LA CULTURA PERUANA

por : Augusto Tamayo Vargas.

Iniciamos el mes del Centenario de la Academia Peruana de la Lengua con este ciclo de conferencias que ha organizado el Banco Continental, una vez más atento al desarrollo cultural del Perú. Por lo que debemos estar permanentemente agradecidos.

La Academia Peruana de la Lengua corresponde plenamente a la cultura peruana y dentro de ella al instrumento lenguaje y a su desenvolvimiento en planos como el literario. Iniciamos por ello estas conferencias sobre el tema general de "Cultura Peruana". Dijimos ya varias veces que al tratar dicho tema bueno es que fijemos primero las características de ambos términos: la palabra nominal "cultura" y el adjetivo que la singulariza, en este caso, "peruana".

I. No vamos a referirnos a la acepción de la cultura como formación de la personalidad dentro de un humanismo que se refiere al perfeccionamiento del individuo en su conocimiento del mundo y de sí mismo. Debemos intentar el ver la cultura como un conjunto de creencias, mitos, tradiciones, lengua, arte, instituciones y hábitos que forman el espíritu de una colectividad con caracteres particulares y, por lo tanto, diferenciales. Dentro de la cultura juega preponderante acción el descubrimiento y la invención de un grupo humano que vive en un ambiente que determina contingencias y posibilidades en su desarrollo. Podríamos decir que por la cultura se tiene conciencia colectiva

de un pueblo o de una sociedad particular. Esta, la sociedad, forma *el substractum* material para que se asiente aquel conjunto que podemos llamar espiritual y que se denomina cultura. Está muy claramente explicada -por otra parte- la diferencia que hay entre cultura y civilización. Entendemos ésta como la entidad que surge como resultante de un proceso histórico con caracteres materiales y espirituales que la definen en el devenir de la humanidad. La cultura es sólo la parte referente a las bases ideológicas y psicológicas de esa misma sociedad que originan una religión, una moral, una ley, un lenguaje, una tradición, que moldean algo así como el sello que define la estructura social.

Podemos también establecer la diferencia entre naturaleza y cultura. La naturaleza ofrece el producto hombre dentro de normas generales con características que son, por lo tanto, universales. La cultura ofrece un individuo con comportamientos aprendidos que se transmiten, según Levi Strauss, por la «tradición externa», por los medios de vida, las afecciones propias, la imitación y la educación con una huella imborrable y determinante. Repitiendo a Ralph Linton, la cultura resulta ser la configuración de los comportamientos aprendidos y de los resultados de comportamientos recibidos y transmitidos en una sociedad particular. Todo lo que esta sociedad descubre, inventa o crea es cultura. Lo que la sociedad estratifica con aquel acarreo y con la consecución de bienes materiales y espirituales es la civilización.

En términos generales, podemos decir que al referirnos a cultura nos hallamos frente al conjunto integral constituido por ideas y artesanías, por creencias y costumbres, al decir de Malinowski, que ofrecen un aparato, en parte material, en parte humano y en parte espiritual con que lo enfrentan. El hombre desarrolla en cada lugar un cúmulo de defensas y de aptitudes necesarias para satisfacción de sus necesidades; pero lo hace dentro de contingencias propias a cada medio o etapa de su existencia social, con fórmulas que surgen ya sea por imperativo de la realidad que lo circunda o por imprevistos aciertos de su afectividad psíquica que conforman unas costumbres y un orden, un acrecentar de símbolos con que vivir en comunicación y en cons-

tante afán de superar aquellos obstáculos que le ofrece el mundo físico que lo rodea. Cada cultura nos brinda, pues, un campo de estudio de peculiaridades que se convierten en esenciales.

A todas esas generalidades sistematizadas que podemos hallar en un buen manual sobre la cultura podríamos añadir, para una más clara comprensión de lo que vamos a tratar, dos paradojas que encierra la cultura al decir de Melville Herskovits:

1. La cultura es universal en la experiencia del hombre; sin embargo, cada manifestación local o regional de aquélla es única.

2. La cultura es estable y, no obstante, la cultura es dinámica también y manifiesta continuo y constante cambio.

O sea que aunque la concepción de la cultura se da en todos los hombres, varía ella en sí misma en cada sociedad y, por lo tanto, se pueden definir culturas particulares. Y, por otra parte, que aunque la cultura es el sedimento que nos viene y que conforma nuestra personalidad social, sufre constantes cambios dentro de la dinámica histórica, por más que permanezca eso que podemos llamar la personalidad de cada ente social. Pero si la dinámica se acentúa por superposición de otra cultura, por intromisión conquistadora, etc., en realidad nos hallamos frente a una nueva cultura que va adquiriendo un distinto carácter que las que la precedieron o de las que nació, por decirlo así, adquiriendo cada vez más una independencia expresiva con nuevas fuentes tradicionales, con lengua e instituciones que terminan por ser genuinas, aunque conserve rasgos que son identificables con cada una de las que formaron o forjaron.

Diríamos que así podemos tratar de identificar una cultura hispano-india-americana que tiene dos polos de desarrollo: uno al Norte, con México, y otro al Sur, alrededor del Antiguo Perú, que podemos llamar de los pueblos andinos. Octavio Paz inicia *El laberinto de la soledad* con estas palabras: «A todos, en algún momento, se nos ha revelado nuestra existencia como algo particular, intransferible y precioso....». Y al describir esta revelación como producto de la adolescencia añadirá en el mismo párrafo inicial: «El adolescente se asombra de ser. Y al pasmo

sucede la reflexión: inclinado sobre el río de su conciencia se pregunta si ese rostro que aflora lentamente del fondo, deformado por el agua, es el suyo». «La singularidad de ser -pura sensación en el niño- se transforma en problema y pregunta, en conciencia interrogante». Lo mismo sucede con los países andinos. Estamos ahora, los pueblos andinos, mirándonos en el fluir de las aguas de la historia y nos estamos interrogando sobre nuestra existencia. Y así como Paz trata de encontrar la realidad mexicana así nosotros nos contemplamos y, aunque veamos varios rostros, todos ellos parecen tener los mismos caracteres producto de la lucha de los Andes y el mar, de la cultura que devino después de anteriores procesos culturales con el producto, fruto de la cultura de Occidente que dió a la Hispanidad como padre y de la cultura que se había formado en el sur del continente americano, como madre, embrión, tierra con peculiaridades regionales. El complejo indio-español de que nos habla Octavio Paz para México se da también en esta zona del sur americano y los diversos rostros que se reflejan tienen un cuerpo igual. Podemos hablar de un ser andino y al ver un rostro -uno de esos rostros del cuerpo polifacético, muchas facetas sobre un tronco común- encontramos la cultura peruana.

Insistiremos en seguir observando nuestros viejos retratos. Vernos, primero, niños borrosos, producto de una conquista, sin podernos identificar. Y luego, unos pigmentos de aquí y de allá -esclavos que llegan en galeones desde África- van afirmando los perfiles; y observamos a través del tiempo cómo está plasmándose un ser en existencia. Y a la vez nuestra inquietud interior nos lleva a recordar caminos recorridos. Como quedaron subyacentes antiguos mitos que alimentaban nuestra vida, para dar pábulo a nuevos donde se veía claramente las trazas de los pueblos europeos que recibían y daban sangre, en transfusiones alternas, al «nuevo mundo» poblado de dioses, leyendas, relieves físicos, ideogramas sentados sobre los picos de los Andes, al pie de los acantilados de inmensos litorales, en el lodo de oscuras selvas transitadas por ríos inmensos e indescifrables.

Antropólogos nos hablan que un poblado organizado de

siete mil setecientos años de antigüedad, posiblemente el más antiguo de América, fue descubierto a 51 kilómetros de Lima, en una loma de 600 metros de altura denominada «la Paloma». Se trata de un asentamiento humano que vivió organizadamente, en contraste con otros más antiguos de la misma zona, cuyos habitantes practicaban el nomadismo. Se han hallado anzuelos de hueso, y su alimentación vegetal era a base de geranio y frijol silvestre, aunque también comían carne. Tenían casas circulares hechas de caña brava y gramas y enterraban a sus muertos colocando esteras sobre ellos. Los expertos calculan que la antigüedad del poblado podría superar realmente los ocho mil años.

Las antiguas voces precolombinas nos hablaban de dioses constructores y de dioses reconconstructores más allá de la muerte. Un mundo de aquí, con proyección al mundo de arriba, donde especímenes de hombres, animales y cosas adquirirían proporciones gigantescas; pero, sobre todo, un mundo de abajo, donde se cocinaba la vida de la muerte, donde se forjaban en almácigos cultivados por dioses interiores -Pachacamac, ejemplo de la divinidad que hace germinar seres de los cadáveres- los nuevos y nuevos elementos de una vida que se daba con la sal de la tierra, con el ají del sexo, con la papa de la civilización montada sobre la urbe, con el poder de los hijos del sol encaramados en un imperio tan gigantesco como el español que asomó en embarcaciones por donde el sol alumbraba la Mamacocha.

Y un nuevo mundo mítico se superpuso sobre la antigua tela pintada con achiote. Coplas y cantares de tono español hablarán de «Incás» y de «huacas de plata». Las cruces y los calvarios se reflejarán sobre esas huacas. Las figuras sagradas adquirieron distinta estampa y quedó un *substratum* mágico por bajo las exteriorizaciones del rito religioso occidental. Juan Liscano, en un artículo sobre «Identidad de América» (*Revista Nacional de Cultura de Venezuela*, enero-febrero de 1979), nos habla de la formación de los grandes mitos del Nuevo Mundo como forjación del inconsciente colectivo a partir de los viajes de Colón. «Al sentido mágico y mítico de los aborígenes se añadió, en ac-

ción de asimilación y dogmatización -explica Liscano-, las supersticiones de una sociedad dividida aun entre las contradicciones medievales y las promesas del racionalismo».

«Ese proceso de mestizaje -añade Liscano- no ha concluido. No se puede ver con la nitidez con que se conocen los procesos de mestizaje en Europa». Pero el escritor venezolano afirma, a continuación, algo que no podemos suscribir: «Sin duda, la cultura predominante en América es europea». Ni europea ni precolombiana, hoy. La nuestra es un proceso de simbiosis que se sigue cumpliendo entre Occidente y América. No es posible seguir las corrientes que se titulan impropriamente indigenistas -en realidad, indianistas-, que pretenden borrar lo que de occidental se esconde tras nuestra personalidad cultural. Pero tampoco es posible desconocer la maternidad de una cultura que se afina en un pasado cultural, en un territorio poblado de imágenes míticas y legendarias, en una conciencia hecha al correr de los siglos sobre sociedades formadas unas sobre otras en una lucha sempiterna por aclimatar especies, por dominar el mar y sus productos, por cultivar la papa y domesticar auquénidos, por transitar a través de cadenas sucesivas de montañas de miles de metros de altura, por concebir un mundo sostenido por tres estratos, donde la muerte tiene un principal papel y distinto de aquel de redención y de la eternidad espiritual, cuando predominaba la eternidad material de los crepúsculos emanados del cadáver para producir nuevamente la vida por las hendiduras que comunicaban al mundo de «abajo» con el mundo de «aquí»: *Pacarinas*, que se dice en quechua; lugares donde se reamanece.

Aún tenemos que identificarnos. Aún estamos viendo angustiosamente los retratos borrados en el fluir de las aguas de nuestra conciencia, y no está quieta la corriente y por ello no se llega al precioso perfil de nuestros rostros que brotan de aquel tronco común. Claro que nunca se puede lograr la plena quietud y no sólo nuestra conciencia es mutante, sino también el cuerpo de la cultura que tratamos de observar. Pero podremos definir sus contornos algún día y luego ver cómo cambian los accidentes. Sabemos, sí, que somos un producto de esas dos fuerzas

señaladas que no podemos negar. Nadie puede negar sino con los ojos cerrados los caracteres occidentales que nos componen ni tampoco los aborígenes que nos sustentan. Somos ese edificio que viera el niño Ernesto en *Los ríos profundos*, de Arguedas, entre las calles del Cusco. Sólo que no están separadas la planta baja de piedra y la alta de cal blanca, ni ésta sirve meramente para iluminar aquélla, sino que ambas se confunden y una y la otra alumbran a la oponente, que no es la oponente, sino la conjugante, a la que se han añadido voces y ornamentos africanos que proyectan juegos de sombras sobre el edificio mestizo. Tenemos que tomar primeramente conciencia de ello. Sabernos eso. Para tratar, después, de estudiar detenidamente y ver más claramente nuestra faz en el río.

Podemos tomar como conclusión de todo lo dicho que nosotros hemos heredado toda la cultura occidental y a ello añadimos la herencia de los elementos aborígenes sudamericanos, lo que nos hace ricos en tradición cultural a través de esa doble fuente de nuestros ingresos espirituales -podemos llamarlos así-, y en el caso particular, el Perú ostenta los signos de esa combinación cultural, y su origen, su historia y geografía hacen intensa su expresión; lo que Carpentier ha visto como el barroquismo connatural a nuestros pueblos. La experiencia de la conquista, pero también el bagaje singular mítico y legendario peruano afloran constantemente en la obra de sus escritores, de sus artistas, de sus dirigentes, desde aquellos años febriles del llamado descubrimiento, en que se descubrieron unos a los otros y en el que la Conquista dejó el sello imborrable de la violación a que se refiere Octavio Paz, como hemos visto, en el *El laberinto de la soledad*. El Perú crece a través del período colonial entremezclando raíces culturales, combinando historia, instituciones y lengua, escribiendo con caracteres trasplantados. Todo ello se ve en el Inca Garcilaso, que graba entre palabras del romance castellano: *cuca*, *tupu*, *usuta* (coca, topo, ojota); *mati*, *inca*, *cundor* (mate, inga, cóndor); y *pampa*, *tambo huaca*, etc., pero a la vez un novelar a la manera occidental, un contar las historias de sus antepasados dentro de una formación europea; un presentar al in-

dio dentro de las corrientes universalistas que surgían del Renacimiento; una dicción llana, limpia y donosa del castellano cubriendo las aristas de su lengua y tradición familiar maternas, de parientes que lloraban las grandezas perdidas. Y así crece esa conciencia propia donde palpita un sentimiento que subyace: el de la acción compleja de dos mundos que chocan y se aparejan. Nuestro idioma castellano no puede dejar de tomar vocablos autóctonos que se incorporan al lenguaje general hispanoamericano.

Un arte dramático mestizo se percibe también por los años de la Colonia en autos sacramentales escritos en quechua -con las precisiones de comunidades indígenas ante las Vírgenes hechas Patronas y protectora de indios; con la vieja leyenda faústica dentro de creencias cusqueñas-; y en piezas dramáticas en castellano, con temas incaicos o simplemente indios.

Una nueva experiencia humano-literaria mestiza se dará en los albores de la Independencia del Perú en las personas de Mariano Melgar, que injerta la tradición poética popular del yaraví -herencia del pre-colombino *harawi* con modificación evidentemente hispánica- a la realidad erudita, con la rica asimilación de la latinidad y de la poesía europea a la nueva manera de hacerla bajo el influjo romántico de la nacionalidad en gestación, de la libertad como actitud y de la frustración amorosa como motivo lacerante, unidas por un ritmo y por una tendencia «peruana» en versión castellana. Un expresivo matiz de mestizaje. Pueblan, en tanto, las iglesias y los salones cuadros y esculturas donde el arte religioso se ha hecho, asimismo, mestizo en el gesto de sus artífices, que iniciaron el camino de la aculturación pintando historias en esos anchos vasos de madera llamados keros.

Por los años veinte de este siglo, Luis E. Valcárcel publicaba *Tempestad en los Andes*, que planteaba una utópica y nostálgica revolución con vuelta al pasado incaico, mientras Hildebrando Castro Pozo y Abelardo Solís estudiaban la comunidad indígena y señalaban los caracteres culturales de una institución que venía de épocas precolombinas y continuaba latiendo por bajo la estructura política nacida de la emancipación americana.

Los regímenes de explotación -yanaconaje, pongaje, etcétera- aparecían al par en la contrastada figura de un Perú de claroscuro. El planteamiento socioeconómico de aquellas inquietudes se canalizó en los *Siete ensayos*, de José Carlos Mariátegui, quien pretendía servirse de la supérstite comunidad indígena para una nueva sociedad adecuada a nuestra realidad, que superara la ruptura que había significado la conquista y aun la independencia política del siglo XIX en el mundo cultural indígena, pero proyectándose a la actual sociedad de Occidente al incorporar teorías sociales europeas.

Conjuntamente con el pensamiento de Mariátegui se moviliza un proceso de mestizaje artístico bajo la escuela de José Sabogal. La revista *Amauta* del primero sirve para la expresión del segundo. Y al lado del maestro Sabogal surgirán Camilo Blas, Julia Codesido, Vinatea Reinoso, quien logra hermosas composiciones de ambiente peruano, hasta llegar a Enrique Camino Brent, donde la arquitectura de sus cuadros responde en su fantasía a una mirada evidentemente nuestra, tratada la forma con singular manera muy de su tiempo y muy de su propia paleta con blancos tan suyos, con azules y rojos sobre el ocre, en iglesias, balcones y patios. Domingo Pantigoso es otra línea muy importante del Indigenismo.

La música peruana, que había ya realizado en el camino popular la aclimatación de la polca y del vals europeos, comienza a dar, en el campo llamado culto, frutos de evidente proceso de mestizaje. Y Teodoro Valcárcel inicia un camino por donde transitarían más tarde Guevara Ochoa, Sánchez Málaga, Edgar Valcárcel o Rodolfo Holzman. La literatura tiene en Ciro Alegría y en José María Arguedas dos exponentes de ese mismo proceso: en uno con la narración colorista, con el mundo de ríos, comunidades, hombres de nuestra serranía y nuestra selva; en el otro, con las vivencias personales convertidas en material de ficción, a fuego lento, donde la magia y el misterio ofrecen el trasfondo del Perú andino.

Pero volvemos la mirada y hallamos nuestro pensamiento, nuestro arte, nuestra literatura influidos por las fuerzas occiden-

tales que corren en nuestra sangre. Sólo que están referidas a nuestro medio, a nuestro paralelo histórico-geográfico. Ricardo Palma centralizó en la segunda mitad del siglo pasado y en los albores del presente esa manera de peruanizar la lengua castellana; esa manera para ampliar el campo del idioma castellano, de imposter la voz con las modulaciones peruanistas o americanistas, en que escribe sus «tradiciones peruanas». Las más variadas vías de la narrativa europea -claro que muy particularmente la española- se dan cita en ese peculiar escritor peruano que universaliza lo nuestro, recordando dichos y leyendas que vienen de los veneros orientales e indoeuropeos y zurciéndolos con variantes americanas, con expresiones nacidas en las plazuelas, en los callejones, en las cocinas de las casas peruanas, y dando así una mano a la leyenda y al dicho popular surgidos en nuestras tierras, pero la otra a la gran corriente de la literatura occidental con antecedentes que tienen que ver principalmente con la Península Ibérica.

En un homenaje a Ventura García Calderón me referí al peruanismo de este escritor, tildado de «extranjerizante» por su largo exilio, por su estilo modernista, por su cultura; y destacamos la expresión peruana de sus cuentos tanto en las frases coloquiales: «anoche mismo agarró y se murió la niña Grimanesa», como en las voces que suenan dentro de la arquitectura barroca de su lenguaje castellano: «taita, guagua, poncho, cancha, puna, quena, Killa, coca, chimbadores, chacta, chicha, huaro»; o Chamico, dentro de la realidad limeña, donde se puede ver una sociedad típicamente hispanoamericana de comienzos de este siglo.

Autenticidad mestiza y cultural americana, en *El nuevo idioma castellano*, donde transita García Calderón por los caminos que abriera don Andrés Bello. Un castellano para América.

Habría que referirse a un pintor como Teófilo Castillo, de comienzos de este siglo, para hallarnos enfrentados a esa introspección de nuestra conciencia cultural en busca de una identificación a la manera que podremos llamar *criolla*. La mera combinación indo-hispánica está matizada con otras muchas pigmentaciones, incluyendo la sensualidad y el ritmo negros. Un cuadro

de Teófilo Castillo, *La procesión en la calle de San Pedro*, nos pone en confrontación con la realidad cultural costeña (y muy particularmente, limeña). El palacio de Torre Tagle como fondo de la tela ostenta las características de la arquitectura nuestra en el siglo XVIII en una síntesis del proceso del barroco al rococó, con el frontis mayormente adornado con columnas en torno a la ventana central y a la puerta, con los balcones recargados en la ornamentación de la madera tallada. Por delante, el rito religioso de la procesión con reminiscencias coloniales, y en la vereda, los fieles con variaciones étnicas. Pero interesa comparar ese cuadro con el extraordinario óleo del pintor alemán Juan Mauricio Rugendas titulado *La calle de San Pedro* -ejecutado en Lima, en 1843-, en el mismo lugar escénico del cuadro de Castillo, donde vemos no sólo el palacio de Torre Tagle, sino algo de otras fachadas, con un balcón contorneado en formas sensuales, con el fondo barroco de una torre que se clava en el cielo gris de Lima, y, por delante, un conjunto de esos magníficos trazos de rostros humanos -que algo tienen que ver con Goya y que singularizan a Rugendas-, donde se aprecian caracteres mestizos, de criollos (entendidos éstos como peruanos «hispánicos») y de mulatos, con algún pintoresquismo anunciador de Pancho Fierro en las tapadas, en el aguador en mula, en la india vendedora de frutas. Si además llevamos, por otra parte, este cuadro de Castillo a compararlo con aquel otro de *La procesión*, de José Sabogal, vemos en éste la popularización del tema, con una masa donde predominan el negro, el zambo y el mulato, que han hecho de la Procesión del Señor de los Milagros, a través de centurias, un culto entre cristianismo y pagano, con la fuerza incontrastable de la emoción religiosa, pero con el condimento sensual de las andas de plata barrocas y las comidas típicas que proceden de una cocina peruana mixta, entre occidental, americana y africana; y la música, que tiene algo de aborigen, entre el lento compás de las marchas procesionales emparentadas con las marchas fúnebres que nos vienen de la Península, o en aquel retazo de ambiente limeño -la calle de San Pedro, de Rugendas y Castillo-, se puede apreciar que con España nos vino ya un arte mestizo, donde lo

morisco influye en el llamado plateresco y halla especial asiento en el clima costeño peruano, donde la no presencia de tempestades ni lluvias fuertes permite ciertos adornos en la ornamentación de las casas, como los balcones velados de madera y los techos planos con balaustradas. En el de Sabogal los rostros humanos acentúan los variados caracteres que esbozara Rugendas; porque en aquél se afirman los rasgos mestizos (con esa variante zamba: mezcla de indio y negro) que se aprecian a través de las diversas capas sociales reunidas apretadamente en un como fragmento expresivo de lo que es la multitud enfervorizada de la «procesión del Señor de los Milagros». Con Teófilo Castillo, primero, y con Sabogal, después, se confirmaron en este siglo los intentos de los pintores del XIX por hallar el tema peruano, como Francisco Lazo con sus indios españolizados, pero con emoción telúrica nacional, en *El habitante de la cordillera*, *La pascana*; y con aquel hermoso cuadro de Santa Rosa de Lima, uno de los mayores aciertos de la pintura romántica en nuestro país.

Por los mismos años que corren de Teófilo Castillo a José Sabogal hay escritores peruanos en los que podemos rastrear el espíritu de esa cultura peruana -tan llena de raíces- que tratamos de esbozar con paletazos dados por aquí y por allá. Nos debe interesar grandemente la obra de Abraham Valdelomar. Pertenece a esos escritores latinoamericanos que, saliéndose del clausuro modernista, fueron a buscar en las cosas comunes, en el ambiente familiar y, a la vez, en la interpretación de la realidad no sólo atmósfera, sino el todo de su realización poética y narrativa, provinciana y de clase media. Partiendo de Gabriel d'Annunzio y de Oscar Wilde -entre lo itálico y lo británico, entre la sensualidad barroca y el *snoob* inteligente-, Valdelomar volvió -como hijo pródigo- hacia su *aldea costeña*, hacia el seno de la familia humilde de la mesocracia provinciana, hacia la atmósfera tibia de pueblos entre médanos y mar; y allí la muerte adquiere en él un aire especial, donde se combina el sentimiento religioso español con la aproximación a la tierra del antiguo hombre peruano. Un correr de regionalismos: toñuces, llantenos, ñorbos, pacaes, floripondios; pero también paracas, caletas, chalanas; y

niños que viven al pie del mar, entre yuyos, conchas y huesos de aves marinas, muelles, celajes en el atardecer, sombras de mujeres fantasmales y costumbres pueblerinas donde se quema a Judas en el Sábado de Gloria; y hay algún hermano ausente alrededor de la mesa antigua de la casa modesta, descrita con melancólica fruición, con padres callados y madres tristes que ya no conversan al pie de la puerta, donde no se detiene ya el viejo panadero ni pasa por delante el asno con la alfalfa florecida; estampas de desvanecimiento del tiempo idílico de la adolescencia en la provincia. Todo eso está en Valdelomar.

Esos temas de la casa familiar modesta, trasladada a un pueblo andino, con la orfandad, la ausencia, la impiadosa acción del tiempo, la muerte, forman la etapa inicial de la poesía de César Vallejo, quien da un paso más allá en la hondura inusitada, en la zona de desolación, de la angustia existencial, del doloroso sentimiento de ser que viene de los conceptistas españoles hasta los pensadores del existencialismo contemporáneo; y la certificación de estarse muriendo a través de la vida, de no explicar ésta sino por la muerte, pero a la vez una afirmación de amor por los demás hombres, de comunidad en busca de un «amanecer desayunados todos». Ello, con un lenguaje totalmente nuevo, donde se manifiesta la expresión coloquial peruana o el rompimiento de la gramática por aquella sensación señalada de no tener las palabras adecuadas para comunicar los más recónditos vericuetos del sentimiento, las más oscuras manifestaciones de la sensibilidad, pero también de lo que se columbra en el pensamiento. Una persuasiva peruanidad cultural domina a estos mecanismos poéticos, que están, sin embargo, en el nivel de universalidad que les ha dado Vallejo, como un poeta que aunque parte de una entraña andina se descoyunta, por decirlo así, en panoramas universales del sentimiento y del lenguaje.

II. Los constitucionales peruanos del XIX, e inclusive del XX, tomaron como antecedentes y modelos constitucionales a organizaciones políticas occidentales. Nuestros múltiples cordones umbilicales nos traen constantemente savia cultural occidental. No en vano el arte peruano en sus diversas manifestaciones,

desde el utensilio doméstico modificado por la técnica foránea hasta la gran construcción urbana, tomó frecuentemente los clásicos modelos franceses, alemanes, ingleses, italianos, a más de los netamente hispánicos. El mundo político se organizó a base de las corrientes ideológicas y constitutivas de los países llamados occidentales, y particularmente de la gran fuente democrática francesa y, en parte, del pensamiento dominante en los Estados Unidos, creador de los sistemas políticos de aplicación de las doctrinas liberales y democráticas. Transformación actual: Lima y las provincias se refleja en Leyes y orientación de estudios sociológicos. Si la arquitectura tomó en el siglo XIX modelos europeos, aunque con el tinte característico popular peruano, en las artes plásticas tuvimos a Merino, el gran pintor de arquetipos románticos y aun neoclásicos europeos -que va a tener un sucesor en el siglo XX en Daniel Hernández-; y la literatura siguió los pasos de las diversas tendencias que se sucedieron en esa pasada centuria hasta que con el modernismo comenzó un refluir de sus aguas culturales: un venir de parnasianismos y simbolismos, un ir de lengua y formación americanas que cambiaban las estructuras de la literatura española. Pero la sangre literaria europea fijó, por un lado, el *art nouveau*; por otro, aclimató en tierras de América una literatura como la que podemos apreciar en Clemente Palma, donde se dan cita el norteamericano Edgard Allan Poe, el francés Baudelaire y narradores franceses y rusos que habían invadido los medios culturales de toda Europa en la segunda mitad del siglo XIX. A más de José María Eguren, un particular modernista con fantasía medieval aclimatada a la costa peruana.

La gran transformación que al correr de los años de la primera guerra mundial se produce en el campo de todas las artes, las letras y las ciencias invade nuestro continente avasalladoramente. Las escuelas llamadas de vanguardia, en todas las artes, incluyendo la literatura, se hacen presentes en el creacionismo, el dadaísmo, el cubismo, el ultraísmo y, la fuerte marejada del surrealismo. Nada escapa a esta negación del pasado con reafirmaciones sucesivas, que van desde el caos al ordenamiento nuevo,

en ese permanente *corsi* y *ricorsi* que nos lleva de la destrucción a la construcción, del romántico adanismo a la conciencia tradicional clásica. En medio de las perturbadoras olas de un arte que desconocía el llamado antiguo o pasado, la vanguardia se instaló tardíamente en el Perú, pero Alberto Hidalgo fue un exponente de ella, y en otro sentido, en el surrealista, Carlos Oquendo de Amat, quien tradujo una literatura donde se unían las metáforas vanguardistas y la absoluta prescindencia de la puntuación y el orden gramatical para una pretendida poesía de escritura espontánea, rica, empero en esencias líricas. Dentro del estridentismo metafórico y agresivo, la fuerza indigenista que corría bajo las aguas turbulentas de los años veinte, produjo el grupo Tiktaka con relampagueo de metáforas construidas sobre un escenario andino. Pero en la capital y con un caminar hacia el nuevo ordenamiento pleno de reminiscencias culteranas y conceptistas españolas -y con lecturas alemanas y francesas-, poetas como Martín Adán, Enrique Peña y Xavier Abril iniciaron una espléndida tarea de renovación literaria sustentada en una aprendida y creada cultura europea sin que dejen de mostrarse las características de un nacimiento y una formación hispanoamericanas. Así corrieron paralelas las manifestaciones occidentales y las que se alimentaban en raíces terrígenas que llevarán al indigenismo de los años treinta.

Si eso se producía en la literatura, también las artes plásticas estuvieron influídas por corrientes de vanguardia que traían la presión cultural europea. Y en la música, Alfonso de Silva -más que ningún otro- produjo lieder y nocturnos y composiciones que significaban un eco de modernidad dentro de la temática musical peruana, en la que resonaban aún las raíces indígenas del maestro Valle Riestra, entre otros.

Mariátegui, López Albújar, Sabogal, fueron los maestros de esos años; a ello se sumó la predilección por Vallejo. Pero también lo fueron Proust, Rilke, Joyce; y si la pintura muralista mexicana alimentaba al sector «indigenista» del arte, Ricardo Grau llegó de Europa para traer un aire «europeo» a la pintura peruana; y Sérvulo Gutiérrez logró una particular expresión don-

de se apreciaba un cromatismo exultante y un frenesí de líneas - con exasperación dramática- ajeno al temperamento local, aunque se alimentara del ambiente costeño en buena parte de sus obras hechas dentro de una bohemia donde se mezclaba el callejón, la santería popular y la encerrona peruana con el café y la buhardilla parisienses. Si la arquitectura ofreció un superficial neocolonialismo, las urbanizaciones limeñas se poblaron de un particular encanto peruano donde se daban voces de autoctonismo criollo, con una jardinería plena de flores de toda estación. Hubo un despertar del urbanismo que no estuvo lejano a los Le Corbusier, pero que también se nutrió de savia nacional. La revista *El Arquitecto Peruano* fue un buen exponente y una magnífica vidriera de observación para las modificaciones que se venían operando en la arquitectura, pero muy especialmente en el urbanismo y en los problemas de la vivienda para el habitante peruano de zonas disímiles en clima, formación de la tierra y materiales de construcción. Por lo menos, hasta esos momentos que rondan la segunda guerra mundial, aún se tenían muy presentes los factores que dividían «geográficamente» el Perú. Aunque el castellano como idioma, las conexiones hispanohablantes en literatura predominaban en el campo de la comunicación oral y escrita, no dejaba de mostrarse un peruanismo hablante y literario con vocablos y expresiones que vienen del quechua y del modismo que algunas veces con arcaísmos españoles y otros ofrecen extrañas deformaciones locales, a más del sector quechua del sur.

La Academia Peruana de la Lengua, cuyo centenario celebramos este año de 1987, ha contribuido al esclarecimiento y difusión del lenguaje peruano, aportando el mestizaje que se cuele en los «peruanismos» ya planteados por Juan de Arona y Ricardo Palma. La Academia de la Lengua es la institución que cumple con articular nuestro idioma al común de habla española de los otros países hispanoamericanos, a la vez que recoge la expresión de nuestro pueblo para ponerla en el cauce de la gran vertiente idiomática hispana.

Con la segunda guerra mundial vuelven a conmocionarse

los espacios de la ciencia, el arte y la literatura.

Después del desencanto y del pensamiento existencialista y posteriormente *beatnick*, comienza a pensarse en las sociedades de masas, en los problemas de la energía nuclear, en un ahondamiento en la ciencia ficción, al lado de un caminar apresurado de las ciencias biológicas y físico-químicas. No puede prescindirse de estudios antropológicos y sociales para la literatura y el arte, aunque también éstos se lanzan por el camino de la evasión hasta llegar al *pop*, después de haber recorrido las gamas del abstraccionismo. Al par, los científicos, los antropólogos, los sociólogos, los artistas, tratan de penetrar en la conciencia de la sociedad, en la historia y en la textura nacionales. No puede dejar de pensarse, en términos nuestros, que la afluencia del campo a la ciudad crece grandemente sobre lo que ya se daba antes de los años 40 de este siglo; y comenzaron a formarse las poblaciones *hongo*, las barriadas, con una consiguiente alteración del esquema social y de las posibilidades de reflejarlo. Mientras tanto nos seguimos debatiendo por hallar una identidad nacional, entre voces y expresiones mayormente autoctonistas, sean indianas o mestizas, y otras con fuertes acentos occidentales, dentro del tono universalista que hoy impregna el mundo por sobre los regionalismos y los nacionalismos, que siempre asoman en todos los meridianos. La conciencia nacional peruana, mayormente dominada por campos mestizos, aún tiene luces y sombras de sus corrientes originarias que luchan entre sí, al par que la universalidad crea una penumbra donde se pierden los colores originarios de nuestro variopinto espíritu, que podemos llamar peruano, englobado dentro del mundo andino, que es también el de los países vecinos, como Ecuador, Bolivia. Esta lucha se ha venido dando asimismo dentro de cada uno, como lo presentara Arguedas.

Los últimos años han visto un panorama nacional dentro de particulares circunstancias políticas, con un retomar de *slogans* autoctonistas, perdida la exacta visión de José Carlos Mariátegui, que colocaba al Perú con sus particularidades sociales dentro del marco universal; y pasando arbitrariamente a un campo

etnológico, se ha pretendido señalar barreras entre dos supuestos mundos que no responden inclusive a la teoría clásica marxista de la lucha de clases. Para ello se ha invocado una superación del marxismo y una curiosa particularidad regionalista donde hay una clase dominante «blanca» y una clase dominada «india», lo que no responde a los esquemas de las clases sociales que no están marcadas por factores étnicos. No puede hablarse, por otra parte, de peculiaridades raciales sin caer en el fascismo y el nazismo, que consideraban una base nacional supuestamente pura y afincada a un territorio y una capa o varias capas de minorías que debían ser despojadas de todos sus derechos. La realidad mestiza del Perú nos habla -lo hemos visto- de un proceso de conquista occidental que se superpuso a las conquistas anteriores de diversos grupos precolombinos que forjaron y destruyeron Chavín, que forjaron y destruyeron Tiahuanaco y que, por último, fueron englobados dentro del proceso de la conquista española, que trasladaba a América su potencialidad conquistadora, que se había exacerbado a través de la guerra contra los infieles moros.

Lentamente, un proceso de indianización de la cultura occidental y una occidentalización de las instituciones seculares autóctonas produjo el resultado cultural a que nos hemos venido refiriendo, de una sociedad peruana cuyo estudio debe hacerse como el de cualquiera otro de los países americanos, sin que podamos pretender una negación histórica que volvería a fojas cero lo ocurrido en cuatro y más siglos. Podemos, sí, y se ha hecho exhaustivamente, efectuar un corte transversal de la realidad peruana, a la que debemos aplicar el estudio científico contemporáneo, sin falsas bases que van del chauvinismo a la candoridad. Es importante señalar el estudio que en 1968 hiciera José María Arguedas de *Las comunidades campesinas de España y del Perú*, al que habría que agregar la obra de Basadre, *Apertura*, publicada en 1978, y que contiene textos sobre temas de historia, educación, cultura y política, escritos desde 1924 hasta 1977, y la reedición de la obra del mismo historiador peruano: *Perú, problema y posibilidad*, para colocarlos en el centro de nuestros es-

tudios sobre ese Perú al que queremos aplicar la introspección y el análisis de su conciencia colectiva.

No pueden dejar de mencionarse aquí dos libros antiguos de Raúl Porras Barrenechea: *El nombre del Perú y Mito, tradición e historia del Perú*, porque ambos nos llevan a un esclarecimiento histórico-cultural de qué es el Perú y dónde se asienta su tradición a partir de una base formadora determinada y determinante.

Al planteamiento antropológico de una sociedad evidentemente mestiza, habría que añadir los fenómenos particulares de su economía - como los estudiados por César Antonio Ugarte -, pero también los de su entidad psicológica, ya que por ejemplo, Basadre hablará del «resentimiento colectivo» y Arguedas expondrá en carne propia su angustioso ser y estar, estudiante y personaje de una realidad complicada que crea sus propios mecanismos de ajuste frente al desajuste de una accidentada vida en la que el problema mayor es el de la identificación partiendo de *ese Perú* nominado a que se refiere Porras. No podemos caer en el facilismo de ciertas publicaciones sobre la realidad peruana, pero es de especial interés las relaciones de sublevaciones de diversa índole, de reacciones frente a una entidad nacional que no ha logrado su integración.

Luis Enrique Tord ha editado un libro en 1978, titulado *El indio en los ensayistas peruanos (1848-1948)*, con un epígrafe de Jorge Basadre que dice: «El acontecimiento fundamental de la vida intelectual peruana en el siglo XX es el crecimiento de la imagen del indio». El prólogo de Emilio Romero presenta los levantamientos e insurrecciones de «indios» -comprendiendo, como no puede ser menos, a los mestizos aindiados-, y así partirá de la rebelión de Túpac Amaru o José Gabriel Condorcanqui, para luego mostrarnos aquella tan conocida sublevación de Juan Bustamante en Puno, que refleja una situación política a la que añade un matiz social. Luis Enrique Tord centra sus primeras páginas en el contenido y antecedentes de la considerada primera novela peruana: *El padre Horán*, de Narciso Aréstegui, donde se nos presenta, como lo adelantara en mi *Literatura peruana*

(primera edición de 1954), la cuestión o el problema indígena peruano -separando y explicando los términos indígena o indiano- en el campo de la Literatura. Pasar de Aréstegui a Clorinda Matto de Turner es consecuencia también apuntada en aquel texto pero donde al simple realismo de Aréstegui se añade una filosofía del «indigenismo», en el sentido de poner la educación como base de la solución de la maltratada sociedad de los pueblos peruanos, con evidente influencia positivista. La educación sería para el siglo XIX la única que podía salvar al indio del estado en que se halla. Posición que aún se observa en Rómulo Gallegos, en *Doña Bárbara*, para la sociedad venezolana. Luis Enrique Tord nos lleva después al planteamiento en el campo del ensayo de aquel mismo problema, con la posición de una política radical en González Prada, hasta el enfoque ya señalado de Mariátegui, dentro de las corrientes ideológicas del socialismo materialista. La intervención de sociedades pro-indígenas, congresos indigenistas, publicaciones sobre el indio, etc., van formando una corriente de estudios peruanos en más de un siglo de caminar desde ese indigenismo inicial hasta el de Arguedas, Alegría, etc., en la batalla por ingresar al espíritu cultural del Perú desde un sector o faceta determinada.

Aurelio Miró Quesada ha insistido mayormente en el estudio mestizo de nuestra cultura a través de las figuras singulares representativas: El Inca Garcilaso y Mariano Melgar en diversos libros que se han publicado en nuestro país y en España. En ambos están presentes los dos afluentes que hemos venido señalando, como el unirse de las aguas para la formación del gran río espiritual que es el Perú. Por su parte, Fernando Romero presentó un valioso trabajo a la Academia Peruana de la Lengua sobre el aporte negro a nuestra cultura: *El habla costeña del Perú y los lenguajes afro-negros*, que viene a sumarse a los estudios antropológicos y folclóricos de Gálvez Ronceros y a la literatura de Gregorio Martínez.

Señalemos al paso, dentro del ensayo, como texto de consulta, *América latina en su literatura*, que consta de numerosos estudios de tratadistas latinoamericanos sobre ese tema, a base

de una reunión de ellos convocada por la UNESCO y con la coordinación de César Fernández Moreno. Asimismo, y con igual criterio, se ha publicado *América latina en su arte*. En ambas prima un espíritu de investigar eso que podríamos llamar el alma de América Latina, dentro de la que están englobados nuestros pueblos andinos.

La masificación de las ciudades, sin la preparación urbana necesaria, el desencanto, la frustración, las corrientes literarias de la generación perdida norteamericana y de la existencialista francesa, dieron cause a una narrativa urbana y desmitificante en la década del cincuenta, que aún conserva sus frutos y sus signos culturales en el Perú a través de algunos de sus más calificados representantes. No puede dejar de pensarse en la influencia de Sartre y en la de Faulkner y de Hemingway; pero también en la presión de un medio donde se vive etapas de la llamada constitucionalidad por otros años de gobiernos de facto, con inclinaciones diversas y con señuelos también incumplidos. El más destacado entre aquellos escritores es Julio Ramón Ribeyro, de quien han aparecido los tres tomos de sus cuentos bajo el título de *La palabra del mundo*; la reimpresión de *Crónica de San Gabriel*, novela de experiencias juveniles en la provincia peruana pero con todo el caldo de quebrantamiento, de melancólica actitud ante la vida que expone en sus cuentos; la novela, de menos importancia, aunque plantea el problema de la angustiosa pubertad, se llama *Geniecillos dominicales*; y la edición de la también novela *Cambio de guardia*, con una más directa crítica de la política. Lo fundamental de Ribeyro está en sus cuentos, dotados de un núcleo evidentemente nacional -aunque algunos tengan escenarios ajenos al Perú- y en muchos casos la problemática social, y un desenvolvimiento de la trama hacia la marginación, hacia la descomposición, con un sentimiento claro de decadencia, que puede ser desarrollado por su autor ya en los basurales del lumpen, en la incipiente barriada de los acantilados limeños o en la hacienda donde con los años crecen los desencantos, como entre profesores o estudiantes de una universidad provinciana, donde la leyenda de una ciudad con raíces históricas aparece co-

mo desvanecida entre personajes locos, falta de paisaje y con trama que, no dejando de ser fantástica, está enseñoreada por la realidad agobiante. Una narrativa crítica, sin dejar por ello de ser eminentemente literaria, nos lleva a un planteamiento de interrogación de nuestra cultura, de posibilidades agostadas desde la juventud, de reconocimiento, en fin, a través de un examen de conciencia, de un sentimiento no de culpa, sino de inferioridad. Esto, en medio de la expresión de una clase media que está vivida y sentida por Ribeyro entre sus calles y esquinas de Miraflores, en medios universitarios y en bares donde la juventud va entrando a esa conciencia de decadencia o marginalidad. Examen de conciencia que Ribeyro hace también desde París o desde cualquier punto de Europa, y que lo lleva a hermosas páginas reflexivas de prosa literaria con ese mismo extraordinario poder de desencanto que pone en su narrativa.

Mientras tanto hay escritores neoindigenistas, como en el caso de *Eleodoro Vargas Vicuña*, quien realiza el igual experimento literario de Arguedas al pretender un tratamiento de lenguaje que por sí solo nos haga sentir al hablante mestizo de quechua y castellano, con sintaxis y defectos gramaticales desde el punto de vista del castellano que reflejan una realidad del idioma que trasunta, a su vez, una realidad social en proceso de integrarse, con evidentes síntomas de vacilación. Esto sin dejar el elemento poético, que está tanto en la narración iluminada como en la intuitiva aproximación a un mundo de fantasía, que no está totalmente cimentado en la realidad real, que se percibe sólo a través de un roce con el transfondo histórico del Perú. Tal vez si sea *Edgardo Rivera Martínez* el que más se acerca, entre los últimos, a esa corriente poético-indigenista dentro de la narrativa. Sintiénese claramente la indianización de mitos y leyendas europeas, se construye en las narraciones de *Rivera Martínez* un escenario en el que campean hombres y niños de los Andes, dotados de un *fatum* misterioso, en el que luchan, sin decirlo abiertamente el «Amaru mágico de la serpiente precolombina y el Cristo de las iglesias católicas», con mezcla de superstición y de religión, donde se unen y chocan las corrientes anímicas, que se

dan principalmente en los espíritus de los habitantes de las serranías, sin que se haya llegado definitivamente a la síntesis conceptual.

Con un pie en ese mundo indígena mestizo o mestizándose cada vez más, y con el otro en la ciudad, donde los pasos van siendo contados de calle a calle, *Carlos Zavaleta* nos presentó un neorrealismo que tenía bases de experiencia provinciana peruana, pero también de experiencia capitalina, y que, además, sus lecturas de la novela norteamericana y la francesa en los años cincuenta maduraron dentro de los campos peruano. Es ésta una experiencia muy singular y característica de una cultura como la nuestra, donde aquellas aguas que la formaron van siendo constantemente modificadas por un aceleramiento del tercer factor, que señalamos al comenzar estas digresiones, el de la dinámica transformadora, que deja el *substratum* inicial y va alterando diversas capas de conciencia cultural de un pueblo, tanto por la inestabilidad de su plasmación total como por la fuerza o presión -diríamos mejor- de los acontecimientos externos al devenir de su propio proceso.

También en el campo neoindigenista, pero con una técnica diversa, en la que se combina el realismo documental con el realismo mágico, la explicación novelesca de hechos ocurridos en el proceso de las luchas sociales con la fantasía delirante, *Manuel Scorza* abrió un nuevo camino con *Redoble por Rancas*, y siguió con las por él llamadas inicialmente «baladas».

Más en el oficio, pero sin dejar, por un lado, la experimentación narrativa y por otro, las huellas del Perú en él, *Mario Vargas Llosa* ha recogido ese tema tan en las últimas décadas de la adolescencia y la juventud, maduradas en un acelerar de la degradación, en diversas capas peruanas, claro que particularmente en la clase media, a la que pertenece, pero asimismo en ciudades de provincias, para viviseccionar la realidad peruana desde *La ciudad y los perros*, con una acción totalizadora que utiliza un lenguaje de cortes, alusiones, idas y regresos en la palabra y en la trama para lograr grandes frisos en *La casa verde* y en *Conversación en la Catedral*, donde se retrata, por fragmentos que hay

necesidad de unir, el Perú. Las experiencias personales están transmutadas a diversos personajes en cada novela, donde se realiza una extraordinaria y paciente obra de relojería con mecanismos y ruedecillas que giran al mismo tiempo, pero en su propio campo, dentro de un aparato total. La vida social del Perú (*La casa verde*), la vida política del Perú (*Conversación en la Catedral*), se sustentan en un prostíbulo o en un cafetín de contertulios embriagados, y, sin embargo, nos dan una visión por la que se cuele eso que veníamos persiguiendo: la cultura peruana. Habría que añadir las novelas peripeciales, con condimento de ácida comicidad y aun diríamos de trágica comicidad: *Pantaleón y las visitadoras* y *La tía Julia y el escribidor*, con seres llevados por una condición (el oficial cumplidor de su deber y el autor delirante de novelas radiales) al más triste desenlace dentro de una realidad que los engulle o los aplasta, pero que, a la vez, ha sido germinada por ellos mismos. Nos bastarían esas referencias, dejando de lado las últimas producciones de Mario Vargas Llosa, entre las que sí habría que mencionar para este trabajo, en relación con la realidad social y política del Perú, la *Historia de Mayta*, tema futurólogo para el momento de su composición pero que encamina hoy a su cumplimiento desgarrador, escéptico, negro, como un esclarecimiento de la realidad nuestra que le sirve tanto a Vargas Llosa, en ensayos y artículos dentro de sus proposiciones democráticas y liberal-progresistas para el Perú.

En expresión de la realidad peruana con carácter ácido-crítico, donde la ironía rompe lanzas con la desolación, *Alfredo Bryce* nos ha expuesto dentro de la galería de frustrantes y marginados de la novela contemporánea del Perú, y que figuran entre sus memorables cuentos, a *Julius* y su mundo, a la burguesía peruana mirada desde dentro con despiadado sentido crítico y cariñoso tratamiento al mismo tiempo, entre el juzgamiento con actuación de juez sardónico o implacable y la sensación de ser parte de la causa acusada. Los cuentos y novelas de Bryce nos llevan al temperamento de exponernos personajes y situaciones ridículos, agobiantes papeles donde la carcajada es simplemente el envoltorio de un desolador paisaje, donde la decadencia está

pintada con risueños términos, pero con amargo sentimiento de impotencia. Todo ello trasluce -con un lenguaje expresivo, «lisuriento» y peruano- el sentido de nuestra realidad dubitativa, imprecisa, asfixiante en su «medio camino» de cumplimiento.

Hemos pretendido mostrar -nosotros mismos- con nuevos instrumentos narrativos, sin perder un dejo inicial poético, pero tomando este mecanismo de conseguir todo y nada en idas y vueltas, facetas de la realidad peruana a la manera con que hoy pueden expresarse dentro de novelas que pretenden ser *totalizadoras* en *Una sola sombra al frente* y, sobre todo, en *Puerto pobre*, con un condimento de aventura, de la gran aventura que es la vida. En menor escala sería la presentación de ambiciones y frustraciones que se podrían observar en los dos planos de *Impronta del agua enferma*, donde Lima asoma tras la Universidad y el lumpen. Como en las anteriores está el Perú de muchos años, o una ficticia Casma, con una sociedad de consumo sobre sus auténticas condiciones rurales y semi-urbanas.

La presencia de grupos minoritarios adecuados a la vida nacional peruana, o mejor dicho, inadecuados, pero adhesivos a ella, se nos muestra en la novela de Isaac Goldenberg: *La vida a plazos de Jacobo Lemer*. El estudio antropológico de la costa peruana en variantes que van de la mezcla blanco-negra, indio-negra, indio-blanco-negra, se presenta en un novelar que va del cuento (*Tierra de caléndula*) a la mayor amplitud narrativa de la novela propiamente dicha (*Canto de sirena*) en Gregorio Martínez. Se suman dentro de esta narrativa última, que tiene que ver con la sociología y la antropología en general, la atmósfera geográfica, el tinte folclórico y un todo de densa humanidad risueña, sensual y, a la vez, agresiva.

Cuando la literatura se hace sobre la literatura, con elementos que mayormente tienen que ver con la cultura occidental, en las lecturas que forman un esquema intelectual; con temas, tratamiento, atmósfera, que no están desligados del todo de nuestra cultura; pero con raíces sumergidas en esa corriente cultural europea que se hace presente en nosotros con caracteres que llamamos universales, se consiguen los cuentos (*Escuchando tras la*

puerta) y la novela (*La piedra en el agua*), de Harry Beleván.

III. La poesía en el Perú, junto con el fenómeno universal de Vallejo, a que nos hemos referido, muestra, a fines de la década del veinte, las dos caras de su personalidad nacional: 1ª, una poesía con fuerte motivación peruana sustentada en la vanguardia del estridentismo, y 2ª, una poesía culterana, a la manera española, aunque con influencias diversas occidentales. Busca después, en la generación del treinta, adecuarse a las grandes motivaciones histórico-geográficas, sin dejar la lírica entonación que enfrenta al poeta consigo mismo. Puede decirse que conseguimos una veta peruana de aproximación a los mitos sustanciales y a nuestra naturaleza extrayendo raíces culturales de la conciencia de «nosotros» por encima de la presencia del yo, tan presente en la poética modernista y aun postmodernista. Me halaga el pensar en un «ingreso lírico a la geografía» y en una aproximación al mundo contemporáneo peruano de Mitos, como el de Vichama o de Pacaritambo, sin que dejen de alimentar esas temáticas los elementos de la sensibilidad plenamente subjetiva, hecha espíritu a la manera del hombre actual. Manuel Moreno Jimeno exhibía, en tanto, una poesía apostrófica, de angustia emocional y apretada ante el drama social del siglo XX; Luis Fabio Xammar trataba de hacer una poesía cholista menor, con un sedimento folclórico y, a la vez, intimista.

Pasó la poesía en el Perú por una degustación estética, con la mira puesta en la belleza y en la linfa del surrealismo, con nombres como el de Emilio Adolfo Westphalen y el de Jorge Eduardo Eielson, para llegar a esa brillante generación poética de los años cincuenta con Rose, Belli, Bendezú, Delgado, al que habría que añadir los nombres de Sologuren y de Cecilia Bustamante y de Blanca Varela, así como de Arturo Corcuera, que trajo una actitud más retozona, con mezcla de causticidad y de ingenua expresión elemental. Corría al lado de ellos la poesía indigenista de Mario Florián o de Luis Nieto, y al fondo, saliendo de la señalada corriente neomodernista, para afinarse en un expresionismo que llamara concreto: Alejandro Romualdo, quien alcanzó el sentido épico que se venía persiguiendo desde los años

treinta.

Síntesis de esos movimientos, pero con una precocidad indudable y con una experiencia literaria que superó los pocos años que le tocó vivir, Javier Heraud abrió la compuerta de la nueva poesía peruana de los años sesenta. En ella hay un especial aparte para Antonio Cisneros. Partiendo de una mirada crítica, retomando, para jugar con ellos, los mitos tradicionales y los acontecimientos memorables, y con una esmerada lectura de poetas de otras lenguas, particularmente inglesa, consigue una poesía conversacional abierta, donde se une el sentimentalismo de Rose con el criticismo social, a fin de obtener un conjunto al par brillante y desencantado, en rebelión y tan apegado, sin embargo, a una realidad que es, evidentemente, peruana. Se expresa que es anti-lírico y que su poesía -al decir de Escobar- engloba acontecimientos «dentro de una simbología acuñada en perspectiva crítica, construida por la conciencia de las contradicciones sociales y el peso de una actitud lúcida frente a la enajenación cultural e ideológica». Cisneros representa una actitud y una manera poética que han tenido muchos exponentes en la poesía de estas dos últimas décadas. A su lado, Rodolfo Hinostroza se nos ofrece más universal, más intelectualizado, más sumerso en una poesía clásica y a la vez simbólica (de la que ha de salir con resultados de avanzada expresión), con símbolos más complicados, con signos donde las ciencias se ponen al servicio de la comunicación poética y con una conciencia alerta para el cambio en el lenguaje.

Un dejo provinciano se aprecia en la poesía de Marco Martos. Pero ella va más allá para tomar una actitud peruana ante la poesía dialogante y con dejo prosaísta. José Miguel Oviedo sostenía que esta poesía del setenta estaba más plena de provincianismo, de insurrección anticapitalina, etc., en su conocido libro *Los trece*. Me he permitido señalar que existe, o existió, una corriente al comenzar la anterior década menos convencional, más abierta, con un prosaísmo cargado de intimidades y detalles de locución oral, pero no estrictamente provinciana, pues escritores como Abelardo Sánchez León, por ejemplo, se recrean en lu-

gares, bares, escenarios de Lima, donde se bebe, se come y se conversa de cosas entre triviales y trascendentales con un tono coloquial y cierta nostálgica actitud bohemia. Manuel Morales tiene asimismo poemas representativos de esta corriente poética, que está ligada a un criollismo, por decirlo así, cultural, sin que esto signifique «regionalismo» en el sentido tradicional, sino, por el contrario, cierto dejo de inconformismo y de protesta. Rebeldía con disconformidad social que se acentúa en grupos de franca posición o insurgencia político-social, como *Hora Cero*, de la que surgen poetas de indudable importancia, como Jorge Pimentel, lleno de autenticidad poética, más allá de toda «revolución». De *Estación reunida* salió un poeta como Elqui Burgos, convertido en escritor cultista, al igual que Enrique Verástegui, que mezcló su rebeldía contra lo peruano, renegando de Vallejo, con una poesía donde se dan la mano las citas eruditas con agresivas voces, en una poesía trascendental con magnífico ritmo expresivo. También Juan Ramírez Ruiz, donde «la narración testimonial y el retorcimiento de la norma idiomática», al decir de Escobar, ha sido superados en *Vida perpetua*, libre anticonvencional, donde la poesía adquiere aire en las páginas con guarismos y signos -que estarían dentro de la técnica de Hinostroza-, que adquieren una importancia grande porque al sentido visual se une el auditivo y la voz interior de la conciencia para una acción de impacto totalizador.

Gran parte de los poetas de estos años están influídos por Antonio Cisneros, hasta llegar a los más jóvenes, donde se percibe un retorno a formas más apretadas, más concretamente líricas, ajenas al conversacionalismo, a la presa alusiva y a la apertura, encerrándose en esencias líricas. Hay también poetas que vienen de generaciones anteriores y que ahora irrumpen desde flancos diversos. Una poesía gramatical como la de Elvira Ordóñez; otra, de significativos cambios verbales, como la de Pedro Cateriano; otra, apuntando al hombre, a la naturaleza y al amor, de Manuel Pantigoso; una poesía que se basa en un surrealismo íntimo, que puede desenvolverse desde el sueño hasta la realidad, asimismo en pintura libre, impresionista, con otra

carga de lenguaje, como es el caso de Patricia Llona. Y hay ahora una poesía última que se nutre de lecturas clásicas como la de Eduardo Chirinos Arrieta y Jorge Eslava, aunque estén unidos a nuestra realidad.

Las explicaciones de un arte teatral peruano han quedado reducidas a muy pocos nombres significativos. En el siglo XIX hubo ese binomio de la comedia que llevó al lado de la tradición culta en Pardo y Aliaga; al lado de la tradición popular en Segura. Algunas obras costumbristas se pusieron en escena a comienzos del siglo. Pero solamente adquiere pleno sentido literario y artístico el teatro de Juan Ríos, de Sebastián Salazar Bondy. El primero -pleno de erudición y al par de preocupación por los principios filosóficos y sociales de este siglo- pudo hacer dramas peruanos con referencias clásicas, a la vez que estaba a tono con las grandes preocupaciones que azotaban Hispanoamérica y el mundo por los años treinta y cuarenta. Ya sea la versión teatral del mito de los hermanos Ayar, ya la de *El Quijote*. El segundo aclimató a la época el teatro colonial con *Amor gran laberinto*, o la biografía novelada de Flora Tristán; o modernizó a Rodil, que ya había sido tratado por Ricardo Palma, para más tarde peruanizar a Arthur Miller en *No hay isla feliz*, o pretender hacerlo con Brecht, a más de diversas estampas que mostraban todas su temperamento periodístico y su inquietud cultural. A ellos se sumó Enrique Solari Swayne, con un teatro más vinculado a la realidad estrictamente peruana en su geografía o en su idiosincrasia, con *Collacocha*, particularmente.

El cine ha venido cuajando en el último tiempo, ya Robles Godoy nos ofreció películas de calidad, pero que tenían mucho que ver con la literatura en detrimento del arte mismo cinematográfico, y así, *La Muralla verde*, *En la selva no hay estrellas*, *Espejismo*, dieron relieve a un Perú de elementos naturales propicios a la cámara, a la vez que los temas seguían una intención ya crítica, ya simplemente sociológica de la realidad, pero les faltaba, tal vez, el propio lenguaje del cine. En el Cusco un grupo de cineastas y escritores dirigieron algunas películas con contenido folclórico, como *Kukuli*; posteriormente se fue obteniendo en

largometrajes el desarrollo propio del cine, a la vez que un espíritu peruano. *Kuntur-wachama*, de Federico García; *Los perros hambrientos*, de Luis Figueroa; *Muerte al amanecer*, de Francisco Lombardi, *Cuentos inmorales*, de Huayhuaca, Flórez Guerra, Tamayo San Román y Lombardi y *Avisa a los compañeros*, de Degregori; son logros objetivos en este campo del cine.

Los éxitos últimos de *La ciudad y los perros* de Lombardi Gregorio del Grupo "Chasqui" y *La fuga del chacal* de Tamayo San Román, constituye un valioso testimonio del desarrollo del cine nacional. Asimismo, habría que señalar que el último de los realizadores de cine, triunfó en un concurso internacional de video en México con una adaptación del cuento de Jose María Arguedas: «La agonía de Rasu Ñiti».

El arte musical peruano tiene débiles manifestaciones, a pesar del talento de los jóvenes compositores, como Edgar Valcárcel, Celso Garrido Lecca y otros que se suman a la influencia de Enrique Iturrriaga. En todos ellos hay voces que acreditan una tendencia musical peruana.

Si pasamos del tiempo al espacio, el arte tangible sobre material concreto, podríamos buscar los elementos culturales nuestros en la escultura y hallar las figuras que Cristina Gálvez ha dejado con invariable genialidad. Y tendríamos otra figura -la de Joaquín Roca Rey- enclavada hace tantos años en el corazón de Roma, donde continúa trabajando en el metal y la madera desde las formas a lo Henry Moore hasta lo más actual con fuerte personalidad, en que predomina un erotismo refinado. Aparte, ha logrado Roca Rey plasmar figuras como la del Inca Garcilaso.

El adolescente de más de un siglo continúa mirándose a las aguas y descubriendo su rostro. El artista penetra hasta el fondo de su conciencia y extrae los materiales que constituyen su personalidad para vaciarlos en la escultura o el lienzo, para decorar

los muros, para construir las viviendas, para dar pábulo a su sensación de ser y a su existencia en un mundo determinado que lo rodea y lo plasma. En la retrospectiva de Fernando Szyszlo, en 1976, nos hallamos ante un pintor que ha recorrido desde las impresiones dejadas por sus maestros o por sus ideas de hallarse en la contemporaneidad de Picasso hasta ir descubriendo las vetas más profundas de su capacidad creadora, a fin de interpretar, a través de un abstraccionismo que podemos llamar romántico, con insistencia grande en determinadas tonalidades de colores, un mundo interior que se transformaba en arte, pero que tenía esencias históricas, trozos de un peruanismo cultural que él mismo va descubriendo sin proponérselo originariamente. Si él había visto con interés a Klee en su formación, éste había tomado como función decorativa elementos de formas y color del arte peruano precolombino; pero Szyszlo se sumerge en ellos con la naturalidad que le da su medio natural.

Esta vuelta a «lo indígena» se hace en un corte profundo, sin inmediata relación con elementos folclóricos, con figuras populares o con regionalismos más o menos encubiertos. Hay una relación muy de dentro en ese mundo de la pintura de Szyszlo, con los colores y formas que desarrolló un artífice impregnado de una tierra y un horizonte que corresponden a la realidad histórico-geográfica o geo-histórica del Perú precolombino particularmente costeño. Y, sin embargo, con personalidad excluyente y propia del artista actual embebido en una tradición occidental del arte. Para ver hasta qué forma corresponde a campos netamente artísticos, podemos decir que una discípula de Szyszlo, como Julia Navarrete, que ha expuesto una magnífica y variada obra pictórica, no ofrece los elementos de composición que podrían hallar relación entre nuestra actual cosmovisión y la de los pintores alfareros y tejedores de la costa peruana precolombina, que sí se hallan en Szyszlo. Y con los mismos conceptos pictóricos -lo llamaremos así- totalmente nuevos, se puede hallar la vía de las raíces, como se puede caminar en otras direcciones que el paso del tiempo le ha señalado a la cultura peruana bajo las influencias occidentales y la aceleración de la dinámi-

ca social.

Si volteamos los ojos a Tilsa Tsuchiya, nos hallamos ante una artista plena de ideas poéticas, sin que éstas opaquen, ni mucho menos, su rica expresión pictórica. Ese mundo que parte de una actitud onírica y que se desenvuelve en un encuentro con el mito a través de la natural relación sexo-germen, individuo a familia, familia a colectividad social, está dotado de un intenso penetramiento en la realidad, llamémosla así, del Perú andino, de un existir dentro de un marco indo-hispánico, de pasar por la sangre y los nervios el sentido de un mundo tal sobre las ideas, las costumbres, sobre eso que se llama la religión en el más amplio sentido. Con una fuerza mágica, Tilsa descubre y crea una mitología pictórica peruana dotada de un color, de una fuerza, que se hacen, evidentemente, poesía en el lienzo. Resumiendo su personalidad podríamos decir que Tilsa Tsuchiya fue una inmensa pintora y un espíritu selecto que vivió permanentemente entre la realidad del hombre y sus sueños. A los colores vivos del comienzo fue interfiriendo una bruma que da «como transparencia interior a sus cuadros». Y en ciertos casos hay una máscara evidente que señala los límites entre la realidad real y la artística. Así, se ha señalado cómo Machu Pichu está mirado con aires costños en un desafío de la imagen donde no hay muros ni canchales ni escalinatas ni ventanas trapezoides, pero sí expresiones de la altura de la montaña y una esencia de lo andino con la creación de un totem expresivo del hombre quechua, del habitante antiguo del Perú prehispánico. A las bellísimas naturalezas muertas y al encanto de los seres animados, suceden pues los mitos y las leyendas, que tienen asiento en la antropología, la geografía del Perú y en la fantasía con influencias nativas y orientales, como la señalada de la cultura Sung de la China, mezcladas a elementos expresionistas aunque ella no fuera, no es, una expresionista, sino una impresionista iluminada por los sueños que elaboran poemas. Ante todo, es evidente que Tilsa es mestiza y no simplemente nisei, que son los hijos de padres japoneses. Y que un gran pintor, como Kubota, tiene signos diferentes en nuestro país. Y que el surrealismo al que ha llegado Shinki, otro notable pintor

con elementos étnicos-culturales similares a los anteriores, no tiene el panorama pictórico de Tilsa tampoco. Ni que Oka puede, en sus magníficos trazos esquematizados, semejarse a la composición mágica de la mitológica pintura de aquella. Con todos estos nombres estamos también señalando importantes regiones de la pintura peruana contemporánea con dosis culturales de Oriente, al par que de Europa y América.

Cuando vemos la pintura de Galdos Rivas tan lograda, combinada con colores que son propiamente de él, no podemos menos que acordarnos de ciertas telas que vimos en algún museo peruano o en la sección peruana de un museo de cualquier lugar del mundo.

Galdos Rivas se halló en la búsqueda de una identidad pictórica, al igual que sus compañeros de generación, llámense Milner Cajahuaringa, Miguel Angel Cuadros, etc. Milner Cajahuaringa, cercano a Cuadros en la *pintura acción*, ha creado esa sensación de «materiales arrojados al azar» y esos «chorros ocasionales», a que se refieren José Antonio de Lavalle y Werner Lang, en su *Pintura contemporánea*, dentro de la colección «Arte y Tesoros del Perú», con «colores flotantes», con reminiscencias, por su parte, de la arquitectura trapezoidal incaica, sin que Cajahuaringa sea un pintor regionalista. Así como Miguel Angel Cuadros, inquieto buscador de formas, constante catalizador de corrientes, poseedor de una condición extraordinaria para el dibujo, realiza un tipo de pintura ajena a esos dos compañeros generacionales.

Cuando Bill Caro reproduce con su hiperrealismo las cicatrices que el tiempo ha hecho en los balcones (moro-hispano-limeños); en las esquinas deterioradas; en los zaguanes desmoronados, donde hay fantasmas coloniales y republicanos; en las escaleras desvencijadas; pero también en los autos que duermen sin paz en cementerios de fierro, lata y vidrio, nos hallamos ante una pintura romántica que busca el espíritu de nuestro vivir. Su lente, pero también su prisma, capta la realidad de las cosas desvanecidas, donde el cartel o la máscara nos hablan -sin embargo- de un presente hecho por acumulación de cosas del pasado

que se mantienen con sus heridas y sus suturas en pleno mundo actual, con el Perú clavado en el universo, con la realidad convertida en material recreado por el arte. Nunca el arte es la realidad misma, sino transformada por la pupila y por el pensamiento del artista. Cuando Luz Negib crea la familia Pérez o redescubre el paraíso adánico o la fábula de «Caperucita» y de sus lobos diversos, su pintura crítica está hecha a la medida del tiempo actual, más con una perspectiva que enclava la historia dentro de los llamados elementos culturales del pueblo peruano, de la versión nuestra de la religión, el mito, la leyenda, el cuento y las costumbres.

Ese espíritu de la cultura, que es la conciencia de todo lo que el hombre crea o produce en sector social del mundo, por supuesto - como lo hemos venido refiriendo -, es más que la proyección del Perú, porque lo es de toda esa configuración histórica que puede llamarse Latinoamérica, Iberoamérica, Hispanoamérica o países andinos. Y así encontraremos ecos de todos nuestros pueblos en este arte del Perú último, que venimos esbozando. Si nosotros nos detenemos a ver a Angel Chávez, por ejemplo, nuestra visión se extiende a todo el territorio americano que corre desde el Río Grande de Norteamérica hasta la Antártida. Se ha encontrado en él reminiscencias muy grandes de Rufino Tamayo, pintor mexicano que pasó del inicial movimiento de los Rivera y los Orozco a los Siqueiros, a una pintura más esencial, donde se sintetizan raíces telúricas en una pintura que aunque mexicana tiene que ver con el desarrollo de la plástica del siglo XX. Angel Chávez tiene una buena forma de mestizaje que lo aproxima a lo llamado autóctono.

Si extendemos nuestro horizonte cultural, nos hallaremos con aquella pintura que se aparta de toda referencia regional o de introspección para ponerse en el plano del mundo total y con una inspiración creadora que escapa, al parecer, a las ligazones geo-históricas, para hacer simple y llanamente arte en un nivel universal. Esta no está fuera, por supuesto, de la cultura peruana en su proceso dinámico de constante aprehensión de valores. Es cierto que Gerardo Chávez, Revilla, Braun o Villanueva nos

aparecen con claros nexos a la presencia del mestizaje peruano. Chávez, discípulo de su hermano Angel, se aparta por completo de él y ha logrado, con una pintura figurativa, un mundo fantástico que tendría que ver con Bosch (con el Bosco, flamenco y español) y, por otra parte, con un pintor latinoamericano, el chileno Matta.

Su pintura es limpia, a pesar de todos los retorcimientos de sus figuras sacadas de una fantasía exuberante, barroca, que se adapta al desenvolvimiento del siglo XX. Revilla, que también logra una pintura limpia, hermosamente clara - con colores más vivos -, ostenta mayormente los signos del surrealismo, que tiene que ver con Dalí, pero también con los grandes pintores belgas contemporáneos. Habría que señalar que con su mismo arte surrealista, Revilla presentó una búsqueda de la costa peruana, que en otro aspecto y con elementos *pop* había también exhibido poéticamente Jorge Eduardo Eielson. Braun se mueve en un campo de la retrovisión de la pintura clásica injertada dentro de una nueva pintura; un cuadro o una expresión dentro de otro cuadro, en esa concurrencia que se emplea asimismo en la literatura y que puede verse en Harry Beleván. En cuanto a Leoncio Villanueva, cuya obra ha causado tan hondo impacto, está en la línea surrealista, con una simbología a tono universal; en tanto que Aquino, otro de los jóvenes surrealistas representativos, se mueve dentro de una pintura con materiales a la mano y aun con figuras, como su autorretrato; u objetos propios de un ambiente nuestro.

Debemos señalar que coexisten con esos pintores que hemos citado otros muchos valiosos, como representativos de tendencias actuales, así como diversos artistas que vienen de atrás, desde el ya legendario Macedonio de la Torre, con su inspiración selvática o Teodoro Núñez Ureta, nacido acuarelista y que pasó por todas las gamas de la pintura hasta llegar al mural, y donde el indigenismo se confunde con cierta acentuación masiva que corresponde más a un mundo urbano, con fuerte tendencia expresionista. Estamos entre el pasado -pesando fuertemente en nuestra conciencia- y el futuro, que llama con nuevas y nue-

vas voces, con el sentimiento romántico de crear siempre algo nuevo. Ello estará siempre con raíces que nos envuelven, con tierra que nos aprisiona, con imágenes que nos impresionaron, con lecturas antiguas y últimas; pero, a la vez, con nubes y mares que nos llevan hasta el mundo, alcanzando por velocidad acelerada una visión más integradora de la humanidad, como ente total de nuestro universo. La cultura peruana existe dentro del concierto iberoamericano, pero claro que es parte de la cultura andina, y ésta de la cultura mundial, cada vez más dominadora. Una delirante caja de resonancia expande nuestras voces.

Esa caja de resonancia es el idioma castellano o español que forma una de las grandes corrientes lingüísticas del mundo; y que por lo tanto es nexa para una comunidad de países que tienen un similar horizonte cultural. La comunicación con esa población hispano hablante es fundamental. Y el papel de la Academia ha sido y es mantener aquella unidad idiomática, auscultar el proceso del lenguaje en nuestro país y confrontarlo con los de los otros países de habla castellana o española; al par que ofrecer a aquéllos el contingente peruano dentro de la transformación del idioma que es permanente, pero que a la vez debe tener referencias de los aportes de cada núcleo cultural y encaminar el proceso dentro de la unidad anhelada. Aceptar el uso presente del lenguaje; pero, a la vez, conservar su estructura vital.

Al cumplir cien años de existencia, la Academia Peruana de la Lengua debe ratificar el porqué de su nacimiento y perennidad, el estudio de la lengua que nos hace copartícipes de una gran cultura universal y el tratar de apuntalar ciertos criterios básicos en su uso para mantenernos -precisamente- dentro de las líneas que nos hacen miembros de esa unidad cultural por sobre las diferencias históricas, políticas y geográficas que podemos tener. La búsqueda de nuestra identidad nacional no excluye el común patrimonio idiomático-cultural de los pueblos hispanoamericanos. Y por ello, luchamos.