta Científica», 1888. (Ver: La Gaceta Científica, t. IV: No. 9 Lima, 30 junio 1888; pp. 235-240; No.10 Lima, 31 julio 1888; pp. 265-269; y, No. 11 Lima 31 agosto 1888; pp. 300-301. Luego del título: «Tesis leída por Adolfo D. Vienrich al optar el grado de Bachiller en la Facultad de Ciencias de la Universidad Mayor de San Marcos de Lima - 1888». Al final: «Marzo 18 de 1888».)
1904 *Silabario tarmeño. Método analítico-sintético*. De lectura, escritura, ortografía i elocuencia. Tarma, Imp. La Aurora de Tarma, 1904; 136 pp. (Biblioteca «Aurora»)

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

1905/ POR UNOS PARIAS

Tarmap Pacha-Huaray/ Azucenas Quechuas (Nuna-shimi chihuanhauí). Bilingüe. Tarma, Imp. La Aurora de Tarma, 1905; CXXIV, 131 pp. (Antes del título: Tarmap Pacha-Huaray. Al final del Prólogo: Pumacahua/ Tarma, 27 de Octubre de 1905). 2da. ed. Nota preliminar de Pedro Díaz Ortiz. Tarma, Consejo Provincial de Tarma, 1956; 109 pp. 3ra. ed. «Nota preliminar» de Pedro Díaz Ortiz. Huancayo, Casa de la Cultura de Junín, s/a. 109 pp. (Biblioteca Huanca 2).

1906

Tarmapap Pachahuarainin/ Fábulas Quechuas. Tarma, Tip. La Aurora de Tarma, MDCCCXVI (1906), 65 pp. 2da.ed. Lima, Ed. Lux, 1961; 79 pp. (Serie Difusión del Libro del Centro No. 1). 3a. ed. Prof. Víctor Soracel. Lima, Instituto de Apoyo Agrario - Eds. Rikchay Perú, 1989; 84 pp. (Cultura Andina 1).



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

La poesía de César Moro y el pensamiento mítico. Una aproximación

Camilo Fernández Cozman
Departamento Académico de Literatura

César Moro (1903-1956) es un poeta incomprendido. La crítica aún no puede asediar el sentido de este torrente de imágenes oníricas. Los estudiosos se han detenido frecuentemente en los detalles de su vida y han olvidado al artista –dibujante y escritor– que revelaba una pertinaz fidelidad a la palabra poética. Pilar de la tradición literaria peruana, Moro fue un militante del movimiento surrealista. Pero el surrealismo no era para él un conjunto de recetas aprendidas de memoria, sino una experiencia vital, un proyecto que comprometía la totalidad de su existencia.

Moro escribió poemas en castellano y francés. Buena parte de su obra fue producida en la lengua de Baudelaire y de Rimbaud. Resulta a todas luces sorprendente que llegara a manejar el francés hasta distinguir sus más leves sonidos, sus matices sintácticos, sus resonancias semánticas. Y por último es asombroso que pudiera hacer suyo un idioma ajeno, extraño. No cabe duda de que escribir excelente poesía en una segunda lengua es una labor de titanes y Moro fue uno de ellos.

El propósito de este ensayo es abordar la poesía de Moro como la expresión de un pensamiento mítico. Cabe advertir que nuestro análisis se centrará sobre todo en la hermenéutica temático-simbólica de las *Cartas* (1939), aunque tal vez ciertas conclusiones de este artículo puedan servir para la interpretación de otros poemarios de Moro. Vamos a poner de relieve el análisis textual y, cuando creamos conveniente, recurriremos a un marco teórico específico que será empleado de manera operativa. Intentamos plantear la necesidad de una

lectura antropológica de la poesía moreana. Es decir, superar el sociologismo y asediar el universo simbólico de esta escritura que no debe ser estudiada desde un punto de vista biografista, en vista de que, como bien remarca Ezra Pound, «[s]e puede reconocer a un mal crítico cuando empieza a discutir al poeta y no al poema»¹.

En las páginas que siguen intentamos una *primera lectura* de las *Cartas* sobre la base de un modelo interdisciplinario que permita abrir un abanico de posibilidades significativas porque las particularidades de lírica de Moro nos llevan al tiempo del origen, al poste cósmico de ordenación del mundo y a la piedra sagrada. El pensamiento metafórico que brota en esta poesía tiene connotaciones míticas. Es increíble que los críticos las hayan olvidado para centrarse de modo tendencioso en la vida del autor y reducir el texto a una mera página biográfica.

I. EL PENSAMIENTO MÍTICO EN LAS CARTAS DE CESAR MORO

La crítica tradicional ha difundido una vacua ficción en nuestras mentes, pues afirma que por un lado están los indigenistas y, por el otro, los cosmopolitas. Se habla, en consecuencia, de compartimentos estancos. Ésta es una visión trasnochada que tiene numerosas limitaciones para comprender la especificidad de la cultura latinoamericana. El caso de César Moro sirve para derruir los prejuicios que pululan en el ámbito de la crítica tradicional. Como lo ha señalado Emilio Adolfo Westphalen,

Moro no renegó nunca de su pasado ni de su tradición, aunque él podría decir que *su* pasado, que *su* tradición no tenían por qué ser los *nuestr*os. En unas líneas postrimeras y que aparecieran póstumamente en *L'art magique* de André Breton y Gerard Legrand (Paris, 1956), le vemos reconocerse esas raíces profundas (por tanto invisibles) en un paisaje concreto y en una antigua cultura aún viva para él. «No en vano —leemos allí— he nacido cuando miles y miles de peruanos están todavía por nacer, en el país consagrado al sol y tan cerca del valle de Pachacámac, en la costa fértil en culturas mágicas, bajo el vuelo majestuoso del divino pelícano tutelar».

¹ Pound, Ezra, *El ABC de la lectura*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1968, p. 67

No en vano, añadiremos nosotros, supo teñir con esa magia su pintura y su poesía².

Moro tuvo una concepción religiosa de la naturaleza. En «Breve comentario bajo el cielo de México»³, evoca la figura de Ehécatl, dios del viento, que posee una «máscara de ave de pico 'bravo y rojo'». Ehécatl es un «Dios de estatura humana, sólido y terrestre»⁴. Moro se identifica con él y llega a decir que:

Yo respiro aire milenario de culturas refinadas y difuntas –tan afines a mi interno código– bocanadas de humo purísimo, inmarcesible al grito amorfo de la realidad, bajo el cielo entrañable⁵.

Se observa que el poeta asume una parte del pasado como propia. Reconoce al mundo prehispánico como un importantísimo componente de su interioridad. Respira un aire milenario y, por lo tanto, su subjetividad se halla insuflada por las culturas prehispánicas. México aparecerá en las *Cartas* simbolizado en la figura de Antonio, pues se afirma que la ciudad de México crece alrededor de este último.

En «Escultura azteca»⁶, Moro nos habla de

los testimonios pétreos de las civilizaciones aladas, dinámicas, ya desaparecidas en el ámbito del mundo. Testimonios que pesan sobre nuestra conciencia humana, hoy con mayor densidad angustiosa, en esta hora crudelísima de prueba en la que no sabríamos determinar si definitivamente muere un presente que ya nos estamos acostumbrando a mirar como el espejismo aun resplandeciente del objeto lejano. Testimonios de piedra «Hablando un lenguaje de piedra -Al oído del viento». Lenguaje más y más angustioso, desaparecidas las causas que lo suscitaron, los ojos que ávidamente lo contemplaron en una persuasión de eternidad en el espacio y en el tiempo⁷.

² Westphalen, Emilia Adolfo. *Escritos sobre arte y poesía*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986. p. 111.

³ Moro, César. *Los anteojos de azufre*. Lima, Ed. San Marcos, 1958, pp. 79-84.

⁴ *Ibidem*. p. 80.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*. pp. 33-34.

⁷ *Ibidem*. p. 33.

El lenguaje es de piedra. Ésta permite la comunicación. En la civilización azteca, la piedra tuvo un contenido sagrado. Y el testimonio (aquello que la civilización dejó bajo sus escombros) se halla grabado en la piedra. También en las *Cartas* la piedra se asocia al universo de lo sagrado. Por eso, no es posible leer esos versos sin la presencia de los dos textos antes mencionados, en los cuales Moro reflexiona acerca del pasado prehispánico. Entonces, se tejen complejas relaciones intertextuales y, por eso, es ingenuo no relacionar la poesía de Moro con sus textos en prosa.

¿Quién es el personaje central de las *Cartas* de Moro? Es sin duda ANTONIO. Su nombre está escrito con mayúsculas. Es un vocablo mágico. Se trata de un Dios, según el yo poético. Tiene el nombre de una divinidad del mundo prehispánico: el Sol, que se asocia en el texto de Moro a los incas. El poeta dice que «ANTONIO es Dios/ ANTONIO es el Sol/ [...] el Emperador el Inca»⁸. Tiene la capacidad de destruir y de crear. Favorece el tránsito desde el día a la noche y viceversa. El poeta, así, hace referencia al paso del orden al caos, que es fundamental en las cosmovisiones míticas. En inúmeros mitos, se cuenta que por la acción de un dios el caos se troca en orden.

«ANTONIO» constituye el origen de la Vía Láctea y puede erigir nuevos continentes. Se trata de una palabra que remite al momento de los orígenes. En un tiempo mítico surgió la Vía Láctea. Como nos recuerda Mircea Eliade, la creación tuvo lugar en «un instante *in illo tempore*». El acto creador se reitera y, de ese modo, constituye «una repetición simbólica del nacimiento de los mundos»⁹. Por eso, la palabra «ANTONIO» se itera a lo largo del poema, pues quiere decir «creación» y ésta se evoca a través de repeticiones discursivas que evocan ricas connotaciones simbólicas.

El poeta señala que «ANTONIO tiene pies de constelaciones». ¿Qué es una constelación? Es un «conjunto de estrellas que, mediante trazos imaginarios sobre la aparente superficie celeste, forman un dibujo que evoca determinada figura (un animal, un personaje mitológico, etc.)»¹⁰ Sin duda, ANTONIO tiene pies «aéreos» y la forma de éstos nos recuerda el funcionamiento de figu-

⁸ Moro, César, *Obras poéticas*. Lima, INC, 1980, p. 73.

⁹ Quiere decir en «en aquel tiempo». Se trata de un tiempo no histórico, de un tiempo mítico.

¹⁰ Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*. Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1954, p. 206.

¹¹ Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1995, t. I, p. 549.

ras mitológicas que, desde el punto de vista cósmico, llenan el universo con su inmensidad.

Se afirma de manera categórica: «México crece alrededor de ANTONIO». En efecto, Antonio decide la presencia del orden o del caos. En el poema se percibe, como en un discurso mítico, un tránsito de la destrucción al origen, del caos al orden:

ANTONIO es Dios
ANTONIO es el Sol
ANTONIO puede destruir el mundo en un instante
ANTONIO hace caer la lluvia
ANTONIO puede hacer oscuro el día o luminosa la noche
ANTONIO es el origen de la Vía Láctea

Antonio permite el desarrollo de las sociedades agrícolas, pues hace crecer la lluvia. Sobre la base de este tótem el poeta realiza una clasificación de los diversos fenómenos de la naturaleza. «ANTONIO es el nombre genérico de los cuerpos celestes», vale decir, constituye una palabra sagrada, mítica. El creyente en el tótem siente placer al escribir la palabra con mayúscula porque le permite nombrar un todo cósmico. El «primitivo» manifiesta el funcionamiento de un orden, de una taxonomía analítica. Todo México crece alrededor de Antonio y, por lo tanto, los creyentes rodean al objeto de culto y le rinden pleitesía.

Antonio está situado en un tiempo mítico en vista de que «ocupa toda la historia del mundo». Pero el poeta no solo expresa un pensamiento salvaje, sino también se apropia creativamente de los conocimientos obtenidos por la ciencia occidental. Habla de «la época megalítica del Mundo», «la Dinastía de los Ptolomeos» y de «los colosos de Memmón en Tebas». Además subraya la idea de que el saber científico está provisto de enigmas que, sin embargo, el mito puede ayudar a descifrar: «ANTONIO es el corazón del mineral desconocido».

1.1. El simbolismo del centro en las Cartas de Moro

La antropología contemporánea ha puesto de relieve el simbolismo del centro como fundamento de las culturas tradicionales¹². Moro dice: «Antonio es una montaña transparente». Una lectura superficial señalaría únicamente el

¹² Cf. *Lo sagrado y lo profano*, de Mircea Eliade. 9a edición. Bogotá, Ed. Labor, 1996, p. 37.

funcionamiento de una metáfora a es b. Pero el mencionado verso tiene aristas semánticas mucho más complejas. He allí un viejo tópicos de las culturas tradicionales porque «la Montaña Sagrada –donde se reúnen el cielo y la tierra– se halla en el centro del mundo»¹³. En realidad, Antonio es un *Axis mundi* que

une, a la vez que lo sostiene, el Cielo con la Tierra, y cuya base está hundida en el mundo de abajo [...] Columna cósmica de semejante índole tan sólo puede situarse en el centro mismo del Universo, ya que la totalidad del mundo habitable se extiende alrededor suyo¹⁴.

En el verso «Antonio hace crecer la lluvia» se percibe que el Dios une el universo de lo alto –donde nace la lluvia– con el mundo de lo bajo –donde crecen los árboles y la siembra–. En la metáfora «crecer la lluvia» se manifiesta la síntesis porque la lluvia, que viene de lo alto, crece como una planta, la cual se asocia al mundo de lo bajo.

El *Axis mundi* implica la ruptura de la homogeneidad del espacio. Hay un centro y todo el mundo se extiende alrededor de él. Por consiguiente, el eje cósmico «se encuentra en el 'medio', en el 'ombligo de la Tierra', es el centro del Mundo»¹⁵.

Antonio permite el tránsito del cielo a la tierra. El hablante lírico elogia a la figura de Antonio y, de ese modo, se comunica con la esfera de lo alto.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

1.2. El poste cósmico

El hablante lírico afirma:

Gran vendaval, dispérsame en la lluvia y en la ausencia celeste;
dispérsame en el huracán de celajes que arremolina tu paso de centellas por la avenida de los dioses donde termina la Vía Láctea que nace de tu pene.

En las culturas tradicionales aparece con frecuencia un *poste sagrado*. «Este poste representa un eje cósmico, pues es en torno suyo donde el territorio

¹³ Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. México, Ed. Planeta, 1985, p. 19.

¹⁴ Eliade, Mircea. *Op. cit.*, p. 38.

¹⁵ *Ibidem*

se hace habitable, se transforma en 'mundo'. De ahí el considerable papel ritual del poste sagrado»¹⁶.

Un famoso mito acerca del origen de los incas dice que una pareja enviada por el dios Sol llevaba una barrilla de oro y que esta última se hundió en el cerro Huanacauri. De ese modo, se relata el origen del Incanato. La barrilla de oro funciona, en este caso, como un poste cósmico de ordenación del mundo.

En las *Cartas* de Moro, la estructura fálica de Antonio tiene una indudable dimensión simbólica. La poesía no implica el funcionamiento de un sentido literal. Tampoco representa la biografía del escritor porque el texto construya otro referente. Como bien señala Pozuelo, la poesía es frase imaginaria. Ella «invita [...] a la imaginación; es, por tanto, acto de creación de mundos imaginarios no sujetos, por tanto, a las reglas de credibilidad»¹⁷. Aunque la lectura ingenua tradicional ha querido identificar yo=autor hombre,

el principal rasgo pragmático destacado hoy por todos los autores es el que Culler llama «distancia e impersonalidad». Según la convención de «distancia e impersonalidad», el valor de los deícticos y sus efectos origina un proceso de *generalización* según la cual el yo-tú del poema no remiten a un contexto externo real, sino a una situación ficticia que otorgue coherencia a la lectura, independientemente del referente externo¹⁸.

En el fragmento de Moro antes citado se hace referencia a «la avenida de los dioses donde termina la Vía Láctea que nace de tu pene». En otro momento se dice que «ANTONIO fecunda a las estrellas» y que él es un «Hermoso demonio de la noche, tigre implacable de testículos de estrella, gran tigre de semen inagotable de nubes inundando el mundo».

No cabe duda de que la estructura fálica es un poste cósmico de ordenación del mundo. En primer lugar, de él nació la Vía Láctea. Antonio penetró a las estrellas y, por lo tanto, materializó un ritual de fecundación. El semen de Antonio es como la lluvia que inunda el mundo y facilita el desarrollo de la agricultura. El hablante lírico pone de relieve lo siguiente:

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Pozuelo Ivancos, José María. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, Ed. Cátedra, 1989, p. 218.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 221-222.

Cuando sonríes parece que todas las montañas del mundo tuvieran sol y árboles y que vinieran a tu encuentro a besar las huellas de tus pasos; parece que la noche se hubiera acabado para siempre y que ya sólo la luz y el amor y una inocencia cósmica reinaran sobre el universo, donde los planetas y los astros no pueden compararse a ti sino como reflejos o emanaciones de tu presencia en el mundo. Ya que en tu poder está volver sombrío el día y hacer clara la noche y desencadenar lluvias tempestuosas y hacer gemir a los elementos. ¿por qué no quieres transformarme en un pedazo de tu sombra, o en tu aliento o simplemente en una partícula de tu pensamiento?

En la expresión «hacer gemir los elementos» revela que el acto sexual es un acto creador para el poeta. Penetrar significa crear, ordenar el mundo. El poste cósmico se hace presente en las montañas. Confiere a estas últimas un contenido ritual. Por virtud del poste cósmico, las montañas se convierten en casas de culto. Él es una columna que sostiene todas las cosas. Los árboles y el sol no pueden vivir sin él.

1.3. El poeta y la piedra sagrada

La piedra es un componente fundamental de las *Cartas de Moro*. En los sueños del hablante lírico, Antonio aparece transformado en una piedra:

«Jorge Puccinelli Converso»

Manifiéstate a mí bajo tu apariencia humana; no tomes el aspecto del sol o de la lluvia para venir a verme; a veces me es difícil reconocerte en el rumor del viento o cuando en mis sueños adquieres el aspecto demasiado violento de una enorme piedra de basalto que rueda por el espacio infinito sin detenerse y me arrastra a la desolación de playas muertas que la planta del hombre no había hollado aún, playas todas negras en que una montaña que ocupa todo el horizonte sostiene una reproducción del tamaño del cielo de tu cabeza tal como yo la conozco, tu cabeza rodeada de centellas y que despidе un fuego tan terrible que a veces se propaga hasta las nubes e incendia el mundo.

Antonio como un dios tiene la virtud de transformarse. Adquiere una forma de piedra o una apariencia humana. Puede tomar el aspecto del sol o de la lluvia.

La montaña se ha constituido en una casa de culto y, por lo tanto, sostiene una reproducción de la inmensa cabeza de Antonio. En efecto, esta última se asocia al universo de lo alto, representado por el cielo.

En los sueños suele aparecer de manera disfrazada un deseo. El lenguaje onírico y el mítico tiene obvios puntos comunes. El hablante desea que Antonio sea una piedra violenta y se vincule con el mundo de lo bajo. En las culturas tradicionales, el comportamiento del ser humano quiere imitar al de los dioses:

Haz que vuelva al origen de mi vida, a la nada, y no vuelvas a crear-me ni a traerme nuevamente a la vida ni siquiera bajo la forma de una piedra; aún así tendría la nostalgia insaciable de ti, la memoria de tu recuerdo. Dispérsame en el aire o en el fuego o en el agua o mejor en la nada, fuera del mundo.

Antonio crea a los individuos, quienes adquieren la forma de una piedra. El hablante desea volver al origen, anhela la repetición de la cosmogonía. En efecto, «toda creación repite el acto cosmogónico por excelencia: la creación del mundo»¹⁹. Antonio vuelve a crear los objetos y los seres. El hablante no quiere ser una piedra, sino que prefiere fusionarse con el aire, el fuego o el agua.

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

II. A MANERA DE CONCLUSIÓN

Rasgos del pensamiento mítico están presentes en la escritura de Moro. Se han leído las *Cartas* desde un punto de vista biografista. Pero el texto literario es ficcional e implica una construcción y un montaje. Reducir el discurso poético a una página biográfica significa desconocer su complejidad. El poema dialoga con la cultura y no tanto con la vida del artista. Es un objeto vivo que se ha independizado de su creador para hablar de manera divina a los lectores acerca de una experiencia que adquiere una dimensión universal.

Moro escribió sobre Pachacámac. Se identificó con un pasado, sin embargo, no dejó de asumir la vanguardia como fenómeno internacional. Del mismo modo, Huidobro —poeta con el cual Moro polemizó duramente— afirmaba que

¹⁹ Ellade, Mircea. *Op. cit.*, p. 24.

la «idea del artista como creador absoluto, del Artista-Dios, me la sugirió un viejo poeta indígena de Sudamérica (aimará), que dijo: 'El poeta no es un dios; no cantes la lluvia, poeta, haz llover'»²⁰.

Tanto Moro cuanto Huidobro son dos casos representativos de cómo un tipo de escritura vanguardista en Hispanoamérica estuvo preocupada por los valores de las culturas marginadas.

La poesía de Moro merece una nueva lectura. No una interpretación decimonónica ni positivista. Si el mito permanece en el corazón de la vida contemporánea, entonces esta poesía mantiene vigencia e inocultable belleza.

BIBLIOGRAFIA

CISNEROS, Luis Jaime.

«Creación y surrealismo en el lenguaje». En *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina*. Actas del coloquio internacional organizado por la Pontificia Universidad Católica del Perú, la Embajada de Francia y la Alianza Francesa, en Lima, 3-4-5 de julio 1990. Lima, Institut Français d'Études Andines y Pontificia Universidad Católica del Perú, 1992, pp. [3]-18.

COYNE, André

César Moro. Lima, Imp. Torres Aguirre, 1956.
«César Moro: surrealismo y poesía». En *Avatares...*, pp. [189]-202.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline

«Mentalités surréalistes: peut-on les décrire?». En *Avatares...*, pp. 21-40.

²⁰ Huidobro, Vicente. *Poesía y poética*. Madrid, Alianza Editorial, 1996, pp. 88-89.

ELIADE, Mircea

Tratado de historia de las religiones. Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1954.

El mito del eterno retorno. México, Planeta, 1985.

Lo sagrado y lo profano. 9a. edición. Bogotá, Ed. Labor, 1996.

FERRARI, Américo

«Moro el extranjero». En *Hueso Húmero*. Lima, No. 2, julio-septiembre de 1979; pp. 106-109.

Los sonidos del silencio. Poetas peruanos en el siglo XX. Lima, Mosca Azul, 1990.

HIGGINS, James

«Westphalen, Moro y la poética surrealista». En *Cielo Abierto*. Lima, No. 29, julio-septiembre de 1984; pp. 16-26.

Hitos de la poesía peruana: siglo XX. Lima, Milla Batres, 1993.

HUIDOBRO, Vicente

Poesía y poética. Antología comentada por René de Costa. Madrid, Alianza Editorial, 1996.

«Jorge Puccinelli Converso»

MORO, César

Le château du grisou. México, Ed. Trigondine, 1943.

La tortuga ecuestre y otros poemas, 1924-1949. Edición de André Coyné. México, Trigondine, 1957.

Los anteojos de azufre. Prosas reunidas y presentadas por André Coyné. Lima, Ed. San Marcos, 1958.

La tortuga ecuestre y otros textos. Selección y edición de Julio Ortega. Caracas, Monte Avila, 1976.

Versiones del surrealismo. Prólogo y edición de Julio Ortega. Barcelona, Ed. Tusquets, 1974.

Obra poética I. Prefacio de André Coyné. Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Bibliografía por Miguel Ángel Rodríguez Rea. Lima, INC, 1980.

- NADEAU, Maurice
Historia del surrealismo. Barcelona, Ariel, 1972.
- ORTEGA, Julio
«La poesía de César Moro». En *La imaginación crítica*.
Lima, Peisa, 1974, pp. 145-159.
- OVIEDO, José Miguel
«Sobre la poesía de César Moro». En *Lexis*. Revista de
Lingüística y Literatura. Lima, PUC, vol. 1, No. 1, 1977,
pp. 101-105.
- RAMA, Angel
Transculturación narrativa en América Latina. 2a. ed.
México, Siglo XXI, 1985.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
Diccionario de la lengua española. Vigésima primera
edición. Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1995. 2 t.
- SOBREVILLA, David
«Surrealismo, homosexualidad y poesía». En: *Avatares...*,
pp. [167]-188.
«Jorge Puccinelli Converso»
- SUCRE, Guillermo
La máscara, la transparencia. Caracas, Ed. Monte Avila,
1975, pp. 398-404.
- WESTPHALEN, Emilio Adolfo
Escritos varios sobre arte y poesía. México, Fondo de
Cultura Económica, 1997.
«Digresión sobre surrealismo y sobre César Moro entre los
surrealistas». En *Avatares...*, pp. [203]-216.

Conversación con Estuardo Núñez¹

Carlos García-Bedoya M.
Departamento Académico de Literatura

Con la publicación de esta conversación, rendimos homenaje, por sus noventa años cumplidos y en plena actividad intelectual, a uno de los más ilustres profesores que ha tenido nuestra Facultad. Su labor como director del desaparecido Instituto de Literatura y de la revista *Letras*, siempre es recordada como preciado testimonio de maestro y estudioso de nuestra literatura [N.R.]

Doctor, a usted le tocó vivir una época de cambio en los estudios literarios, en la crítica literaria ¿Cómo vio esa experiencia desde el Perú en sus años juveniles, y cómo participó en ella?

Hacia el año 30, la crítica literaria estaba todavía en la etapa del historicismo, todo se juzgaba a través de la historia del devenir literario, incluso las figuras literarias estaban muy vinculadas con el impresionismo individual de los comentaristas. Yo fui, digamos, testigo de excepción del cambio de criterio imperante en esa época. Al comienzo del año 27, por ejemplo, ya se operaron algunas transformaciones fundamentales en la crítica española incluso. Algunos miembros de la generación del 27 en España se preocuparon de cambiar el rumbo de la crítica española, que había sido más o menos la que habíamos seguido en América Latina. Entonces surgen, por ejemplo, los primeros trabajos de Amado Alonso, de Dámaso Alonso, que pertenecen a esa generación, trabajos que enfocan de distinta manera los autores clásicos y modernos españoles. Coincidió esto con la celebración del cuarto centenario de Luis de Góngora en 1927, cuando se comenzó a estudiar la poesía de Góngora de una forma distinta de

¹ Esta conversación (pues no fue propiamente una entrevista) tuvo lugar a fines de 1990. Se trató de un diálogo amplio sobre los estudios literarios en el Perú, en función de las vivencias de uno de sus exponentes más destacados, el doctor Estuardo Núñez. Las partes inicial y final del diálogo no fueron registradas, pero lo que se incluye aquí constituye lo central de la conversación.

como se le había venido estudiando anteriormente y se descubrieron los valores intrínsecos de los poemas de Góngora que habían permanecido un poco marginados. Se hicieron esas primeras ediciones sobre Góngora que nosotros leíamos aquí gracias a las publicaciones de la *Revista de Occidente*.

¿Llegaban acá rápidamente?

Llegaron al Perú rápidamente y se apreciaron mucho, sobre todo por la gente joven que vio en esos estudios unas nuevas posibilidades. Yo mismo pude darme cuenta de dónde partían estas nuevas tendencias de la crítica española. Ubiqué fácilmente que partían de fuentes alemanas que después se fueron revelando poco a poco, entonces no se habían revelado. Yo me preocupé de buscar esas fuentes alemanas e inglesas, de informarme de bibliografía pertinente. Fue así como emprendí la tarea de estudiar a José María Eguren, con un nuevo criterio, con el criterio de analizar los elementos particulares de la poesía de Eguren y descubrir una serie de cosas que no se habían dicho hasta ese momento. Cuando Mariátegui el año 28 decide lanzar un número de homenaje a Eguren en su revista *Amauta*, me invitó a mí, para que yo hiciera un estudio de la poesía de Eguren. Entonces yo me saqué de los cartabones con los que se había estudiado a Eguren hasta ese momento y presenté una colaboración para *Amauta* que estudiaba por ejemplo el tratamiento de los colores.

¿En ese tiempo usted todavía era estudiante?

Todavía era estudiante de la Facultad de Letras, yo acababa de ingresar a la universidad el año 1927. Yo me había iniciado como colaborador del *Mercurio Peruano* desde el año 26. En 1927 yo colaboraba también en *Amauta*, porque Eguren, a quien conocí aquí en Barranco con Martín Adán, nos había llevado a la casa de Mariátegui para conocerlo, para hacernos conocidos de Mariátegui, porque Mariátegui quería tener contacto con gente nueva, de las nuevas generaciones, le gustaban mucho el contacto con los jóvenes. Formamos parte de la tertulia de Mariátegui y así surgió la cuestión de Eguren y el número de homenaje a Eguren. Entonces yo escribí un artículo que se llamó «La estética del color en la poesía de Eguren». Eso fue el germen de un libro que poco tiempo después resultó mi tesis para graduarme de Doctor en la Facultad de Letras de San Marcos, de la cual un capítulo fue ése, el estudio del color en la poesía de Eguren. Esto naturalmente significaba un rompimiento con esa crítica meramente impresionista o historicista que había dominado anteriormente, y el planteamiento de una nueva forma de hacer crítica, estudiando detenidamente los fenómenos intrínsecos del estilo del escritor. Lo mismo que se hacía en España

respecto a poesía del Siglo de Oro, como la poesía de Góngora, yo lo hice aquí por primera vez con una figura de la literatura peruana. El asunto fue muy bien recibido por la gente que ya tenía noción de estas innovaciones. Recuerdo que a Mariátegui le gustó mucho, no había visto nada semejante en la apreciación sobre Eguren. Gustó esto mucho también a un crítico, a un hombre de un gran sentido de la investigación en la literatura nueva y de gran inquietud, que había sacado una revista muy importante para la nueva generación, fue Adalberto Varallanos, un joven que se murió tuberculoso poco tiempo después, pero que realmente era una gran promesa, y que pudo haber sido una gran figura de la crítica literaria. El me felicitó y me alentó mucho y me dijo que ese trabajo iniciaba una nueva etapa aquí en el Perú y que persistiera, y que ése era el nuevo rumbo de la crítica. Eso me animó mucho y luego seguí trabajando en otros aspectos de la poesía de Eguren. Así surgió mi libro sobre Eguren de 1932, que tuvo una versión posterior de 1965, además de la edición norteamericana de la Universidad de Columbia de 1960. La publicación de mi libro en 1932, produjo reacciones muy curiosas, porque hubo gentes a quienes le chocaba el método. Sostenían que la obra de un poeta no debía tratarse así, que no debía examinarse así, porque esto rompía el encanto de la poesía. No se puede aplicar razonamientos a la poesía, consideraban que en esa forma se rompe el encanto de la poesía y a la poesía simplemente debía juzgársela en un plano de carácter impresionista, superficial, meramente discursivo, de apreciaciones individuales, pero no con un criterio más elaborado, más riguroso para juzgar la poesía. Yo estaba en ese entonces muy penetrado ya de las nuevas corrientes que venían de Alemania e Inglaterra, de la estilística, del «New Criticism», de lo que se llamaba en Alemania, se sigue llamando todavía, la *literaturwissenschaft*, o sea la ciencia de la literatura. Y yo ví con satisfacción que en otros lugares de América se estaba operando de la misma manera. Un crítico chileno muy renombrado, que había estudiado en Alemania, Roberto Mesa Fuentes, publicó, al mismo tiempo que yo, un libro sobre la poesía del poeta uruguayo Julio Herrera y Reissig. Este autor fue estudiado por ese crítico chileno, coincidiendo en lo mismo que yo, porque manejábamos las mismas fuentes y métodos. Y así se fue generalizando esto que se llamó la estilística, los estudios estilísticos, como por ejemplo también el estudio de Amado Alonso sobre la poesía de Neruda. Esto lo ha reconocido después Alberto Escobar, que ha estudiado el proceso de la prosa en el Perú. Esa fue una etapa importante del proceso de la crítica en el país, después ya se ha impuesto como una manera fundamental para estudiar una poesía o para estudiar una obra literaria en general, pero en ese momento fue una novedad.

Doctor ¿usted ha seguido trabajando en el campo de la estilística?

No he seguido trabajando tanto como entonces, porque a mí me han tentado siempre los terrenos vírgenes, y así como esto de la estilística fue un terreno virgen en que yo entré un poco con intuición, más que con un conocimiento profundo de la estilística, que se pudo apreciar después. Yo he perseguido siempre entrar en materias que no habían sido trabajadas anteriormente. Entonces, después me orienté más bien por la literatura comparada. En eso me ayudaba un poco el conocimiento de idiomas, el alemán, el inglés, y después otros idiomas, el francés que fui estudiando a mi manera, un poco así como aficionado a los idiomas, pero lo fui dominando, de modo tal que yo podía leer en cualquier idioma, por lo menos pude trabajar con eso, sin preocuparme ya de hablar bien. El alemán me sirvió mucho para orientarme en esta etapa, después fue el francés que yo no he dominado del todo, no lo hablo fluentemente, pero sí lo leo con facilidad. He estudiado el campo de la literatura comparada, en lo que los franceses y los alemanes han hecho mucho progreso, pero con literatura en castellano no se había tratado. Había leído a Riva-Agüero, en un trabajo que tiene sobre las influencias imitativas en la literatura peruana, donde habla del influjo preponderante de la literatura francesa, que es muy importante; de la literatura inglesa dijo que había algún influjo, pero que no había ninguno de la literatura alemana. Esto me preocupó y entonces fui investigando en fuentes peruanas y me encontré con que había un cúmulo de material, de traducciones, por ejemplo, o de apreciaciones de crítica peruana sobre literatura alemana, imitaciones, etc. Comencé a reunir un material de trabajo increíble, frente a una afirmación tan temeraria de Riva-Agüero, a quien se podía considerar un maestro, y entonces después de investigar el tema pude escribir todo un libro sobre autores germanos estudiados en el Perú, en el que hacía mérito de gente que había estudiado alemán, que había leído en alemán o se había ocupado de cuestiones alemanas, como González Prada, o como Juan de Arona, y otros, que juzgaban la cultura alemana a través de lo francés también, y pude contestar con un libro la frase negativa de Riva-Agüero. Eso ya me llevó a seguir estudiando el impacto de las letras inglesas, las letras italianas, las norteamericanas, las portuguesas, en sendos volúmenes. Hoy sigo trabajando en eso también, porque dentro de la literatura comparada cabe estudiar los viajeros, eso tampoco se había estudiado de una forma comprensiva, todo lo que hay de viajeros sobre el Perú, en el Perú o sobre el Perú. Porras había tratado no poco esa materia en sus fuentes sobre literatura peruana, que pueden verse en ese capítulo que se llama Fuentes de la literatura, pero no era un panorama completo. Yo me he preocupado de ir estudiando a los viajeros progresivamente y he publicado hace poco un libro que se llama *Viajes y viajeros extranjeros por el Perú*.

¿Cuándo se comienza a enseñar literatura peruana acá en la Universidad?

En realidad, bueno, literatura peruana en la Universidad se inicia con Luis Alberto Sánchez. Riva-Agüero había escrito una tesis, *Carácter de la literatura del Perú independiente*, en 1905, pero no había una cátedra de literatura peruana propiamente, no estaba muy bien trabajado ese aspecto. Se consideraba que la literatura peruana era un apéndice de la literatura española, que la literatura peruana correspondía a una literatura provincial española, una cosa así. Pero ya a partir de Sánchez, que escribió un primer tratado sobre literatura peruana, un examen más detenido y ya más elaborado, puede decirse que comienza el estudio de la literatura peruana en una forma ya monográfica, formal y como una literatura autónoma, que no es un apéndice de la literatura española.

¿Usted en sus cursos, por ejemplo, dictaba estilística, o no dictaba ese tipo de cursos?

Yo dictaba el curso de Teoría literaria. Y en eso naturalmente estaba el estudio de todos los métodos para estudiar la literatura. Empecé en la Universidad reemplazando a Luis Fabio Xammar, que se murió repentinamente en un accidente de aviación el año 47, y entonces me hice cargo del curso de Literatura universal. Al poco tiempo vacó la cátedra de un curso de Literatura preceptiva, también con un antiguo criterio de la preceptiva tradicional. Ese curso lo había dictado, con el título de «Literatura general», Alcides Spelucín, el poeta trujillano, pero fue desterrado por sus ideas políticas en 1948, y dejó vacante el curso. Yo asumí ese curso y lo transformé en un curso de «Teoría literaria».

Doctor, hay una curiosidad que yo tenía. No sé si usted ha notado que los críticos de la generación anterior a la suya o las anteriores a la suya, estoy pensando en Riva-Agüero, Sánchez, el mismo Mariátegui, eran personas muy involucradas en la política, pero en cambio los de la generación suya ya no están tan involucrados en la vida política. No sé si usted habrá reparado en este hecho.

Bueno, sí. Mariátegui entró un poco lateralmente a la literatura, porque lo que le preocupaba era el problema social y el problema socio-económico, el proceso integral que está estudiado en los *7 ensayos*. El entró a la literatura un poco tangencialmente, con un criterio nuevo, de recoger las grandes corrientes sociales que repercuten en el devenir literario. Pero Sánchez no comenzó con criterio político. Sánchez comenzó a estudiar la literatura peruana como algo aparte de lo político. El se fue vinculando a lo político después. Pero su primer impulso de estudiar la literatura peruana fue un tanto errático. Nosotros, mi generación,

ya entró a estudiar la literatura peruana como un fenómeno independiente, considerando la evolución social, pero no estableciendo la dependencia de lo literario hacia lo social.

¿Qué opinión tiene usted de la influencia tan grande que ha tenido el doctor Sánchez? ¿Tal vez él habría significado, sobre todo estoy pensando después de los años treinta, una especie de permanencia de los métodos tradicionales?

El tuvo un primer impulso de escribir un tratado literario de acuerdo con diversos criterios literarios y estéticos imperantes en el siglo XIX, pero que, como le digo, no tenían que ver con lo social. En Sánchez hay mucho de elemento historicista y eso se ve en los primeros tomos editados. Habría que estudiar su evolución analizando los textos de las 5 o 6 ediciones de su obra. Después él ha tratado de completar su tratado de literatura en una forma un poco apresurada, y entonces abandonó los criterios con los cuales había entrado a estudiar el derrotero espiritual del Perú a través de su literatura. Ya al final como que se olvidó, como que le molestaba el sujetarse a un criterio preestablecido, y más bien ya hizo una historia literaria sin método ni coherencia, y así termina hasta tratar el fenómeno actual, en el proceso de la literatura.

Lo que usted decía me parece interesante. Yo tengo la misma impresión que usted, o sea que Sánchez es muy descuidado por momentos. No sé si usted ha reparado, en mi libro le hago una serie de críticas, porque él tiene muchos errores, de datos inclusive, porque parece que él no los coteja, o hay descuido, apresuramiento por parte de El y no lo dice así?»

El debió haber hecho una especie de trabajo de seminario. Claro que no lo favoreció el hecho de que estuvo deportado mucho tiempo, interrumpía sus estancias en el país en varias oportunidades, por razones políticas. Pero él nunca tuvo una vocación para trabajar esto de una forma planificada y en equipo, algo indispensable en un estudio integral de una literatura. Eso le faltó. El trataba de seguir en un comienzo las huellas de *La literatura argentina*, de Ricardo Rojas. Esa fue su primera intención, hacer algo semejante a lo que había hecho Rojas. Pero Rojas trabajó en equipo y trabajó muy bien, con un criterio que le permitió hacer mucho más, una obra más grande, una historia literaria tal vez demasiado extensa, al punto que Borges llegó a decir alguna vez que Rojas había escrito una historia literaria que era más grande que la literatura argentina misma.

Pareciera que Sánchez ha logrado un prestigio excesivo, en parte tal vez debido a razones políticas.

Bueno, a razones políticas y por una razón natural, pues en realidad no había otra historia, no se había hecho otro intento semejante. Todo lo que se había hecho no tenía la dimensión ni calidad semejante a lo que había abarcado Sánchez, y claro, como no había otro intento. Pero Sánchez es mal consejero para el investigador que se apoya en él, porque es muy inexacto e impreciso en sus datos, eso es evidente, y él nunca ha querido trabajar en equipo, en que los errores saltan inmediatamente y se pueden corregir. En una oportunidad, cuando estaba en vísperas de sacar una segunda o tercera edición de su *Literatura peruana*, una noche que estábamos con José Jiménez Borja y Sánchez, le sugerimos a Sánchez que nosotros podíamos, amigablemente, ayudarlo en hacer una revisión del texto para corregir ciertos errores que eran muy notables. Sí, dijo Sánchez, voy a tratar de hacerlo, pero nos cambió la conversación, y no aceptó la propuesta.

¿Cree usted que intentos posteriores de otros autores han caído en las mismas limitaciones?

Bueno, hay otros intentos que se han hecho, de resumir el conjunto de la literatura peruana a través de cursos universitarios como el de Tamayo Vargas, por ejemplo, que también contiene algunas deficiencias, en sus primeras ediciones. Yo lo ayudé mucho a Tamayo en corregir y él de buena voluntad aceptó, se logró así en pruebas corregir algunos equívocos, pero siempre quedaban muchas otras cosas por examinar detenidamente y confrontarlas.

Sánchez además a veces es muy apasionado, porque hace juicios un tanto influidos por sus opiniones políticas...

Bueno, en la última parte sí, en los últimos tomos hay mucho de eso. Hay opiniones políticas que le sirven a él para incluir en el proceso de la literatura peruana a una serie de nombres de gente que son sus amigos o sus copartidarios políticos, pero que no tienen ninguna validez en el campo literario, son extraños completamente. Inclusive tiene alguna antología de la poesía peruana editada en Chile, en que figuran casi todos los emigrados apristas que estaban en Chile. Sánchez no es riguroso en esas selecciones, y tampoco es riguroso en sus juicios en los últimos años, y tampoco en sus *Memorias*. Emite juicios muy a la ligera, un poco sobre la máquina y con poco respeto por la verdad. Lo que lo perjudica a Sánchez es su facilidad y superficialidad periodística, gracias a una memoria fácil que le es característica.

Yendo a otra cosa, doctor, pareciera que en los años veinte había un ambiente cultural muy movido acá en el Perú, atento a las novedades de fuera, y un poco

que después eso ya no fue tan movido, en los años 30 o 40, parece que el ambiente peruano fuera menos intenso.

Los años 20, entre el 20 y 30, fue una década de gran intensidad, con unas publicaciones pequeñas, pero muy reveladoras de una gran inquietud, sobre todo fue la época del indigenismo. Se observaba sobre todo en el surgimiento que entonces se opera de las provincias a la vida espiritual del Perú. Antes la provincia no contaba para nada, todo era Lima, pero a partir del año 20, los provincianos tratan de afirmarse y entonces afluyen aquí a Lima o se forman focos de actividad literaria en Puno, en Cuzco, en Arequipa, en Trujillo, en Piura, hasta en Iquitos, hay actividad en las provincias. Eso es un fenómeno interesante porque no se había producido antes en el Perú. Eso lo había vislumbrado ya Valdelomar, cuando hace sus viajes por el Perú, a fines de la década anterior, el año 18, en que va a ponerse en contacto con los grupos literarios, y a levantar el espíritu de las provincias, dando conferencias y reuniéndose con las gentes intelectuales de los centros provinciales, pero eso sobre todo se desarrolla mucho entre los años 20 y 30, fue un fenómeno muy positivo.

¿Por qué cree que cambió después eso?

Bueno, cambiaron las circunstancias. Probablemente prosepéro la idea de que el Perú no era Lima, y comenzó la migración de provincianos a Lima, y Lima fue un poco perdiendo su importancia, y surgieron centros de actividad intelectual y periódicos importantes en Arequipa, en el Cuzco, en Puno, en Trujillo, etc. Antes los periódicos habían sido muy pobres y no incidían en la cuestión literaria o histórica, y por entonces comenzaron a tener suplementos literarios o históricos, en provincias sobre todo, y eso naturalmente fue positivo, en ese desarrollo de la vida espiritual del país, en esa década crucial, hasta el año 30, en que se libró una batalla en pro de las ideas sociales.

¿Usted cree que de repente, justamente las dictaduras que vinieron después también pudieron haber influido en que cambie el ambiente cultural?

Por supuesto. El gobierno de Sánchez Cerro, de Benavides, revelan ese fenómeno. Porque después de esa década tan intensa del año 30 vino una década oscura, totalmente oscura, es como entrar en un páramo cultural, el que se observa en la década del 30 al 40.

¿Y ustedes sentían eso en la vida cultural?

Nosotros lo sentimos en carne propia. Esa fue la década en la cual se clausuraron las universidades en el Perú, y se paralizó prácticamente la vida espiritual

del Perú. En el año 32 entramos en un túnel, del cual no salimos hasta el año 40.

¿Las revistas dejaban de salir?

El intelectual no tenía donde dar una conferencia, ni donde publicar un artículo. No habían revistas, no existían galerías de pintura, ni salas de concierto, ni sociedades literarias, ni organismos literarios, y las universidades clausuradas. En ese momento la clausura de la universidad significaba la parálisis de la vida intelectual del Perú. Hoy día hay otros ambientes, se han diversificado, pero en ese momento sí, fue una etapa difícilísima, porque fue causa de que mucha gente abandonase sus inquietudes intelectuales, para dedicarse a otras actividades, para vivir en cualquier otra forma. No tenía usted donde publicar, no tenía donde encontrarse con gente intelectual, a causa de la persecución política, en general no se conocía la libertad.

No hubo ninguna revista importante en esa etapa ¿no?

Nada. Las revistas que salían antes se clausuraron. Todo terminó prácticamente el año 31, porque el año 30 había cesado *Amauta*, el año 32 prácticamente se paralizó el *Mercurio Peruano*, y comenzó a salir eventualmente. Curiosamente, la única institución intelectual, pseudointelectual, que subsistió fue «Entre nous», que era una institución en la cual dieron algunas conferencias Riva-Agüero y sus amigos, y nada más. El ambiente intelectual se hizo deplorable, y dominaba una estrechez de criterio increíble. Recuerdo que en el año 33, al celebrarse el centenario de Palma, Riva-Agüero se vio obligado, como entonces era Director de la Academia de la Lengua, se vio obligado a organizar un ciclo de conferencias en «Entre nous», porque era lo único que existía activo. Fue clamoroso el caso de uno de los que fue invitado a dar una conferencia, que fue Jorge Guillermo Leguía, un historiador de la generación del 19, la de Sánchez y de Basadre. En su conferencia sobre Palma, llegó a la conclusión de que nunca Palma fue alumno de la Universidad, o sea del Convictorio de San Carlos. Esto les cayó en una forma tremendamente impactante a algunos amigos de Palma y familiares suyos. La conferencia que dio Jorge Guillermo Leguía fue excluida del volumen que se dedicó a recoger las conferencias en honor de Palma con motivo de su centenario, por disposición de Riva-Agüero, quien tenía una fuerza tremenda en ese momento para decidir las cosas, y se cometió ese atropello contra la libertad de opinión. Yo, en otra ocasión, comencé a dar una serie de charlas sobre poetas peruanos por Radio Nacional del Perú, pero cuando supo el Presidente Benavides que iba a tratar de la poesía de

González Prada, ordenó cancelar las charlas.

¿Y cuándo volvió a mejorar la atmósfera intelectual en el Perú?

La atmósfera cambió un poco por la acción de ciertas gentes que se dieron cuenta de que se vivía un ambiente completamente absurdo en esos momentos. Carlos Concha, Alberto Ulloa Sotomayor, Víctor Andrés Belaunde y algunos otros amigos de Benavides, lo convencieron de que debía hacer una apertura y cambiar un poco el ambiente, por una razón de decoro nacional, porque estaba muy próxima a celebrarse en Lima la Octava Conferencia Internacional Americana, o Conferencia Panamericana, pues vendrían representantes de todos los países americanos y algunos intelectuales del continente. En esa conferencia creo que intervino su padre en alguna forma, en el año 36...

No, entonces era muy joven todavía. De repente usted está pensando en mi tío abuelo, que también era diplomático.

¿Quién era?

Enrique García-Bedoya.

Enrique García-Bedoya. Yo lo he conocido. Aquí en Barranco vivía, a cincuenta metros de mi casa. Yo viví mucho tiempo ahí en la avenida San Martín. Bueno y estos amigos convencieron a Benavides de que había que preparar el ambiente, porque iba a celebrarse la Conferencia Panamericana, iban a confluír aquí, como efectivamente confluyeron, diplomáticos y periodistas. Yo fui secretario de una de las comisiones, como empleado del Ministerio de Relaciones Exteriores. Entonces para propiciar un cambio se creó la Orquesta Sinfónica Nacional, el año 38; el año 38 se fundó la Asociación Nacional de Escritores y Artistas, también, se creó la Asociación de Artistas Aficionados para el desarrollo del teatro, se creó un institución literaria que ofrecía conferencias todas las semanas, «Insula» de Miraflores, se creó una serie de organizaciones nuevas, surgieron librerías como la Librería Internacional, y entonces se comenzó a respirar un poco mejor, porque entonces se organizaron conferencias y exposiciones de pintura y conciertos y actividad de teatro, no a cargo de esos actores acartonados antiguos, tipo Rebolledo, etc., sino teatro a cargo de actores aficionados, con nueva inquietud, con una forma nueva, distinta, de actuar en el teatro. Eso significó ya el cambio. Eso fue al final de la década del 30, o sea el 38, prácticamente 39. Se editó el 38 también, el gobierno auspició la edición de una colección de la literatura peruana, a cargo de Ventura García Calderón, ante quien no obstante, pudo todavía ejercer su censura, para modificar algún crite-

rio, el propio gobierno de Benavides, que impidió que en esa colección figurara González Prada como prosador, simplemente lo pusieron como un poeta de los tantos, y se olvidaron de José María Eguren. En el año 38, Ventura García Calderón se olvidó de Eguren y también de Vallejo. Eguren pertenecía a la generación de Riva-Agüero, pero esa generación no lo reconoció, y él tuvo que refugiarse en la generación siguiente, que fue la que lo acogió, con Valdelomar y con Mariátegui. Riva-Agüero lo viene a reconocer a Eguren como poeta cuando tiene que pronunciar un discurso, a nombre de la Academia, en el sepelio de Eguren el año 42. Sólo lo apreciaba como persona «de buena familia limeña».

Claro, porque hasta ahí ellos siempre reivindicaban más bien a José Gálvez como poeta.

Para ellos valían José Gálvez y José Santos Chocano, y ahí punto. Todos ellos eran chocanescos, y el que no era como Chocano no era poeta. Nosotros reaccionamos precisamente contra eso y exaltamos a Eguren y Vallejo.

¿Y el periodismo, doctor? ¿Quiénes eran los críticos famosos en esa época? ¿O no había crítica periodística tampoco?

No había crítica periodística porque los periódicos no tenían suplementos literarios. La crítica periodística era por lo general de impresiones personales. Por ejemplo, Luis Varela y Orbegoso (*Clovis*), que era el crítico oficial de *El Comercio*, el único que hablaba de estos asuntos, y que podía consagrar a un poeta en las crónicas casi diarias que escribía en *El Comercio*. Luego surgió en ese mismo periódico Aurelio Miró Quesada Sosa, quien daba a conocer nuevos valores europeos como Joyce y también acogió a Vallejo.

Algunos años antes, el crítico más connotado había sido Clemente Palma ¿no?

Clemente Palma había sido un buen escritor antes de la época de Leguía, porque después se convirtió en un periodista leguista, que apoyaba al gobierno. Pero se equivocó tremendamente Clemente Palma. No entendió a Eguren, ni menos a Vallejo, y a los dos les tomó el pelo y dijo barbaridades humorísticas sobre el uno y sobre el otro.

¿Y este Clovis también era por el estilo?

Clovis también era por el estilo, pero también un fino cronista. Y no había más crítica. Algunas veces escribía el que prologó el segundo libro de Eguren, *La canción de las figuras*, que fue Enrique Carrillo «Cabotín», quien además era

un cronista muy ágil y que tenía buen sentido crítico. Ese prólogo está bien hecho. Es uno de los pocos comentarios que en su época se escribieron sobre Eguren, antes de que se le reconociera gracias a los aportes fundamentalmente de Pedro S. Zulen y de Mariátegui después.

¿O sea que no hemos tenido buena crítica periodística tampoco acá en el Perú?

Se estilaba una crítica muy ligera. Valdelomar hacía un poco de crítica también, pero era más bien un cronista, como en su primera época también Mariátegui no era sino un cronista de periódico, lo que llamó el propio Mariátegui su «edad de piedra». Los comienzos de la crónica periodística dejaron algunos aportes aprovechables por los investigadores de hoy. Ahora la crítica tiene un carácter de investigación universitaria y de análisis conceptual.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Guía de la revista 3 (1939-1941)

Miguel Angel Rodríguez Rea
Departamento Académico de Literatura

A David Sobrevilla

Fundada y dirigida por José Alfredo Hernández, Arturo Jiménez Borja y Luis Fabio Xammar, La revista 3 tiene gran significado en el desarrollo cultural del Perú contemporáneo. Su propósito de ser una experiencia cosmopolita a la vez que hurgar en las raíces nuestras, lo cumple con acierto y talento. El rico y complejo bullir de las experiencias culturales que recoge en sus páginas, muestra a un país que aspira a reflexionar sobre lo propio y lo contemporáneo, como una sola forma de hallar una tradición de cultura viva y en constante renovación.

Su corta duración privó de la consolidación de promesas y esbozos de creación originales. Queda el legado de un espíritu de búsqueda de caminos, propios para nuestra expresión cultural. Otras empresas como esta dieron los frutos que aquí se pergeñaron (*Letras Peruanas, Las Moradas*, por citar las más conocidas). 3 estaba llamada a ser un vocero generacional de amplia cobertura. Su brevedad no resta interés a sus planteamientos y retos. Las ediciones pulcras, con agradable diseño gráfico, con textos expresamente solicitados, refrendaban una tarea trascendente en aras de una conciencia de lo nacional en la cultura.

La presente *Guía* ofrece el conjunto de las colaboraciones. Describe también los afamados *Cuadernos de Cocodrilo* (cuya estirpe retomaría Jorge Basadre para las ediciones de *Historia**). Estos ejemplares de escasas y cuidadas páginas (a veces en papel couché), y sin numeración, acompañaban las tiradas de los números sueltos de la revista. El interés de los *Cuadernos* era recoger la producción de músicos, poetas y pintores con el fin de difundirlos. Al final, un Índice onomástico ayudará para consultar esta compilación.

* Cf. Miguel Angel Rodríguez Rea y Silvana Salazar, "Guía de la revista *Historia* (1943-1945)", *Historica*, Vol. XIII, N° 2, Diciembre de 1989, pp. 243-289.

Nº 1. JULIO DE 1939

«Viñetas de Julio Camino Sánchez».

1. NÚÑEZ, ESTUARDO

El sentimiento de la naturaleza en la nueva poesía del Perú.

Pp. 3-14.

2. VELARDE, HÉCTOR

Un loco en el año 3340.

Pp. 15-23.

Cuento humorístico.

3. MEIRELES, CECÍLIA

Cigarra.

P. [24].

Poesía.

4. TEMPLE, ELLA DUNBAR

Curso de la literatura femenina a través del período colonial en el Perú.

Pp. 25-56.

Contiene: La literatura devota. La literatura aristocrática. La literatura iluminada.

5. DEVOTO, DANIEL J.

Selva.

P. [57].

Poesía.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

6. ROMERO, FERNANDO

Santos Tarqui.

Pp. 58-65.

7. TAURO, ALBERTO

Retrato del general José Rufino Echenique.

Pp. 66-70.

Incluye una lámina, fuera de texto, con grabado de Echenique.

NOTAS

8. HERNÁNDEZ, JOSÉ ALFREDO

Ricardo E. Molinari. *Cinco canciones antiguas de amigo*. Buenos Aires, Ediciones del Angel Galab. 1939. (Cuadernos del Cancionero de la Sirena, 1).

Pp. 71-72.

9. XAMMAR, LUIS FABIO
Agustín Zapata Goillán. *La conquista criolla*. Santa Fe, 1938.
Pp. 72-73.
10. XAMMAR, LUIS FABIO
Ernesto Pinto. *Revelación de la imagen*. Montevideo, 1938.
Pp. 73-74.
11. HERNÁNDEZ, JOSÉ ALFREDO
Augusto Tamayo Vargas. *Ingreso lírico a la poesía*. Lima, Ediciones Palabra, 1939.
Pp. 74-75.
12. TAURO, ALBERTO
Jorge Basadre. *Historia de la República del Perú*. Lima, Librería e Imprenta Gil, 1939.
Pp. 75-76.
13. HERNÁNDEZ, JOSÉ ALFREDO
Luis Cano. *Nuevos romances y cantares de la Colonia*. Mercedes [Argentina], 1938.
P. 77.
14. HERNÁNDEZ, JOSÉ ALFREDO
Carlos Alfonso Ríos. *Tema y manera de lo ausente*. Pasamano, Talleres Unión, 1939.
P. 77.
15. s.f.
María Wiese. *La romántica vida de Mariano Melgar*. Lima, 1939.
P. 78.
16. s.f. «Jorge Puccinelli Converso»
Esteban Pavletich. *Leoncio Prado*. Lima, Ediciones Demos, 1939.
Pp. 78-79.
17. s.f.
Teresa María Llona. *Encrucijada*. Lima, 1939.
P. 79.
18. s.f.
Amalia Caveró Mariátegui. *Cantos de primavera*. Lima, 1939.
P. 79.

Nº 2. AGOSTO DE 1939

"A Ricardo Peña, 1896-1939"

19. MIRÓ QUESADA S., AURELIO
Góngora encuentra al Inca Garcilaso.
Pp. 7-12.

20. NEGRO, JUAN
Trance.
 P. [13].
 Poesía.
21. ARGUEDAS, JOSÉ MARÍA
Wáylluy.
 Pp. 14-17.
 Cuento.
22. PEÑA, RICARDO
Bandolero niño; comedia dramática en cuatro jornadas.
 Pp. 18-49.
23. JIMÉNEZ BORJA, ARTURO
Formas simples en el dibujo de los esquizofrénicos.
 Pp. 50-61.
24. HERNÁNDEZ, JOSÉ ALFREDO
De la tortura.
 P. [62].
 Poesía.
25. MEJÍA BACA, JOSÉ
El nacimiento de "El Triste".
 Pp. 63-68.
26. MARTÍNEZ HAGUE, CARLOS
Palabras sobre Vallejo.
 Pp. 69-70.
 Necrología.



Biblioteca de Letras

«Lorge Puccinelli Converso»

NOTAS

27. CARVAJAL, LUIS DE
Inquietud de angustia.
 Pp. 71-77.
 Sobre la poesía de Ricardo E. Molinari.
28. XAMMAR, LUIS FABIO
Arturo Marasso y la investigación literaria.
 Pp. 78-79.
 Comentario a su libro *Cervantes y Virgilio* (Buenos Aires, Instituto Cultural J.V. González, 1937).

29. JIMÉNEZ BORJA, ARTURO
Rafael Jijena Sánchez y Bruno Jacobella. *Las supersticiones*. Buenos Aires, 1939.
P. 80.
30. JIMÉNEZ BORJA, ARTURO
Luis E. Valeárcel. *Cuentos y leyendas inkas*. Lima, 1939.
Pp. 80-81.
31. HERNÁNDEZ, JOSÉ ALFREDO
Juan Marín. *Orestes y yo*. Santiago de Chile. Editorial Nascimento, 1938.
P. 81.
32. NÚÑEZ, ESTUARDO
Moisés Sáenz. *México íntegro*. Carátula de José Sabogal. Lima, Imp. Torres Aguirre,
1939.
Pp. 81-82.
33. JIMÉNEZ BORJA, ARTURO
Francisco Izquierdo Ríos. *Ande y Selva*. 1939.
Pp. 82-83.
34. HERNÁNDEZ, JOSÉ ALFREDO
Gicelda Zani. *La cárcel del aire*. Montevideo. Ed. Reuniones de Estudio, 1938.
P. 83.
35. PEREIRA, RAÚL MARÍA
Winett de Rokha. *Cantoral*. Santiago de Chile.
P. 84.



Nº 3. DICIEMBRE DE 1939

"Viñetas de Isajara".

36. BIRÓ DE STERN, ANA
El estilo como elemento cultural.
Pp. 5-10.
Contiene. Estilo fisioplástico. 2. Estilo ideoplástico.
37. BASADRE, JORGE
Diego de Peñalosa y Briceño.
Pp. 11-25.

38. PEÑA, ENRIQUE
Canción.
 P. [26].
 Poesía.
39. ALCALDE M., RICARDO
El compadre Guisao.
 Pp. 27-36.
 Cuento.
40. XAMMAR, LUIS FABIO
Lenguaje lírico de Cecília Meireles.
 Pp. 37-46.
41. VALLE, RAFAEL HELIODORO
Azul de Huejatzingo.
 P. [47].
 Poesía.
42. BENVENUTTO MURRIETA, PEDRO M.
Trajes y tocados de las limeñas a través de cuatro siglos.
 Pp. 48-61.
43. PEREIRA, RAÚL MARÍA
De lo gongórico en la poesía peruana actual.
 Pp. 62-72.
 Estudia este rasgo de estilo en Ricardo Peña, Martín Adán, Xavier Abril y José A. Hernández. «Jorge Puccinelli Converso»
44. FINGERIT, MARCOS
Nieve ardiente.
 P. [73].
 Poesía.
45. TAMAYO VARGAS, AUGUSTO
Aserradero.
 Pp. 74-76.
 Cuento.
46. PUCCINELLI, JORGE
Abelardo Gamarra.
 Pp. 77-80.
 Reproducido en *Turismo* (Nº 96, Junio de 1944, p. [33]) con el título "Abelardo Gamarra, Pancho Fierro de nuestras letras".

[Entre las pp. 80 y 81 se incluye en hoja aparte el grabado *Tomás* de Agustín Zapata Gollán].

COMENTARIOS

47. NUÑEZ, ESTUARDO
Poesía humana.
Pp. 81-83.
Reseña a: César Vallejo, *Poemas humanos (1923-1938)*, París, Les Editions des Presses Modernes, 1939.
48. LEDGARD, RODOLFO
En torno al Ulises de Joyce.
Pp. 83-91.

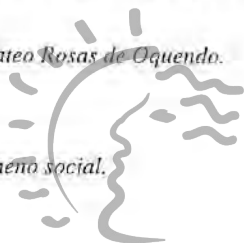
NOTAS

49. TAURO, ALBERTO
Aída Cometta Manzoni. *El mundo en la poesía de América española.* Buenos Aires, 1939.
Pp. 92-93.
50. HERNÁNDEZ, JOSÉ ALFREDO
Zulma Núñez. *Coplas de la soledad.* Buenos Aires, Ed. Viau.
Pp. 93-94.
51. HERNÁNDEZ, JOSÉ ALFREDO
Alberto Wagner de Reyna. *Rainer Maria Rilke (El poeta y el hombre).* Lima, 1939.
(Separata de la *Revista de la Universidad Católica del Perú*).
Pp. 94-95.
52. XAMMAR, LUIS FABIO
Juan Mantovani. *La cultura, el arte y el Estado.* Santa Fe, 1939.
Pp. 95-96.
53. HERNÁNDEZ, JOSÉ ALFREDO
Augusto Cambours Ocampo. *Nafragio en la tierra.* La Plata, Editorial "El Ateneo", 1939.
Pp. 96-97.
54. XAMMAR, LUIS FABIO
Revista Iberoamericana. Tomo I, N° 1, Mayo de 1939.
Pp. 97-98.
55. HERNÁNDEZ, JOSÉ ALFREDO
Luis de Paola. *Canto para la muerte de Leopoldo Lugones.* La Plata, 1939.
P. 99.

56. HERNÁNDEZ, JOSÉ ALFREDO
 Horacio Correas. *Poemas para la tierra de nadie*. Rosario, 1939.
 P. 99.
57. s.f.
 Carlos Daniel Valcárcel. *Garcilaso Inca*. Lima, 1939.
 P. 100.
58. s.f.
Centenario del poeta coronado Luis Benjamín Cisneros. Buenos Aires, 1939.
 P. 100.

Nº 4. MARZO DE 1940

59. VÉLEZ PICASSO, JOSÉ M.
Un satírico olvidado: Mateo Rosas de Oquendo.
 Pp. 5-15.
60. SCHWAB, FEDERICO
Lo huachafo como fenómeno social.
 Pp. 16-22.
61. MARTIN, CARLOS
Compañera de nardo.
 Pp. 23-24.
 Poesía.
62. SÁNCHEZ, LUIS ALBERTO
Bruno Traven (?) novelista desconocido.
 Pp. 25-32.
 Novelista norteamericano que residió, al parecer, en México, y con este seudónimo.
63. JIMÉNEZ BORJA, ARTURO
Primitivismo en la iconografía esquizofrénica.
 Pp. 33-48.
 "Trabajo realizado en el Servicio del Dr. Honorio Delgado, con material acumulado por él, desde hace 18 años".
64. DUNCAN, ELENA
Para la muerte de Ricardo Peña.
 P. [49].
 Poesía.

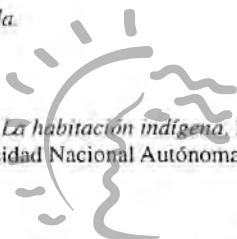


Biblioteca de Letras
 «Jorge Puccinelli Converso»

65. CHAMPION, EMILIO
Picardía de Caviedes.
 Pp. 50-56.
 "Fragmento de un Ensayo".
66. VÁSQUEZ, EMILIO
Exégesis de la poética de Alberto Guillén.
 Pp. 57-67.

NOTAS

67. ANDERSON IMBERT, ENRIQUE
Miniatura sobre Payró.
 Pp. 68-69.
68. PEÑALOZA, WALTER J.
La poesía de Pablo Neruda.
 Pp. 69-87.
69. ROMERO, EMILIO
 Lucio Mendieta y Núñez. *La habitación indígena.* México, Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma, 1939,
 Pp. 88-89.
70. HERNÁNDEZ, JOSÉ ALFREDO
 Aurelio Miró Quesada Sosa. *Martín de Porres en el arte y en el folklore.* Lima, 1940.
 P. 90.
71. XAMMAR, LUIS FABIO
 Jorge Guillermo Leguía. *Estudios históricos.* Santiago, 1939.
 Pp. 90-91.
72. CARVAJAL, LUIS DE
 Ediciones "Piedra y Cielo". Bogotá, 1939.
 Pp. 91-94.
 Reseñas a: Arturo Camacho Ramírez, *Presagio de amor*; Jorge Rojas, *La ciudad sumergida*; y Carlos Martín, *Territorio amoroso.*
73. HERNÁNDEZ, JOSÉ ALFREDO
 Héctor Velarde. *El circo de Pitágoras.* Lima, CIP, 1940.
 P. 94.
74. XAMMAR, LUIS FABIO
Sarmiento. La Plata, Universidad Nacional de la Plata, 1939.
 P. 95.



Biblioteca de Letras
 «Jorge Puccinelli Converso»

Volumen de homenaje que recoge trabajos de Rafael Alberto Arrieta, José A. Orfá, Juan Casani, Ricardo Levene, Carlos Heras, Alberto Palcos, Antonio Salvadores, Fernando Márquez Miranda, Félix Aguilar, María Inés de Monner Sans y Emilio Azzarini.

75. TAURO, ALBERTO
María Luisa Vera. *Poemas de niños tristes*. México, 1939.
Pp. 95-96.
76. XAMMAR, LUIS FABIO
Revista de Filología Hispánica. Año I, N° 1, Buenos Aires, 1939.
Pp. 96-97.
77. XAMMAR, LUIS FABIO
A. Waismann. *La filosofía de Croce*. Córdoba, 1939.
Pp. 97-98.
78. TAMAYO VARGAS, AUGUSTO
Fernando Romero. *Mar y playa*. Lima, Club del Libro Peruano, 1940.
Pp. 98-99.
79. XAMMAR, LUIS FABIO
Azorín. *Lobos Portos*. Córdoba, 1939.
Pp. 99-100.
80. BUSE DE LA GUERRA, HERMANN
Alejandro O. Deustoa. *La esencia de José Vasconcelos*. Lima, Taller Gráfico de P. Barrantes, 1939. «Jorge Puccinelli Converso»
Pp. 100-102.
81. NÚÑEZ, ESTUARDO
Manuel González Prada. *Baladas*. Paris, Tip. de Louis Bellenand et fils, 1939.
Pp. 102-104.
82. s.f.
Cuadernos de la Asociación de Escritores Venezolanos. Caracas, Editorial "Elite".
P. 104.
83. s.f.
Viernes. N° 6. Caracas, 1940.
P. 104.
El Secretario de Redacción de esta revista es el "fino poeta Pascual Venegas Filardo".

Nº 5. JUNIO DE 1940

84. MELÉNDEZ, CONCHA
Recinto de María Zambrano.
Pp. 5-9.
85. JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN
Vida.
P. [10].
Poesía.
86. ALEGRÍA, CIRO
La flauta de Pan.
Pp. 11-15.
"Primer capítulo de una novela inédita".
87. PINTO, ERNESTO
Memoria de la florecida Navidad.
P. [16].
Poesía.
88. TAMAYO VARGAS, AUGUSTO
Perú en trance de novela.
Pp. 17-34.
Sobre Mercedes Cabello de Carbonera.
Contiene. Trayectoria inicial y presentación intelectual. Crecimiento.
Biblioteca de Letras
« Jorge Puccinelli Converso »
89. HERNÁNDEZ, JOSÉ ALFREDO
Canción de fe a la Virgen Santa María.
Pp. [35-36].
Poesía.
90. CARVALLO DE NÚÑEZ, COTA Y ANDRÉ SAS
Cantos infantiles. Melodía de Cota Carvallo de Núñez. Arreglos musicales de André Sas.
Pp. [37-43].
Acompaña a cada canción su respectiva partitura.
Contiene. El negro Pancho. La flor del Amancae; marinera. El río: huayno.
91. TOVAR VELARDE, ELÍAS
O'Neill: su vida novelesca y su obra dramática.
Pp. 44-49.
Contiene. Punto de vista fundamental. El ansia viajera de O' Neill. Técnica y estilo.

NOTAS

92. XAMMAR, LUIS FABIO
La fecha de nacimiento de Abraham Valdelomar.
Pp. 50-51.
93. VELARDE G., SALVADOR
Anotación a Pirandello.
Pp. 51-60.
94. LEDGARD, RODOLFO
El poeta crucificado y la jauría.
Pp. 61-63.
Comentario al folleto del mismo título de Oscar Chávez (Santiago de Chile, Imp. de la Dirección General de Prisiones, 1940, 57 p.) en el que trata de probar que *Suramérica* de Pablo de Rokha sirvió de base para que Joyce escribiera *Finnegans Wake*.

BIBLIOGRAFIA

95. ROMERO, EMILIO
Vicente T. Mendoza, *Romance y corrido*. Prólogo de Jesús C. Romero. México, Ediciones de la Universidad Autónoma, 1939.
Pp. 64-65.
96. XAMMAR, LUIS FABIO
Rosa Arciniega, *Playa de villas*. Manizales, 1940.
Pp. 65-66.
97. JIMÉNEZ BORJA, ARTURO
Tres libros colombianos. Ediciones Piedra y Cielo, Bogotá 1940.
Pp. 66-67.
Reseñas a los siguientes libros de poesía: *Seis elegías y un himno* de Eduardo Carranza; *Regreso de la muerte* de Tomás Vargas Osorio; y, *El ángel desalado* de Gerardo Valencia.
98. XAMMAR, LUIS FABIO
Francisco Romero y Eugenio Pucciarelli. *Lógica*. Buenos Aires, 1939.
Pp. 67-68.
99. URTEAGA C., FRANKLIN
España Peregrina. México, 1940.
Pp. 68-69
«Órgano de la Junta de Cultura Española, cuyo presidente es José Bergamín, asesorado por José Carner, y Juan Laitca».

100. XAMMAR, LUIS FABIO
Luis A. Sánchez. *América: novela sin novelistas*. Santiago, 1940.
Pp. 69-70.
101. ROMERO, EMILIO
Ana Biró de Stern. *Dibujo primitivo y dibujo infantil*. Buenos Aires, 1938.
Pp. 70-71.
102. XAMMAR, LUIS FABIO
Rufino José Cuervo. *Disquisiciones filológicas*. Bogotá, 1939.
P. 71.
103. HERNÁNDEZ, JOSÉ ALFREDO
Alto quién vive y santo y seña para 1940. Buenos Aires, Ed. Sol y Luna.
Pp. 71-72.

104. ROMERO, EMILIO
Revista Mexicana de Sociología. Año I, Vol. I. Nos. 4-5. 1939.
P. 72.

Nº 6. SETIEMBRE DE 1940

105. OROZ, RODOLFO
Reminiscencias virgilianas en Pedro de Oña.
Pp. 5-11.
106. DIEZ-CANSECO, JOSÉ
Romance de la luna zamba.
Pp. [12-13].
Poesía.
107. MARTÍNEZ HAGUE, CARLOS
El cuento nacional.
Pp. 14-25.
108. PAULOTTI, O.L. Y A. DEMBO
La impresión de una visión a los últimos Mocoví.
Pp. 26-30.
«... los últimos Mocoví de la región de Napalpi (Chaco Argentino)».
109. MUELLE, JORGE C.
Miraflores prehistórico.
Pp. 31-41.
Acompaña el artículo cuatro láminas de ceramios.

110. ABRIL, XAVIER
La rosa taurina (Sonetillo flamenco).
 P. [42].
111. XAMMAR, LUIS FABIO
El terremoto en la literatura peruana.
 Pp. 43-56.
 Reproducido en la *Revista Iberoamericana* (México, N° 15, Mayo 15 de 1944, pp. 107-120; véase la reseña, sin firma, a este artículo: *La Prensa*, Lima, 10 de setiembre de 1944, p. 6).
112. PAREJA PAZ-SOLDÁN, CARLOS
Romance de la torre del oro.
 Pp. [57-58].
 Poesía.
113. TAURO, ALBERTO
José Pérez de Vargas, maestro y poeta.
 Pp. 59-68.
114. ALARCO, LUIS FELIPE
Búsqueda.
 Pp. 69-73.
 Relato.



NOTAS

Biblioteca de Letras

115. HERNÁNDEZ, JOSÉ ALFREDO «Puccinelli Converso»
El lenguaje y el poeta.
 Pp. 74-79.
 Establece un paralelo entre *Poeta en New York* de Federico García Lorca (México, Editorial Séneca, 1940) y *Poemas humanos* de César Vallejo (París, 1939).
116. CARRILLO URDANIVIA, GRACIELA
El teatro de Federico García Lorca: Yerma y su obsesión de inmortalidad.
 Pp. 79-81.
117. MAJLUF, EMILIO
Esquema geológico del Perú.
 Pp. 81-86.
118. CARVAJAL, LUIS DE
Ediciones, libros y editoriales.
 Pp. 86-89.
 Comenta sobre la producción de las casas editoras Losada y Sudamericana de Buenos Aires, y La Casa de España en México, y Editorial Séneca, (México).

BIBLIOGRAFIA

119. TAMAYO VARGAS, AUGUSTO
Juan Negro. *Goces y muertes*. Buenos Aires. Colección Continente, 1940.
Pp. 90-91.
120. XAMMAR, LUIS FABIO
Aurelio Miró Quesada Sosa. *Costa, Sierra y Montaña*. Lima, 1940.
Pp. 91-92.
121. HERNÁNDEZ, JOSÉ ALFREDO
El niño y su expresión. Santa Fe, Ministerio de Instrucción y Fomento.
Pp. 92-93.
122. TAMAYO VARGAS, AUGUSTO
Dos ejemplares del Ministerio de Educación del Brasil.
Pp. 93-94.
J.G. de Magalhaes, *Obras completas. Vol. II. Suspiros poéticos e saudades*. Edición anotada por Sousa de Silveira y Prefacio de Sergio Buarque de Holanda. Río de Janeiro, 1940; Manuel Bandeira, *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana*. 2a. ed. Río de Janeiro, 1940.
123. XAMMAR, LUIS FABIO
José Jiménez Borja. *Cien años de literatura y otros estudios críticos*. Lima, 1940.
Pp. 94-95.
124. HERNÁNDEZ, JOSÉ ALFREDO
José Ma. Monner Sans. *Paradigma del nuevo teatro*. La Plata, 1939.
P. 96.
125. XAMMAR, LUIS FABIO
Paul Valéry. *Cementerio marino*. Traducción de R. Olivares Figuros. Caracas, 1940.
Pp. 96-97.
126. HERNÁNDEZ, JOSÉ ALFREDO
3 libros mexicanos de Amigos Españoles de Fábula.
Pp. 97-98.
Cardenio, «monodrama» de Benjamín Jarnés; Son triste, libro de poesías de José López Rubio; y, *7 poemas mexicanos* de Eduardo de Ontañón.
127. BUSE DE LA GUERRA, HERMANN
Mariano Iberico. *El sentimiento de la vida cósmica*. Lima 1939.
Pp. 98-100.
128. HERNÁNDEZ, JOSÉ ALFREDO
José Luis Sánchez Trincado. *Pasión del arte nuevo*. Caracas, 1940.
P. 100.

129. BERNAL, DIONICIO RODOLFO
Antonio de Undurraga. *Morada de España en Ultramar*. Valparaíso, 1940.
Pp. 100-101.
130. PEREIRA, RAÚL MARÍA
Braulio Arenas. *El mundo y su doble*. Santiago, Ediciones, «Mandrágora», 1940.
Pp. 101-102.
- 131 s.f.
Letras. Segundo cuatrimestre de 1940.
P. 102.
132. s.f.
Pedagogía. Lima, junio de 1940.
Pp. 102-103.
133. s.f.
Mercurio Peruano. Lima, julio de 1940.
P. 103.
134. s.f.
Romance. Méjico, agosto de 1940.
P. 103.
135. s.f.
Revista de las Indias. Bogotá, junio de 1940.
P. 104.
136. NÚÑEZ, ESTUARDO
Juan Bautista de Lavalle. *Filosofía del Derecho y Docencia Jurídica*. Lima, Librería e
Imprenta Gil, 1939.
Pp. 104-105.

Nº 7. DICIEMBRE DE 1940

[Incluye en separata, *Índice. Años 1939-1940*]

137. BASADRE, JORGE
El montonero y la tapada.
Pp. 5-15.
138. MOLINARI, RICARDO
Oda a una larga tristeza.
Pp. [16-17].
Poesía.

139. ALCALDE MONGRUT, RICARDO
Ño Simón.
Pp. 18-26.
Relato.
140. LIRA, MIGUEL N.
Dos décimas de olvido.
P. [27].
Poesía.
141. LOHMANN VILLENA, GUILLERMO
Apuntaciones sobre el arte dramático en Lima durante el Virreinato.
Pp. 28-57.
142. VENEGAS FILARDO, PASCUAL
Canción a tu silencio.
P. [58].
Poesía.
143. SÁNCHEZ, LUIS ALBERTO
Una glosa sobre la cultura peruana.
Pp. 59-62.
144. ZEVALLOS QUIÑONES, JORGE
Un romance español del siglo XVIII en el Perú.
Pp. 63-70.
«... versos de trova hallados en el departamento de La Libertad...».
Este romance lo reproduce Emilia Romero de Valle en su *El romance tradicional en el Perú*, México, El Colegio de México, 1952, p. 71.
145. PERALTA, ALEJANDRO
El hombre del charango.
Pp. [71-72].
Poesía.
146. VELARDE, SAMUEL
Morir.
Pp. 73-81.
Cuento.

NOTAS

147. XAMMAR, LUIS FABIO
La Exposición del Libro Argentino.
Pp. 82-83.

148. LEDGARD, RODOLFO
Rilke y la religiosidad en la poesía contemporánea.
Pp. 84-87.

149. OYANEDEZ ENCINAS, ARTURO
Tendencias nuevas en la novela hispanoamericana.
Pp. 87-90.

BIBLIOGRAFIA

150. ROMERO, FERNANDO
Eduardo Martín Pastor. *La vieja casa de Pizarro.* Lima, 1940.
Pp. 91-92.

151. XAMMAR, LUIS FABIO
John Gassner. *Un decenio del drama americano.* Washington, 1940.
Pp. 92-93.

152. HERNÁNDEZ, JOSÉ ALFREDO
Antonio Aita. *Analecta.* Buenos Aires, Editorial Peese, 1940.
Pp. 93-94.

153. PEÑA, ENRIQUE
Juan Guzmán Cruchaga. *Aventura (Poemas).* San Salvador, 1940.
Pp. 94-95.

154. XAMMAR, LUIS FABIO
Enrique Barboza. *La psicología del artista.* Lima 1940.
Pp. 95-96.

155. HERNÁNDEZ, JOSÉ ALFREDO
Otto d'Sola. *Antología de la moderna poesía venezolana.* Caracas, Biblioteca Venezolana de Cultura, 1940.
Pp. 96-97.

156. XAMMAR, LUIS FABIO
Augusto Tamayo Vargas. *Perú en trance de novela.* Lima 1940.
Pp. 97-98.

157. HERNÁNDEZ, JOSÉ ALFREDO
Aurelio Miró Quesada Sosa. *Artes y oficios del Perú.* Lima, Editorial Lumen, 1940.
Pp. 98-99.

158. HERNÁNDEZ, JOSÉ ALFREDO
Vicente Gerbasi. *Bosque doliente.* Caracas 1940.
Pp. 99-100.

159. HERNÁNDEZ, JOSÉ ALFREDO
 Rainer María Rilke. *Poemas de la pobreza y de la muerte*. La Plata, Hipocampo.
 Pp. 100-101.
160. XAMMAR, LUIS FABIO
Universidad. Santa Fe, junio de 1940.
 P. 101.
- 161 s.f.
Revista del Mar del Pacífico. Quito, noviembre de 1940.
 P. 102.
- 162 s.f.
Garcilaso. Lima, noviembre de 1940.
 p. 102.

Nº 8. MARZO-JUNIO DE 1941

163. MIRÓ QUESADA SOSA, AURELIO
El Inca Garcilaso y una comedia de Tirso de Molina.
 Pp. 5-13.
Amazonas en las Indias.
 Reimpreso: Lima, Teatro de San Marcos, 1970, [8] + [2] p. (Serie IV, Estudios de Teatro Peruano, 81). Texto mimeografiado.
 Contiene. Oportunidad de la composición. Huellas del Inca Garcilaso. Gloria y fama del Inca.
 «Jorge Puccinelli Converso»
164. GUILLEN, JORGE
La vida real.
 Pp. 14-[17].
 Poesía.
165. TEMPLE, ELLA DUNBAR
Titeres y titereros en la Lima de fines del siglo XVIII.
 Pp. 18-30.
166. NUÑEZ, ESTUARDO
Apunte sobre Thornton Wilder.
 Pp. 31-35.
167. GARRIDO, JOSÉ EULOGIO
El Ande.
 Pp. 36-39.
 Relato.

168. VALLE, RAFAEL HELIODORO

Contigo.

P. [40].

Poesía.

169. ALVARADO SÁNCHEZ, JOSÉ

Una rosa para Rimbaud.

Pp. 41-56.

170. PEÑA, ENRIQUE

Ausencia de Ricardo.

P. [57].

Poesía.

Ricardo Peña.

171. CARVAJAL, LUIS DE

El grito contra el viento.

Pp. 58-66.

Cuento.

172. TAURO, ALBERTO

Presencia y definición del indigenismo literario.

Pp. 67-83.

También en *Memoria del Segundo Congreso Internacional de Catedráticos de Literatura Iberoamericana*, Los Angeles, 1940.

Se reproduce un fragmento en *Actas y trabajos científicos del XXVIII/4 Congreso Internacional de Americanistas (Lima, 1939)*, Lima, Librería e Imprenta Gil, 1942, t. II, pp. [147]-150. «Jorge Puccinelli Converso»

Contiene. El indigenismo, ante la evolución de la conciencia nacional. Atisbos indigenistas, a través de la evolución de la literatura peruana. Indigenismo: síntoma de resurgimiento colectivo. Indigenismo: manifestación intelectual de un fenómeno social concreto. El indigenismo como «reivindicación de lo autóctono». Originalidad y valor estético del indigenismo. El indigenismo, ante la crítica. Conclusiones.

173. LEDGARD, RODOLFO

La realidad de Franz Kafka.

Pp. 84-91.

174. RÍOS, LUIS ALBERTO

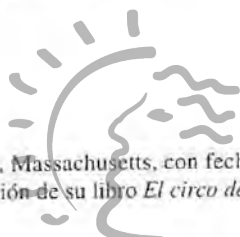
Revolución.

Pp. 92-97.

Relato.

NOTAS

175. XAMMAR, LUIS FABIO
Palabras de presentación pronunciadas en la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, al iniciarse el ciclo de conferencias de don Ramón Pérez de Ayala.
Pp. 98-100.
176. HERNÁNDEZ, JOSÉ ALFREDO
Charla sustentada en el Instituto Cultural Peruano-Norteamericano.
Pp. 101-105.
Sobre su viaje a Norteamérica.
177. CARVAJAL, LUIS DE
Presencia y ausencia de la nostalgia.
Pp. 105-111.
Relato.
178. GUILLÉN, JORGE
Carta a Héctor Velarde.
P. 111.
Dirigida desde Wellesley, Massachusetts, con fecha 14 de enero de 1941, comenta entre otras cosas la aparición de su libro *El circo de Pitágoras*.

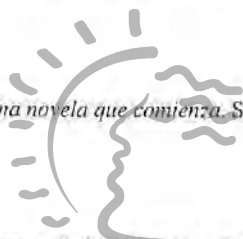


BIBLIOGRAFIA

Biblioteca de Letras

179. XAMMAR, LUIS FABIO «Jorge Puccinelli Converso»
Rodolfo Oros. «El Vasauro», poema heroico de Pedro de Oña. Santiago, Prensas de la Universidad de Chile, 1941.
Pp. 112-113.
180. HERNÁNDEZ, JOSÉ ALFREDO
Concha Meléndez, *Entrada en el Perú.* La Habana. «La Verónica». 1941.
Pp. 113-114.
181. JIMÉNEZ BORJA, ARTURO
María Rosa Macedo C. *Ranchos de caña.* Lima, 1941.
P. 114.
182. XAMMAR, LUIS FABIO
José María Arguedas, *Yawar fiesta.* Lima, 1941.
Pp. 115-116.

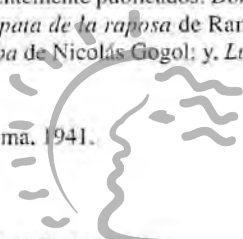
183. HERNÁNDEZ, JOSÉ ALFREDO
Mario Florián. *Tono de fauna*. Cajamarca, 1941.
P. 116.
184. XAMMAR, LUIS FABIO
José Luis Bustamante y Rivero. *Una visión del Perú*. Montevideo, 1941.
Pp. 116-117.
185. HERNÁNDEZ, JOSÉ ALFREDO
Eduardo Caballero Calderón. *Tipacoque*. Bogotá, Talleres Gráficos «Mundo al Día»,
1940.
Pp. 117-118.
186. XAMMAR, LUIS FABIO
Pedro Grases. *Don Luis Correa, suma de generosidad en las letras venezolanas*. Ca-
racas, 1941.
Pp. 118-119.
187. RÍOS, LUIS ALBERTO
Macedonio Fernández. *Una novela que comienza*. Santiago de Chile Ediciones Ercilla,
1941.
Pp. 119-121.
188. XAMMAR, LUIS FABIO
Gilberto González Contreras. *Rubén Romero, el hombre que supo ver*. La Habana,
1940.
Pp. 121-122.
189. OLIVAS, ANTONIO
Fermín Peraza Sarausa. *Anuario Bibliográfico Cubano, 1940*. La Habana, Imprenta y
Papelería «Alfa», 1941.
Pp. 123-124.
190. BUSE DE LA GUERRA, HERMANN
Salvador de Madariaga. *Vida del muy magnífico señor don Cristóbal Colón*. Buenos
Aires. Editorial Sudamericana, 1940.
Pp. 124-125.
191. LUGO P., MANUEL
Joaquín Xirau. *La filosofía de Husserl*. Buenos Aires, 1941.
Pp. 125-126.
192. CARVAJAL, LUIS DE
Cuadernos de Poesía. Barcelona-Madrid. Ediciones Patria.
P. 127.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Dirigida por Jesús Nieto. El N° 3 incluye una antología de poetas peruanos. En números anteriores esta revista dedicó sendos homenajes a Unamuno, Príncipe de Esquilache y Gutierre de Cetina.

193. CARVAJAL, LUIS DE
Manuel Maples Arce, *Antología de la poesía mexicana moderna*. Roma, 1940.
Pp. 127-128.
194. OLIVAS, ANTONIO
Luis Lama, *Arriba! (Lecturas peruanas)*, Lima, 1941.
Pp. 128-129.
195. HERNÁNDEZ, JOSÉ ALFREDO
La Editorial Espasa-Calpe S.A. Buenos Aires.
P. 129.
Noticia de los títulos recientemente publicados: *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos; *Lazarillo de Tormes*; *La pata de la raposa* de Ramón Pérez de Ayala; *Plenitud* de Amado Nervo; *Taras Bulba* de Nicolás Gogol; y *Luis Candelas* de Antonio Espina.
196. s.f.
Cultura Peruana. N° 2. Lima, 1941.
Pp. 129-130.
197. s.f.
Garcilaso. Año 2. N° 3. Abril de 1941. Lima.
Pp. 130-131.
198. s.f.
Alcor (Síntesis bimensual de la Vida Americana). Buenos Aires, 1941.
P. 131.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

N° 9. SETIEMBRE-DICIEMBRE DE 1941
«Viñetas de Alicia Bustamante».

[Incluye en separata, *Índice. Año 1941*]

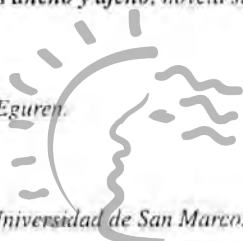
199. MISHKIN, BERNARD
Poseción de la tierra en una aldea andina.
Pp. [5]-11.
En la comunidad de Kauri, en el Cuzco.
200. DIEZ-CANSECO, JOSÉ
José Joaquín de Larriua, clérigo.
Pp. 12-28.

201. VELARDE, HÉCTOR
Arquitectura del Renacimiento.
Pp. 29-41.
202. XAMMAR, LUIS FABIO
Virgilio y Juan de Arona.
Pp. 42-47.
203. GONZÁLEZ, CARLOS ALBERTO
Parábola.
P. [48].
Poesía.
204. ARRÓSPIDE DE LA FLOR, CÉSAR
Un concertista del siglo pasado en Lima.
Pp. 49-55.
Luis Moreau Gottschalk, pianista norteamericano que visitó Lima en 1865.
205. MIRÓ QUESADA, FRANCISCO
La absurdidad del mundo.
Pp. 56-64.
206. MEJÍA BACA, JOSÉ
Relato en el tambo.
Pp. 65-70.
«Capítulo de la novela *Sambambé*».
207. DELGADO, AMADEO «Jorge Puccinelli Converso»
Poema.
Pp. [71-72].
208. PEÑALOZA R., WALTER
Significado de don Ricardo Palma en nuestra cultura.
Pp. 72-95.
209. MEJÍA XESSPE, M.T.
Contribución al estudio de la geofagia en el Perú.
Pp. 96-102.
Contiene. I. Arcillas. II. Sustancias cálcicas. Bibliografía.

NOTAS

210. HERNÁNDEZ, JOSÉ ALFREDO
Viejas leyendas del Perú (Conferencia dictada en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos).
Pp. 103-110.

211. XAMMAR, LUIS FABIO
Teatro de Ricardo Peña Barrenechea (Prólogo a la audición de Bandolero Niño interpretado por la Asociación de Artistas Aficionados).
 Pp. 110-112.
212. SÁNCHEZ, LUIS ALBERTO
Panorama hacia el alba: testimonio y clave.
 Pp. 112-115.
 Comentario a la novela de José Ferrando (Lima, Talleres Gráficos de la Editorial «El Universal», 1941).
 Incluido en la segunda sección de su artículo «Dos notas sobre literatura peruana contemporánea» (*Revista Iberoamericana*, México, Vol. IV, N° 8, Febrero 15 de 1941, pp. 315-322).
213. FUENTES IBÁÑEZ, M.F.
Alrededor de El mundo es ancho y ajeno, novela sudamericana.
 Pp. 115-118.
214. DEUSTUA, RAÚL
La poesía de José María Eguren.
 Pp. 119-128.
215. HERNÁNDEZ, JOSÉ ALFREDO
Murthia de Osuna en la Universidad de San Marcos.
 P. 128.
 Poetisa española.



Biblioteca de Letras
 «Jorge Puccinelli Converso»

BIBLIOGRAFIA

216. XAMMAR, LUIS FABIO
 Amado Alonso. *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Buenos Aires, 1940.
 Pp. 129-130.
217. HERNÁNDEZ, JOSÉ ALFREDO
 Daniel J. Devoto. *El arquero y las torres. La salamandra*. Buenos Aires, Gulab y Aldabador, 1940.
 Pp. 130-131.
218. XAMMAR, LUIS FABIO
 Alberto Ulloa. *Posición internacional del Perú*. Lima, 1941.
 Pp. 131-133.
219. HERNÁNDEZ, JOSÉ ALFREDO
 Leopoldo Lugones. *Antología poética*. Selección y prólogo de Carlos Obligado. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina.
 Pp. 133-134.

220. XAMMAR, LUIS FABIO
Horacio Rega Molina. *Oda provincial*. Buenos Aires, 1940.
Pp. 134-136.
221. HERNÁNDEZ, JOSÉ ALFREDO
Estuardo Núñez. *La prosa literaria del Perú en los últimos veinte años*. Los Angeles, California. Sobreiro de la Memoria del Segundo Congreso Internacional de Catedráticos de Literatura Iberoamericana.
Pp. 136-137.
222. XAMMAR, LUIS FABIO
Obras completas de Luis Benjamín Cisneros mandadas publicar por el Gobierno del Perú.
Pp. 137-138.
223. HERNÁNDEZ, JOSÉ ALFREDO
Paul Marcoy. *Viajes por los valles de la quina*. Buenos Aire. Espasa-Calpe Argentina.
P. 138.
224. RÍOS, LUIS ALBERTO
Vicente Huidobro. *El ciudadano del olvido*. Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1941.
Pp. 138-143.
225. PEREIRA, RAÚL MARÍA
Rafael Heliodoro Valle. *Índice de la poesía centroamericana*. Santiago de Chile, Editorial Ercilla, 1941.
Pp. 143-144. «Jorge Puccinelli Converso»
226. HERNÁNDEZ, JOSÉ ALFREDO
D.W. Lawrence. *La serpiente emplumada*. Buenos Aires, Editorial Losada.
Pp. 144-145.
227. HERNÁNDEZ, JOSÉ ALFREDO
Elena Duncan. *Las vivas llagas*. La Plata, Cuadernos Viador, 1941.
P. 145.
228. XAMMAR, LUIS FABIO
Alberto Jochamowitz. *Baca Flor, hombre singular*. Lima, 1941.
P. 146.
229. PEREIRA, RAÚL MARÍA
Pascual Venegas Filardo. *Música y eco de tu ausencia*. Caracas, Ediciones Viernes, 1941.
P. 147.

230. OLIVAS, ANTONIO
Marion Evelyn Wright. *Juanito, el frejolito mexicano saltarín*. Lima, 1941.
Pp. 147-148.

231. *Cultura Peruana*. Nº 4. Setiembre de 1941.
P. 148.

232. s.f.
Letras. Nº 19. Segundo cuatrimestre de 1941.
P. 148.

233. s.f.
Mercurio Peruano. Nº 174. Setiembre de 1941.
Pp. 148-149.

234. s.f.
Peruanidad. Nº 1. Noviembre de 1941.
P. 149.



CUADERNOS DE COCODRILO

235. PEÑA, RICARDO
Cántico lineal. [8] p. [Anejo del Nº 1].

236. *Máscaras de baile*. Colección de Arturo Jiménez Borja. [12] p. [Anejo del Nº 1].
Se reproducen ocho máscaras de danzas de La Libertad, Cajabamba, Huánuco y Puno.

237. MARTÍN ADÁN
La rosa de la espinela. [16] p. [Anejo del Nº 2].

238. *La pintura de Ricardo Peña*. [8] p. [Anejo del Nº 2].
Incluye cinco reproducciones (*Auto retrato, Cartón abstracto, Pasillo de negritos, Figura del mar, China de Chachapoyas*).

239. SÁNCHEZ MÁLAGA, CARLOS
Dos corales a capella. [12] p. [Anejo del Nº 3].
Incluye las partituras de *Marinera: canción popular* y *Pajarillo errante*.

240. VICENTE AZAR
Nueva canción de otoño. [16] p. [Anejo del Nº 3].

241. CUETO FERNANDINI, CARLOS
Poemas dispersos. [12] p. [Anejo del Nº 4].

242. *Instrumentistas y bailarines (Departamento de Puno)*. [16] p. [Anejo del N° 4].
 Texto de presentación por Arturo Jiménez Borja: pp. [11-14].
 Incluye ocho fotografías.
243. *Coreografía colonial. Acuarelas mandadas hacer por D. Baltasar Jaime Compañón y Bujanda. S. XVIII*. [16] p. [Anejo del N° 4].
 "Coreografía nacional", por Arturo Jiménez Borja: pp. [11-14].
 Se reproducen ocho acuarelas.
244. RODRÍGUEZ, CÉSAR ATAHUALPA
Poemas. [8] p. [Anejo N° 6].
245. MERCADO, GUILLERMO
Canto a Sachaca. [8] p. [Anejo del N° 5].
246. *Mate peruano. Colecciones: Museo Nacional de Arqueología y Arturo Jiménez Borja*. [20] p. [Anejo del N° 6].
 "Mate peruano", por Arturo Jiménez Borja: pp. [16-19].
 "Dibujos de Alejandro Gonzales"
 "Fotos de Abraham Guillén".
247. MÚSICA POPULAR. ESTE CUADERNO SALE BAJO LOS CUIDADOS DE CARLOS SÁNCHEZ MÁLAGA. [8] p. [Anejo del N° 7].
 Se incluyen cuatro partituras de las composiciones recopiladas por Leonardo Cerrón en Tarma.
248. FLORIÁN, MARIO
Florecimiento andino. [8] p. [Anejo del N° 7].
249. HARTH-TERRÉ, EMILIO
Arquitectura popular peruana. Fotografías del autor. [26] p.
 [Anejo del N° 8].
 "[La arquitectura popular]", por Emilio Harth-terré: pp. [19-25].
 Incluye 26 fotografías.
250. *Leyendas del Perú. Recogidas por Arturo Jiménez Borja*. [8] p. [Anejo del N° 8].
 "Dibujos de Julia Codesido".
251. RÍOS, CARLOS ALFONSO
Celebración del destino. [8] p. [Anejo del N° 8].
252. HERNÁNDEZ, JOSÉ ALFREDO
El ángel agitado. [12] p. [Anejo del N° 9].
 «Este cuaderno lleva tres dibujos de esquizofrénicos, de la colección del Dr. Honorio Delgado».

253. *Taquies según Guamán Poma*. [20] p. [Anejo del N° 9].
 "Con la colaboración de J.M.B. Farfán".
 "[Taquies]". por Arturo Jiménez Borja: pp. [13-19].
254. SÁNCHEZ MÁLAGA, CARLOS
Dos Lieder. Versos de Luis Fabio Xammar. [16] p. [Anejo del N° 9].
 Los versos corresponden al libro *Wayno*.

INDICE ONOMASTICO

- Abril, Xavier 43, **110**
 Aguilar, Félix 74
 Aita, Antonio 152
 Alarco, Luis Felipe **114**
 Alcalde Mongrut, Ricardo **39,139**
 Alegría, Ciro **86, 213**
 Alonso, Amado 216
 Alvarado Sánchez, José **169, 240**
 Anderson Imbert, Enrique **67**
 Arciniega, Rosa 96
 Arenas, Braulio 130
 Arguedas, José María **21, 182**
 Arieta, Rafael Alberto 74
 Arröspide de la Flor, César **204**
 Azorín 79
 Azzarini, Emilio 74
- Baca-Flor, Carlos 228
 Bandeira, Manuel 122
 Bandeira Filho, Manuel Carneiro de Sousa, v.
 Bandeira, Manuel
 Barboza, Enrique 154
 Barrantes Castro, Pedro 6, 80
 Basadre, Jorge 12, **37, 137**
 Bellenand, Louis 81
 Benvenuto Murieta, Pedro Manuel **42**
 Bergamín, José 99
 Bernal, Dionicio Rodolfo **129**
 Biró de Stern, Ana **36, 101**
 Buarque de Holanda, Sergio 122
 Buse de la Guerra, Hermann **80, 127, 190**
 Bustamante y Rivero, José Luis 184
- Caballero Calderón, Eduardo 185
 Cabello de Carbonera, Mercedes 88
- Camacho Ramírez, Arturo 72
 Cambours Ocampo, Augusto 53
 Cané, Luis 13
 Carner, José 99
 Carvajal, Luis de **27, 72, 118, 171, 177, 192, 193**
 Carvallo de Núñez, Cota **90**
 Carranza, Eduardo 97
 Carrillo Urdanivia, Graciela **116**
 Casañi, Juan 74
 Caveró Mariátegui, Amalia 18
 Caviedes, Juan del Valle 65
 Cerrón, Leonardo **247**
 Cervantes Saavedra, Miguel de 28
 Cerna, Guillermo de 192
 Champion, Emilio **65**
 Chaves, Oscar 94
 Cisneros, Luis Benjamín 58, 222
 Codesido, Julia **250**
 Colón, Cristóbal 190
 Cometta Manzoni, Aída 49
 Correa, Luis 186
 Correas, Horacio 56
 Croce, Benedetto 77
 Cuervo, Rufino José 102
 Cueto Fernandini, Carlos **241**
- Delgado, Amadeo 207
 Delgado, Honorio 63, **252**
 Dembo, A. **108**
 Deustua, Alejandro O. 80
 Deustua, Raúl **214**
 Devoto, Daniel J. 5, 217
 Diez-Canseco, José **106, 200**
 Duncan, Elena 64, 227

- Echenique, José Rufino 7
 Eguren, José María 214
 Espina, Antonio 195
 Esquilache, Francisco de Borja y Aragón, Príncipe de 192
- Farfán Ayerbe, José María Benigno 253
 Fernández, Macedonio 187
 Ferrando, José 212
 Fierro, Pancho 46
 Fingerit, Marcos 44
 Florián, Mario 183, 248
 Fuentes Ibáñez, Moisés F. 213
- Gallegos, Rómulo 195
 Gamarra, Abelardo M. 46
 García Lorca, Federico 115, 116
 Garcilaso de la Vega, Inca 57, 163
 Garrido, José Eulogio 167
 Gassner, John 151
 Gerbasí, Vicente 158
 Gogol, Nikolai Vasilievich 195
 Gonzales, Alejandro 246
 González, Carlos Alberto 203
 González, J.V. 28
 González Contreras, Gilberto 188
 González Prada, Manuel 81
 Grases, Pedro 186 «Jorge Puccinelli Contreras»
 Guaman Poma de Ayala, Felipe 253
 Guillén, Abraham 246
 Guillén, Alberto 66
 Guillén, Jorge 164, 178
 Guzmán Cruchaga, Juan 153
- Harth-terré, Emilio 249
 Heras, Carlos 74
 Hernández, José Alfredo 8, 11, 13, 14, 24, 31, 34, 43, 50, 51, 53, 55, 56, 70, 73, 89, 103, 115, 121, 124, 126, 128, 152, 155, 157-159, 176, 180, 183, 185, 195, 210, 215, 217, 219, 221, 223, 226, 227, 252
 Huidobro, Vicente 224
 Hussserl, Edmund 191
- Iberico, Mariano 127
 Izquierdo Ríos, Francisco 33
- Jacovella, Bruno 29
 Jarnés, Benjamin 126
 Iijena Sánchez, Rafael 29
 Jiménez, Juan Ramón 85
 Jiménez Borja, Arturo 23, 29, 30, 33, 63, 97, 181, 246, 236, 242, 243, 246, 250, 253
 Jiménez Borja, José 123
 Jochamowitz, Alberto 228
 Joyce, James 48, 94
 Juan de Arona 202
- Kafka, Franz 173
- Lama, Luis 194
 Larrea, Juan 99
 Larriva, José Joaquín de 200
 Lavalle, Juan Bautista de 136
 Lawrence, David Herbert 226
 Ledgard, Rodolfo 48, 94, 148, 173
 Leguía, Jorge Guillermo 71
 Levene, Ricardo 74
 Lira, Miguel N. 140
 Lohmann Villena, Guillermo 141
 López Rubio, José 126
 Lugo P., Manuel 191
 Lugones, Leopoldo 155, 219
- Lionn, Teresa María 17
- Macedo C., María Rosa 181
 Madariaga, Salvador de 190
 Magalhaes, Domingo José Gonçalves de. v.
 Magalhaes, José Gonçalves de
 Magalhaes, José Gonçalves de 122
 Majluf, Emilio 117
 Mantovani, Juan 52
 Maples Arce, Manuel 193
 Marasso, Arturo 28
 Marcoy, Paul [*seud.* de Laurent Saint-Cricq] 223
 Marín, Juan 31
 Márquez Miranda, Fernando 74
 Martín, Carlos 61, 72
 Martín Adán 43, 237
 Martín de Porres, san 70
 Martín Pastor, Eduardo 150

- Martínez Compañón y Bujanda, Jaime **243**
 Martínez Hague, Carlos **26, 107**
 Meireles, Cecilia **3, 40**
 Mejía Baca, José **25, 206**
 Mejía Xesspe, M. Toribio **209**
 Meléndez, Concha **84, 180**
 Melgar, Mariano **15**
 Mendieta y Núñez, Lucio **69**
 Mendoza, Vicente T. **95**
 Mercado, Guillermo **245**
 Miró-Quesada Cantuarias, Francisco **205**
 Miró-Quesada Sosa, Aurelio **19, 70, 120, 157, 163**
 Mishkin, Bernard **199**
 Molinari, Ricardo E. **8, 27, 138**
 Monner Sans, José María **124**
 Monner Sans, María Inés de **174**
 Moreau Gottschalk, Luis **204**
 Muelle, Jorge C. **109**
- Negro, Juan **20, 119**
 Neruda, Pablo **68, 216**
 Nervo, Amado **195**
 Nieto, Jesús **192**
 Núñez, Estuardo **1, 32, 47, 81, 136, 166, 221**
 Núñez, Zulma **50**
- Obligado, Carlos **219**
 Olivares Figueroa, R. **125**
 Olivas, Antonio **189, 194, 230**
 O'Neill, Eugene **91**
 Ontañón, Eduardo de **126**
 Oña, Pedro de **105, 179**
 Oría, José A. **74**
 Oroz, Rodolfo **105, 179**
 Osuna, Myrthia de **215**
 Oyanedes Encinas, Arturo **149**
- Palcos, Alberto **74**
 Palma, Ricardo **208**
 Paola, Luis de **55**
 Pareja Paz-Soldán, Carlos **112**
 Pastor, Eduardo Martín. v. Martín Pastor, Eduardo
 Paulotti, O.L. **108**
- Pavletich, Esteban **16**
 Payró, Roberto J. **67**
 Peña Barrenechea, Enrique **38, 153, 170**
 Peña Barrenechea, Ricardo **22, 43, 170, 211, 235, 238**
 Peñalosa y Briceño, Diego de **37**
 Peñaloza Ramella, Walter J. **68, 208**
 Peralta, Alejandro **145**
 Peraza Sarausa, Fermín **189**
 Pereira, Raúl María **35, 43, 130, 225, 229**
 Pérez de Ayala, Ramón **175, 195**
 Pérez de Vargas, José **113**
 Pinto, Ernesto **10, 87**
 Pirandello, Luigi **93**
 Pizarro, Francisco **150**
 Pucciarelli, Eugenio **98**
 Puccinelli, Jorge **46**
- Rega Molina, Horacio **220**
 Rilke, Rainer María **51, 148, 159**
 Rimbaud, Arthur **169**
 Ríos, Carlos Alfonso **14, 251**
 Ríos, Luis Alberto **174, 187, 224**
 Rodríguez, César Atahualpa **244**
 Rojas, Jorge **72**
 Rokha, Pablo de **94**
 Rokha, Winett de **35**
 Romero, Emilio **69, 95, 101, 104**
 Romero, Fernando **6, 78, 150**
 Romero, Francisco **98**
 Romero, Jesús C. **195**
 Romero, Rubén **188**
 Romero de Valle, Emilia **144**
 Rosas de Oquendo, Mateo **59**
- Sabogal, José **32**
 Sáenz, Moisés **32**
 Salvadores, Antonio **74**
 Sánchez, Luis Alberto **62, 100, 143, 212**
 Sánchez Málaga, Carlos **239, 247, 254**
 Sánchez Trincado, José Luis **128**
 Sas, André **90**
 Schwab, Federico **60**
 Silveira, Sousa da **122**
 Sola, Otto d' **159**

Tamayo Vargas, Augusto 11, **45, 78, 88, 119, 122**, 156

Tauro, Alberto **7, 12, 49, 75, 113, 172**

Téllez, Fray Gabriel, v. Tirso de Molina

Temple, Ella Dunbar **4, 165**

Tirso de Molina 163

Tovar Velarde, Elías **91**

Ulloa, Alberto 218

Unamuno, Miguel de 192

Undurraga, Antonio de 129

Urteaga C., Franklin **99**

Valcárcel, Carlos Daniel 57

Valcárcel, Luis E. 30

Valdelomar, Abraham 92

Valencia, Gerardo 97

Valéry, Paul 125

Valle, Rafael Heliodoro **41, 168, 225**

Vallejo, César 26, 47, 115

Vargas Osorio, Tomás 97

Vasconcelos, José 80

Vásquez, Emilio **66**

Velarde, Héctor 2, 73, 178, **201**

Velarde, Samuel 2, 73, **146, 178**

Velarde G., Salvador **93**

Vélez Picasso, José M. **59**

Venegas Filardo, Pascual 83, **142, 229**

Vera, María Luisa 75

Vicente Azar, v. Alvarado Sánchez, José

Virgilio Marón, Publio 28, 105, 202

Wagner de Reyna, Alberto 51

Waismann, A. 77

Wiese, María 15

Wilder, Thornton 166

Wright, Mario Evelyn 230

Xammar, Luis Fabio **9, 10, 28, 40, 52, 54,**

71, 74, 76, 77, 79, 92, 96, 98, 100, 102,

111, 120, 123, 125, 147, 151, 154, 156,

160, 175, 179, 182, 184, 186, 188, 202,

211, 216, 218, 220, 222, 228, 254

Xirau, Joaquín 191

Zani, Gicelda 34

Zapata Gollán, Agustín 9

Zevallos Quiñones, Jorge 144



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

RESEÑAS

SZYSZLO, Fernando de. *Miradas furtivas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996. 306 p. (Tierra Firme).

Este conjunto de textos selectos de uno de los pintores más importantes del Perú e Hispanoamérica, resulta una lectura obligada para todos aquellos interesados no sólo en la plástica peruana y universal, sino en el acercamiento al mundo de un creador, pues, nos pone en contacto con sus ideas y vivencias, sus hallazgos, sus discrepancias, sus afinidades. Así, hallamos al artista examinando la tradición plástica nacional y occidental, con lúcida y animada precisión, rescatando los aportes que han sido las fuentes de su propio trabajo creador.

La prosa de Szyszlo es limpia, serena en consonancia con su fascinación por el arte renacentista. Como en un cuadro, muestra los claros y las sombras de su aprendizaje del oficio pictórico de su aventura humana. Una estupenda excursión por la arquitectura, la política cultural, las culturas prehispánicas y virreinales, el arte latinoamericano, las personas que conoció y que dejó honda impresión en él, etc. Una lectura que enriquece la contemplación de la obra de arte en general.

Miguel Angel Rodríguez Rea

CHAVEZ REYES, Amancio. *Aspectos formales de la palabra castellana*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Centro de Producción Editorial, 1995. 171 p.

Esta obra es el resultado de varios años de experiencia en la enseñanza universitaria que ha efectuado Amancio Chávez Reyes.

Se advierte un intento por establecer una correlación entre el nivel fonológico de la lengua española y su correspondiente escritura, con tal fin se analizan los formantes fonológicos que ocurren en el plano significativo de la palabra anotada ortográficamente.

El autor declara: "El contenido de este libro está diseñado sobre la base de tópicos que conforman los aspectos muy elementales tales como los formantes fonológicos (ortografía) y las estructuras silábicas que conforman la estructura interna de las palabras en su nivel segmental y la tildación de las mismas como componente suprasegmental" ("Aspectos formales...", p. 13).

En la parte introductoria, el autor puntualiza: "La ortografía como una aproximación sociolingüística [...] constituye el cumplimiento de nuestro compromiso con la comunidad usuaria de la forma escrita del castellano y es la conjunción teórica en torno al tan sentido problema que presenta la ortografía castellana..." (Aspectos formales...", p.15).

Además, propone: "correctivos reguladores de normas introducidas a partir de su oracionalidad".

La obra está estructurada en cuatro capítulos:

LETRAS (Lima), 95-96: 269-287, 1998.

- Cap. I. Fundamentos sociolingüísticos.
- Cap. II. Usos y normas ortográficas.
- Cap. III. La sílaba castellana.
- Cap. IV. Acento y tildación.

En el Apéndice destacan las prácticas de ortografía. "Aspectos formales de la palabra castellana" perfila una constante, a manera de un objetivo, que consiste en aplicar los conocimientos sociolingüísticos en la enseñanza-aprendizaje de la escritura española. Aunque el autor prefiere considerar la estructura de la palabra aisladamente y en el contexto oracional.

Finalmente, cabe señalar que hay otros temas tratados como la dicotomía lengua/uso, la comunidad de usuarios, el consenso social, el uso de préstamos (de origen quechua, aimara, inglés, francés, etc.) que son pertinentes en el campo de la ortografía del español.

Humberto Masgo Cabella

Biblioteca de Letras
"Jorge Puccinelli Converso"

FERREL, Marco. *Manual de uso idiomático*. 2ª. ed. Lima, 1998. 238 p.

Se ha publicado la segunda edición de *Manual de uso idiomático* del profesor Marco Ferrel. Es una obra que trata la lengua escrita desde el punto de vista normativo, esto es, identifica y muestra las formas de expresarse y los decires correctos (otro enfoque de estudio de la lengua es el *descriptivo*, que describe sus estructuras o componentes sin que interese si son correctos o no). Si necesitamos asegurarnos de la ortografía de una palabra, consultamos el diccionario; si el problema es con la construcción de una frase u oración, buscamos una gramática o un libro de redacción y estilo. El *Manual de uso idiomá-*

tico responde a otra concepción y a otros propósitos. Está constituido por dieciocho capítulos con una colección clasificada de ejemplos erróneos del lenguaje periodístico, que son examinados y corregidos de modo tal que el lector pueda reconocer y evitar los principales tipos de errores en que incurrimos al escribir.

La lectura del *Manual* permite formarnos una idea de lo complejo del uso que es el campo de la lengua escrita, que va de lo más simple, como la corrección de faltas de ortografía, hasta lo más complejo y profundo, como la reestructuración de oraciones oscuras o mal construidas, lo cual supone un buen conocimiento de la oración compuesta. A mitad de camino entre lo fácil y obvio (la ortografía) y lo no fácil (sintaxis aplicada al esclarecimiento del texto), tenemos otras áreas problemáticas, como la concordancia y la correspondencia de tiempos y modos verbales. A este respecto debemos señalar que si nos tomamos el trabajo de revisar lo que la gente escribe —incluidas personas instruidas—, comprobaremos la gran incidencia de los errores de concordancia, especialmente la de adjetivo y sustantivo (en este rubro entran los adjetivos propiamente dichos, los artículos y los participios de pasado). Dos rasgos diferencian al *Manual* de cualquier otra obra de carácter normativo: su base casuística (cada capítulo está constituido por ejemplos de uso) y la inmediatez del tratamiento (cada ejemplo tiene su corrección o explicación). No se necesita leer varias páginas para entender algo: las respuestas y esclarecimientos vienen con cada ejemplo.

Entre los diversos puntos que el *Manual* esclarece en el terreno léxico, destaca lo que allí —ampliando lo expuesto por

una investigadora sanmarquina— se explica sobre la voz *master*. Luego de identificarla como anglicismo (palabra del inglés introducida en el español), se hace notar que el importado grado de *master* (o *magíster*, si hemos de evitar el extranjerismo) equivale simplemente a la licenciatura y no es lo que se cree (un grado intermedio entre licenciatura y doctorado). A este respecto, el *Manual* explica que en países de habla inglesa el sistema universitario tiene tres grados académicos: *bachelor*, *master* y *doctor*, equivalentes a *bachiller*, *licenciado* y *doctor*; respectivamente (también llama la atención que la licenciatura, contrariamente a lo que acá creemos, *sí es un grado académico*, según se ve en el diccionario de la Academia de la Lengua).

Aun cuando el *Manual de uso idiomático* es obra de carácter normativo, tiene una amplia base descriptiva. Por ejemplo, el tratamiento del uso del prefijo *pseudo* como adjetivo y el del empleo del gerundio por infinitivo (en casos como "la mejor manera de llegar es caminando por allá") tienen su origen en artículos que el profesor Ferrell escribió en el *Boletín* de la Dirección de Investigación de la Universidad Nacional de Educación en 1983, fecha en que ni el *Esbozo* de la Academia de la Lengua ni otras gramáticas se habían ocupado de esos temas. Consideramos que el *Manual de uso idiomático*, por la riqueza de información que contiene y por su capacidad resolutive, es un libro de gran utilidad para correctores, profesores de lengua, lingüistas, traductores y toda persona que desee mejorar su habilidad de redactar correctamente.

Luisa Portilla Durand

UGARTE CHAMORRO, Miguel Ángel. *Vocabulario de peruanismos*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1997. 311 p. [Se estiman 7,300 entradas].

Miguel Angel Ugarte Chamorro (1910-1996) fue un investigador de una sola pieza; desde temprana edad sintió una curiosidad, siempre renovada, por las cosas del lenguaje; en un periodo que rebasó el medio siglo demostró un interés indomable por la caza de nuevas formas, modalidades y significados en el inagotable yacimiento lingüístico del castellano peruano. Hasta la última etapa de su existencia estuvo poseído por un vivo entusiasmo que lo llevó a coronar con éxito la obra de toda su vida: *El vocabulario de peruanismos*.

La historia lexicográfica desde el hito Juan de Arona (1883), pasando, entre otros, por el mismo Ricardo Palma (1903), Enrique Tovar (1942), César Angeles Caballero (1965), Javier Pulgar Vidal (1967), Alberto Tauro (1967 y 1975), hasta Juan Alvarez Viza (1992) ha venido designando el producto lexicográfico como "Diccionario" ¿Por qué Ugarte denominó atinadamente a su obra "Vocabulario" y no "Diccionario" como ha sido usual en la tradición del castellano del Perú?

Contestaremos resueltamente ciñéndonos, con los límites prácticos del caso, a los postulados del lingüista francés Bernard Quemada (1968) quien afirma que el diccionario se basa en la lengua, entidad abstracta y utópica; en cambio el vocabulario tiene su soporte en la realidad del habla, en el discurso; el diccionario se fundamenta en la competencia del hablante; el vocabulario se vincula entrañablemente a la actuación del hablante. Un diccionario

se encuentra poblado de lexemas, unidades teóricas de la lengua; en un vocabulario figura la materialidad de las palabras (vocalos, voces). Con relación al tamaño del corpus, el lexicógrafo percibe que la tarea de descripción aparece ya bien delimitada al momento de diseñar un vocabulario porque él tiene conocimiento que se debe mover dentro de los límites fijados por las características propias del habla; lo que, teóricamente, no ocurriría al componer un diccionario de lengua cuyo universo léxico no tendría fronteras.

Las entradas del Vocabulario de Peruanismos.

Criterios generales.- Miguel Angel Ugarte es el primer diccionarista del medio que replantea el viejo problema práctico de la ordenación alfabética de un inventario léxico, tema vinculado a la organización general o macroestructura de un repertorio; en esta línea, llama la atención en el *Vocabulario* la adopción del orden latino universal –vigente hace siglos en los grandes diccionarios europeos– que prescinde de los dígrafos “CH” y “LL” y los incluye dentro de los apartados correspondientes a las letras “C” y “L”.

Las 7.000 y pico de entradas que conforman la ya mencionada macroestructura del *Vocabulario* vienen escritas en letra negrita y minúsculas; no obstante la sigla APRA, o nombres propios como *Amazonia*, *Tahuantinsuyo*, *Tangüis* aparecen en minúsculas. Adecuadamente presentadas las voces *Collao* “meseta del Collao”, *Cuba libre*, o *San Gil* conservan la mayúscula inicial. Es curioso que Leal (Piura) “nombre popular que se da al perro” figure con mayúsculas.

La descripción gramatical o estilística de la forma canónica o clave de las entra-

das, gracias a las abreviaturas, se cumple a cabalidad a lo largo del nutrido catálogo; sin embargo se constatan ciertos desajustes, pues, algunas que figuran en numerosos artículos, a su vez se omiten en la imprescindible Tabla de Abreviaturas lo cual confunde al usuario, así se verifica que de:

chapa u.m. en d.; *guacho* u.m. en d.; *hoyo* u.m. en d.
alargue de verbal de alargar; *jale* de verbal jalar.
encamarse (vulg.) *joditendo* (vulg.) *potón* (vulg.)
lanee (inf.) *cualquierita* (indet.)

no figuran en la Tabla: *d.* = diminutivo; *de*, debiera ser; *der.* = derivado; *vulg.* = vulgar; *inf.* = informal; *indet.* = indeterminado. Se aprecia, además, que la citada Tabla se sitúa en un poco práctico último lugar, posición que dificulta la consulta rápida.

El diseño de un catálogo de entradas exige que éste se estructure con criterios de selección coherentes y estables, tanto en el tratamiento y presentación del significado: Homonimia, polisemia, y sinonimia como en el lado formal: Polimorfismo, las noticias sobre las diatopías, diafasias, categorización, subcategorización; y el necesario vínculo de ambos aspectos con la ordenación alfabética y la definición de las entradas, obsérvese cómo se encara la

Homonimia. (Homónimos diacrónicos) Palabras distintas merecen entradas distintas:

cachofeacho; *casa/casa*; *chuco/chuco*; *mate/mate*; *pongol/pongo*; *tunque/tunque*, etc.

Homonimia dudosa. A nuestro juicio, polisemias:

camaroneo/camaronero; *guanachaco/guanachaco*; *güiro/güiro*; *machete/machete*; *sierra/sierra*; *yuca/yuca*, etc.

Polisemia. Palabras con significados múltiples:

abrirse, agarrar, agua, atracar, aventar, macana, mano, paloma, pavo, pegar, etc.

Sinonimia. Todas reciben definición como si cada una de ellas fuera palabra distinta; y por supuesto, se las coloca en el lugar que alfabéticamente correspondiera:

horrado, fiero, cacacho; corona, marlo, maslo, tusa; chuqueña, collota, coyota, chungo; liso, lisuriento; latero, palero; pajita, sorbete; puchero, sancochado, etc.

En ciertos casos se practica la remisión:

plejo, perezoso, perico (remite a las dos anteriores) *maquisapa, marimonda* (remite a la primeen) *febeento*, la definición remite a *liguito*, pero ésta no figura. (pistas perdidas).

Polimorfismo. Variantes fónicas u ortográficas de la palabra.

El tratamiento del tema carece de unidad de criterio, la presentación es caótica:

Correcto. Una sola entrada: *quillo* o *ullin*, *artorrá* o *urrurrí*; *guayno* o *guayño*; *huacatay* o *huatacay*; *icho* o *ichu*; *jaguayo* o *jaguey*; *puacal* o *puacayar*; *vermi* o *vermut*, etc.

Incorrecto: Dos o más entradas distintas con la misma definición:

cuáquer/quáquer; *cebiche/ceviche/sebiche/seviche*; *chulillo/chulío*; *choncholif/chunchuli*; *chinguirito/chirínguito*; *hierbatero/yerbatero*; *huincha/vincha*; *huacho/guacho*; *hispí/hispí*; *tajador/tarjador*; *ticket/tiqet*, etc.

La nuestra, decía Emilio Lorenzo (1971) es una "lengua en ebullición", llena de vitalidad, que responde con eficacia a las necesidades expresivas de un mundo que también se desborda bajo el impulso de la evolución y el progreso. En estas condiciones la lengua, que nunca se mantiene quieta, acude para el efecto, a diversos procedimientos para crear o recrear

palabras. El autor, sagaz observador de nuestra variedad, ha seleccionado un apreciable número de voces vivas; sin embargo podría haber sido más liberal para efectuar otras incorporaciones que vienen arraigando y podrían triunfar en el castellano del Perú, v.g.:

atracar, bamba, mandarse, roche, vacilar; y los calcos y préstamos del inglés y del francés: *A color, evento, implementar, promocionar, todo terreno; best seller, barman, doping, fast food, fan, footing, holding, hooligan, marketing, spray, stock, rating, rock, video clip; maitre, debut, etc.*

A decir verdad el autor muestra un aceptable lote de extranjerismos de base inglesa, francesa e italiana; todos ellos con ortografía castellana:

bul, cach, chequear, choc, chuso, combuyada, fal, gras, huaipe, huaripola, lonche, luquear, net, overol, pampaque, penal, queque, récord, suéter, sánduche; matiné, gogá, chaperón; piache, chau, etc.

De una lectura atenta de la obra se extrae un puñado de palabras que figuran con la marca (Neol.)

mundialista (diferencial), *drogadicción*, *incentivar*, *progresista*, *pueblo joven*, *tabla*, *victimar*.

Si el carácter sincrónico del Vocabulario que comentamos aspira, como es obvio, a ser un repertorio de voces actuales no se justificaría la presencia de formas olvidadas, ya desusadas, p.e.:

adú, ajochar, alterna, cachañar, cantuja, chamelicos, cococha, despapucho, discar, guadameco, muchitanga, piquín, rabona, real, rin, sarita, tambarria, etc.

Igualmente resulta discutible la aparición de más de una de las palabras históricas tipo:

amauta, haravico, champi, chulpa, civilista, curaca, nanacona, mita, montonero, quipucamayó, etc.

Según los cánones impuestos por la escuela lingüística rusa y alemana se entiende por fraseología, en su sentido más

amplio, al conjunto de locuciones, frases hechas, colocaciones habituales, modismos y refranes.

El desaparecido maestro, en un trabajo digno de elogio, presenta rigurosamente ordenadas todas las fraseologías (el lector sabe en qué artículo encontrar la unidad pluriverbal). La crítica lexicográfica se sorprende al ver incluida una copiosa nueva planta de fraseologías, antes nunca vista en la totalidad de nuestra producción lexicográfica: pululan por todas las páginas de la compilación las locuciones idiomáticas, que son la expresión lingüística por excelencia, equivalen a una palabra.

A modo de ejemplo sólo la letra "p", una de las dos con mayor caudal léxico del *Vocabulario*, abarca aproximadamente 770 entradas y allí se registra un estimado de 221 fraseologías; he aquí una selección:

pisar el palito; caído del palo, del catre, del misperó; ni papa, de paporrata, poner el parche amex de que salga el chupo, estar hasta las patas, pasar pollejería y media, tirarse la pera, hacer perra, hacer pichuna, estar entre Pisco y Nazca, a la prepa, por las puras, etc.

En la mayoría de los diccionarios de implantación nacional no se distingue entre lo vulgar y lo grosero en el habla; Ugarte, que en este tópico sigue a María Moliner, trata de diferenciarlos dentro de lo que sería una gradación de la connotación, así indica vulgar para los tacos o palabrotas:

ahuevar, bobudo, cojonudo, conchudo, vejudo, chuchumeca, joder, pendejo, tetudo.

Y grosero para los significantes referidos al metabolismo, o a los órganos y funciones sexuales:

arrechar, arrechura, brincar, cachar, cachero, chucha, eulear, fusílico, paja, pujero, pinga, etc.

Con las advertencias del caso, se concluye que si la gente los usa se justifica plenamente su presencia en el *Vocabulario*.

El autor ha sabido identificar las variadas manifestaciones lingüísticas del ser nacional; así los ojos del lector tropezarán con un verdadero desfile de voces que todo peruano maneja como:

Apreciativos y diminutivos:

ahoritita, apentus, aquicito, despacito, enantitos, nadiita, nievecito, poquitito, todito, etc.

Comidas y bebidas:

aguadito, ajíaco, anticucho, cebiche, cachunga, carapulca, caucan, cuy chetado, chanfanita, chupe, tañitacu, pachamanca, etc.
Pisco, cachina, canelazo, chicha, chuchuhuañi, guarapo, llonque, etc.

Juegos:

Las bolitas, a los huevitos, chicote quemado, escondite (la lata), lingo (saltaborrigo) a la gana gana, la pega, rum-rum, sapo, yas, etc.

Política-críolla:

acomodarse, estar en berlina, caballazo, camarón, capitulear, chicheño, comodín, serruchar el piso, quemarse, etc.

Amor:

amarrarse, arrejuntarse, arrastrar, caer como, cartucho, chancalomos, chipetear, ciliar, hacer corrálto, sacar la vuelta, etc.

En el *Vocabulario* se concede amplia cabida, más de la cuenta, a las palabras enciclopédicas procedentes de nuestra fauna y flora, tanto que abultan innecesariamente el caudal léxico. Habría que emprender en el Perú, tal y como lo hizo en su momento Augusto Malaret (1961) la tarea de componer por separado un lexicón de fitónimos y zoónimos.

A pesar de los diarios esfuerzos de nuestra Imprenta, se han deslizado, sobre todo en las cabeceras de los artículos, leves descuidos tipográficos que en el futuro se superarán; obsérvense:

bujos, baño, curada, cazuela, meciadera, quemarse, rouda, sierra, tuczo, tuella, etc.

Finalmente, examinado el *Vocabulario* en su conjunto y dejando al margen algunos problemas técnicos en el tratamiento de las entradas y definiciones, creemos que la cuatricentenaria Universidad de San Marcos hizo justicia a un post aroniano lexicógrafo al publicar una obra que durante muchos años gozará de una solidez estimable.

Augusto Alcocer Martínez

CALVO PEREZ, Julio. *Ollantay. Edición crítica de la obra anónima quechua. Análisis crítico, reconstrucción y traducción de Julio Calvo Pérez*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, 1998. 338 p.

El teatro quechua colonial constituye sin duda una de las expresiones más ricas y singulares de la literatura peruana. Muestra temprana de los complejos procesos de transculturación que han ido configurando el rostro plural del Perú, su organización discursiva articula conflictivamente códigos literario-culturales de filiación hispánica y de filiación andina, constituyéndose, conjuntamente con la pintura de la escuela cuzqueña, en la manifestación más notable de un barroco transcultural andino. Desbaratadas todas las antojadizas hipótesis sobre su condición prehispánica, el *Ollantay* resulta sin duda el texto más notable del *corpus* dramático que-

chua colonial. Sin embargo, a pesar de la importancia de tal *corpus* en general y del *Ollantay* en particular, los estudios sobre estas obras han adolecido de muy serias deficiencias. Frecuentemente sesgados por prejuicios ideológicos «hispanistas» o «indigenistas», cuando no por nacionalismos o regionalismos mal entendidos, muchos interpretaron los textos acomodándolos a sus peculiares perspectivas, distorsionando u omitiendo los datos que no encajaban con sus hipótesis. Los problemas de autoría o cronología eran abordados con evidente ligereza, y el tratamiento filológico de los textos se caracterizaba por el descuido cuando no por la irresponsabilidad. De allí que las ediciones de los textos dramáticos quechuas coloniales suelen ser poco confiables y las traducciones al castellano bastante deficientes, todo lo cual dificulta el trabajo de análisis de estas obras o torna precarios muchos de sus resultados. Felizmente, en los últimos años esta situación viene poco a poco modificándose favorablemente gracias al trabajo de diversos especialistas. En el marco de estos esfuerzos renovadores se sitúa esta edición del *Ollantay* a cargo del lingüista Julio Calvo Pérez, profesor de la Universidad de Valencia.

El trabajo de Calvo constituye ante todo una contribución al campo de la filología quechua, pues se propone asumir con rigor la tarea de preparar una edición verdaderamente crítica del texto. Calvo califica a su labor como una operación de reconstrucción del texto ollantino, generalmente mutilado o distorsionado en las ediciones más divulgadas. Calvo coteja las diversas fuentes textuales disponibles para establecer su edición. Dicho sea de paso, parece desprenderse de su trabajo que las fuentes más confiables son las ediciones

más antiguas, elaboradas por eruditos como Tschudi o Markham, con una formación filológica mucho más sólida que la de sus sucesores. La edición de Calvo toma como base el código Primitivo Dominicano (editado por Tschudi), subsanando los errores de copia o completando las lagunas (recuérdese que los copistas de estos manuscritos eran individuos poco especializados, lo que explica las muchas deficiencias de estas copias), en base al cotejo con otras fuentes, principalmente el código Dominicano Segundo. Esta labor le ha permitido a Calvo fijar un texto que consta de un total de 1 868 versos. La reconstrucción del texto, afirma Calvo, ha posibilitado en la mayoría de los casos resolver los problemas de oscuridad que éste presentaba. La traducción pretende ser bastante literal, aunque adecuándose al molde del octosílabo, utilizado en el original quechua, lo que resulta discutible, sobre todo en una traducción que se concibe como un primer esfuerzo que opta por el apego literal al sentido del texto; tal vez el uso de verso libre habría sido más adecuado para ese fin. El texto quechua y la traducción al castellano vienen acompañados de un aparato crítico conformado por abundantes y minuciosas notas en las que se esclarecen problemas relativos al sentido de diversos pasajes, se hacen observaciones sobre las distintas traducciones propuestas, se dan indicaciones sobre las divergencias entre las distintas fuentes textuales y las razones por las que se ha preferido una u otra, además de formular comentarios sobre diversos aspectos del texto, como la métrica y la versificación.

La edición propiamente dicha está antecedida por un extenso estudio preliminar en el que se analizan diversos aspectos de

la obra o relativos a sus contextos. Se hace un revisión de las divergentes opiniones sostenidas por la crítica ollantina, evidenciando sus serias limitaciones. En el análisis del texto se da gran importancia a la dimensión pragmática, se examina la temática de la obra y se estudia detenidamente a los diversos personajes. Calvo se interroga sobre el entrelazamiento en el texto de elementos de filiación hispánica y de filiación andina. Se detiene en el examen de las resonancias barrocas hispánicas, y en especial calderonianas, visibles en el texto. Este esfuerzo de Calvo constituye un válido aporte inicial que reclama ser completado, sobre todo desde la otra vertiente, detectando con precisión la imaginería y las redes figurativas de filiación andina plasmadas en el *Ollantay*. Calvo discute también someramente los problemas de autoría y de datación. Si bien no llega a ninguna afirmación tajante sobre estos aspectos, se inclina en general por fechas más bien tempranas para esta obra y las demás del teatro quechua colonial. Intuye que estas obras se escribieron en un lapso de pocos años y se inclina, aunque sin afirmarlo con certeza, a fechar al *Ollantay* hacia las últimas décadas del siglo XVII, no descartando la posible autoría de Espinosa Medrano, el célebre Lunarejo. Además, Calvo afirma estar casi seguro de que el *Ollantay* y el *Uscá Páucar* fueron escritos por el mismo autor, en base a semejanzas estilísticas. No es éste el lugar para discutir ampliamente estos problemas, pero sin duda, en un terreno en el que es difícil, por lo menos por el momento, llegar a certezas plenas, hay argumentos para relativizar las intuiciones de Calvo. En particular, Calvo subestima la fuerza del barroco, que en la literatura peruana colonial mantuvo una vigencia hasta inclu-

so más allá de mediados del siglo XVIII, y no sopesa adecuadamente la relación entre el teatro quechua colonial y el renacimiento Inca, cuyas expresiones más visibles, por ejemplo en la pintura cuzqueña, se dan en la primera mitad del XVIII. No faltan pues argumentos para una datación más tardía del *Ollantay*, pero es obvio que la discusión sigue abierta. En lo que sí puede haber consenso es en la vinculación de los autores de las obras dramáticas quechuas coloniales con el clero.

A pesar de discrepancias puntuales o de matizaciones diversas, y de algunas erratas importantes que se han deslizado, en particular en el estudio preliminar, lo que queda en pie es el esfuerzo realizado por Julio Calvo con esta edición crítica del *Ollantay*, sin duda una contribución en el campo de la filología quechua, y por cierto un instrumento para el estudio de una de las obras maestras de la literatura peruana. Es de esperar que Calvo nos brinde nuevos aportes con la edición crítica de otros textos dramáticos quechuas coloniales, en especial el *Usca Páucar*. Contribuirá así a colmar uno de los vacíos más graves que lastran los estudios literarios peruanos: la carencia de ediciones confiables de una serie de textos mayores, carencia aún más grave en el caso de textos quechuas, y que se hace cada vez más urgente subsanar cuando nos hallamos ya en el umbral del tercer milenio.

Carlos García-Bedoya

HOMENAJES A ANTONIO CORNEJO POLAR

Irreparable pérdida la que han sufrido, con la temprana muerte de Antonio Cornejo Polar, los estudios literarios y la cultura

del Perú y de América Latina toda. Notable profesor, su labor docente impactó fecundamente en las diversas instituciones donde impartió su magisterio, pero muy en especial en la Universidad de San Marcos, donde transcurrió la parte más extensa de su carrera académica. Destacadísimo estudioso de la literatura peruana y latinoamericana, realizó valiosos aportes en la crítica literaria (sus trabajos sobre Arguedas, Ciro Alegría, Clorinda Matto y el Indigenismo, entre otros), la historia literaria (su estudio sobre la formación de la tradición literaria en el Perú) y la teoría literaria (las categorías de heterogeneidad y totalidad contradictoria). Su labor intelectual trascendió más allá de las fronteras de la disciplina que cultivó, pues se esforzó permanentemente por establecer vínculos entre la literatura, la cultura y la sociedad, desde una perspectiva latinoamericanista regida por una persistente preocupación ética. El legado de este maestro integral ha dejado honda huella en intelectuales de muy diversas latitudes, como ya lo evidenciara el libro de homenaje que se le dedicara cuando aún estaba con nosotros, *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de Homenaje a Antonio Cornejo Polar*, editado por José Antonio Mazzotti y Juan Zevallos (reseñado en nuestro número anterior), y como lo ratifican los dos volúmenes de homenaje que pasamos a comentar.

El volumen organizado por Tomás G. Escajadillo, *Perfil y entraña de Antonio Cornejo Polar*, (Lima: Amaru Editores, 1998) representa el homenaje que le tributa el Departamento de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, institución a la que dedicó Cornejo tal vez lo mejor de sus esfuerzos, habiendo contribuido grandemente a la actual orientación de la carrera de Literatura en esa Universi-

dad. En este homenaje que le tributan sus colegas (la mayoría de ellos ex-alumnos suyos), se reúne una diversidad de trabajos que reflexionan en torno a variados aspectos de la obra o de la trayectoria de Cornejo Polar. Un primer grupo de trabajos discute el enfoque crítico o algunos conceptos teóricos de Cornejo: «Aproximación al método crítico de Antonio Cornejo Polar», de Raúl Bueno; «Antonio Cornejo Polar, estatuto crítico para las literaturas andinas», de Gonzalo Espino; «Transculturación, heterogeneidad, hibridez: algunas reflexiones», de Carlos García-Bedoya; «Antonio Cornejo Polar, Notas sobre su metodología crítica», de Eduardo Hopkins; «Antonio Cornejo Polar: entre la totalidad y el silencio», de Miguel Ángel Huamán; «Real heterogeneidad, imposible homogeneidad. Una aproximación a *Escribir en el aire*», de Santiago López Maguñá. Otro grupo de trabajos examina algunos aspectos de su trayectoria o ilumina determinadas facetas de su personalidad: «Antonio en Berkeley», de Francisco Carrillo; «Antonio Cornejo Polar: guerrero de la inteligencia y el alma», de Sandro Chiri; «Con Antonio Cornejo», de Washington Delgado; «Antonio Cornejo Polar: gran amigo, gran maestro, gran académico», de Tomás Escajadillo; «Homenaje a Antonio Cornejo Polar: testimonio de una amistad», de Edgardo Rivera Martínez; «Antonio Cornejo Polar o la promesa cumplida», de Carlos E. Zavaleta. Tres estudios abordan la obra de uno de los autores centrales en la reflexión de Cornejo, José María Arguedas: «Estructura y realidad en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*», de Carlos Garayar; «El sujeto como productor. Estudio de los "Diarios" de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*», de José María Arguedas», de Gisela Joerger; «¿Se leerá *Los*

ríos profundos de José María Arguedas en el tercer milenio?», de Marco Martos. Finalmente, tres trabajos examinan algún aspecto de su labor intelectual o aplican alguno de sus conceptos teóricos: Camilo Fernández discute las ideas de Cornejo en torno a la literatura de la Emancipación y los yaravíes de Melgar, Antonio González Montes examina los trabajos publicados por Cornejo en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* que con tanto entusiasmo dirigiera, y Manuel Larrú aborda la obra dramática quechua colonial *Usca Páucar* a la luz del concepto de heterogeneidad. El volumen incluye además el último texto que llegó a concluir Antonio Cornejo «Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes», texto que evidencia la preocupación del autor por el estado actual de los estudios literarios latinoamericanos y constituye una suerte de testamento intelectual.

Indigenismo hacia el fin del milenio. Homenaje a Antonio Cornejo Polar es el título del volumen editado por Mabel Moraña (Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1998), volumen que expresa el reconocimiento del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana a quien fuera uno de sus miembros más distinguidos, pues fue en dos oportunidades presidente de esa institución y al fallecer el año pasado era su presidente en ejercicio. El título mismo del volumen alude a una problemática crucial que atraviesa prácticamente toda la reflexión de Cornejo Polar: el indigenismo y sus multifacéticas relaciones con la conflictiva realidad del Perú, del área andina y de América Latina toda. Los estudios que conforman este valioso volumen de homenaje establecen un diálogo, explícito o im-

plícito, soterrado o descubierto, desde ópticas y perspectivas muy diversas, con las notables contribuciones de Antonio Cornejo Polar en torno al fenómeno del indigenismo, pero también con las conceptualizaciones teóricas que derivó de su constante frecuentación del discurso indigenista. Tenemos así diversos trabajos que examinan las complejas articulaciones de lo indígena en el contexto colonial, como por ejemplo el estudio de Graziano que examina el mito de Inkarrí como expresión de un sincretismo, o el de Mazzotti, que rastrea en distintas expresiones del discurso criollo en el Perú colonial las matrices de tantas facetas de los indigenismos republicanos. Otros trabajos giran en torno a las relaciones entre indigenismo y nación en el contexto de nuestros Estados precariamente independientes. El estudio de Jesús Díaz, por ejemplo, aborda algunos aspectos de los heteróclitos discursos fundacionales de nuestras repúblicas, en diálogo implícito con las intuiciones de Cornejo sobre el peculiar espesor de nuestras literaturas de la emancipación. Varios trabajos, entre ellos los de Luis Rebaza y Juan Zevallos, exploran la obra de un autor que fue constante foco de interés para Cornejo Polar, José María Arguedas, al tiempo que Eugenio Chang-Rodríguez se ocupa de otra figura que gravitó decisivamente en su pensamiento, José Carlos Mariátegui. Finalmente, algunos otros estudios insertan al indigenismo en el contexto de los debates teóricos actuales, como el trabajo de Moraña, que discute las perspectivas del indigenismo en el marco de la globalización, o el de Raúl Bueno, que aborda la temática de la migración, a la que Cornejo dedicó sus últimas reflexiones: sus breves pero iluminadoras calas sobre el sujeto migrante nos permiten aquilatar la pérdida

que ha sufrido el pensamiento latinoamericano con su desaparición prematura en plena madurez productiva.

Carlos García-Bedoya M.

GONZALEZ VIGIL, Ricardo. *El cuento peruano, 1980-1989*. Selección, prólogo y notas. Lima, Ediciones Copé, 1998. 677 P.

La aparición del último volumen, que cierra una importante muestra del relato corto peruano desde 1919 hasta 1989, es una tarea meritoria del profesor y crítico González Vigil. Culmina así una ardua y fatigosa dedicación a la preparación de cada uno de los siete tomos que conforman esta serie.

Como en las entregas anteriores, viene precedido de un *Prólogo* que señala el contexto social y cultural en que se desarrolla la producción narrativa de estos años. Asimismo acompaña a cada texto seleccionado una nota crítico-bibliográfica. Dividido en dos secciones, *Etnoliteratura y tradición oral* y *Narrativa de ficción*, el material que se compila refleja la evolución de la narrativa en este tramo cercano al fin del milenio. Como sucede en todo proceso artístico, aquí aparecen autores de diversas generaciones, de un lado quienes abren o consolidan nuevas perspectivas (Espinoza Haro, Colchado, Jara Jiménez, Siu Kam Wen, Niño de Guzman, Valenzuela) y del otro los que tienen una obra reconocida y continúan en la brega como prueba de vitalidad creadora (Zavaleta, Gálvez Ronceros, Rivera Martínez, González Viaña, Ortega, Tord). Es necesario señalar que en esta década se produce una suerte de gran apuesta por

este género, estimulado por concursos, publicaciones, congresos, etc. que de esta manera afianzan la circulación de obras y autores; así como la atracción que ha suscitado entre cultivadores de otros géneros, como la poesía (Florián, Sánchez Lihón, Hinostroza). Lo mismo puede decirse de la presencia femenina (Sala, Dughi).

Cierra el volumen un utilísimo *Índice* de los autores antologados en los siete tomos.

Miguel Angel Rodríguez Rea

HOPKINS RODRIGUEZ, Eduardo. *Teoría y crítica literaria en preliminares de textos literarios coloniales peruanos. Siglos XVII y XVIII*. Tesis para optar el grado de Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela de Post Grado, 1998. 192 h.

El estudio de la literatura colonial sigue siendo una tarea pendiente. Las obras de este periodo requieren de una permanente visita. Nada más reconfortante en este sentido que revisar la reciente investigación del profesor Hopkins Rodríguez presentada como tesis de magíster en San Marcos. El profesor Hopkins es un reconocido estudioso de las letras coloniales, como lo prueban anteriores trabajos dedicados a examinar las obras de Caviedes, El Lunarejo, Peralta Barnuevo, Bermúdez de la Torre. De modo que este nuevo aporte es un terreno abonado desde hace larga data.

El examen que se hace es de los preliminares (Dedicatoria, Aprobación, Censu-

ra, Prólogo o Proemio) que todo libro colonial lleva consigo y "cuyo contenido tiene que ver con aspectos teóricos y críticos en torno de la obra que presentan" (h. 9).

Los preliminares que abarca esta investigación corresponden a importantes obras de poesía y prosa coloniales: *Primera Parte de la Miscelánea Austral* (1602) de Diego Dávalos y Figueroa; *Primera Parte del Parnaso Antártico de obras anatorias* (1608) y *Segunda Parte del Parnaso Antártico de Divinos Poemas* (1617) de Diego Mexía de Fernangil; *La Cristiada* (1611) de Diego Hojeda; *El Angélico* (1645) de Adriano Alecio; *Apologético a favor de D. Luis de Góngora* (1661) de Juan de Espinosa Medrano; *Vida de Santa Rosa* (1712) de Luis Antonio de Oviedo y Herrera, Conde de la Granja; y *Lima Fundada* (1732) de Pedro Peralta Barnuevo.

Lo relevante de esta investigación, es que describe el mecanismo de la aparición de las obras literarias, es decir, el cierto consenso, la justificación que el autor portaba en el texto mismo, en los preliminares, de su valor como obra literaria. El estudio de la relación entre quienes ofrecían este respaldo (crítica) y el autor, es una de las bondades de este trabajo.

En realidad, Hopkins abre una vía de acceso para reconstruir algo crucial en el estudio de esta literatura: el horizonte del lector en los siglos XVII y XVIII. Esta reconstrucción permite constatar una vez más que la obra literaria no era una simple imitación de las obras peninsulares. Porque la capacidad de disentir con las concepciones literarias y estéticas europeas no estuvo ausente, algo más, la literatura colonial consiguió tener una capacidad de

crítica (expresada en la creación de obras que tenía en cuenta tanto al lector europeo como al de América) que ha sentado las bases de una tangible diferencia con la literatura española reinante. Sólo así puede explicarse obras de singular concepción teórica y crítica como las de sor Juana Inés de la Cruz, el Inca Garcilaso o Juan Ruiz de Alarcón, entre otros.

Hopkins aborda uno de los temas medulares del fenómeno literario de los siglos XVII y XVIII, con manejo solvente de fuentes y de las ideas estéticas de su florecimiento.

Miguel Angel Rodríguez Rea

MENESES, Carlos. *Poesía mallorquina de Rubén Darío*. Palma de Mallorca, Instituto de Estudios Modernistas, 1997. 115 p. (Biblioteca Rubén Darío 6).

La investigación sobre la vida y obra del creador del Modernismo no cesa. Un compatriota nuestro, afincado hace años en Palma de Mallorca, da a conocer poemas escritos y publicados en la isla por el gran poeta nicaragüense. Como se sabe, Meneses es un extraordinario hurgador de publicaciones periódicas, de donde ha logrado rescatar textos desconocidos de autores como Borges, por ejemplo, así como del mismo Darío su novela inconclusa *El hombre de oro* (publicada en la revista argentina *La Biblioteca*, en 1896).

Esta edición recoge y comenta los poemas que aparecieron en la prensa palmesana, durante las dos visitas que hizo Darío a estos lares (una en noviembre de 1906-marzo 1907 y otra en octubre-di-

ciembre de 1913, ya enfermo). Reviste singular interés conocer, por ejemplo, que en el primero de sus viajes diera término a su extenso poema *Epístola*, dedicado a la esposa del poeta argentino Leopoldo Lugones, el cual inició en Bruselas, lo continuó en Buenos Aires y avanzó en París, como lo documenta Meneses.

Meneses coteja de manera minuciosa todos los testimonios de estos viajes de Darío, como también los poemas que publicó en la prensa isleña, sin excluir las principales fuentes de estudio de la obra rubendariana con relación a este tramo de su biografía.

El tema que centra la atención de esta investigación, es la identificación de los poemas escritos por Darío en Palma de Mallorca. No existe un consenso a este respecto por parte de los conocedores y editores de su obra. Meneses señala, por tanto, que «(s)iguiendo indicaciones de estudiosos de la obra de Darío, el número de poemas mallorquines oscilaría entre veinte y veintiocho» (p. 26). Razón por la que «(s)in intención de depurar, ni de agregar arbitrariamente algunos poemas que los mencionados críticos, y otros [...] no han tomado en cuenta, reunimos un conjunto de poemas entre los que no todos tienen certificado de «mallorquines».

Tal vez el rasgo que señale la particularidad de los poemas mallorquines sea la serenidad, estancia emocional que halló el poeta de Azul... en el paisaje mallorquín, como un bálsamo para su agitado periplo vital.

Los textos poéticos que adjunta esta edición surman veintidós. Es de esperarse que las nuevas ediciones de la poesía de

Darío incluyan los utilísimos hallazgos que Carlos Meneses pone a nuestra disposición.

Miguel Angel Rodríguez Rea

ZAMORA Margarita. *Lenguaje, Autority, and the Indigenous History in the Comentarios reales de los incas*. Cambridge University Press, 1988. 209 p.

El conocimiento sobre el Inca Garcilaso de la Vega se ha beneficiado mucho de los cambios ocurridos en el pasado decenio en la visión académica sobre la época colonial. De lado negro y negación de la nacionalidad, los siglos coloniales han pasado a ser vistos también como espacio de debate de interrogantes modernas, y hasta postmodernas, y fuente de respuestas a muchas perplejidades culturales y políticas de este tiempo republicano, sobre todo aquellas de la identidad y la colonialidad. Estos cambios han venido acompañados de nuevas curiosidades, nuevas disciplinas y nuevos métodos en el área. Pocos de ellos han dejado de fijarse en Garcilaso y de intentar mostrarlo bajo una nueva luz. Esto ha ido modificando una antigua percepción anclada en la dualidad esencial de la circunstancia biográfica de Garcilaso, vista casi exclusivamente como precursora y emblema de la nacionalidad peruana que vendría luego. Las aproximaciones a Garcilaso han pasado de la revisión del contenido de sus obras y de su peripecia vital, a la evaluación de su discurso.

El libro de Margarita Zamora es un estudio sobre un discurso escrito por Garcilaso, *Los comentarios reales*, sobre otro discurso establecido por Garcilaso, la historia del imperio incaico. Su argumento

central es que el código del encriptamiento de ambos discursos es el humanismo renacentista. Más que hacer el trabajo criptográfico de desciframiento, Zamora se dedica sobre todo a mostrar la manera cómo Garcilaso maneja recursos modernos (en su época) para establecer los términos de una antigüedad específica (la incaica).

La visión de un Garcilaso humanista ya había sido planteada antes, en trabajos como los de José Durand y Aurelio Miró Quesada, pero nadie había desarrollado tan en profundidad un aspecto determinado de la naturaleza de esta filiación¹. Por lo general la mención del humanismo de Garcilaso no había pasado de ser una descripción de su ubicación en el espacio y el tiempo intelectuales de su época. En la perspectiva de Zamora, el humanismo de Garcilaso empieza a comprometer la visión establecida de la identidad de este autor. Por ejemplo, no es lo mismo un "mestizo esencial" que asume el humanismo como estilo intelectual, que un humanista europeo cabal para quien la experiencia (el recuerdo) de lo incaico es un dato personal, en el sentido de vivencialmente esencial pero intelectualmente secundario. La diferencia puede ser de matiz en un enfoque centrado en la *persona* de Garcilaso, pero es importante en una apreciación del *texto* de *Los comentarios*.

¿Qué significa que el de Zamora sea un libro de crítica textual? En este caso significa un interés primordial por el manejo de la filología que hace Garcilaso, la inclusión del cómo lo dice en el universo del qué dice. Esto no es del todo nuevo. Lo que sí es nuevo es la percepción de que Garcilaso "lee", en el sentido de que descifra, la realidad incaica como un texto. Zamora misma no tiene mayor interés en

leer lo incaico a través de Garcilaso, una tentación que en cambio es casi irresistible en un lector peruano. Lo que le preocupa a Zamora es Garcilaso como protagonista europeo del renacimiento. Cargando las tintas, podríamos decir que presenta la visión de un Garcilaso que no es imparcial, neutro o secretamente simpatizante con su lado materno, sino que más bien parte de la Conquista antes que el Incario.

El libro de Zamora, dedicado al papel del lenguaje y de la teoría humanista del lenguaje en *Los comentarios reales*, termina siendo también una obra sobre las relaciones del escritor humanista mestizo Garcilaso con el poder². El argumento central aquí es la existencia de un diseño estratégico del autor para establecer una "autoridad" en base a una mejor interpretación de los significados de un idioma original (el quechua). En la versión de Zamora, la historia de Garcilaso es una saga de la palabra como efectiva palanca política, con la tarea de realizar una doble defensa: la de los fueros del humanista que expande el conocimiento hacia áreas prohibidas y la de la legitimidad del lado qosqoruna de Garcilaso (Zamora insiste en la legitimidad frente a Europa, pero podría pensarse que también que frente a sí mismo).

Zamora argumenta la excelencia de *Los comentarios* como alegato en base a tres logros que percibe en él: "Haber cerrado el debate sobre la naturaleza del indio americano con una resonante afirmación de su plena capacidad racional y moral"; "Haber integrado los mundos amerindio y cristiano en un solo continuo histórico providencialista"; Haber "conjugado con éxito los discursos de la cultura europea del s. XVI" (: 168).

En términos generales este diseño estratégico, que ha sido descrito también como una estrategia jurídica, "está dirigido a integrar elementos indígenas que antes habían sido incomprensibles, y por tanto inaceptables, para este auditorio [europeo]" (:6). Se trata de una estrategia historiográfica en la que el rival es la historiografía oficial de su época y el objetivo, que ya aparece en La Florida, es según Zamora "transformar la figura del nativo como salvaje ignorante [...] en la de dirigente sabio, orador elocuente y guerrero galante, e igual a lo mejor que Europa podía ofrecer" (:42). La hermenéutica de Garcilaso también es una forma de expandir el conocimiento europeo de lo americano, una tarea esencialmente conquistadora y colonizadora. No es sólo, ni sobre todo, un propósito académico o literario. Zamora hace notar que cuando se escriben *Los comentarios* las versiones negras sobre el incario mantenían vigencia. En un momento el libro compara la vulnerabilidad del Erasmo reformador y marginal del *establishment* religioso con la del Garcilaso que desafia a la historiografía española oficial sobre el Nuevo Mundo (:21).

La estrategia de restablecimiento de los fueros incaicos exigía establecer una autoridad. El establecimiento de una autoridad equivale a lograr imponer una versión y una visión propias [habría que volver a preguntarse por qué es la visión de Garcilaso la que pega; Zamora no entra en eso]. Esta autoridad textual es reclamada en términos lingüísticos, y en esa medida "ofrece su historia como reinterpretación" (:52). La Colonia y la República han estado reinterpretando al Imperio Incaico desde entonces.

En el esquema humanista que presenta Zamora, la restauración de los lenguajes de la antigüedad es una defensa contra la decadencia cultural (:26). El lenguaje original tiene un prestigio (:27), que no es sólo el de la palabra original como autoridad en lo filológico, sino sobre todo el de la "creencia en que los ritmos, los sonidos y las formas de las palabras son parte de la esencia de la significación" (30), y finalmente el prestigio casi shamánico de la persona imbuida toda ella del contacto íntimo con una lengua sagrada. El paso del hebreo, griego, latín, al quechua³.

En la aproximación de Zamora, las relaciones de Garcilaso con el quechua son el fulcro de su empeño. El encuentro España-Tahuantinsuyo, simbolizado en *Los comentarios* por el de un nativo y varios españoles, es percibido por Garcilaso como "un intento de comunicación frustrado" (:132). Esta frustración se debe a su vez a que "los europeos son intérpretes incompetentes del lenguaje de los indios" (:68). La frase a su vez ubica a Garcilaso frente a los primeros intérpretes indios que utilizaron los españoles, y marca la distancia con Felipillo, encontrado a la deriva en las fronteras de la Conquista. Garcilaso mismo toma esta distancia. Una vez citando a Agustín de Zárate (II,7): "interpretaba lo que quería, conforme a su intención". Otra volviéndolo el ejemplo de mal ejemplo oportunista que alentó el paso de los Cañaris al bando español.

Zamora se concentra en el lenguaje del humanista, "primero como parte de una estrategia retórica" y luego "como un componente esencial de integración y de síntesis de dos mundos ampliamente divergentes" (:3). Lo primero hoy preocupa a los estudiosos tanto como lo segundo: se

suele reconocer la conveniencia de versiones puestas al día de la historia Inca (a la Rostworowski), pero es el tema Inca vs. europeo el que es reconocido hoy como el nosotros-ellos de la nacionalidad peruana.

Un tema es que Zamora pone de lado la perspectiva biográfica que ha ilustrado los demás libros sobre Garcilaso para concentrarse en el texto mismo de los *Comentarios*. Esta posición metodológica cambia la ubicación del Perú como tema en la exploración del libro de Garcilaso: el ojo no está puesto en las consecuencias de los *Comentarios* para la peruanidad, sino en sus consecuencias para la visión europea del incario. No lo trata, pues, como un libro precursor, sino como un libro de actualidad en el s. XVII. Zamora de alguna manera libera a Garcilaso de una perspectiva "peruanista" que puede ser opresivamente teleológica. En consecuencia llega a algunas conclusiones distintas. La visión popularizada de Garcilaso lo presenta como un defensor de lo incaico con fines libertarios. El libro muestra que la defensa en efecto se da, y que es enérgica y sutil, pero mueve a dudas respecto de su propósito (otra vez el tema de Felipillo). Los *Comentarios* empiezan a aparecer ante la mirada del lector más bien como la propuesta de un nuevo tipo de colonización hispana en el Tahuantinsuyo, dentro de una ideología "universalista cristiana" (:163), que Zamora hace notar que también compartía Huamán Poma de Ayala. En la última frase de la obra, el esfuerzo de Garcilaso es descrito como "la defensa de una plena participación de los pueblos indígenas americanos en el mundo occidental de la post-conquista" (:168). En nuestra perspectiva post-emancipatoria, quizás nada sino la restauración de los vencidos y su independencia política merecería el nom-

bre de "plena participación en un mundo occidental".

La pasión de Zamora parece más por el humanismo que por Garcilaso mismo: el Inca aparece como intérprete algo determinado de un movimiento que lo trasciende, que es como en efecto se dan las cosas si se asume la perspectiva de Garcilaso humanista. Garcilaso aparece claramente como un participante en los debates de su tiempo. Para la autora, "a casi medio siglo de dominación en el Nuevo Mundo todavía quedaban difíciles preguntas a ser respondidas sobre las implicancias legales y morales de la Conquista" (:91) y "a fines del s. XVI la polémica [Sepúlveda-De Las Casas, i.e. moralmente deficientes vs. plenamente humanos] estaba polarizada" (:102), y en consecuencia esperando una reconciliación de las oposiciones que había producido (:109).

En su capítulo final Zamora retoma el tema de la relación de *Los comentarios* con *Utopía*, de Tomás Moro. De alguna manera en este aspecto Zamora aprovecha las posiciones de algunos tempranos comentaristas, como Menéndez Pelayo et al., rechazados de plano por la crítica peruana por haber ubicado la obra de Garcilaso de Inca en la ficción narrativa: no discute siquiera la posibilidad de que *Los comentarios* sean una versión de Moro, sino más bien muestra el uso que hace Garcilaso de la obra de Moro dentro de una estrategia propia. Ese uso es la apropiación del modelo de *Utopía* en que hay una "ecuación en que razón más revelación es igual a verdadero Estado cristiano" (:149). Y en la comparación entre la tierra inubicable de Moro y el muy concreto territorio incaico, Zamora advierte "una devastadora impug-

nación de la conquista española como empresa imperial" (:157)⁴. La idea de la comparación oblicua pero elocuente es central en la visión que da Zamora de Garcilaso. Pero además de la comparación entre las conquistas inca, benévolas y pedagógicas, y la española, la visión del libro invita a pensar (aunque Zamora no lo dice por ninguna parte, quizás porque desde el título el libro se presenta como una obra sobre "historia indígena") a que Garcilaso está descifrando dos textos: el de la historia incaica, ya mencionado, y el de la breve pero intensa historia de la presencia española en zonas incaicas.

Esta lectura del texto de la presencia española no sólo es por el método de las comparaciones oblicuas. En oportunidades el texto va siguiendo la nueva realidad colonial del territorio con un ojo casi pragmático, de abogado. La insistencia de Garcilaso en que los incas no practicaban el canibalismo, sino que al contrario, sometían y reeducaban a sus practicantes tiene una explicación cultural (evitar la repugnancia de los europeos), pero también de otro tipo: en un sistema político y jurídico vacilante frente a la condición de los habitantes de América, en que el texto de la ley suele ser más benévolo que la iniciativa privada, la condición de canibal es desde octubre de 1503 un argumento legítimo para esclavizar a una persona⁵.

El epílogo del libro está dedicado a la necesidad que tenía Garcilaso de "afirmar la unidad esencial del mundo", a pesar de que ese debate cosmográfico ya era anticuado a fines del s. XVI. De alguna manera esta preocupación de Garcilaso se vincula con el tema de la utopía, por la vía de las antípodas⁶. Pero también se relaciona

con la precondition para el establecimiento de un sistema de comparaciones entre la antigüedad europea y la "reciente antigüedad" incaica⁷.

El Garcilaso humanista también tiene un proyecto colonial bajo el brazo. Es sintomático que Garcilaso no mencione las otras formas de relación con pueblos no occidentales que ya tenía en curso España hacia fines del s. XVI. Para cuando *los Comentarios* son redactados España tiene relaciones con el Japón, China, partes del sud-este asiático, y África, ninguna de ellas parecida a la forma de relación con América. En el caso de América está en cuestión el tema del *hombre*, i.e. es una piedra de toque de la naturaleza del humanista.

No sólo la relación de España con América es *sui generis* en la realidad de los encuentros del s. XVII. También lo es la relación de lo peruano con lo hispano a partir de allí. A Garcilaso se le atribuye aquí la responsabilidad del Fundador; la idea de primer peruano y el sentido de una peruanidad, que se prefiere comprender a partir de su origen. Aunque Zamora se cuida mucho de ponerlo así, de alguna manera Garcilaso resulta menos "peruano" (en este sentido genético) cuanto más claramente humanista en su propósito.

La mitología de la peruanidad como mestizaje nace precisamente con la persona y la obra de Garcilaso, es decir en una persona y en un libro⁸, de los cuales tienen que salir todas las imágenes de consistencia de lo nacional. Los peruanos hemos tendido a leer a la persona a partir de su realidad biológica y a extrapolar a partir de allí; a partir de allí hemos asimilado la obra a la persona, y visto a *los Comenta-*

rios como un libro binario también en su intención. El trabajo de Zamora nos saca de ese punto y nos lleva a una lectura "no provincial" de la obra de Garcilaso.

La Colonialidad

Uno pensaría que un libro tan bueno como éste hubiera merecido mejor suerte editorial: a siete años de su aparición, todavía no circula en castellano, ni ha tenido mayor influencia sobre el pensamiento no especializado sobre Garcilaso. No siempre es citado, y en ocasiones lo es con cierta displicencia. Quizás una explicación de esto es que las ideas que promueve Zamora van a contrapelo de las que ya había acuñado y divulgado un siglo de interés por Garcilaso.

⁷ En teología los trabajos de Gustavo Gutiérrez sobre *De las Casas*; en psicoanálisis los trabajos de Max Hernández y César Delgado Díaz del Olmo; en historia, economía, antropología, etnología,

Las disciplinas de crítica textual y la discusión sobre el "otro colonial" también son espacios de gran impulso de los estudios coloniales. Sobre esto véase Tzvetan Todorov, Walter Mignolo y Rolena Adorno.

⁸ Ya en 1916, en el discurso que dio en la Universidad Mayor de San Marcos, por el tercer centenario de la muerte de Garcilaso, José de la Riva-Agüero hace el siguiente reconocimiento: "En un libro mío he dicho yo erradamente que nuestro Garcilaso fue un hombre de la Edad Media y que en él no influyó el Renacimiento de manera apreciable. Con las noticias que hoy ofrezco se ve manifiesto mi error, y me alegra retractarme de él en esta ocasión pública y solemne" (*Obras Completas*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Vol. II, 1962, p.37).

⁹ Teodoro Hampe Martínez resume brevemente obras que se han ocupado de las relaciones de Garcilaso con el Renacimiento, en la primera parte de su "El renacentismo del Inca Garcilaso

revisitado: los clásicos greco-latinos en su biblioteca y en su obras", *Histórica*, Vol. XVIII, julio de 1994, N° 1: 69-94. Hampe no resume el libro de Zamora.

Luis Lonyza ya había presentado parte de este mismo argumento de manera sintética: "Al parecer en su condición de indio natural del Perú están su fuerza y su debilidad de historiador, y ambas, a primera vista se anulan. Pero hay algo más, el golpe decisivo que inclina la partida en su favor, la jugada maestra: el conocimiento del idioma quechua" ("Aproximaciones a Garcilaso", en *El sol de Lima*, Lima, Mosca Azul Editores, 1974:7-25. Originalmente apareció en *Libre*, París, N° 4, 1972). Lonyza también hace notar que ya en *La Florida* (II,1, 6) Garcilaso había confesado que olvidaba el quechua: "No acierto ahora a concertar seis o siete palabras en oración para dar a entender lo que quiero decir".

Para un comentario reciente sobre la visión renacentista de América como visión utopista véase: Beatriz Fernández Herrero, "América, la utopía europea del renacimiento", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Nos. 529/530, jul-ago, 1994: 103-114.

José María Os Capdequi, *Estudios de historia del derecho español en las Indias*, Bogotá, Editorial Minerva, 1940. Sobre todo la sección XIV: "Los indios y el derecho de propiedad".

Hay más comentarios sobre Garcilaso y la cosmografía en Nicolás Weyl Gómez, *La cosmografía*

Garcilaso?: La oscilación del sujeto en la formación de un discurso transcultural", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, Año XVII, N° 34, 1991:7-31.

Quizás en la necesidad de comparar a Qosqo con "otra Roma" está uno de los embriones de la forzada "visión milenaria" de lo incaico que comenta Guillermo Nugent en *El laberinto de la choledad* (Lima, Fundación Ebert, 1992). Hace notar que la antigua capital de los Incas es menos antigua que Berlín. Sobre esto puede verse también Hartmut Zinser, *Cusco und Rom*, en Karl-Heinz Kohl (ed.), *Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas*, Berlin, 1982:183-187.

Compárese esto, por ejemplo, con la visión mexicana del mestizaje, que no ve a la nacionalidad naciendo de una persona y de un libro, sino de una serie de actos biológicos, en la relación de Hernán Cortés con "La Malinche". Mucho se puede elaborar acerca de qué significa esta diferencia para las visiones de lo nacional de ambos países. Para una nueva visión del imperio azteca véase Hugh Thomas, *Conquest: Montezuma, Cortés and the Fall of Old Mexico*, Nueva York, Simon & Schuster, 1994, 812 p. (Hay un muy buen comentario de Enrique Krauze: "Founding Fathers", *The New Republic*, Washington D.C., 28-11-1994:58-66.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Mirko Lauer



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»



FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS FONDO EDITORIAL

Libros

- Willen F. ADELAAR / *Morfología del quechua Pacaraos*
Ciro ALEGRÍA / *El mundo es ancho y ajeno*. Prólogo de Tomás G. Escajadillo
Alberto ESCOBAR / *La serpiente de oro o el río de la vida*
Juan Bautista FERRO / *Enseñar filosofía / Un procedimiento decisorio para fórmulas monódicas de primer grado*
Miguel Angel HUAMÁN / *Literatura y cultura*
Víctor LI CARRILLO / *Las definiciones del sofista*
Winston ORRILLO LEDESMA / *César Vallejo, comunicador y poeta de nuestro tiempo*
Antonio PEÑA CABRERA / *El concepto de la ciencia*
Julio César SANZ ELGUERA / *Argumentos morales y argumentos éticos*
Augusto SALAZAR BONDY / *Dominación y liberación*. Prólogo de David Sobrevilla
David SOBREVILLA / *Introducción a la filosofía de la cultura*
Enrique SOLARI SWAYNE / *Collacocha*. Presentación de Carlos Garayar.
Augusto TAMAYO VARGAS / *Retorno de la otra orilla (Nouvelle)*
Carlos Eduardo ZAVALETA / *Estudios sobre Joyce y Faulkner*

Revistas

- Letras*, N° 91, 1992; N° 92-93, 1994; N° 94, 1997
Reflexión y Crítica, N° 1, 1998



REVISTA *LETRAS*

CORRESPONDENCIA Y CANJE:
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Ciudad Universitaria, Lima 1, Perú
Telefax: 452-7059

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

La revista *Letras* N^{os} 95-96, 1998
se terminó de imprimir el 10 de diciembre de
1998, en los talleres gráficos de
Línea & Punto S.A., RUC 10925975
Av. Arnaldo Márquez 2250 - Jesús María

HECHO EL DEPOSITO LEGAL
Registro N° 98-665



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Homenaje a Aurelio Miró Quesada Sosa (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

RIGARDO 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 ORRILLO
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-BEDDOYA M.
Conversación con Estuardo Núñez

MIGUEL ÁNGEL RODRÍGUEZ REA
Guía de la revista 3 (1939-1941)

Reseñas