

# LETRAS



90

ORGANO DEL  
INSTITUTO DE  
INVESTIGACIONES  
HUMANISTICAS  
Año 1986

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

(Universidad del Perú, DECANA DE AMERICA)

UNIVERSIDAD NACIONAL  
MAYOR DE SAN MARCOS



DIRECCION UNIVERSITARIA DE  
BIBLIOTECA Y PUBLICACIONES

**LETRAS**

Biblioteca de **LETRAS** 31.ENE.1994  
Biblioteca de Letras  
Dr. Tomás Escajadillo O'Connor  
"Jorge Piccinelli Converso"  
DONACION DE **DECANO de la FLGH**

CLASIFICACION:

INGRESO

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

Facultad de Letras y Ciencias Humanas

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS

COMITÉ DIRECTIVO :

DIRECTOR: Dr. Juan Comas  
Dr. William H. Starna  
Dr. Oscar Lewis  
Dr. Fernando V. de la Cruz  
Dr. María B. de la Cruz



Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»

DIRECTOR: Dr. Jorge Puccinelli Converso  
SECRETARÍA: Dr. María B. de la Cruz  
COORDINADOR: Dr. Fernando V. de la Cruz  
CONSEJO: Dr. Juan Comas

Edición por: Oficina General de Edición, Imprenta y Distribución de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Av. República de Chile 295 - Of. 202 - Lima I. Teléfonos: 319889 - 38927 - Apartado 44

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

Facultad de Letras y Ciencias Humanas

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HUMANISTICAS

COMITE DIRECTIVO :

DIRECTOR: Dr. Juan Camacho Camacho  
Dr. Washington Delgado Tresierra  
Dr. Oscar Marañón Ventura  
Dr. Fernando Vidal Mendoza  
Dra. Martha Barriga Tello

COMITE DE REDACCION DE LA REVISTA "LETRAS"  
«Jorge Puccinelli Converso»

*Director:* Dr. Enrique Iturriaga  
*Secretaria:* Dra. Martha Barriga Tello  
*Cordinadores:* Dr. Raúl Bueno Chávez  
Dr. Arsenio Guzmán Jorquera

Editado por: Oficina General de Editorial, Imprenta, Biblioteca Central y Librería de la UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS.

Av. República de Chile 295 - Of. 508 - Lima 1. Teléfonos: 319689 - 283727 - Apartado: 454

Lima - Perú

# LETRAS

Organo del Instituto de Investigaciones Humanisticas

Lima-Perú, 1986



No. 90



## Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

RAÚL BUENO CHÁVEZ

Planteamiento de (y sobre) la actual Crítica Literaria Latinoamericana ..... 5

TOMÁS G. ESCAJADILLO

La Pantruca "Estampa Mulata", inédita y prostibularia 24

ALFONSO CASTRILLÓN VIZCARRA

Premisas para una historia de la Crítica de Arte en el Perú 66

RAÚL R. ROMERO

La Investigación Musical en América del Sur ..... 71

DESIDERIO BLANCO

Crepúsculo y Soledad en un Poema de Antonio Machado 93

**MARTHA BARRIGA TELLO**

**Transformaciones en una Iglesia limeña, siglos XIX y XX 111**

**EDUARDO HOPKINS RODRÍGUEZ**

**Teatro Contemporáneo en el Perú: Teatro de Grupo en Lima ..... 135**

**RICHARD S. PRESSMAN**

**Imágenes del Poder en la Obra de Hemingway ..... 165**

**C. E. ZAVALETA**

**La Obra Inicial de Vargas Llosa ..... 180**

**BEATRIZ GONZÁLEZ STEPHAN**

**La Relación entre Crítica e Historia Literaria en América Latina: Una proposición ..... 198**

**OSCAR MARAÑÓN**

**La Filosofía Hindú ..... 209**

**Biblioteca de Letras**

**«Jorge Puccinelli Converso»**

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78  
79  
80  
81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88  
89  
90  
91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99  
100

## Planteamientos de (y sobre) la actual Crítica Literaria Latinoamericana\*

RAUL BUENO CHAVEZ

La crítica literaria latinoamericana pasa en la actualidad por un acentuado proceso de renovación, al interior del cual la tendencia más productiva es, sin duda, la que sin renunciar a un replanteo de sus fundamentos teóricos y a una evaluación del instrumental metodológico de que dispone, se preocupa por la teleología de la disciplina y su estrategia en función del conocimiento y desarrollo del pueblo latinoamericano.

El crítico alineado en dicha tendencia ha debido variar de manera sensible sus concepciones instrumentales sobre la literatura, la crítica literaria, la realidad latinoamericana, las funciones sociales de la literatura y la crítica y, aun, sus maneras de agenciamiento y producción de métodos para la realización de su tarea. No podía ser de otra manera. El aparentemente simple cambio de actitud en favor de una crítica con función histórica y social es, en el fondo, una variación epistemológica sustancial, que arrastra una serie de cambios consecuentes en los ámbitos teóricos, metodológicos y prácticos de la crítica literaria.

(\*) El presente trabajo, concluido en febrero de 1981 y recuperado casi un lustro después de haberse perdido, se originó en un curso de teoría literaria dictado en la Universidad de San Marcos, en 1979, y en un Seminario realizado en la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela, en 1980. Se publica en su versión original, porque sentimos que sus líneas centrales se mantienen aún vigentes —y un tratamiento actual de su temario no las habría desvirtuado— y porque creemos que puede explicar el origen y los contenidos de posteriores trabajos nuestros que le son próximos (entre otras: "Sobre la enunciación narrativa...", *Hispaníaca* 32, Gaithersburg, 1982; "Sobre la nueva novela y la nueva crítica latinoamericanas", *RCLL*, Lima, 1983; y "Necesidad y sentido de una teoría literaria latinoamericana", *Pukio* 2, Lima, 1985). Ceramos esta nota en enero de 1986.

En las páginas que siguen el lector encontrará, en apretada síntesis, algunas de las concepciones que animan a esta nueva crítica. Ellas provienen de los más destacados discursos sobre el particular; pero también de un saber crítico ambiental, esto es, de la conciencia crítica que poco a poco vienen moldeando el ejercicio mismo de la disciplina y la fuerza de los acontecimientos literarios y sociales producidos en los últimos tiempos en esta parte del continente americano. En ciertos casos el lector encontrará nuestras propias reflexiones y propuestas sobre una crítica que se ofrece como terreno de búsquedas y planteos, como lugar de opciones y decisiones de conciencia.

\* \* \*

La crítica literaria latinoamericana que nos ocupa es una actividad contextualizada, es decir ejercida en un espacio concreto, al que suele hacer referencia en la medida en que constituye el referente externo (1) de la literatura y las obras literarias que estudia. Constituye, por otra parte, una labor comprometida, pues pretende contribuir de algún modo a ese espacio concreto, ofreciendo conocimientos que buscan integrarse en proyectos para su desarrollo. Por tales razones a esta crítica no le es ajena la tarea de preguntarse por el sentido de los términos "Latinoamérica" y "latinoamericano", y de responderse con algunas hipótesis y ciertos conceptos instrumentales sobre el particular.

Así, para sus efectos, esta crítica entiende que Latinoamérica es un campo de lo real, un espacio geográfico con sus pueblos, sus lenguas mayoritarias de origen latino, su modesto y desigual desarrollo económico, etc.; pero entiende también que Latinoamérica es una concepción y, como tal, una cierta conciencia histórica y, sobre todo, un *desideratum*, un conjunto de proyectos que se pretende integrar. Concibe, pues, al menos de modo implícito, que la realidad (2) latinoamericana es el resultado de la articulación de ambos factores: el real, que aporta la base material a partir de la cual se erigen las imágenes

(1) Vid. nota 37.

(2) Toda realidad es un **constructo** cultural logrado a partir de lo real o de la **materia**. Sobre una misma base material pueden constituirse distintas realidades. Así la realidad propiciada por Tolomeo es distinta de la promovida mucho después por Copérnico y Galileo; sin embargo, la materia que origina estas distintas concepciones es la misma. Nelson Osorio, en un trabajo que interesa al motivo central de esta nota, distingue con claridad meridiana la diferencia entre realidad y materia: "...creemos que sólo puede hablarse de **realidad** para designar la **materia** en cuanto humanizada, es decir, integrada por la praxis social al horizonte de lo humano. La realidad, en este sentido, no es algo dado empíricamente y exterior al hombre (para ello reservaríamos el término de **materia**), sino un producto histórico de la praxis, de la actividad humana". OSORIO T., Nelson: "Problemas del lenguaje y la realidad en la nueva narrativa hispanoamericana", in: **Problemas de Literatura**, Valparaíso, Año 1, No. 1, enero de 1972, p. 38.

o concepciones sobre Latinoamérica, y el nocional, que intenta esclarecer (por medio de interpretantes históricos, formaciones ideológicas y proyectos sociales) el desarrollo de esa base material. En esta tarea acompaña, entonces, en su medida y a su manera, a disciplinas que también tienen su campo de estudio en la realidad latinoamericana, como las ciencias sociales y políticas y la reflexión filosófica sobre la latinoamericanidad. Permanece, por otra parte, atenta al conocimiento correcto que estas disciplinas producen sobre la realidad que les concierne, porque así alcanza una mayor aptitud para la delimitación de su objeto de estudio y el esclarecimiento de su función social (3).

Cierto sector de la crítica que nos ocupa, en especial los trabajos de José Antonio Portuondo, António Cândido y Nelson Osorio (4), han puesto énfasis en dos aspectos característicos de la realidad latinoamericana. Ellos son, por un lado, la relación interactiva entre subdesarrollo y dependencia (la dependencia engendra subdesarrollo, el subdesarrollo promueve dependencia) y, por otro, la lucha por la liberación, que permitirá a Latinoamérica encontrar su destino y su realización plena. José Martí había vislumbrado, tan tempranamente como 1891, estas dos condiciones de lo latinoamericano actual. En su ensayo "Nuestra América", con palabras premonitorias, Martí advirtió del peligro de una ingerencia (económica, política) de los Estados Unidos en Latinoamérica. "El desdén del vecino formidable, que no la conoce —dijo Martí—, es el peligro mayor de Nuestra América; y urge, porque el día de la visita está próximo, que el vecino la conozca, la conozca pronto, para que no la desdeñe. Por ignorancia llegaría, tal vez, a poner en ella la codicia. Por el respeto, luego que la conociese, sacaría de ella las manos" (5).

Ahora que la premonición de Martí es un hecho que dura tanto como el siglo XX, y que la dependencia constituye nuestro más caro tributo al actual poder hegemónico, no podemos concebir como idónea una crítica literaria latinoamericana empeñada en el estudio aislacionista de nuestra literatura, desconectándola de las otras manifes-

---

(3) A este respecto un trabajo ilustrativo es el de ACHUGAR, Hugo: "Notas para un debate sobre la crítica literaria", in: *Casa de las Américas*, La Habana, No. 110, setiembre-octubre de 1978; pp. 3-18, *Passim*.

(4) PORTUONDO, José Antonio: *La emancipación literaria de Hispanoamérica*, La Habana, Cuadernos CASA No. 15, 1975; especialmente los artículos "Literatura e independencia en Hispanoamérica" (pp. 25-30) y "Literatura de la emancipación y emancipación de la literatura" (pp. 31-37). CÂNDIDO, António: "Literatura y subdesarrollo", in: FERNANDEZ MORENO, César (editor): *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI y NESCO, 1974; pp. 391-405. OSORIO T., Nelson: "La nueva narrativa y los problemas de la crítica en Hispanoamérica actual", in: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, No. 5, 1º semestre de 1977; pp. 7-26 (especialmente pp. 11-14).

(5) MARTÍ, José: *Nuestra América*. Prólogo de Juan Marinello, selección y notas de Hugo Achugar, cronología de Cintio Vitier. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977; p. 32.

taciones sociales. Más aún si tenemos en cuenta que nuestras producciones literarias han constituido en las dos últimas centurias testimonios, a menudo muy lúcidos, de la lucha contra los sucesivos poderes metropolitanos. Contribuir al conocimiento de la realidad latinoamericana para favorecer su independencia total no es, pues, una función adicional de la crítica que consideramos correcta, sino el resultado de su ejercicio pleno, puesto que analizar y explicar el sistema de relaciones existentes entre la obra y el contexto histórico-social es parte fundamental de su objeto de estudio.

América Latina no es, ciertamente, una realidad uniforme. Entraña evidentes diferencias internas y condiciones de heterogeneidad, no sólo a nivel de pueblos, sino también a nivel de clases y grupos sociales. Y esas diferencias, como dice Hugo Achugar, promueven distintos proyectos sociales y diversas concepciones de Latinoamérica:

“...Latinoamérica más que un pasado es una vocación de futuro. Quiere ser algo y busca ser algo. Pero sucede que lo que buscan los militares chilenos o argentinos, o los militares uruguayos o nicaragüenses que sea Latinoamérica no coincide casualmente con lo que, por ejemplo, puede pensar un uruguayo o un chileno en el exilio o un argentino no ya en el exilio, sino en las cárceles de la Argentina. Y esto sólo es un ejemplo acerca de los proyectos que se dan o existen acerca del futuro de la América Latina. Hay proyectos vinculados a determinados intereses y a determinadas concepciones del mundo, a grupos políticos, sociales y económicos. No hay un proyecto para una Latinoamérica, sino para muchas Latinoméricas” (6).

Esas diferencias, sin embargo, no pueden negar la existencia de elementos unificadores, que son como determinaciones genéricas de la realidad latinoamericana. Entre los unificadores fundamentales se encuentran, por cierto, los dos factores ya mencionados, la interacción subdesarrollo-dependencia y la lucha por la liberación, localizadas en un mismo espacio geográfico. También son unificadores de la realidad latinoamericana, con distinto “peso” integrador y sin desatender —ni menos excluir— los casos de nuestras minorías, la lengua mayoritaria (hablamos neo-latino: español, portugués, francés), la religión (tenemos como credo fundamental, o como sistema de costumbres religiosas y ritos heredados, el católico), la raza (somos en general mestizos de varios componentes raciales), la historia (hemos sido colonias de la Península Ibérica y más de una vez nos ha interligado la empresa independentista), la cultura (somos mestizos culturales que muchas veces nos hemos vinculado en un mismo proyecto cultural y artístico, como el modernismo, la vanguardia literaria, la nueva novela); etc. Lo que hay que tener en cuenta, para determinar la ma-

(6) ACHUGAR, H.: *Op. Cit.*, pp. 6-7.

nera especial con que determinada nación es parte de Latinoamérica, es el grado y el modo en que los factores de lo latinoamericano se articulan en cada caso concreto, constituyendo su especificidad dentro de la generalidad; una especificidad que no niega contradicciones y pluralidades internas.

La crítica que nos ocupa concibe o supone, en suma, una caracterización ideológica de Latinoamérica, realizada a partir de factores móviles y no rígidos, dentro de una suerte de modelo que las naciones actualizan en variantes particulares. No es necesario que cada nación reproduzca la totalidad de factores para ser considerada latinoamericana, o para estar asociada al ámbito de lo latinoamericano sin perder su condición diferencial (pensemos en el Caribe de habla inglesa y holandesa; en las masas indígenas de lenguas vernáculas; y en el componente latino de los EE.UU.).

Las producciones literarias de una Latinoamérica así entendida constituyen el campo de la crítica literaria latinoamericana; y la investigación de las relaciones existentes entre esos productos y sus contextos histórico-sociales, un elemento destacado de su objeto de estudio. Dentro de dicho campo no es el caso considerar a las literaturas nacionales como casillas aisladas, negadoras de las influencias que se dieron y dan entre ellas. Y aquí estamos otra vez en la línea del pensamiento de Martí, para quien los latinoamericanos debemos desprendernos de la idea aldeana del mundo, dejar de pensar en términos de provincia o país, para insertar nuestros proyectos y reflexiones dentro de un continente amplio, integral en su variedad, que es el de nuestra América (7). Nelson Osorio lleva esta sugerencia al terreno de la literatura y los estudios literarios latinoamericanos y plantea superar los compartimientos estancos de las literaturas nacionales para inscribir la reflexión crítica dentro de un espacio de relaciones históricas que innegablemente trascienden los límites nacionales (8).

El concepto de "literatura" es algo que, dentro de la nueva crítica latinoamericana, viene siendo superado. En ciertos casos —el de Noé Jitrik por ejemplo— la superación del término lleva necesariamente a la proposición de conceptos sustitutorios, como el de "producción literaria" (9). Es que el término "literatura", tal como se lo ha venido utilizando, implica una serie de cargas semánticas ocultadoras del trabajo que supone la escritura. Se entendía la literatura como un conjunto de obras literarias "creadas", surgidas como de la nada a partir del genio creador. Se la entendía, por otra parte,

---

(7) MARTÍ, J.: *Op. Cit.*, p. 26.

(8) OSORIO, Nelson: "La tienda de muñecos de Julio Garmendia en la narrativa de la vanguardia latinoamericana", in: *Actualidades*, Caracas, Nos. 3-4, 1977-78; pp. 11-36. También: "Para una caracterización del vanguardismo literario hispanoamericano", fotocopias de circulación interna en el Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos" de Caracas, 1980.

(9) JITRIK, Noé: *Producción literaria y producción social*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1975; *Passim*.

como un objeto ideal desde el cual podían ser catalogados, inteligidos y valorados los objetos concretos denominados obras literarias. La literatura, entonces, era concebida como una categoría universal, del mismo rango que otros universales del idealismo, como la verdad, la justicia o la belleza esenciales. Así la literatura existía (y aún existe para muchos) al margen de contingencias y condicionamientos históricos e ideológicos. Y así la literatura permitió adscribir el proceso creador a un orden cuasi-divino, en que los poetas podían ser entendidos como sobrehumanos (o semi-dioses), poseedores de insondables facultades extraterrenas.

Las obras literarias, empero, surgen del trabajo concreto de hombres concretos. Hombres que no parten de cero, sino que se valen de trabajos anteriores llegados hasta ellos como aportes sociales (la lengua, las formaciones literarias tradicionales, las poéticas) o individuales (textos de otros autores, que a su vez refieren a otros aportes). Desde esta perspectiva, las obras literarias son, pues, productos materiales y sociales. Productos que tienen además la condición de revertir sobre la realidad, de la cual son parte constitutiva y, mejor aún, signo; en casos extremos signo de la intención evasivista que caracteriza a ciertas épocas y corrientes literarias, como aquella que adoptó la bandera de "el arte por el arte".

Noé Jitrik coincide, pues, con el crítico francés Pierre Macherey, para quien la concepción de la literatura como "creación" elimina "la hipótesis de una fabricación o de una producción" (10).

Para resaltar los ámbitos fundamentales del concepto de "producción literaria" proponemos entenderlo en dos dimensiones, la material y la significacional. Todo signo es, en una primera instancia, algo material, sensóreo, condición sin la cual el objeto-signo no puede constituirse como tal; pero es también una relación semiótica con algo de la realidad: los signos son objetos que remiten a otros objetos. La obra literaria es innegablemente algo material (sensóreo, visual o auditivo) que remite a un referente, que a su vez es un modo de signar o entender la realidad (se verá una ampliación teórica de esto último más adelante). La producción literaria comprende, pues, la fabricación del signo literario a partir de elementos sígnicos proporcionados por la lengua, y la producción de una relación significacional (semiósica) compleja entre ese signo y la realidad. A estos hechos se refiere, sin duda, cierto sector de la semiótica francesa (11) cuando establece que el discurso (el texto, la obra literaria) produce su sentido a partir de los valores asignados por la sociedad a los elementos de la lengua, y a veces contra ellos.

---

(10) MACHEREY, Pierre: *Para una teoría de la producción literaria*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1974; p. 71.

(11) Cf.: PECHEUX, M.: *Analyse automatique du discours*, París, Dunod, 1969; KRISTEVA, Julia: *La révolution du langage poétique*, París, Editions du Seuil, 1974.

La nueva crítica literaria latinoamericana se encuentra, en suma, deslastrando el término "literatura" de su tradicional contenido platónico. Al mismo tiempo, lo está dotando de un sentido que resalta su "carácter esencialmente productivo". Mas cuando observa que el lastre ideológico es indeleble, lo que hace al término inoperable, entonces cambia de expresión y habla de "producción literaria", con lo que vincula el trabajo de escritura a los demás trabajos sociales.

Ese deslastramiento va paralelo a la ampliación de nuestro campo literario. En Latinoamérica la producción mítica y la literaria popular (mitos, leyendas, relatos orales; rituales narrativizados; canciones, refranes, etc.), de las que hasta hace poco se habían ocupado casi exclusivamente la etnografía, la antropología y el folklore, comienzan a ser consideradas como parte del fenómeno literario y, por ende, como campo o dominio de los estudios literarios latinoamericanos. Bajo el criterio de que Latinoamérica es un continente con una gran diversidad de pueblos y grupos sociales, se entiende que la producción discursivo-imaginaria de cada uno de esos pueblos y grupos constituye su posibilidad literaria y artística. No hay, pues, una literatura latinoamericana (la académica, la promovida y publicitada), sino varias. Con esta certidumbre estamos en proceso de franca superación del criterio elitista de la literatura, que nos hacía aceptar como tal sólo la producción literaria de la clase social dominante, o la aceptada y promovida por ella. El estudioso argentino Néstor García Canclini (12) es uno de los que más contribuye a esta revaloración de la producción literaria y artística de los sectores sometidos de América Latina. Con él podemos entender que, como toda formación ideológica, la literatura está semantizada en favor de (y por) las clases dominantes, lo que hace excluir del campo literario a las manifestaciones poéticas y narrativas de las clases y pueblos dominados. Una redistribución de los grupos de poder traerá como consecuencia una resemantización del término "literatura" y una valoración positiva de los productos imaginarios relegados. Adelantándose a los hechos, y en parte para promoverlos, la crítica que nos ocupa considera ya que también es *literatura* latinoamericana la de nuestro pueblo masivo, así como la que está al servicio de su liberación y desarrollo.

No son ajenas al campo literario latinoamericano la subliteratura y las distintas formas paraliterarias ("cómicar", radionovelas, fotonovelas, telenovelas) que producimos y/o consumimos, esto es, las formas narrativas que, capitalizadas por ciertos grupos sociales, son dadas al consumo de gruesos sectores de nuestra población. A través de ellas se puede encontrar la imagen de una Latinoamérica forjada por los grupos dominantes y propicia a sus intereses, según lo han demostrado los estudios realizados por Ariel Dorfman, Armand Mattelart y

---

(12) GARCIA CANCLINI, Néstor: "Para una teoría de la socialización del arte latinoamericano", in: *Casa de las Américas*, La Habana, No. 89, marzo-abril de 1975; pp. 99-119, *Passim*.

otros críticos (13). Y a través de ellas —recuperando los aspectos recuperables y reorientándolos hacia una función social justa— se puede hacer más visible la verdadera imagen de nuestros pueblos y quizá más viables los proyectos que les hagan justicia.

Nuestra literatura del pasado ha sido, en general, vista con desdén por la crítica anterior, que argumentaba que aquí no se hizo otra cosa que una literatura repetitiva y parásita de la europea. A esta valoración negativa condujo, sin duda, la aplicación inflexible de un canon literario que resultaba y resulta extraño a nuestra realidad, como es el europeo y su casillero de tres grandes géneros literarios.

Un trabajo de Roberto Fernández Retamar (14) —que comenta trabajos de Portuondo y discute uno de los planteamientos medulares de *El deslinde* de Alfonso Reyes— pone de pronto el acento en algo latinoamericano: el carácter “instrumental” de buena parte de nuestra literatura, que incorporó proyectos sociales de importancia histórica, como la lucha independentista del s. XIX. También pone énfasis en el ensayo, género cultivado a menudo ejemplarmente en nuestra América por pensadores como Bello, Martí, Rodó, González Prada, Vasconcelos, Mariátegui y otros. En efecto, en esa literatura instrumental y de reflexión —que Reyes consideró un tanto desdeñosamente “ancilar”— se puede reconocer la América Latina en sus proyectos más elaborados, por lo que la actitud de Fernández Retamar permite restablecer para las letras latinoamericanas los méritos que la perspectiva y el encasillamiento eurocentristas, a más de la ideología dominante en estas tierras impedían reconocer.

Más recientemente, Nelson Osorio (15) rompe también fuegos contra la aplicación a nuestra realidad literaria de una “taxonomía heredada”. Argumenta que al superar la taxonomía de los tres géneros fundamentales “dejarán de incomodar” a la crítica textos inclasificables como *Escalas melografiadas* de Vallejo, las “novelas” de Macecconio Fernández, *El habitante y su esperanza* de Neruda, *La casa de cartón* de Martín Adán, *Memorias de un venezolano de la decadencia* de José Rafael Pocaterra, etc.

Salta a la vista que estas propuestas de superación de rejillas y criterios europeos apuntan hacia una revaloración más justa de la literatura latinoamericana; y más aún, hacia una reformulación de la

---

(13) DOFMAN, Ariel y MATTELART, Armand: *Para leer el peto Donald*, Buenos Aires, S. XXI Editores, 1973. También los artículos de estos autores y otros (L. Acosta, V. Erhart, M. Mattelart, etc.) in: *Casa de las Américas*, La Habana, No. 77, marzo-abril de 1973. Además el artículo de MENDEZ, José Luís: “Manipulación y fabricación de mitos en la subliteratura” in: *Casa de las Américas*, No. 89.

(14) FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto: *Para una teoría de la Literatura Hispanoamericana y otras aproximaciones*, La Habana, Cuadernos CASA No. 16, 1975 pp. 21-28 (“Lecciones de Portuondo”).

(15) OSORIO, Nelson: “Para una caracterización...”.

imagen de todo nuestro proceso literario a partir de categorías fieles al desarrollo histórico, cultural y social de Latinoamérica.

\* \* \*

"Crítica literaria", he aquí otro término instrumental que los críticos latinoamericanos están sometiendo a redefinición. Jitrik ha condensado la reformulación del concepto al hablar de la crítica como "producción de conocimientos" sobre textos literarios. Entiende tal producción de conocimientos como "una disciplina que podemos llamar 'trabajo crítico' que debería pensarse así misma como productora en tanto tiene un objeto respecto del cual debe emitir no ya un mero juicio, sino un conocimiento estructurado como tal" (16).

Este criterio nos permite entender la crítica literaria ya no al modo de una simple paráfrasis recreativa del texto, o de una escritura parásita que pretenda vivir de los valores de la obra literaria. Y descartando todo comentario intuicionista, sin orden ni rigor, el trabajo crítico es concebido como disciplina y no como una pseudo-arte. En cuanto disciplina científica se plantea un campo de estudio sobre el que erige su Objeto, consistente en la producción de conocimientos que ponen de relieve la relación entre el texto y la producción social, entre la obra y la sociedad (Jitrik), con todas las mediaciones (Vernier) existentes entre ambos factores. El trabajo crítico desarrollado plenamente supera, pues, la simple tarea de descripción o análisis del texto aislado, aspectos éstos que, aunque necesarios para la crítica textual, sólo son piezas o fases metodológicas de esa crítica.

Descripción, análisis, explicación, interpretación y valoración son términos a menudo identificados con la crítica. Algunos de ellos han sido identificados entre sí (descripción y análisis, explicación e interpretación, análisis e interpretación). A menudo también han sido considerados con distintos contenidos (v. gr.: la explicación según G. Rudler y según L. Goldmann) (17), y como partes de un proceso crítico. Por ventura en nuestro medio este campo conceptual viene organizándose más o menos dentro de la siguiente gradación metodológica, en que descripción equivale a análisis:

LECTURA → DESCRIPCIÓN → INTERPRETACIÓN →  
EXPLICACIÓN → VALORACIÓN

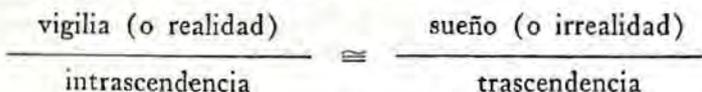
La *descripción* apunta al conocimiento de la estructura de la obra literaria en sus planos de la expresión y del contenido. Analiza el funcionamiento semántico de las partes relevantes de esa estructura,

(16) JITRIK, N.: *Op. Cit.*, p. 49.

(17) RUDLER, G.: *La explicación de textos*, Lima, UNMSM, 1964. GOLDMANN, Lucien: "El estructuralismo genético en sociología de la literatura", in: BARTHES, R. et al.: *Literature y sociedad*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, S.A., 1971; pp. 205-222.

la producción del sentido textual por medio de operaciones realizadas en el plano material del texto, y el modo de relación entre la estructura significativa y la estructura material de la obra. Esta fase requiere, sin duda, de un conocimiento diríamos profesional de la lengua que sostiene al texto, condición ésta en la que han insistido los maestros de la estilística, del análisis fenomenológico y del estructuralismo literario. Requiere, asimismo, de un manejo solvente de los fundamentos de la lingüística, la teoría literaria y la semiótica.

La *interpretación* profundiza en las estructuras de sentido que gobiernan la constitución de la obra. En su nivel superficial el contenido textual comprende la significación denotada por el conjunto lingüístico de la obra y su significación connotada, simbólica o alegórica. En su nivel profundo el contenido textual entraña las estructuras lógico-semánticas que rigen la organización del sentido y, aun, de la obra entera. Pues bien, el hallazgo de estas estructuras concierne propiamente a la interpretación textual. Ellas consisten, si bien se ve, y sin que nuestros críticos tengan necesariamente que conocer este detalle teórico, en esas articulaciones a las que A. J. Greimas denomina "estructuras elementales de la significación" (18). Tales articulaciones se hacen más visibles en las oposiciones binarias básicas de Roman Jakobson (19) (v. gr. alto/bajo, masculino/femenino), en los conjuntos lógico-semánticos equivalentes entre sí de Lévi-Strauss (20) y, mejor aún, en el "cuadrado semiótico" de Greimas (21), categorías éstas a las que nuestro crítico puede acudir en un intento meritorio de rigor interpretativo. En el relato "El sur" de Borges, por ejemplo, una de las estructuras profundas de significación (sin duda de estirpe romántica) relaciona la vigilia (o la realidad) a la intrascendencia (o la mediocridad), en tanto que vincula el sueño (la irrealidad, el ideal), a la trascendencia. En ese relato Dahlmann, el personaje principal, lleva una existencia anodina y anhela un desempeño glorioso, heroico, que se lo otorga el delirio según uno de los desarrollos narrativos contenidos ambigüamente por el relato. En la formalización de Lévi-Strauss tendríamos:



(18) GREIMAS, A. J.: *Semántica Estructural*, Madrid, Ed. Gredos, 1971; pp. 27-43.

(19) Cf.: MOUNIN, George: *Dictionnaire de la linguistique*, París, Presses Universitaires de France, 1974; pp. 52s.

(20) LEVI-STRAUSS, Claude: *Antropología estructural*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1970; pp. 208 s. correspondientes al artículo "La estructura de los mitos". Una aplicación más formalizada de la correlación lévi-straussiana se encuentra en las pp. 119 ss. del libro de Greimas anotado a continuación.

(21) GREIMAS, A. J.: *Du Sens*, París, Editions du Seuil, 1970; pp. 135-155 correspondientes al artículo escrito en colaboración con François Rastier: "Les jeux des contraintes sémiotiques".

lo que puede leerse así: la vigilia (o la realidad) es a lo intrascendente como el sueño (o la irrealidad) es a lo trascendente.

El carácter ideológico de estas estructuras profundas del sentido proviene de la actualización de una forma cultural de pensamiento (el caso concreto de "El sur") o de la propuesta de una personal visión del mundo, que trata de invertir contenidos ideológicos socializados. Este factor ideológico, empero, no debemos confundirlo con el que dispone el carácter, la función, el consumo y aun la naturaleza última de la obra; factor éste ligado a los intereses de clase y que, por ello, es materia de estudio dentro del proceso de enunciación textual —a partir de las condiciones de producción del discurso literario—, como veremos en el punto que sigue.

La *explicación* la entendemos al modo de Lucien Goldmann (22). Una obra es explicada cuando su todo estructural lo insertamos dentro del proceso histórico-social en que ella se da. La crítica literaria latinoamericana asume cada vez más conscientemente el hecho de que la obra no es una entidad aislada, especie de mónada en el espacio, sino un discurso tramado sobre el "discurso" de la historia, forjado a partir de él, constituido como un signo ("mediatizado" en grado diverso) de la realidad, a la que revierte de algún modo, aun en el caso de la evasión o la deliberada ausencia de compromiso. Por eso, cada vez más rigurosamente, busca explicar las relaciones de sentido existentes entre la obra literaria y la realidad, y hasta las relaciones entre las formas expresivas (v. gr.: las formas renovadoras de la escritura vanguardista) y las circunstancias histórico-sociales en que esas formas se dan. Buen ejemplo de crítica explicativa lo constituyen los estudios de Antonio Cornejo Polar sobre las relaciones entre la lengua narrativa de José María Arguedas y sus referentes interno y externo: el universo postulado por cada uno de sus relatos y la realidad indígena a que hace referencia (23).

Aunque Goldmann fue consciente de la resonancia estática del término "estructura" y, por ello, aclaró que dicho concepto de su modelo remite más bien al de "proceso de estructuración", buen número de los trabajos que lo invocan (en particular tesis de grado) tendieron y aún tienden a explicaciones sincrónicas paralizantes de los fenómenos sociales y de la producción literaria, olvidando el carácter esencialmente diacrónico (histórico, dialéctico) de la realidad que da origen a la obra literaria. Creemos que estas explicaciones distorsio-

---

(22) GOLDMANN, L.: *Op. Cit.*, p. 218.

(23) CORNEJO POLAR, Antonio: "El sentido de la narrativa de Arguedas", in: *Revista Peruana de Cultura*, Lima, Nos. 13-14, 1971; pp. 12-13 y 22-24. También: *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Buenos Aires, Ed. Losada S.A., 1973. De este libro pueden ser consultadas las páginas 40-47 que, como las del artículo precedente, corresponden a la creación que hace Arguedas de una lengua ficticia que sea "lo suficientemente poderosa para dar la impresión de realidad (los personajes indios parece que hablaban en quechua...) y para revelar con hondura la índole del mundo real".

nadoras dejarán de ser una tentación en nuestra crítica al sustituir, para el caso de explicaciones en función de lo social, el concepto de "estructura" por el más explícito e inequívoco de "proceso histórico-social". Por otra parte, el sociologismo mecánico a que condujo y conduce en ciertos casos el estructuralismo genético, a contrapelo de la teoría de Goldmann y de sus fuentes lukacsianas, sociologismo que propende a una relación especular entre la realidad y la obra literaria (dada esta realidad, ésta y no otra debe ser la naturaleza de la obra) queda superado con los aportes de Macherey y Vernier (24), a los que se suman los de Jitrik y Osorio, para quienes la respuesta de la obra ante su medio puede tener manifestaciones del más diverso tipo, por intromisión de distintas mediaciones ideológicas que conviene estudiar en cada caso concreto. El modelo básico de Goldmann, en suma, es todavía válido, a condición de que no pierda nunca de vista la naturaleza dinámica y cambiante de la realidad y se entienda un amplio abanico de relaciones y respuestas entre la obra y la realidad en que se inserta.

Podemos afirmar que la actual crítica literaria latinoamericana ha superado ya la oposición que polarizó los estudios literarios a comienzos de los setenta entre un immanentismo obstinado y una trascendencia que se ufana de ignorar la estructura inmanente de la obra. Ni immanentista ni trascendente, nuestra crítica prefiere hoy vincular dialécticamente los métodos de ambas corrientes dentro de un método analítico-explicativo que restablece el texto literario al texto de la historia.

Ahora vamos a ocuparnos de la *valoración*. El sentido axiológico y casi judicial del término crítica prevaleció sobre los otros modos de entender dicho concepto (análisis, interpretación) en los estudios literarios latinoamericanos de la primera mitad de este siglo. El énfasis puesto hoy en las otras parcelas de la crítica no ha significado que, en cuanto concierne a Latinoamérica, ella renuncie a una función valorativa. Ocurre, simplemente, que dentro de la actual orientación de la disciplina se concibe con calidades prioritarias la descripción y la interpretación textuales. Es más, la función valorativa ha dejado de constituirse en un discurso específico para quedar implícita en los valores que las otras tareas de la crítica resaltan. En otras palabras, ya no se considera del todo necesario pronunciarse explícitamente sobre la calidad de una obra, sobre su valía, pues el ejercicio pleno y riguroso de una descripción y una explicación textuales entrañaría tácitamente un juicio de valor sobre el texto estudiado. La demostración de una estructura coherente, motivada en sus diferentes elementos y planos, con una "economía" que evita desperdicios o excesos estructurales, trae implícita una valoración positiva de la obra de arte literaria. Por otro lado, la demostración de particulares así como fuer-

---

(24) VERNIER, France: *Une science du littéraire est-elle possible?*, Paris, Les éditions de la Nouvelle Critique, 1972.

tes y necesarias relaciones entre la obra y su contexto histórico-social, relaciones que traducen y esclarecen los modos de respuesta de una obra ante los distintos proyectos sociales latinoamericanos, entraña, igualmente, un cierto juicio de valor, que no es necesario explicitar en formas discursivas concretas.

La valoración de la obra literaria no está excluida, pero tampoco se erige como el objeto fundamental de la crítica. Y ello porque más que nunca se ve claro en nuestro tiempo que el valor de una obra no es único, ni obedece a cánones universales e inmutables. La valía (o el mérito) de una obra de arte se inserta dentro del campo de las ideologías y, por ello, está sometida a las imposiciones históricas y de clase que rigen a las distintas concepciones del mundo y la realidad. Lo que un pueblo acepta y propicia como realización estética en una época determinada cambia con el desarrollo ideológico, como cambian los modos de producción material que determinan, a su vez, los cambios ideológicos. Por otra parte, lo que la clase social dominante entiende como meritoria realización estética no siempre es aceptado por las clases y grupos sociales dependientes, de ahí que estos sectores de la sociedad continúen ejerciendo sus valores estéticos, plasmándolos en diferentes manifestaciones artísticas. En este sentido, los trabajos del ya citado estudioso García Canclini son altamente esclarecedores, como también lo es el de Noé Jitrik, "Producción literaria y producción social", que observa las distintas relaciones que la ideología de la significación tiende, como un puente, "entre la idea de escritura y la de lectura consideradas ambas como trabajo productivo ligado al trabajo social en su conjunto" (25); así caben diversas posibilidades valorativas de los textos literarios según las ideologías (dominante/dominada) y según el modo como en ellas se insertan los trabajos sociales de la escritura y la lectura. Así, la lectura desde la ideología de la clase dominante de una obra literaria lograda a partir de una ideología dominada, tenderá hacia una valoración negativa, que rechaza la calidad de esa obra literaria.

Otra de las razones por las que la actual crítica literaria latinoamericana no se empeña en una valoración explícita, radica en la importancia desigual que la crítica y la historia literaria actuales suelen otorgar a las obras desde el punto de vista del papel que ellas cumplen dentro del proceso histórico general o dentro del proceso de la historia literaria. Así ocurre que obras de mediana o poca significación estética han jugado un importante rol en la historia social o en la historia literaria de un pueblo. El valor de la obra de arte es distinto, pues, según sean las propuestas estético-ideológicas y según sean los objetivos de la crítica. Y cuando categorías como las del valor y la valoración se han relativizado para su aplicación a casos concretos, apartándose de concepciones idealistas que las hacían entender

---

(25) JITRIK, N.: *Op. Cit.*, p. 60.



monolítica y dogmáticamente, entonces se hace claro el porqué de la no insistencia en una crítica valorativa en el viejo sentido.

Se sigue valorando, en suma, pero casi siempre de modo implícito desde una perspectiva histórico-ideológica concreta que la explicación, tal como está aquí entendida, se encarga de esclarecer.

La denominada *crítica informativa* (la reseña, el artículo periodístico, el comentario de textos), crítica que en algunas ocasiones ha sido motivo de reflexión, como en el caso de cierto trabajo de Portuondo (26), cumple —cuando está bien realizada y orientada— una innegable función social, consistente en poner al tanto sobre recientes publicaciones de literatura y crítica literaria. Desde el punto de vista semiológico este tipo de crítica no sólo se erige en discurso metalingüístico, sino también en discurso meta-metalingüístico, en la medida en que es un discurso que muchas veces se ocupa de discursos críticos sobre lo literario. La condición de la crítica informativa es la del discurso que tiene un referente de actualidad. Por ello mismo, se anticipa a la crítica llamada académica (universitaria, exhaustiva, científica), que es la que, en términos generales, nos ha ocupado en las páginas precedentes.

Como la crítica académica, la informativa también produce un conocimiento. Pero un conocimiento de índole esencialmente valorativa, que tiende a la aproximación entre un lector potencial y el texto al que se refiere. No necesita explicitar los supuestos ni los mecanismos de su producción, pues, en cuanto ejercicio en cierto modo periodístico, el lector de una crítica informativa conoce de antemano los supuestos estético-ideológicos del crítico que la realiza y/o del medio que la vehicula.

La crítica informativa está a la búsqueda de lectores para los textos a que hace referencia. Por ello, su función social puede fácil e irresponsablemente desviarse hacia una manipulación del lector, de la que el crítico no siempre es consciente. Así suscita o adormece el interés por la lectura; promueve o atempera la adquisición y el consumo de los textos; impulsa —a veces en forma decisiva— hacia el éxito o el fracaso de las obras y sus autores. No es la suya, entonces, una labor inocente y meramente informativa, sino una tarea que obedece a corrientes ideológicas de las que el crítico a menudo no suele ser consciente.

Vistos la importancia y los peligros de la reseña o crítica informativa, sólo cabe plantear su ejercicio bajo los mismos supuestos válidos para la crítica académica; esto es, una cierta preparación teórica sobre el hecho literario (que incluya los modos de inserción de la obra en la realidad) y “una estable concepción del mundo”, como diría Portuondo (27), de parte del crítico periodístico. En otros términos,

(26) PORTUONDO, José Antonio: *Op. Cit.*, pp. 54-56 del artículo “Crisis de la crítica literaria hispanoamericana”.

(27) *Ibidem*, p. 56.

planteamos aquí un ejercicio consciente y lúcido de la crítica informativa, que tenga claros los factores ideológicos de su constitución y los que juegan en la producción de la obra reseñada. De esa manera, la función de este tipo de crítica será correcta y plenamente social.



En su conocido ensayo "Nuestra América", José Martí veía la necesidad de incorporar a la reflexión sobre las naciones latinoamericanas el pensamiento europeo o de otras latitudes, pero a condición de que ese pensamiento no altere la índole latinoamericana de nuestros propios estudios y de los conocimientos que nos rinden. "Injérese en nuestras repúblicas el mundo —decía Martí—; pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas" (28). Aplicar esta consideración al caso de los estudios críticos latinoamericanos significa no desdeñar por extranjeros los aportes de la crítica y la teoría literarias de otros continentes, sino aprovecharlos selectiva e instrumentalmente, sin enajenarse a la cultura que los produjo y sin pagar el tributo que más de una vez nos impuso nuestra fetichización de lo europeo. Allí donde el instrumental crítico foráneo nos resulte útil, pues ahí lo utilizaremos, con las correcciones que naturalmente requiere su aplicación a una realidad literaria de otra naturaleza.

Martí no propugnó sustituir el fetiche europeo por uno propio, latinoamericano. Su expresión "No aplicar teorías ajenas, sino descubrir las propias" (29) no puede ser leída en el sentido estrecho que propondría su descontextualización, pues una lectura así se pondría a contrapelo de lo que el propio Martí sostuvo en "Nuestra América" y en otras páginas. Lo que debemos leer allí es la negativa a una aplicación servil, mecánica, sin criterio, de toda una teoría, o de todo un cuerpo teórico ajeno a nuestra realidad. Latinoamérica impone situaciones y requerimientos específicos, que apuntan hacia la formulación de nuestras teorías y métodos de conocimiento, pero teorías que no es el caso surjan de la nada y sin ninguna apoyatura o complemento. Vivimos una época en que nada es definitivamente privativo de una nación o cultura, en que todo circula por el globo en mayor o menor grado, pero cada vez más rápidamente. Ahora más que antes, más que en la época de Martí, estamos los latinoamericanos abiertos al mundo y volcados al mundo (ni qué decir ya del impacto de nuestra novela contemporánea). Ante una situación así, no cabría el aislamiento, ni la creación *ab ovo* de una crítica literaria latinoamericana, con teoría de base y métodos absolutamente originales y propios. A este respecto, bien dice Roberto Fernández Retamar:

"Los aportes verdaderamente científicos, no importa cuál sea su origen, desde luego que son ganancias de la humanidad toda. A

---

(28) MARTÍ, J.: *Op. Cit.*, p. 29.

(29) *Ibidem*, p. 7 ("A Joaquín Macal").

nadie se le ocurriría en Oaxaca o en Camagüey ponerse a decir que la tierra es cuadrada sólo para que no lo tilden de colonizado cultural, porque eso de que la tierra es redonda es cosa de europeos. (...) Ya el viejo Andrés Bello, que no era precisamente un desmelenado, aconsejaba imitar a Europa más que en sus resultados, en los procedimientos que llevaron a esos resultados" (30).

Y el crítico venezolano Domingo Miliani:

"El colonialismo cultural es un comportamiento, una actitud, no una metodología. El estructuralismo, la semiótica, la Sociología de la Literatura, son métodos que bien empleados para el conocimiento científico y profundo de una realidad literaria, como parte de una realidad total, se hacen imprescindibles, son útiles, lo mismo en Moscú que en Buenos Aires, en Minessota o en México, en París o en Morelia" (31).

Queda, pues, entendido que podemos y debemos servirnos de lo foráneo —en materia de instrumental crítico— para la cabal realización de nuestra tarea, pero a condición de no perder la índole latinoamericana de los discursos literarios que nos ocupan y de la tarea que realizamos. Más adelante, cuando el producto del ejercicio continuado y consciente de nuestra crítica haga peso y sedimente, surgirán teorías y métodos de análisis de la literatura latinoamericana cada vez menos endeudados y cada vez más universales.

## Biblioteca \*de\* Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

La obra literaria provee al lector las reglas de su inteligencia y las claves para su disfrute. Se ofrece a la manera de un sistema coherente y cerrado, en que no faltan los elementos necesarios para su captación artística. En ese sentido, constituye un universo autónomo, como autónomos son una escultura, un cuadro, una pieza musical. Esta característica nos permite "acceder" a obras del pasado, producidas por sociedades distantes de la nuestra en el tiempo y en el espacio.

No obstante lo anterior, y en cuanto concierne al proceso mismo de su constitución, la obra literaria se nos ofrece como un producto social, en que juegan papel relevante —junto al trabajo individual del autor— las condiciones histórico-sociales a partir de las cuales ella es constituida. Este aspecto conforma uno de los factores determinantes

---

(30) Varios: "La crítica literaria, hoy", in: **Texto Crítico**, Xalapa, México, No. 6, 1977; pp. 18 s.

(31) *Ibidem*, p. 24.

de la condición signica del texto (el otro es, por supuesto, la intencionalidad representativa que a menudo guía el trabajo del escritor). Sucede con el texto algo parecido a los fenómenos estudiados por las ciencias naturales, en que un efecto remite a su causa y, por el hecho de esa remisión, se convierte en signo de aquella. Así la obra resulta ser un cierto símbolo o cifrado de la realidad, un testimonio, un documento, un juicio, una denuncia, una propuesta, un sistemático gesto evasivista, etc. Más aún, la obra literaria tiene otro modo de vincularse con la realidad: no sólo es producto de la realidad, hecho por el que deviene en signo de ésta, sino que se inscribe en ella, es uno de sus elementos integrantes. Con tal tramado de relaciones, resulta utópica toda postulación de la obra como entidad independiente. Ni en la época del parnasianismo más obstinado se logró erigir una obra autosuficiente, autárquica, desconectada de la coyuntura social.

¿Cómo armonizan estas dos concepciones de lo literario, aparentemente contradictorias? Pierre Macherey tiene al respecto una respuesta precisa: "No hay que confundir —dice— autonomía con independencia" (32). A partir de esta precisión nos está permitido ver que la obra es autónoma desde el punto de vista de su captación estética, pero es dependiente desde la perspectiva histórica, ideológica y social.

Al estudiar la obra de L. Tolstoi, Lenin (33) la planteó como un espejo de su tiempo, fundando así la teoría del reflejo en la literatura. El sociologismo mecánico hizo una aplicación simplista de ella, contra la que nos previene F. Vernier (34). Ahora sabemos que el espejo (la obra literaria) no refleja toda la realidad, sino parte de ella, la que buenamente está situada ante el espejo, lo cual implica un procedimiento de selección y jerarquización. Y sabemos también que el espejo no es de cristal perfectamente plano, sino del género de los cristales que en los parques de atracciones nos devuelven imágenes distorsionadas de nuestra figura. Por aquí comienza Vernier su formulación sobre las "mediaciones" en la relación entre la obra y la realidad (35), en la que no insistiremos más, salvo en un punto muy concreto y muy rico, que nos obliga a considerar las reflexiones de otros autores.

A partir de la caracterización del signo planteada por Charles S. Peirce, Umberto Eco atina a formular la naturaleza signica del referente como una unidad cultural (36) y no como una cosa concreta. El signo remite a su referente, a un *constructo* cultural, y no a la co-

---

(32) MACHEREY, P.: *Op. Cit.*, p. 56.

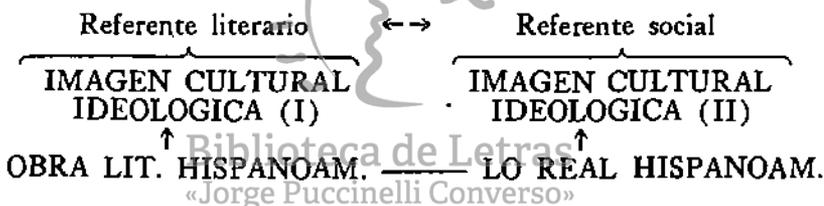
(33) LENIN, Vladimir Ilich: *La literatura y el arte*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1974; especialmente el trabajo titulado "León Tolstoi, espejo de la revolución rusa", pp. 31-37.

(34) VERNIER, F.: *Op. Cit.*, pp. 10-11.

(35) *Ibidem*, p. 12.

sa que origina ese constructo. El referente es, en cierto modo, una concepción sobre la cosa, una manera de entenderla o asimilarla. Puede ser considerado, siguiendo la sugerencia de Peirce, como un signo cuyo referente es la cosa (37). De ahí que un mismo objeto de la naturaleza sea entendido de diferentes maneras según las culturas, esto es, merezca la constitución de referentes disímiles. Lo que para los occidentales es un vegetal (un árbol) para los quechuas suele ser un dios tutelar, el espíritu de los antepasados, o a veces la encarnación de lo maligno. La palabra remite, insistimos, a la concepción sobre la cosa y no propiamente a la cosa. He ahí una mediación importante que hay que tener en cuenta.

Thomas E. Lewis saca enorme provecho de esta base teórica cuando la vuelca al servicio de la teoría y la crítica literarias (38). Comienza por poner énfasis en la condición eminentemente ideológica del referente, al que denomina también "unidad cultural ideológica" (39). Insinúa luego una diferenciación entre lo que llamaríamos referente social y referente literario (la obra, al postular un universo representado, construye su propio referente). Con estos criterios se puede ver que la obra literaria, en cuanto signo, no remite directamente a lo real, al mundo del solito vivir, a la materia, sino a través de al menos dos mediaciones posibles. En el siguiente esquema:



(36) ECO, Umberto: *Tratado de semiótica general*, Barcelona/México, Editoriales Lumen y Nueva Imagen, 1978; p. 130.

(37) De esta manera bien puede hablarse de que todo signo a nivel de lenguaje nos ofrece dos "referentes": el interno, constituido por el constructo cultural que interpreta a la cosa, y el externo, constituido por la cosa misma, que es referida por esa suerte de signo que es el constructo cultural a que da pie. En el caso del signo literario el sistema referencial se redispone y complica: el referente interno se instala en el universo instaurado por la obra; el referente externo, en el constructo cultural que interpreta a lo real; y un "referente" mayormente exterior sería el ámbito mismo de lo real, referido por el constructo cultural que lo interpreta.

(38) LEWIS, Thomas E.: "Notas para una teoría del referente", Caracas, CELARG, 1980; policopia de la traducción de Carlos Pacheco del original inglés "Notes Toward a Theory of the Referent", in: *PMLA* (Publications of the Modern Language Association of America), vol. 94, No. 3, mayo de 1979.

(39) A la unidad cultural de Eco y Lewis la denominaremos en adelante *imagen cultural* para aproximarla a las teorías sobre lo imaginario (v. gr.: M. Pêcheux en su *Análisis automático del discurso*) que nos hacen ver la formación ideológica de imágenes individuales, sociales, de clase, etc., sobre las cosas, el mundo, los demás individuos y, aun, uno mismo y el puesto que ocupa o crea ocupar en la sociedad.

vemos que la obra postula su referente, al modo de una imagen cultural ideológica, que asume o discute la imagen cultural ideológica que las sociedades, las culturas, tienen construidas a propósito de lo real.

La actual orientación de la crítica literaria latinoamericana no cae en el facilismo de una remisión directa de la obra a lo real o material. Ha superado el peligro del sociologismo estrecho y mecánico. Y entiende que entre la obra y su contexto situacional se ubican diversas mediaciones que hacen de la obra algo incuestionablemente distinto del espejo fiel y pasivo. Con esta convicción, puede explicar integralmente manifestaciones literarias en apariencia desvinculadas de otras manifestaciones ideológicas, como el vanguardismo y la reforma universitaria, o desentendidas también en apariencia de ciertos procesos sociales, históricos, políticos y económicos, como el modernismo y el ascenso de una burguesía industrial que pone en retirada a una oligarquía terrateniente.



Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»

## La Pantruca, "Estampa mulata" inéedita y prostibularia

TOMAS G. ESCAJADILLO

*A la memoria de doña  
Renée González de  
Diez-Canseco († 1986)*

### "LA PANTRUCA", "ESTAMPA MULATA" INEDITA

La primera —y aparentemente única— mención a la existencia de este texto está en el "prólogo" firmado por Diez-Canseco que su viuda publica como "prólogo" a la edición C.I.P. de las "estampas mulatas" completas, que data de 1951 (1), en el que afirma:

«Jorge Puccinelli Converso»  
Reúno en este volumen cuatro cuentos, —cuatro estampas mulatas—, que publiqué en distintas épocas en "La Prensa" de

---

(1) **Estampas Mulatas.** Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, 1951 (Obras Completas de Diez-Canseco, II). ("Nota Editorial" de R. G. de D.-C. (Renée González de Diez-Canseco, viuda del novelista); "prólogo" (fechado "Setiembre de 1936", de José Diez-Canseco). Después de la 1ra. ed., 1930 (que presentaba "El Gaviota" y "El kilómetro 83", llevando como subtítulo el de "Estampas Mulatas") y de la 2da., 1938, Santiago de Chile, Empresa Editora ZigZag, (Biblioteca Americana), 1938, que adicionaba a las dos novelas cortas iniciales los cuentos "Jijuna", "El velorio", "Don Salustiano Marino, notario" y "Gaína que come güebo...", esta edición (Lima, C.I.P., 1951), incorpora tres nuevos relatos: "Chicha, mar y bonito", "Cariño e'ley" y "El Trompo".

Después de esta 3ra. ed., han habido tres ediciones incompletas, sintomáticamente publicadas por narradores de la "generación del cincuenta": dos de ellas, publicadas por Manuel Scorza, mantienen el título genérico de **Estampas Mulatas**, pero lamentablemente —por razones de espacio y economía— omiten "El Gaviota", acaso por considerarla la "estampa mulata" más difundida (es, al mismo tiempo, la más extensa). Una edición anterior, publicada por Enrique Congrains con el título de uno de los cuentos menos conocido, en 1955,

Buenos Aires, el grande y querido diario al que debo la emoción más grata y más ingrata, a la vez, de mi vida. Son cuatro cuentos que tienen como escenario esa media sierra, desde la que todavía se divisa el mar, —*leit motiv* de mi arte—, porque espero dar, en otro libro, los cuentos que tienen como escenario exclusivo la inmensidad variopinta del océano. Acaso son mejores, o más “míos”, esos otros relatos, esas otras estampas, más mulatas quizás, ya que es el mar la obsesión de mi vida. Y, acaso, por esto, mis peles dolorosas, grotescos y bufos, se mueven más libremente bajo los ortos encendidos del puerto abierto a todas las saudades y a todas las esperanzas (2).

El problema que implicaba anteceder a un conjunto de “estampas mulatas” compuesto por dos novelas cortas y siete cuentos un “prólogo” referido sólo a “cuatro cuentos” es evidente en la edición de 1951. Es por ello que, al encargarme de una nueva edición de las *Estampas Mulatas* para la “Colección de Autores Peruanos” de la Editorial Universo, junto con separar las dos novelas iniciales —*El Gaviota* y *El Kilómetro 83*— acompañadas del importante prólogo de Federico More con que aparecieron en 1930 como libro independiente (en el que el término “estampas mulatas” aparecía como una suerte de subtítulo) (3), este prólogo de Diez-Conseco, que antecede a la segunda sección, “Cuentos”, es materia de la siguiente precisión:

Este prólogo, de 1936, fue escrito para alguna edición que no llegó a realizarse, que hubiera contenido las cuatro *estampas* de “media sierra”: “Lijuna”, “Don Salustiano...”, “El velorio” y “Gaína...”. No se incluyó en la edición de *Estampas Mulatas* hecha por Zig-Zag en 1938, puesto que ésta comprendió también

---

elimina tanto “El Gaviota” como “El kilómetro 83” y, asimismo “El Trompo” (la “estampa mulata” más conocida y apreciada, junto con “El Gaviota”); vendría a ser una especie de cuarta (y muy incompleta) edición de *Estampas Mulatas*. Tendríamos, por tanto: 4ta. ed. (incompleta): **Chicha, mar y bonito**. Lima, Círculo de Novelistas Peruanos, s.f. (1955); 5ta. ed. (incompleta): Lima, Editora Latinoamericana, (Cuarto Festival del Libro - Dirigidos por Manuel Scorza), 1958 y 6ta. ed. (incompleta): Lima, Populibros Peruanos (13ª Serie), s.f. (1965). (Esta 6ta. ed. está fotocopiada de la 5ta.).

Por ello es que la edición que preparé de *Estampas Mulatas* (Lima, Editorial Universo, (Colección Autores Peruanos, 43), 1973. Estudio Preliminar, edición y notas de T.G.E.), siendo una 7ta. ed. del mismo título, es la primera edición en reproducir los **textos íntegros** de la primera versión completa de las *Estampas Mulatas*, es decir, la ed. C.I.P., de 1951. La publicación de **La Pantruca** haría necesaria otra edición que la incluyese, para así poder presentar el mundo integral de las “estampas mulatas”. Ver mi “Estudio Preliminar” a la ed. 1973, pp. 9-10 y 32.

(2) P. 5 de la ed. C.I.P. de 1951; p. 159 de la ed. Universo de 1973.

(3) **El Gaviota. El kilómetro 83. Estampas mulatas.** Lima, Librería Francesa Científica y Casa Editorial F. y E. Rosay, 1930. (“Prólogo” de Federico More).

"El Gaviota" y "El Kilómetro 83". Se publicó como prólogo a las *Estampas Mulatas* completas que editara la viuda del novelista en 1951. Por considerarlo de sumo interés, lo estamos incorporando en esta sección, aunque se refiera solamente a cuatro de las siete "estampas mulatas" que la componen. (Nota del editor) (4).

Es en ese prólogo de 1936 que Diez-Canseco menciona la existencia de *La Pantruca*. Cabe destacar que aunque Diez-Canseco habla de textos "marinos", está, en realidad usando el término en contraposición a los cuentos de "media sierra", y por lo tanto se trata de narraciones "urbanas" además de las propiamente "marinas" como "Chicha, mar y bonito": éste es el único de los textos que se incorporó por primera vez a la edición C.I.P. de 1951. No hay, por otro lado, ninguna huella de los otros textos mencionados ("La disforzada", "Pior es nada..." y "No te emborraches, Marchena") en el Archivo Diez-Canseco, a pesar de que en él se conservan desde los primeros textos y borradores de Diez-Canseco, como, por ejemplo, los originales de *Suzy* (1930).

La mención a *La Pantruca*, está dentro de una alusión a una "segunda serie" de "estampas mulatas" (siendo la primera las dos novelas cortas —*El Gaviota* y *El Kilómetro 83*— publicadas como libro independiente en 1930 también) (5):

Esta es, pues, una segunda serie de "estampas mulatas" a la que seguirá una tercera con los cuentos marinos. Allí irán "La Pantruca", "Chicha, mar y bonito", "La disforzada", "Pior es nada..." y "No te emborraches, Marchena". Vamos a ver qué pensará la gente "seria" acerca de esos cuentos que tienen más fuerza y mayor crudeza, pero que son arte, sin vuelta de hoja que darle (6).

La lectura de *La Pantruca* hace que bien nos imaginemos la probable reacción de la gente "seria" por la evidente "crudeza" de algunas escenas y expresiones, esa misma gente "seria" que se había escandalizado ante la crudeza del lenguaje de Diez-Canseco, al punto que en este mismo prólogo de 1936 que estamos glosando se había visto necesitado de ventilar el asunto:

...ahora prefiero dar estos [los cuentos de "media sierra"] por dar primero mi "Jijuna" que, habiendo sido el éxito que fue, ha despertado una crítica que yo prefiero calificar de pintoresca por no escribir una palabra gruesa, pero bien gruesa.

(4) (TGE): nota a la ed. Universo de 1973, p. 159.

(5) Cf. nota 3.

(6) P. 11 de la ed. C.I.P. de 1951; p. 165 de la ed. Universo de 1973.

A mi cuento se le ha criticado el título que es el “ritornello” que da emoción al relato. La palabra “jijuna” es el apócope, si se puede decir así, de la expresión “hijo de una... mala madre”. Esto ha parecido a alguna gente una insolencia inaudita de mi parte, una grosería y una falta de respeto (7).

Y no es así; las razones por las cuales Diez-Canseco usa ese lenguaje son las de todo escritor de vocación “realista”:

Y no es así. En mis primeras *Estampas Mulatas*, en mi “Gaviota” y mi “Km. 83” empleé, extraordinariamente dentro de la literatura del Perú, las interjecciones usuales de mi pueblo y no podía hacer de otra manera. Yo quería dar la mayor sensación de realidad, trasladando al arte la vida de las gentes morenas, oscuras y pintorescas del Perú y tenía que trasladarla con la mayor verdad posible. Yo no escribía interjecciones por el gusto de escribirlas sino, y al diablo con los gazmoños, porque así habla el pueblo y así había que escribir (8).

He creído necesario plantear estos problemas pues ellos son, posiblemente, la causa de que *La Pantruca* continúe inédita, a pesar de la especial mención que merece en la “Nota editorial” que su viuda escribió para la edición póstuma de las *Estampas Mulatas* que ella misma publicara en 1951 (Lima, C.I.P.):

A estos relatos [los aparecidos en la edición chilena de Zig-Zag de 1938] se agrega ahora, en la segunda parte de este libro, cuatro nuevas estampas: “Chicha, mar y bonito” (inédita), “Cariño e’ ley” (publicada en “El Comercio” de Lima en el primer aniversario de la muerte del autor, el 4 de marzo de 1950), “El Trompo” (aparecida en varias revistas de Lima) y “La Pantruca” (inédita), siendo esta última, —según la autorizada opinión de Raúl Porras Barrenechea— uno de los relatos más veraces y realistas del autor, habiéndose hallado, por desgracia, inconclusa entre sus papeles (9).

Sin embargo, una sucinta y enigmática nota final, después del índice o “sumario” del libro, nos informa escuetamente que “Por un incidente de última hora no ha sido posible publicar “La Pantruca” en esta edición. — N. de la E” (10).

Confesamos que de nuestra parte no hemos presionado demasiado a la Sra. Renée González de Diez-Canseco, para que nos ex-

---

(7) P. 8 de la ed. C.I.P. de 1951; p. 162 de la ed. Universo de 1973.

(8) P. 8 de la ed. C.I.P. de 1951; pp. 162-63 de la ed. Universo de 1973.

(9) (R. G. de D-C): “Nota editorial” a la ed. C.I.P. de 1951, pp. 3-4.

(10) P. 179 de la ed. C.I.P. de 1951.

plicara rotundamente la naturaleza del "incidente" aludido. No sería lógico suponer que el cambio de criterio —si existió— hubiese sido motivado por la condición de inconclusa de esta "estampa mulata", pues, a pesar de ello, en la "Nota Editorial" se anuncia su publicación. Tampoco nos inclinamos a aceptar la hipótesis de un temporal "extravío" de los originales de *La Pantruca*, aunque en teoría tal hipótesis no debiera ser descartada.

Para nosotros la verdad reside más bien en que gentes "gazmoñas" o simplemente "serias" se espantaron de la crudeza de *La Pantruca* y lograron que la viuda del novelista revirtiera su intención de darla a la publicidad.

No cabe duda que en 1951 la aparición de "La Pantruca" como parte de una versión ampliada del conjunto de las *Estampas Mulatas* hubiese ocasionado polémicas y recriminaciones. La presentación del peculiar "mundo" prostibulario de La Victoria no tenía ni por asomo antecedentes en la narrativa peruana. De esas cosas se hablaba... no se escribía. Y menos con la crudeza —pero al mismo tiempo con la gracia y hasta la ternura— con que lo hace Diez-Canseco en *La Pantruca*. Sobre todo en ciertos detalles..

## ESTADO DEL MANUSCRITO

*La Pantruca* es ciertamente un texto incompleto, aunque trataremos de demostrar que a pesar de ello es claramente conveniente publicarlo en el estado en que se encuentra.

El manuscrito consta de 35 hojas numeradas (11), con anotaciones a mano sobre el texto mecanografiado. Estas anotaciones son indistintamente a tinta o a lápiz, aunque en algunos casos frases escritas a lápiz han sido confirmadas en tinta aparentemente por manos ajenas. Confrontando este manuscrito con nuestra experiencia con la edición de *El mirador de los ángeles* (12), bien podría afirmarse que estas páginas se encuentran, debidamente revisadas, en lo que es —o debió ser— su redacción final.

La historia —hasta donde se interrumpe— destaca por su condición de escritura terminada, que nos brinda la visión de un "mundo" inédito y que nos la brinda con una enorme gracia y poder de persuasión: lo que debe extrañar es, más bien, el por qué de que un mundo que había sido manejado con tanta verosimilitud y una historia desarrollada con tanta gracia y habilidad hayan sido interrumpidos. La primera página del manuscrito lleva la siguiente anotación (cosa habitual en Diez-Canseco): "París - Junio - 1933".

El carácter inacabado del proyecto de la historia se puede comprobar precisamente por el pálido relieve que tiene, en el texto exis-

(11) El manuscrito está numerado del 1 al 34; hay sin embargo una página "1 bis", cuyo texto se indica, debe insertarse a la mitad de la primera página.

(12) (JD-C): *Las Urrutias*. *El mirador de los ángeles*. Estudio Preliminar, edición y notas de T.G.E. Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1974.

tente, el personaje llamada "La Pantruca". Al comienzo del manuscrito se la identifica como una de las propietarias de las "casas de larga fama" de ese mundo prostibulario (p. 2). Sólo se encontrará otra alusión a "La Pantruca" hacia el final del texto, en el que se escucha decir a Carmen (alias "La Cemento"), respecto de "su hombre", el "Pollo" Soler —los protagonistas de la incipiente intriga narrativa—, lo siguiente (a otra prostituta, su amiga y confidente): "Tú no vas a creer que yo creó que nunca m'an engañao... No, no soy tan... —y las manos suplieron la palabra—. Tú crees que yo no sé lo de la Pantruca, con la Rata sin Pelo? ¿Y lo de Juana la Loca? Sí, lo sé todo, todo. Pero los hombres son así, Irene. El sabe que yo lo quiero..." (p. 31).

Pero, sin ignorar el carácter inacabado —claramente inacabado, si se quiere—, es necesario fundamentar por qué *La Pantruca* tiene suficientes méritos, para merecer ser publicada: lo que alcanzó a ser terminado lo justifica.

El texto —cuyo título, en otro tipo de letra, mayúscula, de grandes trazos, parece deberse a manos ajenas— contiene relativamente pocas correcciones y está subdividido en escenas muy concretas y ceñidas, cuyos sucesivos títulos son los siguientes (en mayúsculas y siempre comenzando una página):

—"LA VICTORIA".

—"LA HORA DE LA QUINA".

—"CARMEN, alias LA CEMENTO".

—"ATARDECER".

—"CARLITOS ZAPATA".

—"UN AMOR DE DIEZ SOLES".

—"MAÑANA DOMINGO, DIA DE PERDON".

El manuscrito se interrumpe cuando la escena titulada "Mañana domingo, día de perdón" parece perfectamente acabada: no hay inicio de otro "capitulillo" similar.

Como tendremos oportunidad de fundamentar más adelante —y, a este respecto *La Pantruca* repite las características del manuscrito de *El mirador de ángeles*— estas escenas o capitulillos, trabajadas autónomamente, tienen todas las características de una escritura en su estado final.

Bien presentado —interiores y exteriores— el mundo prostibulario de *La Pantruca*, lo que queda por ver es en qué termina la intriga amorosa entre el "Pollo" Soler y su conviviente, la meretriz Carmen, "La Cemento", y su paralelo asedio a otra muchacha a quien aspira a "convertirla" en prostituta —con todas las ventajas económicas que depara "presentar material nuevo"—, y —finalmente— qué papel hubiera jugado en la trama narrativa el personaje denominado "La Pantruca" que, como hemos visto, apenas si es aludido en el texto.

## LA VICTORIA 1920-1930: UN INEDITO MUNDO PROSTIBULARIO

El mundo de una La Victoria de finales de la década de 1920 y comienzos de los años '30 tiene en Díez-Canseco a un audaz y diestro narrador-descriptor:

Estas paredes de la calle de Santa Teresa, en La Victoria, tienen un tono rojizo que se agudiza en las noches con la lumbre, roja igualmente, de los prostíbulos estridentes. En las casas de ambos lados viven las mujeres que ya no son mujeres: objetos. Se muestran semidesnudas en las ventanas por las que se ve, en primer término, la cama de dos plazas con fofos cojines placenteros. Las francesas son más recatadas, porque tienen otro rango. Como un recuerdo, queda en ellas el prestigio lejano de París. Las polacas ostentan una procacidad sin objeto y la voz ceceosa de una española llama desde su ventana:

—Chico, te toco la trompeta... Transitan los mulatos bromeando en grueso con las mujeres. En una esquina, una pareja discute con gritos, tacos y carcajadas. Una pulpería, —“Bar. Licores finos”—, derrama sobre la calle una bullanga exagerada de cuentos verdes. Y, desde lejos, llega un eco de victrola con la canción de un film parlante (p. 1).

Buena parte de los méritos de *La Pantruca* están, pues, en haber salido Díez-Canseco airoso de la mostración de un escenario tan inédito como el del mundo prostibulario de La Victoria de la época de su narración.

Las esperables escenas del “Salón” del prostíbulo en que se centra la acción, “la casa fabulosa y hospitalaria, épica y noble de Mercedes Medrano” (p. 2), (en una de las cuales llega un grupo de “niños bien”, entre los que se nombra nada menos que a “Pepe Canseco” (p. 27), un gran jaranista que alterna con los músicos del prostíbulo (pp. 27-29), pues en determinado momento “quita la guitarra al Chalaco y, haciendo una tercera voz, prosigue el vals acariciando las cuerdas de la viola:...” (p. 27) ), son escenas muy bien manejadas, que dejan la impronta de lo particular y peculiar para una “ambientación-tipo” de carácter universal.

Destaquemos, más bien, ciertas escenas insólitas como las que ocupan el capitulillo “La hora de la quina”, en la que el prostíbulo de Mercedes Medrano sufre una transformación total, pues sucede que:

Todas las tardes, después del almuerzo, estas mujeres olvidan en la quina las fatigas nocturnas. Tiene entonces el prostíbulo una nota dulce de castidad, de sencillez. Las mujeres, poco a poco, se van interesando en el juego y para comentarlo o compadecerse de la mala suerte, ponen de lado la procacidad de los

tacos crudos. El sol se cuele por las ventanas, por las claraboyas de los patios, y su luz cálida y noble aleja todos los malos pensamientos. Se endulza de día la amargura de estas casas y, cuando no hay quina, las mujeres cosen, lavan, acicalan sus cuartos canturreando en voz baja unas canciones que, a esas horas, tienen una dulzura inenarrable. Es la única hora santa. La única hora casta. Entonces se olvidan los tragos tomados por obligación (pp. 6-7).

Pero no debemos sentirnos empujados a "romantizar" la vida del prostíbulo, a pesar que escenas serenas como la anteriormente descrita son típicas, pues el texto es igualmente explícito al respecto. Por eso la cita continúa:

...Entonces se olvidan los tragos tomados por obligación. Esa cerveza que, porque cuesta un sol la botella, hay que consumir a despecho de la desgana. Ese oportito con kola o soda, ese pisco que, las más de las veces, se bebe solo para olvidar, un instante, una hora, una noche, el fastidio y el aburrimiento de tener que bailar con cansancio, de reír sin gusto, y, por último, de acostarse con un tipo que huele mal o que necesita sabe Dios qué brutalidades y que, a lo mejor, se escapa del dormitorio aprovechando el sueño de la hembra y le deja un "perro muerto" (p. 7).

Este mundo prostibulario implica asimismo, aparte de la historia misma de la prostituta y su chulo —Carmen, alias "La Cemento" y el "Pollo" Soler—, y el comienzo de su historia que llegamos a conocer, también la elaboración de personajes "clásicos", como la "madame" cuya "casa" es el escenario más importante de la novela corta, Mercedes Medrano, y criaturas como Carlitos Zapata, gran músico, pero también gran manejador de la "pluma" (la "chaira" de nuestros días), que pertenece por igual al mundo de la bohemia como —pareciera que a pesar suyo y a su manera— del hampa.

## LA HISTORIA DE "LA PANTRUCA"

Los elementos de la intriga narrativa de *La Pantruca* son sencillos: se trata de presentar el momento en que el rufián —o "rufo"— "Pollo" Soler, piensa abandonar a su "daifa", la prostituta apodada "La Cemento", porque está enamorando a una "muchacha nueva" (que, por su parte y con disimulo ya está haciendo "sus pininos" en el campo del amor rentado) que se llama Laura Rodríguez y que todavía es una muchacha "de su casa". Carmen, "La Cemento", está maliciando esto y se siente muy mal, porque, como prototipo de la "prostituta sentimental", está locamente enamorada de "su hombre", el "Pollo" Soler.

Hay escenas que describen las "técnicas de enamoramiento" del "Pollo" Soler aplicadas a Laura Rodríguez: por supuesto que lo que verdaderamente quiere Soler es hacer con ella lo mismo que hizo con Carmen, es decir, terminar por "instalarla", ya "profesionalmente", en un buen burdel y recoger todos los beneficios que brinda una muchacha que además de bonita, es "nueva".

En la secuencia de la "hora de la quina", sabemos que Carmen se duele de que el "Pollo" ya no la favorezca, haciendo trampas en su beneficio; más tarde habrá una escena de contenidos celos en que Carmen (a) "La Cemento", una mujer que para casi todo el mundo oculta sus sentimientos, amenaza al "Pollo" en darle su propia medicina, es decir, clavarle la "pluma" o "chaveta". Hacia el final, y un tanto contradictoriamente, este personaje se sincera con su mejor amiga (una prostituta tan fea y de tan mala suerte que nunca liga "estar un rato" con un cliente) y le habla de su amor por el "Pollo" Soler y de que su única preocupación es que no se "abaje" más, de que no caiga aún más bajo de lo que ha caído...

En suma, Carmen, "La Cemento" es un personaje esperable, que cayó "en el oficio" también de una manera esperable y que, además de su bondad, sólo se caracteriza por esconder su personalidad y sus sufrimientos, aparte de la insólita amenaza que le hace a Soler de hacerle probar su propia medicina si comprueba el engaño; es decir, de —como los hombres "machos"— hacerle conocer el filo de su propia "pluma" o chaveta.

El "Pollo" Soler, típico chulo, "rufo" o rufián, es presentado sin ninguna antipatía. Su trabajo, enamorar muchachas pobres y bonitas para luego convertir las en prostitutas y beneficiarse con ello, está, sin embargo, visto sin un tono moralizante; por el contrario, la descripción de sus gestos y maneras no deja de tener elementos de poco oculta simpatía:

En una ventana, una mujer sonríe al donaire de un mozo que se apoya en una pierna, cruzada la otra con la punta del pie en el suelo, bufanda al cuello y el sombrero negro sobre los ojos. La mujer ríe con aspavientos absurdos, y el hombre platica en voz baja. Luego se echa el sombrero hacia atrás, bosteza con los brazos en cruz y dice:

—Ya es tarde, ya...

Se alza el pantalón con ambas manos, empinándose sobre los pies. Y con un dengue de zandunga, se marcha entre las sombras pálidas del alba, rumbo a la casa de la Medrano. Este hombre es el Pollo (13) Soler (p. 3).

---

(13) Se lee "Pollón" en las páginas iniciales (p. 3 y p. 4) y luego se le llamará siempre "Pollo"; en la página 4, por ejemplo, primero se le alude como "Pollón" y más abajo se le llama "Pollo". A partir de esta mención, el personaje será aludido veinticinco veces en el texto como el "Pollo" Soler (aun-

Hay, pues, una suerte de descripción simpatética del personaje, hasta en sus mínimos gestos: "El Pollito no pudo objetar ya nada. Sobre la prieta y rizada pelambre de mulato se tiró el sombrero, encendió el pucho que guardaba tras la oreja y..." (p. 8).

Como veremos al final, el "Pollo" Soler es una especie de "Tumbitos" (el personaje más vigoroso y mejor delineado de "El Kilómetro 83") o de "Gaviota" (protagonista de la novela corta del mismo nombre) convertidos en chulos, en "rufos" o rufianes.

Todos los incidentes y personajes incorporados a la incipiente intriga narrativa, tienen relación con la historia de Carmen y el "Pollo" Soler, aunque, en algunos casos, estos personajes cobren significación propia.

Es el caso del personaje llamado Carlitos Zapata, que veremos a continuación. Es, por supuesto, el caso de toda la ambientación prostibularia y de todas las "niñas" del oficio, que aparecen como mera comparsa de la pareja principal. La excepción podría ser la propia "madame", Mercedes Medrano, que sí cobra ciertos matices propios, autónomos.

Más bien, todo lo relacionado con los músicos del burdel —y con la propia condición de eximio cantante de Carlitos Zapata— y un ambiente de música criolla, tiene la misma función que dichos elementos en el resto de las "estampas mulatas", como veremos: la creación de un mundo "criollo", la elaboración de un marco determinado en el que viven y por el cual viven sus personajes, a quienes Diez-Canseco reiteradamente tilda de "criollos" (además o al margen de ser "mulatos").

Aunque ninguno de los "tocadores" del prostíbulo es tratado con detenimiento, es sintomático que, entre el grupo de los parroquianos niños-bien que llega a lo de Mercedes Medrano, se nombra nada menos que al propio Diez-Canseco, que se une, un tanto insólitamente, al conjunto de "tocadores" del burdel.

Desde otra ladera, la presencia de diálogos entre el "Pollo" Soler y Carlitos Zapata (aparte de introducirnos a otro escenario, no-prostibulario, un establecimiento de Santa Beatriz, donde se juega a las bochas, a las cartas y hay mesas de billar), y sobre todo de diálogos de descripción de la jerga o replana de la época, elemento común a muchas "estampas mulatas".

En resumen, la historia central de *La Pantruca*, la de los amores y los celos y el triángulo amoroso, que tiene como protagonistas al

---

que, en la página 25 vuelve a aparecer como "Pollón"). Esto no es infrecuente en Diez-Canseco: olvidos y equivocaciones se mantienen hasta en los dos textos de 1930, como hemos señalado al hacer la Edición Universo en 1973. En el presente caso pienso que lo que sucedió es que Diez-Canseco encontró más funcional el apelativo "Pollo" y cambió *in pectore* el nombre del personaje, cambiando las iniciales menciones al "Pollón" Soler (y, además, el "Pollón" se coló nuevamente en la página 25).



“Pollo” Soler y Carmen, “La Cemento”, y, como “tercera en discordia”, a una muchacha de La Victoria llamada Laura Rodríguez, está muy lejos de concentrar en sí todos los elementos del texto.

### OTROS PERSONAJES: MERCEDES MEDRANO Y CARLITOS ZAPATA

Hemos dicho que ninguna de las prostitutas, aparte de Carmen, recibe la atención y el tratamiento que tiene Mercedes Medrano, la “madame” de la “casa” que lleva su nombre. Veamos como caracteriza Diez-Canseco a “la señora” de la “casa”:

La señora se levantó pesadamente. La bata negra le caía sobre los inmensos pechos fofos, por las caderas enormes hasta cubrir las pantuflas que calzaba. La rala cabellera entrecana, peinada hacia atrás, la chata caraza con huellas imperceptibles de viruela, los pendientes de oro, los pequeños ojos vivísimos, la boca de labios delgados, el color ligeramente tostado de la piel, todo en ella tenía un vago aire de señorío, de buena manera que contrastaba brutalmente con la verba gruesa de su estilo (p. 5).

En Mercedes Medrano tenemos una caracterización algo convencional —a excepción quizás del contraste de su personalidad que se subraya en la cita anterior— de una “madame” que cuida su negocio y que sabe tratar tanto a sus pupilas como a sus clientes y, asimismo, con personajes como Carlitos Zapata que no es lo segundo, que tiene su personalidad propia.

Veamos cómo el texto —en intención claramente idealizadora— presenta al “legendario” Carlitos Zapata; primero la simple y neutra descripción física: “El chino Zapata, —cuarenta años, traje azul, sombrero gris, faz rapada, color blanco—, reniega de su mala suerte” (p. 19). Poco después ya tenemos los elementos de su caracterización como un personaje legendario:

Carlitos Zapata tenía siempre esa actitud tímida. Andaba con las espaldas un poco encorvadas, los achinados ojos casi cerrados, pegado siempre a la pared, en un rincón solitario de las salas. Y así, calladito, humilde, con una feroz serenidad silenciosa, tenía sobre la conciencia la muerte de yo no sé cuantos vivos. En las disputas de las jaranas, en los tumultos de Acho, en el tendido de sol, en la soledad de las callejas, la chaveta silenciosa de Carlitos no falló nunca. Y jamás, pero jamás, alardeó de estas hazañas tenebrosas y temibles (p. 21).

Veamos con qué habilidad Diez-Canseco hace una presentación de distintas facetas del personaje. De visita en la “casa” de Mer-

cedes Medrano (una visita justificada por la intriga amorosa principal, pues Carlitos Zapata viene a "cubrirle las espaldas" al "Pollo" Soler, para que Carmen no continúe con sus sospechas relativas a una "escapada" de este último), Carlitos Zapata despierta la simpatía de todas las mujeres; para las jóvenes prostitutas tendrá una palabra amable o un fino píropo; para Mercedes Medrano un trato deferente y algo ceremonioso: todas sienten respeto y admiración por Carlitos Zapata.

Con los músicos, en cambio —guardando éstos ciertos respetos— el trato es más familiar y el lenguaje, más informal, se llena de replana; después de todo, y aunque Zapata es personaje singular y hasta único en el mundo prostibulario, son sus compañeros de trabajo, pues Carlitos Zapata se gana la vida principalmente tocando y cantando todas las noches donde Josefina, "La Pantruca".

Es así como el texto nos presenta diálogos llenos de jerga y picardía —aparte de ingenio—, como los siguientes que Carlos sostiene con los músicos de donde Mercedes Medrano:

Luego, reparando Carlitos Zapata en la guitarra del Cholo, alabó preguntando:

—Bonita la novia, compadre... ¿De aónde la sacó usted?

—Es la que me dejó el dijunto Noé... La mía la tuve que 'mpeñar el otro día pa parar la olla... Atóquela, Carlitos...

—Toy cansao...

—Apruébela no más...

Almenerio, sordo como un sofá, le suplicó en replano:

—Feligrée... Amuestre lo lirio que le alaban la cierva...

—Tahuico, feligrée... —accedió el Chino sonriendo.

Se echó el sombrero sobre la nuca. Entre el anular y el meñique de la derecha, el cigarrillo. Templó finamente, la amorosa delectación del artista. Encorvado sobre la guitarra, oía el sonoro seno quejarse con la caricia de sus dedos.

Y comenzó a preludiar su vals (pp. 21-22).

Repárese, en lo que seguía de la cita, con qué habilidad engarza Díez-Canseco una primera imagen de un personaje "esperable", "normal", con la de una criatura novelesca muy singular, tan llena de facetas inusuales y de características especiales en su diseño, que termina por ser objeto de un vals. Y así se nos presenta "la fase complementaria de la luna", el lado de la personalidad de Carlitos Zapata que hace de él una auténtica figura novelesca, digna de una mirada cuidadosa y detenida:

Y comenzó a preludiar su vals. Aquel vals que compuso para

él, en una noche beoda, un amigo absurdo y bohemio. Aquel Carlos Zapata, hundido en la vida sucia de los burdeles, descendía de una familia prócer de gran nombre. Se acanalló, lentamente, por culpa de una mujer que, un día, encontraron con la yugular seccionada. Carlitos fue a la cárcel. Y al salir, volvió a anegar su vida silenciosa, recatada y discreta, en un océano de aguardiente que al enronquecerle la voz, se la hacía más tierna y mimosa.

Ah, cómo canta el Chino. Todavía queda el eco en el alma de los que le escucharon. Con los ojos cerrados. Acariciando la viola, su voz de plata gastada, tiene una ternura inenarrable. Por él enloquecieron algunas mujeres. Aquel mimado Chino de los burdeles que jamás miró a una mujer de aquéllas, las traía y llevaba en el eco de sus canciones, mereciendo saudades y despertando recuerdos. Dlin..., dlon...

Idolo tú eres mi amor! (13bis).

Déjame en mis agonías!...

Tenía en la voz como un trémolo de llanto. Los versos descabellados de la canción cobraban sentido cuando él los tocaba y, desde el fondo oscuro de la casa, las mujeres comentaron a una:

—Ese Chino llora cuando canta... (pp. 22-23).

Con todo ello queda terminado el diseño de un personaje singular que tiene vida propia en *La Pantruca*, fuera de la intriga amorosa de la pareja principal. Diez-Canseco ha sabido darse cuenta que el tipo peculiar de personaje que encarna Carlitos Zapata merecía tratamiento igualmente especial.

### "LA PANTRUCA", TEXTO PERTENECIENTE AL CICLO DE LAS "ESTAMPAS MULATAS"

Para un lector familiarizado con el mundo de las "estampas mulatas" habrá quedado claro que *La Pantruca* es una de ellas. A lo largo de estas páginas hay suficientes elementos para comprobar de que esto es efectivamente así. Ahondemos algo en estas consideraciones con otras referencias.

Para tomar solamente a tres de los héroes más conocidos del conjunto de las *Estampas Mulatas*, veamos cómo pueden tener claras coincidencias con el personaje principal de *La Pantruca*, el "Pollo" Soler, pero también con el singular Carlitos Zapata.

Así, del "Gaviota" se informa su "trabajo" ocasional en un burdel, cuando todavía es un muchacho huérfano, que se busca la vida

(13 bis.) Se respeta el ocasional uso de sólo los signos de exclamación finales.

principalmente vendiendo suertes y periódicos. El "Gaviota" se ofrece —no muy desinteresadamente, pues quiere que se le tome de grumete— acompañar al capitán Charles a casa de un señor con el que se trata de asegurar carga para Paita, persona que "Gaviota" conoce pues "és mi casero pa la suerte y siempre chorrea propina. A veces me da cachuelos de carga. Yo lo conozco dende la Boca'e Chapa. Una señora que tiene niñas por la call'e Castilla. Por las noches, tiro allá partida'e cajón y, a veces, canto" (14), lo que no deja de sorprender a don Charles, que piensa que está "muy muchacho todavía" (p. 68), tanto para eso como para tomarlo como grumete (a pesar de lo cual termina enrolándolo en su barco).

Ello es motivo de una presentación de cuerpo entero del "Gaviota" que interesa recordar para cotejarla con las características de algunos de los personajes de *La Pantruca*. "Gaviota", desde luego, es todavía un adolescente:

Los dieciséis años de Gaviota brincaban con una alegría bailarina. Hijo de un Hospicio, de un azar, no tenía a quién rendir cuentas. No hubo afectos nunca. Fue siempre generoso con las hembras que su viveza de criollo le conquistaba y supo, siempre, hacerse respetar, porque a golpes no hubo Dios que le pisara el poncho. Siempre fue así, absurdo, donjuanesco, generoso, y jamás, pero jamás, tiro un puñete sin razón ni lo recibió sin honor. Guapo y con esa belleza de los criollos, ágil y bueno, la vida le fue fácil por falta de prejuicios, que le llevaban hasta la alcahuetería, y por generosidades rumbosas, que le hacían gastarse el producto de sus ventas en una ronda de pisico o media de cerveza (p. 69).

«Jorge Puccinelli Converso»

Casi es innecesario subrayar el parentesco de un personaje así presentado con algunos de *La Pantruca*. Y no sólo con el "Pollo" Soler, sino también con lo que hemos llamado "la filosofía de la existencia" (15) de los protagonistas de las "estampas mulatas", que destacan por ser "criollos" y al mismo tiempo "machos", lo que nos llevaría a proponer la hipótesis que también un personaje singular, atípico, como Carlitos Zapata, tiene obvias vinculaciones con otros personajes de las "estampas mulatas" de Diez-Canseco.

Esta hipótesis podría comprobarse hasta en los personajes infantiles, que aparentemente serían los más alejados del mundo prostibulario de *La Pantruca*.

Recuérdese, a este respecto los trazos caracterizadores fundamen-

(14) En adelante las citas se harán por la edición Universo de 1973; la presente cita: p. 68.

(15) Cf. pp. 18-19 del "Estudio preliminar" de la ed. Universo de 1973 y pp. 164-75 ("El mundo total de *Estampas Mulatas*") y 180-81 (una de las "Conclusiones") de mi Tesis de Bachiller *La obra narrativa de José Diez-Canseco*. Lima, UNMSM, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, 1966.

tales de ese personaje infantil único y definitivo en la literatura peruana que es el "Chupitos", el héroe de ese extraordinario cuento que es "El trompo":

Tres años pasaron desde que el muchacho se quedó sin madre y, en esos tres años, sin más compañía que el padre, se fue haciendo hombre, es decir, fue aprendiendo a luchar solo, a enfrentarse a sus propios conflictos, a resolverlos sin ayuda de nadie, sólo por la sutileza de su ingenio criollo o por la pujanza viril de sus puños palomillas. En las tientas de gallos, mientras sostenía al chuzo desplumado que servía de señuelo a los gallos que su padre adiestraba, aprendió ese arte peligroso de saber pelear, de agredir sin peligro y de pegar siempre primero (p. 272).

Con relación a esto último, por ejemplo, véase la reiteración de la criolla conveniencia de "madrugar", "de pegar siempre el primero" en una escena de *La Pantruca*... El "Pollo" Soler le ha pedido al "Chino" Zapata que lo vaya a visitar (para calmar las suspicacias de Carmen, "La Cemento", acerca de con quién se había demorado en la secuencia anterior, Soler) a la "casa" de Mercedes Medrano y, al propósito, llega a la cita después de su invitado. Por tanto, dice el texto al respecto:

Entró el Pollo con un presumido dengue zandunguero. Saludó a Zapata, tomó una silla y, prendiendo un cigarro:

—Te adelantastes, Chino.

Carlos sonrió asintiendo.

—Costumbre de madrugar, compadre. Y todos sonrieron recordando aquella madrugadora costumbre que, por todo el ruedo de Lima, hacía temible la mano pronta y eficaz de Carlitos Zapata, el Chino (p. 25).

Dejando por el momento el comentario de cómo "Gaviota" y "Pollo" Soler caminan con un mismo "dengue zandunguero" (las mismas "trazas quimbosas", p. 107, con que camina "Tumbitos"), veamos cómo el niño "Chupitos" y el "Chino" Zapata coinciden en que no se debe alardear de una hazaña o humillar al vencido. Así, en cita anterior vimos que "la Chaveta silenciosa de Carlitos no falló nunca. Y jamás, pero jamás, alardeó de estas hazañas tenebrosas y temibles" (p. 21).

El mismo "código" existencial informa la existencia de "Chupitos" en las coordenadas de su mundo infantil, de su juego de los trompos:

¡Cuántas veces su trompo, disparado con toda su fuerza infantil, había partido en dos al otro que enseñaba sus entrañas compactas de madera, la contumelia destrozada! Y cómo se ufa-

naba entonces de su hazaña con una media sonrisa, pero sin permitirse jamás la risotada burlona que habría humillado al perdedor:

—Los hombres cuando ganan, ganan. Y ya está.

Nunca se permitió una burla. Apenas la sonrisa que delataba el orgullo de su sabiduría en el juego y, como la cosa más natural del mundo, volver a chuzar para que otro trompo se chantase y rajarlo en dos con la infalibilidad de su certeza (p. 267).

Pero las similitudes mayores están entre *La Pantruca* y "El Kilómetro 83" (en su primera parte). No sólo en su ambiente criollo, lleno de farras de barrio pobre, sino en el personaje de Luna, alias "Tumbitos" y el "Pollo" Soler. A este respecto podría pensarse que se trata básicamente del molde del mismo personaje, en dos puntos distintos de una "escala social": "Tumbitos" es un moreno que se gana la vida de "lustrachuzos" en un puesto del céntrico Pasaje Olaya; Soler tiene una situación más distinguida: se gana la vida de las mujeres "de la vida"...

Antes de eso, no obstante, tendríamos que hacer notar que el tópico —y casi el ambiente— prostibulario estaba ya presente en "El Gaviota", el relato inicial de 1930, ya que, al estar ambientado en el Callao, el tema de las "mujeres de la vida", de los marinos y las prostitutas, no podía estar ausente. Incluso hay un personaje secundario que ostenta el mismo oficio que el "Pollo" Soler. En efecto, el "Gaviota", ya "hombre de mar", marino con sus primeras experiencias a bordo, regresa al Callao y se encuentra con unos amigos; uno está trabajando en el Estanco (aunque lo que más le interesa de ello es jugar por el equipo de fútbol del mismo), y así. Entran entonces a tomar algo donde un italiano:

Don Nicola sirvió media docena de cervezas. Sobre el mármol de la mesa, fósforos y cigarrillos. Junto al zócalo es apilaban botellas y botellas. Los cuatro amigos charlaban y charlaban. El chino Narváez confesó que no tenía trabajo, pero era camote de una mujer de la calle Constitución.

—¡Una hembra! ¡Como se depi (16), compadre!

Cepeda justificó la hipérbole del otro. Narváez ofreció a Gavi-  
ria presentársela.

—¡Con tal que no mi'agas la contral

—¡Cojudazol (p. 88).

Luego "pidieron más cerveza. /Se achisparon rápido. Docena

---

(16) Este tipo de juegos verbales consistentes en la inversión de las sílabas de una palabra, se repite en *La Pantruca* (Cf. nota 25), así como se usó en la otra "estampa mulata" de 1930, "El Kilómetro 83" (Cf. nota siguiente).

y media de Pilsen Callao [4½ botellas por nuca] se alineaban en el suelo y sobre la mesa" (Ibid.), por lo que deciden ir a comer; pero antes se da el tono de la hora:

Era la hora en que salían aquellas mujeres de trajes colorinescos. Sin sombrero, con una ligera mantita sobre los hombros, avivados los labios y mejillas, invitando con el brillo de los ojos rápidos, pasaban por las calles taconeando fuerte para mover las ancas (p. 88).

Es decir, estas "trotonas" son primas hermanas —mera diferencia de modalidad de trabajo— de las niñas como las que habitan en la "casa" de Mercedes Medrano —como Carmen, "La Cemento"— de las que se nos habla en *La Pantruca*. Si en el pasado Diez-Canseco no había "trabajado" a fondo este mundo prostibulario, ciertamente había dejado en sus anteriores "estampas mulatas" algunas rápidas visiones de él; pero, sobre todo, había dejado la evidencia que tal mundo prostibulario muy ciertamente le interesaba y estaba en condiciones de dar cuenta de él. Eso es precisamente lo que hace en *La Pantruca*.

Y para que la aproximación de algunas secuencias de "El Gaviota" con *La Pantruca* se vea más nitidamente, repárese cómo —después de la descripción de las "trotonas"— se detalla minuciosamente un prostíbulo como aquel en el que transcurren la mayoría de las escenas de ésta última:

En el fondo de la sala roja, un piano, un cajón, una vihuela, una bandurria. Piano, vihuela y bandurria lloraban con un dindon tierno, prolongado, melancólico. El cajón, bajo las manos sápidas y musicales de un zambito melencudo y tuerto, cantaba en monorrítmicos golpes redoblados. Era el único reilón en la jarana parca, ¡cajoncito peruano!

Alrededor de la sala, una banca larga, forrada de terciopelo rojo y ya raído. Unos espejos, faltos de azogue los pobres, multiplicaban las dos únicas parejas que marineaban farolonas y piruetas. Un lámpara que fue de gas brillaba ahora con eléctricos focos pavonados. Las mujeres bostezaban en la espera de clientes (p. 89).

De inmediato la cámara se traslada a la cantina, donde están "Gaviota" con sus amigos. Es interesante anotar que éste no aprueba el oficio de chulo, "rufo" o rufián del "chino" Narváez y, cuando éste interrumpe el baile de "Gaviota" con su "protegida", le dice (a través del tradicional "narrador omnisciente"):

Ante su whisky, Gaviota comenzó a hablar al otro de la vida que llevaba. ¡Vivir de una mujer! ¡Hágame el favor! El chino bebía a traguitos su cerveza. De pronto le cortó la palabra:

—¡Déjate de vainas! ¿Vo a trabajar? ¿A ganar tres soles, ¡y esol, po'acarrear adobes? ¡No me vengas! Y el día que uno se duerme porqu'a jaraniar un poco, no se come... ¡No me vengas! O zamparse a una fábrica o al Vulcano aonde le sacan a uno el quilo... ¡Ayayay! (p. 91).

El narrador tiene el acierto de no tomar partido y dejar las cosas así no más: "Y enmudecieron. Las cenizas de ambos cigarros estaban crecidas. Con el meñique sacudió la suya el Gaviota y murmuró: /-Ta mañana... /-¿Te vas? /-Sí. Ya estoy borracho... /Y se fue" (Ibid). La intención de Diez-Canseco no es moralizante, ni tampoco lo contrario. Su interés está en la mera mostración de un escenario que le resulta sugestivo:

En una habitación inmediata —la cantina— se escapaba el gas de las cervezas en taponazos sordos. Una bulla de vasos y risas delataba un jolgorio borrachín. Eran los cuatro amigos, Cepeda, Gaviria, Contreras, el Chino Narváez y Diana, el camote del chino. La hembra se mostraba dentro de un traje rojo que se plegaba a las curvas llenas y fuertes de su cuerpo esbelto. Lacia la melena, achinados los ojos, alto el busto y los labios pintados, tenía un aspecto refinado y hablaba con "elles" fuertes imitando a los argentinos. Nativa de Chimbote, sin embargo, Gaviria había aprobado: —¡Güena, pa'que! (p. 90).

Por si existieran dudas de la consanguinidad entre este prostíbulo —a pesar de que está claramente ubicado en el Callao, a diferencia del burdel que sirve de "ambiente" en *La Pantruca*, que está en La Victoria— y el descrito en la novela corta inédita —*La Pantruca*— motivo de las presentes glosas, líneas más abajo de la cita anteriormente consignada se lee:

Poco a poco fueron llegando los fletes rubios y achispados. Sin destocarse, entraban directamente a la cantina. Doña Mercedes, propietaria de este palomar nocturno, saludaba con una inmensa sonrisa que mostraba las caries de la dentadura rutilante en oro. Coñiques y vinos fuertes. Dólares y florines. Después, dos mujeres de sombrero. Se delataban como niñas de rango. Las guió doña Mercedes al interior de la casa. Tornaron más pintadas y sin sombrero. La jarana ardiendo y los gringos borrachos. Se generalizó el baile. En un revuelto, el chino Narváez se acercó a Diana, que seguía el vals con Gaviria:

—Perdona, compadre. Diana, pégate a ese tráido de la cachimba. Tiene guilla y'sta en bomba... (p. 90).

Sólo falta que a doña Mercedes le dé el apellido que le da Diez-

Canseco en *La Pantruca*: Mercedes Medrano. Por otra parte la cita nos permite ya no sólo ver a las “niñas” (de rango o no) en acción, sino al propio chino Narváez en función de “hombre de negocios”, de chulo; tenemos por tanto a una especie de borrador para la caracterización más demorada y ambiciosa del “rufo” de *La Pantruca*, sólo que éste —el “Pollo” Soler— ya no es un personaje de comparación, como el chino Narváez, sino, junto con su “niña” —Carmen, “La Cemento”—, es el personaje más importante de esta nueva “estampa mulata” que, como “El Gaviota” y “El Kilómetro 83” es más una novela corta que un cuento largo, pero de anécdota ceñida, “concentrada”, “económica”.

Hemos dicho que el personaje del conjunto de las “estampas mulatas” que mayor similitud tiene con el diseñado en *La Pantruca* como el “Pollo” Soler es “Tumbitos”, el protagonista de mayor relieve de “El kilómetro 83”. Aunque en las citas anteriores se ha recordado a ese “rufo” de “El Gaviota” que es el chino Narváez, debe tenerse presente que es un personaje muy secundario, cuya participación —y en general toda la existencia de escenas prostibularias chalacas— sólo tiene la funcionalidad de describir con amplitud el universo chalaco de “Gaviota”, el protagonista de la novela corta que lleva su nombre. Pero nada hay en Gaviota que presuponga notas utilizadas posteriormente para la elaboración del “Pollo” Soler, a no ser de un uso genérico de jerga o picardía verbal, una misma adscripción a un (borroso) “ser criollo”, una reiterada afición por llevar siempre “del cinturón, un enorme cuchillo” (“Gaviota”, p. 76) o la infalable “pluma” (“Pollo” Soler); quizás hasta una misma manera (¿“criolla”?) afectada de caminar, pero que en “Gaviota” se explica como “el afectado balancear del torso con que el muchacho quería hacer ver sus trazas marineras” (p. 76). Jorge Puccinelli Converso

Estas características están trabajadas con mayor detalle en “Tumbitos”. “Lustrachuzo” de profesión, es uno de los prototipos más logrado de aquello que Diez-Canesco considerada confusamente “criollo”, que bien puede referirse a un aún más nebuloso “ser criollo” o a otras connotaciones más, como la de “viveza criolla”. Véase, por ejemplo, la primera imagen del “centro de trabajo” de “Tumbitos” (y sus dos amigos, co-protagonistas, aunque de menor relieve, de esta importante novela corta, “El kilómetro 83”):

Allí, en ese Pasaje Olaya, hay seis puestos para lustrar que son a la vez ventas de loterías y rifas de relojes y otras joyas de dudosa procedencia: regalos de los “camotes” o “vivezas” de los mozos.

Desde las ocho de la mañana se trabaja en la faena, baja, pero socorrida, al decir del Cholo Huari. Manteca, Tumbitos y Malpartida [los tres protagonistas de las aventuras y la odisea final de “El kilómetro 83”] atienden el puesto número tres, sobre las paredes del café “El Dorado” (p. 105).

Se hace hincapié en que sus clientes “tanto van a teír chistes y bromas como por afanes elegantes” (Ibid.). Por otro lado hay una pícara complacencia —o por lo menos complicidad— en la manera cómo el narrador omnisciente “justifica” los “negocios” de sus personajes “criollos” y avispados:

A las ocho, candado a los puestos. Guillermo Luna (a) Tumbitos se marcha por el Pasaje, hacia la Plaza de Armas. Le acompañan el Manteca y Filiberto Malpartida. A Nicasio Andrade le llaman el Manteca por su color lechosa, un poco sonrosada; Malpartida tiene también alias, pero no hay gallo que se lo miente [ni siquiera el jugueteón narrador omnisciente]. El Tumbitos reparte monedas de “un negocio como se depi” (17) y prosiguen los tres con grandes risas y diciéndole ladrón al zambo Luna. Este, por sus trazas quimbosas y porque anduviera enganchado en la Armada, se ganó el alias marino (p. 107).

Aunque nada hay en “Tumbitos” que haga presumir un futuro de delincuencia o “mala vida” como la del “Pollo” Soler —sus “negocios” se presentan como algo esporádico y no delator de “un futuro diferente”—, sí debe destacarse una parecida descripción física; esas “trazas quimbosas” son las que encandilan a las muchachas, sean niñas de su casa o “niñas del oficio”, como Carmen, “La Cemento”, soporte económico del “Pollo” Soler (o seducen a futuras “niñas del oficio”, como la Laura Rodríguez que está rondando el “Pollo” Soler, para desazón de Carmen, “La Cemento”, con el decidido propósito de hacerla ingresar a una “casa”, como la que regenta la Mercedes Medrano de *La Pantruca*).

Cuando el narrador quiere hacer genérica la descripción de muchachos como “Tumbitos” —cuya “nacionalidad” no es “chalaca” como la de “Gaviota”, sino que vive (como el inolvidable “Chupitos” del cuento “El Trompo”) en otro “barrio pelgrioso y querido” (p. 73), como es el Callao, en “el barrio entre todos guapo y peligroso entre todos: Abajo del Puente” (p. 107)— y su entorno barrial, su *habitat*, su prosa se esmera en devolvernos a un Bajo el Puente ya perdido (como lo es también La Victoria re-creada en *La Pantruca*), en dar cuenta del por qué de su admiración por él:

Los comercios de lencería tenían ya guardadas las muestras y cerrados los portalones. Altos letreros rutilantes: La Nube de Oro, La Estrella de Abajo del Puente, El Mundo al Revés, Cánepa y Hnos. Las Casas de Préstamo sí que estaban abiertas e iluminadas: La Confianza. Dinero sobre prendas. Intereses módicos (p. 107).

---

(17) Ver nota anterior y la nota 25.

Siguiendo una parecida estrategia a *La Pantruca* y a "El Gavio-ta", la descripción cuidadosa del *habitat* —Callao, Bajo el Puente— es indispensable para la mejor comprensión del personaje: de allí el cuidado, ya glosado, de la descripción de La Victoria como el barrio pecaminoso de la Lima de finales de los años '20. Así, a las notas más genéricas de los establecimientos comerciales de Bajo el Puente (o "Abajo del Puente") sigue una descripción más específica y sugestiva:

Sólo los bares y fondas de japoneses e italianos, tenían bulla de clientes conmitones. Las viviendas todas con un primer piso —los altos—, con zaguanes sombreros de moho y hedor fluviales, en los que la única bombilla eléctrica da más sombras y pavor por sus esquinas negras. Por las calles, todavía el barullo de gentes precipitadas, de piropos mozos desde las esquinas terminales, de la gente que sale atufarada de cines y teatros de variedades (p. 107).

A esta descripción del movimiento del barrio sigue la de sus habitantes, es decir, del grupo humano general del cual se ha escogido un habitante concreto que es "Tumbitos", lo que equivale decir que éste es una especie de "prototipo" de su barrio ("entre todos guapo y peligroso entre todos"):

Palomillería pringosa en los retozos burlones con travesuras a cual gente regañona. Latas de basura junto a los postes de alumbrado y canes volcando la inmundicia en la hurga familiar. Con faja, gris de sucia, a la cintura, gorras mugrientas, pantalones claros, chaquetas oscuras, maneras de quimbas presuntuosas, los mozos chuchas velan por el arrogante prestigio de ese barrio. ¡Diez mil soles para mañana, juega! Mozas de tacones altos y faldas colorinas, melenas cortas y dengues que encandilan de tanto acentuarlos. Zambas, chinas y cholitas. Para todas un floreo picante y, a veces, mala zumba por tal traza. Prosigue el traqueteo de autos, coches y tranvías. Saltan alaridos pregoneros de diarios vespertinos (p. 108). (Mi subrayado).

Es sobre esta acumulación de detalles, después de esta descripción —"estampa" sí sería acá un término adecuado— que se monta una imagen totalizadora de Bajo el Puente, que destaca nítidamente por su afán idealizador:

Andrades, Rubios, Espinozas, toda la turba zafia de truhanes, matones y jaranistas. Señores de la chaveta y los cabezazos. Pícaros y rufianes de las camorras cotidianas. Puntos de la guitarra y fletes para las mujeres. Timbas escondidas en los solares ruinosos y mugrientos. Burdeles del Chivato. Fondas de

tintoreros. Idilios de los Descalzos. Tajamar palenque de los líos. ¡Guapos de Abajo 'el Puente! (p. 108).

"Tumbitos" es el "Guapo de Abajo 'el Puente" al que la novela diseña como más prototípico, a pesar de que en la primera parte de "El Kilómetro 83" se nos presenta también a un personaje no-mulato, el "Manteca", y su historia amorosa con Rosaura, como aparente centro de la intriga narrativa general, lo que no es pertinente discutir en esta instancia (18). Lo que nos interesa destacar es que "Tumbitos" es el más claro representante de esa "turba zafia de truhanes, matones y jaranistas", que, cuando es necesario, se convierten en "señores de la chaveta y los cabezazos", es decir, en "pícaros y rufianes de las camorras cotidianas" y son siempre "puntos de la guitarra y fletes para las mujeres".

No nos interesa subrayar demasiado el punto, que no es nada esencial, queremos tan sólo reiterar que —como creemos haberlo demostrado— hay un "mundo" común a *La Pantruca* y a las demás "estampas mulatas" de ambientación urbana y, asimismo, en algunos personajes ya conocidos, como el "Gaviota" o "Chupitos", hay puntos de contacto con el protagonista de *La Pantruca*, el "Pollo" Soler, y hasta con un personaje secundario, el "chino" Carlos Zapata. Lo que queremos proponer es que "Tumbitos", en tanto arquetipo del "Guapo de Abajo 'el Puente", "mozo chucha" que adopta "maneras de quimbas presuntuosas", es decir, mozo de "trazas quimbosas", proporciona una base más que verosímil para el "Pollo" Soler de *La Pantruca*. Si "Tumbitos" no hubiese sido sepultado en el infierno verde en el que se construye "El Kilómetro 83", quizás hubiera ascendido —en su complejo "mundo criollo"— de simple lustrachuzos a "camote" de una mujer "de la vida" —quizás incluso de una "niña de rango". De no haber desaparecido en la selva, "Tumbitos" hubiera "ascendido" de *status* social y darse la regalada vida que tiene el "Pollo" Soler.

No nos interesa entrar —por lo menos no en esta ocasión— a examinar alguna característica espiritual, vinculada con la "filosofía de la existencia" (Cf. nota 15) del personaje "Tumbitos", es decir con su borroso y complejo "ser criollo"; pensamos que tales características no están suficientemente desarrolladas en el "Pollo" Soler como para que el cotejo sea fructífero. Aludiremos simplemente a una: el "criollo" —para Díez-Canseco— suele tener una "facilidad para el acomodo" que deviene en una suerte de capacidad para la subsistencia, capacidad para adaptarse a las condiciones más negativas y neutralizar, por aparente o real sumisión, el poder de mandones que po-

---

(18) No es ésta la ocasión de una explicación demorada sobre el tópico, pero pensamos que en "El Kilómetro 83" lo protagónico es la vida de los tres compadres "lustrachuzos", y no la "historia amorosa" de Nicosio Andrade con Rosaura.

dría ser muy perjudicial al "hombre criollo". Y así, cuando los tres compadres lustrachuzos son mandados al infierno verde en que se construye "El Kilómetro 83", "Tumbitos" logra evitar lo peor para sí; por ejemplo:

Al Tumbos, alguna vez lo arrearon con el silbido del latigazo, y el muchacho apenas se agachó un poco para evitar el golpe y sonrió sometiéndose:

—¡Ya 'stá, patrón! (p. 141).

Y poco antes de ello ¿se alaba? la capacidad de subsistencia del "Tumbitos", su cualidad de tomar las cosas positivamente, o resignarse a lo que resulta fuera del control de uno mismo y, como dice el refrán, "ponerle al mal tiempo buena cara", lo que queda claramente contrastado con la actitud de sus dos amigos:

El Manteca se había encerrado en un mutismo total. Apenas le quedaba voluntad para recordar. El Tumbitos, *alegre zambo jaranero*, proseguía su faena y aceptaba su destino con una indiferencia alegre. Filiberto no hablaba. Es decir, sí, hablaba, pero a solas. Contra ese zambo enorme, fuerte, de dura mirada, jamás se atrevió un capataz a levantar el foete. Al Tumbos, alguna vez... (p. 141). (Mi subrayado).

Nuestro interés se limita, pues, a señalar que este "alegre zambo jaranero" que es "Tumbitos" que camina afectadamente con las "trazas quimbosas" que son responsables de su alias —y que lo hacen un prototipo de los "mozos chuchas" de los Guapos de Abajo el Puente, que adoptan "maneras de quimbas presuntuosas"—, tiene una "preparación", un *background*, que lo haría candidato, ascendiendo de *status* social y económico, al oficio del "rufo" Soler, pues, como todos los "mozos chuchas" de Bajo el Puente, el "Tumbitos" es "señor de la chaveta y los cabezazos, pícaro y rufián de las camorras cotidianas, punto de la guitarra y flete para las mujeres".

### "LA PANTRUCA" Y "DON PEROTITO": DOS "ESTAMPAS MULATAS" PROSTIBULARIAS INEDITAS.

Es necesario dar siquiera cuenta del descubrimiento de otra "estampa mulata" inédita, "Don Perotito" (19), texto del cual no se tenía noticia. Y es inevitable que nos refiramos a este relato —explí-

---

(19) "Don Perotito" cuenta de 13 páginas mecanografiadas en el mismo tipo de papel que el usado para *La Pantruca*. Una carátula, fuera de numeración, dice: "DON PEROTITO / por / José Díez-Canseco / (Estampa mulata) / París, noviembre de 1932".

citamente rotulado “estampa mulata” por su autor— porque tiene muchísimos puntos de contacto con *La Pantruca*. Hasta cierto punto se repite lo que *Las Urrutia* era respecto a *El mirador de los ángeles*: una suerte de “ensayo general” del primer texto con relación al segundo (20). Pero todos los cambios de *El mirador de los ángeles* con respecto a *Las Urrutia* los evaluábamos como un “cambio de óptica” que implicaba una superación, una cancelación de “sistemas de preferencias” anteriores claramente deficitarios, inferiores notoriamente a las opciones posteriores.

Esto no es tan cierto con “Don Perotito”. Aclaremos, antes de discutir esta cuestión de fondo, que hay innumerables elementos comunes entre “Don Perotito” (firmada “Lima, junio, 1931 - París, noviembre 1932”) y *La Pantruca* posterior (firmada “París-junio-1933”). Y no sólo es la común ambientación de las ficciones en un prostíbulo y sus personajes, seres vinculados a él, sino ciertos materiales más específicos. Es cierto, de otro lado, que el burdel de don Perotito está ubicado en la calle del Chivato, bajo pontina como la que más —y aludida como calle burdelera en “El Kilómetro 83” (21)—, mientras que la “casa” de Mercedes Medrano en que suceden la mayoría de las secuencias narrativas de *La Pantruca* se encuentra en la pecaminosa La Victoria de fines de 1920 y comienzos de la década siguiente. Pero es igualmente cierto que algunas secuencias muy concretas, como “la hora de la quina” en el prostíbulo —secuencia mucho mejor lograda en *La Pantruca*— se encuentran en ambos textos.

La “intriga central”, amorosa de alguna manera, que en la *Pantruca* está centrada en el chulo “Pollo” Soler y la prostituta Carmen (a) “La Cemento” (y en las “inquietudes” del “Pollo” que amenazan con liquidar la solidez de sus lazos amoroso/profesionales), en “Don Perotito” se interesa, por otro lado, en la “posible doble elección” para la “muchacha nueva” del burdel de don Perotito, entre el propio propietario del prostíbulo —zambo cincuentón que por momento adopta los aires del más joven “Pollo” Soler— y un “joven decente” que invita a Teresa, la “nueva”, a salir a la calle —la lleva, para escándalo de muchos, a un circo—, se comporta educada y cortésmente con ella, lo que hace que, en las páginas finales del relato, Teresa se ilusione con que “el joven decente”, por nombre Carlos Iriarte, “le ponga casa” y así pueda salir de la “casa” de don Perotito:

Si fuera posible... Qué buena pata sería... Pero aquel muchacho ¿la podría sacar del tugurio aquel, alquilarle un cuartito y dejarla vivir sin más compensación que una lealtad fácil? Y

(20) Ver el “Estudio preliminar” al libro citado en la nota 12, esp. pp. IX-XVII y XXIII-XXVIII.

(21) P. 108 de la ed. Universo de 1973.

Teresa soñaba, entonces con "su casa", con una máquina de coser, con un jilguero y un canario, con unas macetas de claveles, de albahacas, de jazmines, con una paz que es la ilusión eterna de todas estas mujeres (22).

Por otro lado el texto nos dice explícitamente qué pensaba "la contraparte": "Carlos Iriarte, en el fondo, no deseaba, sino una querida a su gusto. La zambita era linda, de veras, linda, y el mozo no quería sino eso: un animalito gentil..." (p. 13). Claramente se comprenderá que una historia así planteada corría el peligro de terminar en un largo bostezo. De ello son prueba las líneas siguientes, con las que se interrumpe abruptamente el texto:

El también, toscamente egoísta, no buscaba sino su placer a base de unos cuantos soles. Pero ya era para la mujer una compensación extraordinaria, saber que dependía de un hombre que no iba a maltratarla, de un hombre que no exigiría todas esas burradas que contaba Ismena y que la sacaría a la segunda tanda de la zarzuela, al circo, a la Exposición, al restaurant de Puerto Arthur a comer picantes y beber chicha del norte... No más que las cosas buenas no llegan nunca y, de fijo, esta vez se le iba a cabrear la suerte... (p. 13).

No hay más en el manuscrito; el texto está incompleto, pero se nos ocurre pensar que no mucho más podía suceder con estos ingredientes. El relato nos muestra a un dueño de prostíbulo —don Perote o Perotito— tímidamente, ¿enamorado? de Teresa, "la nueva", que trampea para ella en la quina —como otrora, rueirda Carmen, hiciera el "Pollo" Soler para ella—, que recela de su salida al circo con el "joven decente", pero que —como él mismo tiene que reconocer— nada puede hacer para evitarlo. Don Perotito tiene timideces inconcebibles y Teresa "sonrojos" —lo cual haría de su relación algo potencialmente interesante desde el punto de vista novelístico—, pero el "joven decente" ostensiblemente tiene todas las de ganar.

El texto de "Don Perotito" está claramente incompleto pero, como hemos afirmado ya, es poco lo que parecería que le falta. Acaso si ese "muchacho decente" se decidiese a "ponerle casa" a la negrita Teresa, ello hubiese terminado lógicamente con toda la intriga narrativa planteada.

Lo que sí está claro en ese texto es que el pobre de don Perotito no tiene chance frente a su rival Carlos Iriarte. Hemos dicho que don Perote es un "zambo cincuentón" ("congo y retaco, de eterno chaleco con cadenaza de oro, cuello de celuloide, pucho de toscano y sortijas de plata", p. 2), que sin embargo por momentos adopta

---

(22) Pp. 12-13 del manuscrito. En adelante consignamos solamente el número de página de dicho manuscrito.

los aires (22 bis) —y los andares— del “Pollo” Soler. Es interesante notar, no obstante, que en “Don Perotito” hay otros personajes utilizados en el diseño del “Pollo” Soler posterior. El primero de ellos, “Gallo”, no sólo porque es la yunta de una de las prostitutas, aunque no queda claro que sea un declarado explotador, como el “Pollo”, sino porque aparentemente vive, como el “Pollo”, en el burdel; la pareja —a pesar de la similitud de los “alias” de “Pollo” y “Gallo”— tiene diferentes relaciones entre sí y características igualmente distintas a las de Carmen, “La Cemento” y el “Pollo” Soler, protagonistas estelares de *La Pantruca*. Veamos:

Se llama Isolina. Tiene un alias sucio: la Caga-rón. Cuando bebe se enfurece hasta el paroxismo. Un hombre la apoya en sus líos con la elocuencia de sus puños y el argumento sutil de su chaveta. En el barrio llaman a ese hombre el Gallo Ramírez. Y es gallo, caramba, en la turbulencia de las fiestas, en los pleitos mortales, en el empuje siniestro de su alma que, todos lo saben, la tiene tirada a la espalda.

(El Gallo Ramírez murió de un balazo. Antes mató a puñaladas a tres policías. El revólver de uno de los heridos, desde el suelo, canceló para siempre sus andanzas. Esto pasó en el Tamar, calle de los bochinchos, cerquita del río Rímac, en 1915. R.I.P.) (p. 6) (23).

Como se ve claramente, por un lado es el personaje sobre cuya base se ha “trabajado” el futuro “Pollo” Soler, pero por otro, tiene las notas delictivas y “siniestras” que caracterizan más bien a Carlitos Zapata, el “chino Zapata de *La Pantruca*. Por otro lado, si Isolina tiene a su “Gallo”, Ismena —otra de las “daifas” del “palomar” de don Perotito— tiene a Ricardo, que se hace humo cuando ésta le pide plata; al día siguiente don Perote se asombra que no llegue a la hora de la comida (p. 7) —lo que parecería indicar que posiblemente también viva (o por lo menos, viva “a medias”) en el prostíbulo—, y cuando finalmente llega el texto dice lo siguiente:

(22 bis.) Para dar un detalle concreto: Ricardo lleva puesto el pucho en la oreja del mismo modo que el “Pollo” Soler (o viceversa): “El Pollito no pudo abjetar ya nada. Sobre la prieta y rizada pelambre de mulato se tiró el sombrero, encendió el pucho de “estanco” que guardaba tras de la oreja y...” (p. 8), y: “A poco tocaron la puerta. Era Ricardo que llegaba para hablar con Ismena. Sin destacarse, con la rufa bufanda arrollada al cuello, el pucho apagado detrás de la oreja, el truhán se perdió en el cuarto de la daifa” (pp. 7-8). A pesar de que es evidente que el personaje del “Pollo” Soler toma en préstamo de “rufos” como Ricardo (que debe ser un “feligrés” de su misma edad), las “transferencias” mayores proceden de los “aires zandungueiros” de un don Perotito que luego serán utilizados en el futuro —y más joven— “Pollo” Soler.

(23) El párrafo entre paréntesis lleva la siguiente indicación: “Esto debe ver N.B.”, una obvia “verificación” por medio de un amigo del correlato del referente del mundo real de este episodio.



A poco tocaron la puerta. Era Ricardo que llegaba para hablar con Ismena. Sin destocarse, con la rufa bufanda arrollada al cuello, el pucho apagado detrás de la oreja, el truhán se perdió en el cuarto de la daifa. A poco salió sonriendo:

—Toitas iguales (pp. 7-8).

Lo cual se convierte en una frase un tanto enigmática, porque este personaje no vuelve a aparecer. En todo caso se puede afirmar que las características de los dos “rufos” presentados en “Don Perotito”, se sintetizan en el personaje “Pollo” Soler de *La Pantruca*. Además de asimilar éste algunas de las características “quimbosas” del cincuentón don Perote, como ya se ha anotado.

Pero si esta historia estaba muerta si Carlos Iriarte se decidiera a encerrar a ese “animalito gentil” que era Teresa —“zambita linda, de veras”— en redil propio, hubiese tenido mucho mejores posibilidades si las relaciones —por ausencia del “muchacho decente”— se hubieran profundizado entre la “muchacha nueva” y el “zambo cincuentón” que es don Perote. Ahí sí encontramos ambigüedades y complejidades; pues, si bien las mujeres dicen que don Perotito “está encamotao” (p. 6), el texto, en la página anterior, presenta las cosas desde la siguiente perspectiva:

Nuevita para la vida. Para esta vida, oiga amigo... Nuevita. El Perote no podía disimular su camote por la criatura. Naturaca que ya... ya... Pero es'es la obligación de toda gaína: ser pal gallo... Esta es la sentencia inapelable que ha regido, siempre, entre los alcahuetes guaragueros del Perú. ¿Usted lo sabía? (p. 5).

«Jorge Puccinelli Converso»

Lo cual es especialmente interesante, porque a mi juicio —y sin ánimo de hacer una digresión al respecto— en este fragmento no se sabe dónde termina la voz del narrador omnisciente y dónde comienza el pensamiento de don Perotito “traducido” por aquél.

El hecho es que por momentos se comportan como tórtolos *sui generis*; a “la hora de la quina”, don Perote trampea a favor de Teresa, llamándola “prenda” y provocando que ésta se “sonroje”.

—Me falta un cinco...

—Tómalo, prenda.

Don Perotito trampea a favor de la muchacha que acepta sonriendo estas fullerías. Ismena y Rosaura pelean por otros números, pero el destino y el zambo se confabulan a favor de la chiquilla. Ella se sonroja un poco —¡todavía!—, y arregla sus fichas sobre los cartones sebosos (p. 3).

Y, poco antes que lleguen los clientes, se secretean en “el salón”, al margen de las demás “daifas”:

Ambos conversan en voz baja sobre cosas banales. El zambo avisado y prudente no se atrevía, por táctica, a manifestar muchas ganas. Una puntita, apenas (p. 8).

Unas apreciaciones finales. La "casa" de Mercedes Medrano, en *La Pantruca* tiene "más categoría" que el burdel de don Perotito —borrosamente las calles y barrios en que están situados guardan entre sí ciertas distancias igualmente jerárquicas. Rosita, una de las "estrellas" de la Casa Victoriana, protagoniza el episodio titulado "Un amor de diez soles", mientras que luego de pasarse inventario a las "daifas" de la Casa Bajopontina, se finaliza con "la nueva" y por lo tanto más apreciada de ellas: "La otra es pequeña, clarita, de rasgados ojos, de naricilla suave, de boca sensual y busto lindo. Es la más codiciada porque es nueva y el "rato" cuesta con ella cinco soles sin contar la cama" (p. 3). Y no se trata de problemas de inflación: eran otros tiempos y el sol valía lo mismo en noviembre de 1932 que en junio de 1933...

De otro lado la descripción, detallada, de la "casa" de don Perote, hace ver su mayor modestia que la "casa" de Mercedes Medrano, para no mencionar que el tacaño de su propietario dejó de pagar la luz y ahora su "casa" se alumbra con lamparitas de kerosene. O para decirlo con las palabras diplomáticas del "joven decente":

—¡Por qué no ha venido antes?

—No sé. Vine por insistencia de unos amigos. Es un poco lejos, ¿sabe? ... Además... Yo voy a otros sitios más...

La zambita esperó la palabra "decentes".

El mozo tuvo piedad y dijo apenas:

—... más centrales... (p. 11).

(En otras palabras, de haber estado Teresa en la "casa" de Mercedes Medrano, pasar "un rato" con ella estaría por los quince o veinte "rucanos"). Hasta cierto punto, la zambita Teresa, la bella y "nueva" muchacha del burdel de don Perotito constituye "la adquisición" que, en *La Pantruca* —para desasosiego de Carmen, "La Cemento"—, quiere aportar el "Pollo" Soler, que no ignora las ganancias sustanciales que implica una muchacha "nueva". Y en "Don Perotito", Teresa sola se metió al burdel, aunque añore fervientemente, apenas pasado un mes, "salir, salir" (24), mientras que en *La Pantruca*, su trabajo le está costando al habilidoso "Pollo" Soler "hacer caer" a Laura Rodríguez.

---

(24) Pienso Teresa: "Salir, salir... Fugar del 101 con su hombre, con ese muchacho que era bien educado, que no alardeaba de prociadades y que tenía en la sonrisa pronta y gentil, algo generoso que ella no sabía que era indiferencia".

Véase la imagen primero de "el yo y su circunstancias" de Laura Rodríguez:

Era una casita sin lujos. Vivía allí Laura Rodríguez con su cuñada, separada del marido. La moza no había caído aún a la sima del prostíbulo, pero tenía sus enganches correteando por las calles centrales de Lima. Era de otra clase. (...) En dos o tres escritorios trabajó de cualquier manera, hasta que encontró más fácil, —linda morenita de La Victoria—, que la ayudasen en cualquier forma los señores peripuestos del Jirón de la Unión. Hasta que un día tropezó con Soler que, precavido y rufián, comenzó a hacerle la ronda para hundirla en cualquier casa. Bella, simpática, elegante, y sobre todo, nueva, le daría los primeros meses de prostíbulo una ganancia como "se depi" (25) (p. 9).

Es interesante contrastar "la promesa" anterior, junto —como se verá en otro lugar— "la realidad" de Carmen, "La Cemento", con la trayectoria de la Teresa de "Don Perotito", a quien aparentemente nadie la "hundió" en el burdel:

Todavía no hace un mes que Teresa llegó al burdel. Claro que para caer a esta etapa tenía que haber recorrido todas las otras del primer enamorado, del zambito audaz que un día al descuido no más, le hizo el perjuicio... Después aquel otro tipo que invita y obsequia. Luego la salida al centro, a las calles lujosas de Lima con los números de la suerte. Después, poco a poco, la frecuencia de éste o aquel hotel. Después una visita al especialista. Y el burdel (p. 5).

No debe dejar de mencionarse la descripción inicial de la Calle del Chivato y ambientes que son propios al espacio novelado de "Don Perotito". Es necesario hacerlo antes de reiterar que "Don Perotito" es una suerte de "ensayo general", como ya dijimos, de *La Pantruca*. En ocasión anterior hemos afirmado:

*Las Urrutia* es una novela claramente incompleta. Su inclusión en este libro se justifica en tanto arroja luces y completa el mundo narrativo de *El mirador de los ángeles* (26).

Quiero expresar claramente que "Don Perotito" no se limita a arrojar mayores luces sobre la escritura de *La Pantruca*. A diferencia de *Las Urrutia*, que no debió haberse publicado de no existir *El mirador de los ángeles*; es decir, cuya escritura no justificaría ni re-

(25) Véanse las notas 16 y 17.

(26) Cf. el "Estudio preliminar" a la edición de *Las Urrutia*. *El mirador de los ángeles* citada en la nota 12, pp. IX-X.

sistiría una publicación independiente, "Don Perotito" —que, por otro lado, no es "tan incompleta" como *Las Urrutia*— sí podría publicarse en forma autónoma: tiene en sí mismo suficientes méritos para ello.

Pero, desde luego, lo recomendable es que aparezca junto con *La Pantruca*. Podrá entonces el lector apreciar por sí mismo los cambios de opciones: sólo que no se trata de cambios de "sistemas de preferencias" (o ello es muy secundario), como en el caso anterior; como hemos explicado al presentar los textos, *Las Urrutia* implicaba "Una óptica sentimental" (27), que cae con frecuencia en lo sentimentaloides y dulzón, "proporcionando (a la novela) el tono acaramelado de un sentimentalismo poco depurado" (28). Frente a ese proyecto anterior —y conservando muchos de los materiales— el lente de *El mirador de los ángeles* es irónico y burlón y el interés primordial de la novela es recuperar el intenso colorido local del Barranco de la década de 1910:

Lo primero que debe notarse es que en la segunda novela ha desaparecido el tono romántico y sentimental que normaba característicamente a *Las Urrutia* y que invalidaba por completo muchas de sus partes. En *El mirador...* (...) la norma con que se elabora el mundo representado es una amable ironía; hay una sonrisa cariñosa pero burlona en la actitud con que el novelista recreta los usos y costumbres del Barranco de 1910. "Beatas y dondiegos" (como reza el título de uno de los capítulos) son recreados con la misma óptica entre risueña y realista que se niega a sí misma residuo de tonos sentimentales (29).

Pues bien, tal cambio de óptica, de "sistemas de preferencias", no existe en *La Pantruca* con respecto de "Don Perotito", salvo en la obvia superación del peligro de convencionalismo representado por el "muchacho decente" llamado Carlos Iriarte. Este personaje está eliminado de *La Pantruca*; la presencia de "muchachos decentes" se limitará a ser comparsas de prostíbulo, unos de los tipos de clientes que frecuentan la "casa fabulosa y hospitalaria, épica y noble de Mercedes Medrano" (p. 2).

En lo que sí será fructífera la comparación —como queda documentado en forma suficiente, lo esperamos— es en lo relativo a las variantes compositivas de uno a otro texto, especialmente en lo tocante al diseño de los personajes. En ello veremos la ganancia en el dibujo certero del "Pollo" Soler, como arquetipo del criollo chulo o "rufo" y, en general, la mayor riqueza de las descripciones de *La Pantruca*, aunque en este punto haya que tener en cuenta que "Don Perotito" tiene sólo trece páginas.

(27) Idem, pp. XIII-XVII.

(28) Idem, p. XVI.

(29) Idem, pp. XXIII-XXIV.

Pero si se quiere tener una idea clara de en qué consisten los mayores logros estéticos de *La Pantruca* con relación a "Don Perotito", basta leer el capitulillo titulado "la hora de la quina" y compararlo con la secuencia equivalente de "Don Perotito".

De que se trata, básicamente, de los mismos "materiales", es prueba adicional a las ya presentadas, el que se mencione en "Don Perotito" a la "casa de la Pantruca" (p. 9) o algunas rápidas pinceladas como: "Y antes de acostarse, el grito famoso al sirviente zambo: / —¡Ranfañote, agua caliente...!" (p. 12), que nos presenta a un "so-corrido" personaje que en *La Pantruca* tiene un rol de mayor importancia.

En suma, visto "Don Perotito" no en tanto sí mismo sino como instrumento para mejor comprender *La Pantruca*, hay que conceder que la mayor utilidad que ofrece es la de comparar el nuevo diseño de personajes, con lo que implica de recomposición y/o síntesis. Hay una suerte de "nueva distribución de papeles" que ocasiona se sinteticen en el "Pollo" Soler notas dispersas en otros personajes (o que tengan que inventarse seres adicionales como el "chino" Zapata). A cambio de eso se sacrifican al "muchacho decente" Carlos Iriarte y al propio don Perote. Un acierto lo primero; lástima el sacrificio de don Perotito, personaje que prometía mucho. Y desgraciadamente Diez-Canseco no pudo repetir aquello de que "para otra vez será".

### "LA PANTRUCA": ¿RUPTURA DEL "CODIGO DE CONDUCTA"?

¿Podría considerarse que *La Pantruca* significa un contraste en relación a un difuso "código de conducta" por el cual viven los héroes que Diez-Canseco llama indistintamente "mulatos" o "criollos", "código" que está presente en casi todas las demás "estampas mulatas"? En mi tesis *La obra narrativa de José Diez-Canseco* (30) y en otros lugares (31), he tenido oportunidad de explayarme en la explicación de en qué consiste dichas normas o "código de conducta". Vale la pena examinar a este respecto la situación de *La Pantruca*.

Hemos tenido ocasión de registrar el disgusto de "Gaviota" al descubrir el oficio de su amigo el "chino" Narváez: "Ante su whisky, Gaviota comenzó a hablar de la vida que llevaba. ¡Vivir de una mu-

(30) Tesis citada en la nota 15. El "código de conducta" se examina al analizarse diversos textos, especialmente "El Trompo" (pp. 131-50). Véase asimismo el cap. "El mundo total de **Estampas Mulatas**" (pp. 164-75), y algunas de las "Conclusiones" (pp. 178 y 180-81).

(31) Cf. mi "Estudio preliminar" a la ed. Universo de 1973 de **Estampas Mulatas**, citada en la nota 1, especialmente pp. 18-19. A nivel de divulgación, véase la segunda parte de un artículo publicado con motivo del 80º aniversario del nacimiento de Diez-Canseco: (TGE) "Diez-Canseco: El abanderado implacable", en *El Caballo Rojo* No. 221, 14/10/84, p. 6.

jer! ¡Hágame el favor!"; sin embargo, Diez-Canseco hace que Narváez le explique a "Gaviota" lo desalentadoras que son posibles ocupaciones alternativas y "el narrador —dijimos— tiene el acierto de no tomar partido y dejar las cosas (como están)". Pero ha de tenerse en cuenta que el "chino" Narváez no tiene rasgos de explotador especialmente destacados en el texto.

Otra es la situación que se plantea en el otro texto de 1930, "El kilómetro 83", pues allí se contrasta el "cariño de ley" que el "Manteca" tiene por Rosaura, con el maltrato que le da el motorista Torres, que fue quien le robo su "prienda". Así, la vieja simpática y chismosa que es doña Honorata le dice al "Manteca": "Ese Torres es un perdío qui' una vez la quiso llevar (a Rosaura) a una casa..." (p. 110); por ello es que en el encuentro de la reconciliación, Nicasio Andrade, el "Manteca", le dice a Rosaura:

—¿Usté ya tiene casa? ¿Qué casa? Usté no la tiene, porque Torres quiso llevarla a la casa de la Gabriela... ¿Qui' ombre, no? Y cuando usté estuviese ya fregada, entonces... ¡vivir de su trabajo! (p. 118).

Estos textos son ilustrativos de un fragmento del "código de conducta" en el conjunto de "estampas mulatas" que se conoce. En *La Pantruca*, ¿acaso no se ve con indisimulada simpatía "la silueta jirifa del Pollo" (p. 4) Soler? ¿Hay, por ventura, una "condenación" de la profesión y los métodos del "rufo"? ¿No hay una suerte de glorificación del mozo a cuyo paso las "daifas" le gritan: "Chau. Flor del barrio!" (p. 8)?

En el otro lado de la balanza tenemos que considerar dos cosas: primero que sus "andanzas" están registradas sin ningún cosmético: si al principio se informa que "trabajaba de vez en cuando y, casi siempre, recurría a la mujer que le "ayudaba" " (p. 13), luego escucharemos a Irene decirle a Carmen, "La Cemento":

¿Que va'acer ese hombre sino repetir la vaina? Ayer, tú; mañana, ésta qu'es nueva... Es lo único que sabe: arrunzar feligras que son la mantención... (p. 31).

Por ello, si con frecuencia se ve la simpatía del personaje "criollo" a nivel visual —"Entró el Pollo con un presumido dengue zandunguero" (p. 25)—, no se ahorra el texto el detalle de sus iniquidades "profesionales":

Recordaba entonces los primeros tiempos. Aquella época en que, todavía chiquilla, más por inexperiencia que por los años, Soler la enamoró hasta la locura. Ella era una muchacha de su casa... (...) /Y se dejó llevar por esa caricia. Luego, poco a poco, vino el inevitable desenlace de la entrega, aquel susto de

quedar en cinta y, después, las exigencias, cada vez mayores, de *aquel hombre que tenía, o parecía tener, alma de serpiente*. Y andando los días, unos tras otros, Carmen vino al prostíbulo. El, ¡él, Dios santo, la trajo! *Y la sepultó allí, fríamente, sin escrúpulo ninguno*, pensando tan solo que su cuerpo duro, fresco, flexible, le produjera a él hasta media libra diaria... Y así fue. Los parroquianos la pusieron de mote La Cemento y, ya con alias, no tuvo más remedio que concurrir a la Asistencia Pública, mostrarse al médico de guardia y recabar la libreta amarilla de las prostitutas. Y, como no es bueno pensar, ella no pensó. Siguió tan solo el rumbo canalla que su hombre la señaló (p. 14) (Mi subrayado).

Como se comprueba, ese mismo "Pollo" Soler, visto con simpatía por sus trazas "quimbosas" y andar "zandunguero" es presentado como un ser de "alma de serpiente", que "la sepultó, fríamente" a Carmen — hasta ese momento una "muchacha de su casa" — en el prostíbulo de Mercedes Medrano. Creemos que con esto se elude el maniqueísmo, y el personaje de Soler se enriquece por la ambigüedad del lente con que se le recrea.

Por otro lado, ha quedado igualmente evidente, que si pudiese existir alguna simpatía por el rufio de la fábula, el "Pollo" Soler, también la hay, y en mayores dosis, por Carmen, "La Cemento", su víctima.

¿Hay entonces simpatía por la víctima y por el verdugo?. En dosis desiguales, diría yo: hay fascinación por el "Pollo" Soler, la "flor del barrio", pero hay también una profunda conmiseración por Carmen, "La Cemento". Si esto es contradictorio, en todo caso agrega complejidad y perplejidad a la historia, que ostensiblemente sale fuera de lo común en la narrativa peruana. Es decir, si bien no hay la indignación que en "El kilómetro 83" se muestra por la posibilidad de que Torres prostituya a Rosaura, esto puede deberse a una cierta actitud más "liberal", menos "convencional" por parte de Diez-Canseco, de un lado. Pero, de otro, no hay la situación que en "El kilómetro 83" plantea Rosaura: el otro pretendiente — que se desvivía por ella cuando vivían juntos — es nada menos que uno de los tres "héroes" de la ficción (Nicasio Andrade, (a) el "Manteca"), personajes con los cuales la identificación del narrador es más evidente. Rosaura se debate entre Andrade que trabaja duro para que nada le falte y la quiere con ternura y profundidad, y el tal Torres que hasta intenta prostituirla... No es extraño que las simpatías del narrador de "El Kilómetro 83" estén tan militantemente a favor del "Manteca".

Para terminar con este tema, tendríamos que concluir que *La Pantruca* implica quizás una cierta "ampliación", a este respecto, del mundo novelado de las "estampas mulatas": por lo menos debe decirse que un aspecto del "código de conducta" se ha vuelto más com-

plejo y variado, de una ética —“ética” peculiar y *sui générés*, desde luego— menos “monolítica”.

Podríamos concluir afirmando que la mostración del “mundo” prostibulario en *La Pantruca* denota un narrador más “liberal” en lo que concierne al “código de conducta”, y más comprensivo y tolerante hacia el “rufo” llamado “Pollo” Soler de lo que acaso quisieran algunos lectores. Es decir: en *La Pantruca* no impera una óptica o propósito de carácter moralizante; no, el relato no es “moralizante” —ni mucho menos—, pero tampoco es lo contrario.

### CODA: “LIMA: COPLAS Y GUITARRAS”

Alguna alusión final debe hacerse al colorido mundo que presenta *La Pantruca*. Con motivo del interés que se presta a los músicos de la “casa” de Mercedes Medrano, un mundo de valeses, de guitarras y coplas —muy afín al título que la viuda de Diez-Canseco pusiera a una compilación del escritor, aparecida muy poco después de su muerte, *Lima: Coplas y Guitarras* (32)—; un mundo de jerga o “replana” (que descubrimos se decía “replano” (33) en aquellos tiempos), de lisuras y picardía verbal, que, trabajando en dimensiones ya transitadas por las anteriores “estampas mulatas”, las superan sin lugar a dudas. Asimismo, al ser el ambiente prostibulario, el procesamiento de la jerga, las lisuras y la picardía y gracia verbales amplía su ámbito.

Un ejemplo de todo lo expuesto es la presentación del habla de un homosexual; de un locuaz y atrevido homosexual que es a la vez pretexto para el uso de la picardía verbal y las lisuras —usadas con cierta amplitud anteriormente por Diez-Canseco—, y, al mismo tiempo, muestra de la “ampliación” del mundo novelado de Diez-Canseco, que así ingresa en el dibujo —a trazos rápidos y nerviosos: personaje caracterizado fundamentalmente por sus parlamentos apoyados por breves descripciones por parte del narrador omnisciente— de un personaje inédito en el mundo conocido de las “estampas mulatas”. Veamos a “La Serpentina”:

En la sala desnuda y triste Nicolás la Serpentina e Irene conversaban. El invertido tenía una traza elegante, pequeño, ma-

(32) (J.D.-C): *Lima: Coplas y Guitarras*. Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, 1949 (Obras Completas de Diez-Canseco, I). (“A manera de prólogo: ‘Un Volteriano Comendador de la sonrisa’, por César Miró”).

(33) En el cuerpo de este trabajo, en las páginas dedicadas a Mercedes Medrano y Carlitos Zapata, hemos consignado una cita que incluye lo siguiente: “Almenerio, sordo como un sofá, le suplicó en replano: —Feligrée... Amuestre lo lirio que le alaban la cierva... /—Tahuico, feligrée... —accedió el Chino sonriendo” (p. 22).

gro, de una edad entre los dieciocho y los cuarenta años (34), las cejas depiladas, la cara blanca de polvos, los puños de la camisa exageradamente salidos de las mangas, el talle ajustado, altos los tacos de los zapatos, sin sombrero. Traía un paquete bajo el brazo y bromeaba ondulante y marica con la daifa sin suerte. Llegó Carmen:

—¿Qui'ay, Serpentina? (p. 33).

La respuesta de la "Serpentina" añadirá, a la conocida gracia y picardía verbales de Diez-Canseco, a la crudeza que ocasionalmente usa, por ejemplo en su empleo de interjecciones gruesas y malas palabras, elementos nuevos, en la medida que —como se comprobará de inmediato— la "Serpentina" es un deslenguado, cuyo lenguaje es audazmente procaz; veamos:

—Ay, cómo te va, hijita... Tan buenamoza como siempre, ¿no? Ja,ja,ja,ja... Imagínate que me acabo de encontrar con el Pollo. Está de lo más buen mozo, te digo... Qué suerte la tuya... Porque debe ser aventajado, ¿no? Ay con las cosas que digo, Ave María... Te he traído, preciosura, unas camisetas de crepé de China de lo más lindas, palabra... A mí me quedan de lo más bien... Y unos calzones de seda que... ay, por Dios, para que te digo nada... Límpiase ahí, en la orejita, que tienes muchos polvos... Así me los dieran a mí... Ja, ja, ja, ja... Ave María, qué loco soy, ¿no? (p. 33).

Tengamos en cuenta que la creación de un tipo de personaje como la "Serpentina" implicaba un reto muy difícil para un narrador de comienzos de la década del '30. En el universo de *La Pantruca* el homosexual constituye un elemento de relajamiento para las "daifas": es alguien que las distrae y que no representa para ellas ni sordez ni malos momentos: a los homosexuales no tendrán que aceptarles "burradas" ni "barbaridades". Es alguien que les trae un aire sí no de bondad, de amabilidad:

Las mujeres no pudieron menos que romper a reír con las sandeces del invertido. Este rió también enseñando unos dientes podridos entre los fruncidos labios repintados. Irene y Carmen olvidaron un momento sus preocupaciones y Nicolás, la famosa Serpentina, fue desempaquetando su mercancía. Mostraba las sedas, las tiras bordadas de las prendas, un collar de perlas falsas, por supuesto, y una peineta de celuloide. Las mujeres demandaron precios (p. 33).

(34) Lo cual sería una humorística muestra de "racismo" —en este caso "racismo sexual" contra los homosexuales— en la medida que lo es las apreciaciones que alguna gente tiene respecto a japoneses o chinos y hasta de indios peruanos, como el bueno de Ventura García Calderón cuando afirma: "¿Tenía 30 años ó 50? No hay manera de saberlo nunca con estos indios siempre núbiles que tienen arrugas cuando nacen y no parecen envejecer".

Pero resultó que las "daifas" no tenían dinero y la "Serpentina" se escandaliza: "—Ave María, por Dios, ¿los hombres ya no tiran? Jesús con la situación..." (p. 34); unas pinceladas más y desaparece el homosexual:

Envolvió el paquete. Desde la puerta, con un sucio arrumaco invertido, volvió a despedirse y se marchó. En la sala quedó el perfume barato del cosmético y del agua de Colonia de Nicolásito (p. 34).

Páginas atrás habíamos afirmado: "Más bien, todo lo relacionado con los músicos del hurdel —y con la propia condición de exilio cantante de Carlitos Zapata— y un ambiente de música criolla, tiene la misma función que dichos elementos en el resto de las "es rampas mulatas", como veremos: la creación de un mundo "criollo", la elaboración de un marco determinado en el que viven y por el cual viven sus personajes, a quienes Diez-Canseco reiteradamente tilda de "criollos" (además o al margen de ser "mulatos)". Es ocasión de ampliar un poco estos conceptos.

Desde las primeras páginas nos es presentado un mundo que cobra calor y color a través de los valseas y coplas de los músicos del prostíbulo (el "Cholo", Almenario, el negro Bernardo y el "Chalaco") y de los parroquianos que se unen a ellos:

Retoza el piano del Cholo, templea la guitarra el Chalaco y Almenario, después de ofrecer unos números de lotería y pedir un cigarro, juega con la pandereta el acompañamiento de un pasodoble. Pero interviene Bernardo con la bandurria y, entonces, se duelen los instrumentos con un vals de lo más melancólico:

Recuerdo que de niño,  
sentado en su regazo,  
besaba yo a mi madre,  
con ardoroso afán...  
(...) (p. 2).

Al contar la historia de Carlitos Zapata ha habido oportunidad de registrar este ambiente de música jaranera y valseas sentimentales; recordemos que se afirma del conocido "Idolo" que es "aquel vals que compuso para él, en una noche beoda, un amigo absurdo y bohemio" (p. 22), lo que permitiría a un experto en la historia del criollismo musical nacional identificar al referente del mundo real de dicho personaje.

La última oportunidad en que consignan valseas y guitarras de los músicos del prostíbulo es cuando llegan varios muchachos "de otra clase y más elegante traza" (entre los cuales está el propio "Pepe Canseco"):

Llegan a la cantina y miran sobre el hombro a los otros puntos. El penúltimo de los nombrados [es decir, "Pepe Canseco"], con un vago gesto de cansancio, se llega a los músicos, deja unas monedas, reparte unos cigarros y pide un vals que, por absurdo, tiene más encanto. Los tocadores agradecen con cariñosos aspavientos: —se agradece, don Pepe... Interrumpen el paso-doble y rompen a cantar, a dúo, el Chalaco y Bernardo:

Las flores que he cortado en el jardín,  
las pongo en un buqué para mi amor,  
tienen jazmín del cabo y tulipán  
violetas y clavel de la ilusión,  
pensamientos limitan su confín,  
y blancas azucenas coloqué,  
pero también llevo en el corazón  
a una mujer (p. 27).

(El conocedor podrá cotejar las variantes textuales con relación a la letra con que en nuestros días se canta este vals). Pero Pepe Canseco no es un contemplativo; quiere entrar en la acción y se une a los músicos del prostíbulo, a los músicos que, como Carlitos Zapata, se presentan como eximios instrumentistas y cantantes (no debe olvidarse nunca que el jazz fue creado por músicos que trabajaban en prostíbulos de ciudades como Nueva Orleans):

El mozo que, sentado junto a ellos, escucha sonriendo, pita el cigarro. En el anular de la mano diestra refulge el anillo de armas (35). Quita la guitarra al Chalaco y, haciendo una tercera voz, prosigue el vals acariciando dulcemente las cuerdas de la viola:

tus ojos, de cielo parecen  
me mata tu dulce mirar...  
mi nena me roba la calma  
y el alma  
mi vida tuya será...

Y las parejas prosiguen el vals cantado por los dos rufos filipinos y el muchacho aristócrata:

las flores que he cortado en el jardín...! (pp. 27-28).

Al transcribir un largo diálogo de Carlitos Zapata con los músicos, hemos tenido oportunidad de consignar el uso tan funcional de

(35) Se trata del escudo de los "diez del can seco". Séame permitido tan sólo subrayar lo significativo del detalle sin entrar en esta instancia a analizarlo.

la jerga o replana (uno de ellos "le suplico en replano" (p. 22) que tocara la guitarra); veamos ahora otros ejemplos: Carlitos Zapata y el "Pollo" Soler hablan de los celos y problemas creados con Carmen, "La Cemento":

—Sabes que he tenido un lío con Carmen. Yo ando maquilando una mujer y ella medio como se sospecha. Yo le dije qu' esta tarde habíamos estao juntos en la Mistana. Y, claro, yo t'e invitao a tomar un trago pa después... ¿Quieres?

—Claro, compadre. Hoy por ti, mañana por mí...

—Natural. Tú sabes cómo es Carmen... Una vaina...

—Déjala.

—¿Y el agua?

—¿Qué lírio es usté, compadre?

—Nazareno, compadre...

Rieron ambos largamente (p. 20).

La chaveta es conocida preferentemente como la "pluma"; así, en la segunda página del texto se lee:

La chaveta, como en todos los barrios de mi Lima, es quien dirime disputas y las mujeres aprenden, en el cancionero, los elogios al que una noche, por ejemplo, comentó su crimen:

—Yo, no más, le puse la pluma... Y parece que era maricón, compadre: se la fue metiendo en la barriguita como si le diera un gusto... (p. 1bis).

Todo el barrio de La Victoria está lleno de un lenguaje ágil —como documentaremos a continuación—, pícaro, lleno de gracia e inventiva: el uso de la jerga o "replano" es sólo una parte de este fenómeno. Veamos un último ejemplo; al paso del "Pollo" Soler, una de las "daifas" de una "casa" vecina el dice:

—Chau, Flór del barrio!

—Chau, zamba, chau... Ya'sta el feligrés a la sombra, ya...

—Un descuido, Pollo... Cuidao, tú...

El mozo, caminando, volvióse a medias para responder con sorna zafia:

—Yo soy demasiado adú pa que me maquilen el trasil, hermana...

Las mujeres respondieron con un estrépito de carcajadas y el zambo saludó con la mano alejándose (p. 8).

El texto de *La Pantruca*, como era de esperarse por su ambientación, está lleno de liuras, procacidades y de "lenguaje audaz", sexualmente descarnado. El siguiente ejemplo combina ello con cierta violencia soterrada; se trata de la discusión más agria que brinda el texto entre Soler y Carmen:

—Pollo: tú me trajites aquí. Por ti soy lo que soy: una puta. Por ti, pa' yudarte tengo que acostarme con el primer punto filipino que ponga la agua sobre la mesa y le diga a la señora: "ésta me gusta". Por ti, más que esté enferma, tengo que salir a la sala a bailar con todo Dios. Por ti tengo que aguantar más vainas que una corona de espinas. Por ti tengo que ir a la Asistencia Pública, sacar libreta y ser esto: puta, puta! Y con todo eso, ¿tú crees que, así no más, me vas a dejar como se deja un tranvía sin corriente? No, compadre... La vida es así. Pero... guerra avisada...

—Cojonuda la doctora, señor...

—No te rías. Pero si algo hay que me hace doler, hermano, me tomo una aspirina. Y tú ya sabes, porque me lo has enseñado, cuál es la aspirina.

—Mira, más mejor es que te calles... Me vas a calentar.

—Mas que te calientes. Esa es la verdad. Por estas (p. 17).

Como ya se ha adelantado, *La Pantruca* tiene el acierto de presentar distintos matices en el diseño del personaje de Carmen; no faltan asimismo las contradicciones que enriquecen la caracterización de "La Cemento"; así, confesando su amor por el "Pollo" Soler a su amiga "la sin suerte":

La voz de Carmen se hizo sorda. Luego habló para sí misma, con una dolorosa fruición de confesarse su amor:

—Lo quiero, mala pata, pero lo quiero... ¿Tú crés que cuando una se acuesta con cualquier rangalido, le importa algo? No, no es eso. A este hombre lo quiero... *Con él sí me mojo. Se las doy con toge el arma...* (36). Con él gozo, gozo como una chancha, y me pone contenta cuando *me mueve* y me chapa pa él, solo pa él (p. 32).

Pero en *La Pantruca*, junto con audacias verbales y expresiones descarnadas como las transcritas, están los elementos —que son mayoritarios y más significativos—, de un lenguaje lleno de picardía, ingenio y buena dosis de bromas, que son los que en definitiva le confieren determinada atmósfera a la fábula narrativa.

Las "daifas", por ejemplo, se burlan continuamente de la "señora", que responde ora con humor o de mal genio. Luego de varias bromas, Mercedes Medrano:

Prosiguió hasta la cocina. A poco volvió:

—Las tres y cuarto, muertos de hambre y ni hostia pa comer. ¡Qué cocinera! Ya estoy harta con la mujer ésta.

(36) Las frases subrayadas están tachadas en el original. Sin embargo, no se puede estar seguro que haya sido tachadas por el propio Diez-Canseco.

Carmen comentó pitando el cigarrillo gringo:

—Búsquese un japonés.

Y por no exacerbar a la señora, las mujeres no hicieron bulla de risas. Sonrieron apenas... (p. 5).

Pero no se crea que Mercedes Medrano es una mujer amargada que contesta ruda y toscamente las bromas de las "daifas"; también sabe ser zalamera con algunos hombres y usar con ellos ingenio verbal. Por ejemplo con el "Chino" Zapata:

—Güena la viola, compadre, pa qué...

—Y usted cantando, como las propias rosas, Carlitos...

El Chino se volvió a medias. Era doña Mercedes que piropeaba largo al Chino, engreído y tarambana. Prosiguió la señora:

—¿Y qué milagro es éste? Tanto tiempo sin venir...

El Chino sonrió entre el humo del cigarrillo:

—¿Sabe?, el Pollo me dijo de venir porque dice que tiene usted un mosto...

—Adiós mi plata... (p. 23).

Pero, aunque ahorrativa, la "madame" es "buena gente" y todo se disuelve en una atmósfera festiva, relajada: no hay una relación de tensa jerarquía entre los músicos y su empleadora. Por ello es que la cita anterior continúa de esta forma:

—¿Pero una copita, mama?

—Ave María con ese Pollo! Vamos a probarlo, pero un poquito no más...

—De lo güeno poco... —se suscribió el Chalaco.

Almenerio paraba la oreja:

—¿Qué dice?

El Chalaco le gritó a la oreja una burla:

—Que quien no llora no mama!

—Allá con los llorones!

—Porque oyen!

Rieron todos (p. 23).

Y al final hasta "Ranfañote", el humilde portero, barman y encargado del socorrido oficio de llevarles, a "cada rato", el agua caliente a las pupilas de la "casa", participa del sabroso mosto pues, cuando pregunta "¿Pa mí también?", doña Mercedes tiene una linda respuesta: "Todos somos hijos de Dios, Ranfañote" (p. 24).

Demos un último ejemplo de este ambiente tan lleno de picardía verbal, de un mundo donde está perdido el que no sabe defenderse con la lengua, así como, en otro contexto, ¡Ay del que en ciertos ambientes no sepa manejar la chaveta, defenderse con la "plu-

ma"! (Lo cual podría tomarse como una impensada sátira de los medios literarios, en los que es menester —también— saber defenderse con la pluma).

Veamos, pues, cómo en el mundo novelado de *La Pantruca*, el ingenio verbal es un atributo indispensable en la lucha por la existencia. El "Pollo" Soler lidia con una arequipeña dueña de una picantería:

En un papel grueso envolvió lo pedido. Las dos botellas de chicha las puso sobre la mesa y sentenció después:

—Cuatro veinte.

El Pollo preguntó rapidísimo:

—¿Cómo dijo?

—Mire, Soler, cada vez que viene a la casa es pa' star regatiano a cada rato. Si quiere las cosas se las lleva, si no, las deja.

—Pero pedirme cuatro soles veinte, señora... Francamente...

—Cuarenta cada gáina, dos cuarenta; un rial cada choclo y un rial cada camote; treinta cada chicha: ¿donde está el robo?

—Pero si yo no he dicho que Ud. me estaba robando... Tan sólo quería saber, no más, cómo era esa película de los cuatro veinte...

—Güeno, ya la sabe. Mi agua y hasta luego.

—Aquí está señora, aquí está.

Luego, en la puerta, disparó vengándose:

—¡Me cago en el deán Vardivia!

La picantera, arequipeña del cogollo, salió hasta la puerta. Y con toda la furia de sentirse insultada, apedreó a Soler que se marchaba con las botellas bajo el brazo, volviendo la cara con los ojos brillantes de burlas:

—¡Jijó'e la gran perra! ¡Rangalido, sinvergüenza! ¡Cuchi! (p. 12).

Terminemos comentando el que todo este mundo lleno de color que se nos muestra en *La Pantruca* tiene ciertamente muchísimos nexos con el de algunas de las "estampas mulatas" de ambientación urbana: "El Gaviota", "El Kilómetro 83" y "El Trompo"; para comprender esto basta con recordar que la primera parte de "El Kilómetro 83" fue publicada, antes que la versión integral del libro de 1930, con el título de "La Jarana" (37), título afín al comentario final de *La Pantruca* que estamos haciendo, recordando el título de otro libro de Diez-Canseco: *Lima: Coplas y Guitarras*.

La mejor prueba de ello sería confirmar cómo se cumple en *La*

(37) (J.D.-C): "La Jarana" ('de la novela inédita *El Km. 83'*). En: *Presente* No. 1, Lima, julio de 1930.

*Pantruca* lo que en 1966 observábamos respecto a los relatos “costeño-urbanos”:

Si en estos relatos costeños-urbanos es mayor la identificación, en cuanto al patrón de lengua que se emplea, entre el “narrador omnisciente” y el personaje; se incluyen bromas, diálogos ingeniosos, frases picantes que nos acercan a la psicología del personaje; se da cabida a una cantidad proporcionalmente mayor de lisuras y refranes, locuciones proverbiales, frases y dichos del lenguaje oral, que en los relatos ambientados en la costa rural o en la “media sierra”, ello es porque mediante estos manejos de la lengua por parte del autor nos adentramos mejor en las diversas psicologías de los distintos personajes. La elección de determinada “norma de lenguaje” o recurso estilístico se debe a la necesidad de configuración del personaje (38).

Por ello se puede afirmar que *La Pantruca* reitera la indagación, ya efectuada en otras “estampas mulatas”, de toda la gracia y picardía, de todo el desenfado e ingenio de personajes deslenguados, diestros (como algunos de ellos tienen que serlo con “la respuesta filuda” de la “pluma”) todos en el manejo de la “lengua faraona” (39) que tanto subyugó a Diez-Canseco. *La Pantruca* implica una indagación más profunda y variada en el trabajo con personajes que dominan la “lengua faraona”, en personajes que por oficio viven en perpetua “jarana”, en suma, en seres que bien ilustran nuestro subtítulo final, en tanto animan una *Lima de coplas y guitarras*.

Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»

(38) Ver Tesis citada en la nota 15, p. 174.

(39) Así lo llama en “El Trompo” (p. 267 de la edición Universo de 1973).

## Premisas para una historia de la Crítica de Arte en el Perú\*

ALFONSO CASTRILLON VIZCARRA

Se puede decir, sin temor a equivocarnos, que la Crítica de Arte es una creación burguesa: Diderot, defensor del lacrimoso Greuze, era miembro de la burguesía pre-revolucionaria; Baudelaire, quien instaba a los burgueses para que dedicasen su tiempo a la formación de la sensibilidad, así como lo dedicaban con tanto empeño al florecimiento de sus negocios, también pertenecía a un sector de la burguesía, con especial interés en abrirse paso en un mercado todavía incipiente (1).

Pero nuestra afirmación no tendría valor si no agregáramos que la Crítica de Arte es una creación burguesa, porque estuvo desde el principio al servicio de los ideales de clase de quienes la practicaron. En el caso de Diderot, su concepción del "arte como moral" significará el requerimiento de una nueva sensibilidad contraria al "arte como placer" preconizado por los aristócratas Boucher o Fragonard. Y en el caso de Baudelaire, la evidente publicidad a favor del Romanticismo para tratar de imponerlo en esa clase que era "la mayoría — número e inteligencia— por lo tanto la fuerza, que es la justicia" (2).

Así pues, la crítica de Arte se practicó para ellos, para enseñarles qué era el arte y de paso, para que aprendieran a comprar: he aquí dos aspectos fundamentales de la crítica de Arte que no pueden diso-

\* El presente es el artículo introductorio a la "Historia de la crítica de arte en Lima" y precede a "La crítica de los dilatantes". En: Revista de la Universidad Católica, Nueva Serie, No. 8, 1980, p. 81 y "Teófilo Castillo o la institución de la crítica" en Hneso Húmero, No. 9, p. 58, 1981.

(1) Diderot, *Sur l'art et les artistes*. Textes réunis et présentés par Jean Seznec. Hartman, Paris 1967. También: Ernst Fischer, *La necesidad del arte*. Ediciones Península, 2a. edición, 1970, p. 82.

(2) Baudelaire, Charles. *Curiosités esthétiques*. Edition Lamaitre, Garnier, Paris, 1962, p. 97.

ciarse, ni sosloyarse por cierto afán purista. La didáctica forma parte de la normal manera de reproducción del sistema ideológico y la compra-venta, del sistema artístico, tan importante como la producción. Al respecto J. C. Mariátegui ha dado luces sobre el problema en el "Artista y la época" (3). Si "La élite de la sociedad aristocrática, tenía más educación artística y más aptitud estética que la élite de la sociedad burguesa", se entiende que la segunda necesite de un especialista que lo guíe e instruya: de ahí el papel fundador de críticos como Diderot y Baudelaire. Pero es necesario que centremos nuestra atención en el problema de la crítica, antes que en el demasiado particular y subjetivo de su productor. ¿Qué es la Crítica?

En un principio la Crítica de Arte se confundió con la habilidad de reconocer la bondad de una obra, incluyendo su autenticidad. Así lo dio a entender J. Richardson en su "Arte de criticar en materia de pintura" (4). Más adelante se identifica con el "juicio" sobre las obras de arte, que de Kant en adelante se entenderá como límite de la razón, saber distinguir y valorar. "El problema de la crítica de arte es pues el de la capacidad y posibilidad de un cierto tipo de juicio: el juicio de gusto, es decir el apreciamiento del modo de sentir la obra de arte (...) históricamente, es decir en relación con su tiempo" (4).

Para Kant el juicio de gusto es un juicio sintético *a priori*, pero "La belleza que afirma *a priori* el juicio estético, carece de objeto real para el concepto correspondiente; si lo tuviera, se trataría de un juicio lógico y el esfuerzo de Kant se encamina a dejar bien sentado que el juicio estético no es juicio de conocimiento. No hay, por lo tanto, criterio objetivo y universal de la belleza, ni tampoco reglas del gusto. No hay ciencia de lo bello, sino solamente crítica" (5).

Esta relatividad del juicio estético tan claramente demostrada por el filósofo alemán, tuvo sin embargo poca influencia en la crítica posterior, por lo menos del Neoclasicismo hasta el surgimiento de las vanguardias modernas (Impresionismo, Expresionismo, cubismo, etc.). A partir de ellas y de la relatividad física einsteniana, que servirá de marco para todas las otras relatividades de nuestro siglo (moral, política, etc.), se romperán los criterios demasiado estrechos de las estéticas normativas producidas en las Academias de arte del siglo XIX.

La Crítica de Arte, como género literario, pertenece al ensayo, ya que no se propone comprobar hipótesis, a la manera científica, sino proporcionar juicios de gusto, relativos y teñidos de la sensibilidad del escritor. En cambio, la Historia de la Crítica de Arte, que es la

---

(3) Mariátegui, José Carlos. *El artista y la época*. Obras completas, Empresa Amauta, vol. 6, p. 15.

(4) Grassi, Luigi. *Dizionario della critica d'arte*. UTET, 1978, vol. 1, p. 135.

(5) Lafuente-Ferrari, Enrique. *La fundamentación y los problemas de la Historia del arte*. Editorial Tecnos, Madrid, 1951.

que abordaremos, pertenece a la rama de la Historia de las Ideas. ¿Cuál es la materia de esta historia? Las ideas son los "hechos" de esta ciencia fáctica, y más particularmente las ideas estéticas. ¿Es posible dar cuenta de ellas, organizarlas e interpretarlas?

Pienso que es importante explicar, a estas alturas, cuáles son los fundamentos epistemológicos de una investigación que pretenda abordar tales preguntas. No radicará, como podrá suponerse, en probar o no que las ideas existen, sino de ver cómo se han constituido en conocimientos válidos o, según Cardoso, "cómo se pasa de estados de menor conocimiento a los de un conocimiento más avanzado" (6).

Para no extendernos en discusiones que exceden los límites de este trabajo, debemos adelantar que, en relación al problema de si "las formas de conocimiento pertenecen al sujeto, al objeto o a algún tipo de relación entre ambos" (7) suscribimos el modelo epistemológico "interactivista" que "atribuye un papel activo al sujeto que a su vez está sometido a condicionamientos diversos, en particular a determinismos sociales, que introducen en el conocimiento una visión de la realidad transmitida socialmente" (8). Las ideas —y precisamente las estéticas— no surgen de una idealidad extraña al ejercicio social del hombre, sino como producto del trabajo de éste "socio-históricamente determinado" (9).

Esta precisión es importante, porque aclara la opinión que suscribimos en dos puntos fundamentales: a) El arte no es un fenómeno surgido de la individualidad autoformativa, ni es "esencialmente espiritual" como se repite todavía; b) pero tampoco es una mera representación ideológica de los conflictos ocurridos en las relaciones de producción, error que han venido repitiendo los "realistas socialistas" (10).

«Jorge Puccinelli Converso»

Para vencer estas dificultades teóricas conviene volver a la formulación de que "lo que corresponde es vincular las obras con sus propias condiciones materiales de producción", como bien ha dicho García Canclini y Mirko Lauer puntualiza al dar los lineamientos de una Teoría social del arte, "es decir, una teoría que busque la concreción de la plástica no en la apariencia física del objeto, sino en las determinaciones de una existencia social como producción-distribución-consumo" (11).

(6) Cardoso, Ciro. *Introducción al trabajo de la investigación Histórica*. Grijalbo, Barcelona, 1981, p. 17.

(7) *Ibidem*, p. 23.

(8) Schaff, Adam. *Historia y verdad*. Grijalbo, México, 1974, p. 86.

(9) Cardoso, Ciro. *Op. cit.* p. 26.

(10) García Canclini, Néstor. *Arte popular y sociedad en América*, Grijalbo, México, 1977, p. 35.

(11) *Ibidem*, p. 38-39. También: Mirko Lauer, "Crítica de la artesanía". Desco, 1982, p. 10.

Las ideas estéticas surgen de las determinaciones de la existencia social de las obras y no de una región incontaminada e ideal como propugnan los idealistas académicos. Sin embargo este marco teórico quedaría incompleto si no tuvieramos presente el factor ideológico de clase, como condicionante en la emisión de ideas.

La práctica demuestra que la división de clases se da en las relaciones de producción: quienes son dueños de los medios de producción y quienes no lo son. Todos sabemos que estas relaciones son conflictivas. "Se trata, por ejemplo, de la contradicción entre las prácticas que tienden a la realización del provecho y las que tienden al aumento de salarios (lucha económica), entre las que tienden al mantenimiento de las relaciones sociales existentes y las que tienden a su transformación (lucha política), entre las que tienden a hacer aceptar el "modo de vida" existente y las que tienden a su transformación (lucha ideológica)" (12).

El factor ideológico está presente desde el momento que la clase dominante, poseedora de los medios de producción, difunde y propicia ciertas ideas que sirven para reforzar el aparato económico-político. Dentro de estos factores *reproductivos* están las ideas estéticas que generan formas artísticas determinadas en vista a representar los ideales de clase.

Estas incursiones en la Teoría Social del Arte eran necesarias para entender el sentido que adquiere el propósito de hacer una Historia de la Crítica de Arte en el Perú. Bajo las premisas anteriormente enunciadas, cabe pues formular nuestras hipótesis generales. En el Perú:

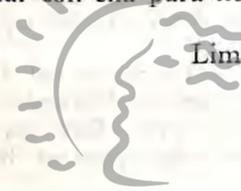
- a) Cada clase modela su ideología estética de acuerdo a los factores económicos y políticos que le dan su carácter.
- b) La clase dominante ha impuesto sus criterios estéticos por medio de la crítica a través de diarios, revistas y libros, apoyada por las galerías y museos de arte.
- c) La cultura dominante se ha caracterizado por ejercer una crítica de arte de premisas "universales", por lo tanto foráneas, fiel reflejo de la situación de mercado de otras latitudes.
- d) Ha existido y existe una crítica consciente de nuestra condición de países dependientes, tanto económicamente como ideológicamente, que se expresa en otros términos y propugna una cultura liberadora.

Así pues la metodología de esta investigación se ha ido adaptando en relación a la necesidad de verificar las hipótesis planteadas. Era imprescindible un trabajo pormenorizado sobre las fuentes escri-

---

(12) Adjinicolaou, Nikos. *Historia del Arte y lucha de clases*. Siglo XXI, 1974, p. 10.

tas en libros, diarios y revistas. Había que reunir y ordenar por primera vez, una cuantiosa bibliografía sobre la crítica de arte en el Perú. Cabría puntualizar que se ha puesto especial cuidado en seleccionar el material de acuerdo a su contenido. Se han tenido en cuenta artículos en los que se ve claramente la opinión crítica del autor, donde se advierte alguna tesis o adhesión a algún movimiento artístico, textos en suma, que remiten a la ideología estética del grupo social de quienes los escribieron. Por eso se ha separado las simples notas informativas de exposiciones cuando no sirven para contextualizar la crítica. Sin embargo, ¿cómo escoger los autores, cómo seleccionar sus artículos, sin caer en arbitrariedad? Toda historia es arbitraria y no seremos nosotros los que suscribamos la falacia de una historia objetiva. Por otro lado no creemos en el carácter absoluto de nuestras verificaciones. Las ciencias fácticas se distinguen de las formales precisamente por el carácter de la verificación que es siempre incompleta y temporaria (13), lo que hace del historiador un hombre de su momento, susceptible o no a las corrientes ideológicas que echan a andar una sociedad y en este sentido no queda más que una alternativa: caminar con ella para no convertirse en piedra.



Lima, 23 de Julio de 1984.

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

---

(13) Bunge, Mario. **La ciencia, su método y su filosofía.** Siglo Veinte, Buenos Aires, 1973.

## La investigación musical en América del Sur

RAUL R. ROMERO

El objeto del presente trabajo es el de presentar una breve y condensada historia de la investigación musical en América del Sur, en lo que concierne específicamente a las expresiones tradicionales. Desde comienzos de siglo, empezaron a aparecer los primeros estudios sistemáticos sobre música tradicional en los diferentes países sudamericanos. En la década del treinta ya era evidente el auge de la producción etnomusicológica intensificado por la prolificidad de Carlos Vega y la aparición de una revista que centralizó muchos esfuerzos aislados, el Boletín Latinoamericano de Música.

Hasta la década del sesenta estos intentos se caracterizaron por tener una perspectiva común, en teoría y método, hacia el estudio de la música tradicional. Esta homogeneidad confirma la idea de que estos años (1930-1960) pueden ser concebidos como un ciclo en que puntos de vista "tradicionales" prevalecieron. En la década del sesenta la aparición de modernas perspectivas determina el fin de esta prevalectencia. Desde ese momento, la etnomusicología "tradicional" ha co-existido con estas nuevas corrientes.

En este artículo, el énfasis es puesto en el período que he denominado "tradicional", aunque habrán constantes referencias a prácticas etnomusicológicas previas y recientes.

Algunas precisiones deben ser establecidas, sin embargo. En primer lugar, excluyo de esta evaluación el caso del Brasil por razones históricas y culturales, limitándome a Sudamérica hispana. En segundo lugar, debe recordarse que este trabajo tratará sobre la etnomusicología sudamericana y no sobre la etnomusicología en América del Sur. En otras palabras, se excluyen las contribuciones de investigadores foráneos para enfatizar el desarrollo de los estudiosos nativos, y sólo en algunos casos, de aquéllos investigadores europeos que han hecho de algún país de América del Sur su nuevo hogar.

Las razones para esta exclusión es evidente. Los trabajos de aquéllos etnomusicólogos foráneos que han venido a esta parte del mundo sólo por un período limitado de tiempo, mientras que han contribuido al conocimiento global de la música tradicional sudamericana, son una consecuencia del estado académico de sus respectivos países de origen. Por lo tanto, no representan adecuadamente las corrientes autóctonas seguidas por los investigadores sudamericanos.

### *Predecesores en el período colonial*

Junto con los humanistas del renacimiento y los racionalistas del siglo XVIII como Jean-Jacques Rousseau (Nettl 1964: 13), los cronistas españoles del período temprano colonial, pueden ser también considerados como unos de los primeros predecesores de la etnomusicología. Sus escritos cubrieron una amplia variedad de aspectos acerca de la vida en el imperio incaico, siendo la música un campo que mereciera un reconocimiento especial como una importante expresión cultural de la civilización inca. Guamán Poma de Ayala, por ejemplo, dedicó un considerable número de páginas de su vasta obra a la descripción de actividades musicales (*La Nueva Cronica y Buen Gobierno*, 1613). Muchos de sus conocidos dibujos acerca de la vida cotidiana pre-colombina muestran instrumentos musicales y sus ejecutantes. Además de Poma de Ayala, otros cronistas españoles como Pedro Cieza de León (*El Señorío de los Incas*, 1553), Bernabé Cobo (*Historia del Nuevo Mundo*, 1653) y Garcilaso de la Vega (*Comentarios Reales de los Incas*, 1609), ofrecieron interesantes descripciones de una variedad de aspectos musicales que no han sido aún sistemáticamente examinados. Con la excepción del intento de Stevenson (1960) por resumir la visión que los cronistas tenían de la música, no existe otro esfuerzo por evaluar sus méritos musicales. En la mayor parte de los casos, las referencias etno-históricas han sido presentadas por los etnomusicólogos sólo para confirmar los orígenes pre-hispánicos de algún fenómeno en particular.

Sus más valiosas y sugerentes referencias musicales pueden ser agrupadas en las siguientes áreas:

#### 1.—Diversidad Regional y Etnica.

No obstante el mundo andino ha sido visto a menudo en la literatura etnomusicológica como un todo musical homogéneo, los cronistas enfatizaron las diferencias musicales entre las diversas regiones y grupos étnicos. Bernabé Cobo (1956: 270) fue uno de los que captaron este fenómeno con más claridad:

...Cada provincia de las de todo el imperio de los Incas tenía su manera de bailar, los cuales bailes nunca trocaban; aunque

ahora cualquier nación, en las fiestas de la iglesia, imita y contrahace los bailes de las otras provincias.

Guamán Poma de Ayala (1956: 242) corrobora la impresión de Cobo, notando el factor étnico en este proceso:

De este modo, las cuatro partes del Tauantinsuyo tenían sus respectivos versos y sus Taquíes. Los Quichuas, Aymarays, Collas, Soras, y algunos pueblos de los Condes, tenían sus versos especiales.

Sus observaciones acerca de la riqueza y variedad de los estilos musicales crecen en importancia considerando que la sociedad andina contemporánea presenta iguales características de diferenciación musical. La diversidad musical, por lo tanto, es un rasgo cultural que tiene antecedentes pre-colombinos, una realidad que debería tenerse en consideración en cualquier estudio actual de la música andina.

## 2.—Música y estructura social.

La existencia de una música "folklórica" en oposición a una música "oficial" ha sido claramente documentada por los cronistas. Como ha sido dicho líneas arriba, la música andina ha sido considerada como un todo, sin tener en consideración que en una sociedad estratificada la música tiende a reflejar la diferenciación social y cultural. En tiempos pre-colombinos ciertos tipos de música estaban asociados con la nobleza y estaban reservados para rituales muy especiales. Por lo tanto, era música no apta para el consumo popular y estaba reservada para una élite. Probablemente, esto explica su desaparición luego de la conquista española y la desintegración de la jerarquía inca, mientras que la música popular siguió vigente (1). Cobo (1956: 271) describe un caso en que sólo los miembros de la jerarquía podían participar:

El baile propio de los Incas se dice GUAYYAYA; no entraban en él en tiempo de su gentilidad sino solos los del linaje de los Incas de sangre real, y llevaban delante el estandarte o guión del Rey, con el champi, que eran las insignias reales. Bailábanlo al son de un atambor grande, que llevaba sobre las espaldas un indio plebeyo o villano, y lo tocaba una mujer... Algunas veces en fiestas muy graves, entraba el mismo Inca en estos bailes.

Cobo también mencionó otra danza en que el inca mismo danzaba con mujeres con la música de un "arais" (1956: 271), y Poma

---

(1) Idea sugerida por Robert Stevenson (1960: 145).

de Ayala (1956: 235) describe el "uaricza arauí", un canto ejecutado por el Inca y un coro de jóvenes doncellas.

Los cantares históricos son también parte de esta tradición. Cieza de León explica con cierto detalle la función de estos cantares que asemejan a los romances y villancicos españoles. De acuerdo con Cieza de León estos cantares eran recuentos históricos de glorias pasadas, de los logros de los emperadores incas. Unos pocos elegidos eran seleccionados para memorizar estas canciones que contenían en sus textos muchos años de historia. Eran interpretados sólo en ocasiones muy especiales y siempre en presencia de la nobleza y el Inca (Cieza de León 1967: 30-32).

Stevenson ha mencionado el caso de las muy apreciadas conchas marinas, utilizadas en el imperio incaico como instrumentos musicales (1960: 24-25). Las conchas eran usadas para propósitos rituales relacionados a las "huacas" o deidades incas, y eran además un símbolo de poder y prestigio. Las autoridades eran enterradas con estas conchas como signo de su status. Estos instrumentos eran adquiridos a través del comercio e intercambiados por otros bienes de valor como ornamentos de oro y plata. Por lo tanto, no era considerado un instrumento popular, y siempre permaneció, como dice Stevenson, como un símbolo aristocrático.

Estos pocos ejemplos corroboran la existencia de una música popular opuesta a una actividad musical restringida de y para los altos niveles de la sociedad inca. Teniendo en cuenta que el imperio fue una estructura estratificada, no debe sorprender que la música reflejara esta realidad social.

### 3.—Géneros Musicales

La diversidad regional y étnica tenía que ser acompañada por un proceso de diferenciación musical que resultara en una rica variedad de danzas y canciones. Cobo (1956: 270-271) expresó sus emociones frente a este mosaico:

...y así es muy de ver las muchas y diversas danzas que sacan en la procesión del Santísimo Sacramento y en otras fiestas grandes. Hallándome yo una vez en un pueblo de la provincia del Collao a la procesión de Corpus Christi, conté en ella cuarenta danzas éstas, diferentes unas de otras que imitaban en el traje, cantar y modo de bailar, las naciones de indios cuyas eran propias

Lamentablemente, las caracterizaciones que sobre la música y las danzas elaboraron los cronistas fueron hechas sobre la base de los textos de las canciones, dejando de lado los rasgos propiamente musicales. Por esta razón la mayor parte de sus referencias pertenecen

al dominio de los trazos literarios y su información no permite un adecuado entendimiento de las piezas descritas en términos de su estructura musical. En general, las referencias a géneros musicales, en consecuencia, tienden a ser meramente nominativas o definidas en relación a su "carácter". Poma de Ayala, por ejemplo, menciona varios géneros musicales indicando su carácter general y ofreciendo una transcripción de sus textos. Entre ellos, el "harauí" (una nostálgica canción de amor), la "cachiua" (canción alegre), y la "uanca" (también una canción de amor), aparecen como las más importantes (Poma de Ayala 1956: 233-235). Bernabé Cobo corrobora las referencias de Poma de Ayala (Poma de Ayala 1956: 233) en relación al "haylli" (Cobo 1956: 271), una canción de la cosecha que de acuerdo con Poma de Ayala era cantada por mujeres y acompañada por "pingollos" o flautas ejecutadas por hombres.

Diccionarios coloniales como el Vocabulario de la Lengua General de Todo el Perú llamada Ingua Qquichua (1608) de Diego González Holguín y el Vocabulario de la Lengua Aymara de Ludovico Bertonio (1612) contienen también valiosa información acerca de los géneros musicales. Tomando en consideración que el término "taqui" se refería igualmente a la canción y a la danza (Holguín 1952: 194), Roel ha utilizado estas fuentes coloniales en su reconstrucción del "wayno" (Roel 1959).

#### 4.—Instrumentos Musicales y Aspectos de la ejecución musical.

Las referencias y descripciones de instrumentos musicales son abundantes en los cronistas, y son una indicación del amplio y variado uso de ellos en la vida cotidiana. Sin embargo, existen otras fuentes que también proporcionan valiosos datos sobre los instrumentos musicales pre-hispánicos. Estos son, entre otros, los restos arqueológicos de los propios instrumentos y los diseños contenidos en cerámicas pre-colombinas y textiles. Los cronistas, sin embargo, confirman la existencia de numerosos tipos de tambores, idiófonos, flautas y trompetas en el imperio inca, así como la inexistencia de instrumentos de cuerda. También podemos encontrar información acerca de la función de algunos instrumentos, como el ya mencionando caso de las conchas marinas, y las "queppas" (trompetas), esta última usada en ocasiones solemnes asociadas con actos bélicos. Stevenson (1960) y Jiménez Borja (1951) han compilado numerosas referencias de los cronistas acerca de instrumentos musicales en estudios que deben ser guías básicas para el lector interesado en esta rama.

Por otro lado, las referencias a aspectos de la ejecución musical son escasas, pero constituyen las únicas descripciones técnicas de prácticas específicas pre-colombinas. Unas de las más detalladas descripciones de ejecuciones musicales es la versión de Garcilaso de la Vega acerca de los grupos de flauta de pan (1959: 201):



Cuando un indio tocaba un cañuto, respondía el otro en consonancia de quinta o de otra cualquiera, y luego el otro en otra consonancia y el otro en otra, unas veces subiendo a los puntos altos y otras bajando a los bajos, siempre en compás.

En relación a la escala musical, Garcilaso notó la presencia del uso de largos intervalos en lugar de pequeños (1959: 201):

No supieron echar glosa con puntos disminuidos; todos eran enteros de un compás.

Poma de Ayala menciona el acompañamiento musical que ejecutan los "pingollos" y "quena-quena" en varias danzas y canciones (1956: 233), y también ha resaltado dos casos de canto antifonal entre hombres y mujeres. El primero de éstos, el "uaricza arauí", era cantado por el Inca con la colaboración de una llama (Poma de Ayala 1956: 236). El canto imitaba el suave gemido del animal, y era repetido una y otra vez hasta aproximarse al sonido agudo emitido por la llama. El canto era

De acuerdo con Vega (1932: 350), Garcilaso pudo haber estado tratando de describir la escala pentatónica anhemitonal, es decir, sin semitonos, supuestamente la de mayor uso en el imperio incaico, o al menos, una de las más recurrentes entre otras existentes.

...entonado simultáneamente por el Inca, que decía "Yn" varias veces, conservando un ritmo y tono apropiados, interrumpido frecuentemente por coplas que contestaban siempre las COYAS y NUSTAS, quienes primero entonaban en voz alta, para ir bajando poco a poco, hasta obtener un tono suave que distinguía a la UARICZA y al ARAUI.

El segundo caso de canto antifonal era el denominado "saynata", de temática irónica en la cual un hombre respondía a un coro de mujeres (Poma de Ayala 1956: 242).

No obstante estas breves descripciones de técnicas musicales, demuestran el interés de los cronistas en la música en sí misma, ellos no dejaron en sus obras ninguna transcripción musical. El primer intento por documentar en forma escrita la música popular en América del Sur, ocurriría más tarde en el período colonial.

El Obispo Baltazar Martínez y Compañón incluyó veinte páginas de música en su obra de nueve volúmenes acerca de la vida y naturaleza de Trujillo, la ciudad en la que él desempeñó su cargo. Su trabajo, escrito en la segunda mitad del siglo XVIII, pretendía ser una etnografía general de la región, describiendo varios aspectos de la vida provincial de Trujillo, tales como las costumbres y comportamiento (vol. I), la flora y la fauna (vol. III al VIII), la historia (vol. IX). La música, ocupó las páginas 176-194 del volumen II y

consistía en 17 canciones y 3 danzas instrumentales recopiladas cerca de Trujillo (Vega 1978: 12).

Entre otras contribuciones en esta misma línea, está la colección de Gregorio de Zuola, que presenta 17 piezas de música de origen anónimo, como parte de su enciclopedia de cerca de 500 páginas escrita en los últimos años del siglo XVII. Sin embargo, esta colección, así como otras de menor importancia, presentaban recopilaciones de marcado origen hispano-europeo, siendo mínimos los rasgos indígenas (Stevenson 1960: 151-154).

Los cronistas españoles tempranos fueron los responsables de los primeros intentos por documentar y comunicar la música indígena de sudamérica a una audiencia foránea. Los cronistas fueron los primeros etnomusicólogos, no sólo porque fueron los primeros escritores en atreverse a poner atención a la música, sino porque al tratarla la consideraron como una parte integral del mundo social y cultural que ellos intentaban describir.

Al concluir la dominación colonial en América del Sur, las nuevas repúblicas tuvieron que reorganizar sus estructuras económicas y políticas. El siglo XIX es un período en que hay poca actividad en lo que se refiere a la investigación musical. La recolección de melodías autóctonas se convierte en la actividad dominante, seguida por unos pocos compositores y músicos que estaban iniciando la exploración de un mundo diferente, anticipando los comienzos del academicismo moderno en las primeras décadas del siglo XX.

### *Los Comienzos del Academicismo*

La investigación musical en el siglo XIX consistió principalmente en la colección de melodías tradicionales. La noción de que las melodías autóctonas tenían que ser preservadas y presentadas al público urbano, arregladas de acuerdo a las reglas del "arte", estaba muy difundida en esta época. Un ejemplo de esta práctica es la colección de Marcos Jiménez de la Espada "Colección de Cantos y Bailes Indios de Yaravíes Quiteños" (1881), que incluía 20 yaravíes y cuatro danzas, las mayoría de ellas arregladas para el piano. Otras colecciones de importancia fueron la de V.R. Lynch ("La Provincia de Buenos Aires hasta la Definición de la Cuestión Capital de la República") en 1883, y la de Daniel Alomía Robles, que recolectó intensamente melodías andinas durante los últimos años del siglo XIX y comienzos del siglo XX. El acumuló más de 1,000 melodías indígenas transcritas y enriqueció sus anotaciones con comentarios acerca de las ocasiones en que aquéllas melodías se manifestaban. Esta colección constituye una de las más valiosas contribuciones a la preservación del patrimonio musical andino, pero lamentablemente permanece inédita.

La actitud de arreglar las melodías tradicionales para satisfacer las demandas estéticas occidentales, fue también la principal motivación detrás del *Album Sudamericano* (1870) de Claudio Rebagliati.

Rebagliati, nacido en Italia aunque luego residió en el Perú, incluyó en su colección 22 canciones, andinas y criollas, y las arregló para el piano. Consciente de su intento para adaptar las melodías recopiladas por él mismo al gusto europeo, escribió en el prefacio de su obra (Raygada 1964: 64):

Esta colección consta de aires populares inéditos y anónimos, conocidos en Sud América sólo por tradición y por lo mismo ejecutados de diversos modos y siempre incorrectamente. Mi intención ha sido sujetarlas a las reglas del Arte cuidando al mismo tiempo de no hacerles perder en nada el colorido que les es peculiar...

La justificación de Rebagliati ejemplifica la mentalidad de los coleccionistas de música tradicional del siglo XIX. Mientras que el acto por recopilar reflejaba un importante interés en la música tradicional, prejuicios coloniales y perspectivas etnocéntricas aún prevalecían. Las melodías indígenas no podían ser presentadas tal como eran, quizás porque ellas representaban el primitivismo de la población rural o los pobres de la ciudad. Arregladas para el piano —el instrumento característico de la música europea— o para una pequeña orquesta, asumirían un nivel aceptable a fin de justificar su preservación.

No obstante el etnocentrismo manifestado en estos arreglos, el interés mostrado en recopilar y transcribir las melodías tradicionales para su publicación, revela que la música autóctona estaba comenzando a ser considerada un objeto de seria atención.

Las primeras señales que indicaban un serio interés en estudiar sistemáticamente la música tradicional, aparecieron en el Cuzco a principios del siglo XX. Estos intentos estuvieron dedicados a la discusión sobre el uso de la escala pentatónica en la música andina. José Castro, un pianista y compositor cuzqueño, fue el primero en llamar la atención sobre el uso de esta escala con una monografía titulada "Sistema Pentafónico en la Música Indígena Pre-Colonial del Perú" (1898). Castro, de acuerdo a su propia confesión, se dio cuenta del uso de la pentatonía mientras tocaba las teclas negras del piano. El analizó las escalas pentatónicas usadas en 24 canciones obtenidas de diversos recopiladores cuzqueños y elaboró sus características estructurales y diferencias con la escala diatónica occidental. Años más tarde, Leandro Alviña, un estudiante en la Universidad del Cuzco y también compositor por propio derecho, escribió una tesis sobre la "música inca" (1908), centrándose en el uso de la pentatonía (2).

(2) La tesis de Alviña no se limitó a este problema. Intento además reconstruir la historia de la música peruana a través de etapas, dividiendo su estudio en: la música pre-colombina; etapa de la conquista; la independencia; y el período republicano.

Simultáneamente, Daniel Alomía Robles, había notado la importancia de la pentatonía en la música andina como resultado de sus viajes al campo y recopilaciones. Sus pensamientos en esta materia, aunque nunca fueron escritos y publicados, fueron resumidos y presentados por Alberto Villalba Muñoz en una conocida conferencia en la Universidad de San Marcos en Lima (Villalba, 1910).

La discusión sobre el uso de la pentatonía, fue la primera manifestación de un creciente interés en el análisis de estructuras musicales que tiempo mas tarde iba a ser continuado por diversos autores (3).

No obstante fue el Cuzco el centro de la discusión y Alviña el primer estudiante universitario que demostró que la música podía ser un objeto de investigación académica, no fue aquí donde se formó un núcleo de actividad etnomusicológica. Habría que esperar hasta la década del treinta para que los estudios sistemáticos empezaran a difundirse por toda América del Sur. El centro de actividad más importante se crearía alrededor de la figura de Carlos Vega en Argentina. Vega, un musicólogo de formación auto-didacta, se integró en 1926 al Museo de Ciencias Naturales donde se creó un Gabinete de Musicología Indígena, y en 1931 fundó y dirigió el Instituto de Musicología del Ministerio de Educación. Bajo los auspicios de estas instituciones Vega inició un período intenso de investigaciones y publicaciones, no limitándose a la música argentina, sino incluyendo inclusive otros países de Sudamérica. Desde inicios de la década del treinta Vega viajó a Chile, Perú, Bolivia y Paraguay, recopilando cientos de melodías y datos para sus futuros trabajos. Desde entonces y hasta su muerte en 1966, Vega publicó constantemente, congregó a talentosos discípulos alrededor suyo, y se convirtió en el autor más influyente y creativo entre sus colegas sudamericanos.

En la década del treinta Vega anticipó algunos de sus proyectos futuros a través de numerosos artículos en La Prensa de Buenos Aires. En esta tribuna, Vega escribió sobre una variedad de canciones y danzas argentinas, revelando un interés especial en los problemas de los orígenes y aplicando la teoría de las supervivencias de Tylor al folklore latinoamericano (4). La primera contribución mayor de Vega en la década fue "La Música de un Códice Colonial del siglo XVII" (1931), en el que presentó las transcripciones del manuscrito de De Zuola, una colección colonial de música popular de la época. Sin embargo, la obra propiamente etnomusicológica de Carlos Vega

---

(3) El uso de la pentatonía ha sido un tópico favorito de discusión en sudamérica. Después de Castro y Alviña, muchos investigadores de renombre escribieron sobre este aspecto. Ver por ejemplo a Carlos Vega (1932), Valcárcel (1932), Sas (1938) y Aretz (1952b). La clasificación de los D'Horcourt acerca de los modos pentatónicos ha sido una de las hipótesis mas influyentes sobre este problema (1925).

(4) Algunos años más tarde, en *Danzas y Canciones Argentinas* (1936), Vega sintetizaría sus pensamientos en esta materia.

fue inaugurada por dos ponencias que él presentó en el XXV Congreso Internacional de Americanistas en La Plata en 1932. El primero de ellos, "La Flauta de Pan Andina", era una monografía en que Vega dedicó la mayor parte de su análisis a demostrar el origen Polinesio del instrumento. Su interpretación estaba basada en los postulados de la Escuela Antropológica Alemana de los círculos culturales ("Kulturkreis") que Vega había aceptado desde su incorporación al Museo de Ciencias Naturales (5). En su segunda ponencia (Vega 1932b) especuló acerca del uso de la pentatonía en la música andina y se pronunció contrario a la idea de su uso generalizado en tiempos pre-colombinos, asegurando en cambio, que otros sistemas tonales también eran empleados por los antiguos peruanos.

Lejos del círculo de Carlos Vega, la década del treinta fue testigo del surgimiento de la actividad etnomusicológica en otros países. La coincidencia de iniciativas individuales en Chile, Ecuador, Perú y Colombia, sugiere un campo común favorable a la investigación. La aparición de amplias visiones panorámicas caracteriza mucha de la producción relevante de aquellos años. "La Música en el Ecuador", de Segundo Luis Moreno (1930), fue el primer intento por escribir un recuento histórico de la música ecuatoriana, y pretendía introducir al lector a la variedad de tradiciones musicales de ese país. Tareas y objetivos similares persiguieron asimismo Carlos Raygada en el Perú (1936), J. I. Pardomo Escobar en Colombia (1938) y Eugenio Pereira Salas en Chile (1941) (6).

La perspectiva holística de estos trabajos explica la inclusión simultánea de las tradiciones académicas y orales como partes integrales de la herencia musical nacional. Además, la amplitud de ellos era una consecuencia de la escasez de estudios previos, lo que obligaba a estos investigadores a escribir tratados globales y generales como un modo de cubrir todos los materiales existentes que de otro modo hubieran permanecido ignorados.

En esta década aparecieron, asimismo, trabajos de contenido más específico. Los artículos de Carlos Isamitt sobre instrumentos musicales araucanos iniciaron el estudio organológico en Chile (1935, 1937, 1938). En el Perú, el compositor belga-peruano Andrés Sas publicó una serie de artículos sobre la música peruana tradicional. Su "Ensayo sobre la música Nazca" (1938), proporcionó importantes evidencias en favor de la hipótesis de que la pentatonía no era la única escala utilizada en tiempos pre-hispánicos. En artículos previos, Sas había

---

(5) Según Pola Suárez Urtubey, el primer contacto de Vega con la antropología, ocurrió cuando él se asoció al Museo de Ciencias Naturales. Ver el prólogo a la Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega 1(1):5.

(6) No obstante que el trabajo de Pereira Salas aparece en 1941, es decir, no estrictamente en la década del treinta, pertenece estilísticamente al grupo mencionado. La división en décadas presentada en esta sección debe ser entendida como flexible y aproximada.

analizado los patrones armónicos andinos (1935) y la formación histórica del folklore peruano (1936). También en el Perú, Teodoro Valcárcel, un importante compositor relacionado a las corrientes nacionalistas del tiempo, intentó iniciar una investigación seria e institucional a través del departamento de folklore del Conservatorio Nacional de Música. Sin embargo, su ambicioso proyecto que incluía la recopilación, clasificación y análisis de la música tradicional peruana, nunca pudo ser desarrollado (Valcárcel, 1936).

Imprescindible para el desarrollo de la investigación en la década del treinta, fue la aparición del Boletín Latino Americano de Música en 1935, fundado y dirigido por el musicólogo Alemán-Uruguayo Francisco Curt Lange. Bajo los auspicios del Instituto de Estudios Superiores de Montevideo, Lange creó el Boletín como una respuesta a su esperanza en el desarrollo autónomo de la música americana, a pesar del predominio de valores europeos en las esferas culturales de las élites sudamericanas. El Boletín sirvió a este ideal convirtiéndose en la vitrina de los trabajos y estudios de los investigadores de la música americana tradicional o académica. La publicación y difusión de estos trabajos era la primera etapa para el desarrollo del "americanismo musical", como el mismo Lange llamaba a este movimiento (Curt Lange, 1935, 1936).

En este contexto, la investigación de la música tradicional cumplía un rol básico: el de mostrar a la vasta comunidad interamericana, a través del análisis sistemático, los elementos de la música autóctona que podría servir como las raíces de un desarrollo autónomo de la música académica americana.

Muchas de las más valiosas contribuciones a la etnomusicología sudamericana, fueron publicadas en este Boletín. Entre ellas, la serie de Isamitt sobre organología chilena (1935; 1937; 1938), la serie de Sas sobre música tradicional peruana (1935; 1936; 1938) y las visiones panorámicas de Raygada (1936) y Pardomo Escobar (1938), aparecen como las más representativas.

El Boletín, por lo tanto, coincidió con el auge de la investigación musical en estos años y sirvió como un vehículo para su difusión a un nivel inter-americano. También orientó una actividad de investigación individualista hacia objetivos comunes.

Las siguientes dos décadas fueron de maduración de corrientes previas. El núcleo de Carlos Vega en Argentina, siguió jugando un rol central por sus talentosas publicaciones y el trabajo de sus discípulos, quienes en la década del cuarenta estaban ya dispuestos a continuar el legado de Vega. Mientras que en la década anterior Vega había investigado y escrito sobre una variedad de temas, es en la década siguiente que él estructura definitivamente sus principales teorías y métodos. Su propuesta para el análisis de la estructura de la frase musical (1941); su división de sudamérica en áreas musicales que denominó "cancioneros" (1944); y su tratado de organología en la que él introdujo por vez primera el sistema de clasificación Sachs-

Hornbostel (1946); pueden ser consideradas como sus más importantes contribuciones en este período.

Igualmente importante en Vega fue su gran capacidad para formar discípulos. Isabel Aretz, su más prominente y prolífica estudiante, continuó muchas de las líneas de investigación de su maestro. En su primer trabajo, *Música Tradicional Argentina: Tucumán*, (1946), Aretz presentó una visión general de la música tradicional de Tucumán, tanto en el pasado como en el presente, y en *El Folklore Musical Argentino* (1952) un panorama global de canciones y danzas argentinas. En estas dos importantes contribuciones, Aretz siguió las teorías de Vega, citando y aplicando su método para el análisis estructural de la frase musical llamada "fraseología", así como la teoría de los "cancioneros" aceptándola como el marco general de sus estudios. En la década del cincuenta, Aretz estableció su residencia en Venezuela y desde entonces dedicó la mayor parte de su producción a la música tradicional venezolana. Sus monografías sobre los "tonos de velorio" (1947), el "mare-mare" (1958), y el "polo" (1959) son ejemplos de sus investigaciones en este nuevo período.

Luis Felipe Ramón y Rivera, un musicólogo que se relacionó con Vega y sus teorías durante el tiempo que vivió en Argentina, ha sido una figura central en la etnomusicología venezolana. Sus monografías sobre la polifonía popular (1949) y los cantos de trabajo (1955) son ejemplos destacables de su trabajo. Su libro sobre el "joropo", es un modelo de este tipo de trabajo y una de las mejores descripciones estructurales de un género específico sudamericano (1953). En esta monografía, Ramón y Rivera presentó una historia del "joropo", clasificó sus diversas variantes, hizo referencia a los aspectos sociales que rodean su ejecución, y anticipó el uso de su particular método de análisis y al que llamaría luego "fenomenología" (Ramón y Rivera, 1980).

El uruguayo Lauro Ayestarán, también un cercano colaborador de Carlos Vega, dedicó parte importante de su trabajo al estudio de la música académica de su país. Sin embargo, en 1943, Ayestarán inició una recopilación sistemática de música tradicional bajo los auspicios del departamento de musicología del Museo Nacional de Historia de Montevideo, incrementado con valiosas grabaciones su ya amplia colección (Ayestarán 1971: 19, 23). Aunque Ayestarán no escribió tratados extensos sobre música tradicional, publicó en cambio pequeños artículos sobre canciones y danzas populares en "El Día", uno de los principales periódicos del Uruguay (7).

El rol activo que Curt Lange cumplió en la reunión de esfuerzos aislados de etnomusicólogos independientes en América del Sur, llegó a su fin abruptamente en 1947 con la última edición del Boletín Latino Americano de Música (volumen VI). La falta de auspicio y apo-

---

(7) Estos artículos fueron publicados en un libro llamado *El Folklore Musical Uruguayo*. Montevideo: Arca, 1972.

yo institucional forzó a Lange a poner fin a esta aventura americanista. Lange se estableció en Mendoza, Argentina, y bajo los auspicios de la Universidad de Cuyo, editó la Revista de Estudios Musicales de 1949 a 1955. Esta revista no logró, desafortunadamente, cumplir los mismos objetivos que el Boletín en la década del treinta. Tampoco pudo hacerlo la Revista Musical Chilena, fundada en 1945 en el departamento de música de la Universidad de Chile. Mientras que el Boletín enfatizaba el inter-americanismo y otorgaba igual espacio para todos los autores latinoamericanos, la Revista, obedeciendo a diferentes propósitos, permaneció principal pero no exclusivamente, siendo un vehículo de expresión para los investigadores chilenos.

Quizás como resultado de la ausencia del Boletín de la escena musical de sudamérica, las actividades etnomusicológicas fueron escasas entre los años 1940-1960, con la mencionada excepción del círculo de Carlos Vega. En Ecuador, Segundo Luis Moreno continuó con sus solitarios esfuerzos y publicó *Música y Danzas Autóctonas del Ecuador* (1949), y *La música de los Incas* (1957), una crítica del clásico libro de los D'Harcourt sobre la música andina (D'Harcourt, 1925).

Eugenio Pereira Salas, trató temas específicos de la música tradicional chilena luego de su panorama general aparecido en 1941, con una serie de artículos en la Revista Musical Chilena (1945; 1955; 1959). Finalmente, entre las más importantes contribuciones en este período se encuentra el estudio de Arturo Jiménez Borja sobre organología pre-colombina y contemporánea en la región andina (1951).

Aquéllos treinta años (1930-1960) constituyen un ciclo en sudamérica, en el cual una perspectiva en común, en teoría y método, fue adoptada para el tratamiento de la investigación sobre música tradicional. Fue un período de pioneros auto-didactas quienes, sin contar con modelos de investigación previos o un regular auspicio institucional, exploraron por vez primera áreas que nadie había estudiado anteriormente, con los medios académicos entonces disponibles.

### *Las Corrientes Actuales*

A partir de la década del sesenta aproximadamente, la etnomusicología tradicional sudamericana co-existiría con nuevas corrientes y perspectivas practicadas por una nueva generación de etnomusicólogos. Estos introdujeron una metodología más rigurosa y la influencia teórica de modernas escuelas antropológicas.

Entre las contribuciones más importantes de los etnomusicólogos tradicionales en estos años, están los estudios de Carlos Vega sobre los arcaísmos en la música tradicional latinoamericana y sobre la mesomúsica (Vega 1965 y 1966). Sus más distinguidos seguidores, Isabel Aretz y Luis Felipe Ramón y Rivera, continuaron sus estudios en Venezuela. La obra mayor de Aretz fue un tratado sobre la organología venezolana (1967) y Ramón y Rivera escribió ensayos pano-

rámicos sobre su país, tales como *La Música Folklórica de Venezuela* (1969) y *La Música Afro Venezolana* (1971).

Sin embargo, el esfuerzo más importante de estos dos investigadores fue la fundación del Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF) en 1970 en Caracas. Contando con la sólida ayuda financiera del gobierno venezolano y la Organización de Estados Americanos, INIDEF, bajo la dirección de Isabel Aretz, se convirtió en el centro más dinámico de actividad etnomusicológica en la región. Desde 1971, INIDEF organizó cursos avanzados de etnomusicología para becarios de distintos países americanos, y desde 1973 inició misiones al campo periódicamente, en las cuales la recopilación de datos era su objetivo principal. Las grabaciones y materiales obtenidos están depositadas en los archivos de música folklórica del INIDEF.

Las nuevas corrientes de la etnomusicología sudamericana están plasmadas en los trabajos de los autores que empezaron a producir en la década del sesenta. En el Perú, un intento digno de resaltar es la iniciativa de Josafat Roel por fundar un departamento de etnomusicología en el Conservatorio Nacional. Bajo la guía de Roel, se elaboraron importantes monografías sobre música tradicional peruana, tales como la de Félix Villarreal Vara (*"El Carnaval y la Marcación del Ganado en Jesús"*, 1959) y Consuelo Pagaza Galdo (*"El Yaraví"*, 1960). Roel mismo escribió *"El Wayno del Cuzco"* (1959), un análisis histórico y musical sobre la danza más popular en el Perú.

En Chile, la existencia de un departamento de Música en la Universidad de Chile y la de una publicación periódica, favoreció el desarrollo de la investigación y la unificación de esfuerzos. Entre aquellos relacionados a la universidad y a la *Revista Musical Chilena*, María Esther Grebe se constituye como la autora más prolífica y de más sólida metodología de su generación. Las contribuciones de Grebe son muchas, abarcando desde publicaciones concernientes a la teoría y método en etnomusicología (1972; 1976; 1981) a estudios específicos y con atención al contexto social de música tradicional chilena (1967; 1973; 1974a; 1974b; 1974c). Manuel Danemann y Raquel Barros también han contribuido de manera importante a la etnomusicología chilena (1960a; 1960b; 1964; 1970).

Estos trabajos muestran una clara diferencia con respecto a las perspectivas tradicionales hacia el estudio de la música tradicional en América del Sur. Desde la década del sesenta el impacto de la escuela estructural-funcionalista enfatizó la noción de interacción entre la música y el contexto cultural, e introdujo métodos y técnicas más rigurosos en el análisis y el trabajo de campo. Unidades de análisis más específicas fueron preferidas entonces en lugar de la perspectiva holística implícita en la práctica de las visiones panorámicas antes mencionadas, y fue olvidándose poco a poco la especulación basada en dogmas evolucionistas y difusionistas.

## *Las Areas de Investigación*

Es posible distinguir cinco áreas fundamentales de investigación que han sido frecuentemente enfatizadas por autores sudamericanos: (1) Ensayos panorámicos; (2) Estudios organológicos; (3) Monografías sobre géneros musicales; (4) Análisis sobre la estructura de la escala; y (5) Recopilación y transcripción de melodías tradicionales.

La elaboración de ensayos panorámicos, como hemos dicho anteriormente, fue un estilo de trabajo muy preferido por los investigadores sudamericanos desde la década del treinta. La mayor parte de estas ediciones consistía principalmente en la presentación de las canciones y danzas más importantes de una unidad territorial —una región o un país— y la descripción de sus características musicales. La justificación para tales ediciones está relacionada a la ausencia de estudios serios sobre música tradicional antes de la década del treinta, y el deseo de recopilar y preservar todo el material posible. Casi todos los intentos en este sentido hechos en Argentina (Vega 1936 y Aretz 1946; 1952), Perú (Raygada 1936), Ecuador (Moreno 1936; 1949), Venezuela (Ramón y Rivera 1969; 1971), Colombia (Pardomo Escobar 1938) y Chile (Pereira Salas 1941), responden a estas motivaciones.

Estos ensayos panorámicos estaban limitados estrictamente a materias musicales y en algunos casos llegaban a equivaler a una lista ilustrada de las canciones y danzas existentes en un país o una región. Quedaba fuera de dichos estudios el contexto socio-cultural de la música investigada y el rol y función de los intérpretes. La visión de Aretz sobre la música tradicional argentina (1952), una de las obras más importantes en esta área, es un ejemplo de este estilo de trabajo. La información presentada aquí consiste en una breve descripción de los instrumentos musicales, seguida por una sección —más de la mitad del libro— dedicada a canciones y danzas. Breves consideraciones históricas y transcripciones musicales son ofrecidas como parte de una introducción a la descripción analítica de los géneros en términos de consideraciones armónicas, melódicas y rítmicas. La presentación de tales materiales no ha sido, sin embargo, siempre el mismo. Autores como Raygada (1936), por ejemplo, Pereira Salas (1941), Pardomo Escobar (1938) y Segundo Luis Moreno (1930) han incluido todas las tradiciones en sus tratados —incluyendo la música académica—, dedicando tan solo una pequeña parte a la música tradicional. No obstante, fueron los primeros estudios importantes sobre música tradicional a ser publicados en sus respectivos países.

Los estudios organológicos en América del Sur, han seguido una línea similar. El libro de Carlos Vega sobre instrumentos musicales argentinos (1946), fue el primer documento importante en ser publicado en esta área. Vega siguió un patrón que puede ser considerado representativo de este estilo de trabajo. Una especial atención

fue asignada al sistema de clasificación de instrumentos —introduciendo el sistema Sachs-Hornbostel—; a la distribución geográfica del instrumento; a los aspectos de su construcción; técnicas de ejecución; sistemas de afinación; y a breves referencias a los estilos musicales asociados con el instrumento. La perspectiva de Vega fue globalizante, incluyendo no sólo los instrumentos de su oriunda Argentina, sino también aquéllos que —aunque también de uso popular en el Nor-Este argentino— eran característicos de países andinos como Perú, Chile y Bolivia.

El énfasis de Vega en la clasificación, a la cual dedicó el primer capítulo de su libro, era un signo de la gran aceptación y predominancia del sistema Sachs-Hornbostel en sudamérica. Su uso por Vega y sus discípulos (por ejemplo Aretz 1968) se debía a la necesidad de un sistema organizado de clasificación para afrontar el estudio de una gran variedad de instrumentos. Los autores mencionados tenían en común el deseo de incluir en sus tratados a la totalidad de los instrumentos existentes en sus respectivos países, en una práctica similar a las visiones panorámicas de danzas y canciones. Una excepción a este caso fue el estudio de Jiménez Borja (1951) sobre organología peruana, que no siguió el sistema de clasificación Sachs-Hornbostel. Dicho estudio era fundamentalmente un estudio histórico de instrumentos musicales pre-colombinos basado en la lectura de crónicas y viajeros. Habían referencias constantes, sin embargo, a instrumentos contemporáneos. No obstante usó una amplia división consistente en Idiófonos, membranófonos y aerófonos (no existían instrumentos cordófonos en el Perú pre-colombino), no habían subdivisiones más allá de estas categorías.

Otros estudios sobre aspectos organológicos más específicos (Sas 1938; Vega 1934a; González Bravo 1937, 1938, 1949; Roel 1961), también han enfatizado los aspectos estrictamente musicales del instrumento estudiado. Quedaba fuera de la perspectiva de estos trabajos el significado simbólico y social de muchos de los instrumentos sudamericanos, que fueron puesto de lado en favor de aspectos más empíricos.

La elaboración de monografías sobre géneros musicales ha sido asimismo un tema favorito entre los etnomusicólogos sudamericanos. En esta área, el análisis musical en términos de consideraciones melódicas, armónicas y rítmicas fue enfatizado. *El Joropo* (1953) de Ramón y Rivera es un ejemplo descollante en este tipo de estudio, en el que el autor introduce un particular estilo de análisis llamado más tarde "fenomenología". Aretz (1959), Vega (1947), Roel (1959), Villarreal Vara (1959) y Pagaza Galdo (1960), han escrito asimismo importantes trabajos sobre géneros musicales y todos ellos han tenido en común un especial interés en los aspectos formales de la música. El carácter monográfico de estos estudios favoreció la investigación intensiva del género escogido, enfatizando la información histórica,

la descripción coreográfica (si es necesario), pero sobre todo un exhaustivo análisis musical.

El análisis estructural de la escala musical ha sido un tema recurrente, de igual manera, aunque de manera especial en el área andina. La discusión sobre el uso de la pentatonía, que fue el tema más popular en este campo desde inicios de siglo, es la causa principal para esta abundancia. Además de los problemas históricos en debate, el estudio de la escala pentatónica andina se vio limitado a su abstracta organización estructural. Por ejemplo, la principal diferencia entre los argumentos de Castro (1898) y Alviña (1908), fue que mientras el primero afirmaba que el orden era la serie do-re-mi-sol-la, el segundo se pronunciaba por la serie la-do-re-mi-sol, variando así el tono fundamental. Una versión más elaborada fue propuesta por Raúl y Margarita D'Harcourt (1925), quienes, basándose en sus materiales recogidos IN SITU, clasificaron la pentatonía andina en cinco modos: modo A (la-sol-mi-re-do); modo B (sol-mi-re-do-la); modo C (mi-re-do-la-sol); modo D (re-do-la-sol-mi); y modo E (do-la-sol-mi-re). Otros estudios que han ido más allá de la estricta discusión sobre la pentatonía, incluyen al de Holzmann (1968) sobre el uso de diferentes escalas musicales en la música peruana. El autor presenta ejemplos que abarcan desde tres hasta siete notas y los analiza de acuerdo a su estructura formal.

Finalmente, la actividad de recopilar y publicar transcripciones sin un estudio adjunto del material presentado ha sido muy intensa desde fines del siglo XIX. En tiempos recientes, Guzmán (1929), Holzmann (1966), y Pagaza Galdo (1967) han publicado sus colecciones con el propósito de popularizar danzas y canciones tradicionales.

Un rápido examen de estas áreas de estudio revela un interés en la forma más que en el contenido, y también, un interés en la descripción más que en la interpretación. La relación entre música y sociedad nunca ha sido un problema de estudio y el contexto de la música investigada no ha sido adecuadamente descrito en la mayoría de los casos. Se debería recordar, sin embargo, que esta característica es compartida con otras tradiciones etnomusicológicas en otras partes del mundo. Alan Merriam (1964: 38) mencionó que la etnomusicología en Europa y en Estados Unidos, también había favorecido en el pasado los estudios descriptivos. La misma caracterización puede ser aplicada a la etnomusicología sudamericana entre los años 1930 y 1960 (8).

No es por eso casual que dos de las contribuciones más impor-

---

(8) Recientemente, sin embargo, hay signos de un interés creciente en estudiar la música prestando la debida atención a su contexto socio-cultural. Grebe, por ejemplo, ha aplicado principios de la antropología cognitiva en sus estudios, en especial con referencia al problema del dualismo cultural en la vida musical de los Mapuche (1973, 1974b).

tantes de los etnomusicólogos sudamericanos consistan en métodos de análisis formal. Los métodos de Carlos Vega ("fraseología") y de Luis Felipe Ramón y Rivera ("fenomenología") fueron una respuesta a la necesidad de un criterio científico y de técnicas originales a ser aplicadas al análisis estrictamente musical. Siendo la descripción un fin fundamental y el análisis musical una práctica común e imprescindible, los investigadores sudamericanos dirigieron sus esfuerzos creativos en esa dirección.

## BIBLIOGRAFÍA

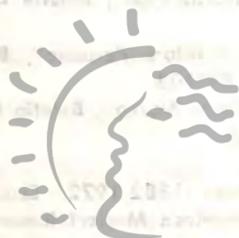
- ALVIÑA, Leandro  
 1908 **La Música Incaica**. Universidad del Cuzco. Tesis (Letras).
- ARETZ, Isabel  
 1946 **Música Tradicional Argentina: Tucumán, Historia y Folklore**. Universidad Nacional de Tucumán.  
 1948 "Música de los Estados Aragua y Guarico. Los Tonos de Velorio", **Revista Venezolana de Folklore**, Vol. 1, No. 2, pp. 47-78.  
 1952a **El Folklore Musical Argentino**. Ricordi Americana, Buenos Aires.  
 1952b "Músicas Pentatónicas en Sudamérica", **Archivos Venezolanos de Folklore**, Vol. 1, No. 2, pp. 283-309.  
 1958 "El Maremare como Expresión Musical y Coreográfica", **Boletín del Instituto de Folklore Venezolano**, Vol. 3, No. 2, pp. 45-108.  
 1959 "El Polo", **Boletín del Instituto de Folklore**, Vol. 3, No. 6, pp. 227-273.  
 1967 **Instrumentos Musicales de Venezuela**. Universidad de Oriente, Venezuela.
- AYESTARAN, Lauro  
 1972 **El Folklore Musical Uruguayo**. Arca Editorial, Montevideo.
- BERTONIO, Ludovico  
 1956 **Vocabulario de la Lengua Aymara**. Litografía Don Bosco, La Paz.
- CASTRO, José  
 1938 "Sistema Pentafónico en la Música Indígena Pre-Colonial del Perú", **Boletín Latino Americano de Música**, Vol. 4, pp. 835-841.
- CIEZA DE LEON, Pedro  
 1967 **El Señorío de los Incas**. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- COBO, Bernabé  
 1956 **Historia del Nuevo Mundo (Tomo II)**. Ediciones Atlas, Madrid.
- CURT LANGE, Francisco  
 1935 "Arte Musical Latino Americano, Raza y Asimilación", **Boletín Latino Americano de Música**, Vol. 1, pp. 13-28.  
 1936 "Tres Conferencias en la Universidad Mayor de San Marcos de Lima: Americanismo Musical", **Boletín Latino Americano de Música**, Vol. 2, pp. 117-156.
- DANNEMAN, M. y BARROS, R.  
 1960a "Los Problemas de la Investigación del Folklore Musical Chileno, **Revista Musical Chilena**, Vol. 14, No. 71, pp. 82-100.

- 1960b "El Guitarrón en el Departamento de Puente Alto", *Revista Musical Chilena*, Vol. 14, No. 74, pp. 7-45.
- 1964 "Introducción al Estudio de la Tonada", *Revista Musical Chilena*, Vol. 18, No. 89, pp. 105-116.
- 1970 *El Romancero Chileno*. Universidad de Chile, Santiago.
- GARCILASO DE LA VEGA, El Inca  
 1959 *Comentarios Reales de los Incas* (Tomo I). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- GONZALES BRAVO, A.  
 1937 "Kenas, pincollos y tarkas", *Boletín Latino Americano de Música*, Vol. 3, pp. 25-32.
- 1938 "Trompeta, flauta transversa, tambor y charango", *Boletín Latino Americano de Música*, Vol. 4, pp. 167-175.
- 1949 "Clasificación de los Sicus Aymaras", *Revista de Estudios Musicales*, Vol. 1, pp. 92-101.
- GONZALES HOLGUIN, Diego  
 1952 *Vocabulario de la Lengua General de Todo el Perú llamada Ingua Quichua*. Instituto de Historia, Lima.
- GREBE, María Ester  
 1967 *The Chilean Verso: A Study in Musical Archaism*. University of California, Los Angeles.
- 1973 "El Kultrún Mapuche: Un Microcosmo Simbólico", *Revista Musical Chilena*, Vol. 27, No. 123-124, pp. 3-42.
- 1974a "Lo Trifonlo Atacameña y sus Perspectivas Inter-culturales", *Revista Musical Chilena*, Vol. 28, No. 126-127, pp. 21-46.
- 1974b "Presencia del Dualismo en la Cultura y Música Mapuche", *Revista Musical Chilena*, Vol. 28, No. 126-127, pp. 47-79.
- 1974c "La Música Añacalufe: Aculturación y Cambio Estilístico", *Revista Musical Chilena*, Vol. 28, No. 126-127, pp. 80-111.
- 1976 "Objeto, Métodos y Técnicas de Investigación en Etnomusicología: Algunos Problemas Básicos", *Revista Musical Chilena*, Vol. 30, No. 133.
- 1981 "Antropología de la Música: Nuevas Orientaciones y Aportes Teóricos en la Investigación Musical", *Revista Musical Chilena*, Vol. 35, No. 153-155, pp. 52-74.
- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe  
 1956 *La Nueva Crónica y Buen Gobierno*. Ministerio de Educación, Lima.
- GUZMAN, Víctor  
 1929 *Cancionero Incaico*. Imprenta de la Universidad, Buenos Aires.
- HARCOURT, Raoul et Marguerite D'  
 1925 *La Musique des Incas et ses Survivances*. Paul Geuthner, Paris.
- HOLZMANN, Rodolfo  
 1966 *Panorama de la Música Tradicional del Perú*. Casa Mozart, Lima.
- 1968 "De la Trifonía la Heptofonía en la Música Tradicional Peruana", *Revista San Marcos* (separata).
- ISAMITT, Carlos  
 1935 "Un Instrumento Araucano: La Trutruka", *Boletín Latino Americano de Música*, Vol. 1, pp. 43-46.

- 1937 "Cuatro Instrumentos Musicales Araucanos", **Boletín Latino Americano de Música**, Vol. 3, pp. 55-66.
- 1938 "Los Instrumentos Araucanos", **Boletín Latino Americano de Música**, Vol. 4, pp. 305-312.
- JIMENEZ BORJA, Arturo  
1951 "Instrumentos Musicales Peruanos", **Revista del Museo Nacional**, Vol. 19-20, pp. 37-80.
- JIMENEZ DE LA ESPADA, Marcos  
1881 **Colección de Cantos y Bailes Indios de Yaravies Quiteños**. IV Congreso Anual de Americanistas, Madrid.
- LYNCH, Ventura R.  
1925 **Cancionero Bonaerense**. Imprenta de la Universidad, Buenos Aires.
- MERRIAM, Alan  
1964 **The Anthropology of Music**. Northwestern University Press, Evanston.
- MORENO, Segundo Luis  
1930 "La Música en el Ecuador", en **El Ecuador en Cien Años de Independencia**, Orellana J. Gonzalo, ed., Imprenta de la Escuela de Artes y Oficios, Quito.
- 1949 **Música y Danzas Autóctonas del Ecuador**. Editorial Fray Jacobo Rique, Quito.
- 1957 **La Música de los Incas**. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito.
- NETTL, Bruno  
1964 **Theory and Method in Ethnomusicology**. The Free Press, New York.
- PAGAZA GALDO, Consuelo  
1961 "El Yaraví", **Folklore Americano**, Vol. 8-9, No. 8-9, pp. 75-141.
- 1967 **Cancionero Andino Sur**. Casa Mozart, Lima.
- PARDOMO ESCOBAR, José Ignacio  
1938 "Esbozo Histórico sobre la Música Colombiana", **Boletín Latino Americano de Música**, Vol. (IV), pp. 387-570.
- PEREIRA SALAS, Eugenio  
1941 **Los Orígenes del Arte Musical en Chile**. Universidad de Chile, Santiago.
- 1945 "Los Estudios Folklóricos y el Folklore Musical de Chile", **Revista Musical Chilena**, Vol. 1, No. 1, pp. 4-12.
- 1955 "Los Villancicos Chilenos", **Revista Musical Chilena**, Vol. 9, No. 15, pp. 37-48.
- 1959 "Consideraciones sobre el Folklore en Chile", **Revista Musical Chilena**, Vol. 13, No. 68, pp. 83-92.
- RAMON y RIVERA, Luis Felipe  
1949 "La Polifonía Popular de Venezuela", **Revista del Instituto Nacional de la Tradición**, Vol. 1, PP. 83-92.
- 1953 **El Joropo: Baile Nacional de Venezuela**. Ministerio de Educación, Caracas.
- 1955 **Cantos de Trabajo del Pueblo Venezolano**. Fundación Eugenio Mendoza, Caracas.
- 1969 **La Música Folklórica de Venezuela**. Universidad Central de Venezuela, Caracas.

- 1971 **Música Afro-Venezolana**. Universidad Central de Venezuela. Caracas.
- 1980 **Fenomenología de la Etnomúsica del Área Latino Americana**. Consejo Nacional de la Cultura, Caracas.
- RAYGADA, Carlos
- 1936 "Panorámá Musical del Perú", **Boletín Latino Americano de Música**, Vol. 2, pp. 169-214.
- 1964 "Guía Musical del Perú", **Fénix**, No. 14, pp. 3-95.
- REBAGLIATI, Cludio
- 1870 **Album Sudamericano, Colección de Bailes y Cantos Populares**. Stabilimento de Edoardo Sonzogno, Milán.
- ROEL, Josef
- 1959 "El Wayno del Cuzco", **Folklore Americano**, Vol. 6-7, Nos. 6-7, pp. 129-245.
- 1961 "Un Instrumento Musical de Poracas y Q'ero", **Boletín del Conservatorio Nacional de Música**, No. 30, pp. 18-29.
- SAS, Andrés
- 1935 "Ensayo sobre la Música Inca", **Boletín Latino Americano de Música**, Vol. 1, pp. 71-77.
- 1936 "La Formación del Folklore Peruano", **Boletín Latino Americano de Música**, Vol. 2, pp. 97-103.
- 1938 "Ensayo sobre la Música Nazca", **Boletín Latino Americano de Música**, Vol. 4, pp. 221-223.
- SIGMUND, Charles
- 1972 "Segundo Luis Moreno (1882-1972): Ecuador's Pioneer Musicologist", **Yearbook for Interamerican Musical Research**, Vol. 8, pp. 71-104.
- STEVENSON, Robert
- 1960 **The Music of Perú**. Organización de Estados Americanos, Washington.
- 1968 **Music in Aztec and Inca Territory**. University of California Press, Berkeley.
- VALCARCEL, Teodoro
- 1932 "¿Fue Exclusivamente de 5 sonidos la Escala Musical de los Incas?". **Revista del Museo Nacional**, Vol. 1, No. 1, pp. 115-121.
- 1936 "Síntesis del Plan de Trabajo del Departamento de Folklore", **Boletín Latino Americano de Música**, Vol. 2, pp. 458-459.
- VEGA, Carlos
- 1931 **La Música de un Códice Colonial del Siglo XVIII**. Imprenta de la Universidad, Buenos Aires.
- 1932a "La Flauta de Pan Andina", XXV Congreso Internacional de Americanistas, La Plata.
- 1932b "Escalas con Semitonos en la Música de los Antiguos Peruanos", XXV Congreso Internacional de Americanistas, La Plata.
- 1936 **Danzas y Canciones Argentinas**. Ricordi, Buenos Aires.
- 1941 **La Música Popular Argentina, Fraseología**. Imprenta de la Universidad, Buenos Aires.
- 1944 **Panorama de la Música Popular Argentina**. Editorial Losada, Buenos Aires.

- 1946 **Los Instrumentos Musicales Aborígenes y Criollos de Argentina.** Ediciones Centurión, Argentina.
- 1960 **La Ciencia del Folklore.** Nova, Buenos Aires.
- 1965 "Una Cadencia Medieval en América", **Yearbook of the Interamerican Institute for Musical Research**, Vol. 1, pp. 94-111.
- 1966 "Mesomusic", **Ethnomusicology**, Vol. 10, No. 1, pp. 1-17.
- 1978 "La Obra del Obispo Martínez Comañón", **Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega**, Vol. 2, No. 2, pp. 7-17.
- VILLALBA MUÑOZ, Alberto
- 1910 **Conferencia Literario Musical.** E. Rosay, Lima.
- VILLARREAL VARA, Félix
- 1957 **El Wayno de Jesús.** Ministerio de Educación, Lima.
- 1959 "El Carnaval y la Marcación de Ganado en Jesús", **Folklore Americano**, Vol. 6-7, No. 6-7, pp. 84-128.



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

## Crepúsculo y Soledad en un Poema de Antonio Machado

DESIDERIO BLANCO

Para ilustrar el juego de las isotopías de un texto literario, escogimos Raúl Bueno y yo un breve poema de Antonio Machado, tomado de *Soledades* (1). Necesidades didácticas y el debate con mis alumnos del curso de *Teoría Literaria* me han conducido a completar aquel esbozo de análisis, introduciendo nuevos dispositivos y elementos teóricos desarrollados posteriormente por el modelo semiótico de A. J. Greimas (2).

He aquí el poema:

Las ascuas de un crepúsculo morado  
detrás del negro cipresal humean...  
En la glorieta en sombra está la fuente  
con su alado y desnudo Amor de piedra  
que sueña mudo. En la marmorea taza  
reposa el agua muerta.

A. Machado, *Soledades*.

### 1. *El juego de las isotopías, otra vez*

Retomando el análisis de las isotopías, podemos observar que le-

- (1) El presente trabajo tiene su origen en el esbozo de análisis iniciado por Raúl Bueno y por el autor en su libro *Metodología del análisis semiótico* (Lima, 1980, p. 37). Para las conceptos teóricos fundamentales resulta imprescindible consultar dicho libro.
- (2) GREIMAS, A. J., *Semiótico. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Edit. Gredos, 1982. (En colaboración con J. COURTES).  
— *Du sens II*, Paris, Edit. du Seuil, 1983.  
— *Maupassant. La semiologie du texte*, Paris, Seuil, 1976.

semas como “ascuas”, “humean”, “sueña”, “mudo” y “muerta”, nos obligan a seleccionar determinados rasgos sémicos de su contenido nuclear para hacerlos compatibles con el contexto en el que han sido introducidos por el enunciador.

De “ascuas” seleccionamos los semas:

/incondescencia/ + /sin llama/ + /residuo/ + /rojez/ + /acabamiento/,

dejando de lado o poniendo entre paréntesis semas como:

/materialidad/ y /combustibilidad/, entre otros;

de “humean” retenemos los rasgos sémicos:

/exhalación/ + /levedad/ + /vaporosidad/ + /oscuridad/ + /movimiento/,

olvidando rasgos como:

/combustibilidad/ y /materialidad/;

de “sueña” extraemos los semas:

/pasividad/ + /evasión/ + /lejanía/ + /estatismo/,

relegando semas como:

/animación/ y /psiquicidad/, entre otros;

pero al mismo tiempo, este lexema nos obliga a suprimir de “piedra” el rasgo de /inanimado/ a fin de que pueda hacerse compatible con la actividad de soñar;

de “mudo” escogemos los semas:

/privación/ + /silencio/ + /inactividad/,

suspendiendo al mismo tiempo el rasgo de /inanimado/ que caracteriza al lexema “piedra”, con lo que se refuerza la operación sémica iniciada por el lexema “sueña”;

de “muerta” retenemos los semas:

/cesación/ + /acabamiento/ + /sin vida/ + /estatismo/,

produciendo al mismo tiempo la suspensión de los rasgos sémicos de /inanimado/ e /inerte/ del lexema “agua”.

A su vez, los lexemas que constituyen el contexto paisajístico del poema, como “crepúsculo”, “cipresal”, “glorieta”, “fuente”, “piedra”, “taza” y “agua”, contribuyen con sus figuras sémicas a delimitar el ámbito semiológico del contenido del poema:

- “crepúsculo” : /término/ + /acabamiento/ + /disminución/  
+ /ausencia/ + /oscuridad/ + /declinación/  
+ ...
- “cipresal” : /vegetación/ + /verticalidad/ + /verdosidad/  
+ /agudez/ + /oscuridad/ + /mortuorio/ + ...
- “glorieta” : /espacialidad/ + /circunscripción/ + /protec-  
ción/ + /recogimiento/ + /construcción/ +  
/reposo/ + ...
- “fuente” : /emergencia/ + /impulsividad/ + /ascensivi-  
dad/ + /verticalidad/ + /construcción/ + /ar-  
tificialidad/ + /liquidez/ + /frescura/ + ...
- “piedra” : /mineralidad/ + /dureza/ + /compactidad/  
/inercia/ + /estatismo/ + ...
- “taza” : /receptividad/ + /concavidad/ + /rotundidad/  
+ ...
- “agua” : /liquidez/ + /transparencia/ + /inestabilidad/  
+ /frescura/ + ...

El análisis sémico nos permite percibir la recurrencia e iteración de ciertos rasgos y la cambiante alternancia de otros. Por medio de este juego de atracciones y repulsiones entre semas de distintos núcleos se construye la *isotopía semiológica*, en virtud de la cual el poema de A. Machado “habla” de una cosa concreta, de algo que podríamos denominar un “paisaje”. La selección de unos semas y la suspensión de otros produce la homogeneidad semiológica del texto.

Pero al mismo tiempo, los efectos de estas relaciones entre semas de diverso orden semántico, que se condicionan mutuamente, se perciben en los distintos niveles de lectura que permiten los semas contextuales. Bajo la perspectiva de la mera geografía urbana, el poema se lee como un conjunto de fenómenos naturales-culturales, integrados en la noción de paisaje. Domina en esta lectura el clasema /cosmológico/, en virtud del cual todos los semas nucleares se contextualizan como *realidades* pertenecientes al mundo físico y natural, modificado por la cultura urbana. La permanencia y reiteración del clasema /cosmológico/ da origen a una *isotopía semiótica*, o línea de lectura del poema.

Es posible hacer otra lectura de los mismos semas articulados en el poema; esta vez desde la perspectiva de lo /ánimico/. Este clase-ma surge de aquellos lexemas que contienen rasgos sémicos de /animación/, /psiquismo/ y /humanidad/, y especialmente, de la presencia del sujeto de la enunciación, que percibimos en la disposición de los elementos de ese "paisaje". Esta perspectiva permite leer el poema como un /estado de ánimo/, como un "paisaje interior". En este nivel de lectura predomina una tonalidad efectiva marcada por la tristeza, la nostalgia y la soledad, tonalidad que no es gratuita, evidentemente, sino que está textualmente construida por medio de la reiteración de figuras como "crepúsculo", "cipresal", "humean", "sueña", "mudo", "reposa" y "muerta", cuyos núcleos sémicos contienen los rasgos de

/término/ + /acabamiento/ + /mortuorio/ + /oscuridad/ +  
/inactividad/ + /reposo/ + /inercia/ + /sin vida/.

Como veremos más adelante, esta carga afectiva, de carácter negativo, es asumida por el sujeto de la enunciación y convertida en *isotopía semántica*, por medio de la cual se asegura la lectura más sugerente del poema.

A partir de estas dos *isotopías* fundamentales, entendemos el poema de A. Machado como la expresión de un estado de ánimo (clase-ma: /ánimico/), caracterizado por la sensación de acabamiento, de melancolía y de soledad, atravesado por el presentimiento de la muerte, y basado en la configuración cosmológica de un paisaje, que se convierte en significante de aquel estado anímico y de su tonalidad afectiva.

Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»

## 2. Estructura profunda de la significación

Realizado el análisis sémico, observamos que el rasgo de /acabamiento/, que podemos identificar con el sema /muerte/, lo encontramos insistentemente repetido en las figuras:

"ascuas", "crepúsculo", "cipresal", "negro",  
"morado", "muerta".

Frente a este sema recurrente, se presenta su contrario, el sema /vida/, común a los lexemas:

"alado", "fuente", "agua".

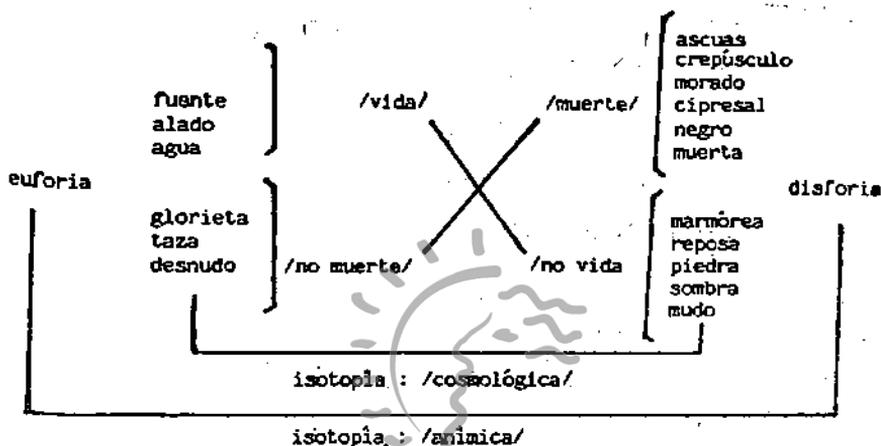
Por otra parte, detectamos el rasgo sémico que niega la /vida/ en las figuras:

/marmórea", "reposa", "piedra", "mudo", "sombra".

Finalmente, el rasgo sémico que niega la muerte se hace presente en los lexemas:

“glorieta”, “taza”, “desnudo”.

Podemos ahora organizar las unidades sémicas, identificadas por el análisis, en un *cuadrado semiótico* que sintetice el núcleo de sentido del poema:



### 3. Estructuras narrativas

Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»

La contextualización de los semas nucleares ha dado origen a los *sememas*, unidades complejas de sentido manifestado. Por medio de esta operación de *conversión*, el recorrido generativo de la significación pasa del nivel profundo al nivel superficial o de manifestación semántica. En este nivel, los sememas se combinan entre sí para dar por resultado enunciados narrativos. Los sememas se distribuyen en dos clases, según que se hallen afectados por el clasema /discreción/ o por el clasema /integralidad/. Los sememas discretos reciben el nombre de *actantes*; los sememas integrados se conocen como *predicados*. La combinación de un actante y de un predicado, cuando menos, da origen a un enunciado narrativo. Los predicados se diferencian entre sí por la inclusión del clasema /estatismo/ o del clasema /dinamismo/. Los predicados estáticos dan origen a enunciados de estado; los predicados dinámicos producen enunciados de hacer. El poema de A. Machado se presenta como eminentemente estático, y ello se debe al predominio de predicados de estado. Los enunciados de hacer, si existen, expresan transformaciones mínimas, que no alteran el estatismo dominante del poema.

Los estados se revelan por medio de los siguientes algoritmos:

(Q=estado; F=función transformadora; S=sujeto; O=objeto;  
∧=conjunción; ∨=disjunción)

EN1 Q [S:fuelle ∧ O:presencia]

EN2 Q [S:glorieta ∧ O:sombra]

EN3 Q [S:fuelle ∧ O:Amor]

EN4 Q [S:Amor ∨ O:habla]

EN5 Q [S:agua ∧ O:reposo]

EN6 Q [S:Amor ∧ O:sueño]

EN7 Q [S:agua ∨ O:vida]

El único enunciado de hacer, en el que se vislumbra un tenue proceso de transformación, es el producido por el predicado "humar". Sin embargo, el proceso "humar" no da origen a otro estado diferente; es el simple efecto del estado mortecino de las "ascuas" del crepúsculo morado. En todo caso, aceptando la leve transformación sugerida por dicho predicado, el sujeto de estado afectado por la transformación no puede ser otro que el espacio cosmológico en el que se produce el fenómeno del crepúsculo. El sujeto operador de la transformación resulta ser las "ascuas" del mismo crepúsculo. En consecuencia, el algoritmo que puede dar cuenta de esta mínima transformación, se presenta de la siguiente forma:

(La flecha → simboliza la transformación o el hacer)

EN8: F:combustión [S:ascuas→(S:espacio ∧ O:humo)]

La transformación introducida por el predicado "humar" es tan leve como la materia del referente. El universo del poema se mantiene en su terco estatismo, figura de la quietud de ánimo del sujeto enunciante.

Los efectos de sentido vinculados a los estados de conjunción y disjunción se patentizan en el hecho de que las conjunciones se realizan con objetos fóricamente negativos, es decir, disfóricos, mientras que las disjunciones se producen con objetos eufóricos o fóricamente positivos. Así, la sombra, el sueño, el reposo, y hasta el humo, son objetos negativamente valorados por la experiencia del enunciador; mientras que el habla y la vida, objetos de los que quedan separados los sujetos, son positivamente valorados por la experiencia del sujeto.

Quedan al margen, tal vez, objetos como la existencia y la representación del amor (estatua), que permiten equilibrar la estructura signifiante del poema.

La conjunción con los objetos negativos y la disjunción con los objetos positivos produce un efecto de sentido eminentemente disfórico, que amplifica en el nivel de la narratividad la tonalidad afectiva ya descubierta en el nivel profundo, y que prepara la organización pasional del componente discursivo.

#### 4. Estructuras discursivas

Hemos podido observar que las estructuras narrativas del poema no son inocentes; que han sido dispuestas por un sujeto enunciador, el cual ha seleccionado los objetos de valor y las operaciones de junción para ordenarlas en el texto. La operación de selección marca esa presencia del enunciador y pone de manifiesto su ideología en cuanto enunciador. Arbitrariamente, podemos denominar "angustia existencial" esa ideología expresada por el poema. Más importante que la denominación es haber descubierto la estructura de sentido que produce dicha ideología, propósito que el análisis de la estructura narrativa nos lo ha permitido alcanzar.

La presencia del enunciador, sin embargo, se hace más patente aún en la organización de las estructuras discursivas del poema, representadas por los procesos de actorialización, espacialización, temporalización y actualización.

### Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

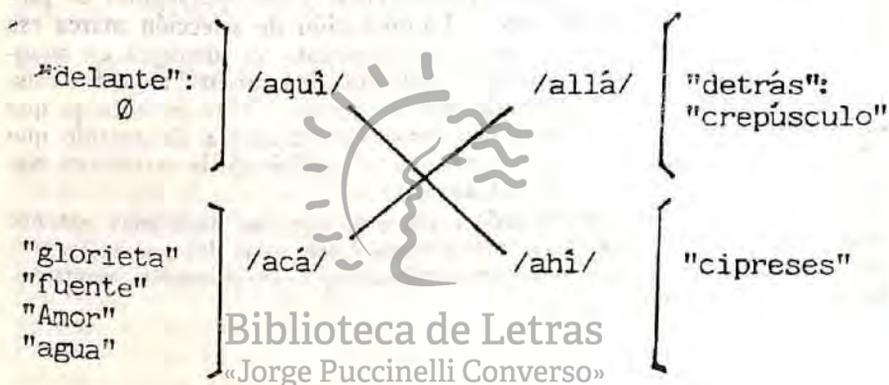
#### 4.1. Actorialización

El sujeto enunciador, por medio de la operación de *desembrague*, proyecta en el discurso las personas encargadas de cumplir los roles actanciales de la naratividad. El sujeto puede ser representado en el discurso por el propio enunciador, el yo enunciante; por el enunciario, el tú enunciado; o por otros actores no personales. En el presente caso, el enunciador ha proyectado en el enunciado terceras personas para ponerlas en escena, permaneciendo él en la sombra de lo implícito. Los actores que cumplen roles de sujetos y de objetos son cosas del mundo, aspectos de la naturaleza, fenómenos cosmológicos. De esta operación de selección surge un efecto de sentido que podemos denominar "cósmico". Incluso cuando aparece un actor relacionado con lo humano, resulta ser una representación de materia inerte: Amor de piedra. La operación de actorialización ha desalojado del universo representado no sólo la primera y la segunda personas, sujetos de la enunciación, sino toda persona caracterizada por el esquema /humano/. La no-persona invade el campo de la representación poética, produciendo una aparente objetividad impersonal.



#### 4.2. Especialización

El espacio en el que se desenvuelven los actores puestos en escena por el enunciador es un espacio exterior, objetivamente localizado. Sin embargo, es en esta dimensión discursiva donde mejor se marca la presencia del sujeto enunciante. Existe una huella de la operación de *ambrague* enunciativo - /detrás de/ - que señala claramente el puesto del enunciador en el universo representado, a partir del cual se han ordenado los demás elementos del paisaje. /Detrás de/ implica una disposición espacial que tiene como punto de partida el /aquí/ vacío del enunciador. Desde el /aquí/ se encuentra, primero, el cipresal y después, el crepúsculo morado. Al lado del /aquí/ están situadas la glorieta y la fuente con el Amor de piedra y el agua muerta, respectivamente:

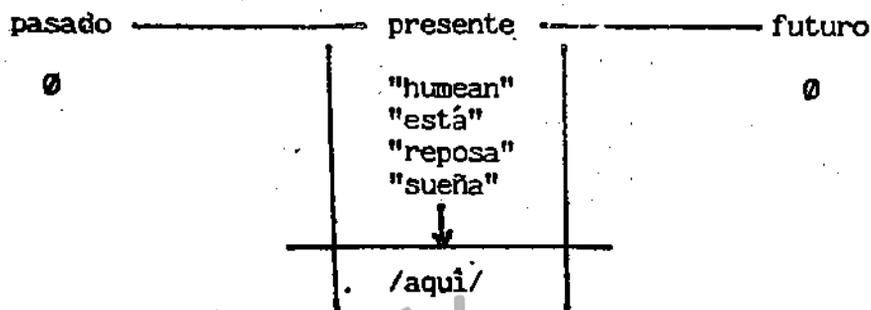


#### 4.3. Temporalización

Si las operaciones de espacialización hacen presente al enunciador, las de temporalización introducen definitivamente la instancia de la enunciación en el enunciado por medio de un *desembrague* enunciativo, por el cual la persona enunciante —el yo— se proyecta en el enunciado. La "objetividad" inicial desaparece ante la irrupción de la enunciación en el enunciado, introduciendo una fuerte subjetividad, de la que es consciente el lector común del poema.

El presente —"humeán", "está", "sueña", "reposa"— marca el /ahora/ de la enunciación. El enunciador, o su delegado el yo, es el único que puede decir "ahora", es el único que puede hablar en presente, simulando el momento del habla. El presente, por tanto, introduce de lleno en el discurso poético la presencia del enunciador y organiza a su alrededor los elementos del "paisaje", en este momento observados. De esta manera, el enunciador asume el rol temático de "observador".

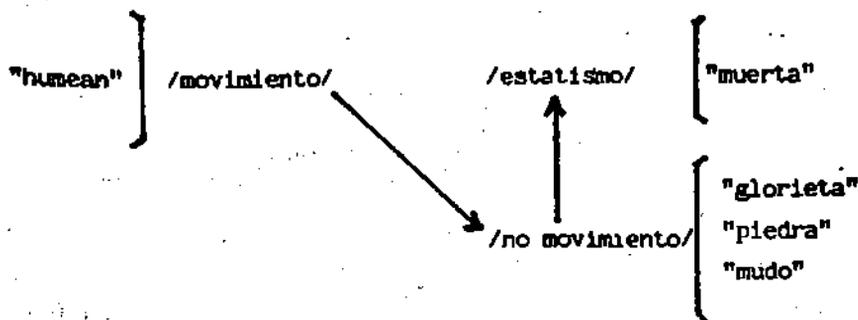
Existe una concomitancia entre el espacio y el tiempo del poema. El presente del enunciado se articula con el /aquí/ de la espacialidad enunciativa, ya que la cercanía temporal exige a su vez una cercanía en el espacio: lo que está presente en el tiempo está también presente en el espacio:



Las operaciones de temporalización refuerzan el rol temático de "observador" atribuido por el texto al sujeto de la enunciación.

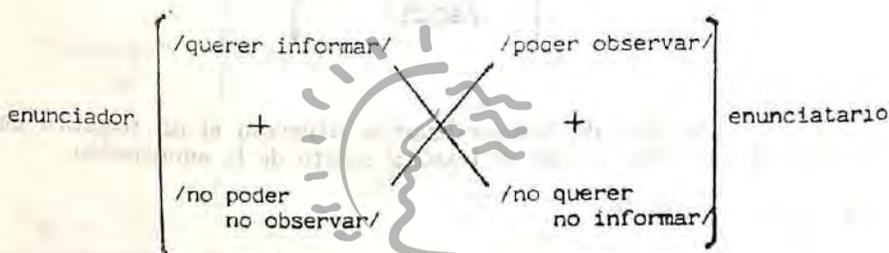
#### 4.4. Aspectualización

El enunciator no solamente dispone el orden y las distancias entre los elementos del discurso, sino que además dosifica y gradúa la progresión aspectual de los estados enunciados. El sema /movimiento/, contenido en el lexema "humean", queda congelado con la ausencia total de movimiento de elementos tales como "glorieta", "piedra" y "mudo", terminando en el estatismo definitivo de la muerte ("agua muerta"). La aspectualización enunciativa sigue un recorrido semiótico que conduce del leve movimiento del humo a la inercia total de la muerte;



## 5. El puesto del enunciatario

No sólo el enunciador se halla presente en la estructura de sentido del poema, sino también el enunciatario. En cuanto actante implícito de la enunciación, el enunciatario se ve obligado a duplicar el proceso del enunciador, invirtiendo la dirección del recorrido: el enunciador dispone los elementos en el espacio y en el tiempo, y con esa operación deja su huella en el enunciado; el enunciatario marca su presencia en el recorrido obligado de la lectura. Ambos actantes, sin embargo, están dotados de diferente competencia en virtud de las modalidades que los afectan: El enunciador /quiere informar/ y /no puede dejar de observar/; el enunciatario /puede observar/ y /no quiere dejar de informar/. En términos de cuadrado semiótico, ambos actantes definen su competencia de la siguiente forma:



## Biblioteca de Letras

El enunciatario está obligado igualmente a asumir el rol de "observador" que para él construye el enunciador, realizando el recorrido espacio-temporal establecido por el texto del poema. /Detrás de/ señala también un /aquí/ del observador, y a partir de ese espacio ocupado por el observador-lector, es posible establecer las distancias y las ubicaciones en el espacio. Para todo lector, el crepúsculo se encuentra /detrás de/ los cipreses y no /delante/; el crepúsculo es morado y no rojo o azul; la fuente está en la glorieta y no en el bosque; está adornada con una estatuilla del Amor y no de Venus o de Apolo; el Amor es alado y se muestra desnudo y no vestido; la taza es de mármol y no de granito; el agua se halla en reposo y no en movimiento; está muerta y es fangosa en lugar de ser fresca y estar llena de vitalidad y transparencia.

El enunciatario, al momento de la lectura, asume, pues, el rol temático de "observador", construido para él por el enunciador, y adopta el punto de vista que se le impone.

Cualquier otro punto de vista está prohibido para el enunciatario, a no ser que se salga del ámbito del texto.

Como actante de la enunciación, el enunciatario cumple el rol de sujeto de estado a nivel cognitivo, mientras que el enunciador funge

como sujeto operador de transformaciones. Por el /hacer-saber/ del enunciador, el enunciatario se conjunta o se disjunta con determinados objetos de valor cognitivos: sabe, por ejemplo, cómo es un paisaje, conoce el estado de ánimo de un enunciador, sigue un recorrido aspectual de la afectividad, etc. En ese sentido, la enunciación es narrativizada como cualquier otra dimensión de la significación. Podemos expresar la narrativización de la enunciación con el siguiente algoritmo:

EN:F:hacer-saber [S:enunciador → (S:enunciatario  $\wedge$  O:saber)]

El objeto /saber/, a su vez, tiene como contenido los enunciados de estado que hemos descrito anteriormente y que constituyen la sustancia del enunciado. De esta forma, enunciación y enunciado se determinan mutuamente, circulando el sentido entre ambos niveles para hacer posible la significación.

En el proceso enunciativo, el enunciatario es modalizado de diversas maneras, relacionando su saber con el de los actores y con el del enunciador. En ocasiones, el enunciatario sabe más que los actores del enunciado; otras veces sabe menos; por momentos sabe tanto como ellos. En el presente caso, el enunciatario sabe más que los actores del enunciado, que son inertes o están petrificados; él tiene un conocimiento de las distancias y de los estados, que ellos no tienen. En relación con el enunciador, el enunciatario goza en este caso de su mismo saber, ya que, una vez dispuestos los elementos del paisaje y diseñado el punto de vista de la observación, el enunciatario se conjunta con los mismos objetos de conocimiento que el enunciador demuestra poseer.

Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»

## 6. Estructuras afectivas o patémicas

El enunciatario no solamente es modalizado por medio del /saber-sobre-el ser/, sino también y fundamentalmente por medio de las modalidades pasionales o afectivas, que articulan y dan forma en el nivel de la narratividad a la categoría tímica, propia del nivel profundo. La categoría tímica está constituida por la oposición:

euforia  $\leftrightarrow$  disforia

Ya hemos encontrado anteriormente sus efectos al analizar el nivel semiológico de la significación. Por un proceso de *conversión*, la categoría tímica encuentra su correspondencia a nivel narrativo, antropomorfo, en el espacio modal, en el que se desarrolla el juego de las modalidades. Las pasiones y los afectos que aparecen en la estructura de un texto son estructuras modales que afectan tanto al sujeto de hacer como al sujeto de estado. Las modalidades que atañen al objeto constituyen la *existencia modal* del sujeto, puesto que deter-

minan su manera de ser. El poema de A. Machado está cargado de elementos disfóricos, como ya hemos observado: crepúsculo, cipresal, morado, negro, humear, reposa, muerta, marmórea... La carga disfórica solamente adquiere sentido en relación con un sujeto capaz de apreciar las relaciones que se establecen entre los objetos y su propia sensibilidad. Por esta razón, la categoría tímica es propioceptiva. En el presente caso, el enunciador ha seleccionado los elementos disfóricos que intervienen en el enunciado y los ha dispuesto en el texto del poema. En consecuencia, la estructura textual del enunciado dibuja el espacio implícito del enunciador, configurando su estructura de sujeto afectivo. Como "observador", el sujeto de la enunciación siente lo "inevitable" de la muerte del día y lo rechaza como "indeseable". El sujeto enunciante está modalizado por el /no querer que sea/ más por el /no poder dejar de ser/, modalidades que proyectadas en el cuadrado semiótico muestran su relación de contrariedad:

"deseable" :/querer ser/	/querer no ser/ : "nocivo"
"posible" :/poder ser/	/poder no ser/ : "evitable"
"inofensivo" :/no querer no ser/	/no querer ser/:"indeseable" *
* "inevitable":/no poder no ser/	/no poder ser/ : "imposible"

## Biblioteca de Letras

Jorge Buccinelli Convarso

El sujeto de la enunciación se halla atravesado por dos tendencias contrarias, de las que surge la angustia existencial del poema: por un lado, el término del día no puede dejar de ser como es, es ineluctable; por otro lado, el sujeto no quiere que así sea, se resiste a aceptar la realidad de la muerte y del fin. De este cruce de modalidades implícitas nace ese sentimiento amargo de acabamiento, de finitud y de muerte, como efecto de sentido producido por la estructura textual del poema.

El enunciatario, por un proceso de identificación proyectiva, asume las pasiones de los actores del enunciado. En el presente caso los actores del enunciado son inertes, inanimados y la identificación con ellos es nula o casi nula. Existe, sin embargo, otra identificación anterior que consiste en la identificación con el punto de vista del enunciador. Se trata de una *identificación primaria* en el orden discursivo, en virtud de la cual el enunciatario participa de la misma angustia existencial del enunciador, gracias a la estructura discursiva del poema. Como sujeto de estado, el enunciatario siente igualmente lo "inevitable" y lo "indeseable" de la caída de la tarde y asume las mismas emociones del enunciador.

De esta forma, la figura del crepúsculo se convierte en motivo poético de la soledad y de la muerte.

### 7. El trabajo de la expresión

El plano de la expresión está en relación de presuposición recíproca con el plano del contenido; ambos se reúnen en el acto de lenguaje, dando origen a la semiosis. Definitivamente, cualquier intento de separar *expresión* y *contenido* es una arbitrariedad, constituyendo un atentado contra la unidad productora de sentido. Por razones analíticas, se estudian por separado; pero su estudio no determina su existencia, sino que la supone y la respeta. Es ya una verdad de Pero Grullo la afirmación de que no existen contenidos separados de sus expresiones, ni expresiones separadas de sus contenidos. Toda expresión es expresión de un contenido y todo contenido es contenido de una expresión. Si un determinado contenido existe separado de una determinada expresión, se debe a que es contenido de otra expresión; y a la inversa, si una expresión existe separada de un determinado contenido, se debe a que es expresión de otro contenido.

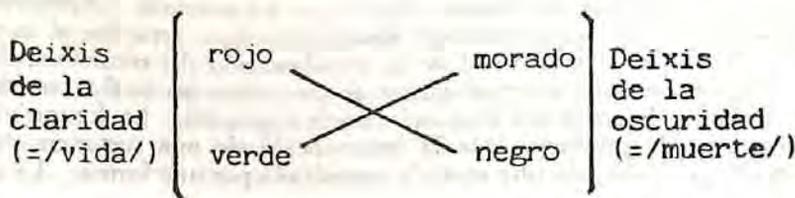
La semiosis se produce siempre al encuentro de una determinada expresión con un determinado contenido. Dicho de este modo, parecería que volvemos a postular la existencia de ambos elementos por separado. No es así; lo que afirmamos es que cada contenido reclama su expresión particular y cada expresión exige su propio contenido en el acto de lenguaje. Los escritores saben muy bien las dificultades que se encuentran para producir la semiosis, o acto significativo; hasta que el escritor no encuentra la expresión adecuada, no obtiene el contenido preciso. Expresión y contenido son el resultado de un trabajo cerador; no existen antes de ese trabajo y solamente existen por él. La eficacia de la operación semiótica no es automática; depende de la habilidad, del talento y, en último término, del genio del escritor. La operación semiótica es una operación transformadora: utiliza en su trabajo una materia prima, dada por las representaciones, ideas, conceptos, nociones, afectos, imaginaciones, vivencias de todo tipo provocadas por estímulos multiformes, que llegan del exterior y del interior del sujeto; emplea un instrumento o herramienta, constituido por el lenguaje escogido para elaborar la expresión deseada; y aplica una fuerza de trabajo, consistente en la competencia lingüística y creadora del hablante.

Pero este proceso tan complejo, solamente podemos seguirlo en el texto, donde deja sus trazas. A lo largo del *recorrido generativo* es posible descubrir las operaciones producidas para articular el contenido. En el nivel superficial de la manifestación del contenido, llega un momento en que la organización de sus elementos en figuras semióticas reclama determinada sustancia de la expresión. La figurativización no puede producirse sin la intervención de una sustancia de la expresión, es decir, sin una materia organizada por una forma. La sus-

tancia que aporta cada uno de los lenguajes utilizados para la expresión de contenidos, determina los procesos de figurativización que deben producirse. Unos lenguajes son más abstractos que otros; unos son más icónicos que otros. Los lenguajes más abstractos acudirán a recursos especiales para lograr una mayor iconicidad de las figuras, tratando de potenciar el efecto de referenciación deseado; los lenguajes icónicos tratarán de manejar sus materiales de tal forma que las figuras concretas, iconizadas por la propia sustancia de la expresión, desencadenen procesos racionales de generalización y de abstracción.

El lenguaje natural es predominantemente abstracto y genérico. Para *iconizar* las figuras sémicas del contenido, debe acudir a procedimientos diversos, conocidos en la literatura tradicional como *figuras poéticas* y *figuras retóricas*. La metáfora, la metonimia, las diversas formas de imágenes no tienen otra finalidad, sino la de iconizar con su poder evocador las figuras del contenido. Y en esto radica finalmente la originalidad, la novedad y la fuerza imantadora de un texto literario.

En el presente caso, el poema de A. Machado logra concretar las imágenes de un atardecer particular por medio de múltiples figuras poéticas, entre las que destacan la metáfora y la metonimia. La metáfora se produce por la traslación de ciertos núcleos sémicos a diferentes contextos. Como hemos visto al momento de realizar el análisis sémico del nivel profundo, el contexto ha obligado la selección de unos rasgos sémicos y la suspensión de otros en cada momento de la semiosis. Las "ascuas" del crepúsculo no son quemantes, no sufren el proceso de la combustión; de ascuas sólo tienen la incandescencia, el rescoldo, la rojez y la consunción. Aplicando el lexema al crepúsculo, produce un nuevo semema en el lexema "ascuas" por la contextualización en que ha sido introducido. Sin embargo, la representación de este fenómeno meteorológico adquiere concreción imaginaria, color, densidad y presencia, gracias a esta operación semiótica que denominamos metáfora. Lo mismo sucede con los matices de la coloración: el crepúsculo es "morado", con lo cual la figuración del color se complejiza. Al "rojo" de las ascuas se añade el "morado" del crepúsculo; el "verde" de los cipreses aparece impregnado por el "negro" del humo, dando por resultado una representación eminentemente icónica de "este" crepúsculo concreto; crepúsculo que, por lo demás, no existe fuera del poema y de su juego de representaciones semánticas. El sistema de las coloraciones icónicas se revela claramente en el cuadrado semiótico:



Las diversas figuras de la metonimia, permiten trabajar los rasgos del contenido y de la expresión con extremada libertad. Con frecuencia un elemento de la expresión sustituye a uno o varios elementos del contenido; otras veces, un elemento del contenido releva a uno o varios elementos de la expresión. Elementos del contenido se sustituyen mutuamente o se repiten con insistencia, y las mismas operaciones se pueden realizar con los elementos de la expresión. Surgen así los pleonasmos y las aliteraciones, las elipsis y las silepsis y toda esa pléyade de figuras que constelan la retórica tradicional, reformuladas actualmente y sistematizadas por el "Grupo M" de la Universidad de Lieja (3). El "Amor" que sueña mudo es a todas luces una estatua que representa una figura del dios Cupido. El poeta condensa toda esta descripción, ofreciéndonos lo representado en lugar de la estatua representante, un aspecto del contenido por toda la expresión. Y otra vez el contexto obliga a seleccionar determinados semas de los lexemas "amor" y "soñar" para que sean compatibles en el sintagma construido por el autor. "Amor", en cuanto "estatua que representa al Amor", es una realidad inanimada, que no puede soñar, en la medida en que "soñar" es un proceso anímico; "Amor", en cuanto concepto, tampoco puede soñar por ser una realidad abstracta; solamente acepta el proceso de soñar el Amor representado como niño alado y reconocido bajo el nombre de Cupido. Los procesos descritos están condensados en un solo término de la expresión, con lo que el autor obliga al lector a decodificar una compleja realidad de contenido, representada bajo una forma original y creativa.

El proceso de *iconización* compromete otros niveles del plano de la expresión, como la sonoridad y el ritmo. Los trabajos de la Estilística se centraron principalmente en dichos procesos.

Son clásicos los análisis de Dámaso Alonso y de su escuela sobre la sonoridad y las correlaciones sintácticas del plano de la expresión. Desde el punto de vista de la Semiótica, tales procesos son solamente los aspectos terminales de un *recorrido generativo* que organiza el universo semántico del texto.

En el poema de A. Machado el juego de las sonoridades forma un interesante contrapunto: Las vocales cerradas posteriores (u,o) mantienen los acentos centrales de los versos endecasílabos, subrayando el efecto mortuorio del nivel profundo:

cre - pús - cu - lo  
som - bra  
fuen - te  
des - nu - do  
sue - ña

mu - do  
A - mor  
mar - mó - re - o  
re - po - sa  
muer - ta

Frente a este núcleo oscuro y mortuorio, se desarrolla una constelación de vocales abiertas y anteriores; también acentuadas, que for-

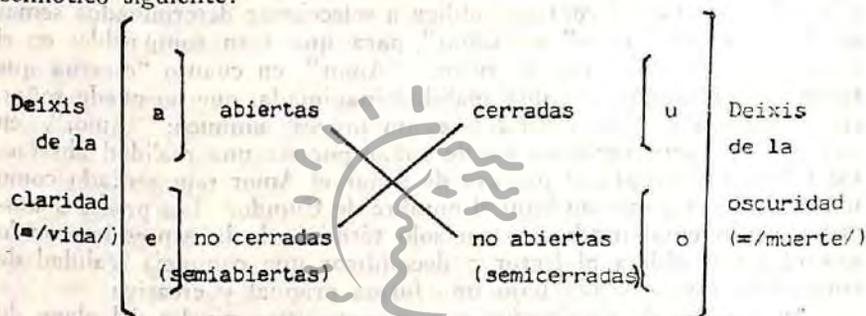
(3) DUBOIS, J. et al.: (Grupo M): *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970.

man contrapunto de claridad poniente con el núcleo mortuorio del poema:

as - cuas  
 mo - ra - do  
 de - trás  
 ne - gro  
 ci - pre - sal  
 hu - me - an

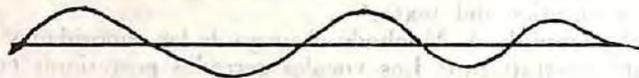
glo - rie - ta  
 es - tá  
 a - la - do  
 pie - dra  
 ta - za  
 a - gua

Las relaciones opositivas de las sonoridades, conducidas por los fonemas del plano de la expresión, quedan expresadas en el cuadrado semiótico siguiente:

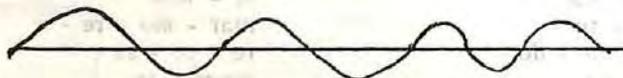


El ritmo, por su parte, contribuye a los efectos de iconización con su reposo tardecino y solemne, igualmente mortuorio:

La sascuas de un crepúsculo morado



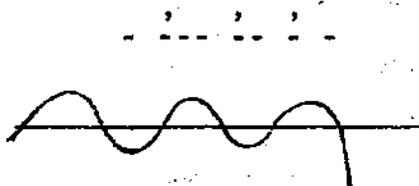
detrás de un negro cipresal humean...



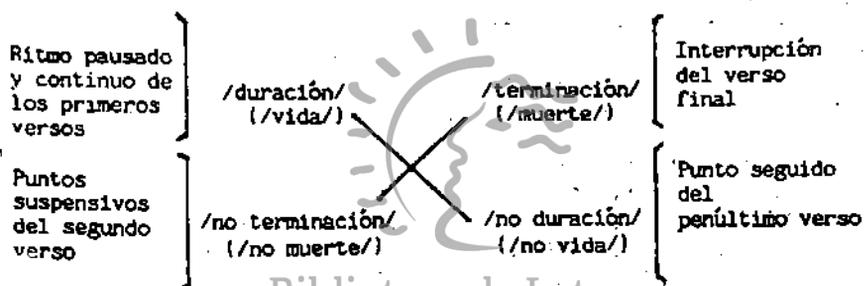
El último verso del poema, produce un efecto de sentido particular. La desigualdad de medida en un conjunto rigurosamente regular interrumpe el equilibrio construido con los versos anteriores, produciendo un efecto de acabamiento, de interrupción brusca, de muer-

te antes de tiempo. El verso se quiebra repentinamente, se interrumpe con la llegada de la muerte:

reposa el agua muerta



El ritmo del poema está sostenido por la tensión que se produce entre los semas /duratividad/ vs /terminatividad/, cuyas relaciones profundas se expresan en la siguiente forma:



Biblioteca de Letras

La interrupción del último verso no significa conceptualmente la muerte, pero la significa afectiva e imaginativamente a nivel de connotación. El efecto de interrupción y de muerte viene precedido por el estertor que produce la pausa fuerte, introducida por el punto, del penúltimo verso del poema.

Desde el nivel profundo hasta el nivel superficial, desde el componente narrativo hasta el componente figurativo, el plano del contenido determina y exige el plano de la expresión, y el plano de la expresión determina y condiciona el plano del contenido, en una dialéctica sin fin que otorga coherencia semántica al universo representado.

COURTES, J., "La 'lettre' dans le conte populaire merveilleux français" in *Actes Sémiotiques-Documents*, 9, 10 (1979), 14 (1980); id., "Le motif, unité narrative et/ou culturelle?" in: *Actes Sémiotiques-Bulletin*, 16 (1980); id., "Pour une approche modale de la 'grève'", in: *Actes Sémiotiques-Bulletin*, 23 (1982); id., "Figures, code figuratif et symbolisation" in: *Actes Sémiotiques-Bulletin*, 26 (1983); id., "Pour une sémantique des traditions populaires" in: *Actes Sémiotiques-Documents*, 65 (1985).

- FONTANILLE, J., **La dimension cognitive du discours** No. 15 de **Actes Sémiotiques** (1980); id., "Le désespoir" in: **Actes Sémiotiques-Documents**, 16 (1980); id., "Un point de vue sur 'croire' et 'savoir'" in: **Actes Sémiotiques-Documents**, 33 (1982); id., "Stratégies doxiques" in: **Actes Sémiotiques-Bulletin**, 25 (1983); id., "Pour une topique narrative anthropomorphe" in: "**Actes Sémiotiques-Documents**, 57 (1984); id., "Rôle de l'observateur dans la mise en discours des figures" in: **Actes Sémiotiques-Bulletin**, 26 (1983).
- PARRET, H., "Elements pour une typologie raisonnée des passions" in: **Actes Sémiotiques-Documents**, 37 (1982) id., "L'énonciation en tant que déictisation et modalisation" in: **Langages**, 70 (1983).
- LANDOWSKI, E., "Jeux optiques" in: **Actes Sémiotiques-Documents**, 22 (1981); id., "Simulacres en construction" in: **Langages**, 70 (1983).
- RASTIER, F., "Le développement du concept d'isotopie" in: **Actes Sémiotiques-Documents**, 29 (1981).
- GENINASCA, J., "Place du figuratif" in: **Actes Sémiotiques-Bulletin**, 20 (1981).
- CALAME, C., "Enonciation: veracité ou convention littéraire?" in: **Actes Sémiotiques-Documents**, 34 (1982).
- YUCEL, T., "Le récit et ses coordonnées spatio-temporelles" in: **Actes Sémiotiques-Documents**, 35 (1982).
- MARSCIANI, F., "Les parcours passionnés de l'indifférence" in: **Actes Sémiotiques-Documents**, 53 (1984).
- EXCOUSSEAU, J. L., "Deux traitements des 'points de vue'" in: **Actes Sémiotiques-Bulletin**, 33 (1985).
- ALEXANDRESCU, S., "L'observateur et le discours spectaculaire" in: **Exigences et perspectives de la Sémiotique**. Recueil d'hommages pour A. J. Greimas, Amsterdam: John Benjamins, 1985.

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

## Transformaciones en una iglesia limeña, siglos XIX y XX

MARTHA BARRIGA TELLO

El siglo XIX estuvo marcado en las colonias americanas de España por el estilo Neoclásico. Lima y las principales ciudades que conformaban los dominios de la corona en el Nuevo Mundo lo adoptaron.

A mediados del siglo anterior, el 13 de julio de 1744, Felipe V emitió un decreto por el que se creó la Academia de Artes en España, dentro de la tradición francesa y antecedida por sus similares de Roma y Florencia. Esta tenía como misión "disciplinar la imaginación creadora de los artistas, favorecer su educación, que de privada pasa a ser estatal, cercenar las personalidades de los individuos y de las escuelas e imponer el canon estético de lo clásico". (Egaña, 1090). La labor de este organismo impuso normas rígidas inspiradas en preceptos greco-romanos, durante los reinados de Fernando VI (1746-1759), Carlos III (1759-1788), Carlos IV (1788-1808) y Fernando VII (1808-1833), en todas las provincias españolas y aplicadas también en América.

El rey Carlos III exhortó a los Arzobispos y prelados de su reino a fin que no permitieran en los templos ni en lugar alguno "retablos como aquellos bárbaros mudéjares afrentosos a la nación e indignos de la casa de Dios". Recomendaba que los altares se fabricasen en mármol y piedra. Su hijo Carlos IV, por su parte, refrendó estas disposiciones y proscribió a su vez "las indecencias del churriguerismo místico". (Porras Berrenechea, 1965, 391).

Por otra parte el siglo XIX marcó un cambio, al principio imperceptible, en la vida de los pueblos americanos. En Lima desde la primera década de 1800 se comenzó a manifestar la inquietud que culminaría con la proclamación de la Independencia en 1821. El Neoclasicismo, así latente desde los últimos años del siglo anterior, cobró plena vigencia en el siglo XIX. Afirma José García Bryce que la "identificación de lo clásico antiguo con valores morales, derivó en la

identificación de la arquitectura clásica con la idea de la excelencia y pureza, de franqueza en la construcción y limpieza en la forma", todo ello en concordancia con los ideales del nuevo espíritu libertario. (1965, 69).

Las disposiciones reales fueron acatadas inmediatamente por las órdenes religiosas, sobre todo aquellas que gozaban de poder económico. La de Santo Domingo contábase entre ellas, con una renta anual estimada en 80 mil dólares en los primeros años del siglo XIX. La iglesia fue adaptada inmediatamente a las nuevas directivas estilísticas con el apoyo de quien sería su mayor propulsor en Lima, el Presbítero Matías Maestro. Sin embargo, el convento no se vio afectado mayormente, según se deduce de las descripciones hechas por viajeros europeos de paso por la ciudad, cuyos testimonios son invaluable para reconstruir ambientes de la época.

Max Radiguet, viajero francés que estuvo en Lima entre 1841 y 1845 a intervalos regulares, escribió sus impresiones en *Souvenirs de l'Amérique Spagnole* (1856). En ella menciona que el convento de Santo Domingo estaba compuesto de varios patios rodeados de dos hileras superpuestas de arcadas cimbradas, al centro de los cuales había fuentes de bronce. El único que se mantenía cuidado era el principal, con sus azulejos y "cielo raso de cedro, compuesto de compartimentos simétricos, en los cuales, rosetones elegantemente esculpidos, centellean aún, radiantes en su vestido de oro, sobre un firmamento de ultramar, que ha resistido menos los efectos del tiempo". Menciona además "algunos frescos groseros y simbólicos [que] están esparcidos sobre los muros o colocados por encima de las puertas, para indicar la clase de ocupación a la que se dedicaban las diferentes salas: Así un libro devorado por las llamas, recuerda que la Orden de Santo Domingo estaba encargada especialmente de espiar la heterodoxia de las obras introducidas durante el virreinato, a fin de destruirlas, pues la Inquisición castigaba severamente, no sólo a los detentadores de libros prohibidos, sino también a las personas que, sospechando su existencia en el poder de cualquier particular, retrocedían delante de una delación. Se encuentran también frescos con un sentido enigmático como éste: un perro ladra a una llama encendida cerca de un jarro derribado, por encima del cual escapa un dragón verde en forma de raqueta. Este fuego no simbolizaría la fe, irguiéndose serena y victoriosa, a pesar de los esfuerzos de sus enemigos?" (1971, 91). Radiguet alude en esta última descripción a elementos que forman parte de la iconografía tradicional del santo fundador de la orden dominicana: el perro y la llama, como el "*Domini canis*" de la visión de su madre antes de su nacimiento; libro devorado por las llamas como alusión al episodio de su misión en Francia contra los albigenses, significado que se extiende a una de las fundamentales tareas de la Orden dominica en su lucha contra la herejía. En el convento es posible actualmente encontrar rezagos de estas decoraciones murales burdamente pintadas.

William Bennet Stevenson ya se había referido a los cuadros que circundaban el claustro principal, cuando pasó por la ciudad en 1829. Por entonces estaban cubiertos por paneles que eran retirados los días festivos o en conmemoraciones especiales. Menciona además que "en la pared de las escaleras se observa desde el claustro hacia el coro, una fina pintura de Cristo en el sepulcro" (1971, 63). Pintura que no se ha logrado encontrar y que tampoco es consignada por otros escritores.

Durante la etapa independiente, no se realizó ningún trabajo en el convento. Muchos de los miembros de la orden retornaron a Europa, quedando considerablemente disminuidos su influencia y poder de años anteriores. Las condiciones económicas tampoco eran favorables a cambios, mucho menos lo fueron las políticas. Después, durante la Guerra del Pacífico, se replegó aún más la actividad constructiva en Lima.

Por otra parte la iglesia de Santo Domingo, que como templo de una Orden poderosa, sería más apta a modificaciones, sufrió la destrucción de muchas de sus excelentes obras barrocas. En 1806 el templo fue innovado dentro del nuevo estilo. Colaboró con Matías Maestro, quien estaba encargado de la fábrica, Fr. Ignacio Gonzales de Bustamante.

El P. Benjamín Gento Sanz en su obra *San Francisco de Lima*, (1945, 160 y ss.) cita un poema de Casimiro Novajas, publicado en 1807, en el que en 41 estrofas se describe el proceso de transformación del templo dominico, uno de los primeros en adoptar el estilo Neoclásico, aunque afirma el autor franciscano que no hubo iglesia en Lima que no lo sufriera. Señala también Gento Sanz que en la dedicatoria de Novajas se dice que: "Siendo Provincial el M.R.P. Maestro y Doctor Fr. Agustín Contreras se dio principio a la refacción de la iglesia [1796-1806], y a su conocido celo y actividad se reconoció el adelantamiento, en poco tiempo, todo bajo las disposiciones de Matías Maestro: mientras que el Padre Provincial Fr. Félix Bonet, su sucesor [1806-1810] solícito se dedicó con toda adhesión a proseguir la obra del templo, en cuyo objeto, totalmente ocupado, no se ha separado un solo instante, de día, de noche, a todas horas hasta dejarlo en la magnificencia que hoy se admira".

Transcribimos las estrofas de Novajas, reproducidas por el P. Gento Sanz, actualmente en la Biblioteca de los Descalzos de Lima.

"El templo de Santo Domingo que yacía  
En estado ruinoso y deplorable;  
Su antigua arquitectura muy sombría  
Formaba un interior muy desagradable,  
El Orden —aún confuso— prometía  
Ser a la diligencia reparable,  
y los genios amantes del buen gusto  
Se refaccione, aprueban por muy justo!". (Estr. IX)



“se derriban cúpulas, arcos y portadas y  
El edificio entero se renueva  
Desde su pavimento hasta la nave,  
La sabia Arquitectura, en todo nueva,  
Recibe forma majestuosa y grave”. (Estr. XI)

“Modulados los órdenes, prescriben  
Ornato, brillantez, gusto, hermosura,  
Y a los rasgos de un Maestro se perciben  
En todo su esplendor Talla y Pintura:  
Por la arquitrabe superior reciben  
El Buril y Pincel nueva finura,  
Representando cuadros, que a la historia  
Del inclito Guzmán dan mayor gloria”. (Estr. XII)

(Refiriéndose al cuadro de la Virgen del Rosario realizado por Maestro)

“Que enriquecer pudiera sus pinceles  
El ingenio y destreza de un Apeles”. (Estr. s/n)

(Alude al púlpito, la mejor obra de la iglesia, según afirma Novajas)

“Tal de púlpito es la maravilla,  
que no conoce igual: tal lo ha trazado  
El diestro director que tanto brilla  
al culto de los templos dedicado”. (Estr. XXVI)

(Con relación a la fachada colateral del templo)

“Colateral portada se construye,  
Que al edificio es la mejor parte;  
Y allí el sabio arquitecto distribuye,  
En magníficos plintos todo el arte.  
Tanto puede ese celo que le influye  
Que, en bellezas su Ingenio se reparte”. (Estr. XXIX)

A pesar de ser fraccionada la visión que de la restauración se puede apreciar en los versos de Novajas, deja entrever lo que fue la destrucción del templo dominico. Los altares que describió el P. Meléndez en 1681 y aquellos realizados posteriormente, fueron quemados. Las bóvedas de crucería se reemplazaron por cúpulas de madera imitando nervios góticos. El P. Angulo dice que se anulaban los rosetones y aristas de las bóvedas, cubriéndose las nervaduras “con una grosera trabazón de alerce que luego [Matías Maestro] procedió a decorar con grandes óleos alegóricos a manera de paneles”. (1921,

530). Las grandes ventanas apuntadas en la nave central se abrieron en esta época y la cúpula central fue reconstruida y decorada, dato que figura en una publicación con ocasión de la inauguración del templo en 1901, a la que hace referencia Harold Wethey (1949, 269).

Modificadas las bóvedas desaparecieron las pilastras que las sustentaban "cuyos haces de columnillas encajaban perfectamente en las aristas de los arcos mayores ... que fueron sustituidas por las grandes columnas que aún subsisten". Además, todos los altares fueron encargados al artífice italiano Francesco Scicale, a quien se le encomendó los hiciera "a la porcelana" de acuerdo al estilo renacimiento, permaneciendo hasta hoy. (Harth-Terré, 1946).

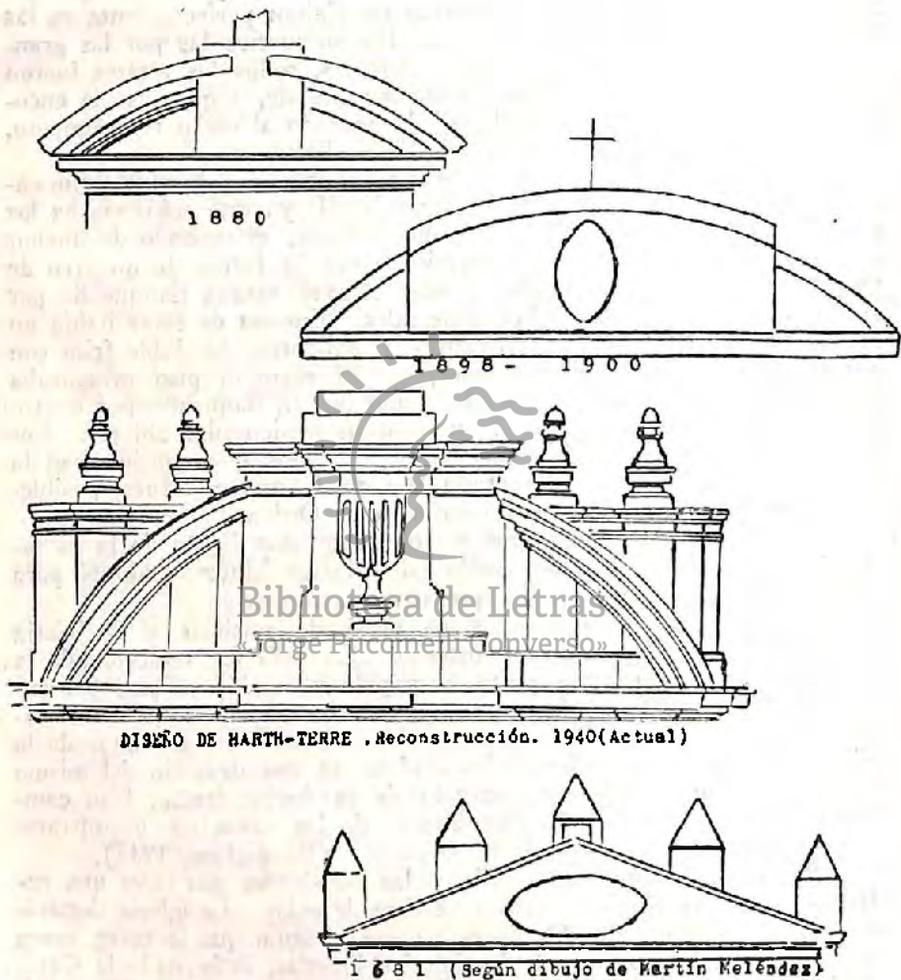
La portada levantada por Maestro en 1806 era de mayor dimensión que aquella realizada en el siglo XVII, ya que sobrepasaba los muros de la iglesia. Presentaba dos cuerpos, el segundo de menor tamaño que el primero. El inferior tenía la forma de un arco de triunfo, cuyo arco de medio punto central estaba flanqueado por cuatro columnas jónicas sobre pedestales. Encima de éstas había un entablamento corrido con entranques y salientes, de doble friso con cornisa que separaba ambos cuerpos. El segundo piso presentaba una hornacina central en arco de medio punto, flaqueada por cuatro pilastras clásicas que sostenían un frontón semicircular abierto. Entre el primero y segundo pisos había pináculos que continuaban la línea de las columnas. Remataba la fachada una escultura, posiblemente de San Juan Bautista patrón de la Orden.

La sobriedad de líneas que se aprecia en este diseño de la fachada dominica, fue parte del estilo que Matías Maestro adoptó para todas las edificaciones en las que tuvo participación.

En los años subsiguientes se trató de restituir a la iglesia dominica parte de su aspecto anterior. En 1873 fue refaccionada la nave lateral izquierda; se pintó, empapeló y cambió su piso por entablado. En 1879, siendo mayordomo de la Archicofradía del Rosario Enrique Varela y Valle, se ensanchó el Presbiterio del altar de la Virgen y su piso de mármol, haciéndose un comulgatorio del mismo material. Manuel Chávez, segundo de la Archicofradía, hizo cambiar las barandas de todos los altares de las naves por encontrarse en mal estado, a un costo de 1.200 pesos. (Rospigliosi, 1945).

Pasada la guerra con Chile y las vicisitudes que tuvo que enfrentar Lima, la ciudad volvió a vestirse de color. La iglesia dominica estaba pintada de diferentes colores al igual que la torre, como lo estuvieron la mayoría de las iglesias limeñas, incluyendo la Catedral, según las declaraciones de viajeros que pasaban por la ciudad.

En las primeras décadas del siglo el Neoclasicismo había sido adoptado sustancialmente. Casi al final del 800 se va a reconsiderar las modificaciones emprendidas entonces. En 1898 se llevaron a cabo en Santo Domingo nuevas reformas que tenían por objeto devolver al templo la apariencia que tenía antes de Matías Maestro. Muchas de estas modificaciones fueron hechas con mayor buena voluntad que



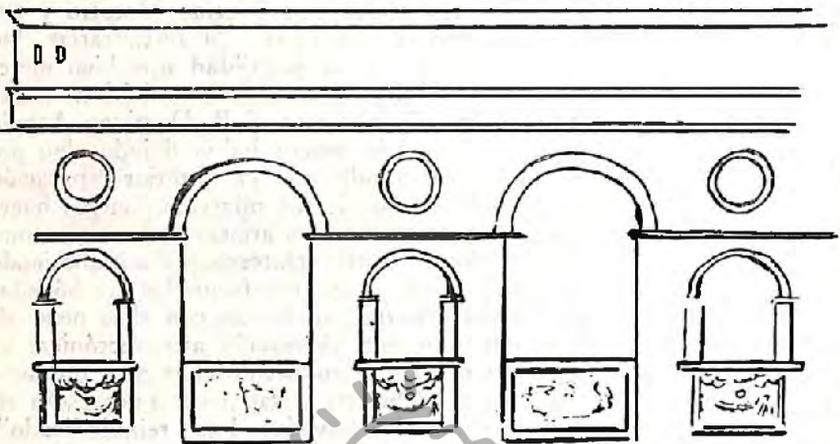
Dibujo 1.—Santo Domingo de Lima. Portada lateral. Remate. (M.B.T.).

buen gusto y conocimiento. La iglesia había variado demasiado para que unos cuantos detalles recuperaran un esplendor y una armonía perdidos definitivamente.

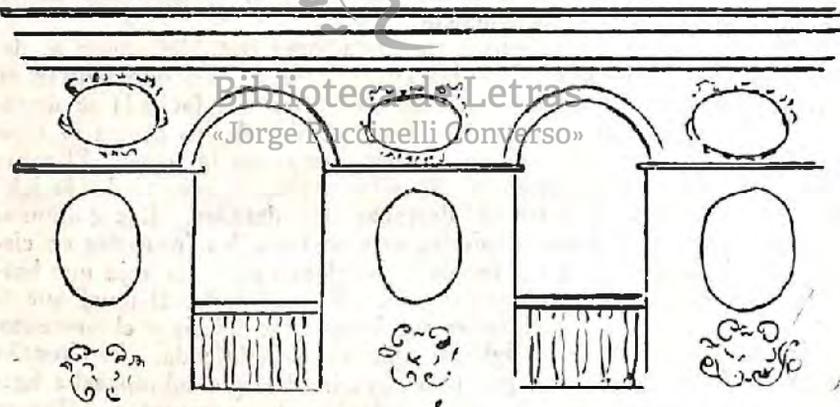
Entre 1898 y 1901 acordaron los dominicos descubrir las primitivas bóvedas que habían sido revestidas por Matías Maestro y cubiertas con óleos suyos, con temas alegóricos. Al restaurarlas "no se cuidó de desprender los lienzos con la prolijidad que bien merecían, lejos de eso el furor iconoclasta, se arrancaron bárbaramente y con la leña se echaron al fuego", comenta el P. Domingo Angulo para quien la obra de Maestro por lo menos había dejado algo positivo en las referidas pinturas. Añade que la anterior reparación de las bóvedas conllevó la modificación de sus pilastras, "cuyos haces de columnillas encajaban perfectamente en las aristas de los arcos mayores, fijando con toda precisión el estilo plateresco y estableciendo una vez más su procedencia gótica, pues transformadas las bóvedas en románicas, ya las primitivas pilastras no tenían con ellas nexo alguno, por el contrario, constituían una aberración arquitectónica; es por eso que fueron sustituidas por las grandes columnas que aún subsisten, y que en buena cuenta deberían desaparecer pues están en contraposición con el estilo que las bóvedas han reivindicado". (1921, 520, 530). A estas columnas también se les agregó un astrágalo decorado. Al volver las bóvedas a su anterior aspecto, no se cuidó de rodearlas de los detalles estilísticos correspondientes. Esta falta se hizo notar en otras zonas de la iglesia, confiriéndole un aspecto de desorden e incongruencia.

Al exterior la iglesia sufrió modificaciones notables, como se deduce de unas fotografías tomadas entre 1900 y 1906 que figuran en el Archivo de la Biblioteca Nacional de Lima. La fachada se destaca por sus tonos claros y oscuros. Los ladrillos de los muros se ribeatan en blanco, inclusive los del primer cuerpo de la torre. El muro de la capilla de la Veracruz, ha sido nivelado con el de la iglesia principal. En la torre se destacan los detalles. Las columnas aparecen marmoladas con capiteles más oscuros, los frontones en claro sobre el tono más opaco de los otros elementos. La reja que bordeaba el muro en su parte superior ha sido suprimida, al igual que la que cercaba el atrio y dividía las secciones de la iglesia y el convento. La fachada lateral de la iglesia aparece simplificada. El frontón quebrado fue reemplazado por uno semicircular que sobrepasaba ligeramente el muro, manteniendo la relación de entrantes y salientes con las columnas del segundo cuerpo. Entre éste y el primero se suprimieron los macetones. Se abrió la hornacina central, que hasta entonces estaba cubierta por vidrios como una urna. La fachada remataba en una cruz que iba en lugar de la imagen de San Juan Bautista, cuya figura surge en grabados y fotografías desde 1880. La ventana lateral derecha de la fachada fue suprimida. (Véase dibujo No. 1).

En la portada principal destacan dos detalles. Primero el rose-



ASPECTO ANTERIOR A 1940



Aspecto en 1681. (Según dibujo de Martín Meléndez) y después de 1940.

Dibujo 2.—Santo Domingo de Lima. Primer claustro. Galería Alta. (M.B.T.).

tón que había sido suprimido para abrir tres ventanas —una central de medio punto y dos laterales circulares— fue repuesto, hasta que, en 1940, el terremoto lo hizo desaparecer; y segundo, los pináculos que remataban los ángulos laterales fueron reconstruidos en forma piramidal, reemplazando a los anteriores de aspectos más simple y de menor altura. En la cúpula central se rasgaron cuatro ventanas en el cimborrio y se eliminaron las que existían en su cuerpo, quedando los muros lisos y divididos en secciones. El terminal anterior que presentaba el cupulino fue sustituido por una media naranja de menor altura, coronada con una cruz. (Véase dibujo No. 3).

Seis años después, según una fotografía de 1898, aparece la cúpula rematada por una linterna de la que han sido eliminadas las ventanas y sobre la que hay una sección, que reemplaza la media naranja, en forma ovoidal alargada, con ventanillas ovoidales también, en cada una de sus divisiones. Completa el conjunto una prolongación que podría tratarse de un mundo o una cruz. (Véase dibujo No. 3).

El remate de la torre en 1900 aparece liso y en 1906 dividido en sectores verticales al igual que la cúpula central. En la parte superior se ve un ángel, similar al esculpido por Dassa en el siglo XVIII. Esta cupulilla descansa sobre un cimborrio poligonal como el de la cúpula central y presenta ventanas en 4 de sus lados. El cimborrio está dividido en secciones verticales por pilastras y rodeado de su barandilla original. (Véase dibujo No. 3).

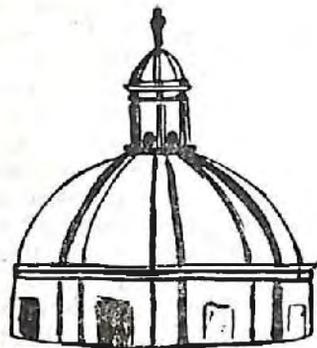
En cuanto al convento, los padres reanudaron su adorno y mantenimiento durante los últimos años del siglo XIX y principios del XX. En 1915 un cambio sustancial ocurrió en la apariencia de la galería superior del primer claustro. Los óculos intermedios a los arcos que la conformaban fueron sustituidos. El de corte horizontal se convirtió en una roseta. El vertical fue alargado hasta convertirlo en un balcón, con un arco de medio punto que estaba sostenido por dos columnillas que reposaban en un antepecho triangular a manera de una repisa adornado con guirnalda encuadradas en un panel. Este estaba decorado con los mismos motivos que cubrían los antepechos planos de los arcos impostados mayores. El entablamento se enriqueció con un friso de mútulos, encima del cual sobrevolaba la cornisa. (Véase dibujo No. 2).

Una reja de madera separaba la parte central del patio del corredor colindante, con los pilares que sostenían la galería baja. Estos elementos debieron destruirse en el terremoto de 1940, o haber sido retirados poco antes. Figuran en fotografías tomadas antes de esa fecha. En documentos gráficos posteriores al sismo, se observa la galería alta de acuerdo al modelo aparecido en la crónica de Meléndez, que es la misma que se aprecia actualmente.

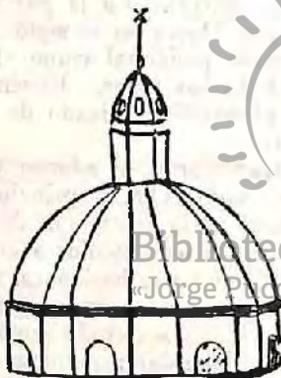
En 1915 se hizo reparaciones en el claustro principal y en otras dependencias, como ya se mencionó. El arquitecto Emilio Harth-Terré asegura que alrededor de 1920 fue testigo cuando se re-



1681(Martín Meléndez)



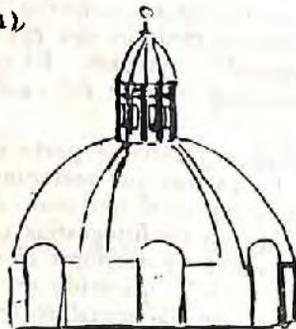
1877 (Biblioteca Nacional)



1898. (Biblioteca Nacional),



1880 .(Biblioteca Nacional).



1985

Dibujo 3.—Santo Domingo de Lima. Exterior de la cúpula. (M.B.T.)

movieron totalmente los azulejos de las paredes del claustro principal, los que fueron colocados desordenadamente en barriles. Luego se reubicaron sin cuidar de mantener su posición original. Al respecto escribió que "es difícil afirmar categóricamente que los que señalan la inscripción 'Sevilla' o el nombre del maestro fuesen todos contemporáneos" (1958, 24). Afirma igualmente que las modificaciones fueron hechas también en la tribuna y en la sillería de la Sala Capitular, las que se construyeron nuevas.

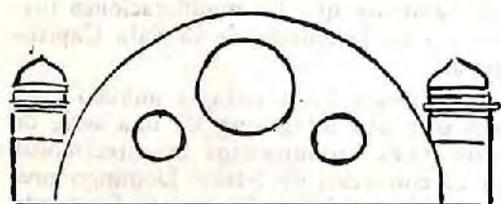
La información más completa acerca del convento la publicó Carlos Gómez Zavala en 1938, como parte integrante de una serie de monografías referidas a los principales monumentos arquitectónicos virreinales. Según este trabajo el convento de Santo Domingo presentaba un claustro principal con arcos de medio punto formando portales sostenidos por pilares de cuatro lados, tres de los cuales llevaban azulejos iguales a los de los muros que los circundaban. La fuente colocada en la parte central del patio era por entonces famosa por estar rodeada de azulejos. Menciona también los techos labrados de roble que cubrían las galerías del claustro. En las esquinas de los corredores describe cuatro retablos esquineros que representaban "la Purificación", "la Anunciación", "la Adoración de los reyes magos" y "el Nacimiento de Jesús", "todos en bulto y de estilo de la escuela flamenca". Todos eran iguales en estilo, de dos cuerpos, con un basamento de madera sobre el que descansaban columnas corintias, flanqueando hornacinas en las que estaban colocados los grupos. La parte central del basamento llevaba azulejos y una coronación tallada remataba la parte superior.

La Sacristía estaba adornada con espejos enmarcados en madera tallada, con dibujos "complicados que retuercen para terminar en una coronación de hojas y flores". Menciona cuadros de la escuela sevillana junto a otros de retratos de los obispos dominicos. Dos cuadros al óleo sobre bronce estaban colocados en sendos armarios.

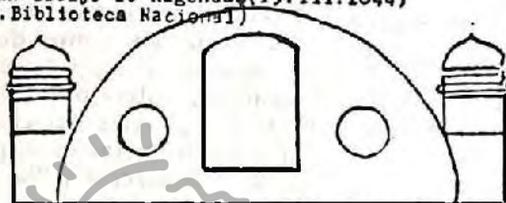
El segundo patio con arcos trilobados en su galería alta, tenía alrededor las celdas de los religiosos; el archivo del convento, el pequeño coro y la capilla de San Martín de Porrás. Esta capilla dice que supuestamente fue construida en base a los planos proporcionados por el virrey Amat y Junient, dato no consignado por otros autores. Puede deberse esta atribución a la misma fuente que le asigna al virrey los planos de la torre de la iglesia, construida por la misma fecha en el siglo XVIII.

La Sala Capitular del convento mantenía sus arcos con jambas y dovelas almohadilladas, con ampulosas ménsulas "que reciben los anchos nervios de las bóvedas, las bellísimas conchas de los tímpanos superiores de los vanos, las ondulantes y doradas tribunas dieciochescas". (Gómez Zavala, 1938, 269-273).

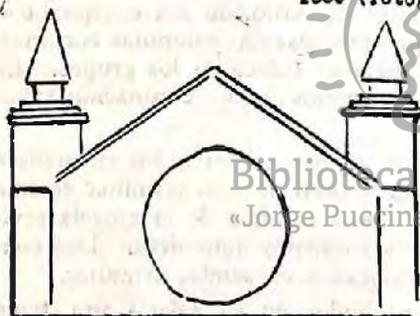
La iglesia dominica no sufrió nuevas modificaciones en los primeros años de este siglo. Hacia 1938, Carlos Gómez Zavala, hizo tam-



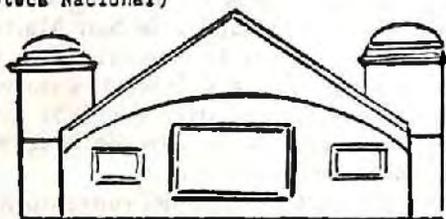
1877. (Aparece igual en un dibujo de Rugendas (19. III. 1844) y en fotografía de 1877. Biblioteca Nacional)



1880 (Fotografía en Biblioteca Nacional)



1900. (Fotografía: Carreaud. Biblioteca Nacional)



1681. (Según dibujo de Martín Meléndez)

Dibujo 4.—Santo Domingo de Lima. Portada principal. Remate. (M.B.T.).

bién una descripción del templo, donde reseña su aspecto en esta época.

En la nave central había ocho arcos de medio punto, desde el crucero hasta el Coro, que descansaban sobre gruesas y altas pilastras con medias columnas jónicas adosadas en la parte que daba hacia la nave central.

La cúpula sobre el crucero tenía las cuatro pechinas con las figuras en alto relieve de los Patriarcas y fundadores de las Ordenes religiosas limeñas, y dos santos, formando grupos de dos figuras. En la formada por el arco del altar mayor y del Rosario estaban Santo Domingo y San Francisco, teniendo a los lados, a mayor altura, dos ángeles con coronas en las manos. En la pechina formada por el otro arco al lado del altar del Rosario y la nave central, en alto relieve, San Agustín y San Pedro Nolasco. En la tercera, San Juan de Dios y San Ignacio de Loyola; y en la cuarta, Santa Catalina de Sena y Santa Clara. El anillo de la cúpula estaba colocado sobre cuatro arcos torales. Sobre él existía un corredor con baranda de hierro. La cúpula medía 46 metros de alto y cada una de sus cuatro ventanas dos metros de alto por uno de ancho. Sobre el muro de la cúpula se veían doce santos de la Orden dominica en altoprelieve, teniendo cada uno un ángel en el estrato superior. Remataba la cúpula una linterna.

La bóveda central, de nervadura gótica, estaba pintada de azul pálido con líneas doradas que formaban los ángulos. Un cortinaje o cenefa corría por ambos lados de la nave rodeándola, presentaba además molduras y flejes dorados de color carmesí sobre fondo blanco. (1938, 275-283).

La primera capilla de la nave lateral izquierda era la de la Virgen del Rosario. Al lado del Evangelio estaba una pintura al óleo de Matías Maestro representando *Los desposorios de Santa Rosa de Lima*. Luego se encontraba el altar de Santo Domingo con una escultura traída desde Barcelona. En el intercolumnio, a la derecha, se encontraba la imagen de la madre del santo, la condesa Juana de Asa, con el santo niño, teniendo a la izquierda al hermano de éste. A los pies de Santo Domingo había una urna con efigies pequeñas de santos Pontífices dominicos, como San Pío V, el Beato Inocencio V y Benedicto XI. Le seguía el altar de San José. A los lados de su imagen, en el intercolumnio, estaban *San Antonio de Padua* y *Santa Teresa del Niño Jesús*. Luego, el altar de San Jacinto con la escultura del santo, obra de Juan Bautista de Guevara. También iba la escultura de rodillas del Licenciado Manuel Correa, quien había donado la capilla. Dicha escultura aparecía situada en un pilar frontero a la capilla. Prosiguiendo con la descripción de Gómez Zavala, junto a la puerta que daba al atrio y al Pozuelo de Santo Domingo, frente al altar de Nuestra Señora del Rosario, quedaba una pequeña capilla en forma oval, coronada con una cúpula.

Del lado de la Epístola del Altar mayor se hallaba primero el

altar de Santa Rosa de Lima, con la escultura en mármol realizada por Melchor Caffa. A la izquierda del altar un lienzo realizado por el pintor Gonippo Raggi. Seguía una pequeña puerta que daba acceso al Claustro Principal. Luego el altar de Las Animas con *Cristo Milagroso*, *San Juan Bautista* y *La Dolorosa*. A la derecha del grupo se encontraba una escultura del *Señor de la Caña* y a la izquierda el *Señor de la columna*. Seguían los altares de Santo Tomás de Aquino, con una escultura hecha en Barcelona; y del *Sagrado Corazón de Jesús*; a continuación una puerta que daba nuevamente acceso al claustro. Terminaba esta nave con una capilla de regulares dimensiones, donde se veneraba a la Virgen del Rosario. Flores Araoz (1943-s/p) dice que tal capilla era la de la Virgen del Rosario de los peruanos, donde estaban los altares del Rosario, El Calvario y La Dolorosa. Primero había pertenecido a la capilla de los mulatos, la misma donde en 1666 se pusieron óleos de Aguilera, "en un sitio próximo que es por donde se sale al claustro".

Gómez Zavala continúa la descripción señalando que la nave central terminaba en una puerta que daba a la fachada principal del convento, "con un típico porche, única iglesia que lo tiene en Lima". La puerta principal no se usaba entonces, sino la lateral del lado del Pozuelo. La fachada lateral tenía dos cuerpos; el primero con columnas clásicas y arco de medio punto y el segundo, también clásico, con una hornacina central con la imagen de Nuestra Señora del Rosario. El 11 de febrero de 1929 la iglesia había sido elevada a la categoría de Basílica Menor por el Papa Pío XI. (1938, 283).

Prosigue el mismo autor con la descripción del Coro que se hallaba sobre la puerta principal. Dice que medía catorce metros por doce, y terminaba en una baranda semicircular tallada y dorada. La sillería era de cedro, constaba de dos hileras, una alta y otra baja que lo circundaban. La sillería baja, constituida por 33 asientos de manufactura moderna. La alta, con 52 colocados igual que los primeros, sobre los que había una cornisa socabada a manera de dosel sostenida por columnas clásicas de capiteles corintios y fustes estriados. Entre cada columna existían santos de media talla, de expresiones y características de gran finura. En el muro del Coro, "que pone fin a todo lo largo de la iglesia, osténtase un rosetón de tres metros de diámetro que mira al altar mayor y que tiene vidrios de colores".

La descripción que hace Gómez Zavala de la torre, es una de las raras referencias que se tienen de su aspecto antes de la posterior restauración a consecuencia del sismo de 1940. Según este autor la torre "... consta de tres cuerpos; el primero estilo Luis XVI, renacentista clásico. Mirando a los cuatro puntos cardinales hállanse cuatro ventanas monumentales, teniendo cada una de ellas dos columnas clásicas en cada lado, haciendo el total de ellas 16; terminando este cuerpo en un cornizamiento precioso netamente clásico. El segundo cuerpo es estilo Luis XIV, un rococó que nos recuerda la

influencia francesa... Viene enseguida el tercer cuerpo, de estilo sencillo, rodeado de un barandal tipo español, que termina en un cornizamiento que sostiene una enorme media naranja, la que remata en un ángel que está tocando un clarín, fue esculpido y fundido por Cristóbal Dassa. Esta torre tuvo un cuarto cuerpo, pero un incendio lo destruyó, siendo reemplazado éste cuando se reconstruyó la media naranja que hemos descrito". (1938, 283).

La desaparición que menciona Gómez Zavala, sucedió a fines del siglo XIX, a causa de un incendio ocasionado por un reflector que estaba colocado en el extremo de la torre. La cúpula, que habíase diseñado en 1774 era de armazón de madera con láminas de plomo y fue consumida totalmente por las llamas, al igual que el ángel hecho por Dassa. El remate se sustituyó por una media naranja en perfil diferente al anterior, con un ángel de madera de tres metros de alto en la cúspide. En el incendio también se afectó la bóveda del Coro, que fue reparada posteriormente. (Harth-Terré, 1943).

El terremoto del 24 de mayo de 1940, ocasionó serios daños en la estructura de la torre y en varias partes de la iglesia y convento, las que fueron reparadas y muchas veces modificadas. Los arquitectos Emilio Harth-Terré y W. Moser, fueron los encargados de las reparaciones que se efectuaron en la torre y en la fachada. El arquitecto Vargas Prada, tuvo a su cargo las reparaciones del interior de la iglesia, de las capillas y de la cúpula, que fue amarrada.

En su informe el arquitecto Harth-Terré señala que se había producido una enorme brecha en el remate o tercer piso de la torre, cayendo sus fragmentos a través de la bóveda hasta la capilla del Señor de la Sentencia, la cual quedó totalmente destruida. Decía que las rajaduras la cercaban de arriba hasta abajo, pero que no había llegado a desplomarse gracias a la amplitud de su base que daba apoyo independiente a cada uno de sus fragmentos. Los dos primeros cuerpos quedaron menos afectados (1943).

La restauración de la torre se basó en un dibujo publicado en el *Diccionario Geográfico* de Paz Soldán y en una fotografía de Courret de 1864. El primer piso pudo ser empleado como base para la reconstrucción. Sus muros medían más de metro y medio de espesor y la construcción era de excelente calidad, superior a mucha de la empleada en esta época, según el arquitecto Moser en el mismo informe. Los muros se unían entre sí por una mezcla de arena y cal de una solidez lograda solamente con las mejores mezclas contemporáneas. En el segundo cuerpo se localizaron rajaduras de importancia debajo de los cuatro balcones, que terminaban al centro de los arcos del primer cuerpo. Se instaló una estructura de concreto para reforzar las obras de reconstrucción desde el primer cuerpo, colocándose amarres para mantener juntas las diferentes partes. La cúpula del remate, de nueve metros de altura, se reconstruyó en estructura de madera revestida de metal. Asegura Moser que la anterior había sido de

caña. La forma que se adoptó fue la del diseño del siglo XVIII, que figuraba en los documentos gráficos mencionados.

Modificada la torre en su apariencia dieciochesca, debió variarse las portadas que daban al atrio de la iglesia: la lateral del templo y la de la Capilla de la Veracruz. Esta última en base al diseño de Diego Guillén del siglo XVII que aparece en el grabado de Rodrigo Meléndez de 1682. La portada lateral, según el proyecto de Matías Maestro. De acuerdo con el mismo informe, se repusieron los frontispicios barrocos del interior del templo, los barandales y las rejas forjadas. Se añadieron falsos nervios a la bóveda del Coro, los mismos que se habían omitido en la reparación anterior y que le quitaban armonía con el resto de la nave.

El colorido que años anteriores había presentado la fachada y la torre de la iglesia se suprimió en esta restauración. Los muros fueron estucados y la torre pintada de un solo color. El sobremuro que se había agregado a la Capilla de la Veracruz para igualarla al resto de la iglesia fue retirado, manteniéndose la antigua asimetría, como puede apreciarse en una fotografía de la época. Este constituye el último intento de reparar en algo el daño realizado durante siglos, pues se pretendía figurar el interior y el exterior de la iglesia en un estilo uniforme.

Desde 1945 no ha sido mucho lo que ha variado la iglesia. Los daños causados por los terremotos de 1967 y 1970 fueron reparados de acuerdo a los lineamientos planteados por la reforma llevada a cabo después del sismo de 1940.

La iglesia presenta las mismas secciones y la misma estructura que entonces. La nave central está dividida en siete tramos por arcos perpiaños que la atraviezan de una nave lateral a otra. Estos arcos sostienen una bóveda de cañón seccionada por los mismos; cada parte tiene nervios de madera dorada, imitando una bóveda gótica, sobre fondo turquesa.

A la capilla mayor ligeramente elevada del nivel general de la nave central, se asciende por tres escalones de mármol presididos por una barandilla del mismo material. En ella el altar mayor presenta un arco de medio punto flanqueado por columnas corintias doradas y un remate semicircular coloreado en verde y dorado con una escena en su parte central.

Sobre el crucero se levanta la cúpula, diseñada por Fr. Diego Maroto, que se ha mantenido dentro de su aspecto original del siglo XVII. Se agregó al centro de la cúpula, debajo de la linterna, la imagen del Espíritu Santo cerrando el conjunto de santos de la Orden que la decoran.

Las naves laterales están hoy abiertas hacia la nave central, sin las rejas que tuvieron a principios del siglo. Los ocho altares están conformados por un arco de medio punto que se levanta sobre la mesa del sacrificio, flaqueado por columnas jónicas o compuestas en algunos casos. En los intercolumnios se han colocado imágenes de

santos, una a cada lado. Los altares están decorados en verde y dorado, al igual que el altar mayor. Rematan en un frontón semicircular, también dorado. Todos conservan el diseño de Scicale, en el estilo Neoclásico. Algunas columnas todavía mantienen incisiones con motivos florales que debieron pertenecer a su aspecto original. Todos los altares laterales son iguales. Solamente los de Santa Rosa, la Virgen del Rosario —ambos presidiendo las naves derecha e izquierda, respectivamente— y el de Jesús Nazareno, último de la nave lateral derecha, son diferentes.

Estos tres altares son más suntuosos que los demás. El de la Virgen del Rosario con columnas de orden compuesto, hornacina central, donde está la imagen, y coronación semicircular en cuya parte superior está colocado el Crucificado. El altar de Santa Rosa, con el mismo planteamiento de columnas de orden compuesto, arco central en hornacina y vitral posterior a la imagen. En su parte inferior está la escultura de Santa Rosa de Melchor Caffa. En este lugar se guardan las reliquias de la santa, de San Martín de Porras y del Beato Masías, que la acompañan. Ambos retablos son dorados. El correspondiente a Jesús Nazareno es el único de los laterales que conserva decoración de plata en el tabernáculo, y las columnas; éstas corresponden al diseño de los otros altares. Cada capilla está cubierta con una falsa bóveda de crucería gótica celeste y dorada.

De las dos capillas que se encuentran bajo el Coro, la más cercana a la puerta principal del lado del Evangelio; ha sido dedicada a oficina; la otra presenta un artesonado recientemente restaurado en madera y estuco, decorado en blanco y amarillo suave. Ambas son cerradas, al igual que la que se encuentra al lado derecho, en la misma posición. En ésta se venera las imágenes del Señor de la Sentencia, Cristo Crucificado y el Cristo de la Columna.

Sobre estas capillas está el Coro, que avanza sobre un tramo de la nave central, sostenido por cuatro columnas corintias decoradas de verde en los fustes con capiteles dorados, igual que las demás de la nave central. En 1978 se inició la reparación de sus bóvedas y de la sillería, a la que se le añadieron secciones nuevas como pináculos y cresterías de acuerdo al diseño original. El Coro se ilumina por una amplia ventana rectangular colocada en lugar del rosetón primitivo.

La única variación de importancia en estos últimos años ha sido el cambio de piso de la iglesia. Los mármoles que formaban alfombras coloreadas, según fotografías de épocas anteriores, se han sustituido por losetas blancas y negras, formando un ajedrezado. Solamente en las zonas correspondientes al altar mayor y al atrio permanecen las originales, así como en las capillas del lado de la Epístola, bajo el Coro.

Al exterior la iglesia continúa tal cual la definió la reforma después del terremoto de 1940. Es poco lo que puede añadirse acerca del estado presente de la iglesia. El Neoclasicismo configuró su aspecto definitivamente, ya que posteriores restauraciones, como la de

fin del siglo pasado y la posterior a 1940, a pesar de su afán de devolverle su aspecto original, solamente han conseguido una mezcla de elementos que restan unidad estilística al templo.

Casi nada permanece de su apariencia inicial. Su traza es de 1540; la cúpula de 1681-1685; la torre de 1774; la fachada de 1945, según diseño de 1806; los altares, del mismo período, y su piso, de alrededor de 1960-1970.

Menos modificaciones se advierten en el Convento. La entrada está ubicada al costado derecho de la fachada principal de la iglesia. Un corredor de techumbre artesonada permite el acceso al claustro principal.

Después del terremoto de 1940 fue encargada la restauración de las dependencias dominicas a los arquitectos Emilio Harth-Terré y W. Moser. Como parte de los trabajos en referencia, ambos levantaron los planos de la portada principal del convento de acuerdo a la documentación existente, los cuales fueron adoptados como modelo en la restauración.

De acuerdo a este planteamiento, la portada presenta dos cuerpos. El primero de mayor dimensión que el segundo. Están vinculados por pináculos y volutas. El estilo toscano de las columnas sobre pedestales del segundo cuerpo, concuerda con las pilastras, del mismo estilo, apoyadas directamente en el entablamento que separa las secciones del frontis. En conjunto, la portada se adscribe al estilo Neoclásico por su sobriedad y proporciones. Forma así un conjunto coherente con la portada lateral de la iglesia y con lo de la Veracruz, de los mismos arquitectos.

Traspassando el corredor de entrada, modificado recientemente para adaptarlo a las necesidades actuales de la Orden, se accede a la sala de la Portería. Su hermoso artesonado del siglo XVI es uno de los pocos que se conservan en Lima. Fue restaurado en los últimos dos años, presentando hoy un aspecto cuidado. Aquí encontramos dos óleos, oscurecidos por el tiempo, de difícil apreciación. En uno de ellos se representa *La duda de Santo Tomás*. La habitación incluye muebles tallados con el escudo de la Orden.

El claustro principal tiene planta cuadrada, manteniendo los lineamientos originales de su traza. En la parte central hay una pileta de diseño octogonal trabajada en bronce, rodeada de azulejos. Entre el jardín y la arquería, se levanta un muro de aproximadamente un metro de altura, que mantiene el plan cuadrangular del patio. Está decorado con óculos elípticos, guardando relación estilística con la galería superior. En su cara anterior, el muro presenta azulejos que fueron colocados allí en 1920, de aquellos removidos del segundo claustro. Varias ánforas separan esta sección en tramos equilibrados a cada lado.

La galería inferior de este claustro comprende arcos de medio punto sobre pilares. Las partes interior y laterales están cubiertas

con azulejos. La sección del pilar hacia el patio presenta motivos estriados. Los muros que rodean el patio están revestidos de azulejos desde el siglo XVII, en sus tres cuartas partes. Los más antiguos de estos azulejos presentan las fechas "1604", "1606" y "1620" junto a las inscripciones "Sevilla", "Lima" y "Me fecit Garrido".

Los azulejos forman diferentes diseños en alfombras, predominando los colores azul, amarillo, verde y blanco. Los dibujos están delimitados por finas líneas de color gris o marrón. Se diseñaron motivos geométricos, fitomorfos y antropomorfos en las calles que separan las alfombras. Estas secciones están recubiertas con motivos alegóricos. Allí aparecen la fecha, lugar y firma de fabricación de los azulejos.

Una franja horizontal colocada a manera de ceñefa en la parte superior, también en cerámica vidriada, recuerda las imágenes de Santa Rosa de Lima, San Martín de Porras, San Pedro Mártir, Santa Catalina de Sena, Santo Tomás de Aquino, San Pío Quinto, San Antonio, Santa Helena, el Beato Juan Masías y otras advocaciones cuyos nombres han sido superpuestos en modificaciones recientes.

Los azulejos fechados en 1606 y 1620 no concuerdan con el diseño de los dibujos que los rodean. Es notorio que las piezas fueron removidas y vueltas a colocar desordenadamente, desatendiendo el diseño primitivo. Este error es más evidente cuando se trata de figuras cuyas extremidades inferiores terminan abruptamente, sin continuidad o cuando el diseño geométrico no guarda relación con las piezas que lo circundan.

En cuanto a la fabricación, las diferencias también son claras. En los casos en que se ha hecho necesario completar un motivo, por deterioro del original, no se ha cuidado de conseguir la paridad con el de base. En otras ocasiones, partes completas han sido trabajadas en Lima. El desprendimiento actual de algunos azulejos permite apreciar la diferente calidad de la pasta cerámica europea y local. La terracota amarilla es frecuente en las piezas españolas, y la roja en las nacionales. Esto trae como consecuencia un cambio sustancial en el efecto de los colores empleados, lo que frecuentemente se auna a un diferente método de ejecución.

Inmediatamente sobre el zócalo se encuentran los cuadros referidos a la vida de Santo Domingo de Guzmán, cuya factura se atribuye por igual a Mateo Pérez de Alesio y a Francisco Pacheco, maestros de reconocido prestigio y calidad, cuyas habilidades escasamente reflejan los cuadros. Están enmarcados por listones de madera, separados por pilastras estriadas con capiteles dóricos también de madera. Forman una serie de 29 cuadros en la galería inferior y 7 en la superior. El estado de conservación en que se encuentran es muy deteriorado a causa del polvo, la humedad, las inclemencias climáticas y el tiempo transcurrido. Completa esta galería inferior el artesonado de madera original, recientemente remozado y pintado.

Las galerías que conforman este claustro comunican a dependen-

cias internas del convento a través de cuatro vanos. El primero, lado Este, da acceso al General del convento, habitación que está clausurada desde hace mucho tiempo. La segunda puerta en esta sección, hacia el lado izquierdo del acceso principal, lado Sur, corresponde a la de la escalera que comunica con el segundo piso. Esta es de piedra, de doble tramo, en el primero de los cuales hay azulejos del siglo XVII ilustrando algunas escenas de la vida del Santo Fundador y otras de labranza con ángeles y la Virgen. En la parte superior tres vitrales contemporáneos iluminan el espacio. Representan a Santa Catalina, San Martín y San Juan Bautista, Patrón de la Provincia Dominicana.

El tercer vano da acceso a la Sacristía, en el lado Oeste. Continúa una puerta que corresponde a la Sala Capitular, después de lo cual otro corredor comunica con el segundo claustro. Este corredor se corresponde a uno paralelo al costado de la Sacristía. Continuando por la galería Norte, tenemos la entrada a la actual Biblioteca del convento, habitación que originariamente fue Refectorio.

La galería superior del claustro principal está construída en madera a imitación de la piedra con que fue construída en el siglo XVII. Una cornisa separa esta sección de su similar del primer piso. La conforman arcos de medio punto equivalentes a los de la galería baja. Entre los arcos se abren óculos elípticos, verticales los mayores y horizontales los menores, con los que se forma una "T". Bajo los óculos verticales hay superpuestos escudos de madera tallada y cartelas, con símbolos de la iconografía cristiana (soles, eucaristías, corazones, llaves cruzadas, balanzas, estrellas, lirios, leones, cadenas, tres coronas, etc.), relacionados muchos de ellos con los santos de la Orden dominica, como Santa Catalina de Sena, Santo Tomás de Aquino y el mismo Santo Fundador. Completa el conjunto una serie de antepechos de balaustres que corresponden a los arcos de la galería alta. (Véase dibujo No. 2).

En los muros de esta galería hallamos cuadros de factura reciente como "La coronación de la Virgen", y "La resurrección de Lázaro", junto con aquellos que completan la secuencia de la galería inferior. En una hornacina reposa una talla de San Juan Bautista, quien también figura representado en un sector de los azulejos de la galería inferior. El antecoro está cubierto por un artesonado que fue restaurado a principios de 1980. La puerta de acceso al mismo se halla flanqueada por dos pilastras jónicas en madera. El Coro está situado sobre el nartex de la iglesia y separado de ella por una balaustrada de líneas cóncavas y convexas.

Debe hacerse notar una modificación importante en el aspecto de este primer claustro, con respecto al descrito por Meléndez en el siglo XVII. El cronista, además de señalar el recubrimiento de los muros con azulejos, añade que "también tejen las galerías y los pretilos que dividen del centro por la parte que mira a las murallas", las que corrían "de pilastra a pilastra". Al referirse a los "pretilos" que

separaban las galerías del centro del patio, hace referencia a un muro de piedra. Este debió estar situado entre los actuales pilares, complementado con calados en cedro dorado que desde la imposta cubrían la rosca del arco. Este aspecto aumentaría el grado de relación con el claustro principal del monasterio franciscano. (1681, III, Cap. XIV).

En cada una de las esquinas de la galería inferior están los altares en madera tallada que datan de 1615. La hornacina central en todos ellos, está flanqueada por columnas de orden corintio sobre basamentos. Un arco de medio punto forma la hornacina donde encontramos medias tallas de estilo renacentista, de factura tosca en algunos aspectos y muy repintados. El que contiene el tema de la "Epifanía" lleva en la parte superior una cartela con la pintura del santo Pedro de Verona, realizada en el siglo XIX. El de la "Anunciación", está acompañado del cuadro de Santa Rosa de Lima. El de la "Purificación", tiene la representación del Arzobispo Jerónimo de Loayza, firmada por Rafael Barandiarán en 1939. El del "Nacimiento" con el cuadro de un santo dominico. En conjunto, los altares comprenden un cuerpo mayor de tres calles, sobre un frontal cubierto de azulejos y otra sección menor con crestería. La última restauración llevada a cabo en ellos fue entre 1890 y 1910, con agregados en la cuarta década del siglo XX. Los cuadros de la galería recibieron un tratamiento de limpieza en 1965, no habiéndose repetido desde entonces.

La Sacristía tiene una portada conformada por arcos de medio punto rebajados, flanqueados por columnas toscanas. Un entablamento quebrado, con dentículos en la parte inferior separa el cuerpo mayor del menor. Este último segundo cuerpo tiene en su parte central una hornacina con una talla del Arcángel San Gabriel. Remata en un frontón semicircular de iguales características que el entablamento. Dos pedestales a cada lado de la hornacina relacionan ambos cuerpos.

La antesacristía está adornada con óleos representando al Beato Alvaro de Córdoba, Santa Rosa de Lima, Fray Vicente Bernedo, Fray Bernardo Dávila, José de Peralta Barnuevo y Rocha de Benavides y una copia del "San Martín" de Ignacio Merino, hecha por Rafael Barandiarán en 1939 cierra el grupo. Posiblemente a este autor se deban otras copias de cuadros de Merino que se encuentran en la antesala a la Biblioteca del mismo convento.

La sala interior, de techo plano simple, se ilumina con seis ventanas superiores de vidrios coloreados. Ha sido modificada, aunque mantiene su apariencia original en el mobiliario y en los cuadros de miembros ilustres de la Orden, pintados a fines del siglo XIX. Los altares adosados a la pared tienen cuadros al óleo sobre metal en su parte superior y son de lo poco de la colonia que aún se conserva en el local.

La Biblioteca del convento está situada en el primer claus-

tro en el lugar que originalmente sirvió de Refectorio General. La primera sala dedicada a biblioteca, construída entre 1677 y 1682, estaba en el segundo patio, junto al antiguo colegio de Santo Tomás. La actual está cubierta de un artesonado con ménsulas talladas sosteniendo vigas que forman las secciones del techo. Tres ventanas de medio punto en la cabecera la iluminan ampliamente, junto con aquellas rectangulares de las paredes laterales. Allí guardan los padres valiosos volúmenes de obras europeas y coloniales americanas en estantes especialmente acondicionados. Mesas talladas para la lectura y otras con incrustaciones de nácar completan el mobiliario.

Al lado derecho de la Sacristía se encuentra una de las dos puertas de acceso a la Sala Capitular, junto a la entrada de las tumbas de San Martín de Porrás y el beato Masías. Su aspecto se mantiene inalterado desde su construcción, ya que una restauración llevada a cabo en los primeros años del siglo XX respetó sus características. En esta ocasión fueron reconstruídos la sillería y el balcón del virrey. Esta sala cuenta además con cuadros de fines del siglo XVII referentes a la vida de Santo Tomás de Aquino, que ocupan íntegramente sus muros.

El vano que conduce a la Sacristía y puerta lateral de la Sala Capitular, se estrecha en un corredor que sigue hacia el segundo patio del convento. En este corredor se abre una escalera de tres tramos que en alguna oportunidad estuvo cubierta por una cúpula de lacería mudéjar. Bajo el cuerpo de la escalera hay un pequeño adoratorio a San Martín de Porrás.

La planta del segundo claustro es cuadrangular con doble galería. La inferior, formada por arcos de medio punto separados por pilares de corte cruciforme, capiteles dóricos y fuste almohadillado. La galería alta la constituyen arcos trilobados sobre columnas dóricas unidas por una balaustrada de madera. La techumbre de esta galería es simple, mientras la baja ostenta su artesonado original. Los muros de ambas galerías son lisos. Los dos pisos están unidos por la escalera mencionada anteriormente, cubierta hoy con una bóveda de estuco. En ella se lee la inscripción: "Hizo esta obra nuestro muy reverendo padre maestro fray Bernardo".

Un arco conopial con puerta de madera de doble hoja sirve de paso al tercer claustro del convento. En él funcionan el Refectorio y la cocina actuales. Es de menor dimensión que los anteriores claustros y su arquitectura de arquería doble está compuesta por arcos de medio punto de sección simple. Al segundo piso se llega por una escalera de tres tramos sobre la que se levanta una bóveda de rincón de claustro con linterna, que ilumina la sección.

En este patio existen dos puertas clausuradas que daban a dependencias hoy perdidas por el convento. La primera comunicaba con extensos terrenos correspondientes al Noviciado y Dormitorios, y la segunda conducía a la huerta del convento. En la galería alta Fray

Vicente Nardini construyó un laboratorio astronómico, para el que hizo levantar una cúpula en 1890. Hoy no está en función, aunque se conservan las instalaciones.

Volviendo al segundo claustro, encontramos la capilla de San Martín de Porras, construida en la parte del convento que correspondía a la Enfermería donde el santo prestaba servicio. Algunos la identifican también con el lugar donde estaba ubicada la celda, posibilidades ambas conjugables.

La capilla es pequeña, de planta rectangular. En la parte cercana a la cabecera se levanta una cúpula elíptica sobre pechinas. El resto de la capilla lo cubre una bóveda de cañón de poco peralte, dividida en secciones. Preside la nave un altar, en cuya parte central una hornacina guarda la imagen del santo. La hornacina está flanqueada por columnas corintias pintadas de verde en el capitel y amarillo dorado en el fuste. Sobre la puerta de entrada hacia el interior de la capilla, una venera. En el segundo piso sobre ésta, un pequeño coro abierto hacia la nave por balaustres.

La única iluminación del recinto proviene de las ventanitas abiertas en cada una de las ocho secciones en las que se divide la bóveda y de otra pequeña situada detrás del coro. La más reciente restauración de esta capilla se llevó a cabo en abril de 1983.

En el corredor por el que se llega a la capilla, hay tres pinturas que representan milagros de San Martín. Están firmadas en 1962 por "Chavarri".

Una última visita al convento dominico ha registrado daños notables en varias secciones y dependencias, así como descuido en el mantenimiento de los cuadros de la galería inferior del primer claustro. Algunos de ellos muestran la presencia de hongos y roturas. Paralelo a ello, se ejecutan trabajos de reparación de la estructura arquitectónica del edificio en la zona del segundo claustro. Allí se están habilitando algunas habitaciones que hasta hace poco eran aulas de la contigua Universidad Particular San Martín de Porras, que funciona actualmente en ambientes del antiguo convento. En general, el descuido en el mantenimiento de este monumento del arte virreinal limeño, supone prever la pérdida a corto plazo de lo escaso original que todavía conserva.

Lima, 1985.

#### BIBLIOGRAFIA

ANGULO, O. P., Domingo

1921 **El primitivo estilo de la iglesia de Santo Domingo de Lima y las transformaciones que ha sufrido.** En: R.A.N.P. Vol. II, setiembre-diciembre.

BARRIGA TELLO, Martha

1979 **Historia de la construcción de la iglesia de Santo Domingo de Lima.** Lima, U.N.M.S.M. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. (Tesis).

- 1983 **El Convento de Santo Domingo de Lima.** Lima, Instituto de Investigaciones Humanísticas de la U.N.M.S.M.
- EGAÑA, Antonio de
- 1966 **Historia de la iglesia en la América Hispánica. Hemisferio Sur.** Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid.
- GARCIA BRYCE, José
- 1965 **150 años de arquitectura peruana.** Caracas, Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas de la Universidad Central de Venezuela, No. 3.
- GENTO SANZ, O.F.M., Benjamín
- 1948 **San Francisco de Lima.** Imprenta Torres Aguirre, S.A. Lima.
- GOMEZ ZAVALA, Carlos
- 1938 **Convento e iglesia de Santo Domingo.** En: Lima Precolombina y Virreinal, Imprenta Artes Gráficas. Lima.
- HARTH-TERRE, Emilio
- 1943 **La reconstrucción de la torre de Santo Domingo.** En: Reconstrucción de la Basílica del Rosario. Lima.
- 1958 **El Azulejo criollo en la Arquitectura Limeña.** En: R.A.N.P., XXII, II. Lima.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl
- 1965 **Pequeña antología de Lima (el río, el puente y la alameda).** Instituto Barrenechea, Miraflores (Lima).
- MELLENDEZ, O. P., Juan
- 1681 **Tesoros verdaderos de Indios en la historia de la gran Provincia de San Juan Bautista de la Orden de Predicadores.** Lima.
- RADIGUET, Max
- 1971 **Lima y la sociedad peruana.** Biblioteca Nacional. Lima.
- ROSPIGLIOSI, Alfonso J.
- 1945 **Recopilación de hechos históricos de la Archicofradía de Nuestra Señora del Rosario de Españoles Hermanos 24.** Lima.
- STEVENSON, William Bennet
- 1971 **Memorias.** En: NUÑEZ, Estuardo. Relaciones de Viajeros. III. Sociedad Fundadores de la Independencia. Lima.
- WETHEY, Harold
- 1949 **Colonial architecture and sculpture in Peru.** Harvard University Press. Cambridge, Massachussets.

---

ARCHIVO FOTOGRAFICO. Años 1880-1888; 1900-1906; 1940. Biblioteca Nacional. Lima.

## Teatro contemporáneo en el Perú: teatro de grupo en Lima

EDUARDO HOPKINS RODRIGUEZ

Los grupos de teatro en Lima empiezan a constituirse a partir de la inquietud de aficionados y de practicantes del teatro provenientes de instituciones u organizaciones culturales, religiosas, gremiales o vecinales. La actividad de instituciones como la Asociación de Artistas Aficionados, la Escuela Nacional de Arte Escénico, la Escuela Nacional de Arte Dramático, la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, el Club de Teatro de Lima, los teatros universitarios y otras, al preparar actores de manera más o menos sistemática, permite reducir el empirismo y fomentar una actitud de mayor seriedad y responsabilidad con respecto al arte teatral. Como consecuencia, el teatro de grupo adquiere bases técnicas y sentido de organización. Se inicia, a su vez, la docencia actoral a través de academias, talleres y seminarios a cargo de los grupos. Alumnos y ex-miembros decidirán, en su momento, dar curso a un nuevo organismo grupal. De esta manera, las fuentes para la capacitación de actores adoptan variadas características que van desde la enseñanza académica oficial o privada hasta —pasando por diferentes gradaciones de informalidad e improvisación— llegar al trabajo consciente de grupos que han optado por la investigación actoral como parte de su concepción del teatro.

El teatro de grupo es una alternativa de proyecciones profesionales ajena a intereses comerciales. Profesionalización implica, por un lado, exigencias en cuanto a eficiencia y, por otra parte, supone asumir el teatro como medio de vida. La independencia con relación

---

Nota.—El presente trabajo, acompañado de una fotografía de un espectáculo por cada grupo teatral, fue presentado bajo la modalidad de una exposición gráfica en el Auditorio del Banco Continental de San Isidro (Lima). Dicha exposición se inauguró el día 23 de marzo de 1987.

a las presiones comerciales permite una gran libertad en la elección de temas, textos, técnicas, espacios, extraños a toda consagración.

Para la mayoría, el grupo es —fundamentalmente— unidad de producción teatral. Para otros, grupo significa comunidad de vida y de trabajo teatral.

La participación de los miembros del grupo en todas las fases de la producción y el carácter democrático de sus decisiones modifica, en especial, las relaciones con el texto y con el director. La elección y la creación de textos o temas está sometida a los criterios del conjunto. Si un texto no satisface sus exigencias estéticas e ideológicas, se procede a reinventarlo o a inventarlo. De aquí la necesidad del método de creación colectiva que, opcionalmente, es complementado con la intervención de un especialista que puede ser el director o un dramaturgo.

En lo que tiene que ver con el director, se aprecia que sus funciones como “déspota inteligente” han sido modificadas y que actúa, más bien, como un provocador y un coordinador de sólidas voluntades creativas.

Las limitaciones económicas obligan a respuestas austeras, pero ingeniosas y altamente funcionales. La escasez de recursos no es un obstáculo para la elaboración de puestas en escena de notable calidad.

La utilización en un homogéneo nivel jerárquico de los elementos sonoros, cinéticos y visuales da lugar a una concepción dramática más equilibrada y atractiva que la tradicional entre nosotros. Sin embargo, es de notar que determinados grupos o montajes manifiestan un menosprecio por el texto verbalmente articulado. Trátase, en realidad, de una comprensible reacción contra el teatro de actores como simples portadores de discursos.

La realización del “Taller Latinoamericano de Teatro de Grupos” en Ayacucho (1978), con la asistencia de especialistas de diversas partes del mundo, impulsó decididamente en los grupos nacionales el interés por el arte del actor como eje del espectáculo y por la exploración de un lenguaje personal, profundamente enraizado, que valorizara en extremo la presencia física del actor, tanto como su fidelidad a sí y a sus orígenes.

Los grupos de teatro reconocen la magnitud del trabajo actoral y procuran abarcar el máximo de sus posibilidades expresivas en lo vocal, lo corporal y lo psicológico. Además, el actor extiende el ámbito de su actividad hacia la dirección, la coreografía y la creación de textos o guiones. Igualmente, se orienta hacia la composición e interpretación de música vocal e instrumental. El actor, así concebido, es una instancia productora vigorosamente creativa.

La disociación entre oralidad y gestualidad, basada en el criterio de la autonomía de los medios expresivos (voz, cuerpo, gestos), permite que el actor pueda desenvolverse como generador de signos escenográficos visuales y sonoros. La voz, por ejemplo, suele ser trabajada, esencialmente, como sonido. En tal acepción, tiene la potenciali-

dad de proyectar discursos, canciones, gritos, rugidos, gemidos, onomatopeyas, etc.

Los grupos demuestran poseer una conciencia de su arte y una conciencia de su función social. Ellos transitan por la problemática individual con la misma energía que por la problemática social. El teatro es asumido como una delicada responsabilidad ante la comunidad, y se intenta aproximarse al espectador, tanto en el transcurso del espectáculo como con respecto al contexto de aquél. Los grupos se hacen cargo desde la simple crítica de costumbres hasta el análisis y el cuestionamiento de situaciones sociales sumamente complejas.

El teatro de grupo no pretende practicar el pasatiempo. Su objetivo es siempre inquietante. Provocando impresiones dentro de una amplia gama, las reacciones que espera desencadenar en el espectador no son solamente de índole intelectual sino, también, de carácter visceral, llegando, inclusive, a poner a prueba la capacidad de percepción sensorial del espectador, cuando reduce al mínimo la apelación a la comprensión verbal.

En ocasiones, encontramos el paradójico converger de un compromiso documental (de rango socio-cultural) y una mitología o una mística marcadamente individualista, concentrada en la personalidad del actor, en sus visiones y revelaciones.

Es factible reconocer la asunción de una ética severa que regula la actitud del grupo ante el arte, ante sí mismo y ante el contexto social.

Los grupos están en permanente indagación con respecto a contenidos y formas de expresión. Sus investigaciones los conducen en busca de inspiración, predominantemente, hacia la tradición indígena y hacia la tradición occidental y no occidental. El teatro greco-latino, medieval, la comedia del arte, el barroco, el teatro clásico japonés y chino, el teatro hindú, africano, balinés, la cultura andina precolombina y posterior, proporcionan un vastísimo material de expresión definitivamente antiilusionista: música, poesía, máscaras, zancos, dislocación del personaje, acrobacia, ceremonial, ritualización, uso de formas simbólicas, arquetípicas y convencionales, celebración, carnaval.

Este teatro es formalmente voraz. Se nutre de todas las artes del sonido, del movimiento, de la plástica. Entre sus alimentos se halla la literatura, el cine, el panfleto, el periodismo, la televisión, el documento, la danza, el folclore; la radio, el video, las artes marciales.

De los creadores del teatro contemporáneo tenemos algunos nombres que circulan con insistencia en nuestros grupos: Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Augusto Boal, Peter Brook, Roy Hart, Pina Bausch, César Vallejo.

De todas estas fuentes deriva una concepción totalizadora del espectáculo que asimila danza, canto, gesto, ritual y toda la expresi-

vidad posible en un anhelo de que el teatro vuelva a ser teatro, sin limitaciones ni reglas.

Una búsqueda de tal naturaleza está íntimamente enlazada con una sollicitación medular que consiste en el rescate y la creación de la propia identidad cultural.

Los espectáculos del teatro de grupo acostumbran ser propuestos como experiencias para el actor y para el espectador. Por ello, los conceptos y las imágenes de viaje, travesía, tránsito, visión, revelación, soledad, encuentro, transfiguración, celebración, participación, epifanía, se prefieren a relato, exposición, descripción, explicación.

La experiencia del hecho teatral tiende a la permanencia y a absorber la totalidad vital del grupo: estudio, investigación, pedagogía, entrenamiento, espectáculo, discusión, convivencia.

Cabe aclarar que los factores comunes no excluyen las diferencias. Cada grupo se dispone a edificar una personalidad, una forma —y hasta un contenido— que les sea peculiar.

Un fenómeno interesante que indica ya una etapa de consolidación y de madurez, lo configura la organización de los grupos en el denominado Movimiento de Teatro Independiente, cuyos fines gremiales y de perfeccionamiento en el oficio hacen prever la ejecución sistemática de importantes proyectos.

El teatro de grupo es la metáfora del mundo al que se aspira —dentro de múltiples tendencias y divergencias— en el plano de las relaciones interpersonales, en el del desarrollo de sus integrantes y del conjunto, y en el plano de la producción concebida colectivamente y racionalmente con solidaridad en las responsabilidades.

La exposición que hemos preparado no pretende incluir a todas las agrupaciones, ni siquiera a todas aquellas que se considera más representativas. Nos restringimos, con intención sustancialmente ilustrativa, a una muestra de grupos que centralizan su actividad en la capital, procurando, en lo posible, registrar las tendencias de mayor interés. La presencia de *Yego* y de *Los Grillos*, quienes ya no están en actividad, obedece a la importancia que tuvieron y tienen aún para el desenvolvimiento de la realidad actual del teatro de grupo.

### HISTRION, TEATRO DE ARTE

*Histrión* fue fundado en 1956 por egresados de la Escuela Nacional de Arte Escénico con la intención de ejercer profesionalmente.

En su trayectoria destaca la seriedad, calidad y continuidad de sus representaciones, así como el establecimiento de una organización que ha posibilitado el desarrollo de un sistema de repertorio que abarca autores nacionales y extranjeros de prestigio. Esto último contribuyó a la existencia de un elenco permanente.

En 1964, *Histrión* viaja exitosamente a Chile con una selección de tres obras dramáticas nacionales: *Santiago el pajarero*, de Julio Ra-

món Ribeyro; *El fabricante de deudas*, de Sebastián Salazar Bondy y *La chicha está fermentando*, de Rafael del Carpio.

Su producción en 1968 de *Marat-Sade* de Peter Weiss, dirigida por Sergio Arrau, le otorga un decidido impulso hacia la modernidad al teatro en el Perú.

Los principales impulsores del grupo fueron los hermanos Tulio, José, Mario y Carlos Velásquez.

#### **Producción:**

- Seis personajes en busca de autor*, Luigi Pirandello (1957).
- El sargento Canuto*, Manuel A. Segura (1957).
- Monserrat*, Emmanuel Robles (1958).
- El Dr. Knock*, Jules Romain (1959).
- Dos viejas van por la calle*, Sebastián Salazar Bondy (1959).
- Volpone*, Ben Jonson (1960).
- Santiago el pajarero*, Julio Ramón Ribeyro (1960).
- Proceso a Jesús*, Diego Fabri (1961).
- Entrar y salir por el espejo*, Sarina Helfgott (1961).
- Túpac Amaru*, Osvaldo Dragún (1961).
- El fabricante de deudas*, Sebastián Salazar Bondy (1962).
- Los fusiles de la madre Carrar*, Bertolt Brecht (1963).
- La chicha está fermentando*, Rafael del Carpio (1963).
- Un enemigo del pueblo*, Henrik Ibsen (1964).
- La escuela de los chismes*, Sebastián Salazar Bondy (1965).
- Los Ruperto*, Juan Rivera Saavedra (1965).
- Marat-Sade*, Peter Weiss (1968).
- Orquesta para señoritas*, Jean Anouilh (1977).
- El alcalde de Zalamea*, Pedro Calderón de la Barca (1982).

«Jorge Puccinelli Converso»

#### **Premisas**

- Emplear el teatro como apoyo al proceso educativo y cultural en el país.
- Utilización de criterios didácticos en la selección y promoción de textos y espectáculos.
- Procurar la estabilidad en los elencos, mediante un repertorio disponible y activo.
- Trabajar con honestidad profesional.
- Entregarse sincera y vitalmente al teatro.
- Búsqueda de una producción dramática nacional.
- “Propender a la más amplia difusión de las actividades escénicas, con todo lo que ellas tienen de inquebrantable vocación, de permanente e inextinguible capacidad de trabajo y culto insobornable hacia los valores permanentes del Arte”.
- Contribuir “a través del teatro a una cultura auténticamente popular y nacional”.
- Intervenir en la creación de una conciencia cultural en el pueblo.

## HOMERO, TEATRO DE GRILLOS

En 1963, Jaime Castro, Aurora Colina, Alejandro Elliot, Víctor Galindo, Sara Joffré y Homero Rivera crean el grupo con el objeto de dedicarse especialmente al teatro para niños. Posteriormente producirán también obras para adultos. Desde 1964 organizan festivales de teatro para niños y en 1966 inician su importante labor editorial con *Vamos al teatro con los grillos*, libro que incluye textos creados por el grupo. En 1974 preparan una muestra de teatro peruano para adultos que culmina con la publicación de un libro. Esta tarea continúa hasta la fecha a cargo, alternadamente, de otras agrupaciones.

En el terreno del teatro para niños, asumieron su función con imaginación, responsabilidad y espíritu crítico. En sus obras convergían sobriamente el humor, la poesía, la música, la danza, con una acción atractiva, portadora de cálidos contenidos humanos. El llamado a la participación del espectador era esencial en sus producciones, siempre atentas a los conceptos de fraternidad y solidaridad.

Con austeridad, medida y naturalidad coloquial, el grupo mostró una cuidada selección de obras para adultos sustentadas por una constante actitud de denuncia. El estilo realista extremadamente antirretórico y sutil de sus puestas en escena enseñaba un saludable ascetismo en un medio en el que la norma era el engolado artificio vocal y la gestualidad gratuita y decorativa.

En 1980, deja de actuar como grupo de teatro para abocarse al campo editorial, habiendo ejercido un intenso y honroso magisterio teatral.

### Producción :

### Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

*Pinocho* (adaptación) (1964).

*Cuento para la hora de dormir*, Sean O'Casey (1964).

*Sabor a miel*, Shelagh Delaney (1965).

*El pagador de promesas*, Dias Gomes (1967).

*América Hurrah*, Jean Claude Van Itallie (1967).

*El cuadro*, Eugéne Ionesco (1968).

*Dutchman*, LeRoi Jones (1968).

*La persona buena de Sechuán*, Bertolt Brecht (1968).

*La excepción y la regla*, Bertolt Brecht (1969).

*El matrimonio de los pequeños burgueses*, Bertolt Brecht (1970).

*Juan Palmieri*, Antonio Larreta (1975).

*El gran Giro*, Luis Gómez Sánchez (1977).

### Premisas

- Producir teatro para niños y adultos con responsabilidad en lo estético e ideológico.
- Asumir el teatro como un compromiso histórico con la época y el país.

- Contribuir a la creación de un teatro auténticametne peruano en sus textos y en sus medios expresivos, no con declaraciones, sino en los hechos, en la práctica.
- Cuestionar formas e ideas caducas aplicadas al teatro y a la sociedad.
- Estimular la discusión sobre teatro peruano.
- Impulsar la organización y el encuentro para fines comunes del teatro de grupo.

## YEGO, TEATRO COMPROMETIDO

Durante el año 1963, Carlos Clavo Ochoa, comenzó a trabajar obras cortas escritas en grupo con las cuales se parodiaba la realidad. Durante este período aparecen *Al noveno sale* y *La cultura*, de César Jordán Ikeda y una parodia de *Romeo y Julieta*. Es en 1964 que surge el nombre de *Yego, teatro comprometido*. Yego es la fusión de “ye-ye” y “go-go”, con lo cual señalan su filiación con la música y las actitudes de la juventud urbana de entonces. Compromiso significaba compromiso consigo mismos como jóvenes.

El grupo estaba impulsado por un cerrado rechazo a las reglas y al contexto y por una fe absoluta en la fuerza y la pureza de su libertad creativa. Su permanente búsqueda de autenticidad los convirtió rápidamente en una presencia incómoda. La base de su actividad estaba en el trabajo experimental concebido como una premisa aplicable a cada instancia del proceso de producción. Los espectáculos de *Yego*, estaban signados por su gran creatividad escénica, su sentido experimental, su humor y el desplazamiento de una vibrante energía. Todo ello regido por dos principios centales: la intensificación del contraste y la amplificación del absurdo.

*Yego* fue un importante impulso hacia la renovación. Su apego a la libre creatividad y al experimento ha quedado como una ineludible norma de conducta en los grupos jóvenes. Algunos de sus principios son todavía fácilmente reconocibles en muchas de las actuales puestas en escena.

En 1978 se disolvió el gupo, debido a contradicciones internas y a una necesidad de renovación.

### Producción :

*Alicia encuentra el amor en el maravilloso mundo de sus quince años* (1964).

*Ejercicio 69* (1969).

*Los Ruperto*, Juan Rivera Saavedra (Adaptación) (1970):

*Homenaje* (1971).

*Espectáculo* (1971).

*Poemas dinámicos a mi infancia* (1972).



*Poemas dinámicos a mi fe* (1972).

*El avaro*, Molière (1973).

*Las preciosas ridículas*, Molière (1974).

*Los ojos del hermano eterno*, Stefan Zweig (Adaptación) (1974).

### *Premisas*

- El amor es la solución del mundo y debe empezar por uno mismo.
- El teatro es la ciencia de las emociones.
- Todo se puede hacer en teatro, siempre y cuando se trate de cosas que sucedan en el escenario, aun cuando no sean visibles.
- El arte es la solución creativa a un problema planteado.
- No existe una sola forma de hacer las cosas.
- Rechazo a las reglas.
- Nunca copiar, ir siempre en pos de la autenticidad.
- Todos somos actores, incluso los técnicos.
- Existe una frontera entre el mundo y el teatro.
- Trabajar la expresión visual dinámica (cuerpo y luz) y la música en forma experimental.
- Usar la técnica expresionista en todos los niveles.
- El trabajo de laboratorio se aplica a todas las fases de la producción, no solamente al actor.
- Buscar descubrimientos en forma intuitiva.
- No al naturalismo, sí al realismo.
- El actor vive su papel solo en los ensayos, nunca durante la representación.
- Los miembros del grupo forman parte de una totalidad orgánica que funciona como si fuera una sola persona.

### *TELBA*

El grupo de teatro *Telba* surgió en 1969 como una inquietud de jóvenes barranquinos por hacer teatro y satisfacer, a la vez, la necesidad de la presencia de un conjunto escénico en el distrito. Posteriormente ingresaron actores con experiencia teatral en otras instituciones. A través del estudio y del análisis crítico de sus montajes comenzó a tomar conciencia del rol que socialmente debía cumplir el teatro. Esta es ahora su preocupación básica.

En 1984, *Telba* abre una escuela teatral para posibilitar una formación académica y captar nuevos valores.

Esta agrupación considera a cada montaje como una etapa en su desarrollo formal e ideológico. Desde 1980 ha incorporado a los autores Rafael León y Fedor Larco, con quienes ha venido produciendo

do obras de humor y crítica social. Actualmente trabaja también en una línea dirigida al sector popular urbano.

Telba ha organizado, entre otras actividades, tres festivales y seminarios de teatro para niños.

#### *Producción :*

*El cuidador*, Harold Pinter (1973).

*Los televisores*, Jorge Chiarella (1974).

*Cuba, tu son entero*, Nicolás Guillén (1975).

*La empresa perdona un momento de locura*, Rodolfo Santana (1978).

*Lucía, Manuel y un viejo cuento*, creación colectiva (1981).

*El que se fue a Barranco*, Rafael León y Fedor Larco (1983).

*Amor de mis amores*, Rafael León e Ictus (1983).

*Marité*, Rafael León y Fedor Larco (1984).

*Tres Marías y una rosa*, David Benavente (1985).

*AM/FM*, Rafael Dumett y Roberto Angeles (1985).

*Guayasamín en Senegal*, Rafael León y Fedor Larco (1986).

*El terno blanco*, Alonso Alegría (1986).

*Made in Peru*, creación colectiva (1986).

#### *Premisas*

- Mostrar que el teatro puede ser instrumento de sobrevivencia.
- Intervenir en el proceso de producción nacional de una cultura auténticamente popular.
- Utilizar la inventiva popular, su lenguaje, historias y experiencias.
- Desarrollar, tanto para adultos como para niños, un teatro concientizador que ayude al grupo y al público a reflexionar críticamente sobre nuestras contradicciones sociales.
- Indagar, mediante una dramaturgia propia, en la problemática urbana para analizar el entorno social y ahondar en las claves del proceso de construcción de la nacionalidad.
- “El teatro es espejo, es poder mágico de transformación y es instrumento de siembra y cosecha”.

### **GRUPO PIQUERAS**

Juan Piqueras, director y fundador del grupo, tiene una larga trayectoria como mimo solista. Inició sus actividades en 1962 con la *Compañía Nacional de Mimo* (de muy corta duración) bajo la dirección de Emilio Galli, continuando su labor en el Teatro Universitario de San Marcos con la conducción de Sergio Arrau. En 1966 fundó *Los mimos de Jueves*, denominado así por el nombre de la institución

que los albergaba. Es recién en 1970 que establece con su esposa Carmen Caro, el *Grupo Piqueras* como organismo autónomo. Actualmente es miembro del Movimiento de Teatro Independiente.

El grupo se dedica a la producción de obras para niños, tanto en teatro como en mimo. Para adultos trabaja exclusivamente en mimo. Es en este campo donde ha concentrado su tarea experimental y de investigación, logrando una sólida línea de innovación.

Este conjunto ha organizado importantes encuentros y festivales de mimo, entre los que destaca el *VI Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo* (Lima). Asimismo, ha editado *Importancia del arte del mimo en la educación del niño y del adolescente*.

#### Producción :

(Para adultos).

*La libertad es un mito*, Juan Piqueras (1971).

*Johnny ven, regresa a casa*, Peter Schumann (adaptación) (1972).

*Poema*, Juan Piqueras (1980).

*Historias para mirar*, Juan Piqueras (1982).

*La soledad, la lluvia, los caminos...*, Juan Piqueras (Homenaje a César Vallejo) (1984).

(Para niños)

*El mago de Oz*, F. Brown (adaptación) (1974).

*Los juegos de Valentín*, Juan Piqueras (1975).

*Vamos, niños, juguemos al mimo*, Juan Piqueras (1977).

*Pepito, el machote*, Juan Piqueras (1980).

*Los zapatos prodigiosos*, Carmen Caro de Piqueras (1982).

*El mundo al revés*, Juan Piqueras (1983).

*La cabeza del dragón*, adaptación de *Farsa infantil de la cabeza del dragón*, de Ramón del Valle-Inclán (1985).

*Muñeco de brea*, Juan Piqueras (1986).

*Cuentos y canciones latinoamericanas de navidad* (1986).

#### Premisas

—Búsqueda de un lenguaje no mimético.

—Rechazo a la transcripción literal.

—Reducción de la graficación al mínimo indispensable.

—Utilización de la abstracción.

—Generar sensaciones e inquietud en el espectador.

—Uso pleno de la visualidad.

—Plasticidad total

—Objeto, espacio, tecnología: integración sin limitaciones.

—Puesta en escena rigurosa, pero con libertad para la improvi-

- Investigación en la realidad nacional para construir un nuevo lenguaje.
- Todo esto con el objeto de crear un mimo original y auténtico.

## YUYACHKANI

Bajo la dirección de Miguel Rubio, el grupo *Yuyachkani* se organiza en 1971 alrededor de un núcleo de actores independizados de Yégo; teatro comprometido. El teatro de grupo es adaptado como forma de vida y de trabajo en comunidad con el propósito de poner en práctica una concepción de relación interpersonal definida por criterios de solidaridad colectiva.

Desde sus primeros trabajos este conjunto ha permanecido en contacto permanente con la población campesina y obrera y con los sectores marginales del país. Hacia ellos dirige su labor y de ellos toma historias, testimonios, temas, actitud frente a la vida, procedimientos de relación y de comunicación, danza, música, canto, celebraciones. La cultura popular es el sustento vital y creativo de *Yuyachkani*.

La riqueza expresiva del grupo está íntegramente comprometida con el pasado, el presente y el futuro de lo más hondo de nuestra nacionalidad. *Yuyachkani* investiga dentro de una opción vinculada íntimamente con la cultura y las aspiraciones populares. En tal sentido, el método de creación colectiva es el que, por ahora, más se compatibiliza con sus exigencias.

Objetivo esencial de su quehacer teatral y cotidiano es la configuración de los rasgos fundamentales de una autenticidad y el aprendizaje de una manera de compartir la existencia cada vez más digna y humana.

*Yuyachkani* tiene una activa participación en la promoción del desarrollo del teatro en el Perú mediante publicaciones, talleres, reuniones, invitaciones a personalidades y grupos teatrales del extranjero. Actualmente tiene a su cargo la dirección del Movimiento de Teatro Independiente.

### Producción :

- Puño de cobre* (1971).
- Allpa Rayku* (1979).
- Los hijos de Sandino* (1980).
- Los músicos ambulantes* (1982).
- Encuentro de Zorros* (1985).
- Un día en perfecta paz* (1985).
- Baladas del Bien-Estar* (1985).

### Premisas

“El nuevo teatro latinoamericano está recuperando nuestra historia y lo mejor de su tradición cultural y se sumerge de esta manera

en la búsqueda de una dramaturgia nacional y latinoamericana. Este movimiento se inscribe, así, de manera consciente en el curso de nuestra cultura popular, nutriéndose de la fiesta, el mito, la tradición oral, la celebración, la máscara, la música y la danza, y desarrolla a partir de allí una nueva propuesta acorde con el sentir y las necesidades de nuestro tiempo. Para que este movimiento hoy dé señales de madurez, ha tenido de por medio no solamente el paso del tiempo, sino la vida junto a los hombres y mujeres de nuestro pueblo.

Es de este movimiento del que nos sentimos parte y desde donde desarrollamos nuestra utopía posible, la de la liberación de la humanidad de sus propios demonios. Y en la gesta necesaria para el arribo a la utopía, hemos querido dar nuestros mejores esfuerzos con el teatro. Con el teatro y su capacidad subvertora y corruptora de los hierros ideológicos que sujetan conciencias, sentimientos, afectos y capacidad de gozo. Es este movimiento el que nos confronta y nos compromete en esta opción teatral, el que nos exige también un compromiso aún mayor en nuestra vida cotidiana. (...) Que este reconocimiento nos encuentre reafirmando nuestra opción de comunidad ... que se propuso no dejar para más tarde el ejercicio de las nuevas relaciones humanas por las que luchamos, haciendo del teatro una forma de vida, y haciendo de nuestra vida una apuesta a la vida colectiva y al aprendizaje constante de un nuevo ser humano en ejercicio cotidiano de nuestros propósitos”.

### CUATROTABLAS

Fundado por Mario Delgado, *Cuatrotablas* se establece como grupo de teatro en 1971. Desde entonces ha venido trabajando de manera ininterrumpida en favor de la idea del teatro como expresión de una cultura grupal.

Además de haber desarrollado numerosos espectáculos, ha sostenido una línea permanente de investigación acerca del teatro de grupo y de la pedagogía del actor.

Sus obras se distinguen por un intenso apoyo en la expresión corporal y musical, aunque sin llegar a mitificar la exclusión del texto. Los actores se abisman en niveles que comprometen sus vivencias más íntimas. Para ellos actuar no es representar, sino encontrarse, autorevelarse, practicar una permanente revisión de sus existencias. En *Cuatrotablas* la creación colectiva no es un método para la elaboración de obras. Es una forma de alcanzar la propia identidad personal por la vía de la creación grupal. En tal sentido, puede observarse estrechas relaciones con la teoría y la experiencia de Jerzy Grotowski y Eugenio Barba.

*Cuatrotablas* vive en constante proceso de renovación mediante el intercambio con lo más avanzado del teatro latinoamericano, europeo y oriental. Su vocación de cambio se trasluce, también, en dos singulares decisiones al transformarse, en 1974, en Laboratorio de In-

vestigación Teatral y, en 1985, en Asociación para la Investigación Actoral.

De otro lado, el grupo ha estado siempre preocupado por el contacto con nuestra cultura, motivado por razones expresivas y por el ánimo de integrarse a la construcción de una autenticidad nacional

#### *Producción :*

*Tu país está feliz*, Antonio Miranda (1971).

*Oye*, Luis Britto (versión libre) (1972).

*El sol bajo las patas de los caballos*, Jorge Adoum (versión libre) (1974).

*La noche larga* (1975).

*Encuentro* (1977).

*Equilibrios* (1979).

*Revisión* (1979).

*Cuatrotablas-Brecht* (1980).

*Aquí no hay Broadway* (1985).

*Duelo de soledad* (1986).

*El trabajo que hacemos* (1987).

#### *Premisas*

“¿Qué significa un teatro de grupo? Es el teatro que surge de una nueva visión del trabajo del actor. Es aquél donde el actor no es más ya un intérprete, ni siquiera se reclama ser parte de un teatro colectivo (una de las mayores falacias creadas para aplacar la culpa de manipular el trabajo del actor). En un teatro de grupo, el actor arriesga en cada momento de su trabajo su propia visión del mundo y del teatro frente al público. Es así que el teatro de grupo no intenta pedir prestado en absoluto el lenguaje de otros medios, ni tampoco pretende recrearse dentro de un lenguaje que el público ya habla. El resultado de este tipo de trabajo es un lenguaje personal y muy profundo, que se socializa en el acto mismo del hecho teatral. Es un lenguaje difícil que no siempre encontraremos bello, pero tampoco claro para quien busca reafirmar sus propias ideas. En el teatro de grupo el trabajo del actor pone los intereses de éste sobre la escena, y los convierte en inquietudes vivas que corren entre los espectadores... El público sabe que nuestras inquietudes personales pueden sumarse a las suyas. Sabe que asiste a un acto donde él tiene que poner de su parte, no su imaginación, sino algo mucho más peligroso: su propia visión del mundo”.

#### **ABEJA**

Ismael Contreras y Juana Medina, constituyen el grupo *Abeja* en 1971. Los tres primeros años estuvieron dedicados a diversas ocupaciones además del teatro, lo que significó un trabajo sumamente re-

cargado para cada uno de los integrantes. En el año 1974 estos renuncian a sus respectivas ocupaciones para dedicarse únicamente a la actividad teatral. Es así como empiezan una labor absorbente en el teatro para niños y jóvenes.

*Abeja* sigue la técnica del repertorio. De las 28 obras que ha montado, han sido seleccionadas 11 para formar parte de sus programas permanentes dirigidos a niños de educación inicial, primaria y secundaria. Desde hace 9 años trabaja en el Museo de Arte de Lima, institución a la que el grupo se siente ligado.

*Abeja* ha tenido una importante participación en festivales nacionales e internacionales. Cuenta, asimismo, con la intervención en dos congresos nacionales de psicología a través de ponencias presentadas como culminación de proyectos ejecutados por su unidad de investigaciones. Dicha unidad cumple, además, con la función de asesorar las obras del grupo.

#### *Producción :*

- El magnífico cazador*, Juana Medina (1971).
- La gallinita sembradora*, Estela Luna (1973).
- La fiesta de los colores*, Estela Luna (1973).
- La gran carrera*, Luis Valdivieso (1973).
- El gallo y el zorro*, Juana Medina (1974).
- Villasucia*, Ismael Contreras (1975).
- El sargento Canuto*, M. A. Segura (1976).
- Historia del círculo de tiza*, Bertolt Brecht (adaptación) (1977).
- Por una flor*, Ismael Contreras (1978).
- Escuela de payasos*, Friedrich Waechter (1982).
- Achiké, la tierra seca*, Ismael Contreras (1985).
- Un hombre es un hombre*, Bertolt Brecht (1986).
- El hueco en la pared*, Ismael Contreras (1986).

#### *Premisas*

- Investigación, promoción y desarrollo del teatro para niños y jóvenes.
- Asumir el teatro como vocación y forma profesional de vida.
- Búsqueda de un teatro dinámico, integral, que utilice el color, la danza, el canto, la música, el humor con un sentido altamente creativo.
- Tratamiento de problemas de niños y de jóvenes, involucrándolos en su propia realidad.
- Uso de material proporcionado por la cultura nacional.

### NOSOTROS

En 1975 se funda *Nosotros* como centro cultural, tomando como punto de partida al grupo *Aquí y Ahora*. *Nosotros* realiza investiga-

ción y promueve el trabajo en equipo acerca del teatro infantil y juvenil. Sus promotores son Ernesto Ráez y Miryam Reátegui.

En 1976, organiza el *Primer Seminario sobre el Niño y el Arte*, donde se discuten y difunden los problemas y soluciones más importantes, a nivel nacional e internacional, en el área de la promoción de la creatividad infantil. En concordancia con sus objetivos de difusión ha extendido su accionar a diversas zonas del país, propiciando la aparición de numerosos talleres de creatividad infantil. En 1983, edita *Creart*, importante guía cultural de arte y espectáculos. Entre su labor editorial ha publicado, también, *Juegos dramáticos para educación inicial y básica regular* y *Dirección de teatro escolar* de Ernesto Ráez.

*Nosotros* encara el teatro para niños como una actividad de libre expresión con clara concepción de sus responsabilidades artísticas, pedagógicas y éticas. Cultiva tanto la adaptación de textos universales como la creación original. Una veta que domina con soltura es la de ambientar sus montajes en el país utilizando, en particular, música y vestuario autóctonos. Destaca en sus obras el llamado a la solidaridad, al trabajo colectivo, a la verdad y a la justicia social. Por otro lado, rechaza el individualismo mesiánico, la utilización de astucias deshonestas para conseguir el objeto deseado, el anhelo de riquezas y el uso del miedo y el terror como mecanismo dramático.

#### *Producción :*

*La casita bonita*, León Tolstoy (adaptación) (1975).

*La niña sabia* (1979).

*Los leñadores y el bosque* (1980).

*El rey de los animales* (1980).

*El rey pomposo* (1982).

*El cangrejito volador* (1986).

#### *Premisas*

- Permitir a niños y a jóvenes descubrir, desarrollar, controlar y dominar sus medios expresivos.
- Posibilitar la práctica del derecho de opinión y de crítica.
- Utilizar el juego espontáneo de libre expresión, las técnicas de educación de la percepción, de estimulación de la creatividad y de afinamiento de la capacidad reflexiva y crítica, así como el sentido de trabajo en equipo.
- Revisar la temática tradicional y someterla a un análisis riguroso para su adecuación a nuestra realidad y objetivos.
- Crear una dramaturgia propia que surja de nuestro entorno socio-cultural y con plena conciencia de su responsabilidad social y pedagógica.

—Diferenciar el teatro infantil del teatro juvenil en sus medios y en sus objetivos.

### COMUNIDAD DE LIMA

Nace en 1976 con el propósito de asumir de manera profesional una forma de trabajo encontrada en su experiencia teatral universitaria (Universidad de Lima, 1972-1976). Centra sus actividades en la investigación, docencia y producción teatrales, así como en la promoción y difusión de manifestaciones artísticas y culturales. Su gestor y director es Carlos Padilla.

El grupo ha establecido sólidos hitos en su trayectoria: una base legal e institucional que respalda su labor de proyección cultural; la refacción, implementación y administración del Teatro Comunidad de Lima en Santa Cruz, Miraflores (perdido por razones extrateatrales); la formación de jóvenes aficionados en su taller actoral permanente; investigaciones sobre problemática teatral (aún inéditas) y la producción de numerosos montajes.

En octubre de 1985, *Comunidad de Lima* asumió la vice-presidencia del I Festival Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud - ASSITEJ Perú, teniendo a su cargo también la Comisión de Recepción de los elencos visitantes y la Central de Información y Servicios Computarizados para el evento.

Actualmente es uno de los miembros más activos del Movimiento de Teatro Independiente de Lima, sobre cuya problemática realiza una amplia investigación.

Este grupo planifica sus obras con sumo cuidado, siguiendo una orientación formal experimental en consonancia con sus preocupaciones por participar en el proceso generador de una identidad nacional.

#### *Producción :*

*El asalto*, José Vicente de Paula (1976).

*Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, Federico García Lorca (1980).

*Muerte y Vida Severina*, Joao Cabral de Melo Neto (1981).

*Las hermanas de Búfalo Bill*, Manuel Martínez Mediero (1982).

*Cuando las marionetas hablaron*, creación colectiva del Teatro Taller de Colombia (1983).

*Eréndira*, Gabriel García Márquez (adaptación) (1984).

*El gallo fanfarrón*, adaptación de un cuento popular (1985).

*Mariana Pineda*. Federico García Lorca (1986).

#### *Premisas*

“Desde su primer montaje conserva como característica el cuestionamiento de la realidad nacional y latinoamericana, acercándose a

su problemática a partir de la observación, la documentación y el análisis, y la búsqueda de formas dramáticas propias para expresarlas como una respuesta de compromiso con estos tiempos.

Cada puesta en escena es ofrecida como una propuesta alternativa de lenguaje integral, que se ha venido gestando desde el inicio de su producción, y que se propone envolver al espectador en un acercamiento humano, ofreciendo más de una lectura de la pieza tratada.

*Comunidad de Lima* es consciente de que la búsqueda de la identidad propia, nacional y latinoamericana, es ardua y en algunos momentos dolorosa. De allí su vocación de trabajo teatral dentro del grupo de manera corporativa. Porque sostiene que el desarrollo de nuestros pueblos sólo es posible por el esfuerzo conjunto de sus hombres, es que opina que en la actividad artística y, especialmente, en el teatro, deben consolidarse movimientos organizados que asuman con madurez la búsqueda de esta identidad, sin perder su individualidad, a través de las diferentes tendencias de expresión”.

### QUINTA RUEDA

*Quinta Rueda* se originó en 1978 a iniciativa de un grupo de actores formados en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, con la intención de desarrollar una alternativa que incorporara con la experimentación, la producción y la promoción teatral. Su directora es Ruth Escudero.

Esta agrupación trabaja predominantemente con textos ya elaborados y de diversa procedencia, tanto para niños como para adultos. Su producción escénica está motivada por la necesidad de plantear la opinión crítica de la mujer con relación al entorno social contemporáneo.

En *Quinta Rueda* la mujer no es solamente portadora de una actitud de compromiso con la realidad. Ella se hace presente con realizaciones concretas, poniendo en juego y cuestionando su propia imaginación y su capacidad de trabajo en el estudio, la investigación, la experimentación, la producción y la promoción teatral.

#### Producción :

*Los saltimbanquis*, Luis Enríquez y Sergio Bardetti (1978).

*Alfa Beta*, E. A. Whitehead (1980).

*La agonía del difunto*, Esteban Navajas Cortés (1981).

*Si no tenemos no pagamos pues*, Darío Fo (1982).

*Despertar*, monólogos de Darío Fo, Franca Rame y Domitila Chungara (1985).

*Isabel, tres carabelas y un actor*, Darío Fo (1986).

#### Premisas

—Desarrollar un espacio expresivo que dé oportunidad a la mu-

jer para integrar al teatro una visión femenina del mundo, e incorporar a compañeros sensibles a esta propuesta en el proyecto de construir una imagen totalizadora de nuestra realidad.

—Buscar con cada trabajo un lenguaje teatral que permita lograr formas cada vez más efectivas de comunicación para poder llegar a integrar un nuevo público al teatro.

—Colaborar en impulsar el movimiento teatral que trabaja para que nuestro teatro sea una experiencia sensible viva, de reflexión y cuestionamiento de la realidad a través de temas de la mayor vigencia y contenido.

### TEATRO DEL SOL

Es una agrupación cultural dedicada a la realización de trabajos de investigación teatral, entrenamiento actoral, producción y difusión de espectáculos a nivel nacional e internacional.

Fue fundado en 1979 con el propósito de investigar nuevas formas y contenidos dentro de nuestro ámbito social que contribuyan a enriquecer la identidad individual, grupal y cultural. El teatro es concebido como un proceso permanente de preparación del actor basado en el entrenamiento diario y en las relaciones intragrupales generadas tanto por dicho proceso como por la producción de montajes teatrales como forma de expresión.

*Teatro del sol* basa sus espectáculos en el actor, aunque sin oponerse al empleo de textos ya elaborados, utilizando un mínimo de recursos escenográficos.

Producto de su experiencia internacional y del contacto con agrupaciones extranjeras es la necesidad de volcar su metodología de trabajo en un Taller Actoral Permanente (1983) como base del grupo y como un espacio abierto para todo tipo de gente interesada en vivir una experiencia teatral. Dirigen Felipe Ormeño y Alberto Montalva.

#### *Producción :*

*El beso de la mujer araña*, Manuel Puig (adaptación) (1979).

*Pichula Cuéllar*, Mario Vargas Llosa (adaptación) (1982).

*Los cachorros*, Mario Vargas Llosa (adaptación) (1983).

*Tránsitos* (danza-teatro), creación colectiva (1984).

*Baal*, Bertolt Brecht (1984).

*Rastros y rostros* (danza-teatro), creación colectiva (1985).

*La dama triste de Huamanga*, Luis Felipe Ormeño (1986).

*Federico, jazminero desangrado*, Federico García Lorca-Luis, Felipe Ormeño. (1986).

## Premisas

- Aceptamos el teatro como comunicación grupal.
- El grupo es, fundamentalmente, una unidad operativa de producción.
- Buscamos una síntesis de técnicas y una apertura estilística, pues creemos que el actor no debe encasillarse.
- Integración de las artes.
- No rechazo al texto, pero sí libre recreación del mismo.
- Actor pensante, vinculado al contexto en que vive.
- Investigar en todas las tradiciones y culturas con respecto al actor, la dramaturgia, el hecho teatral.
- “el teatro es una opción de vida, un proceso constante de búsqueda de la identidad humana. Desintegramos e integramos aspectos del ser humano en el intento de conocernos a nosotros mismos y a la realidad que nos rodea”.

## SETIEMBRE

El grupo de teatro *Setiembre* da comienzo a sus actividades en 1979 con trabajos de ensayo y acondicionamiento psíquico y físico para actores. Aprovechando la realización de la fiesta patronal de setiembre en su pueblo de origen (Corongo, Ancash) estrena su primera obra. A partir de entonces el conjunto marcha hacia distintos puntos del país, ofreciendo esporádicas presentaciones en Lima. Más tarde centraliza su labor en la capital. Los integrantes de *Setiembre* encaran su ejercicio teatral con sentido profesional desde el punto de vista de la responsabilidad artística y del compromiso social, no desde el ángulo económico. Reconocen la exigencia de sacrificio y dedicación que conlleva la práctica teatral.

Para este grupo el teatro no cambia la historia, sino que la interpreta, la juzga, la cuestiona, la testimonia.

*Setiembre* rechaza al teatro didáctico, al simple espectáculo, a la mera diversión, a la función de difusor cultural. El teatro cumple con proyectar los propios sueños del grupo, con contar su propia tragedia como miembros de una determinada sociedad.

Los componentes de *Setiembre* cumplen variadas funciones: actuación, relaciones públicas, producción, utilería, luces, sonido, etc. Solamente la labor de dirección la asume una sola persona.

Como grupo ha participado en las muestras de teatro peruano efectuadas en Cerro de Pasco, Tacna, Lima, Cusco. Tiene el propósito, además, de contribuir a la formación actoral mediante talleres.

La dirección está a cargo de Walter Ventosilla.

### Producción:

*Calixto Garmendia*, *Ciro Alegría* (adaptación) (1980).

*Warma Kujay*, *José María Arguedas* (adaptación) (1981).

*La lliclla*, Julio Collazos (adaptación) (1981).  
*Canto coral a Túpac Amaru*, Alejandro Romualdo (1981).  
*El amauta Atusparia*, Ernesto Reyna (adaptación) (1982).  
*¿Y...?*, Walter Ventosilla (1983).  
*Luis, bandolero, Luis*, Walter Ventosilla (1985).  
*El mariscal idiota*, Walter Ventosilla (1986).

### *Premisas*

"*Setiembre* no busca un nuevo actor, porque sabe que este no existe, jamás existió. Buscamos al actor que siempre estuvo en la tierra desde que ésta aceptó transar con la existencia vital en sus suelos. Sabemos que desde el primer instante, desde el primer segundo y latido de la humanidad el actor fue el de siempre: un curioso que ha sabido contar lo que vio... Buscamos al actor sabio, al que se enfrenta con mística armado con solo su cuerpo y gestos, con la palabra o sin ella... El actor que pretendemos no tiene raza ni tiempo, no ocupa ningún espacio, nunca estuvo en ningún calendario pero, a la vez, es la piedra angular de todos los oráculos; conoce el pasado y nos lo puede contar con un sutil movimiento de manos, y pasa por el presente hacia la dicha de construir mil veces su nuevo planeta".

### *COLORIN COLORADO*

Fue fundado en 1979 con el propósito de producir profesionalmente obras de teatro para niños cuidadosamente preparadas desde las perspectivas artísticas y pedagógicas. Entre sus metas está la de promover el arte teatral como vocación y disciplina.

El grupo tiene programada la realización de reuniones, seminarios, ciclos de estudios y publicaciones relacionadas con el teatro.

Sus integrantes son, en gran parte, egresados del Instituto y de la Escuela Nacional de Arte Dramático. Por tal motivo, sus intereses en el teatro para niños están encaminados hacia una armónica organización de la puesta en escena como totalidad artística compleja. Les preocupa la proyección de una imagen escénica rica en formas y en contenidos, cuya espectación sea, fundamentalmente, una intensa experiencia. Su ideal es un teatro provisto de todas las posibilidades y adelantos técnicos. Dirige el grupo Alfredo Ormeño.

### *Producción :*

*Teodoro y el hongo parlante*, Leo Leoni (adaptación) (1979).  
*El oso colmenero*, Manuel Galich (1980).  
*Camaleón y las papas mágicas*, María Clara Machado (1982).  
*El patito feo*, María Clara Machado (1983).

*El rescate del arco iris*, Ricardo Combi (1985).  
*El gato con botas*, Charles Perrault (1987).

### *Premisas*

- El teatro para niños es, antes que todo, teatro, espectáculo.
- Realizar un teatro para niños con rigor artístico profesional.
- Concebir el espectáculo como una estructura armónica completa.
- Utilizar todos los recursos plásticos y sonoros al alcance.
- Buscar la máxima apertura y riqueza de lenguaje escénico.
- Usar la música con elementos universales y folclóricos.
- Emplear limitadamente la fantasía, poniendo un mayor acento en lo imaginativo.
- Hacer presente de manera moderada el contexto social.
- Manejar cuidadosamente los temas y conductas, buscando connotaciones constructivas.
- Estimular el juicio crítico del espectador.
- Poner en juego los logros de la pedagogía moderna con relación al fenómeno artístico y su presencia en el mundo infantil.
- Contribuir a la formación de un nuevo y exigente público teatral.

### *ALONDRA*

Desde su fundación en agosto de 1981, *Alondra* decidió trabajar profesionalmente escenificando predominantemente obras peruanas de autor, de creación colectiva y de creación colectiva con autor, tanto para adultos como para niños. Los temas que aborda tienen que ver con la realidad peruana, enfocados desde una perspectiva popular y dirigidos a los sectores medios y populares de la población. El grupo investiga y somete a experimentación temas y formas teatrales que generen un espectáculo vivo, moderno, interesante, novedoso, eficaz. Se pretende, igualmente, contribuir a la configuración de un auténtico teatro nacional mediante sus producciones, sus hallazgos, sus publicaciones y su directa participación en seminarios, mesas redondas, foros.

*Alondra* se propone crear un teatro sugerido que haga participar al espectador, poniendo en juego su propia imaginación al confrontarlo fundamentalmente con los actores dispuestos en un espacio que reduzca al mínimo la escenografía, la utilería, los cambios de vestuario, el movimiento de la luz, y que cuente con el apoyo oportuno y adecuado de la música. Para lograr esto se acude perspicazmente a técnicas específicamente musicales, cinematográficas y de televisión.

De otra lado, y aplicando los principios aludidos, *Alondra* realiza también una apreciable labor en el campo de la niñez.

Actualmente este conjunto posee una diferenciada personalidad y representatividad en el país y en el extranjero. Su director es Jorge Chiarella.

*Producción :*

- ¿Amén?, Juan Rivera Saavedra y Alondra (1981).
- 1/2 Kg. de pueblo, Juan Rivera S. y Alondra (1982).
- Dos mañanas, Juan Rivera S. y Alondra (1982).
- La melodía misteriosa, Celeste Viale (1983).
- Ya viene Pancho Villa, Juan Rivera S. y Alondra (1984).
- De pasar no pasa, Juan Rivera S. y Alondra (1985).

- Plantear al actor como centro de comunicación, explotando todas sus cualidades expresivas sin más apoyo que el absolutamente indispensable.
- Buscar la máxima síntesis narrativa en algunos pasajes en la obra, para ganar tiempo y utilizarlo en el desarrollo de otros que más requieren de la atención del espectador.
- Indagar las posibilidades proteicas del actor y de los objetos, como un medio de experimentar la multiplicidad y simultaneidad de tiempos y espacios.
- Explorar técnicas actorales que gesten y sostengan atmósferas y ritmos envolventes de gran poder comunicativo.
- Trabajar fundamentalmente en el espacio espiritual del espectador, buscando que la obra accione directamente sobre su ritmo interior. Ligar el ritmo interior con la inteligencia del espectador apunta a su percepción y aprehensión más sensible y lúcida.
- Emplear métodos de trabajo diversos, que vayan desde tomar al teatro como una obra musical (tratando la obra y su puesta en escena como una composición y ejecución musical), hasta abordarlo como si fuera un periódico donde el espectador pueda ver con claridad qué titulares tiene, cuál es la noticia principal y cuál la secundaria, cuál es la foto (imagen más fuerte) que se publica.
- Aplicar las teorías brechtianas y los conceptos que propugna Peter Brook, además de aportes propios.
- Trabajar con permanente análisis, reflexión, investigación, técnica de improvisación y un cuidadoso tratamiento de la estructura y el lenguaje de la obra.
- Utilizar la creación colectiva con autor, en la que el autor, los actores, los técnicos y el director aportan en la elección del tema, la investigación y la estructuración de la obra, material que el autor recoge, profundiza, dimensiona y resuelve dramáticamente.



## RAICES

Surge en 1982 con el propósito de dedicarse plenamente a la actividad teatral para niños, jóvenes y adultos, adoptándola como medio de vida.

A partir de un rechazo a las formas usuales del teatro en nuestro medio y, sobre todo, al teatro de texto, el grupo concentra su labor creativa y sus investigaciones en una renovación formal y temática que parte del arte del actor.

Para *Raíces* el actor debe desplegar sus potencialidades expresivas al máximo, en un juego inagotable de tensión y entrega.

Su producción está encaminada hacia los sectores populares a través del método de creación colectiva, en un esquema de confrontación permanente con las maneras de hacer teatro y con la sociedad en el país.

La puesta en escena de espectáculos se ve complementada con la difusión y la enseñanza en múltiples niveles por intermedio de talleres especializados de formación en técnica actoral.

Como conjunto ha tomado parte en numerosos festivales y muestras nacionales, ejecutando una de las más intensas tareas de difusión entre nosotros, a pesar del relativamente corto período de existencia que posee. Está dirigido por Ricardo Santa Cruz.

### *Producción:*

*Trozos de infancia* (para niños) (1982).

*Trozos de vida* (para jóvenes y adultos) (1983).

*Había una vez...* (para niños) (1984).

*Sol y sombra* (para niños) (1985).

*Sol y sombra* (para adultos) (1985).

*Baño de pueblo* (para adultos) (1986).

### *Premisas*

“Nuestro trabajo se orienta a la investigación y experimentación con nuevos contenidos y formas teatrales. Hoy en día se confunde el teatro con la literatura priorizándose la palabra —lenguaje oral— sobre los otros elementos expresivos fundamentales del hecho teatral.

Nos encontramos dentro de la nueva corriente teatral que pretende deslindar el teatro de la literatura, utilizando íntegramente todos los elementos comunicativos del hombre y los objetos. De esa manera, nuestro trabajo fusiona la expresión corporal, el uso del sentido articulado y no articulado, la danza, la música, el psiquismo y el uso variado de los objetos, los cuales van transformándose en elementos y personajes de múltiples significados en el transcurso del espectáculo.

Por medio de nuestra actividad artística, pretendemos aportar a la difusión cultural y transformación de nuestra sociedad.

Hemos asumido el teatro como una opción de vida, sabiendo desde siempre que la lucha por la supervivencia con dignidad es una de las tareas que engrandece a los hombres y los hace cada vez más humanos”.

## TEATRO DE CAMARA

Actores pertenecientes al Teatro Nacional Popular deciden retirarse y establecen *Teatro de Cámara* en 1982. Su formación es de carácter académico y con especial dedicación al teatro de texto. Como grupo se dirigen hacia el trabajo profesional, desarrollando una profundización en la función del actor. Les interesa, particularmente, la experimentación con textos clásicos y contemporáneos mediante su reinterpretación y actualización.

La coincidencia entre aspiraciones específicamente artísticas y objetivos de cuestionamiento acerca del ser humano en su problemática existencial y social, tanto en un plano universalista como en el de la contextualización particular, definen la labor del grupo.

*Teatro de Cámara* se desenvuelve, básicamente, como equipo de producción. Sus investigaciones están regidas por el tipo de obra y montaje que se propone realizar.

Aunque sus actores se iniciaron en el teatro tradicional, se encuentran en un constante reciclaje y su actitud permanece abierta a toda innovación significativa. Dirigen Alfonso Santistevan y Oswaldo Fernández.

### Producción :

- Medea*, Jean Anouilh (1982).  
*Yerma*, Federico García Lorca (1983).  
*La vida es sueño*, Pedro Calderón de la Barca (1984).  
*Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, Federico García Lorca (1985).  
*La tragedia del fin de Atau Wallpa*, Anónimo quechua del siglo XVI (1986).

### Premisas

- Hacer un teatro concentrado en el arte del actor.
- Trabajar con textos, procurando lecturas inéditas, reinterpretaciones y actualizaciones.
- Utilizar un mínimo de recursos escenográficos, tratando de acudir a la imaginación del espectador, mediante el uso selectivo y sugerente de signos cargados de alusiones inquietantes que incorporen, inclusive, la ambigüedad.
- Reflexionar acerca de lo teatral y tratar de mostrar los alcances de esta meditación en objetos artísticos meticulosamente acabados.

- Producir un teatro de contenidos profundos que comprometa plenamente al espectador.
- Investigar y realizar experimentos que coadyuven a un mayor desarrollo e integración del grupo.

## MAGUEY

En diciembre de 1982 se constituyó con el objetivo de poner en práctica profesionalmente una acción integral de creación, difusión, investigación y capacitación teatral en todo el país, tanto a nivel urbano como a nivel rural.

*Maguey* recoge elementos de la cultura popular, desarrolla su temática y esquemas de comunicación y los incorpora en la búsqueda de una dramaturgia nacional y latinoamericana auténtica, coherente, que sea capaz de responder a las necesidades e intereses de los sectores mayoritarios de la nación.

Su trabajo, dedicado a niños, jóvenes y adultos, guarda estrecha relación con el accionar que en el terreno de la comunicación y educación popular desempeñan otras agrupaciones dramáticas.

El concepto de grupo, en términos de organización y relaciones interpersonales, es adoptado en toda su extensión.

*Maguey* se propone experimentar y sistematizar una propuesta metodológica relativa a la formación del actor y al proceso de producción dramática en el camino hacia la edificación de un teatro de comunidad.

El grupo efectúa investigación socio-cultural e histórica, como basamento para la provisión de temas y aspectos formales. Es de interés, además, su preocupación por descubrir en la realidad campesina y urbana procedimientos peculiares de comunicación y de participación. La dirección corre a cuenta de Willy Pinto.

### *Producción :*

*El cuento del botón o historia de dos botelleros*, creación colectiva (1983).

### *Premisas*

- Permanente juego temporal y espacial.
- Integración y estructuración de diversos niveles expresivos, con lo que se apunta a una escritura escénica total.
- Recoger, confrontar y desarrollar los elementos esenciales de la vida y cultura populares (concepciones estéticas, de organización social, de comunicación) e incorporarlos como factores vivos dentro del espacio teatral.
- Propiciar una lectura nueva y consistente de la vida y de la historia, proyectando un sentido transformador en el desarrollo individual y colectivo de una identidad propia.

## MAGIA, TEATRO DE GRUPO

*Magia* es una comunidad de actores, profesionales y técnicos que comenzó a actuar en 1983 con un laboratorio teatral para la formación de actores. Al grupo no solamente le interesa el teatro. *Magia* se ha convertido en un importante foco de irradiación cultural, organizando conferencias, exposiciones, conciertos, talleres de creatividad, entrenamientos de danza y teatro, mimo, teatro para niños y adultos. Es particularmente relevante su tarea pedagógica en distintas disciplinas artísticas.

La amplitud de las actividades artísticas y docentes que efectúa logra fusionarlas en el teatro. Sus obras dramáticas se presentan como una totalidad que involucra a todas las artes.

Las producciones de *Magia* están sustentadas en improvisaciones fuertemente cargadas con la subjetividad de los intérpretes. El trabajo actoral se halla, por otra parte, muy vinculado al proceso permanente de investigación en el entrenamiento. Esta es la base que permite el libre juego de la improvisación individual y colectiva. El grupo no se opone al empleo de textos pre-establecidos, pues su técnico

Luciana Proaño y José Carlos Urteaga, conforman el núcleo directivo de la agrupación.

### Producción:

*Una noche terrible*, creación de José Carlos Urteaga (1983).

*Momentos que no volverán*, creación de José Carlos Urteaga (1984).

*Piantao*, creación colectiva (1985).

*Gladiola*, creación de Luciana Proaño (1985).

*Los del cuatro*, Grégor Díaz (1986).

*Días urbanos*, creación de Luciana Proaño (1986).

*El ahogado más hermoso del mundo*, Gabriel García Márquez (1986).

### Premisas

- Tomar al actor como artista creador.
- Combinar principios de teatro oriental con una estricta disciplina personal, donde intervengan la acrobacia, la danza, la música, el mimo, técnicas vocales y artes marciales.
- Utilizar las propias necesidades de expresión a través de los personajes propuestos.
- Desarrollar una dramaturgia propia a partir de un trabajo sistemático de entrenamiento actoral enmarcado dentro del teatro de grupo, concepto que delinea una visión y una actitud ante el mundo.
- Investigación creativa permanente por medio del entrenamiento del cuerpo, la voz y la imaginación del actor como piezas

fundamentales de un quehacer metódico y cotidiano que plasme símbolos y signos que sugieran al espectador un nuevo concepto de arte teatral que vaya más allá de lo real cotidiano.

- Transmitir sensaciones, estados de ánimo, emociones que sean producto de nuestra relación con la vida.
- Respeto al individuo y a su intimidad como punto de partida de toda creación.
- El artista tiene derecho a trabajar en condiciones óptimas que aseguren la calidad de su producción.

### LA TARUMBA

Da comienzos a sus actividades en 1983 como taller de estudios y desarrollo del actor y sin el propósito inmediato de conformar un elenco teatral. Profundiza en técnicas de actuación, de voz, de expresión corporal, ritmo, circo y teoría teatral. En 1984 considera la necesidad de transformarse en grupo de teatro en condiciones profesionales. Toma el nombre del teatro de títeres de Federico García Lorca. Sus integrantes conciben el grupo como comunión de ideas y fines de existencia en correlación con una forma específica de apreciar la vida en el país.

Para *La Tarumba* el teatro para niños debe proporcionar elementos que permitan a los espectadores reflexionar acerca de su entorno social. Los trabajos del grupo se encuentran sumamente ligados a lo concreto, hecho del cual son conscientes, estando en sus intenciones el abarcar otras formas acordes con la mentalidad infantil.

El sistema de creación colectiva les permite la elaboración de textos abundantes en acotaciones escénicas que expresan una estructura significativa básica susceptible de ser interpretada formalmente con soltura y variedad. *La Tarumba* es dirigida por Fernando Zevallos.

#### *Producción:*

- La piedra de la felicidad*, Carlos J. Reyes (Adaptación) (1984).
- Amor en bancarrota*, creación colectiva (1985).
- Cállate Domitila*, creación colectiva (1986).

#### *Premisas*

- Profundizaz en la investigación y el estudio del teatro y del público al que dirige su trabajo.
- Respetar al espectador infantil y juvenil sin pretender negarle la problemática de un mundo que habita y enfrenta cada día.
- Acudir a la risa como un instrumentno de crítica y cuestionamiento a lo caduco, a lo estático, a la indiferencia.

- No buscar moralejas, ni lecciones aprendidas, sino la reflexión, la belleza, la alegría.
- Llenar el escenario de teatro, circo, música, títeres, mimo.
- La sorpresa como elemento gravitante. Esto no implica inter-nalizar al niño en la convención, sino hacerlo consciente de ella.
- Los espacios y recursos técnicos tradicionales no son impres-cindibles. Utilizar múltiples tipos de espacios y de técnicas.
- Trabajar con elementos reales, cotidianos, familiares al niño.
- Tratar la fantasía como un reordenamiento de lo real.

## ENSAYO

Desde su formación en 1983, *Ensayo* se ha propuesto constituir-se en una Asociación de Profesionales del Teatro dedicados al estudio, a la experimentación y a una producción constante (tres a cuatro montajes al año) que asegure a sus miembros una situación laboral rentable, así como un crecimiento escénico continuo.

*Ensayo* funciona como una cooperativa, con un comité directivo y un grupo nuclear que comparte tareas y decisiones administrativas y artísticas. Cada obra, propuesta por un director o un actor, es discutida por este grupo, dejando sin embargo, amplia libertad para su ejecución.

Los integrantes de *Ensayo* comparten una formación básica común (en el acercamiento al texto dramático y en la creación de personajes) lo que facilita el intercambio y la rotación continua de funciones según cada nueva obra. La mayor parte de sus componentes ha sido preparada en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica y ha conformado su elenco.

Destaca en esta agrupación la amplitud de criterios y recursos con que enfrenta cada producción. Es también reconocido el alto nivel de sus resultados y su estrecha vinculación con el público limeño.

*Ensayo* se aplica a la investigación teatral con mesura, manteniéndose dentro de un sobrio y relativo realismo, con una crítica conciencia social y una permanente búsqueda en el ámbito de la identidad nacional. Sus directores son Alberto Isola, Luis Peirano, Jorge Guerra y Gianfranco Brero.

### *Producción:*

- El día que me quieras*, José Ignacio Cabrujas (1983).
- El señor Puntilla y su chofer Matti*, Bertolt Brecht (1983).
- La salsa roja*, Leonidas Yerovi - Alberto Isola (1984).
- Acto cultural*, José Ignacio Cabrujas (1985).
- Viaje a la tierra de Jauja y otras peregrinaciones del hambre*, Lope de Rueda y Miguel de Cervantes (1985).

*Enemigo de clase*, Nigel Williams (1985).  
*Tabla de multiplicar*, Abelardo Sánchez León (1985).  
*La Chunga*, Mario Vargas Llosa (1985).  
*Simón*, Isaac Chocrón (1986).  
*Emigrados*, Slawomir Mrozek (coproducción con la A.A.A.) (1986).

### *Premisas*

Los pilares del trabajo escénico son Konstantin Stanislavski (en lo que a personajes se refiere) y Bertolt Brecht (objetivos y técnicas de narración del espectáculo), enriquecidos con elementos tomados de las nuevas corrientes teatrales europeas y latinoamericanas.

Desde sus inicios se ha propuesto un proceso de aprendizaje íntimamente ligado a la producción y a la confrontación constante con el público de Lima a través de montajes basados en textos pre-existentes, por lo general.

En lo concerniente al teatro peruano se actúa sobre orígenes y formas históricas, nuevos textos de autores nacionales y creación de textos propios (creación colectiva).

En el plano del teatro latinoamericano se busca la difusión de textos contemporáneos que planteen una interrogación acerca de nuestra identidad cultural.

Un caso especial lo constituye la revisión constante (y poco ortodoxa) de las obras y teorías de B. Brecht.

Otra línea de trabajo que se sigue es la del tratamiento del teatro europeo contemporáneo con el objeto de aproximarlos a la realidad latinoamericana, ya sea a través de mecanismos analógicos o de adaptaciones radicales.

También se toma particular interés en el estudio y en propuestas nuevas acerca de textos fundamentales de la historia del teatro, tratando de unir el examen serio y profundo de su peculiaridad histórica con un acercamiento a preocupaciones de carácter contemporáneo.

La intención de *Ensayo* radica en la elaboración relevante de una concepción escénica personal y única con respecto al texto, no interesándole la sola ilustración o la pesquisa estrictamente histórica.

La relación con la tradición teatral no es de sumisión, sino de enfrentamiento e innovación por intermedio del estudio y de la crítica.

### *MONOS Y MONADAS*

Esta agrupación está interesada en el estudio, la producción y el montaje de obras de autores peruanos. Fue fundada en 1983.

Sus miembros permanentes e invitados se desempeñan en los diversos ámbitos del quehacer teatral con el fin de mostrar al público una imagen escénica de su propia vida.

El costumbrismo empleado por *Monos y Monadas* busca el reconocimiento crítico de una manera de ser del habitante ciudadano. Las obras que produce se encuadran dentro de una vieja tradición del teatro limeño que privilegia el humor de nuestra realidad cotidiana. La apelación a lo inmediato, al suceso fresco y conocido o conocible por todos, es uno de sus recursos preferidos. Aunque el grupo no practica un directo cuestionamiento del contexto social, su humor muchas veces corrosivo contribuye desprejuiciadamente a una saludable desajustación de tipos, conductas e ideas.

En cuanto a técnica, *Monos y Monadas* se ciñe al principio de sencillez coolquial proyectada con máxima precisión y efectividad.

Su esfera de interés comprende la representación de comedias de autores peruanos contemporáneos. Sin embargo, ante la ausencia de escritores que reúnan los requisitos que el grupo exige no ha podido ampliar su repertorio de dramaturgos. Hasta el momento ha contado únicamente con la participación de Nicolás Yerovi, su fundador.

#### *Producción:*

*Bienvenido amor* (1983).

*Adiós amor* (1984).

*Hasta que la vida nos separe* (1984).

*Un peruano en París* (1986).

*Se casa Barrantes* (1986).

#### *Premisas*

“Nuestro propósito es que integrados por un fin común, cual es el de ofrecer obras de escritores nacionales, podamos realizar un teatro peruano en todas sus acepciones; desde el tema y tratamiento de la anécdota, hasta el lenguaje y caracteres tipológicos de los personajes; pero un teatro peruano de costumbres y rescate de la cotidianidad ciudadana, eludiendo los grandes temas con pretensiones pedagógicas.

Hemos privilegiado el género de la comedia de costumbres, porque entendemos que la comedia nos permite cumplir el propósito de entretener al público, y la escenificación de sus costumbres constituye una reafirmación de los valores y los vicios de nuestros usos que, por aparentemente banales, pasan desapercibidos para las mayorías generalmente”.

## Imágenes del Poder en la Obra de Hemingway<sup>(1)</sup>

RICHARD S. PRESSMAN/ ST. MARY'S UNIVERSITY/  
SAN ANTONIO, TEXAS y CESAR FERREIRA/ UNIVER-  
SITY OF TEXAS/ AUSTIN, TEXAS

Probablemente todo el mundo está de acuerdo en que el narrador norteamericano que más influencia ha tenido en el siglo veinte es Ernest Hemingway. Es evidente que él ha proporcionado el estilo más importante de nuestro tiempo — un estilo de concisión y objetividad. Este estilo ha sido muy importante en muchas partes del mundo para expresar la condición humana contemporánea.

Aunque hay muchas maneras para expresar esta condición, tal vez la manera más directa de entender a Hemingway es a través de la imagen del mundo pesadillesco. Hay una cita muy famosa de Hemingway sobre su propia fuente de escritura: "Toda la literatura norteamericana moderna —dijo— procede de un libro de Mark Twain que se llama Huckleberry Finn... Es el mejor libro que hemos tenido". Probablemente lo que quería decir con estas palabras es que la famosa novela de Twain le proporcionó el modelo de un mundo en el que hay mucha violencia, en el que hay muchas fuerzas superiores, en el que los individuos, para sobrevivir, necesitan gastar mucha energía simplemente para protegerse. Es decir que el mundo de ambos, el de Twain y el de Hemingway —y, por supuesto, el nuestro— es uno de mucha enajenación del individuo con respecto a las fuentes del poder social, unas fuentes que a menudo parecen todavía inexplicables.

Pero esta imagen de Twain es muy diferente a la imagen de Hemingway. En Huckleberry Finn, la imagen central es la del héroe como una persona que, a pesar de tener mucha habilidad e instinto

---

(1) Conferencia sustentada en el Instituto Raúl Porras Barrenechea el 27 de noviembre de 1986.

para sobrevivir, carece de un poder social o personal. En cambio en Hemingway, tal vez el rasgo más destacado, tanto en su vida personal como en la de sus héroes, es el poder personal. En sus textos siempre hay héroes carentes de poder social, siempre muy enajenados, pero que, no obstante, llevan mucha fuerza en sí mismos. Esta es una verdad incuestionable en toda la carrera del novelista que prevalece a pesar de cambios importantes en la forma en que ella es expresada.

¿Qué queremos decir por "poder personal"? La imagen tradicional del poder en Hemingway es la del hombre agresivo: la del cazador, el pescador, el bebedor, el soldado, la del gran solitario. Pero, en realidad, la imagen más certera del poder personal es aquella que se ilustra en su estocismo. Este se manifiesta en su habilidad para desafiar los dolores de la vida, pero, más comunmente, en su simple habilidad para poder soportarla. En este sentido, el estocismo de Hemingway no es más que una actitud esencialmente defensiva.

Pero la postura defensiva del héroe estoico es muy característica del pensamiento de la primera parte de este siglo. Si usamos la figura del personaje mítico de Sísifo, como lo expresa el filósofo existencialista Albert Camus, podemos notar la relación entre el pensamiento de Hemingway y el de la época. En el mencionado mito, Sísifo está condenado por los dioses a empujar una gran roca hasta la cima de un cerro en el purgatorio, pero la roca no puede quedarse encima y siempre rueda nuevamente hacia abajo para que el proceso se repita eternamente.

Camus dice que esta es la condición humana, pero que hay una defensa interna en el desafío de los dioses, es decir, en la actitud de soportar lo que en la realidad no es soportable. Así es el héroe de Hemingway. Unos ejemplos a través de la carrera del escritor son los siguientes:

En el temprano cuento "Campamento Indio", el padre del joven Nick Adams nos provee un modelo estoico cuando, durante una operación cesárea a una mujer india, hecha sin anestesia, le dice a Nick, "Sus gritos no importan. No los oigo porque no son importantes". Entretanto, el tío de Nick no puede soportar los gritos y sale, y el esposo, que está herido en la cama de arriba, se suicida. El resultado es que el padre de Nick no solamente puede soportar la situación, porque es capaz de soportar el sufrimiento, sino que también puede cumplir con su labor.

En la misma colección de cuentos, *En nuestro tiempo*, en un relato titulado "El Río Grande de Dos Corazones", un Nick más maduro, probablemente recién vuelto de la Primera Guerra Mundial, hace un viaje de pesca solo. En él, no solamente demuestra su habilidad para acampar y pescar, sino que, a través de estas actividades, también manifiesta una manera de soportar los dolores de la vida como una suerte de terapia individual.

En su novela *También sale el sol*, conocida también con el título

de *Fiesta*, el héroe Jakes Barnes demuestra su poder para soportar su incapacidad para hacer el amor con Brett, la mujer de la que está enamorado, a causa de una herida recibida en la guerra, y la habilidad de lidiar con el descontrolado comportamiento de sus compañeros, Mike Campbell y, por supuesto, Robert Cohn. Aunque es tentado a veces por ideas románticas, Jake siempre manifiesta su habilidad para ver la verdad. Las últimas líneas de la novela lo indican. Brett le dice a Jake: "Oh, Jake, ¡qué bien lo hubiésemos podido pasar juntos", a lo que responde Jake iconoclasticamente, "Sí, es bonito pensar en ello así, ¿no?"

En *Por quién doblan las campanas*, el héroe Robert Jordan acepta el hecho de que su herida le impide escapar de los fascistas junto con los otros miembros de la banda de guerrilleros. Por ello, Jordan necesita darle valor a su amante María para huir, aún sabiendo que él va a morir.

Asimismo, en *Al otro lado del río y entre los árboles*, el coronel Richard Cantwell acepta que está a punto de morir, debido a su frágil corazón, durante un viaje en su auto militar. Cantwell le explica al conductor que va a echarse a dormir en la parte de atrás del carro, y al acostarse, muere.

Finalmente, tenemos el magnífico ejemplo del humilde pescador Santiago en *El viejo y el mar* que resiste tres días en una batalla solitaria con el gran merlín. Santiago acepta su dolor corporal y acepta con Filosofía su derrota con los tiburones.

En la literatura occidental moderna, generalmente hay un sentimiento de derrota, una sensación de que el individuo como tal no puede hacer una diferencia en el mundo, no puede cambiar las condiciones para enfrentarse a fuerzas poderosas en el mundo. Esta visión tuvo mucho sentido en la época de Hemingway, especialmente en los Estados Unidos. Debemos recordar que la desilusión social que dejó la Primera Guerra Mundial no fue solamente el resultado de la carnicería de unas veinte millones de personas. También fue el resultado del entendimiento histórico de que las mismas fuerzas que habían manejado los motores de la destrucción masiva eran, además, las mismas fuerzas que habían logrado controlar la vida del individuo.

En la primera parte del siglo veinte, las fuerzas de centralización del poder en los Estados Unidos habían crecido enormemente. Por ejemplo, todavía antes de la guerra, los intereses del magnate J. P. Morgan controlaban 341 cargos de directores en 112 corporaciones, capitalizadas con veintidós mil millones de dólares — un valor mayor que el de todas las propiedades de veintidós estados de los Estados Unidos. En esa época, la ética de los negocios era tan poderosa que el siempre aforístico Calvin Coolidge, Presidente entre 1924 y 1928, comentó alguna vez que "el principal negocio del pueblo norteamericano son los negocios" y dijo que "el hombre que construye una fábrica, construye un templo. El hombre que trabaja allí, reza allí". Durante los años veinte, la riqueza y el poder estaban tan concentrados

en los Estados Unidos que tres cuartas partes de las familias tenían ingresos debajo del nivel de bienestar, mientras que un mero punto dos por ciento, tenían ahorros iguales a los de casi todo el resto de la población. Al mismo tiempo, había un proceso de concentración de poder estatal para apoyar al sistema de monopolio, manifestado en el desarrollo de muchas agencias federales reguladoras y en una enmienda a la Constitución que permitía al gobierno federal cobrar impuestos sobre ingresos individuales.

¿Cuál fue la reacción de los escritores de la época? En *El gran Gatsby*, F. Scott Fitzgerald señaló la muerte del idealismo. En *La tierra baldía*, T. S. Eliot mostró la pérdida de una coherente tradición moral. Y en *Babbitt* de Sinclair Lewis se mostró la desilusión con los valores burgueses por la conformidad de la clase media. Esta presión por conformarse con el estado imperante forzó a casi todos los escritores a criticar a la sociedad y, en el caso de Hemingway y otros como E. E. Cummings, T. S. Eliot y Ezra Pound, a autoexiliarse.

Pero con estos hechos existe el error de creer que ellos eran personas socialmente representativas de la época. Debemos recordar que en realidad todos estos escritores, incluyendo Hemingway, pertenecían a la clase media o media alta. Ellos estaban preocupados por cuestiones de libertad individual, haciéndolo dentro de la seguridad de sus estudios o, en el caso de los autoexilios, lejos de las presiones de su patria. Al mismo tiempo, en esa época la clase obrera experimentó persecuciones y luchas muy fuertes, que incluyó una gran huelga en la industria de acero. En una sola noche en 1919 —el año del Tratado de Versalles para hacer el mundo seguro para la democracia”, y de la fundación del Partido Comunista— fueron arrestadas unas 10,000 personas involucradas con sindicatos y otras actividades democráticas.

Dentro de este contexto necesitamos colocar a Ernest Hemingway. Sabemos, en primer lugar, que él es un ejemplo clásico de la clase media norteamericana, con todas sus contradicciones. El retrato típico es el de una persona a la vez democrática y autoritaria o elitista; a la vez consciente de la sociedad, de la realidad colectiva, y preocupada también con el individualismo; a la vez una persona con una preocupación por los pobres o los que sufren y con una preocupación por sí misma, es decir, alguien que simpatiza, pero solamente hasta cierto punto. Aunque estas tendencias son normales en casi todos los seres humanos, están más concentradas en la clase media, debido a que ella se ve ubicada entre dos clases: la de los obreros, con la que se identifica por su falta de poder, pero sobre quienes prefieren mantenerse, y la clase de los capitalistas con la que se identifica en sus deseos de progresar, de hacerse ricos, pero a la cual le tiene miedo por su poder y desconfianza por sus valores elitistas y decadentes.

La base de nuestra tesis es que se puede entender mejor la obra de Hemingway en función de su reacción al mundo como un miembro de clase media, es decir que podemos entenderlo por sus contradicciones. Pero afirmar que Hemingway tiene contradicciones no es decir

que tiene debilidades estéticas, ni que sus limitaciones ideológicas forman una base sobre la que debemos juzgar la calidad de su arte. Decimos lo opuesto: Todo el arte del mundo se produce por contradicciones, porque sin contradicciones, nada existe. Y es gracias a esas contradicciones que podemos entender el quehacer artístico. Generalmente se puede entender a la literatura norteamericana por las contradicciones de la clase media, especialmente en la época moderna, una época en la que los valores tradicionales de la clase media y su individualismo están amenazados.

La obra de Hemingway es una respuesta muy fuerte a la pérdida del poder del individuo. En un principio, su posición fue muy anti-política, tanto en su vida como en su obra. Cuando era un joven periodista en Kansas City una vez le informó a la policía de un huelguista que había tirado una piedra. En su obra de los años veinte, durante los cuales escribió dos de sus obras maestras, *También sale el sol* y *Adiós a las armas*, manifestó una actitud política esencialmente defensiva, de auto-protección. Esto no es decir que simplemente no habló de política, que ciertamente es su derecho como artista, sino más bien, que en sus obras de los veinte conscientemente rechazó la política — que es también una forma de hacer política.

En *También sale el sol*, tenemos a un héroe con una herida física que ha sido malentendida por unos críticos. En realidad, Jake no ha sido castrado sino ha perdido su sexo. Esa es la razón por la cual se refiere a su herida como algo raro; su castración no es una rareza en la guerra, y sus deseos sexuales hacia Brett, son fuertes y sufre mucho. Es por ello que su herida es un gran símbolo de la actitud de la generación perdida — algo que siempre divide al individuo entre el compromiso social y la autoprotección.

En este libro queda establecido el código de Hemingway en sus relaciones sociales. Dentro del grupo, al individuo nunca le está permitido imponerse sobre otros, ni en sus valores, ni en sus deseos personales. El clásico ejemplo es el de Roberth Cohn, que impone sus valores románticos y sus deseos de poseer a Brett sobre sus otros amantes. Esto trae como resultado una pelea en la que la figura ideal de la novela, el torero Pedro Romero, es seriamente golpeado. De otro lado, el buen comportamiento de los personajes se manifiesta en el compañerismo de sentarse a beber juntos, pero siempre sin perder el control que, en efecto, no es sino una manifestación personal. Más aún, el alcohol es una manera de huir de las presiones del mundo moderno y ser más abierto con los buenos amigos. Por eso la voluntad para beber es una prueba del valor de una persona, sugiriendo la voluntad de establecer comunidades momentáneas fuera de los límites de poder de la sociedad formal. Los que no beben, no vale la pena conocer y son incompetentes, como los tres médicos en *Adiós a las armas*, que no tienen el valor de operar la rodilla de Frederick Henry, o acaso peligrosos, como el militarista Ettore de la misma novela.

Todos estos valores existen dentro de un contexto que le niega importancia a la política. En *También sale el sol*, estos valores son tratados humorísticamente, como algo sin mayor trascendencia. El gran amigo de Jake, Bill Gorton, que demuestra su valor al ser buen bebedor y pescador, siempre hace chistes sobre el "trabajar por el bien común" e insiste humorísticamente en la necesidad de mostrar lo que él llama "la ironía y la piedad". Lo que Bill quiere decir es que siempre se necesita mantener una prudente distancia del resto del mundo. Irónicamente, le dice a Jake, "Tengo más cariño por tí, que por cualquier otra persona en el mundo. No podía decírtelo en Nueva York. Allá esto quería decir que yo era homosexual. Esa fue la gran cuestión de la Guerra Civil. Abraham Lincoln era homosexual. Estaba enamorado del General Grant. También Jefferson Davis... El sexo explica toda la Guerra Civil".

En *Adiós a las armas*, publicada en 1929, una forma de rechazar conscientemente el quehacer político está en el trato del socialismo como una creencia sin un fundamento racional. En un pasaje, el subordinado Bonello acaba de asesinar al sargento, herido por el Teniente Henry, que trató de desertar del grupo. Sin respeto por el rango ni por la religión, dice: "Deme la bendición, padre: maté a un sargento. Siempre quise matar a un sargento". Y explica:

"Somos socialistas. Somos de Imola. Es un lugar hermoso, Teniente. Vaya allá después de la guerra y le mostraremos algo".

"¿Todos allí son socialistas?", le pregunta el teniente.

"Todos".

"¿Cómo se hicieron socialistas?"

"Todos somos socialistas. Todos son socialistas. Siempre fuimos socialistas".

Es decir que no hay una razón para ser socialista, no hay un sentido en el socialismo. Este no proporciona una alternativa con respecto al poder estatal.

La voz de sabiduría en la novela es la del Conde Greffi, que tiene más de noventa años:

"¿Qué piensa Ud. de la guerra?" le pregunta Henry.

"Pienso que es una tontería".

"¿Quién va a ganar?"

"Italia".

"¿Por qué?"

"Es el país más joven".

"¿Siempre ganan las naciones más jóvenes?"

"Durante algún tiempo".

"Y luego ¿qué pasa?"

"Se vuelven naciones viejas".

"Ah, Ud. me dijo que no era sabio".

"Hijo mío, eso no es sabiduría. Eso es cinismo".

Es decir que no hay una política en el mundo: lo que pasa en el mundo, ocurre debido a fuerzas naturales. En última instancia, no podemos diferenciar entre la matanza de la guerra, hecha por la estupidez de los seres humanos, y la naturaleza, que le hace la guerra biológica a Catherine, la amante de Henry, cuando ésta muere a la hora del parto.

No hay intento por analizar las posiciones ideológicas de los varios grupos, en particular la de la alternativa socialista. Para Hemingway es más fácil simplemente despachar las ideas en boca de sus personajes menores. Esta estrategia deja a Hemingway sin una ideología relacionada con el mundo real de poderes en disputa. Como consecuencia de ello, Hemingway tuvo la necesidad en los años veinte de desarrollar su propia ideología, una ideología sumamente individualista y antipolítica. En ese entonces haría el comentario que estaba opuesto a toda idea de Estado. El escritor no sentía una obligación hacia el Estado y no quería nada de él — Salvo ser dejado en paz.

Pero ser dejado en paz ¿para qué? ¿para ayudar a otras personas? ¿para mejorar el mundo? O, por otro lado, ¿para gozar de la vida deportiva? ¿para ganar más dinero por escribir? Hemingway fue una persona muy competitiva. Tan competitiva que, poco a poco, perdió a sus amigos escritores, a tal extremo que hacia los cuarenta no le quedaba ni un amigo escritor (con la posible excepción de Pound) y casi todos sus nuevos amigos eran soldados, personas ricas y aristócratas. Es muy sabido que Hemingway fue un matón al que le gustaba intimidar a otros y controlar todo su ambiente. Su apodo "Papa" es algo que le gustaba mucho. Más que una defensa de un alma sensible en un mundo cruel, el suyo fue un comportamiento antidemocrático.

«Jorge Puccinelli Converso»

Su obra de los años veinte y la primera parte de los años treinta muestra un patrón de dominación en la forma de varios chauvinismos: de raza, de clase y de género. En términos de raza, Hemingway casi nunca usa la palabra "negro"; en su lugar casi siempre usa una palabra muy peyorativa que no existe en español, *nigger*. Lo usó durante toda su carrera y sin distancia crítica. Además, su caracterización de Robert Cohn en *También sale el sol* y sus comentarios en otros libros son anti-semíticos (a pesar de haber tenido amigos judíos). De la misma manera, en *Por quién doblan las campanas* hay un sentido de superioridad del Anglo-Sajón sobre los campesinos españoles.

Pero el chauvinismo más revelador es el de género. Es una crítica común señalar que en su caracterización de la mujer hay, con pocas excepciones, solamente dos tipos: la mujer perversa y la mujer dócil. Hemingway siempre mantuvo un concepto de mujer como el de un ser totalmente orientado hacia el hombre. En su vida personal le gustaba que sus mujeres tuvieran talento y fueran sofisticadas pero que nunca entraran en competencia con él. En su obra, la contradicción fue más intensa. De sus mujeres perversas dos son famosas:

Brett Ashley de *También sale el sol* y Margot Macomber en el cuento "La Breve Vida Feliz de Francis Macomber". Brett, como Margot, es un ser totalmente sexual. No tiene profesión ni talento alguno; es una persona que no hace más que perseguir sus deseos, y lo hace sin respeto por las consecuencias que tenga en otros.

El ejemplo más importante es su episodio romántico con el joven torero Pedro Romero, quién está corrompido y desligado de su labor artística, y como resultado de ello es golpeado durante un ataque de celos de Robert Cohn. Brett siempre quiere bañarse por sentirse "sucio" por sus aventuras románticas. A pesar de ser emocionalmente una víctima de la guerra, Brett siempre es un prototipo de la hembra irracional. Sobre su atracción hacia Pedro, le explica a Jake: "No puedo hacer nada al respecto. Nunca he podido hacer nada al respecto". Y siempre le dice a Jake que su atracción hacia él, aquella que le causa a Jake dolor emocional al no poder expresarse sexualmente, es culpa de ella.

En "La Breve Vida Feliz de Francis Macomber", el narrador describe el matrimonio de la otra perversa como un prototipo de relaciones de poder entre las mujeres y los hombres: "Tenía una base sólida para su unión. Margot era demasiado bonita para que Macomber se divorciara de ella, y Macomber tenía demasiado dinero como para que Margot lo dejara". Margot sólo vive para el placer egoísta de controlar a su esposo. Durante el safari, Francis demuestra ser un cobarde, lo que le satisface a Margot y *justifica para ella el tener* una aventura amorosa con Wilson el líder del safari. Pero cuando finalmente Francis puede sacar fuerzas de flaqueza, Margot tiene tanto miedo de no poder controlarlo más que, bajo el disfraz de un accidente, mata a su esposo.

La verdadera heroína para Hemingway se encarna en Catherine Barkley de *Adiós a las armas* y en María de *Por quién doblan las campanas*. Ambas son mujeres que quieren vivir solamente para su hombre. Ninguna quiere tener su propia personalidad. Dice Catherine: "No hay ninguna yo. Yo soy tú. No me hagas un ser aparte". Ni ella ni María pueden formar un concepto de sí mismas sin su relación con sus respectivos amantes. Y en *Al otro lado del río y entre los árboles* la heroína, Renata, otra vez una mujer de auténtica fidelidad es reducida por Hemingway a una joven de escasamente diecinueve años de edad, con un amante de unos cincuenta. Ella es la que siempre escucha mientras que su amante pontifica sobre el mundo masculino de la guerra y la caza.

En *Adiós a las armas*, aunque Catherine tiene una carrera como enfermera, siempre está lista para abandonarla por Frederick. Siempre quiere hacer lo que le satisface a él. Otras mujeres que no pueden cumplir con los deseos de un hombre son condenadas. La jefa de enfermeras en el hospital en Milán, por ejemplo, la señora Walker, es vista como una persona mala, no solamente por no aceptar el alcohol, sino por tratar de imponer su autoridad como jefe sobre Fre-

derick cuando éste es un paciente. El resultado es que llora, lo que es para Hemingway una prueba de la inhabilidad de la mujer para ejercer su autoridad. Las mujeres que aceptan el rol de criaturas sin poder son mejores porque ellas pueden ejercer mejor su función de servir al hombre.

Pero hay otras facetas en esta cuestión: Al ser una persona totalmente pasiva, que vive solamente para Frederick, Catherine siempre tiene la culpa por acontecimientos negativos como el de estar embarazada y hasta de morir. Como Brett, ella se ve a sí misma como una criatura, una mujer, que no puede evitar causar problemas: De su embarazo, que complica la vida de ambos, ella dice: "Yo sé que he causado una molestia". Es decir que la mujer tiene la culpa por los problemas de su naturaleza biológica, simplemente por ser mujer. A la vez, nunca se ven las acciones de Frederick como causa de problemas — incluyendo el hecho de ser un miembro del ejército italiano. Aunque este hecho casi le cuesta la vida a Frederick en dos oportunidades, lo que dejaría a Catherine convertida en una madre soltera, y los obliga a huir de Italia, esto ocurre sin ser cuestionado. Es decir que lo que tenemos es un ejemplo clásico del doble criterio de los sexos.

A pesar de la decepción de Frederick de perder a su amor a la hora del parto y estar solo otra vez, esta solución ficcional tiene la ironía de resolver el problema del control de la mujer por eliminación. Como Catherine misma nos dice, ella es la causa de los problemas. Hemingway no quiere que nos identifiquemos con el sufrimiento de Catherine, sino con la soledad de Frederick. Hemingway construye la acción de la novela de manera que el enfoque del sufrimiento de Catherine sea limitado, y sea más bien el sufrimiento de Frederick lo que más destaque. Aunque en la obra de Hemingway el control de la mujer raras veces está indicado directamente, es obvio que la dialéctica de las relaciones entre el hombre y la mujer se resuelve desde una posición casi siempre más favorable para el hombre. Así, el machismo de Hemingway sirve como una medida de las limitaciones de su tendencia democrática y ayuda a definir la dialéctica de su obra, aquella entre la democracia y el elitismo, entre lo colectivo y lo individual.

Más tarde, en la década de los treinta, las condiciones sociales causadas por la crisis económica y la aparición de la amenaza fascista le haría tratar de cambiar sus posturas. En su primer esfuerzo hacia ese cambio, la novela *Tener y no tener* de 1937, las mujeres tienen un papel sin importancia en sí mismas. Pero nuevamente tenemos la proyección del individuo de poder. Harry Morgan es un hombre rudo y muy macho. Siempre le gusta trabajar solo o controlando a sus asistentes. Hemingway trata de establecer una dialéctica entre la manera individual y la manera social para promover ahora la social. Al final de la vida de Morgan, cuando está muriendo y está un poco incoherente, pronuncia su famoso dicho, supuestamente

la tesis de la novela: "Un hombre solo no puede. Ningún hombre solo. Un hombre solo, haga lo que hiciere, no puede conseguir nada...". Para subrayar la idea, el narrador se impone para decir:

"Tardó mucho en decirlo, y toda la vida en aprenderlo".

Pero en la novela sus acciones son siempre descritas de una manera en que admiraremos su fuerza, su coraje, su voluntad individual. Al mismo tiempo, Hemingway no nos ofrece la alternativa de una acción social o comunal que dice ser su alternativa. Lo que tenemos es la figura del héroe individualista, aislado y trágico. No tenemos la figura de un héroe tratando de integrarse en las luchas organizadas, a causa de los problemas que tenía Hemingway con cualquier cosa que restrinja su libertad individual.

Pero cuando llegamos a *Por quién doblan las campanas* en 1940, tenemos el primer éxito novelístico desde la publicación de *Adiós a las armas* de once años atrás. En este libro, Hemingway pudo integrarse en cierta manera en las luchas más allá de sí mismo, en la gran lucha contra el fascismo en España. Su tercera esposa, Martha Gellhorn, dijo: "Creo que fue la única vez en su vida cuando su persona no fue la cosa la más importante del mundo". En esta obra, por primera y única vez, pudo pensar más allá de los problemas del individuo dentro de un gran contexto político e histórico. Antes de *Por quién doblan las campanas*, el héroe de Hemingway trató de evitar el poder universal o el imponerse como una personalidad de poder dentro del contexto de un universo hostil.

Pero en *Por quién doblan las campanas*, Hemingway expresaría dichos tan progresistas, tan llenos de promesa, tan en apoyo de los pobres, tan democráticos que, a primera vista, parece ser otro autor. Sus posturas son tan sinceras que sabemos que estas fueron las verdaderas creencias de Hemingway en ese momento: Del puente que el héroe Robert Jordan ha sido encargado de destruir, nos dice: "Puede ser el eje que haga cambiar el futuro de la humanidad". Y al final de la novela cuando Jordan está a punto de morir dice: "Cada persona hace lo que puede. No se puede hacer nada para sí mismo, pero tal vez se puede hacer algo para otra persona... He luchado por lo que creo desde hace un año. Si ganamos acá, ganaremos en todas partes. El mundo es un lugar muy bueno y no me gusta dejarlo. Pero he tenido una vida buena como nadie la ha tenido, gracias a estos últimos días".

La solidaridad, la fraternidad de Jordan y la banda, la voluntad de auto-sacrificio, la creencia en la democracia son todos sentimientos muy positivos. Y en el autosacrificio de Jordan, tenemos el sentimiento del tipo de vida que más vale, el autor. Pero es curioso que después de *Por quién doblan las campanas*, Hemingway ya no escribiría nada significativo, salvo su obra maestra, *El viejo y el mar*, con la que voy a terminar este análisis. Es decir que a pesar de su en-

tendimiento del significado de la Guerra Civil Española como el comienzo de un gran conflicto mundial y su aparente compromiso con las fuerzas democráticas, el autor norteamericano no pudo escribir algo que valga la pena hasta diez años después de *Por quién doblan las campanas*.

De allí el fracaso en 1950 de *Al otro lado del río y entre los árboles*. En este libro el tono es otra vez como antes: el poder existe totalmente dentro del individuo, y la causa anti-fascista, tan importante para el novelista en 1940, ya no tiene importancia. El coronel Cantwell siempre interpreta los sucesos de la Segunda Guerra Mundial en función de las habilidades individuales y nunca en términos del mérito de la causa, como en *Por quién doblan las campanas*.

¿Cuál fue la causa del fracaso literario de Hemingway después de *Por quién doblan las campanas*? y ¿cuál es la explicación del éxito de *El viejo y el mar*? O, más sencillamente, ¿cuál es la coherencia de toda la carrera de Hemingway, a pesar de haber aparentes cambios en su ideología? Quisiéramos sugerir que los cambios realmente fueron menores y que hay una consistencia fuerte en toda su obra.

Creemos que el conflicto fundamental de la carrera de Hemingway está en la contradicción que existe entre su idea de acción colectiva y el individualismo, y que esta contradicción está manifestada más fuertemente en *Por quién doblan las campanas*. A pesar de las grandes declaraciones de Hemingway a favor de la República y la democracia, hay una resistencia muy fuerte hacia la acción colectiva y la democracia que toma varias formas. Estas incluyen, otra vez, diversas formas de chauvinismo: un chauvinismo nacional, de clase social, racial y de género. Cada uno de ellos contrarresta su tendencia democrática.

«Jorge Puccinelli Converso»

Por ejemplo, Hemingway esboza un retrato muy positivo de las guerrillas. Jordan piensa: "Qué habilidad tiene Pilar para narrar una historia. Ella es mejor que Quevedo. El nunca escribió de la muerte de ningún Don Faustino tan bien como ella lo relató". Dentro del grupo de tales retratos figura Jordan, quien es experto en explosivos, una habilidad que probablemente no existía entre los guerrilleros. Pero siempre es Jordan el que decide toda la estrategia y todas la manera de luchar — dado que los otros veteranos guerrilleros luego de un largo año de lucha, no saben dónde poner una ametralladora ni que deben fusilar a un oficial primero. Siempre en el Anglo-Sajón el que más sabe y el que toma las decisiones.

La caracterización de las mujeres también tiene sus contradicciones. María es la heronía clásica de Hemingway — es dócil y condescendiente, que quiere rendir su identidad y unirla con la de Robert. Ella vive para servir a su hombre, mientras que él vive para servir algo más grande, una causa política. Jordan (y por eso Hemingway) actúa como si las mujeres no tuvieran capacidad para el combate. Dice Robert a María: "No puedo tener a una mujer haciendo

esta clase de trabajo". Y durante la batalla se dice a sí mismo: "¡Estás temblando como una maldita mujer! ¿Qué pasa contigo?". Todo esto sirva para subrayar el concepto de que solamente los hombres tienen la fuerza para hacer algo en el mundo.

Pero dentro de este mismo libro Hemingway tiene dos imágenes de mujer. En efecto, Pilar manifiesta una fuerza extraordinaria, como mujer o como hombre. Ella es una líder muy capaz, y cuando Pablo huye, ella escoge su tarea en la batalla. La resolución de esa contradicción es que Pilar no es una mujer en el mejor sentido de la palabra para Hemingway — como objeto de amor y sexo. Pilar simplemente es demasiado vieja y con rasgos masculinos. Dice el narrador: "Jordan vio a una mujer, como de unos cincuenta años, tan grande como Pablo, casi tan ancha como alta, con piernas gruesas y un rostro bronceado que podía servir de modelo para un monumento de granito". Por eso, desde el punto de vista de Hemingway, no es una verdadera mujer.

Todo esto sirve para subrayar el concepto del individuo macho, como temprano en su carrera. Y, como en los años veinte, este mismo individuo existe dentro de un mundo de fuerzas masivas e impersonales que no se puede controlar. Una de las escenas más dramáticas es el esfuerzo de Andrés por llevar el mensaje de Jordan hacia el General Golz, diciéndole que cancele el ataque. (En este ejemplo el Anglosajón sabe más que toda la inteligencia del ejército republicano). Pero después de fomentar tanta ansiedad en el lector a causa de los obstáculos burocráticos que tardan a Andrés, el narrador intercede y dice: "Es posible que no hubieran variado los resultados de la misión de Andrés si hubiera podido continuar adelante sin obstáculos. En el frente no había nadie con la suficiente autoridad como para suspender el ataque. La maquinaria había recorrido demasiado trecho para que pudiera detenerse ahora repentinamente".

El efecto es el de crear la imagen de un mundo de fuerza fuera de control de persona alguna, aún cuando estas fuerzas estén del lado bueno políticamente. Por ello, el mundo de Hemingway es, en última instancia, un mundo sin esperanza. Por eso tenemos el mismo resultado de antes — el de un escape: Jordan y Hemingway escapan para evitar las cuestiones políticas — cuestiones que son la base de la causa que es supuestamente la verdadera razón de ser de Jordan. Todo funciona para evitar el compromiso político:

"¿Eres comunista?"

"No, soy anti-fascista".

"¿Desde hace mucho tiempo?"

"Desde que entiendo lo que es el fascismo".

Pero qué es el fascismo nunca se discute y por eso lo que se apoya nunca está claro. Su respuesta es que cree en "la vida, la libertad y el derecho a buscar la felicidad", conceptos claros en el siglo

diez y ocho, pero meras abstracciones en el siglo veinte. A la vez, Jordan reconoce que estos derechos se perderán con una victoria fascista, pero no tiene ganas de creer en una alternativa específica. Y la razón es que la alternativa es colectiva, una cosa que ni Jordan ni Hemingway pueden aceptar. Jordan se pregunta a sí mismo: "¿y qué de la sociedad planeada y todo el resto? Eso quedaba para los otros... Volveré a los Estados Unidos a ganarme la vida como antes: enseñando español en la universidad". Es decir que Jordan va a escapar y regresar a su seguro mundo burgués. Todo esto va a contrarrestar las tendencias colectivas para favorecer al individuo sobre el grupo.

Y toda la dialéctica indica la misma cosa. A pesar del hecho de que Jordan se une con la causa y da su vida por ella, todavía queda el sentimiento de que lo que más importancia tenía era la lucha del individuo y menos el destino de la causa. Hemingway había decidido escribir esta novela tomando parte en la lucha por la democracia sobre un grupo aparentemente destruido, en una batalla sin esperanza, en una guerra perdida durante un período en el cual el poder del fascismo fue creciendo. Hasta la postura de Jordan al momento de morir así lo indica: boca abajo, en el suelo, esperando la muerte durante un intercambio de fuego. Por eso, a pesar de la retórica tan magnífica e inspiradora, el empuje total de la novela es hacia la derrota de la causa colectiva, pero con el triunfo personal del individuo.

En *Por quién doblan las campanas*, Hemingway había avanzado mucho de su estrecha perspectiva individualista hacia una perspectiva bastante amplia. Pero, al mismo tiempo, el autor necesitaba poner límites en esta tendencia. Es posible decir entonces que la novela nació de la contradicción entre las dos tendencias del viejo Hemingway y el nuevo Hemingway: entre el elitismo y la democracia, entre el individualismo y la acción colectiva. Posiblemente la presión de los hechos de la lucha mundial contra el fascismo causó una tensión tan grande en sus valores tradicionales que no pudo ceñirse a ellos durante toda la guerra y el siguiente período histórico.

Por supuesto, habían otros factores. Hemingway, el portavoz de una generación enajenada de los años veinte, había llegado a ser en los treinta el héroe fanfarrón, en los cuarenta un borracho fanfarrón y por fin en los cincuenta una persona físicamente destruida. Poco a poco en los treinta llegó a ser rico y en 1934 había comprado su propio barco de pescar. Seguramente, dentro de su nuevo contexto de soldados, ricos, aristócratas, sería difícil para cualquier persona escribir con un punto de vista progresista y humilde. Sin embargo, a pesar de los fracasos de más de diez años después de *Por quién doblan las campanas*, en 1952, apenas dos años después del fracaso de *Al otro lado del río y entre los árboles*, escribió una joya literaria, *El viejo y el mar*.

En ese libro tenemos esencialmente el regreso hacia la imagen trágica del pasado — el héroe que hace un esfuerzo noble contra fuer-

zas en última instancia imposible de derrotar. Esta imagen había alcanzado su cumbre en *Por quién doblan las campanas* con la lucha de Robert Jordan. Sin embargo, como hemos dicho, lo colectivo es contrarrestado por la imposición de valores anglosajones sobre valores campesinos españoles y en los del hombre sobre la mujer.

En *El viejo y el mar* el concepto colectivo puede florecer mejor: A pesar de no tener un contexto aparentemente histórico y a pesar de tener una acción muy heroica e individualista, la novela siempre nos da cuenta que nada sería posible sin lo colectivo. Varias veces Santiago dice que lo que le sostiene es el muchacho, Manolín. Y cuando es derrotado por los tiburones, se da cuenta que la gente de su pueblo le cuidará — y lo hace. Aunque la lucha de Santiago es una lucha solitaria, esa lucha no puede tomar lugar sin el apoyo de la gente. Por ello, en esta obra Hemingway pudo establecer una relación de poca tensión entre ambos lados de su dialéctica.

Esta sucedió por un proceso de abstracción y sublimación. El pequeño mundo ilustrado allí es una metáfora de todo el gran mundo ficcional de Hemingway. Al enfocarlo estrechamente, Hemingway pudo evitar cuestiones políticas, sociales e históricas — cuestiones que le habían preocupado desde *Tener y no tener*. Entonces fue posible abstraer las fuerzas que anteriormente habían tomado formas reales del mundo — específicamente la política y la mujer. Santiago es viudo y no hay un personaje femenino en la novela. El rol de la mujer es asumido por el mar, o como dice Santiago, La mar, ya citado por el profesor Escajadillo: "...el viejo lo concebía siempre como perteneciente al género femenino y como algo que concedía o negaba favores, y si hacía cosas perversas y terribles era porque no podía remediarlo. La luna, pensaba, le afectaba lo mismo que una mujer". Al combinar a la mujer perversa y a la mujer dócil, abstrayéndolas en la forma impersonal del mar, Hemingway puede evitar las contradicciones que estuvieron siempre presentes en su mundo real o ficcional.

Más aún, la lucha mundial contra el fascismo ha sido reducida a una lucha con peces. La banda de guerrilleros, el ejército y el movimiento republicano han sido reducidos a una aldea, expresada más concretamente en la figura de un hijo. Todo esto facilita para Hemingway el manejo de sus contradicciones.

Quisiéramos sugerir entonces que Hemingway manejó sus conceptos de poder de esta manera en *El viejo y el mar* debido a dos influencias, una biográfica y otra socio-política. El acto trágico de Santiago está en ir más allá del resto de los pescadores. Este acto le permite capturar al gran merlín y, como resultado, causa la atracción de los tiburones que destruyen al pez y convierten a la historia en una tragedia. Pero también fue necesario ir más allá de los otros simplemente para tratar de sobrevivir. Lo mismo ocurrió con el mismo Hemingway. Para sobrevivir en el mundo de la escritura tuvo que desarrollar una técnica que fuera más allá de la de otros escritores. Como Santiago, su éxito fue la prueba de su superioridad como escritor.

Pero por tener éxito, Hemingway desencadenó a las fuerzas en oposición. Estas fuerzas podemos interpretarlas de varias maneras. Una de ellas es su rivalidad con otros autores, con quienes siempre sintió una necesidad de luchar y derrotar. Pero, como con los tiburones, siempre había más y más. Otra manera es por las presiones del mercado y la economía. Muchas personas querían compartir y ser parte del éxito de Hemingway.

Por todo ello, Hemingway siempre trató de mantener una simplicidad y una dignidad, aunque sin mucho éxito, salvo cuando finalmente decidió simplificar su mundo para poder controlarlo. Por eso, es justo decir, como Santiago, que "un hombre puede ser destruido, pero no derrotado" — un sentimiento magnífico. A pesar de todas sus evasiones de la realidad social, Hemingway siempre mantuvo una actitud de coraje personal.

Creemos que es allí donde podemos identificar y apreciar el valor de *El viejo y el mar*. Los mejores autores son aquellos que son capaces de describir un mundo en el que podemos vernos a nosotros mismos. Vale decir que nos gusta el mundo de Santiago, no tanto por su novedad ni por su exotismo, sino por ser un modelo de nuestro mundo.

Hemingway fue el portavoz de una generación de intelectuales de la clase media de los años veinte. Y en un sentido continúa siendo la voz para describir la enajenación que sentimos tantos intelectuales de la clase media en una sociedad y un mundo dominados por transnacionales y otras fuerzas grandes. Este mundo está metafóricamente reproducido en *El viejo y el mar*. Nos sentimos como criaturas en un mar lleno de oportunidades y a la vez de competencia, lleno de gracia y a la vez de peligro. Especialmente cuando es difícil ver la luz del futuro histórico, cuando perdemos fe en el proceso histórico democrático, es común sentir que el gran premio histórico es una decepción, que en realidad las aguas sí están llenas de tiburones.

Hemingway siempre luchó en su contradicción entre el optimismo y el pesimismo, las masas y la élite, el individualismo y la colectividad. Y esto no marca su fracaso, tanto como su éxito, porque en sus contradicciones, en sus imágenes del poder, retrató a la verdadera cultura norteamericana.

## La obra inicial de Vargas Llosa

C. E. ZA VALETA

No hay un momento exacto en que un joven se transforma en escritor; el paso de uno a otro es progresivo, aunque asimismo minucioso. Pero sí hay una época más o menos clara dentro de la cual podemos decir que se produjo la gran transformación.

En el caso de Mario Vargas Llosa ese cambio sucedió entre 1953 y 1957, no sólo según él mismo lo confiesa, sino según recordamos quienes lo antecedimos en la pasión por la literatura, en un medio tan reacio a las manifestaciones artísticas, pero en cierto modo tan fértil, como el peruano — así son los contrasentidos —, allá por la época de los dos golpes de Estado del general Manuel A. Odría.

Los libros sólo nos hablan de uno, el de 1948, cuando Vargas Llosa tenía doce años, y tras de vivir en Cochabamba (1937-1945) y en Piura (1946), estudiaba ya en el colegio limeño de La Salle. El primer golpe de Odría fue un zarpazo a la fugaz legalidad democrática y un corte brutal de cirujano que eliminó la pugna entre el Presidente Bustamante y Rivero (elegido por el Apra, pero deseoso de actuar con independencia y aun de forjar un nuevo partido desde el poder) y el Apra misma, ganosa de recordarle al Presidente su dependencia al partido mayoritario del país. Luego de varias fintas y roces entre ellos, vino la insurrección abortada del 3 de octubre de 1948, utilizada espléndidamente como pretexto por la derecha, para incitar al Ejército a alzarse de veras, el 27 del mismo mes y año.

El segundo golpe ocurrió en 1950, cuando Vargas Llosa, todavía sin la edad requerida, fracasó en su intento de ingresar en la Escuela Naval, institución que justamente participó en debelar la asonada aprista. Entonces Odría "baja al llano", esto es, deja que su amigo el General Noriega le cuide el sillón presidencial y presenta su candidatura en unas elecciones amañadas en que el Gobierno persigue y encarcela al candidato rival.

Así, desde muy joven, Vargas Llosa presenció el circo de nuestra inmadura vida política, detrás de cuya bufonería había una tragedia de presos, exiliados y muertos, mientras él leía vorazmente lo que ca- yera en sus manos, y mientras escribía sus primeros cuentos, género por donde entró en la novela, y por donde han entrado también en ella, la mayoría de novelistas peruanos. En un valioso e informativo artículo de ABC, él mismo nos ha contado sus pasos literarios inicia- les:

Los seis cuentos de *Los jefes* son un puñado de sobrevivien- tes de los muchos que escribí y rompí cuando era estudiante, en Lima, entre 1953 y 1957. No valen gran cosa, pero les tengo cariño, porque me recuerdan esos años difíciles en los que, pese a que la literatura era lo que más me importaba en el mun- do, no me pasaba por la cabeza que algún día sería, de veras, escritor. Me había casado muy joven y mi vida estaba asfixia- da de trabajos alimenticios, además de las clases universitarias. Pero, más que los cuentos que escribí a salto de mata, lo que guardo en la memoria de esos años son los autores que descubrí, los libros queridos que leí con esa voracidad con que uno se en- vicia de literatura a los dieciocho años. ¿Cómo me las arregla- ba para leer con los trabajos que tenía? Haciéndolos a medias o muy mal. Leía en los ómnibus y en las aulas, en las oficinas y en la calle, en medio del ruido y de la gente, parado o cami- nando, con tal de que hubiera un mínimo de luz. Mi capaci- dad de concentración era tal que nada ni nadie podía distraer- me de un libro (he perdido esa aptitud). Recuerdo algunas ha- zañas: *Los hermanos Karamazov* leído en un domingo; la noche en blanco con la versión francesa de los *Tropicos*, de Henry Mil- ler, que un amigo me prestó por unas horas; el deslumbramiento con las primeras novelas de Faulkner que cayeron en mis ma- nos —*Las palmeras salvajes*, *Mientras yo agonizo*, *Luz de agos- to*—, que leí y releí con papel y lápiz, como libros de texto.

Esas lecturas impregnan mi primer libro. Para mí es fácil reconocerlas ahora, pero no lo era cuando escribía los cuentos (1).

En estos apretados recuerdos se condensan cinco años de apren- dizaje; los frutos sólo se verán desde 1956, cuando publique su pri- mer cuento ("El abuelo"). Frente a ese humilde comienzo no pode- mos olvidar quién es ahora, alguien más que un escritor polifacético, un hombre público, un periodista deseoso de formar opinión entre sus lectores, un político de cierta tendencia, muy amante de los me- dios de comunicación. A la vez, lo hemos visto también como corres- ponsal invitado a observar las elecciones de El Salvador o la realidad política de Nicaragua; y sabemos, por otra parte, que es un crítico

---

(1) "Autocrítica", por M. V. Ll., en ABC, 1º abril 1979.

con ideas propias y con ensayos literarios sugerentes y anticonvencionales, y en fin, que es un autor teatral incipiente, pero que ya consiguió llamar la atención del público internacional.

Parece existir un abismo entre aquellos comienzos y el presente. ¿Cómo se produjo este fenómeno en las letras peruanas, donde, si uno mira bien, cada ciertas décadas o a más largos plazos, surge un escritor de talla universal, el Inca Garcilaso de la Vega, las dos Poetisas Anónimas, El Lunarejo, Ricardo Palma, Manuel González Prada, Abraham Valdelomar, César Vallejo, Ciro Alegría, Martín Adán o José María Arguedas?

Su vertiginosa carrera ha provocado entusiasmos notables. Para José María Valverde, miembro del jurado que premió *La ciudad y los perros*, ésta "es la mejor novela de lengua española desde Don Segundo Sombra" (2). Algunos críticos peruanos han añadido en diversos tonos que Vargas Llosa nació a las letras de su país como un desierto, en un yermo donde sería una planta solitaria, sin nada (o nadie) importante en torno. Otro de la misma nacionalidad, más entusiasta aún, dijo que sus novelas, por la modernidad y los experimentos estilísticos que traducían, habían llamado al siglo XIX a todas las demás novelas peruanas (3).

Entre 1953 y 1957, la narrativa del Perú ofrecía un panorama heterogéneo de figuras que iban en ascenso y otras que o bien parecían haber callado para siempre, o bien sólo de modo temporal, mientras capeaban malos vientos. Fechas importantes en política y literatura, como en 1945 y 1948, enmarcan a unas y otras. En la hora democrática de 1945, con la vuelta de exiliados, rescate de la cultura y entrada al país de libros y corrientes prohibidos por la dictadura, se iluminaron de pronto los nombres de Enrique López Albújar, José Diez Canseco y Arturo D. Hernández: el primero discreto, irregular, defensor de oprimidos, de indios y negros a la vez; el segundo diestro en elegir temas simbólicos de una sociedad mestiza, "criolla", en pulir las vulgaridades del costumbrismo, y aun en desnudar las veleidades y vicios de la burguesía limeña, tanto que sería bueno cotejar a fondo *El Duque* con *Un mundo para Julius*; y el tercero, Hernández, de menor vuelo intelectual, pero amigo de escenarios exóticos y de contar menudas aventuras, virtudes plausibles en algunos novelistas. La figura central en ascenso era Ciro Alegría, quien cuatro años antes, en 1941, había ganado un concurso internacional con *El mundo es ancho y ajeno* y había pasado por el Callao rumbo a Nueva York, sin que la dictadura le permitiera descender en el puerto. Junto a él, había un escritor enigmático aún, que luego de dos libros iniciales y prometedores, tardaba en darnos una obra notable: José María Ar-

(2) "Un juicio del Dr. José Ma. Valverde" (a modo de prólogo), en *La ciudad y los perros*, por M. V. LI. (Barcelona: Seix Barral, 1963).

(3) "Con una breve vuelta a los años 50", s/a, en *Variedades*, Suplemento de *La Crónica* (Lima, 9 marzo 1975).

guedas. Cuando llegó la otra fecha histórica de 1948, casi no se vislumbraba el cambio en este panorama, pero ya el silencio de Alegría y Arguedas empezaba a preocupar, y por otro lado, un año después, en 1949, moría Diez Canseco, dejando una obra inconclusa.

Así empieza la década de los cincuenta. Para todo aprendiz de escritor, sean cuales fuesen sus lecturas foráneas, había narradores peruanos que no debían soslayarse: Valdelomar, Alegría, Arguedas y Diez Canseco. Cuando en 1948 se publicó el primer cuento de la nueva generación ("Una figurilla") y yo me mudé con armas y bagajes de la Facultad de Medicina a la de Letras, de San Marcos, Vargas Llosa no podía aparecer aún en sus arbolados y conventuales patios. Era un muchacho de doce años. En las escasas fotografías del patio de Derecho, en torno a la pila, de los narradores sólo estamos Eleodoro Vargas Vicuña, Julio Ramón Ribeyro, Enrique Congrains Martín, yo, y quizá Carlos Thorne y Luis León Herrera. En las calles del centro, en el Crem Rica o el bar Zela, hallaríamos al mayor de todos nosotros, alguien ya con fama pública, a Sebastián Salazar Bondy; y por Miraflores, cuando íbamos a la casona de ínsula, con ganas de derrocar a su directiva y de volverla más despierta, nos dábamos con Luis Loayza. Pronto, en 1952, sucedió el primer viaje a Europa de los miembros de esta generación: desde entonces, de algún modo Ribeyro se quedó allá para siempre, volviendo esporádicamente al país, para retornar luego a París. Sebastián Salazar, había empezado a peregrinar por América Latina desde antes de 1950, mientras se convertía en el intelectual más enterado en literatura latinoamericana. Las lecturas públicas y tertulias literarias se sucedían en San Marcos, en la Asociación Nacional de Escritores y Artistas (ANEA), en una boite que todavía existe, el Negro-Negro, y en ínsula de Miraflores. En algunas de ellas, Sebastián nos presentaba al auditorio y cuando acabábamos de leer, José Durand —otro buen escritor de la generación, que viajaba por libre— dictaba amenas conferencias sobre el vals criollo, con ilustraciones musicales por la orquesta "Ricardo Palma", donde tocaba el famoso negro Cañerías. Tampoco Mario asistía aún, o quizá sí, como oyente.

Entre 1953 y 1954 estuve becado en Estados Unidos y sólo a mi vuelta lo conocí, cuando ya era un juvenil reportero de Radio Panamericana, grabadora en mano y con un cronograma de tareas que parecía el muchacho más ocupado de Lima. Era su época de los "siete puestos" simultáneos. Coincidimos en uno de ellos, en la casa del historiador Raúl Porras Barrenecha, donde trabajábamos para el Instituto de Historia de San Marcos, si bien a horas tan distintas, como lo hacían Pablo Macera y Carlos Aranibar, que en verdad nos veíamos y charlábamos muy poco.

En 1955, Vargas Llosa se lanza por fin al ruedo literario. Lo hace con discreción y modestia, pero con una regularidad y firmeza impresionantes. ¿Qué publica primero? Nada sobre sus voraces lecturas extranjeras, que pudiera revelar su poca ilustración, sino como

estudiante serio y comprometido con su país, entrega artículos semanales al Suplemento Dominical de *El Comercio* y a la revista *Cultura Peruana*. Cumplidamente, y por orden minucioso, va presentando, luego de una entrevista personal, a los principales escritores peruanos del momento, empezando —cosa sintomática— por los narradores. En cada artículo de una pequeña biografía y bibliografía, una breve reseña sobre toda la obra, y una transcripción de los juicios del autor. Este modelo se repite en casi todos los artículos que, juntos, formarían una especie de antología de semblanzas de autores peruanos, facilitando inclusive a dibujantes tan buenos como Francisco Espinoza Dueñas o Alejandro Romualdo, ilustrar los artículos con sus apuntes.

En un segundo momento, tras ocuparse aun de novelistas olvidados como Manuel Aguirre Morales, Eudocio Carrera Vergara y César Falcón, se dedica a los principales poetas, siguiendo el mismo modelo de una entrevista, un juicio global de la obra y una breve bibliografía. Así, va pasando revista a la literatura contemporánea del Perú.

Mientras tanto, en *Cultura Peruana*, publicaba otra clase de artículos, unos breves ensayos sobre una galería de pensadores, asimismo nacionales: José Carlos Mariátegui, Francisco García Calderón, José Faustino Carrión, Bartolomé Herrera, Francisco de Paula G. Vigil, Hildebrando Castro Pozo, Manuel González Prada, José de la Riva-Agüero, Juan Pablo Vizcardo Guzmán. Esta serie de artículos apareció entre 1956, en que había publicado ya su primer cuento, y 1959, cuando ganara su primer galardón literario en España, con *Los jefes*. En resumen, en ambas series, un joven que ha proyectado de modo consciente y decidido ser escritor, ofrece a sus lectores —y más aún, a sí mismo— un panorama metódico de la literatura y del pensamiento contemporáneo del Perú, visto por un observador todavía respetuoso de la tradición y de los nombres consagrados (4).

¿De qué enseñanzas provienen estos frutos? ¿Qué aprendizaje siguió el joven Vargas Llosa respecto a gustos, estilos y pensamientos? Si él no cultiva una amistad estrecha con los principales miembros de la generación del 50, ni asiste a sus tertulias habituales, ¿con quiénes se reúne y a qué se dedica, aparte de desempeñar sus “siete puestos”? ¿Y cuál es el ambiente social, político y literario de entonces?

Entre 1953 y 1957, citados como años de su aprendizaje (o mejor quizá entre 1952 y 1957, lapso de sus dieciséis a sus veintiún años, definitivo en un joven tan precoz como él), corre ante sus ojos un marco nacional e internacional que ha de provocar en él reacciones actuales y futuras, palpables luego en su obra. Son los años primero de afianzamiento de la dictadura de Odría y luego de su ocaso. Sólo por un accidente físico se precipita la salida del dictador; le su-

---

(4) Ver “Bibliografía”, en Mario Vargas Llosa, *La invención de una realidad*, por José Miguel Oviedo, pp. 251-272. Hay varias ediciones de este libro. Yo cito por la de Barcelona: Barral Editores, 1970.

cede un Manuel Prado distinto del de su primer período, oligárquico y de mano firme, con guante de seda; ahora, en 1956, se inicia la "convivencia" abierta del Apra con la derecha, miope y sorda ante las urgencias del país, alianza que dura, con algunos matices, hasta 1968 y produce una inmensa decepción en los jóvenes, quienes observan no sólo la claudicación de un auténtico movimiento popular, sino el cielo ya cerrado para cualquier cambio real en la sociedad peruana, primitiva, injusta y cruel con los reclamos de las masas pobres y hambrientas. Sin duda, de toda esta larga decepción, el descontento mayor se sintió al comienzo mismo, en 1956, cuando el Apra pareció olvidar su herencia histórica de luchas reivindicatorias. Vargas Llosa fue, pues, también testigo de una alianza política antinatural.

En el marco exterior, entre 1952 y 1956 los acontecimientos más notorios son las intervenciones norteamericanas en la guerra de Corea y en la torturada América Central, esta vez con el derrocamiento de Arbenz en Guatemala. El antinorteamericanismo envolvía a casi toda la juventud de América Latina, y por ello no puede extrañar a nadie que Vargas Llosa se sintiera, por breve tiempo, ligado a la extrema izquierda.

En este cuadro general, ¿con quiénes habla y comenta de temas literarios? ¿Quiénes saben en verdad lo que piensa, lee y aprende? Como se ha dicho, se reunía poco con el grueso de la generación del 50; es natural, era mucho más joven que todos ellos y estaba demasiado ocupado en sus "trabajos alimenticios", para perder el tiempo en pláticas de San Marcos, con muchachos y muchachas sentados por largas horas en viejas bancas y protegidos por un ambiente que creaba otra historia falsamente paralela a la del país. Sin embargo, no se desligó por completo de esa generación. Trabajó muy estrecha amistad con tres de sus miembros, Sebastián Salazar Bondy, Luis Loayza y Abelardo Oquendo; por ello, quizá deba considerársele como integrantes de un subgrupo de la generación del 50, o partícipe, en un segundo momento, de esa generación, como opina Rosa Boldori (5). En muchos aspectos su vida y su formación literaria coincidieron con las de aquéllos. Si él leía a Dostoyevski, Henry Miller, Faulkner, Malraux o Hemingway, los demás habíamos hecho antes lo mismo, además de desconfiar de los autores españoles contemporáneos, línea que también siguió él. Y no sólo eso, sino que la amplitud de nuestras lecturas de autores foráneos fue de veras muy vasta. Habíamos crecido con el existencialismo; las obras de Sartre y de la Beauvoir se transcribían hasta añadidas de dibujos en folletines de "El Comercio"; Francisco Miró Quesada llenaba al tope los auditorios con sus conferencias sobre la nueva escuela francesa. Dostoyevski no sólo impresionaba a los jóvenes narradores, sino a los jóvenes psicólogos, psi-

---

(5) Citado por mí en el opúsculo *Narradores peruanos: la generación de los cincuenta. Un testimonio*. Separata de Cuadernos Hispanoamericanos No. 302 (Madrid, agosto 1975), por C. E. Z.

quiatras y criminólogos, al punto de que podría reunirse una buena bibliografía de entonces, en la cual sin duda destacaría la obra de Raúl Peña. Malraux era nuestro gran ejemplo para reunir política y literatura en el mismo puño, actitud muy común en todos los miembros de la generación, casi sin ninguna excepción. Hemingway era aplaudido e imitado, sobre todo desde 1952, cuando se publicó *El viejo y el mar*, tanto en libro como en las páginas de *Life*. Desde comienzos de 1954 empezamos a publicar artículos sobre Hemingway (6). Luis Loayza, a su turno, fue otro primerizo en descubrir y aplaudir a Hemingway y a Borges. Julio Ramón Ribeyro había asimilado a novelistas franceses clásicos como Stendhal, Flaubert y Balzac, a los que sumó a Kafka y Chejov. La admiración por Maupassant era compartida por Sebastián Salazar, Congrains y por mí. Congrains, un excepcional caso de autodidactismo, prefería también a críticos de la sociedad como John Steinbeck y William Saroyan. Con Vargas Vi-  
cuña entró en el río de influjos un segundo latinoamericano: Juan Rulfo. El primero, Borges, fue especialmente apreciado desde muy temprano por Loayza, Oquendo y Sebastián Salazar, justamente los escritores amigos de Vargas Llosa. Y otras influencias dignas de mención fueron las de Aldous Huxley (7), de Marcel Proust y algunos representantes de la novelística italiana como Alberto Moravia, Cesare Pavese y Vasco Pratolini.

He dejado para el final, en este campo de "demonios culturales", a dos de los astros mayores en nuestro cielo de escritores ideales: James Joyce, cuyos versos leímos en público en Lima, desde 1952, y cuya poesía completa empecé a traducir desde antes de ese año (8). En nuestro país la prosa de Joyce no se limitó a ser leída y aplaudida, sino que fue tomada como ejemplo desde 1948, según juicio repetido de González Vigil (9). La técnica del monólogo interior y el tema del retrato del artista adolescente (o del desarrollo biológico y espiritual del adolescente a secas) se hallan muy presentes en la obra de la generación del 50, en especial en la de Ribeyro, Salazar Bondy y mía. La biografía o la autobiografía juveniles (según el narrador

(6) " 'A' de Autores", por Edgardo Najá (seud. de C. E. Z.), Suplemento Dominical de *El Comercio*, artículo fechado en Nueva York, 3 febrero 1954 (Lima, ? febrero 1954); "Semblanzas. Ernest Hemingway", por C. E. Z., en *ICPNA* No. 26 (Lima, setiembre-diciembre 1954); y "Ernest Hemingway", por C. E. Z., en *El Comercio* (Lima, 1º enero 1955), Suplemento de Año Nuevo.

(7) "La ruta Huxley", por C. E. Z., en *Idea* Nos. 6 y 7 (Lima, 1950); y "Una entrevista con Aldous Huxley", en *El Comercio* (Lima, 26 junio 1954).

(8) La primera lectura en público de los poemas de *Música de Cámara*, de James Joyce, ocurrió el 21 de octubre de 1952 en el local del Instituto Cultural Peruano-Norteamericano. Al día siguiente apareció un suelto en *El Comercio*: "La conferencia de anoche en el ICPNA" (Lima, 22 octubre 1952); y "Una biblioteca James Joyce", por Edgardo Najá, en el Suplemento Dominical de *El Comercio* (Lima, 22 agosto 1953).

(9) El crítico Ricardo González Vigil, en numerosos artículos, prólogos a sus antologías del cuento peruano, y en conferencias, ha sostenido que "Una figurilla", publicado en 1948, es el primer cuento que revela influjo joyceano en nuestro país.

esté en tercera o primera persona) gustó tanto que Wolfgang Luchting publicó un artículo preguntándose por qué los personajes de la última narrativa peruana eran todos adolescentes (10). La costumbre joyceana de entremezclar diversos temas y estilos en la maraña de un mismo libro se aprendió desde entonces, si bien los mejores logros los obtuvo luego Vargas Llosa. Y también el gusto joyceano de componer un libro de cuentos donde todos éstos estuvieran dedicados a una entidad mayor (a una sociedad, a una ciudad, a una época) fue admirado y seguido desde *La batalla* o *Los gallinazos sin plumas*. En fin, el juzgar al cuento y la novela en el pináculo del altar literario, que reina sobre todas las artes, fue también otro ideal joyceano fácilmente comprendido acá.

El otro astro es William Faulkner, sobre quien los primeros artículos críticos datan de 1952 en la prensa peruana (11). Inclusive se analizó muy temprano la posibilidad de que autores peruanos aprovecharan las conquistas temáticas (la tragedia del mulato, por ejemplo, del mestizo en general) y estilísticas del gran sureño (12). Recuerdo aún entusiasmado la beca que obtuve para dedicarme exclusivamente, en las universidades de Duke, Durham, N.C., y de Columbia, Nueva York, durante los años 1953 y 1954, a estudiar la obra de uno de los fundadores de la novela contemporánea. A mi vuelta, y antes de viajar a España, publiqué tres largos artículos en *Cultura Peruana* (13). De nuevo como en el caso de Joyce, la maestría de Faulkner no sólo fue elogiada en el Perú (luego de una etapa de desconfianza, como veremos) desde el punto de vista estético, sino, de hecho, se llevaron a la práctica sus conquistas, sobre todo la atmósfera trágica y su entonación lírica, en *Los Ingar* (1955), novela que años después fue saludada por Washington Delgado como "un nuevo tipo de narración en el Perú" (14). De otro lado, en dos tesis uni-

---

(10) A ese artículo respondí con otro "Personajes adolescentes en la novela peruana", en *Expreso* (Lima, 19 mayo 1966). El de Luchting se tituló "Retratos de un país adolescente. ¿Por qué?", y apareció en abril del mismo año en un seminario limeño, cuyo nombre y fecha no puedo, por desgracia, precisar.

(11) Ver "El nocturno William Faulkner", en *Letras Peruanas* No. 6 (Lima, abril 1952), pp. 50-52.

(12) "Faulkner y el Perú" por C. E. Z., en *Vértice*, Supl. de *Tradición* (Cusco, 1953); "Faulkner y el Perú", por el mismo autor, en Supl. Dominical de *El Comercio* (Lima, 4 octubre, 1953); y "El primer libro de Faulkner", por Telémaco, en el Supl. Dominical de *El Comercio* (Lima, 7 agosto 1955).

(13) "Faulkner", en *Cultura Peruana*, Nos. 91, 92 y 93 (Lima, enero, febrero y marzo de 1956), por C. E. Z.

(14) "Gran lector de Faulkner y de Joyce, Zavaleta introdujo las nuevas técnicas del relato en nuestro medio, principalmente el monólogo interior. Con este nuevo instrumental se dedicó a renovar la novela agraria y provinciana, introduciendo en ella aparte de los conflictos sociales, el análisis psicológico profundo de los personajes. Sobre todo en su novela corta *Los Ingar*, Zavaleta mostró las posibilidades de un nuevo tipo de narración en el Perú, lo mismo que en sus cuentos dramáticos y alucinantes, "La batalla" y "El Cristo Villenas", en *Historia de la literatura republicana* (Lima: Rikchay, 1980), p. 159.

versitarias, de 1952 y 1958 (ésta publicada en libro al año siguiente), están la nutrida documentación y bibliografía que pude obtener sobre el maestro. A partir de 1954, una vez publicados mis primeros libros de cuentos, fue una costumbre de algunos críticos de tildarme de "faulkneriano" con cierto retintín. El primero, con muy buena intención, Luis Alberto Sánchez en el artículo "La nueva literatura. Cuentistas peruanos" (15), en un diario de Caracas; pero, poco a poco, los muchos elogios a Faulkner lanzados por autores latinoamericanos y españoles, y más tarde, las declaraciones precisas de Onetti, García Márquez, Carlos Fuentes y Vargas Llosa certificaron que nosotros, en el Perú de los años 50, habíamos escogido bien. Entonces se acabó la desconfianza lugareña. Eso no importa ahora, treinta años después. A fines de 1985, en un diálogo privado, Vargas Llosa, también faulkneriano desde sus años mozos, celebró que desde muy temprano hubiera yo tenido acceso a una completa bibliografía sobre el maestro y hubiera volcado mi entusiasmo en el libro *William Faulkner, novelista trágico* (Lima: Universidad de San Marcos, 1959). Con el tiempo, también Alfredo Bryce había señalado que ese libro fue el inicio de un cambio en su propia generación de los años 60 (16). No he podido aspirar a mayor recompensa que estos juicios.

Volvamos al tema central, el desarrollo artístico e intelectual del joven Vargas Llosa. Alguna vez tendrá que ahondarse el estudio del cuarteto de afines que formaron Sebastián, Loayza, Oquendo y Vargas Llosa. Juntos, provocaban un intercambio de juicios e informaciones literarias tan brillante como pocas veces se habrá visto en Lima. Conocían al dedillo las novedades y zaherían profundamente, con enorme bistrú, las flaquezas y pequeñeces del arte de escribir en el Perú. Tenían un inagotable espíritu crítico y burlón de la sociedad peruana, un verbo ácido, inconforme, una prosa elegante que buscaba ritmos y sonoridades distintas. Si bien Sebastián parecía el líder, por su notoriedad en la ciudad, por repartir elogios y varazos desde sus columnas de "La Prensa", la verdad es que viajaba a menudo al extranjero y así la amistad se hizo más estrecha en el triunvirato de pares, Loayza, Oquendo y Mario, el benjamín. Este, en efecto, se sintió muy ligado a ellos. No olvidemos la escueta dedicatoria de *Los cachorros* a Sebastián ("A la memoria de Sebastián Salazar Bondy") ni tampoco la explícita de *Conversación en la catedral*

(15) Sánchez me envió el recorte de su artículo en setiembre de 1954, en una época en que a él se le escribía con nombre supuesto, para burlar a la policía. Sin duda ese modo clandestino hizo que él no pusiera las señas precisas en el recorte periodístico que guardo en mi archivo personal.

(16) En un párrafo de su artículo "La generación del 50", en *Oiga* (Lima, 10 enero 1983), Bryce dice así: "Pues bien, justamente en 1950, de esa clase media empiezan a surgir abogados, profesores, médicos y también un grupo de escritores que trató de renovar la literatura peruana. Carlos Eduardo Zavaleta presenta entonces su tesis *Faulkner, novelista trágico* (1958), y se inicia en el Perú una tentativa de renovar los modelos literarios décimo-nónicos y naturalistas".

a sus compañeros de arte: "A Luis Loayza, el borgiano de Petit Thouars y a Abelardo Oquendo, el Delfín, con todo el cariño del sastrecillo valiente, su hermano de entonces y de todavía". He aquí, reunidos, el lenguaje de la amistad, la admiración por Borges y Sartre, y el anhelo de repartirse el mundo de las letras, que hasta ya tenía un Rey (¿quién lo sería?) y un Delfín.

Primero Sebastián, y luego Loayza y Oquendo, ejercieron una notable influencia sobre el joven Mario; fueron los maestros que no tuvo a falta de los debidos, fueron para él los doctores del buen gusto, brillantes aunque todavía sin obra (excepto Sebastián). Constituyen de veras el subgrupo formado en un segundo momento de la generación del 50. Sebastián perteneció a ambos grupos y Oquendo, en efecto, era Delfín del segundo.

Digamos más sobre Oquendo. Buen lector de la buena literatura contemporánea, su perfil de crítico se dibujó muy temprano, no sólo en las letras, sino al recusar la injusta sociedad peruana. Hacia 1956, cuando se fundaron nuevos partidos, él abrazó la causa del Movimiento Social Progresista, un pequeño grupo del que se decía tener más dirigentes que militantes, pero cuya honestidad, influjo intelectual y voluntad ordenadora del socialismo peruano fueron saludables. Conocedor de estilos, joven gramático, experto en redacción y ortografía (publicó un folleto sobre el tema), Oquendo derivó más tarde, quizá por el ejemplo de Sebastián, hacia el ancho campo de la promoción cultural, en un país tan necesitado de ella como el nuestro, convirtiéndose en uno de los principales editores. En todo caso, fue siempre juez de la corrección formal, pero también de la honestidad del intelectual comprometido, estricto y severo, cualidades que debiero influir sobre Vargas Llosa, por su rigor estético, por su honestidad con el país y por la búsqueda constante de una prosa precisa y efectiva.

A su turno, Loayza, desde muy joven, fue un elegante prosista. Tal vez ningún otro escritor peruano, a sus veinte años, excepto Sebastián, consiguió una prosa tan limpia y bien escrita como él. Precoz amigo de lenguas y literaturas extranjeras, traductor, exhibió en sus cuentos y en su única novela, a pesar de una producción tan escasa, algún influjo de la economía verbal y del arte de sugerir de Hemingway.

Loayza se dedicó asimismo a analizar sutilmente la obra de escritores como el Inca Garcilaso de la Vega, José de la Riva-Agüero, Abraham Valdelomar y Julio Ramón Ribeyro.

Por fin, Sebastián Salazar en persona, fue un líder de este subgrupo, lo que no sucedió en sus relaciones con el grueso de la generación del 50, donde él no tuvo una posición preeminente, debido a que lo juzgábamos como narrador, y en este campo no sobresalía mucho (juicio que modificaríamos luego de su muerte en 1965). Así, no influyó sino indirectamente en nosotros, si bien fue muy apreciado por su condición de promotor cultural, de crítico y de escritor polifacético.

En verdad fue el primero, después de la apertura democrática de 1945, en ganar prestigio en los círculos intelectuales limeños. Sólo al principio, en algunos poemas y piezas teatrales, se mostró elitista, autor de "torre de marfil"; luego gozó de un saludable cambio y abrazó a la vez las carreras del escritor comprometido y del crítico social, inconforme con la situación de las mayorías del país. Lector voraz, infatigable, escritor elegante, crítico incisivo, polemista agresivo y cáustico, con todas estas virtudes tenía que influir en el joven Mario. Además, desde muy temprano, Sebastián fue un intelectual, cosmopolita, de los que no había en Lima por esa época. Colaboraba en "Sur" y otras buenas revistas argentinas, en "Letras Peruanas" publicaba unas deliciosas "Cartas de Buenos Aires", pronto fue colaborador de "Marcha", en Uruguay, y de la revista de la UNAM, en México D.F., abrazando así a toda América Latina con su entusiasmo creador y crítico. De vez en cuando nos llegaban de la Argentina o México los libros que iba publicando en editoriales de nota. Su inquietud desbordó aun la variedad misma de sus ocupaciones; hasta llegó a enrolarse en la compañía teatral de Pedro López Lagar, como jefe de relaciones públicas, con el abierto afán de conocer aún más el teatro por dentro, actitud que le ayudaría en sus últimas piezas, tan maduras y diestras para la representación escénica. En suma, hombre y artista, inteligente, versátil, cuyos logros equivalían a una conquista para toda la nueva generación de escritores. No en vano Vargas Llosa, en su ensayo "Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú", lo juzga como "un porfiado y sobresaliente luchador" por el arte y la espiritualidad. Este texto es el homenaje a "un resistente superior" contra la rutina y el desdén que sufren los creadores en el Perú. En fin, Vargas Llosa lo llama acertadamente "un creador de poemas, dramas y relatos y un creador de lectores y espectadores y, como consecuencia, un creador de creadores de literatura".

En el fondo de este apego por las letras hay quizá la entrega a una especie de religión, el valor más alto de la vida intelectual y espiritual. En la amistad con Sebastián, en la admiración temprana por el existencialismo, y en su primer viaje a Francia, cuando conoció a Camus, debe hallarse el fundamento teórico de la *actitud del escritor*, tema que siempre ha apasionado a Vargas Llosa. El escritor, según él, ha de ser un hombre muy ligado a su arte, un aspirante a la más alta calidad estética, pero también ha de estar comprometido con su sociedad y con su época, y por fin, ha de ser capaz de ofrecer todas las facetas de su personalidad en los distintos géneros posibles: poesía, teatro, novela, cuento, artículo, ensayo, y aun el periodismo, la conferencia y el cine. Sus únicas medidas han de ser la honestidad y la capacidad, manteniendo una actitud crítica frente a todo y a todos. Es natural que Sartre y Camus hayan sido sus ideales de juventud, y que, ya maduro, haya dudado y censurado a sus maestros y a su propia militancia política juvenil, de izquierda. Una conducta

difícil no sólo de conservar, sino de mantener, peor que idealmente significa la lucha continua del escritor contra su medio, a fin de abrir las puertas de la posibilidad de expresión, según Vargas Llosa sostiene tanto en su ensayo sobre Sebastián como en el discurso de Caracas, al recibir el Premio Rómulo Gallegos, cuando se refirió al ingrato destino del poeta Carlos Oquendo de Amat, quien curiosamente reunía también las condiciones de político militante.

Toda esta evolución artística e intelectual, larga en otros escritores y muy breve en Vargas Llosa, puede medirse señalando cuáles eran sus metas en 1955 y 1959, en dos textos importantes publicados por él, uno al comentar el primer número de la revista *Cuadernos de composición* (en *El Comercio*, Lima, 21 de agosto de 1955) y otro al juzgar la trayectoria de Alejandro Romualdo (“¿Es útil el sacrificio de la poesía?”, en la revista *Literatura* No. 3, Lima, agosto 1959), el joven poeta de mayor figuración por entonces y a la vez mentor de la “poesía revolucionaria”, tendencia que nunca había sido bien vista, como suponemos, por el grupo de Sebastián, Loayza, Oquendo y Vargas Llosa, justamente quienes editaron ambas revistas *Cuadernos de composición* (1955-57) y *Literatura* (1958-59).

En el primero, Vargas Llosa elogia con vivo entusiasmo todas las composiciones sobre el tema de la estatua (en cada número de la revista se proponía un determinado tema), escritas por sus compañeros de grupo, elogiando más que nada las virtudes de la prosa, aunque el tema fuera muy teórico, libresco, e inclusive tales elogios envuelven al mismo Romualdo; pero en el segundo, en un artículo duro y polémico, juzga como una decepción el que Romualdo haya abrazado en sus últimos libros el realismo social, en contraste con el buen poeta de sus primeros tiempos.

Pasemos a otro punto. Preguntémosnos cuál era el panorama literario peruano en la década de los 50, a fin de descubrir si Vargas Llosa nació en un “yermo” o si aprovechó hábilmente los hallazgos de escritores que le antecedieron.

Como se ha dicho, coexistían por esa época figuras del indigenismo y las nuevas, con obra muy reciente. Respecto a la novela indigenista, años más tarde, Vargas Llosa la juzgó en general dentro de la por él llamada “novela primitiva”, esto es, carente de los recursos técnicos y estilísticos del “boom”, y dominada por el paisaje o por la “tierra”. Sin embargo, en una segunda reflexión, reconoció a Ciro Alegría como a un “clásico” y destacó en adelante, de modo singular, la obra de José María Arguedas, valiosa por su autenticidad, por su apego al personaje mestizo, por traducir, sobre todo la parte no occidental y difícilmente expresada del poblador andino. En ese sentido, Arguedas sería un ejemplo de honestidad, de amor a lo suyo y de conocimiento del indio y de sus manifestaciones culturales y artísticas. Con el tiempo, Arguedas le serviría para analizar también él la sociedad peruana, por encima de “defectos” como la carga ideológica

excesiva en *El sexto* y en *Todas las sangres* (17) y la escasez de recursos técnicos. Para él, como para muchos, lo mejor de Arguedas está en *Los ríos profundos* y en varios de sus cuentos.

La nueva generación empieza a publicar relatos hacia 1950 (excepcionalmente "Una figurilla" aparece en 1948), en las revistas *San Marcos*, *Mercurio Peruano*, *Centauro*, *Letras Peruanas*, *Cultura Peruana*, y en los suplementos dominicales de *El Comercio* y *La Crónica*. El primer libro se lanza en 1953 (*Nahuín*, de Vargas Vicuña) y luego viene el año muy fértil de 1954, cuando aparecen *Lima, hora cero*, de Congrains; *Náufragos y sobrevivientes*, de Sebastián Salazar, y *La batalla*, de Zavaleta, títulos a los cuales acompañan *Diamantes y pedernales*, de Arguedas, y *El hombrecillo oscuro*, de Porfirio Menezes, autor que ya no publicaría hasta 1975, con *Sólo un camino tiene el río*. A su turno, el libro de Arguedas simbolizó el reencuentro del escritor con su público, luego de trece años de silencio editorial, una vez superada la gran crisis psicológica, admitida por él mismo. Un año después, en 1955, aparecen la segunda edición de *Náufragos y sobrevivientes*, de Salazar; *Los gallinazos sin plumas*, de Ribeyro; *Kikuyo*, de Congrains; la novela corta *Los íngar* y el cuento *El Cristo Villenas*, ambos por Zavaleta. En 1956 se publica en México, en la colección de *Los Presentes*, que dirige Juan José Arreola, la segunda edición de *El Cristo Villenas*, convertido ya en libro. Viene en seguida un año de intervalo, y por fin 1958 vuelve a ser fructífero: es la fecha de *Pobre gente de París*, de Salazar; *Cuentos de circunstancias*, de Ribeyro; *No una sino muchas muertes*, primera y única novela de Congrains; y *Unas manos violentas*, de Zavaleta. En 1960, Ribeyro publica también una novela, *Crónica de San Gabriel*; y finalmente en 1961 aparecen a la vez *Vestido de luto*, de Zavaleta; *Los inocentes*, de Reynoso, y *El avaro*, primer libro de Loayza.

He ahí la producción común del grupo, cuya mayoría de títulos antecede, como vemos, a 1959, fecha del primer libro de Vargas Llosa, *Los jefes*.

Las intenciones, influencias y frutos de los narradores del 50 son temas de un opúsculo que se publicara en Madrid (18), en 1975. Pasados más de treinta años de los hechos, podemos quizá sintetizar sus principales objetivos:

1) Cambiar el foco de la narración, del campo a la ciudad, y dedicarse más bien al Perú integral, mestizo (en vez del país escindido de la escuela indigenista), actitud que se revela, por ejemplo, en la elección del tema de las barriadas por Congrains (1954), José

(17) Como se sabe, Vargas Llosa ha escrito sendos prólogos a estas dos novelas: "El Sexto" de José María Arguedas: *La condición marginal*, prol. a *El Sexto* (Barcelona: Laia, 1974), y "Arguedas, entre la ideología y la Arca-dia", prol. a *Todas las sangres* (Madrid: Alianza/Losada, 1982).

(18) Zavaleta, op. cit., ver nota 5.

Bonilla Amado y Luis Felipe Angell, a los que seguimos Ribeyro con *Los gallinazos sin plumas* y yo con "El muñeco". El influjo de este tema llegará a desbordarse en *La casa verde*, donde todo el Perú parece una inmensa barriada; en *Conversación en la catedral* los personajes más vigorosos y auténticos son los de abajo, los de vida marginal, ilegal o clandestina, y todos ellos se apartan de la "decencia" fomal; y en *La guerra del fin del mundo*, la sociedad informal, los grupos nómadas, las tribus modernas unidas por el fanatismo han reemplazado ya a la sociedad establecida.

Otro tema de este mismo objetivo es el del mundo juvenil, que ofrece dos variantes: a) la descripción de las sensaciones y aventuras del adolescente, y b) la presencia de la *collera* o pandilla juvenil. Los personajes juveniles y aun infantiles de *La batalla* (1954), *Los gallinazos sin plumas* (1955), *El Cristo Villenas* (1955), *Los íngar* (1955), *Cuentos de circunstancias* (1958) son similares a sus homólogos de *Los jefes* y *La ciudad y los perros*, con la diferencia de que en Vargas Llosa hay una intensificación de la agresividad adolescente; pero es una diferencia de grado, no esencial. Cada niño o adolescente es un luchador descubriendo la vida. Los narradores del 50, lo mismo que Vargas Llosa, se hallan fascinados por el misterio inicial y simbólico de las primeras experiencias del personaje, por las pruebas que debe superar a fin de ser un hombre. Son pequeños héroes moldeados a golpes, como esculturas talladas en roca viva. Por último, no olvidemos que la *collera* aparece desnuda, obscena y feroz en *Los inocentes*, de Reynoso, dos años antes que en *La Ciudad y los perros*.

2) El segundo objetivo es el asedio y revelación de la clase media, a la que hasta ahora no se habían dedicado sistemáticamente los escritores peruanos. Bryce afirma incluso que de ella provenían todos los nuevos escritores, y tiene razón. Al cambiar el escenario del campo a la ciudad, los narradores se dedican mayormente a pintar su propia clase: hogares angustiados por el dinero o por el afán de imitar a la burguesía; estudiantes que, por ser tales, facilitan un poder de observación interno y externo; empleados sin futuro; mujeres dominadas por el machismo; marginados, irónicamente puestos ante la ley o viviendo su tragedia de hambruna y penurias. Son numerosos los temas y personajes semejantes en la obra de Congrains, Sebastián y Ribeyro, para no citar la mía. La única excepción es la de Vargas Vicuña, dedicada casi exclusivamente a campesinos o a personajes marginales. Y por si ello fuera poco, aun Arguedas quedó fascinado por los personajes infantiles o juveniles, reiterando en *Diamantes y pedernales* (1954) los de sus primeros libros. He aquí en conjunto un antecedente natural para *Los jefes* y *La ciudad y los perros*.

3) Como tercer objetivo se da la elección del psicologismo en la descripción de la vida interior del personaje. El indigenismo, que nosotros hallamos en el pináculo del prestigio literario, exhibió una

gran desventaja, la pobreza psicológica del personaje, el manierismo peligroso que a ratos se confundía plenamente con el costumbrismo. Y entonces los nuevos cuentistas y novelistas buscamos un enriquecimiento del personaje, una revelación de las varias capas de la personalidad. Pienso que ésta fue una de las mayores conquistas de la generación. Pero el psicologismo también traduce una profunda capacidad de observación de paisajes y hombres, al mismo tiempo que un cuidado especial por construir la atmósfera o "tono" general, y asimismo por el diestro manejo del diálogo. Hasta 1958, fecha en que cabe pensar en una influencia más o menos directa de la narrativa peruana sobre Vargas Llosa, esto es, hasta su segundo viaje a Europa, hay cuentos y novelas tanto de la nueva como de previas generaciones literarias peruanas, además de recientes y aplaudidas antologías como *La Narración en el Perú* (1956) y *Cuentos peruanos contemporáneos* (1958), de Alberto Escobar, aparte de las publicadas por Luis Jaime Cisneros y Estuardo Núñez (19), que forman un considerable bagaje del que no puede dudarse que abonó realmente al terreno, amplió el estrecho mirador indigenista, preparó el enriquecimiento del personaje, integró al paisaje en una comunión con el hombre (sin prepararlo como antes) y facilitó el uso de un diálogo efectivo y preciso. Con estos antecedentes tenían que brotar en el nuevo terreno *La ciudad y los perros* y *Los cachorros*.

4) El cuarto objetivo, simultáneo con los demás, claro está, es el culto por la forma, por la minuciosa composición, por el estilo. A partir del 50, muchas técnicas ausentes de la narrativa peruana fueron asimiladas una a una: el monólogo interior, el narrador "ausente", los narradores sucesivos de una misma historia, la prosa poética, las rupturas temporales, el dato escondido, el comienzo en cualquier momento de la historia, el flash back. Por supuesto que cada cual las usó o dejó de usar (como en el caso de Ribeyro, heredero de técnicas tradicionales). Técnicas luego mejoradas y enriquecidas por Vargas Llosa y Bryce. Este culto por la forma nació del convencimiento de que el cuento y la novela eran verdaderas obras de arte, y el altar literario, el más alto de todos.

5) Otra meta es la búsqueda de un lenguaje peruano, propio, dentro del gran caudal de la lengua española. Justo es decir que, si bien se pasó del formalismo del lenguaje escrito al coloquial, inclu-

---

(19) En el apogeo de la generación del 50, en Lima se publicaron varias antologías del cuento, género en boga. Entre ellas, las ya citadas de Escobar y estas otras: **Cuentos peruanos**, dos tomos (Lima: Círculo de Novelistas Peruanos, 1955). Si bien no se dice el compilador fue el propio Enrique Congrains Martín, el inventor del Círculo; **Cuentistas modernos y contemporáneos**, selección y prólogo de Luis Jaime Cisneros (Lima: Patronato del Libro Peruano, 1957) y **Los mejores cuentos peruanos** (tomo II), por Estuardo Núñez (Lima: Patronato del Libro Peruano, 1958).

so al regional, no se avanzó mucho, por nuestro apego a las formas cultas. Congrains y Reynoso avanzaron algo en esto, se hicieron "plebeyos", pero no crearon mundos lingüísticos atractivos. Esta fue una deficiencia, que Vargas Llosa y otros, especialmente Bryce, superaron con largueza.

6) Se cultivó asimismo el pensamiento teórico, cosa muy rara en la anterior escuela indigenista. Los escritores del 50 asumen la idea central de que los artistas literarios son hombres de pensamiento y por ello pueden dedicarse a la crítica, al ensayo, al teatro, al artículo periodístico y aun a la traducción, actitud que antecede y concuerda plenamente con la idea del escritor asumida por Vargas Llosa. Ahí están, por ejemplo, las traducciones de Loayza, Salazar Bondy y más; los numerosos artículos críticos del mismo Loayza sobre el Inca Garcilaso, Valdelomar, Riva Agüero y Ribeyro; el variado libro de Ribeyro, *La caza sutil*, sobre sus preferencias literarias; la intensa labor de promoción cultural realizada por Oquedo, dirigiendo la revista "*Hueso Húmero*" y la editorial Mosca Azul; el famoso ensayo de Sebastián Salazar *Lima la horrible*, además de numerosos artículos sobre literatura y arte; las piezas teatrales de los tantas veces citados Sebastián y Ribeyro; y mis ensayos y artículos sobre Faulkner, Huxley, Lawrence, Eliot y otros autores.

7) Por fin, se cultivó la novela de interpretación socio-política. A estas alturas, ya parece ocioso repetir sus títulos: *Los íngar* (1955), *No una sino muchas muertes* (1958), *Crónica de San Gabriel* (1960), *Una piel de serpiente* (1964), *En octubre no hay milagros* (1965), *Alférez Arce, Teniente Arce...* (1969), para sólo mencionar las primeras.

Pues bien, resumiendo, no cabe decir que Vargas Llosa hubiera nacido en medio de un desierto, ni que sus temas, personajes, atmósfera, estructura del cuento y novela, y aun ciertos experimentos de técnicas y estilos, fueran algo que no se esperaba ya en las letras peruanas. Sus dos primeros libros, sin duda, están ligados y trabados con la obra de la generación del 50, si bien ellos exhiben otras cualidades que los diferencian y a la vez representan el inicio de una poderosa originalidad.

Los cuentos de *Los jefes* todavía no se distinguen mucho de los inmediatamente anteriores en la liteartura del Perú. Sus personajes son en su mayoría adolescentes, la atmósfera más o menos violenta, el tema una afirmación personal mediante la lucha la pelea franca o el conflicto interior que por fin se resuelve; hay en sus páginas bandas o pandillas escolares, choques de personalidad, deseos, frustraciones y sorpresas consumadas; y el estilo es toda una aspiración a escribir sin muchos adjetivos, sobriamente, ciñéndose a los hechos como lo manda una combinación ideal entre Camus, Malraux y Hemingway, aún no lograda, por supuesto.

“Arreglo de cuentas”, tiene algún parecido con “Mar afuera”, de Ribeyro, o con “La batalla”. La tensión, el choque de temperamentos, son el punto dramático donde la vida y la muerte se tocan. En “Los jefes” vemos la lucha de un grupo juvenil por reparar una injusticia de los mayores —simbólicamente los poderosos— durante una huelga estudiantil; tiene algunas semejanzas con “Lima, hora cero”, de Congrains, cuando ya los pobladores de barriadas no pueden más y se reúnen y parecen sublevarse, pero son incapaces de cambiar radicalmente las cosas y obtener lo que desean. “Día domingo” pinta a dos adolescentes en su primer enamoramiento de la misma muchacha; el que parece más débil desafia a nadar al que se supone fuerte, pero en plena competencia el primero ayuda generosamente al segundo y sacrifica su victoria, perdiendo a la muchacha voluntariamente. He aquí un cuento muy parecido en tono e intención a “Soy sentimental”, de Sebastián Salazar, en que un joven lleva a una amiga (a quien parece amar en silencio) adonde una comadrona, a fin de que aborte el hijo del otro, del rival. Pero esa generosidad espiritual, como en “Día domingo”, no compensa la agri dulce desventaja en el amor. En cambio, la ceremonia espiritista de “El abuelo” emparenta la narración no con las de escritores del 50, sino con los cuentos fantásticos al modo de Clemente Palma, Valdelomar o César Vallejo. Finalmente, “Hermanitos” repite la diversidad de personalidades como principio dinámico de la narración, además de ciertos “datos escondidos” al comienzo y de alguna sorpresa en el remate; y todo eso en las manos todavía inexpertas de Vargas Llosa.

Con excepción de “Día domingo”, bastante aceptable, los cuentos están menos logrados que los de autores de la generación del 50. Y esto debió entenderlo Vargas Llosa, tan precoz en todo. Desde muy temprano, reconociendo sus limitaciones en el cuento, eligió de modo definitivo la novela, y tanto, que han pasado casi treinta años de ese libro y Vargas Llosa no ha vuelto jamás a escribir un cuento. Por algo será. Además, al elegir la novela, escribió *La ciudad y los perros*, vinculada aún a modelos precedentes (personajes juveniles, el individuo en pugna contra la sociedad o contra una institución, la búsqueda de liberación, un afán de identidad personal, las diversas ceremonias para alcanzar la hombría, el buceo psicológico en la ambigua intimidad juvenil). Por estas circunstancias hay semejanzas con las tres novelas peruanas, mejor juzgadas por la crítica, de la época en que apareció *La ciudad y los perros*. En efecto, *Los ríos profundos*, *Crónica de San Gabriel* y *Los ingar* exhiben también personajes juveniles, registran el paso de una edad biológica y espiritual a otra, hay pruebas por las que pasan los protagonistas a fin de madurar, y el premio final es alguna clase de lucidez, de camino que se aclara o se nubla del todo. Pero ahí acaban las similitudes. El contrapunto de capítulos e historias de *La ciudad y los perros*, el estilo dinámico, preciso y acezante, el caleidoscopio de sensaciones, el culto a la violencia y al sexo, la interacción de personajes, son las buenas marcas de

la independencia del joven escritor que ya no se va pareciendo a nadie. Desde su primera novela, hay en él una mayor preocupación por técnicas narrativas, un mejor contrapunto de escenas y personajes, y aun de miradores distintos, de estilos cambiantes para describir facetas ocultas de la intimidad; hay un diálogo certero, eléctrico, eficaz, y hay una paulatina incorporación de este diálogo a la narración. He aquí, en suma, experimentos y hallazgos del genio del nuevo artista, cualidades que se harán aún más visibles, desde el punto de vista estilístico, en *Los cachorros*, pequeño y logradísimo libro con el que Vargas Llosa confirma su independencia literaria y su marcha por un camino enteramente propio y muy suyo.

C. E. Zavaleta



Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»

## La relación entre crítica e Historia Literarias en América Latina: una proposición

BEATRIZ GONZALEZ STEPHAN

1. En los últimos 20 años se ha venido desarrollando un proceso de cuestionamiento y examen crítico de los Estudios Literarios en y sobre América Latina. Este estado de "crisis" de la disciplina ya había advertido con notable anticipación y perspicacia por José Antonio Portuondo en la década del 40, cuando apuntaba que la problemática situación que vivía la crítica literaria hispanoamericana no se debía a un conflicto de opiniones o de escuelas limitado a un país, sino que obedecía a una crisis más general, colindante con el orden político y social vigentes. Esta crisis en los Estudios Literarios hispanoamericanos se manifestaban — y se manifiesta — básicamente como "la falta de una estable concepción del mundo en qué apoyar las tablas de valores" (1).

La insuficiencia observada en la disciplina literaria tradicional no debe ser entendida simplemente como una inoperabilidad de su aparato conceptual, sino como la limitación de las bases epistemológicas que la fundamentan para dar cuenta de los fenómenos literarios. Como también precisaba otro crítico hace algunos años: no se trata de proponer una renovación metodológica y un "aggiornamento" de térmi-

(1) En "Situación actual de la crítica literaria hispano-americana", *Cuadernos Americanos*, No. 5, sep.-oct., 1949, pp. 238-248. Entre otras causas de la crisis. Portuondo agrega también la falta de una adecuada teoría de la literatura: "No conviene olvidar que la crítica es una actividad práctica, aplicada, y requiere un minuto de supuestos básicos, teóricos, en que apoyarse. De aquí su constante demanda de apoyo a ciencias ajenas a la literatura. Esta necesidad de una ciencia o teoría literaria en que fundar la crítica y la historia de las letras, se ha venido sintiendo en todo el mundo desde hace muchos años, pero ha sido en los últimos veinticinco o treinta que ha cobrado mayor urgencia". Posteriormente publicado en *la Emancipación Literaria de Hispanoamérica*. La Habana: Casa de las Américas, 1975, pp. 39-48.

nos, sino de replantar las premisas teóricas que le dan sentido a los Estudios Literarios Latinoamericanos (2). Además, en el fondo, esta crisis —porfundizada en el último decenio— sólo puede ser plenamente comprendida y superada si se la relaciona con la crisis histórica de la concepción del mundo de los sectores política y socialmente dominantes.

La publicación de una serie de trabajos en los años de 1970, que han ido conformando el ámbito de una revisión orientada a desmontar y analizar las bases teóricas que operan en los estudios literarios tradicionales, muestra en forma indiscutible una posición de ruptura y búsqueda en el terreno del conocimiento literario. Los tópicos que constituyen el centro de esta discusión giran fundamentalmente sobre la necesidad de establecer relaciones pertinentes entre las características del fenómeno en cuestión —la literatura de la América Latina— y el diseño de su objeto, es decir, entre su teoría literaria y los niveles de su operación cognoscitiva: La crítica y la historia literarias.

Sin embargo, de estas dos formas básicas que organizan discursivamente los estudios literarios, la que ha despertado mayor preocupación en los investigadores ha sido la crítica, soslayándose los problemas de la historia literaria.

Durante el primer momento de la discusión —alrededor de los años 70 y ocasionalmente en décadas anteriores—, las deficiencias observadas en la disciplina se nuclearon alrededor de la crítica, como si sobre ella descansaran todas las modalidades del conocimiento literario. Al parecer, se trataba de resolver las limitaciones de una ciencia a través de una de sus ramas. Como paradoja, el término de "crítica literaria" casi pasó a reemplazar el de "teoría" e "historia" literarias. Tal vez, esta injusta sobrevaloración de la crítica con respecto a la historia en esos momentos, se debió al mismo proceso histórico de ambas, donde el desarrollo de la historia literaria había sido menos afortunado, y, por ende, había entrado hacía mucho tiempo en un descrédito total. Por otra parte, esto también revela que en la conciencia de quienes propugnan una renovación para la crítica parece existir un divorcio entre lo que debe entenderse por *crítica literaria e historia literaria*.

Sin embargo, pronto se comprendió que muchas impugnaciones que se le hacían a la crítica se debían, por una parte a la falta de un

---

(2) En su artículo "La nueva narrativa y los problemas de la crítica en Hispanoamérica" (*Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos*, Budapest, Agosto de 1976). Nelson Osorio, en la misma línea de Portuondo, distingue que para muchos se trata de buscar "una recuperación o reajuste táctico manteniéndose dentro de la misma programación estratégica, anterior. Por eso es que, en gran medida, la discusión que se ha abierto sobre la situación actual de la crítica adquiere frecuentemente un carácter puramente formal y "metodológico", puesto que sigue moviéndose dentro del sistema de objetivos propuestos tanto por la misma tradición que se cuestiona como por las modernas tendencias europeo-occidentales y norteamericanas" p. 77.

sistema teórico coherente en qué respaldar su trabajo, y por otra parte a la inexistencia de un sólido conocimiento histórico del proceso literario que facilitara la comprensión también histórica de los fenómenos estéticos.

Luego, esta crisis trajo como sana consecuencia la puesta al día de una serie de obstáculos que embargan las diversas prácticas discursivas que conforman el ámbito de los Estudios Literarios en la América Latina, signados, entre otras cosas, no sólo por su general atraso e inoperatividad, sino por la notable desconexión con que realizan su trabajo. Nos referimos concretamente a las escasas relaciones que mantienen —y han mantenido— la crítica, la historia y la teoría literarias entre sí, así como la investigación bibliográfica con cada una de ellas. Una desarticulación que se ha ido acentuando, y que, finalmente, las ha empobrecido.

La advertencia de esto —en un segundo momento de la discusión— incentivó una preocupación cada vez mayor por los problemas de la historia de la literatura latinoamericana, comprendiendo que no podría desarrollarse la crítica sin la historia, y viceversa, por lo menos dentro de las nuevas perspectivas planteadas. Lo que llevó, por ende, a reconocer un necesario ajuste de cuentas de los posibles tipos de intercambios y enriquecimientos que se podrían hacer entre los resultados de la crítica y de la historia literaria (3).

---

(3) En el ámbito latinoamericano, podemos citar los trabajos que en forma creciente desde 1970 van delimitando los nuevos caminos de la historia literaria: Agustín Cueva, "Ciencia de la Literatura e Ideología de Clase en América Latina", revista *Sociedad y Desarrollo*, Santiago de Chile, No. 2, Abril-Junio, 1972; Carlos Rincón, "Sobre crítica e historia de la literatura hoy en Latinoamérica", *Casa de las Américas*, No. 80, 1973; Angel Rama, "El proceso autonómico de las Literaturas Nacionales a la Literatura Latinoamericana", en *Estudios Filológicos y Lingüísticos*. Instituto Pedagógico de Caracas, 1974 y "Sistema literario y producción social en Hispanoamérica" en Fernando Alegria et al. *Literatura y praxis en América Latina*. Caracas: Monte Avila, 1974; Roberto Fernández Retamar. "Para una teoría de la literatura hispanoamericana", en revista *Araucan*, Caracas: CELARG, No. 1, 1975 anteriormente publicado como ponencia en Rouvaumont en 1972; Aldřich Bělič, "La periodización del proceso literario chileno y sus problemas", *Acta Universitatis Carolinae, Philologica* 2, Universidad de Carolina, Praga, 1975; Nelson Osorio, "La nueva narrativa y los problemas de la crítica hispanoamericana". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Lima, No. 5, 1977; José Promis. "El Discurso histórico de la Literatura Hispanoamericana". *Chasquí*, No. 1, nov., 1979; Desiderio Navarro. "Un ejemplo de lucha contra el "esquematismo eurocentrista en la ciencia literaria de la América Latina y Europa", *Casa de las Américas*, No. 122, 1980; "Crítica hispanoamericana: la cuestión del método generacional", *Hispamérica*, No. 27, 1980; Alejandro Losada "Bases para un proyecto de una historia social de la literatura en América Latina", *Revista Iberoamericana*, No. 114-115, 1981; Beatriz González, "La crítica y los problemas de la historia literaria (el caso venezolano)", *Fragmentos*, CELARG, No. 10, 1981 y en *Texto Crítico* No. 26-27, 1983, y "Problemas y Tareas de la Historiografía Literaria Latinoamericana", en *Neohelicon* Budapest, Vol. X, No. 1, 1983; Agustín Cueva, "El método materialista histórico aplicado a la periodización de la historia de la literatura ecuatoriana...", *Casa de las Américas*, No. 127, 1981; Ana Pizarro,

En el cuadro general de esta nueva exigencia, las limitaciones de la crítica no pueden ser superadas sin una puesta al día de los estudios históricos-literarios. Y, por consiguiente, también se va viendo cada vez con más claridad la necesidad de un deslinde de las especificidades, tareas y funciones que deben cumplir una teoría, una crítica y una historia de la literatura latinoamericana; y que, cada una de ellas a su vez no puede devenir en una práctica plena sin apoyarse en las otras.

2. La historia, la crítica y la teoría literarias constituyen básicamente el resultado de diferentes y complementarios modos de conocimiento del hecho literario. No está demás señalar lo que de algún modo se debería saber a través de una praxis determinada entre los investigadores de esta disciplina: que no puede desarrollarse plenamente la historia sin la crítica literarias, una crítica sin un sentido de la historia, y ambas, sin una teoría literaria que avale y explícite en un conjunto conceptual los presupuestos teóricos que fundamentan el ejercicio de dichas prácticas (4).

Dentro del ámbito de los Estudios Literarios cada una de estas actividades no sólo tiene su objeto propio, sino que se caracteriza por elaborar un tipo de discurso que formaliza su especificidad. Tanto la crítica y la historia como la teoría literarias pueden trabajar con el mismo corpus de obras, pero entregan de él dimensiones diferentes y también complementarias.

2.1. Un estudio fundamentalmente sincrónico —como el de la crítica— no sólo debería reelevar analíticamente la descripción y la

"Sobre las direcciones del comparatismo en la América Latina", *Casa de las Américas*, No. 135, 1982; Rómulo Casse, *Crítica Latinoamericana (propuestas y ejercicios)*, el capítulo "Periodización" México: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Univ. Veracruzana, 1982, pp. 37-53; Alejandro Losada, "Articulación, periodización y diferenciación de los procesos literarios en América Latina", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, No. 17, 1983; Alberto Rodríguez, "Marginalidad de la Literatura Colonial en Venezuela" (subcapítulo sobre problemas de la historia literaria colonial), revista *Aroisa*, Caracas, CELARG No. 2, 1976-1982.

(4) En el muy conocido y difundido manual de *Teoría Literaria*, René Wellek y Austin Warren señalan estas interrelaciones, que no son tan obvias al parecer: "El término 'teoría literaria' podría comprender propiamente la necesaria 'teoría de la crítica literaria' y la 'teoría de la historia literaria' (...). Estas distinciones son bastantes evidentes y suelen admitirse de modo también bastante general. Pero es menos corriente advertir que los métodos así designados no pueden utilizarse separadamente; que se implican mutuamente tan a fondo, que hacen inconcebible, la teoría literaria sin la crítica o sin la historia, o la crítica sin la teoría y sin la historia, o la historia sin la teoría y sin la crítica. Evidentemente, la teoría literaria es imposible si no se asienta sobre la base del estudio de obras literarias concretas. No se puede llegar in sacuo a criterios, categorías y esquemas. Pero a la inversa, no es posible la crítica ni la historia sin un conjunto de cuestiones, sin un sistema de concepción, sin puntos de referencia, sin generalizaciones". (Madrid Edit. Gredos, 4ª ed., 1966, p. 49). Por lo menos, en el terreno de los Estudios Literarios en la América Latina, estas interrelaciones se han descuidado reiteradamente.

función de las obras literarias, sino que las debe situar comprensivamente dentro de un sistema en el cual adquirirían su plena significación. Lo que puede caracterizar el trabajo de la crítica es, pues, el estudio comprensivo de las obras dentro de una *perspectiva predominantemente sincrónica*, cuyo sentido último se vincula al diseño teórico del sistema donde las obras se relacionan.

Esta relación entre las obras, que llevaría a la configuración de conjuntos más o menos complejos hasta el diseño del sistema literario, debería hacerse a partir de las manifestaciones concretas. Lo que significa que la crítica tiene como punto de partida el estudio de las partes (las obras) del todo, en cuanto un sistema de elementos relacionados e interdependientes.

Por otra parte, en la medida en que se capten los textos como una red de relaciones de oposición, la "diferencia" define la propia estructura de cada uno, y el sistema —en cuanto una de sus tendencias— puede ser descrito como factor constitutivo interno de la obra literaria. El sistema representa el resultado de un constructo teórico; y a su vez, cada texto, además de materializar el perfil del sistema, actualiza en su estructura una de las variantes del conjunto total.

En este sentido, el sistema no es un campo de textos al que se van incorporando nuevas obras en una pacífica acumulación, sino el conjunto de posibilidades para la producción y la lectura o recepción de las obras. Es un espacio productivo y no un depósito de obras como una biblioteca. El sistema es una regulación de lo que está *simultáneamente* presente, organizado según pautas literarias y extraliterarias que establecen relaciones dominantes y subordinadas (5).

Vale la pena hacer un par de aclaraciones: el sistema no es algo dado en la realidad empírica de los fenómenos literarios. Obedece más bien al esfuerzo ordenador de la razón sobre esta materia, que se nos aparece como un confuso amontonamiento de obras-cosas. La determinación de sus relaciones profundas lleva al diseño de una estructura teórica, nivel imprescindible en todo proceso de conocimiento: pensamos que sólo se puede conocer una literatura en la medida en que se vaya construyendo, con ella y a partir de ella un todo estructurado y sistematizado. La unidad orgánica del sistema puede satisfacer las exigencias de la razón para explicar y comprender la dispersa realidad empírica.

Así que cuando nos referimos a que la crítica debería estudiar las obras y manifestaciones literarias dentro de una perspectiva de conjunto, implica, no sólo la elaboración del sistema literario, sino también un esfuerzo sistemático en la producción de conocimientos sobre el hecho literario. Esto, sin duda, podría ser uno de los requisitos que

---

(5) Véase el reciente trabajo de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, *Literatura/Sociedad* (Buenos Aires; Librería Hachette, 1983) especialmente las pp. 119-131 y pp. 24-32, y los libros de Raymond Williams citados en esta referencia.

garantizaría el carácter científico de los Estudios Literarios. Sistema y conocimiento sistemático son las dos caras de una misma moneda.

Al jerarquizar para la crítica una perspectiva sincrónica en su atención hacia la producción literaria, por lo menos se le está atribuyendo una de las funciones prioritarias para el diseño de la literatura latinoamericana: de creación de un *espacio* —entendido a manera de un campo de operaciones—, donde las obras adquieren sentido. Retomando las palabras de Octavio Paz:

La misión de la crítica (...) no es inventar obras, sino ponerlas en relación: disponerlas, descubrir su posición dentro del conjunto y de acuerdo con las predisposiciones y tendencias de cada una. En este sentido, la crítica tiene una función creadora: inventar una literatura (una perspectiva, un orden) a partir de las obras. Esto es lo que no ha hecho nuestra crítica. Por tal razón no hay una literatura hispanoamericana, aunque exista ya un conjunto de obras importantes (...). Es urgente preguntarse cómo es nuestra literatura: sus fronteras, su forma, su estructura, su movimiento. Responder a esta pregunta será poner en comunicación a las obras y revelarnos que no son monolitos aislados, estelas conmemorativas del desastre en el desierto, sino que forman una sociedad. Un conjunto de monólogos que constituyen, ya que no un coro, un diálogo contradictorio (6).

Sería una falacia pensar este espacio literario en términos tanto de un estado sincrónico puro —en el sentido de un sistema estático— como de naturaleza homogénea —es decir, como totalidad conformada por elementos semejantes—.

La concepción de un sistema como una red de relaciones contradictorias que alcanza una relativa estabilidad de un determinado momento de la cadena histórica, permite dar el paso hacia la comprensión evolutiva (diacrónica) del mismo. En el sentido que lo señalaban Tinianov y Jakobson sería: "cada sistema sincrónico contiene su pasado y su porvenir como elementos estructurales inseparables del sistema" (7). Si bien el sistema puede percibirse como un estado de la literatura, muchos de sus elementos estéticos no son necesariamente nuevos, sino que entran en un nuevo eje de correlaciones. Pensamos, por ejemplo, en la presencia actualizada de arcaísmos; en elementos

(6) "Sobre la crítica" en *Corriente alterna*, México: Siglo XXI Editores. 1967, p. 41.

(7) En el artículo "Problemas de los Estudios Literarios y Lingüísticos" publicados en 1928 observan, además que "la oposición de sincronía y diacronía había contrapuesto la noción de sistema a la evolución. Esta oposición pierde su importancia de base puesto que ahora reconocemos que cada sistema se nos presenta necesariamente como una evolución y que, por otra parte, la evolución tiene inevitablemente carácter sistemático". (En la antología preparada por Trvetan Todorov *Teoría de los formalistas rusos*, México: Siglo XXI editores, 1976, pp. 103-105).

que, dentro de las nuevas relaciones, dejan de ocupar un rango predominante y otros, que mantenían una presencia soterrada, logran canonizarse.

El sistema deviene así en algo más complejo y heterogéneo en cuanto a sus componentes. Lo que, por otra parte, también permite captar la presencia de aquellos "casos" del sistema —los llamados "autores de transición" o los "solitarios"—, cuya obra no termina por asimilarse a ninguna de las variantes —dominantes o no— del sistema, y que dentro del conjunto aparecen como elementos disonantes y/o rupturales.

Aquí el trabajo de la crítica también podría revelar interesantes aportes para demostrar, por un lado, el carácter *relativamente estático* de un estado sincrónico del sistema literario, y por otro, evidenciando dentro del diseño sistemático de una literatura, aquellas zonas que operan como goznes entre un estado y otro del proceso evolutivo. Es decir: determinar el carácter de las encrucijadas de los cambios entre los períodos literarios: dónde se acentúa el campo conflictivo entre las tendencias hegemónicas, que luchan por hacer prevalecer la norma, y las tendencias desvirtualizadoras de las mismas.

Además el trabajo, comprensivo que debería hacer la crítica con las obras no tiene por qué estar desvinculado de la historia. La relación de las obras dentro del sistema requiere de una perspectiva histórico-literaria, que permite situarlas funcional y significativamente tanto dentro del sistema como en relación a la evolución del mismo.

Pensamos que, para hacer viables las relaciones entre la crítica y la historia literarias, no resulta conveniente oponer la sincronía y la diacronía. La crítica en su análisis estructural del sistema puede metodológicamente hacer abstracción de los cambios para dar cuenta de la fisonomía de un espacio literario en cambio, la historia literaria se caracteriza por jerarquizar los aspectos dinámicos (de cambio) de los sistemas para dar cuenta del proceso temporal (histórico) de la serie literaria (8).

---

(8) Adolfo Sánchez Vásquez en su interesante trabajo "Estructuralismo e Historia" (en *Estructuralismo y Marxismo*, México: Editl. Grujalbo, col. 70, 1970) hace una clara distinción entre el estudio sincrónico y diacrónico de un sistema. Aunque se refiere al campo de estudios históricos, las distinciones metodológicas pueden resultar provechosas para determinar la especificidad del objeto de la crítica e historia literarias, sus relaciones y dependencias. Si asimilamos de la siguiente cita los conceptos de análisis estructural al trabajo de la crítica, y el de análisis histórico al objeto de la historia literaria, podríamos ilustrar sus relaciones y especificidades del siguiente modo:

"Dentro de los límites de un estado determinado, el análisis estructural puede hacer abstracción de los cambios que se operan en ese estado limitado históricamente. El análisis por ello se opera en un plano sincrónico, es decir, mientras el todo presenta una estabilidad relativa, y en consecuencia, se descartan los problemas relacionados con su génesis, desarrollo o transformación. Tenemos entonces la teoría de un sistema o todo estructurado, y no la historia de él (...). Así pues, mientras que en el análisis estructural se estudia un sistema en tanto que sus cambios

No está demás hacer algunas acotaciones útiles para evitar una visión esquemática donde se identifique la crítica con lo sincrónico y la historia con la diacronía. Frecuentemente se maneja la noción, por demás limitada, de que un trabajo de crítica literaria es el estudio de autores, obras o aspectos de ellas. De allí que consideremos la monografía como la forma acostumbrada en que se presenta un trabajo de crítica literaria.

Sin querer entrar en mayores detalles acerca de la diferencia entre el *análisis* de las partes de una obra —fase que corresponde al proceso de investigación— y la crítica —que obedece más bien al proceso explicativo y comprensivo—, ella no sólo puede trabajar aspectos parciales o totales presentes en un período del proceso literario, sino también abordar la transformación histórica de determinados elementos literarios, ya sea rastreando los cambios sufridos en un género, en un tema, en un personaje, en el narrador, etc. Es decir que un *estudio histórico* también forma parte de la crítica literaria, y requiere para el logro de su objetivo del esqueleto de períodos literarios claramente diseñados, que le puedan servir como un marco de referencia funcional. Pero un estudio histórico no se puede considerar como una historia de la literatura (8a).

Por consiguiente, también es importante que la crítica —sin perder de vista el sentido de la historia— no descuide las señales de cambio, las alteraciones y las sustituciones que se dan en forma sustantiva en los textos literarios. Luego, para que la historia literaria pueda registrar comprensiva y explicativamente esos cambios de los sistemas, es necesario concluir que necesita y presupone la crítica para alcanzar su realización como disciplina autónoma. El diseño de los sistemas literarios posibilita el salto cualitativo hacia la historia literaria, y cuídese en observar que ella no debiera devenir como simple suma de estados sincrónicos.

2.2. Podemos considerar que la especificidad del discurso de la historia literaria descansa en el estudio de vastos y heterogéneos conjuntos literarios, organizados a partir de una *perspectiva predominantemente diacrónica*, es decir, privilegiando la realidad dinámica de los sistemas. Más que atender al carácter singular de cada obra y de

---

internos no afectan a su límite cualitativo, por consiguiente, su estabilidad relativa, el análisis histórico estudia el proceso de génesis, desarrollo o transformación que forja, mantiene y, por último, hace saltar ese límite cualitativo" (pp. 69 y 75).

(8a) Por ejemplo, estudiar las transformaciones del tema del dictador en la narrativa latinoamericana desde el Romanticismo hasta la Contemporaneidad; la renovación vanguardista de los años 20 como el inicio del proceso literario de los 60; el problema del narrador en algunas novelas del período colonial; las manifestaciones no canónicas del Modernismo como elementos disonantes que preparan el paso hacia el Post-Modernismo, son trabajos de crítica literaria donde la perspectiva histórica es fundamental.

cada sistema, la historia literaria dispone la sucesión de los sistemas en el *tiempo*, aprehendiendo las tendencias evolutivas básicas.

Ciertamente que la descripción de las series histórico-literarias llega a ser la tarea de esta rama de los Estudios Literarios. Pero su trabajo puede ser cumplido en varias fases de la misma investigación, que le compete llevar a cabo. Una serie simple podría ser la descripción histórica de las obras de un mismo autor, o de las obras escritas en un mismo idioma (el caso complejo de las literaturas nacionales en la América Latina donde conviven sistemas literarios bilingües), o de las obras de un determinado género literario (la historia de la narrativa, del teatro, de la lírica). En todo caso, van aportando entregas parciales para la historia de una literatura, que debería proponerse como objeto el conocimiento del proceso evolutivo de todos los productos del imaginario social. Y esto no significa el conjunto de hechos dados materialmente, las obras materialmente existentes, sino la organización del conjunto de todos los productos literarios en un sistema teórico que pueda dar cuenta de ellos.

Ahora bien, es preciso destacar una cuestión tal vez decisiva para esta disciplina: puede el enfoque diacrónico constituir el discurso histórico? La mera disposición lineal de los diferentes estados de la evolución no dan cuenta del cambio. La cadena diacrónica sólo *describe* los espacios literarios, pero no los *explica* como espacios de mutaciones. Como categoría, la diacronía es más descriptiva que explicativa, precisamente porque desplaza la pregunta sobre la génesis, cuestión en verdad típicamente histórica.

La historia literaria, aprovechando los resultados que la crítica entrega a nivel de la explicación y funcionamiento de la estructura de los sistemas literarios, no se puede quedar en la mera sumatoria lineal de estos estados sincrónicos. Creemos que toda la atribución de sentido del conocimiento histórico estriba en dar razón del cambio: en explicar no sólo aquello que cambia, sino *por qué* cambia. También aquí se ofrecen dos posibilidades —y también dos opciones— para una historia de la literatura: la *descripción* de la serie entregará la historia inmanente del proceso; la *explicación* de la transformación de la serie buscará comprender la historia literaria como parte de la historia social.

Para una historia literaria se plantearía la exigencia de dar razón de los sistemas: una especie de dimensión archisistemática. Encontrar una unidad de sentido en la relación temporal —entre un antes y un después— que guardan las diversas estructuras del sistema entre sí. No basta con señalar la ley que rige en cada diseño teórico de un sistema, sino ponerlos en cierta relación de necesidad.

Es decir, no se trata de dar cuenta del pasado por un mero gusto hacia las antigüedades librescas, sino para establecer relaciones en un orden *crono-lógico*, en una conexión de triple sentido: con el presente, al pasado y el futuro. Como diría José Carlos Mariátegui: "La capacidad de comprender el pasado es solidaria de la capacidad de

sentir el presente y de inquietarse por el porvenir" (9), de lo contrario no se saldría de una concepción pasadista de la historia.

Por otra parte, tampoco se pueden considerar las épocas literarias pasadas como espacios cerrados y consumados totalmente; espacios acabados irreversiblemente. En cada período literario se hallan posibilidades de sentido que quedaron sin ser captados por la conciencia, y en cambio, pueden revelarse sólo en los contextos culturales de sentido favorable para esa producción. La idea de una determinada cultura o sistema literario como una *unidad abierta* agiliza la relación entre los diferentes momentos de su proceso, restituyendo la dimensión *histórica* de una literatura en el sentido de conectar el pasado con el presente: profundizando la significación de las épocas pasadas y dotando de raíces la contemporaneidad (9a).

Lo que debiera caracterizar la especificidad del discurso de la historia de la literatura es precisamente su *historicidad*, es decir, el conocimiento que nos entrega de una literatura en su modalidad de proceso, de transformación. Y es esta sintaxis de los sistemas en el tiempo lo que constituye el objeto de la historia literaria.

Pero para hacer comprensible esa informe e inorgánica materialidad de las obras, el discurso histórico debe implementar criterios, que no sólo le permitan ordenar estos conjuntos literarios en el tiempo, sino caracterizar la especificidad del proceso de una literatura. No es pensable esta sintaxis histórica sin un mínimo de esfuerzo por establecer cortes o etapas diferenciables en la homogénea línea temporal.

Por lo tanto, una de las tareas fundamentales de la historia literaria es el trazado de estas etapas o períodos que van configurando, en una relación de contigüidad, el sentido de una literatura. La periodización es el modo como aparece formalizada la especificidad del conocimiento histórico, y deviene por ello en una categoría instrumental decisiva para expresar con pertinencia los momentos de la serie literaria.

Así como el conocimiento histórico no es posible que sea alcanzado por el pensamiento, sino en marcos *periodológicos*, el conocimiento de las obras literarias sólo se logra plenamente si se las comprende como un conjunto *sistematizable*.

Pero al mismo tiempo, el diseño y la captación de los períodos de una literatura, que son los cortes históricos dentro del sistema general, devienen, a su vez, por la determinación y caracterización que se haga de ellos en el terreno de la crítica literaria.

Los trabajos de la crítica y de la historia literarias, podrían darse

---

(9) En "Pasadismo y Futurismo", *Peruanicemos al Perú*, Perú: Empresa Editora Amauta, 1975 (3a. ed.) p. 23. Artículo de 1924.

(9a) Se puede ver el corto artículo de Mijail Bajtin "Literatura, Cultura y Tiempo Histórico", publicado en *Cuestiones teóricas sobre literatura y arte*. La Habana: Univ. de La Habana (serie literaria y arte). 1979. Traducido por Desiderio Navarro, art. de 1970.

dentro de un marco de esfuerzos mancomunados. Así, el diseño de los espacios literarios (respetando la densidad y heterogeneidad de los sistemas sincrónicos) pueden contribuir a trazar unos períodos, que no sólo registren los cambios más perceptibles, sino que rescaten las mutaciones profundas de la vida literaria. Por otra lado, la construcción de los períodos literarios facilita el trabajo de la crítica, en la medida en que ésta pueda abordar la plena significación de las obras en el marco de un horizonte histórico configurado por las etapas de una literatura.

Vemos pues, que dentro del reciente panorama que se abre para los Estudios Literarios Latinoamericanos, donde casi se impone la construcción de nuestro espacio cultural en función de las nuevas necesidades sociales, el trabajo de la crítica y de la historia literarias se hace también necesariamente solidario y complementario en la tarea de construir *una literatura*, ya que en su complementariedad y solidaridad se integran las dos dimensiones —sincrónica y diacrónica— que ofrece el fenómeno literario total.

El diseño de nuestra literatura es aquí doblemente importante, ya que la historia tradicional está marcada por el reiterado escamoteo de significativas manifestaciones literarias que han ido borrando, si no tergiversando, la fisonomía de todo un continente.

La crítica y la historia literarias en la América Latina, sólo pueden responder a las actuales interrogantes que se le hacen acerca de su realidad cultural en la medida en que la crítica se vuelva más histórica y la historia más crítica, es decir, una historia razonada.

Biblioteca de Letras

Centro de Estudios Latinoamericanos  
«Jorge Puccinelli» Rómulo Gallegos (Caracas).



## La Filosofía Hindú

OSCAR MARAÑÓN

La especulación filosófica de la India se ha desarrollado, sin duda, en un mundo espiritual muy especial; al que no sólo han confluído, sino también contribuido dos culturas diferentes. La que penetró a la India con la invasión indoeuropea ocurrida, probablemente, 1500 años a.C.; y la que existía en el país en la época en que penetró aquélla.

La cultura autóctona, con caracteres particulares, fue revelada inesperadamente, debido a los hallazgos arqueológicos de Mohenjodaro y Harappa. Materiales asociados a estas culturas del Indo, revelan fundamentalmente una preocupación por símbolos de fertilidad, culto a una divinidad similar al dios Siva, y atribución de significación religiosa a ciertos animales.

“El filón indoeuropeo tuvo su instrumento de expresión en una fuerte organización social centrada en torno al sacerdote, el rey y las gentes de rango menor, agricultores y artesanos. En tal organización, los reflejos del ordenamiento social daban colorido a la religión. Aún cuando al rey y al sacerdote correspondía el predominio, no faltaba el sentido de la coparticipación del individuo en el grupo social. El hombre no ignoraba su pertenencia a una colectividad. Para esta cultura la vida era bien y la muerte un mal. Mediante el sacrificio se aplicaba a los dioses y se podía obtener su gracia y evitar su cólera; los dioses satisfacían los deseos del hombre. Hay un intercambio entre el hombre y los dioses para asegurar la felicidad terrena. Así, el sacrificio era la clave de la religión, pues cuando se realizaba según las normas, originaba una fuerza que poseía una irresistible eficacia taumatúrgica”. (TUCCI, G., La filosofía hindú, págs. 34-35).

Los pueblos que los indoeuropeos encontraron en la India, eran quizá de raza dravídica y, en parte, “australoides”. Tenían ideas un tanto diversas: se trataba de agricultores, comerciantes y artesanos, por lo que su vida social era menos rígida; pero, en cambio, el individuo sufría el peso de las instituciones religiosas: tremendas deidades terroríficas reclamaban sacrificios cruentos. Sin embargo, el in-

dividuo tenía igualmente expedita la posibilidad de dominar el curso de las cosas y de adquirir virtudes prodigiosas. Y esto no sólo a través del sacrificio que captaba la voluntad de los dioses, sino al desarrollar algunas de sus capacidades interiores, poniendo en movimiento fuerzas psíquicas capaces de suscitar en él poderes milagrosos. Es decir el hombre podía desvincularse de las leyes que regulaban la vida universal o, insertándose en ésta, guiarla a voluntad. El no actuaba sobre las cosas por medio del sacrificio sino, sobre todo, desde su interior. Una referencia distintiva de ambas culturas podía impulsarnos a decir que la magia védica es, sobre todo, litúrgica; en tanto que la autóctona es más bien psicológica.

En la civilización védica domina el sacerdote al servicio de un rey o de una familia, por fines materiales y terrenos; en la otra, el hombre se sustrae por sí mismo a la limitación del espacio y del tiempo en que por naturaleza se halla constreñido. En la filosofía hindú, como dice Tucci, el hombre imagina que viaja por los mundos celestes y subterráneos, piensa que puede salvar el abismo que separa los dos planos en que está dividido el universo y, en consecuencia, establecer comunicación espiritual con los dioses y con los muertos. (*Loc. cit.*).

Brevemente, esta es la visión de la vida expuesta en los Vedas, los textos sagrados más antiguos de la India. En cuanto a la época de su aparición es un tema que se ha discutido mucho, sin resultados definitivamente precisos. Por eso, de manera genérica, prescindiendo de la cronología manejada por cada una de las partes, se podría sugerir que esta literatura no es anterior al segundo milenio a.C.

Consumada la conquista, las comunidades indoeuropeas sufrieron el influjo de los indígenas que habían vencido. Lentamente caen en el olvido los dioses que habían dominado la religión védica y los sacramentos quedan en estrecha conexión con la vida social, el nacimiento, el ingreso a la comunidad, el matrimonio y la muerte; aunque no pocos de ellos parecen de difícil conciliación con los presupuestos de la nueva concepción religiosa y mística de la vida.

El cambio profundo que sufre la religión védica tardía es provocado por el sustrato precario. Probablemente, la doctrina del ciclo de la reencarnación se formó bajo la antigua influencia chaminístico-animista. El elemento chamanista es la separación del alma del cuerpo en *trance*. La idea de que el alma de un difunto vuelve a la familia para renacer, se ha encontrado en esta época en algunas tribus primitivas.

“La mística de los Upanishads (800-600 a.c.) gira en torno al problema de la reencarnación y de su superación en la unidad del Todo. Los patrocinadores de la nueva mística eran los círculos de la nobleza y los reyes (como Janaka de Videha) quienes se revelaban contra el ritual del sacrificio, excesivamente complicado y no controlable de los sacerdotes; y que por el camino del debate filosófico y de la experiencia mística, trataban de llegar a la realidad final de la

existencia. A esta realidad última pertenece la superación del mundo por la conciencia de la identidad del alma individual (*ātman*) y el alma universal (*brahman*). En este contexto la expresión "Eso eres tú" (*tat tvam asi*) se convierte en la fórmula de la unidad universal". (EMBREE y WILHELM. (Siglo XXI), India, pág. 30).

A la creencia en la transmigración de las almas se añade una doctrina moral que explica la reencarnación como consecuencia de los actos (*karman*) de la vida anterior. Esto significa que el hombre no sólo está determinado por la calidad particular de la edad en que vive, es prisionero de sus actos. "El karman reina desde lo alto del universo como soberano absoluto. Desde los seres más ínfimos hasta los propios dioses, todo le está sujeto. Nada podría limitar o desviar su eficacia, ni las oraciones, ni los sacrificios, ni la intervención de Visnu o de Siva en persona. Algunos lo consideran como la expresión de la justicia divina, para la mayoría es un principio supremo que se basa a sí mismo". Esta noción llegó a ejercer pronto una fuerza fascinante sobre el alma india. (MOURRE. M., Religiones y filosofías de Asia, pág. 111).

No podría afirmarse con certeza absoluta que los sistemas filosóficos del pensamiento indio aparecen inmediatamente después de cerrarse el período védico. Seguramente tardan en aparecer un tiempo considerable, aunque no se puede determinar la duración exacta de este intervalo.

La fecha acerca de la aparición de los sistemas es todavía motivo de grandes y encontradas conjeturas. El problema es complicado por el hecho de que los *sūtras* o aforismos, literatura técnica (libro de reglas, manual), que forman la base de un sistema de filosofía no son trabajos unitarios. Con respecto a muchas obras, a saber los *Brahma sūtra*, *Nyāya sūtra* y los *Yoga sūtra*, se ha mostrado con alguna plausibilidad— como sostiene Bhattacharya— que ellas son elaboraciones de autores múltiples y, por consiguiente, pertenecerían a diferentes períodos de tiempo. Esto significa que no se puede asignar una fecha exacta en relación con el origen de un sistema de filosofía. Sin embargo, la opinión contemporánea de consenso entre los eruditos es en favor de aceptar alguna fecha antigua para los sistemas de filosofía (*darsanas*). De esta manera se les ha asignado el período que cubre una centuria y media antes y, aproximadamente, dos centurias después de la era cristiana. Según el estudio del conocimiento actual no es posible asignarle una fecha más exacta al origen de los *darsanas*.

"El pretexto inicial de la especulación de los sistemas de filosofía no han sido las cosas en sí mismas, parece que ha sido el ansia del hombre de conocerse a sí mismo, de explorar sus potencias y virtudes, de descubrir su subconsciente recóndito y secreto, de realizar el principio eterno que se oculta más allá de la sucesión de las pasiones y temores que constituyen el fluir de su efímera personalidad" (TUCCI G., *Op. cit.* pág. 36).

Generalmente se refieren seis darsanas clásicos. Sin embargo, hay autores que incluyen un mayor número de ellos. Por eso llegados a este punto nos proponemos primero explicar en qué sentido utilizamos "sistema de filosofía" para referir a los darsanas; y en segundo término, pasaremos a analizar las dificultades que acarrea la clasificación de los mismos.

En el pensamiento de la India la indagación, es decir la investigación (*ānvīksikī*), en realidad se orienta a dos asuntos fundamentales: hacia el sí mismo (*ātman*), y a la razón causal (*hetu*). En tanto la indignación concierne al sí mismo permite la formación de las *darsanas*; en cuanto se dirige a la razón causal desarrolla una teoría de la razón o una forma lógica llamada preminentemente *ānvīksikī*.

El término 'darsana' se forma a partir de la raíz sánscrita DRS que significa principalmente 'ver'. En razón de lo cual se podría decir que 'darsana' literalmente significa: visión. Algunos lo traducen como intuición. Sería la intuición que ve el sí mismo, la verdad, que permite conocer lo real. La *Brhadāranyaka Upanishad* (2,4,5,) parece aludir a esta noción cuando expresa: "debemos ver al *Ārman*, oír hablar de él, pensar en él, meditar en él. Y viendo al *Ātman*, oyendo hablar de él, pensando en él, conociéndolo, todo se torna conocido". (Traducción: TOLA F., Doctrinas Secretas de la India. Upanishads).

Por extensión de su aceptación literal también podríamos decir que darsána es "un punto de vista". Más exactamente, "punto de vista coherente acerca de la verdad". Es precisamente este significado el que prevalece cuando traducimos darsána como sistema de filosofía. Traducción aceptable debido no sólo a la coherencia interna inherente a todo sistema filosófico, sino también a la relación de parte a conjunto que se pueden vislumbrar en las nociones implícitas en los darsánas.

Esto posibilita sostener que los darsánas, en cuanto sistemas, no presentan un carácter exclusivamente parcial. No son puntos de vista específicamente fragmentarios. Al contrario, parecen estar animados por una dinámica integradora que les ha permitido conformar un conjunto lógicamente articulado de nociones sobre metafísica, psicología, teoría del conocimiento y otras más, cuyo propósito no es únicamente el conocimiento intelectual, sino la realización del verdadero conocimiento. Afirmamos esto, porque es característica esencial del pensamiento de la India "su insistencia en que uno no debería estar satisfecho con una mera certeza intelectual, sino que debería intentar transformar semejante certeza en experiencia directa". Por lo tanto, los sistemas, desde antes, no sólo estaban motivados por el deseo de descubrir, experimentar y transmitir la verdad, sino también por el propósito de realizarla en vida. Por eso no quisiéramos dejar de citar nuevamente a G. Tucci cuando dice: "que el darsána proporciona los medios lógicos para conocer la verdad y persuadirnos de ella; pero llega un momento en que estas argumentaciones racionales deben ce-

der su lugar a la experiencia (*anubhava*) en la que aquella verdad se hace vida". (*Op. cit.*, pág. 17). Esto significa que en el pensamiento de la India la realización prevalece antes que el individuo. Y se podría agregar, incluso antes que el sistema.

Explicado el sentido de *darsána*, ahora tocaremos lo concerniente a su clasificación. Los sistemas pueden ser considerados en dos grandes campos: *āstika* (los que afirman que es) u ortodoxo; y *nāstika* (los que afirman que no es) o heterodoxo. Se les denominó ortodoxos a aquellos que aceptaron la autoridad de los Vedas en cuestiones trascendentales; a los que armonizaron sus enseñanzas y la fe védica. En cambio, a los que no aceptaron dicha autoridad se les consideró heterodoxos. Sin embargo, se debe observar que estos últimos fueron, aunque de otra manera, también resultado del pensamiento upanishádico. La aceptación de la autoridad de los Vedas por las escuelas ortodoxas no significó, empero, que ellas la aceptaron *in toto*. Su lealtad varió ampliamente y a menudo no fue muy exacta.

Con respecto a la clasificación de los sistemas de la filosofía india en ortodoxos y heterodoxos, por analogías europeas uno podría esperar la implicación siguiente, que la ortodoxia afirma y heterodoxia niega la existencia de Dios. Sin embargo, aunque parezca chocante y contradictorio uno puede ser hindú ortodoxo y atea; pues, como se sabe, algunas de las escuelas tradicionales hindúes niegan la existencia de un Dios creador. Como se ha explicado, ortodoxia consiste no en suscribirse a una creencia doctrinaria particular, sino en aceptar la validez de las escrituras hindúes, los Vedas.

Una de las paradojas de la tradición es que se han formulado interpretaciones doctrinarias extraordinariamente diversas de las escrituras; de manera que el ateísmo y el teísmo se han dado bases escriturarias. Con todo, se presenta aquí una dificultad lingüística: ateísmo en el contexto indio no lleva consigo la noción irreligiosidad. Ateísmo implica no creer en un creador, pero esta actitud es muy compatible con la creencia en la salvación. Esto es, con la posibilidad de liberarse del círculo de renacimientos. En síntesis, de realizarse. Ateísmo tampoco es incompatible con el hecho de orar a los dioses, concebidos como seres que están dentro y no trascendiendo el cosmos empírico y, menos aún, con el complejo de deberes socio-religiosos que abarcan la vida diaria del hindú ortodoxo. Por consiguiente, ateísmo en este contexto cultural no es necesariamente anti-religioso o indiferente a la religión. De manera que en una forma importante ortodoxia va junto no tanto con la creencia correcta como con la práctica correcta.

Por esta razón es bueno recordar que la negación de la existencia de un Gobernante supremo del universo en el marco cultural indio, no tiene que ser igualada con el conjunto de creencias acerca del mundo y la religión que bajo el nombre de ateísmo se da en Occidente. Para singularizar esta diferencia diremos que ateísmo significa la negación india de un Creador. Sin embargo, hay particula-

res divergencias religiosas entre la religión brahmánica que se cuenta como ortodoxia y aquellas creencias que se categorizan como no-ortodoxas, a saber: Budismo, Jainismo y las escuelas materialistas, particularmente la *Cārvāka*, por lo que resulta conveniente adoptar la presente distinción.

Para la tradición india, los siglos VI y V y el período anterior fue determinante, porque aproximadamente éste fue el lapso de la terminación de los Upanishads clásicos; o sea aquella colección de escritos que buscaban, en diversas formas, penetrar el significado religioso real de la religión de sacrificios expresada en muchos himnos védicos antiguos y en la literatura ritualista agregada en las centurias intermedias.

Pero sobre todo, es la enseñanza de los Upanishads lo que los pensadores religiosos posteriores trataron de sistematizar. Este corpus total de literatura, considerada como sagrada, es el canon básico del hinduismo, aunque a veces se hacen adiciones notables como la *Bhāgavadgītā* (300 a 250 a.C. aprox.), en la que ocupa un lugar central la entrega con fe (*bhakti*). También hay que mencionar los numerosos *sūtras*, libros de proverbios y sus comentarios precisamente relacionados con las especulaciones filosóficas. Es a todo este cuerpo al que apela el ortodoxo. Se considera que expresa la verdad eterna, y esta verdad por haber sido transmitida desde tiempos antiguos, inmemoriales, oralmente, constituye la *sruti*, es decir, "lo que es oído". Todo esto contribuye finalmente a la aparición de las grandes escuelas filosóficas.

En cuanto a la clasificación de los *darsanas*, es usual mencionar seis sistemas ortodoxos e igualmente seis heterodoxos. Entre los primeros se mencionan los siguientes: *Sāṃkhya*, *Yoga*, *Nyāya*, *Vaiśeṣika*, *Pūrvā*, *Mīmāṃsā*, *Uttara Mīmāṃsā* o *Vedānta*. Entre los heterodoxos se consideran cuatro escuelas budistas: *Vaiśāṅghika*, *Sautrāntika*, *Vijñānavāda* y *Madhyāmiki*; y además el Jainismo y los *Cārvākas*.

Esta enumeración tradicional tiene una particularidad, pues es, a la vez, demasiado amplia y demasiado estrecha. Estrecha en demasía pues no incluye muchas otras escuelas como las *no-advaita* de la *Vedānta*, los diversos sistemas *Sivaitas*, ni la filosofía del lenguaje, que en modo alguno aparecen mencionados. Pero si la intención es incluir sólo los sistemas básicos, entonces resulta demasiado amplia, porque éstos se podrían reducir a tres sistemas en el lado brahmánico, a saber: *Sāṃkhya*, *Nyāya-Vaiśeṣika* y *Vedānta advaita*. Del lado del Budismo se podrían considerar los siguientes: *Abhidharmika*, *Madhyāmika* y *Yogācāra*. En cuanto al Jainismo, según este criterio clasificatorio, puede ser considerado como diferente a estas dos orientaciones mencionadas.

Por consiguiente, considerar seis sistemas ortodoxos y seis heterodoxos, en conjunto, no es muy racional. Sin embargo, resulta útil porque permite delimitar las ideas fundamentales de cada sistema y,

sobre todo, destacar el énfasis que, sobre aspectos diferentes, coloca cada uno de ellos.

Aún cuando referiremos sólo los seis sistemas ortodoxos, no quiséramos dejar de remarcar que todos ellos, seis o más, constituyen en conjunto el pensamiento filosófico de la India. Filosofía llena de sugerencias, de espiritualidad, de planteamientos sorprendentes como la hipótesis atómica sostenida por el *Vaisesika*; el dinamismo del sustrato material, en lo cual hace incapié el *Sāmkhya*; la naturaleza momentánea y fluctuante de la realidad del Budismo; y poblado de otras nociones más que nos induce a creer —como sostiene Dasgupta— que el logro más importante del pensamiento Indio fue la filosofía.

Seguidamente acometeremos la tarea de delinear las ideas fundamentales de los sistemas ortodoxos. Comenzaremos por aquel considerado como uno de los más antiguos.

## SĀMKHYA

El origen del punto de vista *Sāmkhya* es algo oscuro. Algunas de sus ideas se remontan a épocas muy antiguas. Este sistema, atribuido a Kapila (s.VII a.c.), postula una dualidad de Naturaleza (*Prakṛti*) y Espíritu (*Puruṣa*). *Prakṛti* representa la naturaleza primordial, activa, que se está moviendo siempre. Es la base de toda existencia objetiva. No consiste solamente en pura materia, pues incluye todos los recursos de naturaleza material, pero también los psíquicos. *Prakṛti* es la sustancia sutil a partir de la cual evoluciona el mundo. Esta evolución de *Prakṛti* que es un desenvolvimiento en diversas formas, es posible únicamente bajo la influencia de *Puruṣa*, el principio espiritual. La historia del mundo es la historia de esta evolución; que va de la formación de los principios más sutiles hasta la aparición de los elementos más densos y groseros. La aceptación de *Puruṣa* permite evitar que el *Sāmkhya* desemboque en un naturalismo ciego, pues la presencia del principio espiritual, pasivo y consciente permite percatarse de lo que sucede en la naturaleza, sustenta nuestra actividad consciente.

El *Sāmkhya* cree firmemente en el principio de causación. En realidad usa este principio para mostrar la necesidad de asumir la existencia eterna de *Prakṛti*; ya que al postular que algo no puede salir de la nada, hay que suponer la existencia de un principio de donde evoluciona lo demás. Ese principio es *Prakṛti*. De otro lado, el *Sāmkhya* afirma que mientras la causa y el efecto son diferentes, distinto uno del otro, el efecto siempre está presente en la causa. Por eso se sostiene que el efecto es sólo un resultado diferente de la causa, pues en última instancia ambos están constituidos por la misma sustancia. Una jarra no es una masa de barro de la cual ella ha sido hecha, pero ambas constan de la misma sustancia. El principio

de causación según el *Samkhya* permite postular no sólo la eternidad de *Prakrti*, sino también la indestructibilidad de la materia.

Otro aspecto importante de este sistema es la doctrina del tri-guna. Esto se refiere a los constituyentes de *Prakrti*, a saber: *Sattva* *rajas* y *tamas*: brillantez, energía y oscuridad o pesadez respectivamente; aspectos antagónicos que juegan diferentes roles en la evolución de *Prakrti*. Los *gunas* no deben considerarse distintos de *Prakrti*, pues nunca se dan separadamente; en todo fenómeno físico, biológico o mental existen los tres a la vez, aunque en proporciones desiguales. Esta desigualdad permite precisamente la aparición de un "fenómeno", cualquiera sea su naturaleza, como diferente de otro.

La realización para este sistema se logra a través del conocimiento discriminativo entre la naturaleza esencial de *Prakrti* y *Purusa*. En otros términos, el conocimiento se logra al entender esta dualidad fundamental.

## YOGA

Atribuido a Patanjali (aprox. s. II a.C), la base filosófica del Yoga puede ser armonizada con la del *Samkhya*, excepto que introduce en su sistema un Dios personal: *Isvara*, *Isvara* es un *purusa* *visesa*, es decir, un espíritu particular.

En la práctica la disciplina del sistema Yoga consiste en ejercicios de la mente y del cuerpo. Esta disciplina incluye prácticas sumamente difíciles de ejercitar en forma completa, por eso siempre se recomienda la guía de un verdadero maestro. Estas prácticas no sólo están destinadas a hacernos más saludables de cuerpo y mente sino, sobre todo, ayudarnos a conseguir la liberación.

A diferencia del sistema *Samkhya*, el Yoga no cree que la realización viene sólo del conocimiento discriminativo. A esto contribuye definitivamente la disciplina de la mente y del cuerpo. Por eso el Yoga coloca el énfasis en la ascesis.

La técnica espiritual del Yoga se desarrolla en etapas sucesivas, cada una de las cuales supone el dominio perfecto de la anterior. El Proceso que conduce al trance final comprende las siguientes etapas: abstinencias (*yama*), obligaciones (*niyama*), posturas del cuerpo (*asana*), técnica de la respiración (*pranayama*), reversión de los sentidos (*pratyahara*), concentración (*dharana*), meditación (*dhyana*) y éxtasis (*samadhi*). El perfecto cumplimiento de este método de Patanjali conduce al *Purusa* a su des-identificación de los procesos mentales y, en última instancia, a su manifestación tal como es; es decir, Conciencia Pura.

## NYAYA

Atribuido a *Gotama* es un sistema que, técnicamente hablando, define las reglas del modo correcto de pensar, concluir y discutir.

El *Nyāya* es un sistema de lógica. No se ocupa de interpretar el misterio de las cosas, ni de proponer una nueva cosmovisión. Más bien proporciona los medios para dar consistencia lógica a las argumentaciones. En la India antigua la técnica de la discusión constituía un instrumento necesario, quien lo ignoraba no tenía posibilidades de éxito.

El *Nyāya* postula cuatro medios de conocimiento (*pramāna*), a saber: la percepción (*pratyakṣa*), la inferencia (*anumāna*), la comparación (*upamāna*) y el testimonio (*śabda*). Estos medios de conocimiento son criterios de medida aplicables a la realidad, y cuyo resultado es el conocimiento válido que excluye toda aproximación o error.

La orientación hacia la realización en este sistema, no es una preocupación abstracta, sino un deseo específico e ineludible. La lógica *nyāya* atiende a la salvación del hombre. Los *Nyāyasūtras* (I.1,1) fijan desde su primer aforismo ese fin de la lógica: "El supremo bien se obtiene mediante el conocimiento de la verdadera naturaleza de las dieciséis categorías: medios de conocimiento, objeto de conocimiento, duda, propósito (de la demostración), ejemplo, conclusión, partes (del razonamiento inferencial), refutación, certeza, discusión, disputa, argucia, falsas razones, juegos de palabras, analogías y defectos (del adversario)".

## VAISESIKA

Las raíces de este sistema se remontan aproximadamente al siglo VI a.C. Es atribuido al legendario *Kaṇada*. Su orientación es de carácter cosmológico.

*Vaisesika* postula que todos los objetos materiales están constituidos por cuatro clases de átomos. De manera tal que combinaciones diferentes de átomos de tierra, agua, fuego y aire crean diferentes materiales. Según esto los átomos se encuentran en la base de la realidad como constituyentes de todo lo que es material. Eternos, indivisibles e indestructibles los átomos existen en continuo movimiento, uniéndose entre sí de dos en dos para formar díadas o de tres constituyendo tríadas. Las díadas son entidades diminutas e inaccesibles a los sentidos. Las tríadas, a diferencia de las anteriores, son de magnitud finita y accesibles a los sentidos. Es por la combinación de los átomos que se producen las diversas formas del devenir natural. En realidad, los átomos carecen de extensión, pero por combinaciones sucesivas se vuelven extensos y visibles.

Este sistema ha clasificado los datos de la experiencia y los ha reducido a ciertas categorías fundamentales irreductibles, cuyo carácter sería el de fungir como fundamentos ontológicos de todo lo que existe en la realidad. Estas categorías son: la sustancia (*dravya*), la cualidad (*guṇa*), la acción (*karma*), el universal (*sāmānya*), la par-

ticularidad (*visesa*), la inherencia (*samavāya*), y la enexistencia (*abhāva*).

Para lograr la realización, según el Vaisesika, es necesario que el alma tome conciencia de su diferencia radical en relación con *manas* que es la que la encadena a los átomos materiales. Por consiguiente, la realización es un retorno del alma al estado des-encarnado para el que ha sido creada. Cuando se produce esta separación, el alma vuelve a su inmovilidad, inactividad e inconsciencia esenciales. De este modo se desliga de todo contacto con el mundo de las cosas.

### PŪRVA MĪMĀMSĀ

Generalmente es denominado el *Mīmāṃsā* de Jaimini (aprox. 400 a.C.). Este sistema es denominado *Pūrva Mīmāṃsā*, porque trata con la primera parte del *Veda*. Es decir, con los *mantras* y *brahmanas*. Su objeto es examinar los versículos (*mantras*) y las interpretaciones (*brahmanas*), que constituyen la trama del ritual védico. Todo esto con el fin de proponer reglas generales, de fijar en todos los casos la liturgia ritual y asegurar de esta manera la realización de la práctica ritual.

La *Mīmāṃsā* es esencialmente una ciencia del rito. Su importancia en la historia del pensamiento filosófico de la India se halla, ante todo, en haber elaborado un método de investigación y de enseñanza destinado a servir como base a los diversos tipos de investigación científica.

En cuanto al contenido de este sistema, inmerso en la *Mīmāṃsā sūtra*, y en sus normas interpretativas, en un comienzo tenía muy poco que ver con la filosofía, pues solo servía para determinar los deberes (*dharma*) religiosos precisos, impuestos por los preceptos rituales (*codana*) del *Veda*. Pero la necesidad de defender de los ataques adversarios la fe en la eternidad del valor del *Veda* y su naturaleza ultraterrena, sobre lo cual está fundado todo el sistema; unido a la tarea de refutar a diversas doctrinas, hizo ciertamente que con el tiempo, los *mīmamsaka* debieran ocuparse de una serie de cuestiones filosóficas y alcanzaran así ellos mismos una posición filosófica bien definida y precisa. Es comprensible que ellos dirigieran fundamentalmente su mayor interés a los problemas dogmático-religiosos y lingüísticos.

Los primeros *mīmamsaka* aceptaron el *dharma* pero no *moksa* (liberación). El ideal supremo fue el de salvación (*svarga*: literalmente cielo). Con posterioridad se llegará a creer en *Moksa* y se sustituirá el ideal de salvación por la liberación, es decir realización.

### UTTARA MĪMĀMSĀ O VEDĀNTA

Quizá el sistema filosófico más influyente ha sido y todavía lo es, el *Vedānta*. Literalmente significa: "fin del *Veda*". Su fundador

fue *Bādarāyana*, cuyo *Brahmasūtra* (llamado *Uttara Mīmāṃsā*) constituye conjuntamente con los *Upanishads* y la *Bhagavad gītā* la literatura fundamental del sistema.

En la *Vedānta* pueden distinguirse dos grandes divisiones. Una rígidamente no-dualista (*advaita*); y otra cuyo punto de vista tolera varios grados de dualismo (*dvaita*).

El representante más famoso de la *Vedānta* fue, sin duda alguna, *Sankara*, quien vivió en el sur de la India en la octava centuria después de Cristo. Gracias a él el hinduismo conoció un florecimiento filosófico que contribuyó, en gran medida, a alejar al Budismo de la India.

*Sankara* fue precedido por *Gaudapāda*, creyente de una forma muy estricta de monismo. El afirmaba categóricamente que el mundo externo era irreal. La única realidad era *Brahma*. Los objetos exteriores son considerados puramente subjetivos. Los sueños son difícilmente diferentes de nuestras experiencias, mientras somos conscientes. La totalidad del mundo es una vasta ilusión y, definitivamente, no existe otra cosa que *Brahma*. En relación con esto, el punto de vista que sostiene *Sankara* es menos extremo.

La idea principal de la *Vedānta advaita* es que la verdad última y absoluta es el *sí mismo*, que es *uno*, aún cuando aparece como muchos en los diferentes individuos. El mundo como separado de nosotros los individuos tampoco tiene realidad, ni tiene otra verdad que mostrar que este *sí mismo*.

Todos los hechos mentales y físicos son sólo apariencias pasajeras, mientras que la única verdad absoluta e incambiable que subyace a todo es el *uno*.

Mientras otros sistemas investigaron los *pramanas*, es decir los medios de conocimiento, para establecer hasta qué punto podía determinarse la verdad objetiva de las cosas o nuestra actitud hacia ellas en la vida práctica; la *Vedānta* buscaba llegar debajo de la superficie de las apariencias e indagar después la verdad final y última que subyace a los múltiples y aparente, al sujeto y al objeto.

El texto *Vedānta* más importante, *Mahāvākya*, en relación con la famosa enseñanza de *Svetaketu*, dice: "Eso eres tú" (*tat tvam asi*) "O *Svetaketu*". Es decir, tú, criatura,, ser particular, limitado por el sufrimiento y por muerte, eres realmente lo universal, eso, lo indeterminado, el uno.

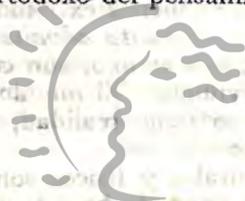
"La comprensión de mí mismo como la última verdad es el conocimiento más elevado, puesto que una vez que este conocimiento se ha alcanzado nuestra cognición del mundo de las apariencias desaparecerá automáticamente. A menos que la mente esté depurada y purificada de todas las pasiones y los deseos, el alma no podrá comprender esta verdad. Pero una vez que esto se ha conseguido y el alma está inquieta por la salvación, por un conocimiento de la más elevada verdad, el preceptor le enseña, le instruye: "Eso eres tú". En seguida él llega a ser la verdad misma, y al mismo momento es idén-

tico con la pura felicidad y la pura inteligencia. Todas las nociones ordinarias y las cogniciones de la diversidad y de lo múltiple desaparecen. No hay dualidad, ni noción de mío y tuyo. La vasta ilusión de este proceso mundano se extingue en él, y resplandece como el uno, la verdad, el Brahma". (DASGUPTA S., A history of Indian philosophy, págs. 439-440. Vol. I).

Cuando adquirimos el verdadero conocimiento, reconocemos que el mundo es sólo una manifestación de Brahma. El mundo no es real ni absolutamente irreal. Es una apariencia basada en la existencia de Brahma. La relación precisa entre Brahma y el mundo es inexpressable y, a veces, es referida como *māyā* (ilusión). "La ilusión que se sobrepone a la realidad como efecto de la ignorancia".

Avidyā, ignorancia, es la raíz de todos los problemas. Su fin es la liberación. Esta se logra a través de la realización práctica, y no por una mera aceptación teórica de la unidad de la unidad del sí mismo con el absoluto. Cuando alguien logra este conocimiento lo real llega a ser un *jivan mukta*, es decir un liberado en vida.

Estos sistemas que hemos delineado, aparte de sus particularidades, representan el lado ortodoxo del pensamiento filosófico de la India clásica.



LETRAS solicita canje con revistas similares. Dirigirse a la Oficina General de Editorial, Imprenta, Biblioteca Central y Librería de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos: Av. República de Chile 295, Of. 508. Lima 1. Perú.

La Revista LETRAS se terminó de imprimir el 24 de mayo de 1988 en la Imprenta de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Jirón Paruro 119. Lima, 1.



Biblioteca de Letras  
«Jorge Puccinelli Converso»

---

I. ARTICULOS

RAUL BUENO CHAVEZ

Planteamiento de (y sobre) la actual Crítica Literaria Latinoamericana

TOMAS G. ESCAJADILLO

La Pantruca "Estampa Mulata", inédita y prostibularia

ALFONSO CASTRILLON VIZCARRA

Premisas para una historia de la Crítica de Arte en el Perú

RAUL R. ROMERO

La Investigación Musical en América del Sur

DESIDERIO BLANCO

Crepúsculo y Soledad en un Poema de Antonio Machado

MARTHA BARRIGA TELLO

Transformaciones en una Iglesia limeña, siglos XIX y XX

EDUARDO HOPKINS RODRIGUEZ

Teatro Contemporáneo en el Perú: Teatro de Grupo en Lima

RICHARD S. PRESSMAN

Imágenes del Poder en la Obra de Hemingway

C. E. ZAVALETA

La Obra Inicial de Vargas Llosa

BEATRIZ GONZALEZ STEPHAN

La Relación entre Crítica e Historia Literaria en América Latina:  
Una proposición

OSCAR MARAÑON

La Filosofía Hindú

---