

**BOLETIN DE LA
ACADEMIA PERUANA
DE LA LENGUA**

12

LIMA, 1977

LO BARROCO Y EL LUNAREJO

Por Augusto Tamayo Vargas

(Discurso pronunciado en la sesión pública de la Academia Peruana de la Lengua el 22 de abril de 1977, con motivo del Día del Idioma).

El arte barroco

El arte barroco, confundido con las derivaciones del "Renacimiento", sin solución de continuidad, se realiza al desarrollarse el movimiento contrareformista y al afirmarse en Europa un sentido continental, frente al pretendido regreso a la cultura grecolatina. Se inicia la formación de nacionalidades, superado el espíritu feudal, pero al par se llevan a cabo enfrentamientos ideológicos tras la Reforma y la Contrarreforma. En el campo artístico se agotan las posibilidades del llamado clasicismo y surge el retorcimiento de la columna y el alambicamiento del pensamiento; luego vendrá el panorama —"la lontananza" — y es así como el arte se pone al servicio de nuevos conceptos de relieve y profundidad. Todas sus ramas dan la sensación de fluidez pero al mismo tiempo de angustia, rompiéndose lo estrictamente lineal, las proporciones del espacio, la estrictez de la

medida y el orden, quebrándose la proporcional armonía; una irradiación de luz rompe el oscuro del conjunto.

Las condiciones económicas de Europa se encauzan dentro del comercio, una vez que se abre la etapa del industrialismo y se harrunta entonces la idea del progreso. En la perspectiva lejana están las colonias americanas como piedras angulares de un "nuevo mundo", estructurado con el tráfico y el trasplante de un arte y una literatura europeas donde la aventura es otra forma de romper el armónico sentido de la ciudadana vida renacentista.

Así como el clasicismo dominante en los siglos XV y XVI fue una rebelión contra la mística medieval, con la mira puesta en el hombre y su realización en "este mundo", el barroco fue una reacción mística y dinámica que da origen a multitud de formas transformándose el estilo greco-romano. Miguel Angel, expresa una nueva manera, un matiz predominantemente *sensible*, con ruptura de las medidas humanas, con manifiesta disconformidad con el perfeccionamiento estático de las escuelas renacentistas. En el norte, los flamencos colorean acentuadamente sus producciones con sabor de "naturalidad", en un realismo expresivo. La pintura veneciana, que parte de la brillantez y el colorido del Ticiano, halla ya en el Tintoretto los contrastes violentos de luces y sombras y sus conjuntos excéntricos; en tanto, la arquitectura de Palladio crea un sentimiento de distancia que va rompiendo la tradicional forma clásica. El movimiento católico, que lucha contra el humanismo y contra el credo protestante, afirma un nuevo estado religioso-social, manifestación de victoria contra el intelectualismo racional del Renacimiento; y España es la muestra de ese triunfo absoluto de la unidad religiosa y política que da un arte excepcional donde habrá de surgir el Greco en su alargamiento de las formas, en su misticismo coloreado con una rica paleta tomada del Ticiano, y utilizando los elementos que le proporciona la gran encrucijada de Venecia, que diría

Fleming. (1) Al par, el crecimiento de la industria editorial llevó las ideas de un lado a otro y el sensualismo se acentuó en todas partes.

Los antecedentes básicos del período barroco son, pues, en el terreno político: el insurgimiento más activo de la economía del burgo con el crecimiento industrial y comercial europeo; en el campo religioso: la lucha de reformistas y contrareformistas con el imperio dominante de Carlos V; en el campo del arte: la reacción contra el clasicismo y el movimiento vitalista y sentimental que se aprecia en las postrimerías del siglo XVI. El arte no tiene, desde luego, como la vida en general tampoco, solución de continuidad. Afirmar que existen límites a cada período artístico es imposible sino absurdo. El barroco se basa en el Renacimiento o parte de él, propiamente. Dentro de la revolución individualista del "resurgimiento" van surgiendo sus propias contradicciones que terminan por crear algo que es distinto que lo anterior, pero que a la vez lo continúa. El barroco, como todo período artístico y cultural, no es un paréntesis sino raíz del pasado, semilla del porvenir. En las estampas del barroquismo hay huellas profundas del gótico medieval y del Bizancio orientalista. En España, se aprecia la influencia del arabesco. Y por entre el contorneado de las columnatas, de la sensualidad de las formas, del claroscuro, de la sensación de perspectiva lontana, hay, sin embargo, un querer partir de la línea y de la armonía, hay una preocupación por el hombre que el Renacimiento se había encargado de establecer. Sólo que todo aquello entra en una etapa de convulsionado confrontamiento y de un angustioso expresarse por contrastes. La contorsión quiebra el ritmo de perfectibilidad. Hay un sentimiento de trascurrir. Spengler lo dijo en *Decadencia de Occidente*: "Cuando vivimos el horizonte

1. Fleming, William: *Arte, música e ideas*. México, Interamericana, 1970.

como si fuera el futuro, sentimos inmediatamente que el tiempo es idéntico a la tercera dimensión del espacio vivido, de la dilatación viviente". (2)

El profesor universitario de San Marcos Guillermo Salinas Cossío, Catedrático que fuera de Historia del Arte en la antigua Facultad de Letras, hacía un resumen de las características del barroco en la forma siguiente:

"1º— La mayor libertad que se traduce por el predominio de la imaginación y del factor personal en la obra del arte, rompiendo así con la rigidez unitaria del renacimiento clásico; 2º— La intensidad del sentimiento expresivo, místico y sensual 3º— El dinamismo que lo distingue de la serenidad clásica; 4º— El amor a la naturaleza y las ansias de infinito que lo asimilan al gótico; 5º— El predominio de lo pintoresco en todas las formas del arte, según Wolflin; de la escultura, según Michel y de la música, según Spengler, pudiéndose reunir todas esas tendencias en la idea de una mayor libertad expresiva" 3.

José Antonio Maravall en un reciente libro sobre *La cultura del barroco* 4 circunscribe el término a un período histórico que comprende —más o menos— el siglo XVII y repitiendo a Wellek en sus *conceptos de crítica literaria* 5, dice que "el término barroco es utilizado hoy en la historia general de la cultura para calificar prácticamente a todas las manifestaciones de la civilización del siglo XVII". Siguiendo esa línea Maravall considera el barroco sólo en función de esa etapa de la historia de Europa —o si se quiere de "Occidente"— en donde va a encontrar determinadas

2. Spengler, Oswald: *La Decadencia de Occidente*. (Bosquejo de una morfología de la Historia Universal) Madrid, España. Calpe, 1958.

3. Salinas Cossío, Guillermo: *Programa Analítico de Historia del Arte*, Lima. U.N.M.S.M. Fac. de Letras. Imp. Opinión Nacional, 1930.

4. Maravall, José Antonio: *La cultura del barroco*, Madrid, Editorial Ariel, 1975.

5. Wellek R.: *Conceptos de crítica literaria*. (trad. española) Caracas, 1968.

tensiones sociales que hablarían de "crisis", de una crisis que el autor citado analiza con una mirada inteligente y penetrante a través de todas sus facetas. Y a la vez estudia cómo se proyecta esa "situación" a los pensadores, a los escritores, a los artistas: cómo dentro de una cultura "dirigida", por preponderancia de la monarquía sobre las fuerzas anteriores de la nobleza y mayormente dentro de una cultura "urbana", los escritores adquieren una especial concepción del mundo, con determinados caracteres adjetivos de estimación, "extremosidad", pero a la vez con una básica conciencia transformadora que ese estado de tensión genera. Aunque Maravall acertadamente señale que no es sólo la ampulosidad o la exhuberancia lo que determina el "mundo barroco", es significativo el párrafo con que culmina el capítulo de "Una cultura urbana":

"En la ciudad barroca se levantan templos y palacios, se organizan fiestas y se montan deslumbradores fuegos artificiales. Los arcos de triunfo, los catafalcos para honras fúnebres, los cortejos espectaculares, ¿dónde se contemplan, sino en la gran ciudad? En ella existen academias, se celebran certámenes, circulan hojas volantes, pasquines, libelos, que se escriben contra el poder o que el poder inspira. En ella se construyen —gran novedad del tiempo— locales para teatros y acuden las gentes a representaciones escénicas que entrañan la más enérgica acción configuradora de la cultura barroca. En esos términos, la creación moderna del teatro barroco., obra urbana por su público, por sus fines, por sus recursos, es el instrumento de la cultura de la ciudad por excelencia".

Pero, por otro lado, el barroco significa también una toma de conciencia de la sociedad en crisis y del hombre occidental del siglo XVII. Y Maravall nos hablará de una mentalidad que considera al hombre vivir en "depravado siglo", y que de allí surgirá el tópico de "la locura del mundo" y la sensación de la fragilidad, de esa fluidez de la rea-

lidad y que por contraste lleva a decir a Quevedo: "todo lo fugitivo permanece y dura". La "novedad, la invención y el artificio" son una consecuencia de ese estado de tensión que crea una conciencia transformadora.

"Así es como la sociedad del siglo XVII, mordiéndose la cola —termina Maravall su enjundioso libro sobre lo barroco— nos revela la razón de su propia crisis: un proceso de modernización, contradictoriamente montado para preservar las estructuras heredadas".⁶

La sensación del infinito y la angustia del arquitecto, del artista, del escritor, correspondieron a las fuerzas ego-centristas que pugnaban entonces desde el fondo del burgo para romper una costra conservadora. Creció, pues, el barroquismo con la configuración geográfica-política-social de Europa y se trasladó a América para asentarse en ella, patrocinando el dinamismo de las formas, la absorción de elementos de la naturaleza de cada región. Puede hablarse del barroquismo jesuíta que parte de dos corrientes: la belga y la española; el barroco cortesano de Francia, con el nombre de Roberto Cotté; el barroco hecho oscuridad y resplandor en Caravaggio; sensualidad de Bernini; vaho de neblina en Rembrandt; alargamiento deshumanizado del Greco; iglesias con objetos aborígenes en América; música que va desde el contrapunto de Palestrina hasta la gravedad de las notas de órgano en Juan Sebastián Bach. (Mezcladas las concepciones de libertad con las individualistas de melancolía, oposición al resto, contraste todo ello, se reflejó en una literatura que viene a corresponder a ese término cultural que pasa de lo arquitectónico y lo plástico en general al uso de la palabra y por consiguiente del estilo literario).

Podríamos usar también una división establecida por William Fleming, en su citado estudio *Arte, música e ideas*, al separar el "manerismo", con los inicios del barroco en Ve-

6. Maravall, José Antonio, ob. citada.

necia, del barroco como producto de la Contrareforma —con particularidades españolas—; el “aristocrático” —particularmente de Francia—; el barroco burgués; y una “síntesis” barroca en Inglaterra. El mencionado autor dice: “El periodo barroco tuvo como eje principal el siglo XVII, pero sus límites temporales extremos podemos situarlos desde la segunda mitad del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVIII, desde Miguel Angel hasta Juan Sebastián Bach”... “Durante ese lapso —añade William Fleming— el concepto del mundo cambió de universo geocéntrico a heliocéntrico; la especulación filosófica cambió su criterio sobrenatural a otro situado en el mundo natural, los procesos del pensamiento cambiaron desde la aceptación de la fe hasta la experimentación científica; la unidad de la cristiandad simbolizada por una iglesia universal fue objetada por diversas sectas protestantes y la unidad teórica política del Sacro Imperio Romano cedió el paso al hecho práctico de un equilibrio del poder distribuido entre una familia de naciones. En ese periodo las fuerzas irresistibles modernas chocaron con los pilares inmóviles tradicionales, y de las disputas teológicas, discusiones filosóficas, divergencias científicas, tensiones sociales, disturbios políticos, naciones beligerantes y creación artística, nacieron el estilo barroco y la época moderna “... Por supuesto, como señala el propio autor, esas contradicciones no llevaron a un sólo estilo, a una sola manera, pero sí a una actitud común de enfrentamiento y de angustioso sentimiento artístico. “El arte barroco por todo lo señalado, emerge de esas tensiones y habla en acentos elocuentes de los límites cada vez más amplios de las actividades humanas, adelantos grandiosos y una búsqueda incesante de medios más poderosos de expresión”. Algo que asemejaría esa época al presente...” el universo barroco se caracteriza por un movimiento incesante”. Y, luego nos hallamos con estas manifestaciones concretas del arte del barroquismo: “En la concepción racionalista de aquél en

términos de partículas animadas de movimiento, o bien, en un concepto lleno de espíritus celestes en eterno fluir, visualizó el mundo como un vértice de esferas y espirales que describían formas infinitamente complejas de movimiento" . . . "Los planetas de Kepler giraban en órbitas elípticas; las iglesias de la Contrareforma fueron erigidas sobre ondulantes plantas y sus paredes ondearon como las cortinas de un teatro; la profusión decorativa de sus fachadas activó todavía más las masas estáticas y aumentó su pulso rítmico, y por debajo de sus cúpulas los ángeles de terracota volaban en parábolas; la piedra dura e inflexible de las estatuas . . . ascendió del suelo y se fundió con una miriada de formas fluidas; las pinturas escaparon de las planas paredes para ascender a las superficies cóncavas . . . donde pudieron ascender hacia el cielo, en el que eran posibles efectos más audaces de perspectiva . . . La música del barroco también fue reflejo de un universo cambiante . . . Con estas ideas y materiales se construyó la imagen de este osado nuevo mundo barroco". Así concluye Fleming esos sugestivos capítulos sobre tan inquietante tema en el desenvolvimiento del arte occidental ⁷.

Se ha dicho que en el mundo barroco "del horizonte avanza hacia el espectador la música del cuadro". Mundo de aspiraciones múltiples, ilimitadas, a veces inaccesiblemente lejanas. El arte barroco es "un arte preocupada, torturada por los problemas religiosos de la Contrareforma, angustiada por una indecisión terrible sobre el camino a seguir", ha dicho Díaz Plaja. ⁸. Ante la afirmación real del Renacimiento, ante el concepto de que el valor se halla en el espacio sujeto a la forma, el barroco irrumpió con la misma aspiración medieval de lo infinito, de belleza que se da en el dinamismo, en lo inestable de las formas. Carlos Gebhardt lo ha expresado claramente en su estudio sobre "Rembrandt y

7. Fleming, William: ob. cit.

8. Díaz Plaja, Guillermo: *Ensayos elegidos*. Madrid, Revista de Occidente, 1965.

Spinoza”⁹ —plástica y pensamiento barrocos—. Y de esa aspiración inalcanzable de horizontes en medio de la bruma y la pregunta surgió la soledad misma. La soledad remarcada en el claroscuro, en la profundidad, en el retorcerse de las columnas, en la búsqueda de la perfectibilidad, en el ocultarse tras las metáforas. El mundo y uno: adaptación y contraste, voluta sensual.

El barroco en la literatura

Hemos visto que de las entrañas mismas del “Risorgimiento” fue naciendo en Italia el barroco. Expresiones sensibles, arrebatos de personalidad fueron gestando una ordenación diversa de valores, tomándose en cuenta, eso sí, el magnífico acopio clásico. Conviviendo con los “petrarquistas”, artífices líricos, vivió Luigi Tansillo escribiendo atormentadamente poemas de amargura, de celos y en su “Vendimiatore”, exalta las fiestas de la vendimia con locura dionisiaca. A su lado, en el campo de la lírica, Miguel Angel ofrece sonetos monumentales, pétreos —como sus esculturas— a Victoria Colonna, arisca poetisa que ensalzara a su marido el Marqués de Pescara. En Miguel Angel hay ya la insinuación del barroquismo: la exuberancia; la acumulación; falta de limitación y de medida. El movimiento de la Contrareforma presenta ante los ojos del poeta la figura de la divinidad. El mundo pagano, fuertemente naturalista del Renacimiento se diluye ante este nuevo combate. Hay una aspiración de eternidad. Un renacer de los símbolos oscuros del cristianismo antiguo en medio de la pompa imperial. Ignacio de Loyola es la piedra angular del movimiento contrareformista y sus ideas religiosas están llenas de estremecimiento.

9. Gebhart: “Rembrandt y Spinoza”. Revista de Occidente LXIX Madrid, 1929.

Se van dando así los motivos fundamentales del barroquismo. Pero donde se encuentran claramente ya los signos inequívocos del nuevo mundo estructurado en la Contrarreforma y la Conquista es en la poesía épica de Camoens, de Tasso, de Ercilla. Ya no hay en ellos el "arte por el arte" del Renacimiento. El juego de las composiciones literarias —que va de las pulidas estancias de la "Giostra" del Poliziano a las exquisitas narraciones de Ariosto ha terminado. Camoens quiere hacer un poema católico y nacional portugués. "Las Luisiadas" ostentan esos dos signos. La Iglesia triunfante —como en la Basílica de San Pedro— y la victoriosa avanzada de los portugueses hacia el Cabo de Buena Esperanza. Camoens mezcla la mitología con la religión. Y si hay tendencia clásica; si hay influencia homérica, la obra tiene un nuevo "objetivo"; y en la forma surgen adornos que son la destrucción de la línea simple, del pleno equilibrio clásico. En Tasso las condiciones barrocas son mayores. El espíritu angustioso del alumno jesuítico; una agitación de sombras en el espíritu que pugna por hallar la luz. La melancolía es otra constante barroca en él al lado de la religiosidad extrema. La "Jerusalém Libertada" es el poema base de la Contrarreforma. Una nueva lucha por la supremacía de los elementos cristianos y una emoción estremeecedora: Tancredo bautizando a Clorinda en el instante de la muerte. Hay sí conocimiento clásico de Virgilio, su sabor elegíaco, su cariño por la Naturaleza pero unidos a un tono patético, a un conjunto de obsesiones y a los "conceptos" y contrastes que salen de la poesía de Ovidio. Tasso, angustioso y angustiado, con la viviente esperanza de la enfermiza Leonora de Ferrera y la ultraterrena esperanza del premio divino; desesperado ante la posibilidad de un pensamiento herético, representa un regreso a las extorsiones del Medioevo y un adelanto a los desgarramientos del Romanticismo. Es decir: plenamente barroco. Cuando se acentúa la influencia de Ovidio, la lite-

ratura se adorna y a la vez se disloca; pero también adquiere el angustioso sentimiento de los "Tristes" y las "Pónticas". Cailliers en su "Guerra Poética", hacia aparecer a Torcuato Tasso cargando carros de "concetti" como un precursor del culteranismo y ya Lope de Vega había afirmado que el Tasso venía a significar "la aurora del sol de Marini". O sea que en el campo formal no desdecía tampoco de su carácter barroco. Rebajó el virtuosismo de Ariosto y lo reemplazó con su fuerza pasional, con sus personajes múltiples y bien trazados.

En Ercilla conviven los elementos orientadores del barroquismo literario: el triunfo de la catolicidad y el triunfo nacional de la conquista de tierras lejanas y exóticas que brindan panoramas nuevos. En Ercilla hay la búsqueda costumbrista, la presencia de elementos extraños que dan tonalidad a la obra y ofrecen nuevos campos para la acción católica y española. Entre la manera clásica de la épica de octavas reales surgen los aborígenes nombres, la nueva y vasta toponimia de un mundo por descubrir, en contraste con Europa. Un sucesor de Ercilla: Pedro de Oña (*El Arauco domado*) emplea ya claramente expresiones culteranas.

España, que superficialmente pasa por el Renacimiento, recoge rápidamente sus tradiciones y el barroquismo es confunde con la literatura medieval, como el barroquismo escultórico y pictórico toma también tradicionales motivos de la España morisca. De allí la dificultad de señalar caracteres exclusivamente barrocos a los literatos del siglo XVI al XVII. Ya hemos visto como las tendencias místicas y el énfasis retórico reflejan un rechazo del Renacimiento en cuanto éste tenía de pagano, medido y lógico. Por lo tanto podría pensarse que no hubo una reacción barroca, sino un paso hacia lo barroco en medio de supervivencias góticas, donde se había colado una serena forma clásica. No puede negarse que Garcilaso y Boscán son eminentemente clásicos.

sicos, armoniosos "itálicos" (léase: renacentistas). Pero en Herrera y la escuela sevillana se recargan de adjetivos las frases y de ahí sale el culteranismo.

El camino del drama se da, asimismo, dentro de corrientes nacionalistas por un lado, profundamente católicas por otro. Color local y aspiración metafísica. Van Tieghem refiriéndose al teatro español dice: "Los resortes de este teatro son, ante todo, el amor apasionado, celoso y vengativo; luego, una fe católica absoluta, indiscutida; la lealtad más completa al rey; una concepción del honor de increíble intransigencia. No sólo la ofensa, sino hasta la sospecha, aún cuando sea injustificada, deben ser lavadas con sangre. Este fanatismo en cuanto a la honra, llevado a veces hasta la locura, es un rasgo característico del drama español". Y agrega líneas después: "La abundancia, la brillantez y el hechizo de este teatro"...¹⁰. El teatro de Lope lleno de sentimiento popular, abultado, con hipérbolos y grandilocuencias, que tan sabiamente responde a las exigencias del momento español —nido en lo religioso y lo político—, no puede considerarse renacentista y más bien ostenta directrices barrocas. Lope buscó ser equilibrado entre la tradición y un italianismo ya enrumbado dentro del culteranismo; es decir típicamente español con adornos italianos, tesis de Montesinos reproducida por Díaz Plaja. Pero como típicamente español, maneja un arte popular; un sentido romancesco y un descriptivismo no formalmente ordenado sino desmañado y tumultuario. En cuanto a Tirso y Calderón están ya plenamente en el barroco. El uso del burlesco no disminuye el

10. Van Thieghen, Paul: *Compendio de Historia Literaria de Europa desde el Renacimiento*. Buenos Aires, Espasa Calpe, Argentina, 1951.

Ya nosotros en *El teatro y la vida en la Edad de Oro Española* (Lima, CIP, 1936) señalábamos algunos de esos caracteres del teatro español y poníamos énfasis en lo que los autores dramáticos presentaron de adhesión a la monarquía contra la nobleza feudal que Maravall señala hoy entre los caracteres del período barroco.

culteranismo de Tirso, quien expresa que "quedándose en pié la sustancia cada día varía el uso, el modo y lo accesorio"; lo dinámico y movedido en torno de lo fundamental. Calderón de la Barca se mueve dentro del barroquismo avanzado. Las ideas y las formas responden a él. Con base intelectual, Calderón de la Barca juega con los símbolos y escenifica el contraste. Se ha dicho que "Calderón está empapado de Góngora...; y que es "grande, a pesar de todo, deslumbrante con sus sentencias formidables, con sus barroquismos desmesurados". El "*Teatro del Mundo*", responde a esos conceptos de modificación de la línea terrestre que hemos señalado establece límites al Renacimiento, y amplían al orbe el ideal barroco. Calderón es un dramaturgo espectacular con conceptos que deslumbran, que ahonda en mundo de las pasiones entre contrasentidos y alteraciones. Lope es el colorista de los primeros años barrocos, Calderón parecería, en medio de sus retorcimientos, un frío calculador de los efectos, matemático buscador de soluciones. La "vida es sueño" representa la liquidación de las corrientes renacentistas y trasplanta al mundo del drama las figuras irreales del Greco.

En el drama y la narrativa española nos hallamos con Miguel de Cervantes. En Cervantes apreciamos generalmente el modelo; no hay el sentido caprichoso que va de lo formado a lo informe, de las formas severas a lo libre y pintoresco; no hay aparentemente tortura, ni obsesión de infinito. Es erudito y popular. Influido por Garcilaso en poesía; por Pulci, Boiardo y Ariosto en las características generales de su obra, Cervantes estaría en el campo clásico, si no viniera a acrecentarse a través de la más inmortal de sus producciones aquel contraste, aquella dualidad barroca que Raimundo Lida encuentra en Quevedo: "anhelo realista del mundo, fuga ascética del mundo". Tan mezcladas, tan perfectamente enlazadas, que da una concepción de la vida, que responden a una teórica de la existencia; a una

explicación del problema humano. El contraste de don Quijote y Sancho, que tiene antecedentes meramente recreativos en el Renacimiento italiano y en las tradiciones españolas, cobra caracteres especiales en Cervantes. De aquí que el "Don Quijote", no sea la mera recreación brillante, ni la ejemplaridad formal del idioma, sino que responda a una redención de la locura, a una penetración de lo simplista y lo popular dentro de la idealidad y el sacrificio. Hay "el anhelo realista del mundo" y "la fuga ascética de él". La función vertical, la hondura, son fenómenos barrocos. No puede negarse que Cervantes está compenetrado de Orlando y de la musa Calíope; de Sannazaro en sus divagaciones pastoriles de la "Galatea"; del Cardenal Bembo aquel paciente componedor de poemas que responde tan fielmente al petrarquismo renacentista; de los cuentistas italianos como Bandello y Cinthio para sus "Novelas Ejemplares" y tal vez si para el método de "La Gitanilla". Pero en él palpita sin quererlo el mundo barroco. O mejor dicho se alimenta de él. Puede tener la risa clásica de Rabelais pero se mueve magníficamente en su propio escenario español. Y España ha lanzado un puente desde su mundo plateresco a la nueva conciencia barroca. Cervantes es resumen de España y concreción de tendencias. En él se combinan la valoración del espacio sujeto a la forma con el valor de lo vertical, de lo infinito: lo clásico y lo barroco. Cervantes está en lo típicamente español —en lo indogermano y en lo mozárabe— a pesar de su universalidad o precisamente por ella, por que lo "esencialmente español —ha dicho Dámaso Alonso— lo diferencialmente español en literatura es esto: que nuestro Renacimiento y nuestro Post-Renacimiento Barroco son una conjunción de lo medieval hispánico y de lo renacentista y barroco europeos" ¹⁰.

11. Alonso, Dámaso: *Ensayos sobre poesía española*. Buenos Aires, Revista de Occidente. Argentina, 1946.

En Inglaterra después del refinamiento de Spencer, la figura más importante del grupo preshakespeareano es Cristóbal Marlowe y Marlowe muerto a los 25 años deja ya, gracias a un espíritu inquieto, turbulento, una obra como "El Doctor Fausto", que ha de servir a Goethe en la síntesis del pensamiento moderno, de la conciencia moderna, que significa su "Fausto". Además, "El Judío de Malta" y "Eduardo II", preparan la acción del teatro de Shakespeare. El "alma de mil almas", como lo llama Coleridge, fue aquel a quien Roberto Browning calificó: "entre mil poetas que fijaron su mirada en la vida misma, uno sólo llegó a ser Shakespeare". El dramaturgo nacional por excelencia de Inglaterra pertenece íntegramente al barroquismo; formal y conceptualmente. Si bien se entronca a Shakespeare con los trágicos griegos, en particular con Esquilo por la fuerza permanente del destino, el dramaturgo inglés creó un teatro de tendencias individualistas; perfectamente humanizadas; con la inquietante afirmación de la personalidad. Para Shakespeare era necesario expresar ante todo las pasiones humanas. Abnegaciones y venganzas; sentimientos generosos, ridículos o viles. Y ante la conciencia expone el tormento de Hamlet; el retorcimiento de la inteligencia humana; el pensamiento en choques interiores. Hamlet no corresponde al sentido clásico de la vida. Esto conceptualmente. La "libertad", que es artísticamente fuente de Shakespeare, el moverse exagerado de numerosos personajes en escena y por último los alambicamientos de su lenguaje influido por el "eufuismo", colocan a Shakespeare en el mundo del barroquismo. De allí la animadversión neoclásica. De allí la admiración romántica. Shakespeare es el dramaturgo del período isabelino. Extensión de Inglaterra; lucha honda, sangrienta, en el campo religioso. El mundo

Poesía española. Ensayo de métodos y estilísticos. (Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo). V. Edición. Madrid, Editorial Gredos, 1966.

isabelino es la personificación del estado nacional inglés; del desarrollo del tráfico internacional; de la lucha económica por el dominio del mar. Intensidad y profundidad son dos notas que corresponden absolutamente a ese momento histórico. Intensidad, profundidad mueven el escenario de Shakespeare y lo alejan de la belleza rítmica, alegre y naturalista; lo alejan de los modelos clásicos; lo mueven dentro de las concepciones de libertad en el juicio y libertad en la trama dramática, que son lógicamente expresiones del individualismo emanado del burgo. Bajo la acción de Shakespeare nacieron esos dramaturgos tempestuosos de que nos habla Federico Lolié: "Poetas de sin razón y de genio, el temperamento es casi su único guía, su único resorte. Los amores exasperados, el dolor, el crimen, la demencia, la muerte, estas imágenes trágicas frecuentan su cerebro en el estado de ideas simples diariamente. Impulsada al azar por las causas más incoherentes, la sensibilidad, sin cesar en el movimiento de su complexión ultranerviosa, repercute con una fuerza inaudita las excitaciones de la atmósfera que los rodea y penetra en ellos". "Eran tumultuosos —repíte— como las tempestades que trastornaban las costumbres y la sociedad".

Alumbrado por los siniestros resplandores del infierno y la caída vertiginosa de los ángeles malos, escribió John Milton su inmortal poema épico "El Paraíso Perdido", en "blank verse". Con enormes digregaciones este poema intrínsecamente religioso es la repercusión del puritanismo y del "cronwellismo" en la vida inglesa. La ceguera del autor ha servido para llevarnos a ponerlo al lado de Homero. Pero su concepción épica es muy diversa. En Milton hay intencionalidad —"moraleja", diríamos—; hay hinchazón; hay recargo constante. No tiene absolutamente equilibrio. Es la angustia patética. La desolación de la humanidad por el pecado de Adán y Eva. Los largos soliloquios de Satanás están llenos de inquietud y desasosiego. Milton está estremecido.

muchas veces incoherente. Y a través de los movimientos neoclásicos, su voz angustiosamente religiosa vuelve a sonar en la lenta e intrincada "Mesiada" de Klopstock.

El mismo temperamento había animado ya en Francia las producciones de Du Bartas y D'Aubigné. La "Pléyade" había luchado por un perfeccionamiento de la lingüística, por una superación del idioma francés después de una degustación de los ideales clásicos. Realizaron en Francia algo similar a lo que llevó a cabo Fray Luis de León. Este más severo; aquellos más dados a las innovaciones y al acopio de elementos griegos dentro del lenguaje empleado en sus obras. La trascendental reforma inspirada en particular en la obra de Du Bellay y de Ronsard, pasó los límites de la moderación y surgieron las poesías cortesanas de Deportes, que alimentan un "preciosismo" aunque aún se mantienen en las formalidades clásicas de los discípulos de Daurat. Du Bartas, hugonote considerado en la generación de la "Pléyade", después de haber escrito "Judith", con indudable insinuación bíblica, pública "La Semana de la Creación", que encuentra eco en Dinamarca con el "Hexaemérón" de Arrebo y en Suecia con "Trabajo y Descanso de Dios" de Spegel. La obra se resentía de monotonía pero su tendencia imaginativa y su carácter, en realidad, de lucha religiosa tuvieron buena acogida. Du Bartas exageraba el uso de palabras compuestas al estilo griego, pero conceptualmente iba más allá del mero arte de Ronsard, exquisitamente renacentista. D'Aubigné tiene un mayor valor literario; y además significa un paso más en el camino de la especulación divinista. Su poema "Trágicas" es una vibrante defensa de los hugonotes en Francia, sin que pierda el valor lírico que le señala Van Tieghem. Es un cuadro dantesco de las persecuciones sufridas por su creador. La Biblia resuena en sus manos con la fuerza impusiva del Jehova primitivo. D'Aubigné es exuberante y su sensibilidad es exclusivamente barroca en su elocuencia, en su apasionamiento, en su descuido desenfadado, en la lucha de la Refor-

ma ante el avance imperial de la Contrareforma. En la novela, asimismo, da margen al realismo siglo XVII con "Las Aventuras del Barón de Foeneste", pleno de criticismo y que recogiendo el valor de la novela picaresca española la transforma en la producción de combate. Detrás de él están en Francia: Sorel, con su "Franción", Scarrón con su "Novela Cómica" y Furetiere, que acumulando detalles ofrece un adelanto de lo que ha de ser el realismo naturalista del siglo XIX, en la "Novela burguesa".

Escuelas literarias barrocas

Cuando el barroquismo se hace escuela ha comenzado el tramonto, el descenso. El estancamiento en formas determinadas y concretas. En la artística expresión de todos los elementos que han ido acumulándose y que dan sensación de acabamiento. Allí estará ya la orgía decorativa que decía Salomón Reinach. Allí la orgía de metáforas o de conceptos alambicados que muestran el final del barroco. Lo flamígero que tuvo el gótico, lo tiene el barroco en lo "churrigüesco", en lo "culterano", en lo "preciosista", en lo "rococó". La decadencia se produce cuando se agosta el ímpetu de forjación, pero no indica desmejoramiento en cuanto a calidad artística. Dámaso Alonso dice: "Góngora no inventa: recoge, condensa, intensifica". He ahí ya la "escuela barroca".

El primer sostenedor de una política poética que irrumpa contra el "petrarquismo" y contra las escuelas renacentistas es Giovanni Battista Marini, nacido bajo el influjo de la exacerbación napolitana que había producido ya a Tansillo. A fines del siglo XVI rebalsa los límites del academismo y con una tendencia francamente revolucionaria en el campo artístico, sostiene la necesidad de "pasmarse" con su poesía. De producir cascadas de imágenes para encender un fuego artificial alrededor de él. Los sentimientos deben acondicionarse a los objetos. Sus idilios, sus bucólicas, sus eróticas, su

extenso poema "Adonis" muestran una voluptuosidad fantástica, una sutileza, un serpentear de los clásicos "conchetti", que asimismo ilustran su "Pastorella", licenciosa, báquica. El "marinismo" no desperdió la cultura humanística del Renacimiento; se nutrió de mitología helénica, pero rompió en un grito de libertad que coincidía con el laberinto de volutas de la arquitectura churriguesca. Enamorado del contraste, del brillo de las imágenes, consideró que cada verso era un mundo de impresiones por transmitirse. leña que ardía por sí sola en el fuego de la hoguera.

Marini triunfó en Francia. En la Francia de María de Medicis y de su hijo Luis XIII, que lo protegiera abiertamente. Respondía al ambiente de la Francia que se engalanaba de fuegos fatuos. Su destreza en la composición fue francamente admirada. Y surgieron los discípulos: "el preciosismo". De la poesía pasó a la prosa. Scudery fue al par que poeta, novelista en las "finuras del mundo galante" que dice Loliée. Voiture recrea en los salones del Hotel de Rambouillet con su lirismo superficial que recuerda las postrimerías de la Edad Media. La inquietud se ha adormilado bajo el juego de las palabras.

Adornos y nueva armonía alimentan la novela "Eufues" del inglés Lily y dan origen a una escuela literaria, de la cual beben Shakespeare y Milton; ellos libres de lo estático, de lo académico, pero impregnados del mismo color histórico, de la misma marcha de un todo cultural innegable. El amaneramiento, sin mayores genialidades prende en los países alemanes —donde aún no había surgido la "edad de los genios"— y se citan dos nombres: Lohenstein y Hoffmannswaldau, como representantes de este momento o mejor de esta corriente de estratificación de lo barroco.

Pero es en España donde el barroquismo como escuela, como fenómeno totalizador "determinado ya", encuentra las más interesantes corrientes literarias. El "culteranismo" y el "conceptismo" se complean para dar una idea cabal del

barroco académico, si puede llamársele así. Los culteranos buscan un lenguaje culto, —pleno de lecturas greco-latinas; particularmente la mitología de Ovidio—; alambicamiento de la frase, agudización de la metáfora, abuso del hipérbaton. Sus conocimientos humanísticos, su tendencia aristocrática, podría hacerlos coincidir con los miembros de “La Pléyade”; pero caen, más bien, en el torrente de frases bellas del “marinismo”. Sin el almibarado gusto italiano, el “culteranismo” español es más grave. Su teoría y su temática responde a un denodado esfuerzo de superación de la lengua. Díaz Plaja recoge otras frases de Alonso que retratan el aspecto gongorino del barroco:

“Tanto se ha zarandeado en los últimos años esta palabra *barroco*, que corre peligro de no llegar a decir nada. Pero volviendo al concepto estrictamente arquitectónico, así como en el Barroco las superficies libres del clasicismo renacentista se cubren de decoración, de flores de hojas, de frutos, de las más variadas formas arrancadas directamente a la naturaleza o tomadas de la tradición arquitectónica de la antigüedad, así también en las “Soledades” (de Góngora) la estructura renacentista del verso italiano se sobrecarga de elementos visuales y auditivos, de múltiples formas naturales y de supervivencias de la literatura clásica que no tienen ya un valor lógico —no un simple valor lógico— sino un valor estético decorativo”.

El “culteranismo” es lo sensorial del barroquismo. El “conceptismo” lo intelectual. El culteranismo en las manos de un técnico de la literatura como Góngora apuró los matices diversos de la emoción artística. Y si bien representa la estratificación del período barroco abre una nueva huella para futuras acciones poéticas. Es así fin y principio. “Polifemo” y “Soledades” han sido amplio motivo de estudio y ostentan aquello que quería Mallarmé: un permanente enigma, un delicioso y musical enigma. Al lado de Góngora están Jauregui, Montalván, Soto de Rojas. La reacción extrac-

tual del "conceptismo" está basado en el otro campo barroco: en lo místico o en la realidad crítica; en la intencionalidad de la frase hecha por retruécanos y contrastes; en la búsqueda permanente de un horizonte individual y cultural. Gravedad, profundidad filosófica, tortura intelectual se dan en Quevedo. A veces aflora Jorge Manrique. Las más, un espíritu polemizador y crítico y profundamente escéptico. De la misma sátira del medio ambiente surge el pesimismo, la melancolía, la búsqueda de soledad, "la fuga ascética del mundo", que se perciben en Quevedo. En él se observan el resquebrajamiento, la persistente negación, sin que pierda calidad ni brillo su formalidad poética. Por el contrario, el contraste se patentiza y se estereotipa. En él, el tiempo es la función primaria. No hay concepción espacial, sino transcurrir constante. En Quevedo se dan los elementos dispersos de la cultura barroca en cuanto a angustia espiritual, crítica satírica. Su falta de alegría natural:

"y no hallé cosa en que poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte".

En el campo conceptista están Luis de Ulloa, Argensola y Francisco de Borja, Príncipe de Esquilache que conviviera entre nosotros como Virrey del Perú. Forma parte del espíritu mismo del Barroco aquella "Epístola Moral a Fabio" —aún discutida su partida de bautizo— que es un compendio filosófico y moral de la Contrarreforma.

Es Baltazar Gracián, sin embargo, en quien hemos de fijarnos más en el campo conceptista, así como Góngora en el culteranismo, para hallar en el barroco americano, más tarde, la excepcional figura de Juan Espinosa Medrano, el "Lunarejo". Los alardes verbales de Gracián, su juego del lenguaje con figuras de pensamiento que nos ofrecen la visión del mundo entre el "conocimiento intelectual" de Critilo y el "deslumbramiento de la naturaleza" de Andrenio.

hacen de él un maestro de la lengua castellana que para Guillermo de Torre tiene "vigencia actual" a mediados del siglo XX.¹⁰ Gracián es maestro de "conceptos" dentro de una *mecánica de ideas*, como también decía Guillermo de Torre, con "acertijos, antítesis, sutilezas y asociaciones inesperadas" dentro de una tradición escolástica. Pero a la vez crítico acerbo de la realidad de su tiempo, del "confuso laberinto" de su época. No se puede hablar de un Gracián oscuro; podrá si decirse mucho de su alambicamiento, pero con otro "laberinto" donde las flechas son claras como para no perderse. El conceptismo tendió en él a la frase breve y concisa para ir desenvolviendo en paradas constantes el hilo aparentemente enredado de la dicción. "Escribo breve para tu mucho entender". Al igual que con Góngora, se ha pretendido por los críticos contemporáneos defenderlo de toda decadencia; pero no se ha penetrado hondamente en aquello que ya ha sido señalado: que la decadencia es la época en que aflora con mayor brillantez la literatura que busca en la palabra la originalidad que se ha perdido en la evolución de un camino cultural. La malicia, el ingenio, el contrasentido, el juego de las figuras del pensamiento, corresponden al momento espléndido de la maduración de un proceso. Pero Gracián no respondió tan sólo en su "decadente esplendor" al barroquismo, sino en todos y cada uno de sus conceptos de mundo, de integración del universo, de conciencia del hombre, de tortuosos senderos de imágenes e ideas, de maldades y ruindades en medio de la grandeza de un espectáculo de la humanidad y del orbe en juego. Aquél ante éste. Español y barroco, académico, decadente. Gracián es otro prototipo del transcurrir de la literatura europea que pasara a América en el momento de la gran transformación del pensamiento y del arte occidental.

12. Torre, Guillermo de: "Introducción a *El crítico de Baltazar Gracián*" Buenos Aires. Editorial Losada, 1941.

Barroquismo en América

Los conquistadores españoles y portugueses trajeron ya las concepciones y formalidades barrocas que nacían —por decirlo así— en el siglo XVI; y por otra parte el deslumbramiento de un continente produjo creaciones que tenían que ver con el barroquismo. Las iglesias serán mayormente del estilo barroco denominado jesuítico, incluyendo en su ornamentación motivos indígenas antropomórficos y de la flora y fauna de cada respectiva región americana. El uso de pan de oro y la platería responden también al gusto de la Contrareforma y las columnas retorcidas hablan de la angustia expresiva a que hemos referido anteriormente.

Mucho se ha hablado —además— acerca de que nuestro continente es particularmente barroco por el choque de sus culturas; por la búsqueda de una expresión adecuada, que, partiendo de valores occidentales, injerte la “nominación” de nuestras cosas; por el contraste entre la cultura europea occidental y la aborígen; por la presión de una geografía poderosa sobre una población insuficiente, etc. Pero debemos precisar que, en primer término, cuando hablamos del período barroco estamos limitándonos a señalar la etapa —posterior al Renacimiento— en que, bajo la influencia europea, los escritores fueron rompiendo las amarras del orden lógico, de la armonía clásica, de las proporciones establecidas por una adecuación entre el fondo y la forma, por la naturaleza como reguladora de la perfección, y buscaron angustiosamente expresiones literarias que significaron dentro del habla castellana las corrientes llamadas culterana y conceptista. Es verdad que a esta escuela de influencia europea, la literatura hispanoamericana acentuó notas de contraste y de ornamento por varios motivos, entre los que se señala, inclusive, la falta de libertad para ocuparse de determinados temas, lo que obligaba a una mayor preocupación por aspectos externos o a envolver los términos en una impensada forma de encubri-

miento. Y, por último, que a todo ello se sumó tal vez la llamada *actitud barroca*, puesto que el barroquismo perduró por un siglo en nuestro continente cuando ya el neoclasicismo había establecido nuevamente normas de sobriedad como signo interno en la literatura de los países europeos.

Diversos caminos toma el barroquismo en la prosa hispano hablante de América. Ellos se pueden mostrar en autores diferentes ¹³.

El barroquismo de *El Carnero* de Juan Rodríguez Freile —incipiente en formalidades— está en el mundo de contrastes. En el tono escéptico conceptista con que el autor insiste en la fatalidad de la hermosura, particularmente, pero también en el juego del poder. El escritor habla en primera persona como contándonos los hechos que él conoce por referencia paterna o por su propia experiencia o contemporaneidad. Colón, Jiménez de Quesada o el Cacique de Guatavita estarán en el marco histórico, pero inmediatamente aparecerán los ayunos del cacique y más tarde las “brujerías de Juana García”; para, después, mostrarnos, en sucesión de gobernantes y oidores, hechos de intriga que convierten en novelesca la *historia* que no deja de tener también su significación. La historia fatal de Pedro de Avila y su mujer Inés con intervención sucesiva de amantes y muertes; o del triángulo de Escobedo; y la historia de la encomendera de Toca, María de Vargas y su fatal belleza; o las muertes del Visitador Mariaca y del Presidente Sandi, “con gran tormenta y agua que hubo en esta ciudad que parecía que se hundía”, o la maldad de Juan de Mayorga que mata a su hermana para robarle pesos y joyas. Y las citas de proverbios y epístolas para confirmar sus apreciaciones sobre la fatalidad de la hermosura y sobre los peligros en el mar, peligros en la soledad y peligros en “falsos hermanos”; todo ello

13. Tamayo Vargas, Augusto: *Literatura en Hispanoamérica*. Tomo I. Lima. Ediciones Peisa, 1973.

nos habla de un narrador que goza en *contar cosas*; dentro de un mundo que nace entre brujerías, engaños, bellacadas y muerte, con escepticismo conceptista. Porque hasta Juan de Leiva que escapa de sus crímenes pasionales, habrá de aparecer en la leyenda quemado por el pueblo, en Lucena, su ciudad de origen, donde se había refugiado y casado con mujer rica. Rodríguez Freile aparece escribiendo sus "historias" hasta 1636; pero al final nos encontramos con apéndices que van hasta 1638, lo que indica que continuaba fabricando "memorias" para ese año; y se supone haber muerto dos después.

"¡Alma mía! ¿qué haremos? Poderosos son los enemigos y siempre nos espían procurando nuestro daño. ¿Qué remedio? ¡Alma! camina y dáte prisa, no pierdas tiempo, que se cobre mal".

Son éstas digresiones orales que Rodríguez Freile va combinando con sus relatos, dentro de un criterio de prosa entre legendaria, fantásica y didáctica, totalmente distinto al que norma las "crónicas", tanto las del siglo XVI, como las de Convento del siglo XVII. En *El Carnero* los hombres llegan, se enredan en la vida de la ciudad y mueren, o se van y se pierden, en un verdadero desfile de desaparecimientos. Sólo queda el autor reflexionando, cierta o burlescamente, con la vejez que le da una perspectiva especial de la vida en el Reino de Nueva Granada.

Si Rodríguez Freile representa el "acontecimiento" en la prosa que se abarroca, el jesuíta Alonso de Ovalle nos muestra el "ambiente" del mundo sudamericano en su *Historica relación del Reino de Chile*.

Es evidente el mayor énfasis que la obra adquiere en las descripciones de la naturaleza: "vamos por aquellos montes pisando nubes...". "El arco iris que se ve desde la tierra atravesar el cielo, le vemos desde estas cumbres, escabelo de nuestros pies...".

En cuanto a su estilo, se señala la amplitud de sus fra-

ses y la utilización de un lenguaje que se prestara a su necesidad de hacerse entender aún a riesgo de perder muchas veces el "buen estilo" y sorteando en sus expresiones los giros del lenguaje de su época más propicios a los vericuetos de las figuras literarias que a la sencilla y emocionada palabra que el P. Ovalle requería para transmitir impresiones. De todos modos, la naturaleza americana hizo barroquismo por encima de las intenciones del autor y surgió un mundo de contrastes entre los períodos largos y explicativos de este prosista "geográfico" del siglo XVIII.

Aparecerá en nuestra historia literaria el nombre de Antonio de León Pinelo, quien trabajó en la Recopilación de Leyes de Indias, en América y España. La vida y la obra de León Pinelo van más allá de este solo aspecto de su producción intelectual.

En su juventud León Pinelo escribió, en 1618, unos versos en honor de la Inmaculada Concepción, que nos indican ya un camino de barroquismo, que habría de hacerse presente en los otros poetas de su tiempo. Toda su vasta producción habrá de desembocar en la obra *El paraíso en el Nuevo Mundo* que subtitula "Comentario Apologético, historia Natural y Peregrina de las Indias Occidentales, Islas de Tierra Firme del Mar Océano".

León Pinelo manejaba un lenguaje erudito, recargado de citas, pero encerrando una imaginación desbordante y una dialéctica puesta al servicio de la fantasía. Héroe de una novela gigantesca va destruyendo, como si fueran enemigos, a los sostenedores de las más diversas tesis sobre el paraíso, para terminar exhibiendo a éste como "lugar corpóreo, real y verdadero en la selva del Amazonas". La espada de fuego con que custodia un ángel la entrada del Paraíso, es para Pinelo la muralla de volcanes andinos que "con horror de los truenos, el furor de las piedras y el ardor de las llamas que causan, arrojan y brotan", estorban a Adán "a volver al sitio que por su culpa perdió". León Pi-

nelo sostendrá que los primeros tiempos bíblicos posteriores a la expulsión del paraíso terrenal se realizan en la propia América, como lo demuestran los monumentos arqueológicos que no pudieron ser edificados por los indios sino por "gigantes antediluvianos". El hombre, pues, para León Pinelo, vivió primero en América y sólo con Noé y su barca viajaron durante los días del diluvio, desde costas de Lima hacia el continente asiático, del que habrían de volver después de siglos por el estrecho de Bering. Un mundo maravilloso surge de esta obra escrita, sin embargo, al parecer, dentro de la más fría erudición y la más "fiel" documentación histórica. Pero en medio de ese mundo de fantasía, de atracción por lo exótico y lo original León Pinelo, tiene observaciones profundas sobre América, los indios y la Economía y la Sociología del continente americano. Su conocimiento de la Geografía, la Astronomía, la Medicina, la Filosofía, son un valioso soporte sobre el que levanta el armazón de esta miscelánea enciclopédica que está en la línea de las Décadas de Herrera o de la *Historia del Nuevo Mundo* del Padre Cobo, contemporáneos suyos, y de los que se distancian por su falta de una efectiva base científica. Pero a los que supera en el estilo literario.

"Con el polvo de citas milenarias, con una paciencia de insecto benedictino, tejió la trama sutil y frágil de su obra mayúscula —*El Paraíso en el Nuevo Mundo*— sujetando sus conclusiones con el débil hilo de una sofística temblorosa, hasta dejar después de lentos y penosos esfuerzos, suspenso en el aire, el efímero y deleznable artificio de una tela de araña..." dijo Porras Barrenechea.

El barroquismo hispanoamericano llegó a afiebrarse, dentro de la poesía, con los juegos sintácticos del culteranismo, con el fuego de artificio del italiano Marini y con "la fuga ascética del mundo" de los conceptistas españoles. Pero no llegó, en general, esa poesía a tener la altura lírica de los Góngora y los Quevedo.

Representa a la lírica platense en aquel siglo, el cordobés Luis de Tejada. La poesía de Tejada es formativa: tomada del Renacimiento y del período barroco, se mueve en un ejercicio lírico, aunque el poeta hable de “locos atrevimientos” y de “abismales aflicciones”. Hay sí intimismo, recogimiento de experiencias en el paso de su mundo cortesano al religioso, del pecado a la contricción, aunque superficialmente, recogiendo algunas de las fórmulas culteranas.

El P. Matías de Bocanegra aplicó el gongorismo a la poesía y teatro de su época. Nacido en Puebla de los Angeles, fue un importante hombre de letras que compuso relatos de viajes, sermones y ensayos sobre teatro y autos de fe. Lo que le ha significado un lugar preferente en la época contemporánea ha sido el hallazgo de sus comedias. *Sufrir para merecer* es un drama de amores, celos y enredos a la manera española o italiana que el poeta presenta con el lenguaje abarrocado de su tiempo.

¿Yo no tengo vida? Es falso
porque si fuera verdad,
al conocer que me parto,
era forzoso morir...
... que quiero sin esperar
y desesperar no puedo...
... pues aborrezco el sentir
y siento el aborrecer...

A esta obra de Bocanegra, añade otra J. J. Arrom: *Comedia de San Francisco de Borja*. Arrom recoge algunas décimas, donde aquel da rienda suelta a su condición de poeta lírico con la utilización de metáforas: “matar la luz”, “agostar el verdor”, etc. Pero también a su condición de tejedor de escenas donde la influencia de Calderón de la Barca es indudable, como en todo el teatro de habla castellana del siglo XVII.

Del ave lo altanero,
del pez lo fugitivo y lo ligero,
lo breve de la fiera,
lo arriscado del toro en la barrera,
del caballo alentado
lo atrevido y resuelto y desbocado,
pues si de tales cosas el abismo
los junta el hombre en un sujeto mismo,
¿qué mucho que regirlo sea más grave
que no al caballo, al toro, al pez y al ave?

La más valiosa y representativa personalidad poética hispanoamericana del período colonial será tal vez Juana de Asbaje, conocida como Sor Juana Inés de la Cruz.

Su principal tarea en prosa está en la conocida "Respuesta a Sor Filotea de la Cruz" (el Obispo de Puebla, Monseñor Fernández de Santa Cruz), donde se ve graciosa donosura, franca autoestimación, adornada de una especie de coquetería muy femenina, aunque un tanto religiosa, donde la humildad no empaña la suficiencia y la firmeza de las convicciones.

Es *El Sueño* un poema donde se ve al alma que en un proceso onírico se alza por encima de la realidad para poder apreciar el mundo creado y en la imposibilidad de lograrlo vuelve hacia lo sencillo para ir, por el método del análisis, a alcanzar el conocimiento. El poema invade las regiones más oscuras del ser humano, el mundo interior, pero termina con la naturaleza misma que la ilumina al despertar. Triunfo de la vivencia sobre la sabiduría. Toda la gama del llamado gongorismo se hace presente: trasposiciones, tropos, cultismos, oscuridad creada artificiosamente para deleitar con la belleza lograda como luz, por la alteración de la gramática y por la musicalidad de la frase poética. *El Sueño* es ejemplo de culteranismo: "escalar pretendiendo las estrellas"; "dos veces cinco son categorías"; "esta pues, si no fragua de Vulca-

no"; "templada hoguera del calor humano"; "muerto a la vida y a la muerte vivo"; "candor al alba, púrpura a la aurora"... etc. Se ha dicho que este "primer sueño" es "ansia de abarcar el cosmos" ideal barroco y que posiblemente en un "segundo sueño", buscarse una "cosmología poética".

Labor poética se dará, asimismo, en Sonetos, como aquél tan citado que empieza:

Este, que ves engaño colorido
que del arte ostentando los primores
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido...

Aparece allí la nota escéptica del conceptismo —"engaño colorido", "necia diligencia errada", "cadáver, polvo, sombra, nada"— dentro del inteligente juego de los contrastes que seguirá en otros sonetos: "poner bellezas en mi entendimiento, y no mi entendimiento en las bellezas" o "consumir vanidades de la vida que consumir la vida en vanidades", etc. En este camino insistirá Sor Juana, cuando habla del amor que tiene por quien no la quiere; y del amor que le profesa a quien ella desdeña. El juego conceptista se manifiesta agudamente en las también conocidas redondillas: "este amoroso tormento, que en mi corazón se ve, sé que lo siento y no sé, la causa por qué lo siento". O en "Hombres necios que acusáis, a la mujer sin razón", donde se empeña en acentuar esos racionios al absurdo, en retruécanos y conceptos sutiles. "Cual mayor culpa ha tenido, en una pasión errada: la que cae de rogada o el que paga por pecar", etc.

Un aparte merece su obra dramática. Destaca para nuestros fines: *El divino Narciso*, Dios —como en la leyenda de Narciso que aparece en *La metamorfosis* de Ovidio— se contempla enamorado en el alma humana que refleja su propio rostro. La influencia de Calderón —conceptista como Quevedo— se deja sentir aquí. Hay reminiscencia de su

Eco y *Narciso* y aun textos reproducidos de varias obras calderonianas, a más del citado influjo de Ovidio. Ninfas y pastores son productos de esta otra influencia. Al estudiar Vossler esta pieza de Son Juan Inés de la Cruz, señalaba que su encanto tal vez si estaba en la "sensibilidad difusa" de esa erótica intelectual femenina, cuya gracia no desprecia, sino por el contrario suaviza el asunto grandioso" del amor de Dios por su criatura. Esa sensualidad que viene de Ovidio se confunde con *El Cantar de los Cantares* bíblicos.

El teatro de Sor Juana muestra en *Los empeños de la casa* precisamente esa tendencia barroquista; los personajes son símbolos, el juego del lenguaje es también conceptista y puede servir de ejemplo de una época, enfrentándose —o antecediendo— a los posteriores entremeses, loas y fines de fiesta de Pedro Peralta y Barnuevo, la gran figura barroca con que se cierra un capítulo de literatura hispanoamericana y se abre con ella el neoclasicismo.

Hacemos un paréntesis de Juan del Valle Caviedes porque, aunque su obra está plena de barroquismo literario —en particular influencia de Quevedo— de él parte una corriente popular y realista de la poesía peruana y aún diríamos hispanoamericana, en capítulo especial.

Dejaremos tan sólo aquí impresa esta nota conceptista: "desde el nacer me pude recelar/ porque el morir empieza del nacer".

JUAN ESPINOZA MEDRANO, "EL LUNAREJO"

"... el fantástico Lunarejo, tal vez si el mayor genio de América".
(Carta de Euclides da Cunha a Domicio da Gama)

El año 1662 apareció una obra en defensa de Luis de Góngora, "Príncipe de los poetas líricos de España", dedicada a don Luis Méndez de Haro, Duque-Conde de Olivares. Estaba escrita en el Cusco, con licencias, censuras y aprobaciones de las autoridades de Lima, capital del Virreinato del Perú, lugar donde se imprimió donde Juan de Quevedo y Zárate, como reza el pie de la portada del libro titulado *Apologético en favor de D. Luis de Góngora, etc.* El autor de la obra: Juan Espinoza Medrano, apodado "El Lunarejo". "por haberlo señalado Dios con un lunar en la cara como a Domingo con una estrella en la frente; quizá porque aun el lugar de este sujeto fuese crédito de su nombre", dice en el "Prólogo" de *La Novena Maravilla*, Agustín Cortés de la Cruz, Capellán Real de la ciudad del Cusco, Discípulo de Espinosa Medrano y a quien se deben los datos biográficos y críticos que tanto han servido a los comentaristas de El Lunarejo.

Podríamos citar de todo aquello que ha sido repetido de unos a otros, que nació en Calcauso, de la provincia de Ayмараes, entre 1619 y 1630 (algunos llevaron hasta 1632 su nacimiento para servirse de aquello que dijo Espinosa Medrano: "cuando Manuel de Faria, pronunciara su censura Góngora era muerto (murió en 1627) y yo no había nacido". Habría que señalar que "El Lunarejo" era Catedrático de Artes en 1650, pero para esa su juventud en la Cátedra señala también el P. Agustín Cortés, que "lo era desde los 16 años". Alberto Tauro sostiene que Uriel García tenía comprobado el nacimiento para 1625. Agustín Tamayo Rodrí-

guez fija en 1629, al igual que Luis Alberto Sánchez, el año del nacimiento y aun se aventura a señalar junio como mes probable del acontecimiento. Se sabe positivamente que murió en 1688. En el mes de noviembre, según los "Anales del Cusco" de Esquivel y Navia.¹⁴

Para algunos el apellido del escritor era Chancahuaña, por ser así el de su padre, un indio que se robó a una jovencita, también india de Calcauso; pero lleva los de Espinosa Medrano por el vecino español que protegió posteriormente a la madre; o por un Cura de la Parroquia de San Cristóbal del Cusco, en misión evangélica en la jurisdicción de Antabamba, que asimismo le hubiera dado protección. En uno u otro caso, lo cierto es que un sacerdote lo llevó al Cusco y lo hizo ingresar al Seminario de San Antonio Abad. Aquí hizo brillante carrera gracias a su privilegiado talento, mostrando desde la infancia, una original aptitud para los idiomas, para las artes y para el aprendizaje de la Teología. Se le vió componiendo poemas, comedias y autos sacramentales en la pubertad, después de traducir a Virgilio al quechua. A más del latín, conocía bien griego y hebreo. Al mismo tiempo era hábil ejecutante de diversos instrumentos musicales. Su castellano será uno de los más hermosos y refinados de su tiempo. Lo extraño es que quien lo manejara fuera un indio de origen quechua que no muestra, sin embargo, ninguna interferencia propia de su cultura nativa y, en cambio, está totalmente impregnado en él el lenguaje dominante en su educación, por una estricta formación que lo hace vivir dentro de los modelos de sus lecturas —que constantemente cita— que revierten en una expresión tan alquitaradamente castiza castellana, propia del período cultista del barroco español al que estaba adherido Espinosa Medrano, aunque en su tiempo iba quedando atrás esa corriente en la Península Ibérica, mas no en América.

14. Cita que consigna Luis Alberto Sánchez en *La Literatura Peruana*. Tomo II. Lima, Ediciones de Ediventas, 1965.

El origen de Espinosa Medrano mayormente aceptado como *indio* o mestizo se pone en tela de juicio ante aquello. Ya Luis Alberto Sánchez insinúa la discusión del tema —aunque insista por otra parte, en su manifiesta condición de indio— cuando señala que el propio Espinosa Medrano subraya “pero vivimos muy lejos los criollos”, que bien puede ser la condición de hijo de españoles pero, también, simplemente el haber nacido en América. Otros escritores están buscando demostrar su “condición hispánica”, por aquello del lenguaje. Me parece que bien pudo un indio o mestizo cultivar el mundo occidental de sus lecturas y sobreestimarse por ello. No creo que baste pues su obra literaria para definir su nacimiento si nos atenemos a su educación desde tierna edad en el Cusco. Bueno sería señalar aquello que ya dijo Ventura García Calderón, sin determinar raza o cultura: “portentosa ha parecido a todos los comentaristas que la más tersa (?) y acicalada prosa del coloniaje la haya escrito en el Cusco el hombre sutil que tradujo a Virgilio al quechua”.

Luis Loayza ha vuelto al tema, pero en una distinta esfera, en su breve estudio sobre “Lunarejo”¹⁵. Considera a éste como un típico hombre del Perú indígena (“predicador cobrizo”) en situación inferior al español peninsular dentro de la vida colonial. Y la manera cómo —según afirma— logra superar su condición a través del *Apológético* en defensa de Góngora, que piensa es más un ataque agresivo a Manuel de Faria, “un lejano crítico portugués, que le sirve de víctima para lograr el propósito de encumbrarse, “superar la humillación colonial”: *un americano podía ser superior a un europeo*. “Al final —señala Loayza— quedó fortalecido el prestigio de Góngora, pero sobre todo su defensor ganó su propio combate. Los españoles que elogiaron el libro del Lunarejo

15. Loayza, Luis: “El Lunarejo”. El sol de Lima. Lima, Mosca Azul Editores, 1974.

no sospecharon que les estaba cobrando su desquite". Tal vez haya en éste un juego retórico de Loayza, porque los españoles de la época del Lunarejo no miraban precisamente con simpatía a Góngora y sí, más bien, los indianos afincados en el Perú y confundidos ya con la cultura local.

Tal vez sí lo que quede bien establecido de este sutil trabajo de Loayza sea el retrato intelectual del Lunarejo: figura central —por sobre su origen— en el campo religioso y literario en una provincia del Virreynato del Perú: —“remoto hemisferio”... “predico en el Cusco”, etc...—, o sea en la periferia del mundo español, con una ambición sabiamente dirigida de privilegio —aunque fuera local— que se manifiesta según el comentarista en aquello de decir: “El apetito de la propia excelencia no es reprobable... errar los medios de entronizarle suele ser culpa. Quien no alienta a mejorar de estado, por ilustre que lo goce, no parece que tenga entendimiento”. Por otro lado se nos ofrece su calidad de erudito —que en él y su época se confundía con “culto”— y en qué forma concebía que los meritos intelectuales estaban basados en el ejercicio de la literatura, donde se sintió superior a indios y españoles con lo que sublimaba cualquiera inferioridad colonial.

En 1650 era —como ya dijimos— Catedrático de Artes del Seminario; poco después lo sería de Teología. En 1658, Cura Párroco de la Catedral del Cusco, donde pronuncia magníficas oraciones sagradas llenas de penetrante sutileza, de conceptos aristotélicos, de castizos giros adornados de citas mitológicas y bíblicas y de constantes tropos. Se ha dicho que unía a una “pasmosa erudición”, una “profundidad del pensamiento” que hacían irrefutable su lógica. Lo apodaron “Doctor Sublime”, “Demóstenes criollo”. Pero quedó en la historia el popular de “El Lunarejo”. La multitud se entusiasmaba ante su palabra y llenaba el templo hasta el atrio. La leyenda pinta a esa muchedumbre agolpada abriendo paso a la menuda indiecita que el orador sagrado dice que es su

madre. Tauro manifiesta que la anécdota tiene un significado moral; una parábola. Bien puede no ser la madre de Espinosa Medrano, pero representa a las mujeres aborígenes y el culto interno que el escritor les profesa, le hace rendir tributo público a aquélla en medio del suntuoso decorado del templo cusqueño. Un cuadro barroco en la arquitectura, el ornamento, la palabra del orador sagrado, cargada de figuras de pensamiento y literarias, pero también la contrastada imagen de fieles castellanos y mestizos abriendo fila en excepcional rendimiento a la anciana india que avanza hasta el pie del prolijamente elaborado púlpito.

Apologético en favor de D. Luis de Góngora

La palabra *apologético* según el diccionario de la Academia de la Lengua Española es lo "perteneciente a relativo a la apología". Y es ésta la que significa "discurso o escrito en justificación, defensa o alabanza de personas o cosas"; por lo que donde se escribió "apologético" tal vez debió ponerse "apología". Es de pensar que Espinoza Medrano sólo consideró una parte de lo que podría ser el elogio y defensa de Góngora y vino, así, más a su intención y a su estilo la expresión "apologético", "perteneciente a la apología" y el término, por otra parte, parecía definir en su fonía no sólo su posición de exaltación de Góngora, sino de ataque "contra Manuel de Faria Souza, caballero portugués". Fuerza en la parte fonética más que semántica de la palabra, que estaba además vinculada a la defensa "teológica", que eso sí es "apologética". Por otra parte responde al lenguaje de la época porque ya vimos que León Pinelo subtítulo *El Paraíso en el Nuevo Mundo*: "Comentario apologético", etc.

NOTA. Eduardo Hopkins en una "Nota sobre un libro de El Luna-rejo" (*Garcilaso*, 5-x-77), estudia, las voces de apologético y apólogo, como de exaltación y de ataque.)

El *Apologético* de Espinosa Medrano está constituido por una introducción y doce Capítulos o Secciones en que el autor rebate los argumentos y ataques de Manuel de Faria, escritor que había criticado a Góngora. Es esta obra —según muchos— el mejor exponente en prosa del culteranismo gongórico, y del conceptismo gracianesco en América, a la vez que defensa de los ideales literarios culteranos.

“Tarde parece que salgo a esta empresa —dice el autor—; pero vivimos muy lejos los Criollos, además que cuando Manuel de Faria pronuncia su censura, Góngora era muerto y yo no había nacido. Si alguien quisiera proseguir la batalla, la pluma me queda sana y volverá sin temor al combate. Ya ves, cuán poco me va en defender a quien aún sus Paisanos desampararon; pero dicen, que es linaje de generosidad reñir las pendencias de los buenos”.¹⁶

La brillante defensa de Góngora ante Faria la inicia con estos términos:

“Pensión de las luces del ingenio fue siempre excitar envidias que muerden; ignorancias que ladran. Iras entrañables delineó Alciato en el natural camino, que el orbe luminoso de la Luna, en la nocturna carrera de sus resplandores rabiosa embiste, enfurecido ladra, mas como ve su figura en el celeste espejo retratada (dice el Poeta) parecele que traba risas con su semejante, pero sordo a tan importunas voces prosigue el cándido Planeta el volante lucimiento de sus rayos”.

Es este párrafo ejemplo claro de la obra. Un aparato formal exquisito donde se dan cita los elementos propios del culteranismo, a los que habrá de agregarse las figuras de pensamiento utilizadas por los conceptistas.

“Pensión de las luces del ingenio fue siempre excitar envidias que muerden”, resulta una continuada expresión

16. Espinosa Medrano, Juan: *Apologético en defensa de D. Luis de Góngora*, etc. Lima. Juan de Quevedo y Zárate, 1662.

metafórica que adquiere por ello la condición de *alegoría*. Al par, roto el orden lógico de la oración, entramos de lleno en el *hipérbaton constante*. Al tropo, que significa “volver” o revolver, en griego, se añade la trasposición, que es transmutación en la forma de la frase como la anterior es en el contenido de la palabra. “Iras entrañables”, constituye una prosopeya llena de la profundidad del claro oscuro; y las prosopeyas se suceden como en calificar “rabiosa embiste”, al par que las personas ladran, mientras la Luna— el *cándido* planeta, continúa *sordo* en “el volante lucimiento de sus rayos”.

Con la cita de Alciato se ejemplariza el riguroso tratamiento de cultismo y de citas de teólogos, historiadores, literatos que emplea Espinosa Medrano, quien hace, al iniciar su obra, una relación de los escritores que le sirven de sustento erudito. Y las frases latinas de Alciato van a continuación del párrafo que nos sirve para este ligerísimo examen: ‘Ladra, pero en vano excita la voz que anulan los vientos/ y Diana cruza sorda sus carreras’.

Espinosa resume en el siguiente párrafo la idea: “Bien puede el ingenio docto brillar elevado en los cuernos de la luna; pero el desatino de la envidia poco le contenta lo ilustre, cuanto le asombra lo soberano” . . .

Y así, como en ese principio, el *Apologético* es un típico monumento barroco, lleno de hojas, con las frases revolviéndose entre sus ornamentos, con la búsqueda de una entonación musical que va más allá del prosaísmo de las citas que, sin embargo, en contraste, cubren grandes superficies del cuadro hecho de luz (Góngora) y de sombra (Faria).

Exponiendo las razones de este último y replicándolas con sobradas suyas, Espinosa Medrano realiza un hábil escapeo literario en que se muestra, pues, erudito, conocedor de las culturas clásicas y experto en el manejo de la gramática, sorteando los difíciles campos del “hipérbaton”, para exhumar algunas de las poesías de Góngora y sacarlas a la luz

de la exposición literaria como muestras de belleza y de singular acierto. Espinosa glorifica la "expresión", la belleza formal que es característica del poeta cordobés: "*Las palabras son las que divinizan y prestan eficacia a la materia*".

"Lo que importa advertir mucho es, que esta colocación (llámese o no altamente *Hipérbaton*) es tan genuina, y natural a la numerosa fábrica del verso, —manifiesta en otra parte del *Apologético*— que aún el nombre del verso (como dice Georgio Sabino) se derivó de este revolver los términos, invertir el estilo y entreverar las voces". Y añade que "tan lejos está la inversión de las voces, tan distante, de viciar los versos que en ellos no es tropo, sino alcurnia; no es afeite sino faición; no es efecto, sino naturaleza". Y lo ejemplariza con aquella iniciación de las Eglogas de Virgilio:

"Oh Titiro tú de la coposa recostado debajo del toldo haya" (traducción del propio Lunarejo).

Antonio Gil de Zárate decía en 1847, continuando la campaña que por siglos se había llevado a cabo contra el culteranismo que "Es mui corto el uso que no sea vicioso de esta figura —el hipérbaton —en las lenguas vivas, respecto al que hicieron de ellas *la griega y la latina*; pues como en los nombres carecen aquéllas de las diferentes terminaciones que éstas tenían, no pueden las voces colocarse tan arbitrariamente, sin incurrir en jiros forzados, y ambigüedades del sentido". O sea que desconoce la posibilidad de una comparación con la poesía virgiliana, por ejemplo. Esto habrá de ser superado por el propio Espinosa Medrano al señalar que las trasposiciones vienen de los griegos y los latinos, pero son perfectamente aplicables al castellano aunque también explica que no es posible establecer una completa similitud entre la formación gramatical latina y la castellana. Pero sí cabe establecer comparaciones y derivaciones; ya que sin sutileza ni juego en la conformación de las palabras den-

tro de la oración para la composición literaria, sólo se consigue pobreza y falta de audacia en el lenguaje: Espinosa dice: "Pero Góngora con su gran talento no quiso remedar lo escabroso de esa construcción, aprovechose sí, galantísimamente, dando a este modo de hablar un temple suave, una moderación apacible, que dejándole lo suyo a la Latinidad, le robó con feliz osadía todo el aseo, de que era capaz la Musa Castellana".¹⁷

Habría que añadir que repetidamente sale a responder por adelantado aquellas citas observaciones de Gil: del siglo XVII "No negaré, que este lenguaje como nacido en los Países de la Latinidad es menos propio al Castellano, y nativamente acomodado a la Poesía Latina, puesto que le usaron los estrados de la oratoria, la verbosidad de los Históricos, la enseñanza de los Padres, la gravedad de los Concilios. Pero ¿quién duda, que habilitar el Idioma Castellano a entrar en parte en los adornos de la grandeza Latina no es atrevimiento ínclito, proeza ilustre? ¿Por ventura el adornar el patrio dialecto con los atavíos de más excelente lengua no fue siempre herocidad loable? ¿Por ventura podráse recabar esta facción sin desviar el lenguaje de la plática común, vulgar, y rusticana? ¿Por ventura esa colocación Latina que hasta hoy ardua, incontrastable, y desdeñosa se equivocó a nuestra lengua, no era la que habíamos menester, para mezclarla, variarla, y repartirla? Oidsele al apasionado Patrón, y acérrimo defensor de la lengua Castellana, el Regio Cronista Ambrosio de Morales. *¿Y quién habrá, que diga, que el cuidado que se pusiere en así adornar nuestro hablar Castellano no lo ha de desviar mucho del común uso; no en los vocablos, ni en la propiedad de la lengua (que sería grande vicio) sino en el escogerlos, apropiarlos, repartirlos, y suavemente con diversidad mezclarlos, para que resulte toda la composición extremada, natural, llana, copiosa, bien dispues*

17. Espinoza Medrano, Juan. Ob. cit.

ta, y situada, y este pulir de esta manera el habla, cuán ajeno, cuán diferente, y cuán contrario es de la afectación? El cielo y la tierra, lo blanco y lo negro, lo claro y lo oscuro no están más lejos de ser una cosa, que estas dos de juntarse o parecerse. Por tanto no condenemos en nuestro lenguaje el cuidado de bien hablar; sino dolámonos de ver, que estamos tan fuera de quererlo y saberlo hacer, que tenemos por mal hecho aun sólo intentarlo, y lo que sería gran virtud, y excelencia culpamos como vicio y fealdad. ¹⁸.

Tiene en su *Apologético*, El Lunarejo un párrafo muy especial en el que dice:

“De don Luis de Góngora nadie dijo mal, sino o quien le envidia, o no lo entiende: si esto último es culpa, pendencia, tienen que reñir con el Sol muchos ciegos. Nunca dijo mayor verdad Manuel de Faria que cuando escribió estos renglones: *Yo me obligo, que no es fácil la respuesta, para muchos, que quieren fácilmente entender, y juzgar a los grandes hombres, de quien resulta que ni los entienden, ni los veneran como es debido*. Bien dicho pero cógele de medio a medio: pues si Góngora es varón grande (a pesar suyo) ¿de qué puede hacer no venerarle debidamente, sino le disculpa lo graso de no entenderle? Pero yo mejor siento que del ingenio de Faria, no faltó conocimiento”. . . Y otra vez surge el manto de la envidia por sobre toda la crítica de Faria.

Si en el campo de la cultura greco-latina, la trasposición era usual, Espinoza Medrano muestra, a continuación, cómo en el idioma castellano ya era, también, común el usarla. Los críticos “clasicistas” consideran aceptable el hipérbaton en poemas como el citado y conocido de “Estos Fabio ¡ay dolor! que ves ahora, etc”; y perdonan a Herrera —“el divino”— pues consideran que los usaba solamente para darle elegancia y evitar los encuentros de sonidos semejantes y el

18. Morales Ambrosio de. (1513-1591) Historiador español; autor de la *Crónica General de España*, y otras obras notables Ob. cit.

mencionado Gil Zárate cita elogiosamente: "con sierpes enroscadas espantoso" (en vez de "con enroscadas sierpes espantoso"). Pero a versión seguida ataca a Villegas el haber escrito: "Pues cómo de Calipso gozó Dea"; y por supuesto más duramente a Góngora. Mas al citar a Lope no puede menos que reconocer que también (aunque aquél criticara tanto el culteranismo de Góngora, poniendo en la *Gatomaquia* aquello de "en una de fregar cayó caldera"), Lope, producto de su tiempo, no pudo evitar la constante incursión en el campo del hipérbaton: "con los primeros de la mar embates", hermoso verso censurado por los propios defensores del Fénix.

Espinosa inserta multitud de ejemplos de trasposiciones llevadas a cabo por los escritores considerados clásicos. Como aquella de Garcilaso: "como en luciente de cristal columna" entre otras diez citas de versos con hiperbatones que recoge en su *Apologético*; y en Gómez Manrique: "hartas hallarás tristezas". Y termina esa sección con una elegante interrogación: "Y por desatino muchas veces ¿qué concepto, qué juicio, qué ingenio, qué elegancia, arguye eso?". Donde dentro de la figura de interrogación se comprende la enumeración certera, a lo Gracián.

Hay que anotar que Espinosa también trae citas americanas. Y en particular de Pedro de Oña, de quien dice que en alguna parte censuró a Góngora y que, sin embargo, todas sus obras están colmadas de trasposiciones, "las frecuentó con celo y las logró con valentía". . .

Por ejemplo: "mostró de fierro diente andanas cuatro" . . . ; y mejor todavía:

"De a coros tres crió tres jerarquías,
que son de Trinidad como unos lejos,
unos de la verdad alegorías,
unos de aquel divino sol reflejos" . . . ,

que consituyen completa construcción hiperbatónica, podríamos llamarla.

Añadiríamos al Lunarejo las trasposiciones de Diego de Hojeda, como ejemplos de belleza poética en la literatura del Perú, como aquél: . . . “Entre dos la enterraron blancas losas” . . . , que es tan citado ejemplo de hipébaton. Hojeda es ya barroco en su adjetivar herreriano, en los conceptos racionados, y en las figuras de claroscuro que hacen de su *Cristiada*, uno de los más notables cantos épicos de la literatura castellana.

“No inventó Góngora las trasposiciones castellanas— insiste el Lunarejo— inventó el buen parecer, y la hermosura de ellas, inventó la senda de conseguirlas”. “¿Quién llegó a la eminencia de la Musa castellana de Don Luis?” se pregunta. . . Y después de algunas reflexiones nos dice: “Bien levantaron las arduas cumbres los montes de la elegancia Griega y Latina, pero de ellos puede el Jayán Castellano decir:

*¿Qué muchos de nubes se corona
por igularme la montaña en vano? . . .”.*

Dentro del juego conceptista, Espinosa Medrano llega a precisar el carácter del “hipébaton” en Góngora. “Cier to es que el Hipébaton fue una figura como ahora, aun antes de Góngora; pero antes de Góngora el Hipébaton sólo fue una figura. Con haberlos primero usado otros, se com padece el que Góngora los inventase en castellano” . . . “por eso se llama primor el acierto heroico” . . .

Páginas antes, Espinoza definía el hipébaton como “un traspasamiento en que, o la palabra, o la sentencia trucan su orden”. Y, luego, siguiendo a S. Isidro Hispalasense nos habla de cinco especies de “hipébatos” (como a veces los llama). La primera se llama *Anástrofe* que es “truco en el orden de prioridad o posterioridad que debían guardar dos dicciones”. Pone por ejemplo: “En contra puestas

del airado pecho". (Debía decirse: "Puestas en contra del airado pecho). La segunda es *Histrión Proterón*, que es "conmutación del mismo orden entre las sentencias". Y cita: "Después que tocó las altas ondas y vino al mar". "Siendo —explica Espinosa— que primero se viene al mar. que se toquen sus ondas". Y así sigue con *Paréntesis* (interposición de una sentencia en otra, "la cual quitada queda ileso el sentido de la palabra"); *Temesis* que es la reducción de una palabra, "cortamiento de una dicción" que le parece "hipérbaton por antonomasia"; y la quinta es importante pues se confunden todas las voces y queda barajada la sentencia", y la llama "Sinquesis".

Citamos esos párrafos de Espinosa para ver el tratamiento ajustado de su exposición crítica, cosa que puede apreciarse a través de toda la obra en la que va estudiando una serie de factores gramaticales, lingüísticos y literarios que intervienen en la poesía de Góngora, Verdadero adelanto a la ciencia literaria contemporánea.

Habría que observar que Espinosa se bate principalmente con los hiperbatones, más no con la metáfora, que es en términos generales la substitución de una cosa o nota conceptual por otra gracias a la asociación que da la correlación, la continuidad, el contraste, el todo por la parte, la parte por el todo. Pero también caracteres formales o exteriores. En términos muy escuetos, ya Aristóteles en su *Poética* decía que "es la traslación de un nombre ajeno, ya sea del género a la especie o de la especie al género, o de la especie a la especie o bien según una relación de analogía". "Cuando el poeta llama *paja a la vejez* —explica— nos instruye y nos aporta conocimiento a través del género, puesto que ambos (nombres) designan algo marchito". Podríamos hallar muchas otras explicaciones que el propio Aristóteles da en su *Poética* y en su *Retórica* y seguir tantos tratados que sobre la metáfora se han escrito. Pero no es esa nuestra intención. Tal vez sí citaríamos, al azar, el sentido de mayor o menor

distanciamiento que la intensidad de la metáfora establece entre las cosas o conceptos que se han relacionado. Y el cómo surge, asimismo, una tercera nota conceptual, una tercera cosa que no es la primera ni la segunda, en un nuevo procedimiento metafórico más desarrollado —ajeno a toda lógica y por proceso de “creación”— y que se puede encontrar mayormente en la metáfora de este siglo, pero que ya también la empleara Góngora y, por ende, debió ser materia de estudio del Lunarejo.

Llegaremos, sí, a la conclusión, con el Lunarejo, que lo que “frecuenta Don Luis con facilidad notable” está más allá de hiperbatones y demás figuras aisladamente —“las traslaticias y metafóricas”— y es la disposición elegante y artificiosa de su construcción que produce una poesía nueva, valiente, ardiente, bella, en conjunto. Valdría la pena que se siguiera el estudio que hace de la octava de Góngora que comienza diciendo: “Sudando néctar, lambicando olores”,... y que termina con el verso: “y en ruelas de oro rayos del sol hilan”; que habrá de servirle especialmente para señalar la excelencia de la poesía gongórica, que él trata de demostrar con su propia retórica barroca.

Espinosa Medrano con lenguaje pulido, sin que la afectación mueva al ridículo, va presentando pues, las críticas de Faria y refutándolas. Si es excelente la defensa, no es sólo en lo que a ella se refiere, sino en el buen decir del autor que rubrica una de las mejores producciones del castellano, siglo XVII. “Coronen el sagrado mármol de tus cenizas los más hermosos lirios del Helicón”.

Las ediciones del *Apologético* han sido las siguientes:

- 1ª) La de Lima, en 1662, en la Imprenta de Juan de Quevedo Zárate;
- 2ª) La segunda en Lima y en la misma imprenta, en 1694.
- 3ª) La que preparó Ventura García Calderón, en Pa-

ris, en 1925, "tomado, según Luis Nieto, del tomo LXV de la *Revue Hispanique* de New York";

4ª) La que incluyó el mismo Ventura García Calderón en el tomo V de la *Biblioteca de Cultura Peruana*, dentro del "Apogeo de la literatura colonial". París, Desclée de Brouwer, 1938; y

5ª) La *impres*a en el Cusco, bajo la dirección de Luis Nieto, en la *Revista Universitaria* (Órgano de la Universidad Nacional San Antonio Abad), Nos. 122-123, 124-125, 1965.

Con Eduardo Hopkins, hemos preparado una sexta que habrá de salir con otras obras del Lunarejo en un tomo de la Colección "Biblioteca Ayacucho", que dirige en Venezuela, Ángel Rama.

Panegírica declamación

La *Panegírica Declamación por la Protección de las Ciencias y estudios que incumbe*, la escribe El Lunarejo, quien aparece como "Juan de Espinosa de los Monteros Medrano, Colegial Real del Seminario de San Antonio el Magno" de la ciudad del Cusco. Extraña el que aparezca como Espinosa de los Monteros Medrano, y que Sánchez nos habla de un Espinosa de los Monteros, Cura Vicario de San Gabriel de Guancarama en Andahuaylas, autor de una obra titulada *Aprendiz de Rico*¹⁹, para hacer aun más confundida esta persona con El Lunarejo, a quien se le atribuye según Sánchez *El pobre más rico* (drama quechua) ya hoy inobjetablemente producto de Centeno de Osma, de mediados del siglo XVII. Por otra parte se le llama en la carátula "Colegial Real", cuando ya en el *Apologético* se le añade "Catedrático de Artes y Sagrada Teología; Cura Rector de

19. Sánchez, Luis Alberto. *La Literatura peruana*. Tomo II, Lima, Ediciones Ediventas, 1966.

la santa Iglesia Catedral de la ciudad del Cuzco, cabeza de los Reynos del Perú en el Nuevo Mundo". Lo que vendría a significar que esta pieza es anterior al *Apologético*. Sería bueno señalar que también Sánchez hace al Lunarejo Cura de la Iglesia de San Cristóbal en el Cusco, cuando ya en la edición del *Apologético* de 1662 aparece como Cura Rector de la Catedral.

La *Panegírica Declaración*, es un trabajo presentado por Espinosa Medrano dentro del Colegio, al parecer. Se le señala, sin embargo, la fecha de 1664, sin que aparezca tal año en el documento hallado y publicado por Ventura García Calderón en *Apogeo de la Literatura Colonial*, volumen ya citado de la Colección de Biblioteca de Cultura Peruana, Tomo V.

Aparece como "prefacio" de esta obra, un soneto del Capitán Diego Dionisio de Peñalosa Brizeño, vecino de la ciudad de La Paz y que comienza con aquello de "Febo criollo renació Medrano", que otra vez plantearía el tema del "criollo" en vez del "indio", como condición de El Lunarejo. Complicación en su biografía que no tiene por hoy más solución que seguir sosteniendo los caracteres mestizos que se aprecian en el retrato tan reproducido de El Lunarejo, al parecer sacado de una antigua pintura del convento de Sto. Domingo de Lima a la que se refiere el P. Velasco en su *Historia de Quito*, donde aparecían "Los tres Doctores": al centro, Santo Tomás de Aquino, "doctor angélico"; al lado izquierdo el P. Francisco Suárez, "doctor eximio"; y al lado derecho, el P. Juan Espinoza Medrano, "El Lunarejo", "doctor sublime".

El discurso —pues de eso se trata— elogia fundamentalmente al Maestro de Campo don Juan de la Cerda y la Coruña, Corregidor y Justicia Mayor en el Cusco, señalándole la necesidad de proteger las letras ("que son lo mismo Musas que Ciencias", dirá el autor citando a San Fulgencio en su *Mitología*). Pero el protector y no las letras es el

centro de esta pieza. “Deja (le dice Marón a Mecenas) deja, Patrón mío, que a las vencedores ramas de ese laurel, que te corona, trepen las de esta yedra que dedico a tus sienes”... “la yedra —dirá más adelante— es símbolo de las ciencias, es jeroglífico de los sabios, es premio y señal de los doctos”. Consagra la obra, pues, a ese gobernante que ha sido Alférez de la Armada Real; Capitán en la Batalla de Cañete y como tal también en la Campaña de Arauco; Corregidor de Parco y de Huailas; Gobernador de Huancavelica. Aquí aparece el Perú en la obra de Espinoza Medrano. “A mi me asombrara ver tantos leños, o vasos de madera con entrañas de plata y oro que los benefició el azogue de este Dédalo español... cuando el Perú en mayor cantidad que otras veces tributó a la Europa las riquezas de una y otra flota copiosas por la abundancia del azogue que dio Huancavelica en tiempo que tuvo tal Cabeza”... Militó de la Cerda en la Guerra de Cataluña y se hallaba de Corregidor del Cusco, cuando era Colegial Espinoza Medrano en San Antonio el Magno. Descubre aquél, a través de su alocución, la prosapia de la Casa de los Cerdas que viene directamente de Alfonso el Sabio, del cual Juan de la Cerda y la Coruña, es el “nieto doceno”; y por la Coruña, descendiente de nobleza de Galicia. Espinoza pretende que sea “Cerda de la lira de Apolo”; y que callen ya en él los “furores de Marte”.

Podríamos decir que quiere mostrar una relación existente entre los hombres de letras y los hombres de armas y autoridades, ya que éstas son las llamadas a velar por aquéllos y aquéllos a dar lustre y prestancia a los que han sido llamados a gobernar, según teoría de Espinoza Medrano.

Se emplea aquí el mismo estilo arquitectónico de masas de palabras enlucidas que se retuercen en la amplia construcción, para llevarnos a ver el escudo de Aquiles al par que se cita entre cultismos a poetas y eruditos que señalan el cuartel especial que tienen “las Ciencias y las Artes”. que

han de estar al amparo del Héroe en el escudo de éste. El conceptismo y el culteranismo, los razonamientos figurados y la composición de las palabras en la oración para hermohear las frases, se dan la mano en una principalísima parte de este discurso: “y Retórico Ulises (retórico goza en llamarlo Espinoza) quién duda que a flores de elocuencia prefieren las que el acero tiñó rosas en el carmesí de la sangre”;... y añade empujado por esta fiebre: “lluvia, que a los truenos del atambor derrama el Furor Bélico”. . . La elocuencia sobre la acción de guerra y de gobierno, se resuelve en “flores”, en “lluvia”. . . En tanto que, por su parte: “también fue retórico el valor si en las bocas de las heridas habló la lengua del acero, y en el papel de los pechos intrépidos formó el estoque con sangrientos rasgos, caracteres, que dictó el coraje”. Los tropos se suceden al par que el trasponerse de los términos, mientras queda una insubstantial retórica que no alcanza el conceptismo de Gracián. Lo “académico” del barroco se halla en esta obra de Espinoza Medrano, pero no la profundidad y el retorcimiento conceptual. Un decir barroco elegante y pomposo preside la composición que adquiere una belleza formal que puede fácilmente derretirse.

Ulises queda derrotado por Ajax. “La empresa y timbre del luciente pavés no convenía a cobardes brazos, porque si en la grabazón de él se veían con líneas de oro las Artes y las Ciencias; esculpidas (según Batilo) con las máquinas del universo (como con objeto suyo material) no era justo que medrosa pusilanimidad se las adjudicase, cuando sólo a una vencedora osadía como la suya (está hablando Ajax) le era debida la posesión de un escudo hermoheado de literales insignias”. “De justicia se le debía a Ajax —y aquí es Espinosa el que habla— por valeroso, y así en brazos de enfurecidas ondas se lo restituyó Neptuno a su tumba en Aliciatio”. . . Bajo esta idea es lógico que surja el pensamiento central: “Deseosas fueron siempre las letras de que las apadrinaran las armas”. Sumisión que no compartirían todos

los escritores. El otro pensamiento dominante en el discurso es el "lucimiento del saber". Por ello está Clio al frente de la Academia que allí se nos presenta. O sea: el *aplausos de las letras, la fama de la ciencia*.

Clio significa pues, la belleza reconocida por sonora aclamación; el fervor de la ostentación; la significación de la primacía de las formas; la exteriorización del reconocimiento como conocimiento repetido.

La *Panegírica Declamación* tiene el estilo del *Apologético*, pero no su significación ni su importancia en el estudio de la retórica y de la composición literaria; aquella tarea docente —que señalamos— de un escritor conocedor de su oficio que maneja los elementos que le proporciona su cultura greco-latina, para hallar y saber mostrar el camino conseguido por la poesía de Góngora. Claro que para unir ambas piezas aquél está presente como "gigante" en las dos obras, como devoción fundamental del Lunarejo que repite en ésta —o se adelanta, según haya sido el orden de composición— la estrofa del *Polifemo* que le sirviera para un largo escarceo en el *Apologético*, aquella de "Sudando néctar, lambicando olores"; que termina: "y en rucas de oro rayos del sol hilan". No puede dejar de reconocerse la elegancia con que desenvuelve en amplificación poética la relación entre las armas y las letras a través de la palma, el laurel, el óleo, la yedra, etc. Ya sean las perifrasis ("el agudo milanés a vuelos de la suya", por Tomás de Aquino), las hipérbolos constantes y el mundo de las metáforas, señalan al escritor consciente de su arte, que, con el pretexto de alabar las ciencias y las artes, rinde pleitesía al gobernante en un discurso cortesano. O tal vez la sutileza de rendir tributo al "patrón" para que efectivamente sea Mecenas de las letras, que tanto le entusiasman. Nos queda al menos el sabor de sus figuras: "*por haber madrugado perlas en el llanto del alba*". . .

Esta obra, de la que Espinosa Medrano publicara tan sólo el primer volumen correspondiente a "La Lógica", fue publicada en 1688 y corresponde al curso que dictaba en el Seminario del Cusco. Según ha señalado Walter Redmond²⁰, la obra consta de 460 páginas de texto y trata de la lógica formal, los universales, las categorías y la demostración científica. Añade el citado autor que "el Lunarejo se revela como filósofo erudito y capaz".

Pero lo que nos interesa mayormente es el prefacio "donde se plantea la igualdad intelectual que puede establecerse entre Europeos y Americanos". "Me siento casi obligado a presentar mi *Philosophia Thomistica* al mundo letrado, si bien trémulo y no inconsciente de mi insignificación para que salga al público. Pues los europeos sospechan seriamente que los estudios de los hombres del nuevo mundo son bárbaros; en particular afirmamos que este ¿(honor?) se lo debemos a Justo (no en todo sentido) Lipsio". Refuta el Lunarejo la afirmación de Lipsio, que ya había sido impugnada por Diego de León Pinelo, citando primero al teólogo peruano Gerónimo de Valera quien dijo: "Tan poderoso es Dios que puede suscitar hijos de Abraham de las piedras peruanas"; y luego jugando con antiguas afirmaciones del escritor romano Manilio, así como de Aristóteles y Santo Tomás, considera que el hemisferio sur "es superior" y a la "derecha", por la posición de los polos con referencia al "cielo". "Por consiguiente —añade el Lunarejo— los peruanos no hemos nacido en rincones oscuros y despreciables del mundo y bajo aires más torpes, sino en un lugar aventajado de la tierra, donde sonríe un cielo mejor, por cuanto las partes superiores son preferibles a las inferiores y las diestras a las siniestras";

20. Redmond, Walter. Juan Espinosa M. "Prefacio al Lector de la lógica". *Fénix* (Rev. de la Bib. Nac.) N° 20, Lima, 1970.

y añade "habiendo heredado la cumbre más alta del mundo, podríamos enorgullecernos de nuestra tierra y nuestro cielo".

Después de cortesantemente señalar que sólo son superados los americanos por los europeos en cuanto tienen al rey "Austriaco, que como estrella toca a nuestro orbe", habla de la Patria al referirse al Perú, donde señala que han florecido "grandes hombres en letras, en ingenio, en doctrina, en amenidad de costumbres y en santidad". Para terminar con un párrafo que algunos subrayarían en el presente:

"Finalmente, para no disimular nada, confieso que la única ansia que por esta temporada ha ahondado profundamente en mi alma, es que estos escritos, valgan lo que valgan, se manden a España, es decir, al otro orbe, para ser publicados, y (porque estoy lo más lejano posible de la imprenta) que sean depurados de horribles erratas. Pues he visto que las obras de no pocos han padecido la suerte de estropearse feamente en casi todo: períodos mutilados, oraciones desconectadas, silogismos suspensos, palabras omitidas. Y puesto que nosotros, por vulgar error llamados "indianos" somos considerados bárbaros, no sin razón me recelo de que tales vicios y solecismos recaigan contra el autor del libro".

Para completar esta ratificación de los valores de la cultura peruana aparecerán en el prefacio figuras importantes del Seminario del Cusco en el siglo XVII como Juan Rodríguez de Rivera, Juan de Isturizaga y Juan de Cárdenas para quien cita unos versos de la Eneida: "dad a llenas manos azucenas/ esparciré flores moradas y el alma del Maestro/ colmaré de estos dones"...

La novena maravilla

Aparecieron en vida de Espinosa Medrano, al parecer, algunas de sus obras y en particular la citada *Filosofía Tomista*, que se publicó en Roma: "no lo calle la celebridad que

mereció en Roma su *Philosophia Thomistica*", dice el prologuista de *La novena maravilla*, Agustín Cortés de la Cruz, con ser que éste fue un dedo de aquel Gigante", con lo que señala la vastedad de la obra de El Lunarejo, al par que sigue la figura que emplea el propio Espinosa en su discurso a S. Antonio el Magno:

"en breve tabla, en lámina pequeña la mandaron a aquel pintor famoso que copiase todo el prodigioso culto de un Cíclope; mal pudiera caver estatura tamaña en estrechez tanta. Apeló a la industria el Artífice, y pintó en la tabla sólo un dedo grande; y para encarecer su magnitud, pintó menudamente alrededor sátiros muchos, que asombrosos medían el dedo con varas y cordeles, demostrando a la conjetura con este artificio sólo, el desmesurado talle de todo el Gigante... Este le sirve de introducción para presentar a S. Antonio, cuando reiterando lo anterior dice: "mucho será si acierto a dibujar un dedo; callárselo todo"... Y de una figura pasa a otra, pues nos presenta luego, el dedo de Dios, que es el Espíritu Santo, que a la vez es la palabra de San Antonio; y los sátiros serán los demonios "Midan pues, midan con asombro el dedo de ese Jayán; tiendan las cuerdas de su poderío, que con horror admirarán, que aun no alcanzan el menor de sus artejos". (Pienso que esta figura del dedo de Dios tiene que ver con el dedo de la vida de Adán, en la monumental obra de Miguel Angel en la Capilla Sixtina.) De pronto surge, en el discurso, María que es "el Océano en que rebalsan todas las avenidas de su Gracia", quien intercederá negociar "una gota, si la saludamos postrados con el Angel diciendo: Ave María"... Este conjunto de párrafos plenos de figuras, de metáforas, de hipérboles y de hiperbatones, sería ejemplo del estilo discutido del Lunarejo.

He insertado partes de la "Salutación" de la "Oración Evangélica y Panegírico a nuestro glorioso Padre S. Antonio el Magno", pronunciada en la Capilla del Seminario de la Ciudad del Cusco, en 1658, por Espinosa Medrano, para que

entremos a su *Novena Maravilla* —por la que parece la más antigua oración de las consignadas en aquella obra— entendiendo el carácter de los sermones que la componen. Fue publicada en 1695, como libro Póstumo que comprendiese su tarea de orador sagrado, con aquel Prólogo de Cortés de la Cruz, al que han entrado a saco sus biógrafos y comentadores para sacar datos de su personalidad; de su obra; anécdotas con referencia a la excelsitud de sus sermones; y pasado todo aquello de mano a mano ha perdido, a veces, la verdadera expresión de la “apología” que el prologuista hace de Espinosa Medrano: “orador tan valiente, que tiembla la pluma, se enmudecen los labios y se agota el papel”. Es importante observar que el título de “novena maravilla”, que le ha dado el presentador es una hipérbole a la manera del presentado, pues considera la obra literaria de éste como eso: “la novena maravilla” del mundo, y nos muestra cuales se consideran las otras ocho, que llama también “Milagros”, “que celebró el Orbe”. (Las pirámides, las murallas de Babilonia, el Coloso de Rodas, el Templo de Diana, el Mausoleo, la Torre del Faro de Tolomeo, la estatua de Júpiter Olímpico, el Escorial). Y al referirse a esta “novena maravilla” literaria, “quién duda —expresa el presentador— que a todas ellas, o las excede su grandeza, o las oscurece su esplendor, para que a ella alabe de hoy la fama, como a epílogo de todas”.

Los sermones comprendidos en la obra no están en orden cronológico y podemos entender que abarcan un período comprendido entre 1658 y su muerte. Cortés de la Cruz, los estudia bajo los caracteres preceptivos que debe tener una oración sagrada.

Pero, ante todo, considera que está dotado Espinosa Medrano de lo que los griegos llamaron “Encyclopedia”, o sea “adornado” de lo “substancial” que “en sí contienen todas las Artes, ciencias, y facultades”. En detalle, luego, muestra la forma como encara la introducción, cómo maneja la elo-

cución y cómo usa de la Retórica y cómo resaltan las figuras en la composición: "las amplificaciones muy amenas, los tropos y figuras siempre engarzadas con la gravedad de las sentencias, las metáforas sin violencia, las antítesis con valentía, los similitercadentes y desinentes, muy sonoros, los donaires con mucho juicio; los equívocos sazonados, las descripciones aunque floridas, "verdes", los retruécanos con sutileza, las parenomasias con mil soles, las prosopopeyas con mil almas" . . . Mas luego equivoca al señalar que no usaba de los sinónimos y de los epítetos como pudiera usarlos en poesía, porque todos los sermones están llenos de eso que es poesía; búsqueda de la bella palabra e ingeniosa presencia de una cosa por otra a través de la expresión metafórica y aun con cadencia poética, que en esto sí concuerda el prologuista.

Habría que señalar por lo dicho por este comentador y apologista del Lunarejo, en lo que se refiere al uso de las figuras de pensamiento y literarias, y por lo que hemos visto en esos retazos de su oración a S. Antonio el Magno, que su lengua era conceptista y culterana; conceptista en el uso de las figuras de pensamiento y en sus razonamientos conceptuosos a la manera de Gracián; y culterana en el uso de los tropos y el hipérbaton, a más de la elipsis y en la constante introducción de cultismos, cerrando frases castellanas con latinas, tal como era de estilo —claro está— en la época. Este cultismo se refleja sesimismo en las introducciones generalmente basadas en la Mitología de la cual desprende luego alegorías que convierten en cristianas las esencias del mundo mítico greco-latino.

Hermosa es la parábola extraída en la salutación de la Oración panegírica al Augustísimo Sacramento del Altar, en la Octava de Corpus, en la Catedral del Cusco, en 1684. Con el lenguaje barroco de siempre inicia aquel sermón: "De las Aves la Perdiz (decía allá) que también tiene sus adagios la Gula: De los Peces el más regalado es la Murena: la Murena —añade en conduplicación— tan preciada en la An-

tigüedad, que la sustentaban en los Estanques con carne humana. Hermoso pez, que enroscándose siempre, hace gala de que brillen en círculos sus escamas". Y empleando el epifonema exclamará: "Pero ¡qué gusto tan estragado de Pez tan noble!". Vendrá luego la amistad que tiene con la serpiente, con quien "añúdase en amorosos lazos", pero para poder abrazarse con la Murena, la víbora arroja su veneno. Y vamos extrayendo, entre circunloquios y tropos, como "la murena, pece destinado a las delicias, es el cuerpo de Cristo"... "¿Más quién será la Víbora? ¡Quién sino el Pecador!". . . Y de la unión de uno con el otro sale la Comunión. Y en continuada sucesión de prosopopeyas les dirige la palabra a la "víbora" y a la "murena"; pero también vuelve sus preguntas al auditorio y asistimos al "vómito" de los pecados y a la admisión de la víbora en los brazos de la Murena; así como nos hallamos con las joyas que pueden hacerse con figuras de Murenas y lo que significan y sirven, para de pronto pasar a la muerte: "No hay felicidad sin sobresalto (Augustísima, y Divina Magestad Sacramentada) no hay gozo sin gusto, ni júbilo sin pesar. No hay deleite sin riesgo, flor sin veneno, ni vida sin muerte. Todo lo dije ya. ¿Qué amagos de sepulcro a qué robustez no atemorizan, qué placer no aguan, qué prosperidad no turban? ¡Universal asombro es la Muerte de todo viviente! Notable su tiranía. Monstruo cruel, fiera inexorable, qué poderosa triunfa, qué aleve sobresalta. Entre las flores de una felicidad se esconde, de los verdores de una juventud se disfraz. ¿En qué jardín, por ameno que florezca, no embosca la segur sangrienta las flechas venenosas? Así engaña, riendo púrpuras la rosa, pues al cortarle un pím-pollo, Aspid que enroscada dormía entre las matas despierta, espeluznando las escamas del cuello, embiste, pica, y mata. ¿Ah Víbora fatal, qué hacías entre los jazmines, fabricando estragos? ¿Oh Muerte malévola, yaces entre las flores, para forjar venenos? Así deben de ser las Abejas de Córcega, que entre las flores vuelan, mas cuántos

panales labran son ponzoña de la vida. Abunda aquella Isla de Tejos, árboles venenosos, y de sus flores sólo fabrican rejalgares; la miel es mortífera, tósigo los panales.

Collectam flore cicutae

Molle sub infami corsica missit Apis.

Ovid. Amor. lib. epis. 12

Llamóse Miel infame por eso: *Melle sub infami*. Abeja infausta es la Muerte, que con trágico zumbido de negras alas, ronda los huertos, marchita los Abriles, destroza las flores, fabrica por cera palidez macilenta, distila por miel venenos fatales. ¿Mas todo lo ha de avasallar esta fiera? ¿Sólo la Muerte ha de ser espanto de todas las vidas, no se trocará la suerte, y hubiera una vida, que fuese asombro de todas las muertes? “El orador encuentra aquí un punto fundamental, la vida eterna que es “la vida intelectual del Eterno Padre” . . . “lo dijo por el Profeta Oseas”: “Yo te mataré traidora”. Espinosa sigue alternando temas y nos hallamos con la Virgen de Nazaret, que quiere decir “flor”. “Nazaret suena flor” . . . Y hasta ella bajará la Abeja, hasta “la flor del campo, la azucena del valle” . . . para continuar su figuración poética. Algunas un tanto elementales: “Allí en la colmena del Virgíneo Seno cuajó de las azucenas de su carne, y de los claveles de su sangre”, “el néctar soberano de la vida” . . . Y tuvo que combatir con el zángano, “Fúnebre Abejón” “que hirió la vida misma” . . . “más la mística Abeja, dejándose traspasar del yugo mató a la muerte, quebróle el aguijón”. El sacrificio de Cristo consiste en matar con su muerte a la muerte.

El orador sigue con otra parábola: la del León y Sansón Nazareo y cómo en la boca del león muerto se formó el panal de miel de las abejas. O también nos hallamos frente a los Alamos del Po que sudan cierta goma, que llaman Electro y de allí se desprende la muerte de la Abeja envuelta en

la miel, "anegada en su mismo néctar". Y la muerte es, en verdad, vida por todo un procedimiento dialéctico de antítesis.

Espinosa Medrano se iba envolviendo en sus palabras, enroscándose en cosas que salían unas de otras, vinculando en alegorías: Cuerpo de Dios, murena, trigo, miel, vida; frente a muerte, luzbel, víbora, zángano, y llegar entre retorcimientos a la idea total de la Suprema Eucaristía como entrega del cuerpo sacrificado de Cristo para obtener la vida, la "Buena Gracia", la "prenda de mejor Gloria". No hay una sola línea donde no nos hallemos frente a una figura de pensamiento o literaria: "¡Que mayor miseria que matarse con la salud, que perderse con la felicidad!", por ejemplo.

El tono conceptual con la frase entrecortada, propia de Gracián, y el repudio a toda acumulación de la riqueza que tendría la nota poética de Quevedo, se combinan en párrafos de oratoria sagrada, como aquél que ha dado en llamarse de la "transitoriedad de la riqueza"; pero donde a la nota escéptica de Quevedo opone la esperanza de una riqueza extraterrena, que arranca de la base del cristianismo, y que tuviera la nota ascética del medievo y la mística renacentista de Teresa de Jesús y de Juan de la Cruz. Espinoza Medrano, no alcanza a ellos; es sentencioso, con el realismo artificioso del barroquismo postrero:

"Desnudos venimos a esta vida, de ella hemos de salir desnudos. El viaje lo vamos haciendo. ¿No será lástima dejar acá lo que con afán adquirimos, y al fin de la jornada hallarnos sin el caudal que dejamos? Bobería, dijo el Imperfecto, entablar la hacienda en el sitio de donde forzosamente has de partir y no despacharla al lugar donde perpetuamente has de habitar; has de tener los haberes donde la patria tiene, no hay que dejar el tesoro, echarlo por delante dijo el Crisólogo. . . ." "Si hemos de morir más presto de lo que pensamos, cáiganse las alas del corazón al más confiado en sus tesoros. Estamos condenados a muerte todos, y nos reímos, ¿y por cuatro maravedises lloramos? . . .".

La tendencia culterana a las figuras literarias dentro de una orquestada composición podemos apreciarla, a vía de ejemplo, en la "Oración Panegírica a la Gloriosa Santa Rosa Patrona de los Reinos del Perú", que pronunciara en la Catedral del Cusco, "Rosas y trigos hermosamente se amigan"; inicia hermoheando la salutación con la trasposición en él habitual. "La más elegante Rosa del Mundo ostenta hoy la Romana Iglesia (nunca dirá la Iglesia Romana), y estímala tanto, por dos veces peregrina (tropo que debe referirse a su condición americana y a su no común condición de santa), que menos, que por las doradas espigas del Trigo eucarístico no lo trocara. Dará lo uno por su gracia bella y lo otro por su bella gracia" (jugando en este retruécano). Todo ello en una perifrasis para referirse a Isabel Flores de Oliva, Rosa de Lima, sin nombrarla.

Y luego vendrá otra, a manera de historia, para discutir el descubrimiento de América, que comienza con aquello de "¿Qué es aquello, que veo blanquear sobre las crespas ondas del Océano?. ¿Qué gente es aquella que vuéla como las nubes, cuando vadean el aire, como Palomas, cuando rápidamente se calan en sus nidales?". . . Y la pregunta es a Cristo que ha de contestar previendo el descubrimiento: "Estánme esperando Islas remotas, tierras incógnitas, Navíos de alto bordo", según dice el Lunarejo que refería Tomás Bosio. Y las palomas, y toda aquella alegoría nos lleva a Columbo, que es paloma, quien al igual que Eneas, va a buscar "el ramo de oro en los campos eliseos, por el otro Mundo". Y otra vez la técnica de engarzar una leyenda a otra cuando habla de las palomas "de la selva Hercinia", "que son aves brillantes cuyas plumas vibran tantas luces, que al pasar de noche los caminantes por aquel bosque, se dejan alumbrar de sus resplandecientes alas, como de antorchas volantes", subraya Espinosa; para luego encontrar que aquellas palomas resplandecientes son los Predicadores, que ilustran con luces la "tenebrosa opaquez de los errores" del Orbe nuevo.

El sueño de Aspasia buscando que florezca su hermosura lo lleva a encontrar la Rosa de la Corona de Venus "que enamoró con sus fragancias a Dios, a los Angeles y a los hombres" (siguiendo las palabras del Papa Clemente Décimo).

Una hermosa *relación* inserta dentro de las otras figuras: "¿Si es flor cómo es astro? Que llamar Lucero del Prado a la Rosa, Jazmín del Cielo a la Estrella: analogía puede ser de la Retórica o Poesía"... Esto dentro del torrente alegórico de este discurso, donde el castigo de Venus hace saltar la sangre del cuerpo y se enciende el carmín de la rosa en llama; "centelleó en vez de grana en fuego". Y así también se enciende Rosa con la sangre de Cristo en la Eucaristía: "se asomó toda una hoguera a su rostro, un volcán tan súbito, que el Acólito, que le iba a dar el agua, cayó espantado, retrajo el brazo medroso de que se le quemara realmente" ... "¿Pues las rosas queman?", se pregunta en tono poético y su respuesta es explicación teológica, dentro de la técnica conceptuosa de Gracián.

Hay un particular simil entre Cristo coronado de espinas por amarnos y Rosa que, con "noventa y nueve puntas de tal se corona"; y "aunque naciera rosa sin espinas quiso para ser olorosa coronarse la Virgen con espinas de Cristo". A través de esta semejanza, Espinosa va y vuelve por los caminos de la Mitología y de la Biblia y encuentra a esta Rosa predicando la palabra de Cristo entre los oscuros habitantes de una América nueva. La Rosa se convierte en árbol, que es toda una cosecha de frutos... "Rosa de medianía de mata la ha levantado a sublimidades de árbol", prosopopeya hipérbolica con que cierra una parte central de su Oración. Habrá luego que buscar las alegorías de *Oliva*, vinculada a esta Rosa no de Jericó, sino *peruana*. "No ignoro la industria de la Agricultura; que para que huela más finamente la siembran entre plantas groseras"... "¿pero entre Palmas y Olivas? No lo entiendo". Es que es "la Rosa limeña, el primitivo y espantoso parto de santidad de todo este Nuevo Mundo, en

que también han brotado gigantes plantas de virtud y perfección”...

Largo sería ir enumerando las partes saltantes de esta oración poética y doctrinaria, al mismo tiempo. Habría que ver tan sólo algunas figuras más: “Sólo Rosa supo que las mantillas preciosas del Niño no podían cortarse de otra tela, que de sus abstinencias”... “Pues cómo no había de ser de Cristo el olor, si a Cristo le huele a rosas el Corazón”... “Amor, amor, temor, temor, miserables de nosotros a quien tan digno es de temor, y de amor”. La voz temblorosa de poesía resonaba en la barroca iglesia cusqueña, una vez más.

Insistiremos aquí, al terminar con *La novena maravilla*, la amplia cultura clásica de Espinosa Medrano que se une al carácter barroco de su estilo. Así inicia alguna Oración con aquello de “Profano como costoso, era aquel banquete de Trimalción que describe Petronio”... para terminarla con “Odiosa es la causa de estas Cenizas, que fue Eva, Madre de la Muerte, María que lo es de la vida (antítesis bellamente lograda) hará de las cenizas oro”...

El Hijo pródigo

No es sólo posible sino significativo apreciar y confrontar al Ollantay —drama de base precolombina— con las obras dramáticas quechuas compuestas originalmente en la época hispánica. Con sabor autóctono, se puede apreciar en ellas las muestras de la civilización occidental, ya en la presentación de los ideales religiosos, ya en el ambiente mestizo en que se desarrollan y aún en el lenguaje empleado, según la opinión de los quechuistas. Corresponden estos dramas al mestizaje y son como los “keros”, en que se pinta la historia de la nobleza aborígen pero con guía y dirección hispanas. Obra muy antigua y verdadera “joya quechua”, es “El Pobre más Rico o Yauri Tito Inca”. Se reconoce como autor de esta obra al licenciado Gabriel Centeno de Osma natural del

Cusco. La realización del drama debió producirse en el primer siglo de la Conquista, ya que se escenifica a los incas aún con fuerza moral y se muestra el esplendor del Incanato; se usan vestidos de la época y se reverencia la Gran Cadena de Oro de Huayna Capac y Huáscar. Se piensa que debió ser escrita entre 1600 y 1640. Posteriormente las ordenanzas reales prohibieron la escenificación de las acciones de los Incas, así como se sucedieron ex-comuniones contra los que exaltaban el poderío incaico.

J.M.B. Farfán, hizo una traducción de "El Pobre Más Rico", en 1938, en el Instituto Superior de Lingüística y Filología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos; y dentro de las labores del mismo Instituto, Teodoro Meneses ofreció otra en 1940, que apareció en la Revista "Sphinx" —órgano de aquel departamento universitario— acompañada de algunas notas finales. En ellas Meneses aportó una interesante contribución al conocimiento y examen literario de "El Pobre Más Rico". En primer término, nos mostró las relaciones existentes entre este drama quechua y "El Mágico Prodigioso", de Calderón de la Barca, que data de 1637, cuyo tema fuera explotado posteriormente por Marlowe, en Inglaterra y finalmente por Goethe, en Alemania, con la trascendente significación del doctor Fausto. Luego, nos mostrará Meneses las reminiscencias de "La Flor de la Maravilla" de Góngora.

Asimismo encuentra algunas influencias de Garcilaso de la Vega, el poeta lírico, y de Santa Teresa de Jesús entre los versos quechuas de Centeno de Osma. Pero aún de mayor interés es el paralelo observado entre otro parlamento de Yauri Tito y el primer monólogo de Segismundo en "La Vida es Sueño", de Calderón de la Barca, monólogo de gran influencia en toda la poesía del siglo XVII. El tema en Calderón se inicia afirmando que todos los seres de la Naturaleza tienen libertad y que Segismundo no la tiene; en Centeno de Osma se manifiesta, por boca de Yauri Tito, que todos

los seres de la naturaleza encuentran su dicha y su alegría y que sólo él nació para ser "servidor del llanto". La idea base se reitera en Calderón en las estrofas correspondientes a Ave, Bruto, Pez y Arroyo; en Centeno de Osma en estrofas alusivas a Pájaro (ave), Arroyo y Cordero (bruto). Teodoro Meneses, extrae a todo esto dos conclusiones. Primera: que el autor de "El Pobre Más Rico", o sea Gabriel Centeno de Osma, fue un clérigo culto, muy versado en literatura española contemporánea a él. Y segunda: que la obra quechua no puede ser anterior a 1635, en que se publicara "La Vida es Sueño" y a 1637, en que se publicara "El Mágico Prodigioso".

Tendríamos luego *El Hijo Pródigo* del que fue autor Juan Espinosa Medrano, el Lunarejo, que es un drama religioso, cuyos antecedentes deben encontrarse en el teatro aborígen. Ya el quechua está en él un tanto mixtificado —según los quechuistas— y podría decirse que predomina el "dialecto cusqueño". El doctor Juan Mariano Macedo fue el primitivo poseedor de esta riquísima pieza literaria, que adquirió después el Museo de Berlín, lo que sirvió para que Middendorf hiciera de ella una traducción al alemán con su correspondiente estudio.²¹ Es también un Auto Sacramental, con las influencias de Góngora y de Calderón en el Lunarejo, dentro de la realización quechuista. La obra tiene evidente tendencia proselitista cristiana, animada por elementos alegóricos, ya "la palabra de Dios" ya "el diablo", ya "el hombre de mundo" al lado de "la voluptuosidad", de "la juventud" y de "la doncella venal". Es la parábola del hijo pródigo trasplantada al ambiente indígena y dentro de la alegoría propia de la literatura barroca del siglo XVII. El argumento, según lo resume Luis Alberto Tafur, en su tesis "Bosque-

21. La traducción del alemán al castellano en forma "Directa y a menudo literal" la hizo Federico Schwab y la presentó el Dr. Jorge Basadre en: *Literatura Inca*. Tomo I de la Biblioteca de Cultura Peruana. París, Desclée de Brouwer, 1938.

jo de la literatura peruana”, presentada ante la Facultad de Letras, de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, es el siguiente: “Comienza este auto con el viaje de Hurin Saya; a pesar de las instancias de su padre Kuya Yaya y de su hermano mayor Hanan Saya, Hurín Saya quiere ver el mundo, saborear lo que puede haber allí, vagar por esa “esfera terrestre” y conocer y comprender lo bueno y lo malo. Facilita el padre la partida, pero exhorta a Dios Simin (la palabra de Dios) a que lo siga y aconseje. El viajero es acompañado también por Uku, el bufón, (que es el cuerpo). Primero encuentran los tres a Huayna Kari, un joven símbolo de la propia juventud de Hurin, con quien se cita para una orgia y luego encuentra a Mundo, cuya cabeza está adornada con la “mascaipacha”, y cuya arma es el “champi”. Acompañan a Mundo sus sirvientes Posoko, o sea espuma, y Llonkoi o torbellino. (Hay cánticos y algazara).

Mundo hace que Hurin conozca a su hermana Aicha, la dama carne o la voluptuosidad; a quien rodean las sirvientas del placer, Katu, mujer venal y Kiuchu, mujer arco iris. “Las caras de los hombres son mis sandalias”, exclama jactanciosa Aicha; y Hurin responde: “sólo tiene algún valor ser tu sirviente”. Vuelven la música, el canto y los bailes. A pesar de las instancias de Palabra de Dios y en medio de los temores del padre y del hermano, Hurin Saya pierde el dinero y la salud en el vicio. Aparece luego desfigurado y harapiento, tratando en vano de retener a Huayna Kari, que no es sino su juventud pasajera. El Mundo lo rechaza porque es pobre y lo mismo hacen Posoko, la espuma y Pillonkoi, el torbellino y después la amada Aicha. Sin oír a Palabra de Dios, Hurin va a la casa del diablo, Nina Kiru, para hacerse su sirviente. El pastor de los cerdos del pecado, Ahuatiri, se ha cansado de su triste condición y Hurin está a punto de reemplazarlo; pero Palabra de Dios después de discutir con Uku, consigue el regreso de Hurin a su casa, donde el padre la recibe con cariño y fausto, sin

tener en cuenta las protestas de Hanan Saya, el que no abandonó el hogar”.

(Habría que recordar “*El Colmenero Divino*” de Lope de Vega, auto sacramental, con la presencia del alma (abeja), del cuerpo (zángano), del demonio (oso hormiguero), del Mundo (príncipe), y cómo el alma a la vez que hace la miel, la recoge y está confundida con el cuerpo de Cristo que es la vida, y el propio Cristo es el Colmenero Divino.)

El drama originariamente en quechua —que muestra así el lado cultural aborígen del Lunarejo— fue traducido al alemán por Middendorf, como hemos visto, y trasladado luego al castellano por Federico Schwab. Con ello ha perdido seguramente cualquiera formalidad atrevida o audaz que pudiera haber tenido, originalmente, dentro de las limitaciones que cada lengua posee, para ser una obra de construcción directa, distinta a las otras en castellano, de Espinosa, con cierta sencillez expresiva, que sí lleva la impronta de la delicadeza propia de la poesía quechua. Además nos hallamos frente a un tema bíblico adaptado a un ambiente peruano claramente manifiesto en trasfusión cultural. “Diez veces beso./ mil veces beso./ blancas mazorcas de Potosí./ papas de Laikakóta y Pacus/ y hongos de Condoroma”... Y el propio U’ku: “Prefiero la carne del vientre (¿guatita?) sazónada con pimienta”... Cuando Hurin Saya (al que ciertas versiones dan el nombre de Cristiano, quitándole su carácter indígena) y Aicha (la voluptuosidad) se hallan en una orgía, jóvenes y muchachas cantan:

“En Tantamarca, máscaras pintadas
con hachas doradas y hondas doradas, etc.
En Sahuanmarca máscaras pintadas
las que mi padre y mi madre
que las habían parido, las habían pintado...”

Por el aire azul un halcón
ha hecho volar afuera
a las colibrís y las cashihuanas de Sahuan...

Por otra parte, Mundo está adornado con la "maiscapacha" imperial (lo que lleva a muchos críticos a considerar que Lunarejo, como otros poetas "hispanos" atribuyen a los incas el bando de los "malos). Katu (la mujer venal) dirá: "Creo que el Inka deseará/ un jarro con plato plateado"... Y en medio de las fiestas en que Mundo es cabeza, U'ku vuelve a decir "mi vientre sea tambor"...; luego, vendrán los cantos y bailes:

"A los colibrís dádles de comer
aquí hay Nuijchu y flores Kantuj..."

Habrá también un: "Entra palomita" (la "urpillay") de la lírica amorosa, a quien se le pide: "regresa alegre".

Podemos señalar, a vía de ejemplo, unos puntos vinculados con las excelencias literarias de "El Hijo Pródigo". Claro que toda la obra es de singular resonancia a base de ese conjunto de personajes alegóricos que tienen en su propia nominación aliento de poesía. Se ha resuelto con ello el carácter de la obra eminentemente poética. Pero tenemos unos detalles. Aicha le pregunta al Mundo: "¿Quién es el hombre?"... Y Mundo responde: "Hermana, es un pájaro volando/viene a tu red para morir"... Huayna K'ari (que es la juventud de Hurin Saya) se pregunta: "¿quiere él seguir siendo joven eternamente?"/ (la vida fáustica). "Como el viento vuelan los años/pero la vida supera aun al viento./Quedaos vosotros, yo me voy, a acelerar mi muerte". Y la idea del tiempo cobra por momento excepcional dimensión. Es el propio Hurin Saya el que pregunta a su juventud: "Huayna K'ari, joven lozano/ ¿a dónde vas? ¿dónde estás?"... Y Posoko, que es la espuma, sirviente del Mun-

do, le contesta por aquél: “¿A la espuma, necio,/ se lo preguntas?/ La espuma se pierde en el agua,/ preguntáselo al río”. . . Y Pillonkoi, que es el torbellino, añadirá: “Anda y cuélgate en alguna parte,/ te daré una cuerda fuerte”. . . Y Huayna K’ari aparecerá nuevamente para decir: “¿Quién podrá detener un río que fluye?/ ¿Quién refrenar el curso de los días?”. Y Posoko nuevamente: “Las alegrías del mundo son espuma”. Se confunden en la temporalidad de la existencia las ideas de espuma, viento, río. El tiempo ha pasado, Hurin Saya ha venido a menos, la nota escéptica conceptista viene al pelo para este momento de la degradación del joven que salió a vivir la vida, mientras las mujeres cantan: “Afuera, afuera/ con el pobre hediondo./ Afuera, afuera/ que se vaya a paseo el harapiento”. Y Aicha, la deseada mujer carnal culmina: “¿Qué esperas aún?/ Fuera de aquí,/ ligero como una flecha”. . .

Loayza en el citado artículo sobre “El Lunarejo” incluido en *El sol de Lima*, señala algunas de las exuberancias barrocas “que le recuerdan los altares barrocos americanos adornados con frutos de la tierra: “Que venga primero el asado con jugo picante, tengo hambre. . . Yo digo que vengan sopa y jugos, charqui, conchas y gelatina, maíz sancocado y ensalada, maíz dulce y habas, carne no cocida y legumbres, mazorcas, frijoles cocidos, chicha dulce, hongos, humitas y porotos, palta, ensalada de chichi, papas y frutas secas, chicha de maní, amarilla y blanca” . . . Y dentro del mismo carácter sensual de los personajes que rodean a Hurin en su etapa de bacanal, encuentra asimismo Loayza una preferencia del Lunarejo —en boca de Uku— por las mujeres pequeñas, dentro de los ocultos deseos del eclesiástico. Y por distintos caminos a los que yo he seguido, cree encontrar un eco de soledad: “un corazón solitario que debe ser tocado por el amor”, que es también y esto no lo ha percibido Loayza, un profundo dejo barroco, el sentimiento de la soledad dentro de un gran cuadro ornamental y exuberante

Lo que está dentro del alquitarado adorno de Góngora y, por supuesto, dentro del pensamiento de Quevedo.

Las notas barrocas, de vuelta al espíritu del Medievo, se pueden apreciar a lo largo de todo el drama: "Uno de estos días los gusanos,/ cuando haya muerto, comerán/ tu cuerpo. Apúrate, U'ku"... "Ay hermano insensato —dirá Hanan Saya— ¿por qué fuiste/ a vagar por el mundo?/ A las manos de Nina quiru (el diablo)/ quizás ya no escaparás"...

Cuando Hurin Saya está de porquerizo del infierno lo acompaña su cuerpo U'ku tocando la flauta y recordando los días en que estaba lleno, mientras aquél se iba quedando vacío. Como hemos visto, Diospa Simin (la palabra de Dios), el servidor elegido por el Padre para que acompañe al Hijo, lo convence de volver a aquél y Hurin llega cargado de arrepentimiento ante la presencia paterna. De conformidad con el pensamiento cristiano siempre hay tiempo de arrepentirse y de gozar al igual que todos de la presencia y de los manjares de la casa del Padre. Esa es la idea fundamental de los Autos Sacramentales que culminan en el ágape, en la comunión, después del reconocimiento de las culpas.

Así llegan al manjar de Dios
nuestras almas
Librándonos de nuestros pecados,
nos alegraremos con El.

La Asociación de Artistas Aficionados de Lima puso en escena en 1949, esta obra, en adecuada adaptación. Pensamos que debería tener nuevas oportunidades "*El Hijo Pródigo*" para ser presentado a los públicos del Perú y del mundo hispanoamericano, como una muestra nada despreciable de un teatro noblemente logrado.

Amar su propia muerte

Esta tragicomedia —cuyo nombre es muy propio del teatro español del siglo XVII— es una obra de Espinosa Medrano compuesta al parecer cuando era colegial y publicada años después por sus compañeros o discípulos, tal como se dice en el parlamento último:

“El doctor Juan de Espinosa/Medrano, a quien debe/ el Seminario Antoniano/ créditos que lo engrandecen/ la sacó a luz, cuando era/ colegial actual, y espera/ que le perdonéis las faltas/ si en tal pluma caber pueden”.

Fue hallada por el P. Rubén Vargas Ugarte “en un viejo centón de piezas diversas que guarda nuestra Biblioteca Nacional —fue así destruído por el incendio— y antes que el tiempo y la polilla —fue el fuego, en verdad— tornasen indescifrable el manuscrito”... Gracias a la transcripción por él hecha se ha salvado esta representativa obra del teatro colonial en castellano, como la otra del Lunarejo lo es en el quechua. Dejamos a un lado “*El robo de Proserpina*” inhallado; y, por supuesto el *Uska Paucar* atribuído al propio Lunarejo y que está debidamente comprobado pertenece al siglo XVIII de nuestra Literatura.

Amar su propia muerte está basada en un pasaje bíblico del “Libro de Los Jueces”, del Antiguo Testamento; así como *El Hijo Pródigo* lo está en la parábola del Nuevo. La historia de Jael —en la Biblia— responde al período de la Profetisa y Juez Debóra, quien envía al general hebreo Barac contra el invasor Sísara, lugarteniente del Rey de Canaan, Jabín. Barac ha tomado el Monte Tabor y Sísara va a combatirlo con muchos hombres y carros, pero es derrotado por aquél. Sísara huye hasta la tienda de Heber Cineo, que guarda amistad con el Rey Jabín y allí Jael le da muerte con un clavo y un martillo. Jabín también será liquidado después.

Bendita entre las mujeres
sea Jael, mujer de Heber, el Cineo
Bendita entre las mujeres
que viven en tiendas
Agua pidió él, y ella dio leche;
en vaso de príncipes le dio nata.
Tomó su mano el clavo,
y su derecha el pesado martillo,
dió el golpe a Sísara,
rompió la cabeza,
le machacó y atravesó las sienes... etc. ²².

“De tan sencillo argumento —resume el P. Vargas Ugarte— se vale con destreza el Lunarejo para urdir la trama de su comedia, fingiendo unos amores entre Jael y Sísara, que ella astutamente acepta —sin perder la honra— y son descubiertos por Cineo”. El P. Vargas Ugarte no aclara que esos amores fingidos no son los que aisladamente prenden los celos de Cineo, sino que también recela del Rey Jabín, a quien pretende matar, a fuerza de ser su amigo. “La conducta aparentemente doble de Jael —añade Vargas Ugarte— y la lucha que se entabla en el ánimo de su esposo y que dan pábulo a no pocos episodios hábilmente entretrejidos, como una fingida correspondencia entre Jael y el Rey Jabín, constituyen el enredo en el que no poco se luce Espinosa Medrano”.

En la misma presentación de la obra expone el citado autor algunas de sus cualidades: “la urdimbre del drama”, “entretrejida tan hábilmente”; “el retrato de los caracteres”. “no deja de tener relieve en algunos”; “ingeniosos y nada forzados episodios que complican el desenlace y suscitan la lucha de encontrados afectos”; la semejanza con las

22. (“Canto de Débora” Cap. V. del *Libro de Los Jueces*). Sagrada Biblia. Versión directa de los textos primitivos por Mens. Dr. Juan Straubinger, Chicago, The Catholic Press, Inc. 1958.

comedias de la edad de oro del Teatro español: intervención del gracioso y de los rústicos; la "facilidad métrica", etc.

Señala Vargas Ugarte que "su estilo se resiente del entonces imperante conceptismo, pero en medio de esos alambicamientos y crespas frases, cuántas bellezas se encierran ²³. Las citas que consigna son todas relativas a las antítesis y notas conceptuosas resaltando la frase titular: "amar su propia muerte", que repiten varios de los personajes. Sísara, por ejemplo, dirá hacia el final de la obra:

"¿matarme ingrata? esto es/ *el amar su propia muerte*".

Claro que los conceptos abundan: "No es sorda la que no oye/ sino aquella que no escucha". Y varios de los monólogos, al estilo de Calderón, están llenos de reflexivas frases hechas por contrastes, retruécanos o por alusiones. Dirá Cineo: "Fue mi amor tan delicado/ que un retrato le es nocivo./ Triste honor, que estando vivo/ le da muerte aun lo pintado.

Hermosa escena muy propia del conceptismo es aquella en que se escucha un coro cantando: "Ven, muerte, tan escondida/ que no te sienta venir,/ porque el gusto de morir/ no me vuelva a dar la vida". Y Cineo proseguirá con el texto: "Ven, muerte, tan escondida/ que no te sienta venir./ Déjame, vida, morir/ que está en tal mal mi suerte/ que solicito la muerte/ por menos mal que el vivir". . . . "vete vida tan cansada/ ven muerte, tan escondida". . .

También es típica del teatro conceptista: "No es valle cumbre es oriente, que siempre amanece en él/ la hermosura de Jael". . . Pero esto nos lleva ya al tropo.

El drama está más lleno de metáforas que de otra clase de figuras literarias:

(la sangre) "vestida trasforme/ de las flores destos

23. Vargas Ugarte P. Rubén: *De nuestro antiguo teatro* (Colección de Piezas Dramáticas de los siglos XVI, XVII y XVIII) Lima, C.I.P., 1943.

prados/ los lirios en amapolas,/ los jazmines en acantos" ...

"titubeó el tropel de sus peñascos/ al tremolar mis bélicos damascos" ...

"Y al furibundo grito de mis tropas/ encorvaron sus álamos las copas".

"en golfos de luz inundas" (figura que repetiría Peralta en uno de sus primeros poemas a Cristo Crucificado) ...

"Donde, bajel de penachos,/ los aires el ave surca" ...
"forman abriles de plumas".

(la aurora) "trabó lucha de crepúsculos, con el tropel de las sombras" ...

El monólogo de Jael con la punta de la espada puesta en el pecho del Rey Jabín está lleno de imágenes: "Cuan-do todo lo enfurecen/ los alborotos del claustro,/ esa celeste muralla/ con escalas de alabastro/ y aunque lo embistan sañudos/ gigantes de espuma blancos/ que el mar preñado de viento/ cuajó en cristalinos partos,/ aunque en sus hombros de nieve/ arroje el barco tan alto/ que lo chamuscara el sol/ a no subir tan mojado (pedestre esta frase),/ y aunque contra él conspiren/ en cada espejo un amago,/ en cada diamante un riesgo,/ y en cada perla un desmayo,/ siempre exento y siempre libre/ va encima del agua el barco" ... etc.

Las enumeraciones poéticas responden al culto gongorino, pero también al reiterativo verso tan ejemplarizado en Calderón. Cineo en aquel monólogo citado, después de dejar con vida al Rey Jabín, termina: "Muerte busco no sentida/ en tan miserable extremo,/ que si es que la gusto, temo/ no me vuelva a dar la vida./ No puedo más; con mi agravio/gimo, peso, lloro, siento,/ ardo, padezeo, reviento,/ bramo, gimo, muero, rabio" ...

Interesante sería apreciar cómo Espinosa Medrano extrae del "Canto de Débora" (Cap. V. del *Libro de los Jueces*) aquel versículo que dice: "Los que cabalgáis sobre

asnas blancas" (referente a que solamente las personas distinguidas cabalgaban en acémilas blancas) para poner en el primer monólogo del General Barac ("Yo soy Barac y el caudillo/ de las palestinas tropas"), las calidades blancas de su cabalgadura: "salí en una yegua blanca/ que de alabastros se forma"; como si fuera "una garza" "que velara", y, luego, va describiéndola con amoroso detalle: "Ojos grandes, que encendidos/ centellas vivas abortan,/ corto y recogido el cuello,/ ancha frente, orejas cortas,/ el talle proporcionado,/ plata espumando la boca,/ bien hinchadas las narices,/ el anca lisa y redonda,/ parecía blanca nube/o tempestad procelosa,/ que una inundación de cerdas/ llueve por crines y cola".

Toda esta literatura barroca, revestida de imágenes, conceptuosas a veces, deslumbrada entre figuras contrastadas, otras, tienen un ejemplo fundamental de claro oscuro, propio del barroquismo que expusimos, en un parlamento del general Sísara en que muestra a la rosa resplandecida por el sol: "la gala joya despliega,/ el vivo nácar ilustra,/ porque sólo tiene vida/ si el sol flamante la alumbra"... Y en cambio: "Más si sombras del ocaso/ el carro fúlgido enlutan,/ por darle túmulo el golfo/ en sus cristalinas urnas,/ o marchita se desmaya/ o desmayada caduca"...

Signos misteriosos, temblores de tierra presagiadores de catástrofes, le dan un emocionado giro al drama en el centro del climax, cuando Espinosa Medrano cambia, asimismo, la estructura de los versos:

¿Qué es esto, que temblor tan estupendo
la tierra está moviendo?

Descuadernadas crujen en tal guerra
las peñas, por ser huesos de la tierra.

Y al fiero terremoto
tiritita el monte y titubea el soto.

Con sus polos parece
que el orbe sacudido se estremece,
ya que greña de árboles confusa,
por cabello del monte se espeluzna”...

Donde se utiliza la frecuente combinación de endecasílabos y heptasílabos para producir un efecto especial en la pausa de las siete sílabas, a fin de dar solemnidad a la noche “triste y agorera” y “al presagio” funesto, que deja hendidas y grutas, como sepulcros. Al final, en cambio, en alegres octosílabos, se señala la alegoría religiosa del drama: “Sísara fue la serpiente/ y será Jael, María”. “Sagrada historia” la llama el autor.

En total: *Amar su propia muerte* es una sugestiva pieza dramática que bien podría, como *El Hijo Pródigo*, servir para una presentación del teatro barroco peruano. Sería de interés crear incentivos para que grupos teatrales se interesen en ello.

Lástima que Martín Adán en su tan hermosa obra *De lo barroco en el Perú* pasara tan de ligero a Espinosa entre culteranos sin importancia o gongorinos sin Góngora, para sólo llegar a la figura de Peralta y Barnuevo, que le sirviera para tan sugestivos ejemplos de una admirada obra poética, que Martín Adán la va siguiendo con sus, asimismo, barrocos términos.

“El gongorismo, una vez llegado a América, ha de afin car elemental y simple —dice Martín Adán— reducido a puro y estricto estilo y será para su progresiva desfiguración y efectiva desgracia. La aguda y ágil defensa del Lunarejo demuestra cuánto se entiende y cuán poco se comprende al ingenuo Góngora del revés y del través, humano y henchido franco y saludable; al poeta hasta infeliz de la fábula de Píramo y Tisbe, predilecta del autor. Si cunde el modismo, lo

que más es superficie, lo más alienable y falible, ello ocurre cuando, fuera de coincidencias e idiosincrasias, más allá del hipérbaton y el trueque imprevisto por felices y estables, se han expresado ya los antiguos y mejores de un modo culto, pero no culterano, y así la Anónima, Amarilis, Miramontes y Mexía”²⁴.

Creo que leyendo no sólo el *Apologético* —sino toda su obra— se puede encontrar un Espinosa Medrano más allá de la mera superficie, más allá del hipérbaton y el trueque, lleno de tantas excelencias como las que tienen el “Discurso en Loor de la Poesía”, la “Epístola a Belardo”, “Armas Antárticas” y “El Parnaso Antártico” de aquellos escritores citados. Y que antes de la actitud realista quevediana de Caviedes y del barroquismo feliz y pleonástico de Peralta, el Lunarejo tiene un lugar muy importante en el desenvolvimiento de las letras peruanas en el estadio de lo logradamente barroco. Claro que, como ha dicho García Morejón, “las dos direcciones más singulares del barroquismo literario (son) *el conceptismo y el culteranismo*. Ambas direcciones se ofrecen en las letras de otros países, pero en ninguna de ellos encontraremos (como en España) ni un Gracián, teorizador del primero, ni un Quevedo ni un Góngora. Góngora y Quevedo representan la quintaesencia del sentir literario del Barroco europeo”.

Y de esta afirmación y de esa negación no se escapa ni Juana Inés de la Cruz, con todo lo que ella ha aportado al culteranismo y conceptismo de América Hispana. Pero establecidas, con seguridad, distancias y proporciones, Espinosa Medrano es importante hito y referencia inequívoca de cómo el barroco logró también en América altas prendas, en aquel

24. Fuente Benavides, Rafael de la (Martín Adán): *De lo barroco en el Perú*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1968.

25. García Morejón, Julio: *El barroco* (Coordenadas estético-literarias) Sao Paulo-Universidad de Sao Paulo, Instituto de Cultura Hispánica de Sao Pulo — 19668

período; porque es bueno volver a insistir que el barroquismo ya estaba en la ruta sangrienta de la conquista y perdura, entre los "altazores" de Huidobro y la novela de Carpentier, por citar sólo un poeta y un narrador de los muchos barroquísimos e importantes en alto grado de Hispanoamérica de este siglo. En Espinosa Medrano vibró la imagen encandilada y se adornó con flores y pámpanos que rodearon su salomónica columna estilística, en el ensayo literario, en el sermón resonando entre latinajos y retorcimientos del castellano en la Catedral mestiza; y en el teatro alegórico en quechua con parábola nutrida en territorio aborigen; y poéticamente bíblico en la ficción dialogada en Jael. No tempestuoso en nada, pero sí contrastadamente dramático. Rico en esencias; y no tan sólo en formalidades literarias.

BIBLIOGRAFIA

JUAN ESPINOSA MEDRANO

Apologético/ En favor de D. Luis de Góngora/ Principe de los Poetas lyricos de España, contra Manuel/ de Faria y Sousa, Caballero portugués que dedica/ Al Exemo. S. D. Luis Mendez/ de Haro, Duque Conde Olivares/ Su autor/ El Doct. Juan de Espinosa Medrano/ Colegial Real en el insigne Seminario de San Antonio el Magno./Cathedrático de Artes y Sagrada Theología en el./ Cura Rector/ de la Santa Iglesia Cathedral de la Ciudad del Cuzco/ cabeza de los Reynos del Perú en el Nuevo Mundo. Año/ 1662: / /: Con licencia. En Lima. En la Imprenta de Juan de Quevedo y Zárate. (Hay otra edición de 1694, en la misma Imp. de Juan de Quevedo y Zárate, de la que se sirvió Ventura García Calderón para una edición. *Extrait de la Revue Hispanique*, tomo LXV, New York, París, 1925; y para otra en Biblioteca de Cultura Peruana, tomo V, París, Desclée de Brouwer, 1938. Asimismo Luis Nieto presentó otra edición dentro de las páginas de la *Revista Universitaria del Cuzco*, Años LI y LII, Nos 122-123-124-125 (Número Extraordinario), Cuzco, 1965. Tenemos una última edición del *Apologético*, publicada por la Universidad Católica del Perú, en Lima, 1973.

Discurso sobre si, en un concurso de opositores a beneficio curado, debe ser preferido, caeteris paribus, el beneficiado al que no lo es en la promoción de dicho Beneficio. Lima, 1664.

Panegírica declamación por la protección de las ciencias y estudios que incumbe al Sor. Maestre de Campo Don Juan de la Cerda y de la Coruña, Coregidor y Justicia Mayor por Su Majestad en la ciudad del Cuzco, etc. de Juan de Espinoza de los Monteros Medrano, Colegial Real del Seminario de San Antonio el Magno en la misma ciudad que la dijo y oró. Advexit reduces secum victoria Musas. Claud. in praef. Pan. 3. Laud. Stil. (1664?)

*Censura del Dr. Juan de Espinosa Medrano para el "Sermón en la solemnidad de la Virgen María señora Nuestra, con título de lo Antigua" por Alonso Bravo de Paredes y Quiñones. Lima, 1669. D. Ioannis de Espinosa Medrani S. T. D., In Diuini Antonii Cozcoane Urbis totius quidem Novi Orbis Metropolis insigni Seminario Regalis Collegae, In eodem Collegie praedictae almae Facultatis semel atque iterum Professoris Primarii, Liber alium (sic) Artium Antecessoris, olim Sancti Christophori ad Arcem Ecclesiae Rectoris, ac pro Divini Verbi Praedicatoribus et Parochis totius Dioecesis de Linguarum peritia Synodalis (ut aiunt) Examinatoris, tandem in eadem Urbe Cathedralis Basilicae Canonici Magistraelis, nunc Thesaurarii, etc. *Philosophia Thomistica* seu Cursus Philosophicus duce D. Thoma Doctore Angelico peractus Ubi Peripateticorum doctrina, dilucide exponitur, declaratur, veneratione Antiquorum sapientia nova meditatione suspicitur, explicatur: Platon, Aristoteles, Porphyrius, D. Thomas, Caietanus. aliique veteres scientiarum Antesignani ab aemulorum invidia et neotericorum morsiculis vindicantur, defenduntur, et ut plurimum nova omnia hostium argumenta non invita (ut dicitur) Minerva perpenduntur, enodantur. Opus sane accuratum, et Sacrae Theologicae Candidatis nedum utile sed apprime necessarium. Tomus Prior. Romae Ex Typographia. Rev. Cat. Apost. 1688. Superiorum Facultate. 1688.*

La Novena Maravilla Nuebamente hallada en los Panegíricos sagrados que en varias festiuidades dixo el So. Arcediano Dor. D. Ivan de Espinosa Medrano. Primer Canónigo Magistral. Tesorero Chantre y finalmente Arcediano en la Cathedral del Cuzco en

los del Pirú. Presentólos con fineza Al Orden del Gran Patriarca Sto. Domingo, el M^o Agustín Cortés de la Cruz, capellán real de la gran ciudad del Cuzco, Discipulo del Autor que los saca a luz y los imprime a su costa. Madrid, 1695.

Espinosa Medrani (Joannis de) "*Disputations de Actibus Humanis*" / M. S., neatly written in about 140 pages, 40 Cuzco, 17th Century. (Este manuscrito, según refiere VGC, se vendía en Londres en 1873, por los libreros Puttick & Simpson, en su Biblioteca Peruviana.

El Hijo Pródigo (Drama religioso en tres partes). *Poemas Dramáticos y Líricos del Idioma Quechua*, por el Dr. E. W. Middendorf. Leipzig, F. A. Brockhays, 1891. (Traducción directa y a menudo literal por Federico Schwab). Lo recoge Jorge Basadre en *Literatura Inca*, Biblioteca de Cultura Peruana, tomo I, París, Desclée de Brouwer, 1938.

Amar su propia Muerte (recogida, con un comentario preliminar, por el R. P. Rubén Vargas Ugarte, S. J., en *De nuestro antiguo teatro*. Tomo IV, Lima, C.I.P., 1943. (Posteriormente ha hecho Carlos Milla Batres una nueva edición con comentarios y notas del P. Vargas Ugarte, 1970).

INCORPORACION DEL ACADEMICO DON

MARIO VARGAS LLOSA

(Sesión pública del 24 de agosto de 1977)

JOSE MARIA ARGUEDAS, ENTRE SAPOS Y
HALCONES

(Discurso de Don Mario Vargas Llosa)

Señor Director de la Academia Peruana de la Lengua
Señor Embajador de España
Señores académicos
Señoras y señores:

Si hace veinte años me hubieran dicho que un día iba a ser académico hubiera tomado la profecía como un agravio o como una broma. Las palabras 'academia', 'académico', me parecían entonces, y, con perdón de ustedes, no han dejado de parecerme todavía, parientes consanguíneas de cosas con las que me siento tan distanciado ahora como cuando era adolescente: el casticismo, el conservadurismo, el catolicismo. A pesar de ello, he aceptado la cariñosa conspiración de antiguos maestros de San Marcos, de parientes y de amigos, para instalarme entre ustedes, por razones que me gustaría confiarles.

La primera tiene que ver con el desamparo de la literatura en el Perú. Huérfana de apoyo oficial y privado, desdenada por unos e ignorada por otros, malvive de milagro y gracias a esfuerzos individuales que son gotas de agua en un desierto de indiferencia u hostilidad. En estas condiciones es infantil cultivar la iconoclasia literaria: no se puede comba-

tir lo inexistente y es pérdida de tiempo matar cadáveres. En nuestro páramo intelectual, cualquier empeño a favor de la literatura y del espíritu, y de cualquier signo, debe ser aplaudido y apoyado por los escritores como un combate contra la barbarie que nos cerca y que no es sólo política y económica sino también cultural. Formar parte de una institución cuyos miembros, de manera desinteresada, se reúnen a hablar del idioma y de las letras es, dentro de este desolado contexto, contribuir, de un modo parco sin duda pero inequívoco, a mantener viva el alma de nuestro país y todo aquel que sea conyidado a participar en ella debe sentirse agradecido.

La segunda razón es que ser miembro de la Academia es una manera como cualquier otra de afirmar el orgullo que todo peruano debería sentir de hablar en castellano y de ser, gracias a España, miembro pleno de una de las más dinámicas provincias culturales del mundo. Sin que esto signifique menospreciar nuestro pasado prehispánico ni el quechua o el aymara, creo que el desarrollo del Perú es inseparable de la afirmación y extensión de la cultura y la lengua que hacen de nosotros parte indivisible de una comunidad de doscientos millones de hombres que, en el nuevo y en el viejo continente, comparten una historia, una cultura y experiencias que aseguran nuestra modernidad y nuestro diálogo con el resto de los hombres. Un viejo prejuicio, en nuestro país, acostumbra identificar a la cultura de raigambre española con tendencias políticamente retrógradas y religiosamente ultramontanas. Sólo la ignorancia puede amparar semejante desatino en relación con el país donde nacieron los fueros populares, el primero que enseñó al mundo a combatir con guerrillas a los tiranos y aquel cuyas literaturas, aun en los momentos de mayor represión oficial, consiguieron ser siempre, en la palabra de sus mejores creadores, insumisas, heterodoxas y tercamente enraizadas en lo popular, desde los tiempos del Arcipreste y de Martorell hasta los de Lorca y Machado. Después

del mío, a ningún país me siento tan unido ni quiero tanto como a España, a la que debo (y pienso sobre todo en Cataluña, en Barcelona) mucho de lo que soy y de lo que he podido hacer. Esta es, supongo, una buena oportunidad para decirlo. Por lo demás, confío en que ser académico no cancele ni modere en mí una cierta vocación de inconformidad —ante los poderes establecidos, desde luego, pero sobre todo ante mi propio trabajo— pues una de las pocas certidumbres que he alcanzado es que no hay nada tan eficaz como la *satisfacción* para matar o idiotizar a un escritor.

Escribir en castellano, ser uno de esa legión de creadores que ha dado a la humanidad el Quijote y los Comentarios Reales, Residencia en la Tierra, Piedra de Sol o los Poemas Humanos, no es, en modo alguno, renunciar a la experiencia intransferible de su pueblo, provincia o aldea. Al contrario, es tener la posibilidad, gracias al idioma en que uno escribe, de realzar la visión de lo propio con una perspectiva más ancha, hablar de una variante significativa de lo humano —el Perú— con la seguridad de ser escuchado y comprendido. Así lo entendieron el Inca Garcilaso de la Vega y César Vallejo, y así lo entendió también José María Arguedas, ese escritor que conoció y amó como pocos el Perú de habla quechua, y de quien, luego de este obligatorio preámbulo, voy a hablarles.

* * *

Es arriesgado aceptar a pie juntillas las interpretaciones que hace un autor de su propia obra, ya que ésta, por su cercanía —ese contexto que el escritor difícilmente distingue del texto—, puede resultar para él más enigmática que para sus lectores. Tomar al pie de la letra lo que José María Arguedas decía sobre lo que escribió ha llevado a muchos —a mí mismo, en una época— a pensar que el méri-

to de sus libros está en haber mostrado más verazmente la realidad india que otros escritores. Es decir, en el documentalismo de su ficción.

En varias ocasiones Arguedas afirmó que su vocación había surgido por la necesidad que sintió de rectificar la imagen que presentaba del indio la literatura peruana de su tiempo. Se lo oí decir en una entrevista que le hice en 1955 ¹; dos años más tarde, en la revista *América*, volvió a asegurar que el estímulo para sus primeros relatos fue haber descubierto, al entrar a la Universidad, que "la novela, el cuento y la poesía mostraban un indio sustancialmente distinto del verdadero y no sólo al indio sino todo el universo humano y geográfico de los Andes" ². Y ocho años después, en el Primer Encuentro de Narradores, lo repitió de manera categórica: "Yo comencé a escribir cuando lei las primeras narraciones sobre los indios; los describían de una forma tan falsa escritores a quienes yo respeto, de quienes he recibido lecciones como López Albújar, como Ventura García Calderón. López Albújar conocía a los indios desde su despacho de Juez en asuntos penales y el señor Ventura García Calderón no sé cómo había oído hablar de ellos... En esos relatos estaba tan desfigurado el indio y tan meloso y tonto el paisaje o tan extraño que dije: "No yo lo tengo que escribir tal cual es, porque yo lo he gozado, y yo lo he sufrido" y escribí esos primeros relatos que se publicaron en el pequeño libro que se llama *Agua*" ³.

Sin embargo, junto al deseo de dar un testimonio fiel de la realidad andina, había en los orígenes de su vocación, más decisiva, más secreta, una razón personal. Esa infancia atormentada y exaltada que tuvo, su orfandad precoz,

1. *Narradores de hoy*. José María Arguedas, en "El Comercio", Suplemento Dominical, Lima, domingo 4 de septiembre de 1955.

2. *Canciones quechuas*, en *América*, Washington, 1957, Vol. 9. N° 9.

3. *Primer Encuentro de Narradores Peruanos (Arequipa, 1965)*, Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1969, pp. 40.41.

los maltratos de la madrastra y el hermanastro, las orgías que éste le obligó a presenciar y que sin duda lacraron su vida sexual, su condición de hombre a medio camino de dos culturas, la necesidad de exorcizar de su memoria amargas, nostalgias, odios, debieron ser tan determinantes como aquella razón social en su destino de escritor. Afortunadamente ocurrió así. Gracias a esos factores que él, en una ocasión, lúcidamente llamó "individuales y perturbadores" ⁴ fue José María Arguedas, además de testigo sutil del mundo de los Andes, un genuino creador.

Mostrar la verdad andina, enmendar a los escritores que habían desfigurado al indio son declaraciones de buena intención. Otra cosa son las obras que fraguaron, en un proceso del que Arguedas sólo podía ser parcialmente consciente, sus sentimientos solidarios, su imaginación y ese sustrato de experiencias transtornadoras que se formó sobre todo en sus años de infancia. Lo cierto es que, partiendo de un conocimiento más directo y descarnado de la Sierra, Arguedas no desfiguró menos la realidad objetiva de los Andes. Su obra, en la medida en que es literatura, constituye una negación radical del mundo que la inspira: una hermosa mentira. Simplemente, en su caso, como era mejor escritor que López Albújar o García Calderón, su visión de ese mundo, su mentira, fue más persuasiva y se impuso como verdad artística. Los cuentos de Arguedas no son "veraces" en el sentido que dan a esta palabra quienes creen que el valor de la literatura se mide por su aptitud para reproducir lo real, para repetir lo existente, quienes piensan, como decía Stendhal, que la novela es un "espejo". La literatura expresa una verdad que no es histórica, ni socioló-

4. En el artículo *Canciones quechuas* ya citado: "...pretendía escribir relatos en los que intenté describir ese mundo tal como vivía en mi memoria y en mi naturaleza. *"Pero en los relatos podían intervenir elementos muy individuales y perturbadores"*. (El subrayado es mío).

gica, ni etnológica, que no se determina por su semejanza con un modelo pre-existente. Es una escurridiza verdad hecha de falsedades; modificaciones profundas de la realidad, desacatos subjetivos ante el mundo, correcciones de lo real que fingen ser su representación. Discreta hecatombe, contrabando audaz, una ficción lograda destruye la realidad real y la suplanta por otra cuyos elementos han sido nombrados, ordenados y movidos de tal modo que traicionan esencialmente lo que pretende recrear. No se trata de una operación caprichosa: el desordenador verbal rehace, corrige, desobedece lo existente a partir de experiencias claves que estimulan su vocación y alimentan su trabajo. El mundo forjado así, de palabra y fantasía, es literatura cuando en él lo añadido a la vida prevalece sobre lo tomado de ella. Ese elemento nuevo, la *originalidad* de un escritor, curiosamente, resume con implacable fidelidad su más íntima historia. Si en ella otros hombres se reconocen, la admiten como suya, leen en ella sus propias vidas, la mentira literaria, como tocada por una varita mágica, pasa a ser verdad, realidad viva, mito y símbolo en los que el hombre ha transfigurado sus heridas y sus deseos.

Esta reconstitución sediciosa de la vida en una ficción, a imagen y semejanza de una historia personal —en la que, desde luego, se refleja la historia a secas— es lo que intentaré describir en los cuentos y relatos que escribí Arguedas⁵. Los primeros aparecieron en diarios y revistas de Lima en 1934 y los últimos en 1967, dos años antes de su muerte. Fueron concebidos, pues, con intervalos, práctica-

5. La compilación mejor hecha hasta ahora es la de Jorge Laforgue, *Relatos completos*, Buenos Aires, Editorial Losada, S. A., 1975. A ella hay que añadir los primeros cuentos, que exhumó José Luis Rouillón, *Cuentos olvidados*, Lima, Ediciones Imágenes y letras, 1973, y los relatos *Doña Caytana* (Suplemento Dominical de "La Prensa", Lima 29 de septiembre de 1935), *Runa Yupay*, Lima, Comisión Central del Censo, 1939, *El forastero* ("Marcha", Montevideo, 31 de diciembre de 1964) y *El puente de hierro* ("Runa", Revista del Instituto Nacional de Cultura, Lima, mayo, 1977).

mente a lo largo de toda su vida, y algunos de ellos —*Diamantes y pedernales, La agonía de Rasu-Ñiti, El sueño del pongo, Warma Kuyay, El forastero*— son, junto con *Los ríos profundos*, lo mejor que escribió.

1) *La violencia*

La más acusada característica de la sociedad que estos cuentos describen es la violencia, una crueldad que, encubierta o impúdica, comparece en todas las manifestaciones de la vida. Se trata de una sociedad andina —sólo *El cargador, Orovilca, El forastero* y el trunco *El puente de hierro* no suceden en la sierra peruana, pero también en ellos se halla ésta presente como referencia—, feudal, en la que un puñado de 'mistis' —gamonales, comerciantes— de cultura medianamente occidentalizada, ejerce una explotación múltiple sobre la masa india, de habla y tradición quechuas. Esta masa se divide en comuneros independientes, como los de Utej-Pampa, y comuneros adscritos a tierras patronales en calidad de tributarios, o concertados, pastores, mayordomos, sirvientes, etc. Existe una delgada capa de mestizos, tan insignificante que no sirve de lazo de unión ni siquiera de amortiguador entre indios y 'mistis'. Estos viven incommunicados, odiándose y desconociéndose, y sus únicas relaciones resultan del abuso y la explotación que los unos infligen a los otros. La injusticia de que es víctima el indio está documentada a lo largo de los relatos, que, desde este punto de vista, pueden ser leídos como un catálogo de iniquidades. El 'misti' se apodera arbitrariamente de las tierras de las comunidades, haciéndolas cercar y luego llamando a la autoridad política y al juez para que convaliden el despojo (como Don Ciprián); monopoliza el agua y concede a los campesinos raciones avaras de modo que sus tierras se agostan (como Don Braulio); se adueña de vacas, caballos, chanchos y demás animales de los indios con el

pretexto de que han invadido sus heredades (como Don Ciprián Palomino); viola impunemente a las indias (como Don Froylán) y se hace justicia por su mano, sin rendir cuenta a nadie y de acuerdo a su código moral racista y machista (como Don Silvestre). El 'misti', aunque habla quechua —para dar órdenes— menosprecia a los indios, considera "asquerosas" sus costumbres (así califican los principales de San Juan al *ayla*), y, para castigarlos por faltas cometidas, o por simple maldad, es capaz de flagelarlos, o martirizarlos, como el patrón de *El sueño del pongo* que obliga a su sirviente a imitar a perros y vizcachas y lo expone a la mofa de los otros indios.

Sus lugartenientes, en estos vandalismos, son el gobierno y el cura. Aquél le envía soldados para que escarmienten a balazos a los indóciles, como a los chaviñas en *Agua* por insubordinarse contra Don Pedro, o para llevar a cabo la leva de reclutas, operación en la que —se ve en *Doña Caytana*— los indios son cazados y arreados igual que animales. Sin embargo, algo positivo resulta de esta experiencia en la que el campesino es desarraigado, rapado, uniformado y enviado al cuartel. Una constante de la realidad ficticia es que los rebeldes sean casi siempre ex-reclutas que han vuelto a sus pueblos, como el Victo Pusa de *Los comuneros de Utej-Pampa*, como Pantacha y el "varayok" de los tinkis en *Agua* y como Pascual Pumayauri en *Los escolares*. Incluso en *Runa Yupay*, relato de encargo, escrito en 1939, aparece este personaje: Cristín Garayar, indio licenciado, tranquiliza a sus hermanos que desconfían y los exhorta a colaborar con el Censo; y quienes recaban las informaciones son los 'movilizables' Teodoro Garayar, Lucas Mayhua y Felipe Delgado. En cuando al cura, su función no parece ser otra que la de predicar la resignación ante la injusticia, o, como se dice en *Los escolares*, ir "de puerta en puerta, avisando a todos los comuneros para que se engallinen ante el principal".

Si la denuncia de estas iniquidades hubiera sido el logro mayor de Arguedas, es probable que sus relatos no hubieran sobrevivido a las narraciones de sus contemporáneos, donde tales horrores se referían incansablemente. Lo innovador en su caso no estuvo en estos temas ni en el sentido de indignación que impregna sus cuentos. Este es el aspecto convencional de ellos, algo que era moda en la literatura de su época. Su originalidad consistió en que, al tiempo que parecía "describir" la Sierra, realizaba una superchería audaz: *inventaba* una Sierra propia. En 1950 diría que, para escribir con autenticidad sobre el indio, debió efectuar "sutiles desordenamientos" en el castellano⁶. Los desordenamientos más atrevidos los llevó a cabo en las cosas y las personas antes que en las palabras.

Observada de cerca, se descubre que la pintura de la injusticia en sus relatos no es precisamente realista. El principal, por sus excesos, suele deshumanizarse, asumir las características abstractas de ejecutante de una fuerza malvada e impersonal que se manifiesta por su intermedio. El Don Rufino de *Kellkatay-Pampa* es un depredador irredento: "todo" cae bajo el plomo de su carabina —carneros, llamas, caballos cerriles, vacas, vicuñas—, salvo las ágiles 'parionas', que siempre alzan el vuelo a tiempo. El Don Silvestre de *El vengativo* es un psicópata sádico que goza con su rabia, un hombre al que el odio da tanto placer como el amor. Y el Don Aparicio de *Diamantes y pedernales* perpetra crueldades vertiginosas, como despedazar contra las baldosas a su dócil arpista y cortar en vivo una lonja de carne a su potro. Los 'mistis' de *Hijo solo*, Don Adalberto y Don Angel, dos hermanos "caínes", están enfrentados en una guerra sin cuartel, maldición autodestructiva más que lucha de intereses, en la que rivalizan en vesanías, como arrasar co-

6. En *La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú, Mar del Sur*, Vol. III, Enero-Febrero 1950, Lima-Perú, p. 70.

sechas, aniquilar animales, torturar a sus respectivos peones. Depredador, psicópata, caín, el 'misti' es también el corruptor, el que cancela la inocencia: el Don Guadalupe de *Amor mundo* lleva en las noches a un niño a contemplar cómo estupra a las señoras del pueblo.

Estas últimas historias se basan, le dijo Arguedas a Sara Castro Klarén, en "experiencias traumáticas que sólo he relatado después de cuarenta años de meditar en cómo tratarlas"⁷. El hermanastro del que, en los últimos años de su vida, Arguedas habló con tanta libertad, como rompiendo un tabú, no sólo lo sometió a ese género de espectáculos. Su llegada a la casa de San Juan de Lucanas, donde José María vivía con la madrastra —pues el padre, juez, pasaba la mayor parte del tiempo en Puquio—, procedente de Lima, trastornó la posición del niño en el lugar. El hijo de sangre desplazó al entenado, quien se vio disminuido a la condición de sirviente. ¿Fue el hermanastro tan cruel con Arguedas como éste lo recordaba? No tiene mucho interés averiguarlo. Lo importante es que, en la memoria y en los sentimientos del futuro escritor, este personaje de su infancia se convirtió en el responsable primero de sus desgracias y —¿por extensión?— de las ajenas:

"Llegó e inmediatamente se convirtió en personaje central del pueblo. Desde el primer momento yo le caí mal porque este sujeto era de facciones indígenas y yo de muchacho tenía el pelo un poco castaño y era blanco en comparación con él. En la sierra, el blanco es superior, o había sido. El era un sujeto de aspecto desagradable. Por lo menos, causaba cierto temor porque tenía una expresión de engreído, de esos que hacen lo que les da la gana. Yo le cogí temor. Con la presencia de este hombre me metí más que antes a la cocina. Aquí ya la cosa estaba clara. Yo fui

7. José María Arguedas, *Testimonio sobre preguntas de Sara Castro Klarén*, en *Hispanérica*, Revista de Literatura, año IV, número 10. Md. USA, 1975, p. 48.

relegado a la cocina e incluso, cuando mi padre no estaba, quedaba obligado a hacer algunas labores domésticas; a cuidar a los becerros, a traerle el caballo, como mozo. No era una labor que yo la sintiera como humillante. Por lo menos hasta que él no me hizo sentirlo, yo no lo sentí.

“Yo estaba completamente feliz. Yo lo que sentía cuando llegó este hombre era que la madrastra no trataba mal a los indios pero que este hombre impuso un cambio. Era un criminal, de esos clásicos. Trataba muy mal a los indios, y esto sí me dolía mucho y lo llegué a odiar como lo odiaban todos los indios”⁸.

Esto último es verdad, no cabe duda. El ‘misti’ de los relatos está diseñado a menudo a partir del odio que brotó en esa infancia lastimada, un odio tan poderoso que pudo durar cuarenta años. Los rasgos demoníacos del ‘misti’ de los cuentos de Arguedas deben menos, seguramente, a los modelos vivos de gamonales que conoció en sus años serranos, que a ese ‘demonio’ de su niñez, a los sentimientos de amargura y rencor, de desquite, que le inspiraba ese personaje que le arrebató la inocencia, lo maltrató e hizo de él —hijo de ‘misti’— un pongo⁹.

Por lo demás, es muy posible que ese ‘temor’ que el niño sentía por el verdugo de su infancia —sensación de impotencia total que confiere al adulto un halo todopoderoso, que lo acoraza de invulnerabilidad— se haya proyectado en la realidad ficticia, como elemento universal y objetivo, característico de las relaciones entre indios y principales. Estas relaciones parecen a veces mágico-religiosas más que

8. *Ibid.*, p. 47.

9. “Aquel personaje poderoso e inmensamente malvado que presento en el cuento *Agua* fue sacado de la vida real. Era un hermanastro mío”, le dijo Arguedas a Tomás Gustavo Escajadillo (en *Entrevista a José María Arguedas, Cultura y Pueblo*, Publicación de la Casa de Cultura del Perú, Lima Julio-Diciembre de 1965, Nos. 7-8, p. 22). Esto es cierto, pero sólo parte de la verdad. Porque casi todos los de más ‘mistis’ principales de sus cuentos tienen la misma matriz.

económico-sociales. Es verdad que el poder de los 'mistis' es grande —tienen armas, los soldados vienen a socorrerlos, los curas los ayudan predicando la sumisión—, pero la mayor parte del tiempo vemos que el temor y el servilismo de la masa son desproporcionados respecto de la fuerza del principal. Este, hombre solo o rodeado de un reducido número de adictos, podría ser derrotado por la marea india. No ocurre así porque ejerce sobre ella una suerte de hechizo. Su presencia impone silencio y propaga el miedo. Sus órdenes, aunque sean bestiales, se acatan sin replicar y sus desmanes se aceptan como fatalidades. Cuando el patrón parte por unos días parece romperse un encantamiento y hay una explosión de júbilo, pues (sucede cuando sale de viaje el Don Ciprián de *Los escoleros*) "hasta el día era más claro y el pueblo mismo parecía menos pobre". Ser maligno, encarnación de un destino sombrío, esa figura odiada y respetada parece existir por decisión de una divinidad implacable ante cuyos designios el indio no tiene otra alternativa que la resignación o la rebeldía estéril, condenada (como la de Pantacha o la de los craviñas) al fracaso, es decir a la muerte.

La violencia que impera en la realidad ficticia está magnificada, además, por el hecho de que quien relata y protagoniza las historias, la víctima o el testigo de la crueldad, es casi siempre un niño, o una persona indefensa y marginal, el ser más vulnerable, el menos preparado para defenderse. Una constante es el huérfano, hijo de 'misti', que por razones oscuras es criado como sirviente. Este personaje —el niño Ernesto y Juancha de *Agua*, el niño Santiago de *Amor mundo*, el niño anónimo de *Doña Caytana*—, con ligeras variantes y distintos nombres reaparece obsesivamente en la realidad ficticia, y la desubicación, la tristeza, el miedo, la soledad y los arrebatos de exaltación que son sus rasgos contagian el contorno, se convierten a menudo en cualidades del hombre, de la vida. Arguedas ha proyec-

tado en ese personaje recurrente el niño que fue (o que, de lejos, creyó o quiso ser) en esa época "tremenda" en que nacieron la mayoría de sus temas, esa infancia que —como escribió en el Segundo Diario de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*— se prolongó "encarnizadamente hasta la vejez". Cuando este personaje no aparece, ocupa su lugar alguien tan desamparado como él: seres recogidos, como el huérfano Singu y el perrito vagabundo de *Hijo solo*, el humilde hombrecillo de *El sueño del pongo* a quien por su poquedad alguien llama "huérfano de huérfanos", madres que pierden a su hijo y enloquecen como Doña Caytana o como la vaca Ene que cada mañana va a lamer el cuero del becerrito Pringo, o parias solitarios que son (o la gente los cree) pobres de espíritu, como el 'upa' Mariano de *Diamantes y pedernales* o fantasmas sin cara y sin nombre que deambulan enfermos de nostalgia por una ciudad desconocida como el anti-héroe de *El forastero*.

Estos marginales son, en la realidad ficticia, el centro del mundo, el eje en torno al cual nacen las historias. Testigos privilegiados de la violencia congénita a la vida, sus más lastimosas pruebas son, también, almas lúcidas respecto de esa condición trágica, que se acongojan por su suerte. La compasión por el débil, por el indefenso, por la víctima que reina en esta sociedad disimula —y a veces la exhibe sin tapujos— una tendencia a la auto-compasión, e, incluso, un latente masoquismo: el hombre se complace en sufrir para apiadarse de su sufrimiento. El arpista de *Diamantes y pedernales* se sienta un día a llorar en el poyo de la casa del patrón. Lloro por las moscas, por una araña de cuerpo grande y patas cortas. "Y era —dice el narrador— que el mundo le hacía llorar, el mundo entero, la esplendente morada, amante del hombre, de su criatura". Este desbordamiento de un ser que padece y se contempla padecer y llora por el padecimiento propio y universal es otra constante de la realidad ficticia. A veces, como en este caso,

es actitud de un personaje, pero, en la mayoría de los relatos, es la actitud del narrador, lo que explica en qué seres se encarna o a quiénes acompaña de cerca, la clase de historias que cuenta y las reacciones que trata de provocar en los lectores. Violenta y emotiva, de un sentimentalismo a flor de piel y de una sensibilidad tan aguzada, en la realidad ficticia hay, se diría, una irreprimible vocación por experimentar el sufrimiento para poder compadecerlo.

La crueldad, por lo demás, no depende exclusivamente de la explotación de 'mistis' sobre indios, no resulta sólo de la estructura socio-económica o de los prejuicios de los blancos. Con la misma ferocidad que entre los hombres, hace estragos entre los animales. Vacas, becerros, vicuñas, perros, pájaros, insectos, nadie está a salvo de esa fuerza dañina que, a través de agentes varios, irrumpe contra todos y contra todo como para acabar con lo existente. Del martirio de los animales no sólo es responsable el 'misti'; también el mestizo y el indio suelen descargar contra esos seres indefensos sus frustraciones y su cólera. Un motivo que pasa de relato a relato, estableciendo un denominador común, es la imagen de seres desbarrancados por culpa de la maldad o del azar. Así como en uno de los textos más antiguos, *El vengativo*, vemos a la amante fiel de Don Silvestre "caer al barranco y rodar al fondo de la quebrada", veremos luego (en *El barranco*), atropellado por la mula nazqueña de Don Garayar, al becerrito Pringo rodar al abismo, rebotando entre los peñascos. En *La muerte de los Arango* será el sacristán Don Jáuregui quien despeñe al caballo tordillo de un principal como conjuro contra la peste, y en *Hijo solo*, uno de los 'caínes', Don Adalberto, desbarranca veinte vacas de su hermano.

La maldad del hombre contra el animal alcanza extremos asombrosos. En la comarca devastada por la guerra de los 'caínes' han desaparecido los perros pues Don Adalberto y Don Angel los han matado a todos "a balazos, con ve-

nenos o ahorcándolos en los árboles". En *Warma Kuyay el indio Kutu* se venga de su patrón empuñando el zurriago y rajando el lomo a los becerros más finos y delicados. El mestizo Don Antonio, chofer del cuento de ese nombre, ciego de rabia porque se le ha muerto un novillo, se ceba contra su cadáver: le punza los ojos y trata de incrustarle una rama en el ano. He citado el caso de Don Aparicio, que rebana a su potro preferido, Halcón, para alimentar a un cernícalo. Pero no sólo los adultos son propensos a esta forma de crueldad; también los niños, como se sabe en *El horro viejo*, donde Santiago recuerda que Jonás —sin duda otro chiquillo— "atravesaba grillos con una espina, por parejas, y les amarra un yugo de trigo, para que aren" ¹⁰.

"Yo he sentido, desde pequeño, cierta aversión a la sensualidad", le confesó José María Arguedas a Tomás Gustavo Escajadillo ¹¹. Si no lo hubiera dicho, de todos modos lo sabríamos, por el cariz del mundo que creó, un mundo espartano y frugal, donde los únicos placcres celebrados son espirituales, como el goce de la naturaleza —ríos, árboles, plantas, cerros, pájaros— o la embriaguez con la música, pero en el que la menor concesión a los apetitos del cuerpo está presentada con repugnancia, como síntoma de deshumanización y envilecimiento. (Beber, por ejemplo, animaliza y enloquece, como le ocurre a Don Braulio).

10. En la entrevista citada anteriormente, Arguedas le hizo a Sara Castro Klarén esta confidencia, muy instructiva: "Cuando fui a Lima la primera vez, sufría por el maltrato a los animales. No había camiones, pero sí carros de carrera. Había coches y costaba igual tener un coche que un automóvil de carrera. Pero todo el transporte de carga se hacía en carretas. Había algunos carreteros sumamente crueles porque tenían frecuentemente mulas muy cansadas y les hacían una herida donde les hincaban con el palo y me acuerdo que una vez en la esquina de la calle Amazonas uno de estos carreteros le pinchó tanto que por el dolor el animal se arrodilló. Entonces el sujeto fue y lo agarró a patadas. Pretendió levantarlo y no se pudo levantar y de lejos le empezó a pinchar con el palo y yo fui a mi casa y me puse a llorar sin consuelo". La escena está traspuesta en *Don Antonio* y la crueldad con los animales es omnipresente en la realidad ficticia.

11. Op. cit., p. 22.

El sexo, sobre todo, reviste en la realidad ficticia, formas terribles. Es descrito (en verdad, inventado) con la sobrecogedora y enfermiza naturaleza que tiene en la literatura puritana. Quizá éste sea uno de los elementos más desrealizadores de la realidad ficticia, el que le da una de las connotaciones más independientes de la realidad real. Hacer el amor no es jamás en el mundo de estos relatos una fiesta en la que una pareja encuentra una forma de plenitud, una acción que enriquece y completa a la mujer y al hombre, sino un impulso gobernado por oscuras fuerzas a las que es difícil desobedecer y que precipitan al hombre, vez que cede a ellas, en un pozo de inmundicia física y moral. (Esto es visible, sobre todo, en la última novela de Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, donde el sexo sólo aparece en manifestaciones abyectas y repelentes). Las palabras que inevitablemente designan a la vida sexual son "sucio" y "suciedad". Por lo pronto, en muchos relatos esta experiencia ha sido suprimida, la vida reorganizada aboliendo en ella el amor corporal. Pero cuando éste aparece, al principio de manera discreta, y luego, en 1967, en los cuatro relatos de *Amor mundo*, como una fuerza beligerante, descubrimos que, tal vez más que en ningún otro orden de las relaciones humanas —incluido el económico— la violencia del mundo se hace presente con tanta brutalidad como en el sexual. No hay sexo sin crueldad; el cuerpo sólo es capaz de poseer eróticamente a otro cuerpo causando o recibiendo dolor y esto afea esencialmente la cópula. Hombres o animales, al copular, perpetran una acción bestial, como se ve en *El horno viejo*, donde al niño Santiago le produce idéntico escándalo el enlace del caballero y de Doña Gabriela y la fornicación del burro y de la yegua. Ambas escenas, por lo demás, para que no quepa ninguna duda, están hermanadas en la narración, descritas una a continuación de la otra, como dos caras de un mismo horror. Ocurre que en la realidad ficticia, como dice Don Antonio, cho-

fer-filósofo del sexo: "En eso de juntarse con la mujer, el hombre no es hijo de Dios, más hijo de Dios son los animales...".

La forma más simple del ejercicio de la crueldad que es el acto sexual es el abuso que perpetran los patrones con las indias, como Don Froylán con Justina, o con mujeres más humildes, como Don Aparicio con la ocoyambina y sus abundantes queridas, objetos que son usados y abandonados a discreción. Pero hay formas más refinadas y complejas en las que el sadismo y el exhibicionismo integran la relación erótica. El 'misti' de *El horno viejo*, a quien el narrador designa con el apelativo solemne de 'el caballero', no se contenta con seducir a la mujer de su tío, Doña Gabriela; además, la obliga a someterse a su deseo, en su propio hogar, a pocos pasos de donde duermen sus hijos, y a la vista de un niño que ha llevado para que sea testigo de su hazaña. El caballero hace el amor entre los rezos confundidos de su víctima y de la criatura. Y, en otra ocasión, ordena a sus validos, en el curso de una orgía, que tumben a la mujer de un ganadero, Doña Gudelia, y le abran las piernas para violarla en público. Y añade: "Mejor si se queja, Faustino, Más gusto al gusto".

Se trata de una sociedad a la que conviene como anillo al dedo la etiqueta de 'chauvinista fálica', un mundo donde, como explica con rudeza el chofer Antonio a Santiago: "Con su voluntad, sin su voluntad, por el mandato de Dios, la mujer es para el goce del macho". Sí, la mujer es en el dominio del sexo una víctima, sea india, mestiza o blanca, alguien que es ultrajado por el ardor del varón, ese ser que, cuando ama, como 'el caballero' se convierte en un animal que "babea y gloglotea palabras sucias". Por eso, al oír que el guitarrista Ambrosio asegura que también la mujer goza, Santiago piensa, asqueado: "Ambrosio animal, Ambrosio chanchito que persigue a chanchas, que hace chorrrear suciedad a las chanchas, montándolas. Ambrosio anti-

cristo". Sin embargo, una vez contaminada por la peste del sexo, la mujer, por esa proclividad masoquista de la realidad ficticia que comparten hombres y mujeres, se aficiona a él, y, como Irma la oco-bambina, se desvive por seguir siendo esclava de quien la degradó. El caso más patético es, sin duda, el de la infeliz Marcelina, esa lavandera gorda y velluda, violada alguna vez por unos soldados que, al parecer, le contagiaron una enfermedad, y que se ha convertido en una especie de ninfómana. Ella inicia al niño Santiago en el comercio carnal y su manera de tentarlo es "orientando para él". El olor de su sexo hechiza a Santiago, que, pese al asco y al remordimiento, vuelve siempre a la huerta, en su busca, como tiranizado por una maldición.

No resulta difícil averiguar el origen de esta visión escandalizada y torcida del sexo (que, en última instancia, es de raíz cristiana) pues el propio Arguedas lo mostró, al revelar que las escenas exhibicionistas que observa Santiago en *El horno viejo* son autobiográficas. Para ese niño, cuyo aprendizaje de la vida sexual consistió en experiencias que casi medio siglo después seguía llamando "traumáticas" y recreando en ficciones —lo que significa que nunca las superó del todo— es comprensible que el sexo fuera siempre algo perverso. En la realidad ficticia el sexo se ha convertido, objetiva, universalmente, en manifestación predilecta y devastadora de la violencia del mundo.

Como consecuencia, la mujer en ese mundo está escindida en figuras antagónicas. Una de ellas es la mujer de carne y hueso —Marcelina, Doña Gaudencia, Doña Gabriela, Irma—, víctima, herramienta y trasmisora de la infección sexual, que, por ello, es vista con una mezcla de piedad y repugnancia. Otra, la mujer abstracta y asexuada, ideal, de los sueños y de las fantasías —como Justina, Adelaida o Hercilia—, cuyo modelo es la Madre, la Virgen de la mitología cristiana, ser 'puro', a salvo de ese flagelo de la vida. Esta mujer 'celestial' es la que tiene presente San-

tiago cuando piensa: "La mujer es más que el cielo, llora como el cielo, como el cielo alumbra... No sirve para la tierra ella".

II) *La ceremonia*

Sin embargo, es verdad que el sexo durante *El ayla*, esa fiesta en que las parejas de solteros hacen el amor entre cantos y danzas, no tiene caracteres negativos. ¿Por qué ocurre así? Porque en este caso hacer el amor no es un acto individual sino social, una representación comunitaria que se lleva a cabo según una tradición y respetando un programa. Este es un hecho importante, pues otro componente básico y permanente de la realidad ficticia, al igual que la violencia, es la ceremonia. La vida, al mismo tiempo que crueldad, sufrimiento, explotación, es rito, espectáculo, canto, danza.

Todos los actos importantes para la colectividad o la persona están acompañados de un ritual en el que son ingredientes centrales la música y el aire libre. Las historias ocurren en la plaza pública o en el campo más que bajo techo, quizá no tanto porque el mundo ficticio es rural y campesino en la mayoría de los relatos, como porque esos lugares —la plaza, la campiña— constituyen el decorado cabal, el escenario mejor para esas representaciones (en el sentido más teatral de la palabra) de que se compone la vida.

Muchas de las interesantes teorías de Mijhail Baktin sobre la cultura popular y el carnaval —si se segrega de ellas el elemento humorístico, inexistente en Arguedas— encuentran confirmación en estos relatos. La sociedad de blancos y de indios, en la realidad ficticia, no está dividida sólo por razones económicas —explotadores y explotados— o culturales —castellano y quechua— sino también porque aquéllos suelen aparecer como individuos aislados —aunque, como hemos visto, se trate en la práctica de un solo

'misti' que cruza los relatos con distintos nombres— y éstos, en cambio, son casi siempre colectividades que se mueven y actúan coralmente, a veces como conjuntos armónicos, a veces como conjuntos disímiles, pero en todo caso como suma de individuos que comparten conductas, tradiciones, oficios y atuendos, que tienen una personalidad común.

Este fue el elemento más novedoso que introdujo en la literatura peruana el primer libro de Arguedas, *Agua*, en 1935: un mundo donde se borran los individuos y los reemplazan como personajes los conjuntos humanos. Ahora bien, en aquellos relatos y en los que escribiría después, esto será sobre todo constante del mundo de los indios; entre los 'mistis' prevalecerán las figuras individuales. Pero la sociedad india no es uniforme. En su seno hay diferencias y ellas corresponden a colectividades, generalmente constituidas por el lugar donde viven y el trabajo que realizan sus miembros. Arguedas ha dado a cada uno de estos grupos, muchas veces, psicologías propias. Así, en *Agua*, los sanjuaneros son cobardes y sumisos, los tinkis bravíos y huraños y los comuneros de Utej-pampa indios "lisos" a los que hasta el patrón respeta.

Estos personajes colectivos pueden ser también de otro orden, aglutinarse, por ejemplo, en razón de la edad. El mundo de los niños —se ve en *Los escoleros*, *El barranco* y *Orovilca*— es una ciudadela divorciada del mundo adulto y entre ambos existe la desconfianza e incluso hostilidad que vemos (en *Los escoleros*) entre lukanas y a'kolas. ¿Y las mujeres y los hombres no viven también en universos distintos y distantes? En este caso, además, como entre 'mistis' e indios, hay entre las dos colectividades una relación de dominio: la mujer es víctima del hombre así como el campesino lo es del patrón.

Si uno analiza de cerca la realidad ficticia, advierte que toda ella, de manera transversal y vertical, está organizada de este modo, en unidades colectivas y a menudo ene-

migas unas de otras. El mundo ficticio es una colectividad formada por colectividades antes que por individuos, una sociedad cuyas partes son, a su vez, sociedades (indios, 'mistis', 'maktillos', adultos, 'dansaks', músicos, 'varayoks', escoleros, sirvientas, etc). La mejor manera de comprobarlo es consultando la memoria: lo que más dura en el lector de estos relatos son esas presencias numerosas que evolucionan y actúan de manera sincronizada —los 'maktillos' emotivos, los 'mistis' crueles, las sirvientas maternas— en tanto que los individuos se disuelven y confunden en ellas.

Es sobre todo *el movimiento* —la manera como comparecen o se apartan, como pasan ante el lector— lo que acentúa el relieve de las unidades colectivas de la sociedad ficticia. La acción de casi todos los relatos se compone de continuos desplazamientos, de desfiles de grupos sociales. Estos movimientos colectivos, por su color, por el dinamismo que imprimen a la narración, porque gracias a ellos la realidad ficticia se reviste de esa cualidad ceremonial, son, quizá, el aspecto más destacado del *elemento añadido*, ese factor al cual debe el mundo literario de Arguedas ser original y no un mero 'documento' sobre los Andes.

Hay relatos en los que, de principio a fin, este movimiento de conjuntos hace de la historia la descripción de un espectáculo, de una fiesta (a veces trágica), como *Agua*, *Los escoleros* y *El ayla*. En *Warma Kuyay*, la narración se abre con un coro de voces y entre los parlamentos y cantos hay brevísimas apuntaciones impersonales sobre el escenario ("*Noche de luna en la quebrada de Viseca*"), lo que da al texto el semblante de un libreto dramático. En los cuentos posteriores de Arguedas, a medida que la apariencia de 'realismo' se va desvaneciendo y el elemento imaginario —lo mágico, lo fantástico— se presenta con menos disimulo, la ceremonia (que es siempre invención) es más importante y frecuente. Habrá relatos, como *La agonía de Rasu Ñiti*, que consisten en referir un rito, la última re-

presentación que ofrece ante un auditorio privilegiado (su familia, sus músicos y su discípulo) un célebre dansak. Y en todas las historias, la fiesta es una actividad que trasciende la mera diversión, un culto que se cumple obedeciendo un mandato antiguo, oscuro, religioso, irrenunciable, y en el que, como el 'misti' Don Juan de *La muerte de los Arango*, un hombre puede dilapidar sus ganancias de tres años. Las devastaciones simétricas de los 'caínés' de *Hijo solo* y que sirven de telón de fondo a la anécdota, rodean a ésta de un ambiente apocalíptico, de tragedia épica. En *Diamantes y pedernales* la historia está subliminalmente teatralizada por desfiles que puntúan la acción: el recorrido por la ciudad de los indios cargados de flores de las cumbres para Adelaida, el entierro de Don Mariano, la cabalgata de Don Aparicio y sus mayordomos con sus potros aperados de lujo para impresionar a la forastera, etc ¹². Y hasta en las idas y venidas de *El forastero* por ese infierno que es para él Guatemala, se advierte que *el movimiento* no es, en la realidad ficticia, el andar normal, funcional, expeditivo, que desplaza al ser humano de uno a otro lugar, sino el caminar ensayado, preciso, artificial, de quien —en el escenario de un teatro, ante el altar de una iglesia, en una plaza de desfile —actúa, oficia, danza o marcha.

Junto con el movimiento, es decisivo para la naturaleza ceremonial de la realidad ficticia la importancia principalísima que tiene en ella la música. Violenta y ritualizada, la vida en este mundo es igualmente lírica. También en esto es posible rastrear un 'demonio' de infancia del autor que se ha proyectado universalmente en sus ficciones.

12. En las cartas-testamento que escribió antes de suicidarse, Arguedas, estipuló el programa que quería para su entierro: quién debía pronunciar los discursos, quién cantar y qué instrumento debía tocarse. Ese amor a la *ceremonia*, en su caso, no tenía nada que ver con la vanidad: se trataba de algo más intenso e impersonal. En el *Ultimo Diario de El zorro de arriba y el zorro de abajo*, escribió: "Me gustan, hermanos, las ceremonias honradas, no las fantochadas del carajo".

La música fue siempre necesaria para Arguedas, que tenía fino oído y sensibilidad de melómano. Escribió muchos estudios dedicados a bailes y cantos de los Andes, y, según confesó, esta pasión fue precoz: "Pasé mi niñez siguiendo a bailarines y músicos de esas danzas, siguiéndolos noches de noches, imitándolos, hasta que gané el mote de 'zongo' que mi propio padre y mi hermano me lo aplicaban con todo convencimiento"¹³.

Lo cierto es que la música, el canto, el baile son en la realidad ficticia medios de expresión tan importantes como la palabra, y, en determinados casos, más que ella. Están asociados a las principales actividades de la comunidad, desde la siembra y la cosecha o la herranza del ganado, hasta las procesiones, misas y demás ceremonias religiosas, así como a los grandes hechos de la vida: nacimientos, bodas, bautizos, sepelios. Pero también los pequeños entusiasmos o las menudas tristezas individuales se expresan cantando y bailando. Los ejemplos pueden multiplicarse. Los escolares expresan su alegría de una mañana de domingo zapateando la danza de la hierra. Tres niños bailan en torno de la vaca Gringacha para mostrarle que la quieren. Los pastorcitos de *Kellkatay-Pampa* saludan la aparición del sol bailándole y cantándole un *ayarachi*. El upa Don Mariano acostumbra, a solas en su cuarto, bailar delante de su cernícalo Jovín. Y una de las maneras de hacer la corte es ofreciendo serenatas al pie del balcón, como los 'mistis' en *Don Antonio*.

Cantar, tocar el arpa, el violín o la flauta, expresan desde luego contentamiento, afecto, duelo. Pero son, ante todo, elementos del rito, maneras de comunicarse con el *auqui* (espíritu de la montaña), con los ríos, con las pampas, con el tayta Inti o con Dios. Mediante el canto y la danza se

13. Carta citada por Emilio Adolfo Westphalen, *José María Arguedas* (1911-1969), en *Amaru*, Revista de artes y ciencias, N° 11, Lima, diciembre de 1969, p. 2.

conjuran calamidades y se atraen bonanzas y dádivas de la naturaleza y del más allá. Irma la oco-bambina, para evitar que Don Aparicio la abandone, le prepara una emboscada que consiste en cantar para él y hacerle oír, en el nido de sus amores, las milagrosas melodías del arpa de Don Mariano. Porque la música y el canto también están vinculados al amor, al que en ciertos casos purifican. El sexo —esa fea manifestación de la violencia— se dulcifica cuando tiene lugar durante el *ayla*, la celebración de la limpieza de los acueductos por la comunidad. Solteros y solteras, bailando cogidos de las manos y cantando sin cesar, forman una serpiente que cruza el pueblo y escala las faldas del cerro, donde, entre canción y canción, las parejas se aman. Es la única vez que el sexo no aparece en la realidad ficticia como algo innoble y vil; la razón es que en este caso no es fin sino medio, acción ceremonial o, más exactamente, religiosa.

El músico, y, tal vez más que él, el dansak, son personajes imbuidos de una función sacerdotal y sagrada, que llegan más allá que los otros hombres en la comunicación con el espíritu que alienta en el fondo de las cosas. Uno de los mejores relatos de Arguedas, *La agonía de Rasu Ñiti*, es prolijo en la descripción de este aspecto de la realidad ficticia. Los dansak, explica, albergan espíritus: de una montaña, de un precipicio, de una cueva, de la cascada de un río, de un pájaro y aun de un insecto. Es decir, toda la naturaleza está animada, todas las cosas son envolturas de espíritus, la materia tiene un alma. Y esta alma se hace visible a través de personas misteriosamente designadas, como el arpista Don Mariano o el Gran Untu, “padre de todos los danzantes de Lucanas”, o el Pachakchaki y Rumi-sonko, o Rasu Ñiti y su discípulo Atok’sayku. En este mundo, en el que el cura cristiano aparece siempre como ser obtuso y cómplice de la injusticia, los danzantes y músicos en cambio son reverenciados y queridos. Ellos son los ver-

daderos sacerdotes, intermediarios con el otro mundo, portavoces y testigos de las fuerzas mágicas de la tierra.

III: *La naturaleza animada*

¿Estamos todavía en un mundo 'realista', en una realidad verificable? ¿O, más bien, en un universo en el que, de acuerdo a las concepciones animistas, los seres naturales comparten con los hombres los atributos de la espiritualidad y la sapiencia? Porque, en la realidad ficticia, la música, una de las formas más elevadas de la vida, es también expresión de lo sagrado natural, de esa vida lúcida y secreta que late en el seno de la naturaleza. Hacer música, por eso, es una operación mágica a través de la cual se aprehende y comunica el alma de la vida material. En *Diamantes y pedernales*, los veinte arpistas de la capital de la provincia, la noche del 23 de junio descienden por los cauces de riachuelos que van a aumentar el río principal. Allí, bajo las cataratas de los torrentes, reciben un mensaje: "¡Sólo esa noche el agua crea melodías nuevas al caer sobre la roca y rodando en su lustroso cauce! Cada maestro arpista tiene su *paklla* (santo de agua) secreta. Se echa de pecho, escondido bajo los penachos de las sacuaras; algunos se cuelgan de los troncos de molle, sobre el abismo en que el torrente se precipita y llora. Al día siguiente, y durante todas las fiestas del año, cada arpista toca melodías nunca oídas, directamente al corazón; el río les dicta música nueva".

No existen, pues, fronteras entre lo humano y la naturaleza: ésta se halla interiormente animada y la música que ella dicta a los arpistas en esa fantástica ceremonia nocturna, la víspera de San Juan, es la voz de su espíritu.

Como los ríos y las cascadas, los cerros de la realidad ficticia tienen un ánima que dialoga con los hombres, a quienes aconseja, protege y limpia espiritualmente. Las montañas lucen nombre propio: Santa Bárbara, Jatun Cruz,

Chitulla, Kanrara, Ak'chi, Osk'onta, Chawala, Koropuna, Santa Brígida, Aukimana, Arayá. En *La huerta*, cada vez que el niño Santiago hace el amor con la lavandera borracha, trepa luego al cerro tutelar, al que, con humildad, pide que lo absuelva: "Tú nomás eres como yo quiero que todo sea en el alma mía, así como estás, padre Arayá, en este rato. Del color del ayrampo purito". El cura del pueblo, no entiende al padre Arayá; no niega que tenga una vida interior, pero, según él, se trata de una vida maléfica: "¡Este cerro que tiene culebras grandes en su interior, que dicen que tiene toros que echan fuego por su boca!". Los indios, por su parte, respetan y adoran a esas montañas donde (en *El ayla*) suben ceremonialmente a celebrar la limpieza de los acueductos degollando un carnero y una llama y donde el Auqui Mayor va a transmitir las quejas y súplicas de los comuneros. *Auqui* es el nombre de los sacerdotes indios; pero también se llama así al espíritu de las montañas, que, materializado en forma de cóndor, puede tomar posesión de un dansak, guiarlo en vida, y, en el momento oportuno, anunciarle que va a morir, como le ocurre a Pedro Huancayre. Los niños llaman 'tayta' (señor) a las montañas y (en *Agua*) comparan sus voces y sus cóleras y discuten sobre cuál es más poderosa. Ellos están convencidos, como los indios sanjuanés, que también hay rivalidades y desafíos entre los cerros, y que, por ejemplo, el tayta Chitulla y el tayta Kanrara, "en las noches oscuras, bajan hasta la ribera del Viseca y se hondean allí, de orilla a orilla". Y hasta ocurre que las montañas sean propietarias de tierras que, como el tayta Ak'chi de *Los escoleros*, recorren de noche, con un cuero de cóndor sobre la cabeza y con chamarra, ojotas y pantalón de vicuña. Muchos arrieros y viajeros han visto a ese auqui alto y silencioso al que "los riachuelos juntan sus orillas para dejarle pasar".

También las rocas y los pedruscos participan de la animación profunda de las cosas y tienen actividad e historia.

lo mismo que el hombre. En las afueras de Ak'ola está sentada una piedra que se llama Jatunrumi y a la que en ciertas ocasiones se oye cantar. Ese canto es el de los 'maktillos' (niños) que las piedras se tragan "enteritos" cuando sienten hambre y que, prisioneros en el corazón de la materia, entonan nostálgicas melodías recordando la tierra, sus pueblos, sus familias.

Como los seres humanos, los árboles de la realidad ficticia, pueden tener sexo. La maestra de *La muerte de los Arango* afirma que el eucalipto de cabellera redonda, ramosa y tupida de la plaza del pueblo "es hembra". Este es un buen ejemplo del sistema de desrealización (de mitificación literaria) de la naturaleza que lleva a cabo Arguedas, y recuerda lo que sucede, en el Tercer Diario de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, con el pino de Arequipa. En la bellísima descripción del cuento, el eucalipto va perdiendo materialidad, espiritualizándose. Los niños creen que de sus ramas "caen lágrimas" cuando el árbol escucha el canto funerario de los indios que traen a sus muertos —abatidos por la peste— a reposar unos momentos a su sombra, como ante un altar, y el eucalipto cobra para ellos un significado fascinante. No es el único árbol animado de los cuentos; quizá lo sean todos, pues ¿acaso el protagonista recurrente —el niño 'misti' que hace vida de indio— no habla en *La huerta* con un sauce llorón y en *El ayla* con un árbol de espino? En otras ocasiones lo hace con el sol y con piedras.

Si la vecindad entre el orden natural y el humano es tan estrecha, si la materia inorgánica y las plantas son interlocutores del hombre, la comunión entre éste y los animales puede ser absoluta. Hay historias, como *El barranco* e *Hijo solo*, donde la humanización del mundo animal es tan extrema que una vaca y un perro comparten, respectivamente, con personas la función de protagonistas. Se trata de seres con emociones humanas, e, incluso —como la Ene—, dotados de una capacidad de ternura hacia sus crías

más intensa que la de muchos padres con sus hijos. En los animales, los hombres encuentran compañeros comprensivos y atentos a quienes contar sus penas, como hacen con las vicuñas y las torcazas los pastores de *Los escoleros*, y entre un hombre y un animal puede brotar una fraternidad cálida, como entre el cernícalo y Don Mariano, la vaca Gringa y los escoleros o el pequeño Singu y el perrito que recoge. Estos son animales concretos y tangibles. Pero en la realidad ficticia hay otros, cuya existencia está respaldada por la fe y la imaginación, como esa corvina dorada de cola ramosa y aletas ágiles que boga por los arenales de Ica, entre el mar y las lagunas, con una muchacha en el lomo. Algunos animales reales, por lo demás, tienen propiedades imaginarias, como este pez fantástico. Así, los 'chaschas' (perros) poseen una mirada especial que les permite ver las ánimas y (*Los escoleros*) "cuando el alma anda en lejos, ladran; pero si está en el mismo pueblo aúllan de tristes". Si a un 'chascha' lo sacan de la querencia, su alma permanece en ella y él, por eso —como el Kaisercha de Don Ciprián— al oscurecer ladra, llamándola.

La contrapartida de la humanización de los animales es el contagio de lo humano por la zoología. Esto acontece en los cuentos de Arguedas a un nivel formal, como recurso estilístico, pero de manera tan constante, a lo largo de los relatos, que esos símiles a que recurre sin tregua el narrador, utilizando a perros, cóndores, chanchos, gallos, novillos, padrillos, pájaros, sapos, etc. como puntos de referencia para precisar las conductas, los sentimientos y las apariencias de los personajes, que, en el ánimo del lector, el acercamiento metafórico acaba por establecer un efectivo parentesco, una relación de familia en la que hombres y animales resultan ontológicamente semejantes: dos manifestaciones de la vida, indiferenciables desde el punto de vista de la emoción, de la moral y del conocimiento.

Este mundo violento y ceremonioso, musical y encan-

tado, de montañas que lavan los pecados y dibujan los arabescos de los danzantes, de árboles sensitivos y vacas sentimentales, de hombres lobos de corazón de piedra, no es una crónica de la realidad peruana. Está erigido, sí, a partir de vivencias profundas, dolorosas, del país. Pero, con ayuda de la imaginación y de los condicionamientos del idioma, debido a la alquimia inevitable que realizan esas pasiones, frustraciones, ambiciones y rencores que intervienen en la tarea creadora, cuando un escritor —como lo hacía Arguedas— escribe con todo su ser, vertiendo en esa empresa lo mejor y lo peor de sí mismo, esa realidad que fue materia prima ha sido transformada en su literatura en algo sustancialmente distinto del modelo. Esta infidelidad prueba que Arguedas fue un escritor original, alguien que dio al mundo algo que no existía antes de él, y, también, el carácter genuino de su narrativa, esa mentira persuasiva en la que otros hombres —de aquí o de otras geografías, de nuestro tiempo o del porvenir— reconocerán, en las caras cobrizas y las voces chillonas de los muchachos escoleros, en la ternura de esas sirvientas serranas, en esos comuneros, hieráticos, en esa fauna espiritual y esa orografía mágica, un mito donde ha quedado perennizada, una vez más, la protesta de un hombre contra la insuficiencia de la vida.

DISCURSO DE RESPUESTA DE DON AUGUSTO TAMAYO VARGAS

Ser oficiante de receptor en el acto de incorporación de Mario Vargas Llosa a la Academia Peruana de la Lengua, es al par que motivo grato para hablar de un escritor nuestro de nombradía hoy imprescindible, testimonio personal que me resulta melancólico sino estuviera acompañado de la satisfacción de seguir el trascurso de una vida entregada a la literatura que está en el centro de su acontecer.

Y digo melancólico porque veo entre brumas de un pasado que siento hermoso de mi juventud universitaria, la casa arequipeña de entrañables parientes en que naciera más tarde Vargas Llosa sobre la Avenida que lleva el extraño nombre de Boulevard Parra, en mezcla de art nouveau y de peruanísimo recuerdo del demócrata Coronel Domingo Parra, cabeza de familia de intelectuales. Una predestinación de barroquismo y sentimiento libertario. Y sobre esa Arequipa nimbada por remembranzas que acosan con estilete de felices heridas, debo dejar establecida la partida de nacimiento que hace de Vargas Llosa un habitante de múltiples zonas de nuestro país. Porque años después, diarios piuranos traían las noticias de un éxito literario de su adolescencia colegial; y a esa Piura recordará él —más tarde— con tanto cariño, hablando de los “tres lentos años empe-

ñados en escribir sobre” la ciudad y la Mangachería, y sobre las “calles angostas” las “veredas latas”, las “casas de anchas ventanas enrejadas”; y sobre todo el hablar de su gente con sus “churres”, sus “piajenos”, sus guás” y sus superlativos. El Piura de los “Jefes”, con la Plaza Merino y el patio de colegio sacudido de gritos.

Y será aun más tarde, el Miraflores del “día domingo” —con colectivos, matinées, Avenida Pardo y Baños de olas duras—; y el alumno de San Marcos —en la Lima de “Conversación en la Catedral”— a quien veo ante la máquina de escribir en mi casa de Los Fresnos copiando cantares y leyendas precolombinas que forjan un tejido nutricional de nuestra cultura, inquietas aventuras narradas por cronistas españoles, farrogosos textos de literatura colonial donde se enciende hermosamente el barroco y páginas de los grandes escritores de nuestra literatura republicana que hablan de la ambivalencia de nuestra cultura. Todo, frente a una ventana por donde corrían parejas a ambos lados una madreSelva y una bungavilia. Auxiliar de la Cátedra de Literatura Peruana es ya el eficiente profesor que más tarde cumplirá en la docencia tan exitosa carrera como en la creación literaria, con total entrega y disciplinada actitud del que sabe que no vale aisladamente la habilidad, que crece como telaraña dentro de uno, si no va acompañada de un honesto perfeccionamiento profesional.

Por último, en el plan de los recuerdos y los encuentros, nos alojamos con mi mujer en el Hotel Wetter, en París, cerca de la Sorbona, y la dueña o administradora del mismo nos contó de la perseverante labor que allí en ese local cumpliera Vargas Llosa trabajando con incansable método su primera obra en su estancia en París: *La Ciudad y los Perros*. Hotel que sirvió para alojamiento de muchos otros escritores hispanoamericanos que a partir de los 60 han impresionado a la crítica internacional. Pero que tiene sobre todo la partida hacia la fama de Vargas Llosa.

Platón nos dice en su *Fedón* que Sócrates contaba que toda su vida había tenido un mismo sueño, "que unas veces en una forma y otras en otra" le recomendaba siempre lo mismo, "que se ejercitara en las Bellas Artes". Y que al fin había cumplido componiendo versos para obedecer al sueño. Mas luego reflexionó que para ser verdaderamente poeta es preciso "inventar ficciones" y recurrió a las fábulas de Esopo. Vargas Llosa accedió desde la pubertad al ruego de los sueños interiores y como Sócrates se convenció que la poesía había que realizarla en el mundo de las ficciones. Sólo que en vez de ir hacia fábulas extrañas, para recomponerlas, se dedicó él mismo a fabular recomponiendo la vida, y creando sus personajes para hacerlos vivir.

Sostiene en su tan comentada tesis: *García Márquez, la historia de un deicidio* que "escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad". Que se trata de una sustitución de ésta por la ficción a base de un sentimiento de insatisfacción contra la vida, en fin, donde los demonios personales, culturales e históricos forjan nuevas formas de la realidad llamadas "temas", mediante el lenguaje que convierte experiencias personales, transfiguradas, en experiencias universales. Conviene precisar, sin embargo, que esa magnífica obra que nos ofrece en su interioridad y exterioridad a un novelista en su vida y en el proceso de su creación, permite ya encontrar que sobre aquel supuesto general, existen múltiples formas de tratamiento y aun de concepción general de la novela y que los disconformes de la realidad transforman a ésta en muy diversas especies. Insiste, por ejemplo, Vargas Llosa que en García Márquez predomina lo imaginario con abundancia de elementos exóticos, objetos insólitos, seres pintorescos y extravagantes, practicantes de oficios extraños o anacrónicos, con síntomas de lo milagroso, lo mágico, lo fantástico, lo mítico-legendario. Y habría que señalar que en él, en Vargas Llosa, la realidad

se convierte en otra realidad objetiva, donde todo parece estar en el orden de la lógica y el único aparente desorden es el de la compleja composición que tiene que ver mucho con el juego del tiempo y con la acumulación de imágenes superpuestas por narradores a veces diversos o por un narrador que tiene ante la mente encuentros y personajes disímiles que se unen por efectos de la asociación de ideas o del mero caminar del subconciente sobre el campo de la conciencia. Y como en las fábulas, persigue, detrás de ese tratamiento aparentemente dificultoso, un fin moral.

De allí que su narrativa se convierta no en un ingenuo mundo creado al acaso, sino en una literatura crítica. Octavio Paz en un artículo titulado: "Hispanoamérica: literatura y crítica" nos dice: "En las novelas de Vargas Llosa la imaginación fabuladora es inseparable de la moral, más en el sentido francés de esa palabra que en el español: descripción y análisis de la inferioridad humana; realmente lo que a Vargas Llosa interesa es la descripción del *ser humano*, en un contexto histórico y social". Y más adelante refiriéndose a él junto con Azuela y Borges, lo señala como inventor de "paisajes morales". Para, luego, añadir: "En ellos la realidad ha sufrido la doble transformación de la invención verbal, de la imaginación creadora y de la crítica. La literatura hispanoamericana, en ese sentido, es moderna porque contiene este elemento de crítica de la sociedad y del hombre o de la realidad".

Ya que hemos reproducido esas palabras de Paz, con referencia a la "realidad", creemos que debe hablarse en segundo término —un poco más extensamente— del realismo tal cómo lo comprende Vargas Llosa. Podríamos seguirlo, en parte, en su estudio sobre Flaubert y "Madame Bovary" que ha denominado *La orgía perpetua*. (En un paréntesis señalaremos que la primera lectura crítica de Flaubert en el Perú, la hizo Mercedes Cabello de Carbonera como se aprecia en *La novela moderna* —Primer Premio en

el Concurso Hispanoamericano de la Academia Literaria de Buenos Aires, en 1892— última obra valiosa de aquella escritora, donde se plantea la “lucha” entre romanticismo y naturalismo, inclinándose por un *realismo* que ofreciendo las características de la “verdad” —la real realidad objetiva y subjetiva, a la vez— dentro de los supuestos del positivismo decimonónico. Mercedes Cabello en su conclusión exponía algo que parecería una proclama política de hoy: el arte debe ser “humanista, filosófico, democrático y progresista”. En lo relacionado con Flaubert, Mercedes Cabello lo colocaba en la categoría de “naturalista”, con estilo primoroso y magnífico; y dentro de su oposición de mantenedora de una línea moral convencional suponía que *Madame Bovary* había ido demasiado lejos en el naturalismo, como manifestación unilateral de la sensualidad; que el mismo Flaubert habíase mostrado indignado más tarde del éxito de su propia obra y que hasta había pensado retirarla de la circulación a pesar de la fortuna que podía proporcionarle. Repetía, empero, nuestra novelista, las excelencias que la Condesa Pardo Bazán había encontrado en Flaubert; y no reconocía que ella misma, apasionada por este autor que hoy obsesiona a Vargas Llosa, había escrito las desgracias de una mujer que estaba más allá de su medio en *Los amores de Hortencia*; y más tarde puntillosamente, las condiciones amorales triunfantes de *Blanca Sol*. Por otra parte diría: “Los que se llaman conservadores no son más que insensatos que pretenden hacer vivir cadáveres. Toda idea lleva invivita otra mayor que la ha de suceder. El tiempo destruye los lugares y el progreso agranda las ideas”. Por supuesto, que todo el ordenamiento lógico de Mercedes Cabello está encasillado en el positivismo y por consiguiente en el realismo descriptivista y moralista —la moral como expresión de la verdad— basada en el cientificismo siglo XIX. El arte —y por ende la literatura— no debían ser sino medios para el conocimiento general y para el perfeccionamiento de

la sociedad. Queremos dejar aquí sentada otra coincidencia: en el Concurso organizado por el Ateneo de Lima, en 1886, Mercedes Cabello Llosa, escritora moqueguana, obtiene el Primer Premio de Novela con *Sacrificio y recompensa*; y la Mención Honrosa la obtuvo con *Sor María*, el escritor arequipeño Belisario Llosa, bisabuelo de Mario Vargas Llosa.)

Cuando Vargas Llosa se enfrenta a su admirado Flaubert lo hace en términos muy diferentes. Pasado el sentido sociologizante moral del siglo pasado, es en la propia literatura donde vamos a encontrar el carácter del realismo que aprecia. Basándose en una cita de Oscar Wilde sobre un personaje de Balzac —“La muerte de Lucién de Rubempré es el gran drama de mi vida”, Vargas Llosa encuentra una realidad de personajes literarios distinta a la de los seres humanos, y que aquéllos —los creados por la ficción— cuando tornan a “ser pasado, recuerdo”, tienen ventaja considerable sobre los seres de carne y hueso, ya que éstos son delicuescentes en la memoria con el tiempo, mientras que aquellos pueden ser resucitados en cualquier momento en forma vigorosa con el mínimo esfuerzo de abrir las páginas de un libro. Mas, todo ello, dentro de ciertas líneas que conllevan una realidad perfectamente establecida en el juego del artificio. “Prefiero a Tolstoi —dice— que a Dostowieski, la invención realista a la fantástica, y entre las irrealidades la que está más cerca de lo concreto que de lo abstracto, por ejemplo la pornografía a la ciencia-ficción, la literatura rosa a los cuentos de terror”.

Emma Bovary es un personaje de ficción que vive intensamente en la vida de Vargas Llosa, con una realidad objetiva y subjetiva incontrastables. Enfrentada a su medio —“familia, clase, sociedad”; añadiríamos moral —Emma Bovary “sufre, es adúltera, miente, roba, se suicida; es derrotada por la burguesía de su pequeño pueblo francés”. Se ha señalado por diversos críticos que *Madame Bovary* es al romanticismo, lo que *Don Quijote* es a las novelas de ca-

ballería, crítica y a la vez regustamiento en el personaje donde la oposición y la derrota final de éste son cosas por bien apreciarse, por quererse en la intimidad, aunque estén envueltas en un aparato crítico. Vargas Llosa no ha insistido en ello, porque lo que le interesa es demostrar la realidad de Emma Bovary y la pasión que despierta en él ese personaje menudo y frágil, por la simple oposición que significa y por el paladeo sensual que dice compartir con ella en "nuestro incurable materialismo", subraya. "Emma representa y defiende de un modo ejemplar un lado de lo humano brutalmente negado por todas las religiones, filosofías e ideologías y presentado por ellas como motivo de vergüenza para la especie"... "la historia de Emma es una ciega, tenaz, desesperada rebelión contra la violencia social que sofoca ese derecho" (se refiere a la realización de sus deseos). En verdad a través de ello, hay una crítica a la intolerancia y al fanatismo, pero indirectamente, por medios artísticos, en los que juega el aparato de la palabra. Una realidad de ficción sostenida en palabras. Y donde para hincar aún más en ese carácter de opositor que Vargas Llosa quiere para sí mismo, considera que "levantan el espíritu y alegran el corazón de los lectores" las historias infelices, pesimistas, como la de Madame Bovary, que hacen surgir un estado de catarsis semejante al producido por la tragedia griega. En cada una de esas apreciaciones, podemos notar el sentido realista de Vargas Llosa: la historia de acontecimientos, la presencia de masas de personajes que constituyen pueblos en los que actúa con todas las características de una realidad real, un personaje que es movido sin embargo por los hilos de la literatura capaces de crear una realidad más convincente para la sensibilidad que la memoria de personajes y de hechos históricos deslavazados por los años. Vargas Llosa nos explica su "amor" por aquel personaje que se hace real y patente en él y añade que "ordena su vida en función de ese amor" y libra combates como los caballeros de la

Edad Media por la señora que ama, en ese ideal “servicio del amor”, que dirían los poetas medievales a lo Cretien de Troyes. Pero lo que interesa —y vuelvo a repetirlo— por encima de ese artificioso castillo de una moderna y eficaz retórica, es su predilección por el realismo, o diríamos mejor por un naturalismo nuevo que tiene precisamente en Flaubert un precursor, como lo señalaría Nathalie Sarraute. A ese realismo naturalista se agrega por Vargas Llosa el “elemento añadido” en la ficción que no procede exclusivamente del tema y de los personajes, sino de la *manera* como la historia es narrada. *El tiempo ficticio*, dirá, por ejemplo, *no es jamás idéntico al real*; y por otro lado, *los datos que conforman la realidad ficticia no proliferan espontáneamente: son contados por alguien*. Y subrayado su sentido realista en el tratamiento de la narrativa, pero a la vez tratando de explicar la diferencia entre realidad-ficción y realidad-real, desarrollará los temas de la cronología y la palabra, del tiempo y del narrador. Y muy especialmente la idea que la novela es forma; o sea “convertir en obra de arte los datos de la realidad, mediante el estilo” —que inserta en la contratapa de la Edición de Seix Barral, Primera Edición, de *La orgía perpétua*—. Es decir, el tratamiento, que Flaubert señalara tan explícitamente, considerando “el estilo como una manera de ver las cosas”, y haciendo en ello la belleza de la obra de ficción más allá de la sinceridad, la originalidad, la verdad y el bien social, que señalaron románticos o realistas del siglo pasado. Y así *Madame Bovary* es la trasfiguración bella por la literatura de una vida mediocre.

El tercer aspecto por exponer en Vargas Llosa es el del arte y la libertad. Como cerrando un círculo, volvemos a Platón quien —como se sabe— establece en su *República* la necesidad de desterrar a los artistas para asegurar el orden en su hipotética armazón de la sociedad perfecta. “Comencemos pues ante todo por vigilar a los forjadores de

fábulas" . . . Y vendrán los ataques a los Homeros y Hesiodos que "representan a los dioses y a los héroes distintos de como son, como cuando un pintor hace retratos sin parecido" . . . , hay cosas que "no deben ser contadas" . . . "es preciso condenarlas al silencio" . . . "No quiero que se diga en presencia de un joven que un tirano, cometiendo los más grandes crímenes y hasta vengándose cruelmente de su propio padre por las injurias que de él hubiera recibido, no hace nada de extraordinario ni nada de que los primeros y más grandes dioses no hayan dado el ejemplo" . . . "Obligaremos a los poetas a no componer nada" . . . y continuará por allí Sócrates hablándole a Glaucón sobre la imperiosa necesidad de establecer unas verdades oficiales y prohibir composiciones que sean *peligrosas*, ya que toda literatura no es más que imitación con fantasmas de la realidad: "la apariencia de los objetos y de ninguna manera lo que tienen de real". El orden, la justicia, la virtud, como valores abstractos dependientes del Estado son, según toda una teoría, para llegar a una comunidad feliz, peligrosamente removibles por los artistas. Contra ese orden estable y mortecino se mueve Vargas Llosa. Hace muy poco exponía en un artículo sobre *arte y libertad* Rafael Squirru que, aquél, por esencia, pertenece a la categoría de lo espiritual —diríamos a lo anímico, a lo que está en la esencia y existencia de los seres— y "es en esa misma medida libertad y vida, y por serlo, su naturaleza es esencialmente dinámica y fluctuante. Pedirle quietud al arte, estilísticamente hablando —añade— sería como pedirle a una criatura que dejase de crecer"—. Y tomaremos aun otro párrafo en que Squirru manifiesta: "Cuando la sociedad está estructurada de modo tal que permite el libre ejercicio de las energías de sus componentes, el arte, lejos de ser elemento de perturbación se transforma en aliado de esa concepción dinámica y coadyuva al logro integral de sus metas".

Tiene que coincidir con ese objetivo de la libertad

Vargas Llosa, ya que supone, como él expresara en *García Márquez, la historia de un deicidio*; que "todos los novelistas son rebeldes",... que escriben "protestando contra la realidad, y, al mismo tiempo, buscando, indagando, por esa misteriosa razón que hizo de él un supremo objetor. Su obra es dos cosas a la vez: una reedificación de la realidad y un testimonio de su desacuerdo con el mundo. Indisolublemente unidos, en su obra aparecerán estos dos ingredientes, uno objetivo, el otro subjetivo: la realidad con la que está enemistado y las razones de esta enemistad; la vida tal como es y aquello que él quisiera suprimir, añadir o corregir a la vida" ... Si a estas ideas añadimos lo claramente manifestado en su hermoso discurso de recepción del Premio "Rómulo Gallegos", en Caracas, en agosto de 1967 —hace justamente diez años— nos encontraremos con aquella idea central: que el escritor está siempre en pugna con las organizaciones sociales y políticas reinantes, en un constante proceso dinámico que lo convierte en el censor público de la sociedad en que vive; y que, por lo tanto, reclama la libertad necesaria para expresar esa disconformidad, que es una contribución al constante devenir de las instituciones para el logro de las apetencias del hombre en los más diversos planos materiales y culturales de la existencia

Así quedan enlazadas las características esenciales de la obra de Vargas Llosa: su entrega total, por vocación, a la realización literaria, con multiplicidad técnica obtenida por el esfuerzo en lograr un perfeccionamiento profesional con especialidad en la narrativa, donde cree encontrar más su sentido de rebelión contra la realidad real; su afirmación de una libertad absoluta para expresarse; y la forjación de una ficción crítica que esté dentro de los límites del realismo, y donde el elemento añadido es precisamente la trasfiguración literaria de la realidad en una nueva, recreada y confundida.

Tocaría entrar ahora a cada una de las obras de Vargas Llosa que tuvieron, desde el primer momento, el signo del mejor éxito con premios internacionales que por ser tan difundidos son materia de conocimiento público general, así como también lo es la trama y carácter de cuentos y novelas que vienen desde *Los jefes* y *La ciudad y los perros*, pasando por *Los cachorros*, *La casa verde* y *Conversación en la Catedral*, hasta *Pantaleón y las visitadoras* y la próxima en aparecer: *La tía Julia y el escribidor*. Debemos, por ello, concretarnos a hacer una síntesis apretada de lo que ha sido el tratamiento de esas obras y algunas de las particularidades de su estilo literario. Recordemos para ello, en términos generales, unas frases de su conferencia sobre la novela, en Arequipa, en 1965: "Debemos proponernos expresar nuestra realidad de una manera totalizadora, no mutilándola sino ampliándola y tratando de volcarla en todos sus niveles"... "el mejor servicio del novelista a sus contemporáneos" es "que se reconozcan y, de este modo, puedan operar" (sobre el mundo en que viven) y "transformarlo". El novelista es un rebelde frente a su mundo, escribe como un exorcista, para conjurar el mal que lleva dentro y restablecer en la palabra el orden que está alterado dentro del caos de la realidad misma. "Por otra parte —dice Vargas Llosa en una entrevista concedida a Ricardo González Vigil— uno descubre la imposibilidad absoluta de transferir la experiencia real a la literatura. No hay manera. El testimonio literario es falaz inevitablemente; en primer lugar, porque la memoria deforma, decanta, purifica, dora la experiencia y la entrega coloreada y traspuesta. En segundo lugar, porque esa experiencia tiene que convertirse en lenguaje y, al convertirse en lenguaje, éste perpetra una nueva deformación, una nueva reelaboración. Además, hay una tercera etapa misticadora: no es solamente lenguaje, es literatura: es decir, el material es incorporado a una estructura novelésca donde hay episodios y personajes imaginarios que an-

teceden y siguen a los personajes autobiográficos, que ejercen una presión fuertísima, que imponen, ciertas direcciones”...

Con esos principios generales Vargas Llosa comenzó en sus cuentos por introducir vivencias a una literatura de ficción que se consideró como “narrativa urbana”; y en la que aparecen elementos de su vida mezclados a la creación literaria; ya el colegio de Piura; ya algún barrio de Miraflores. en Lima; ya los amigos y sus problemas de adolescencia, tratados dentro de aquellas trasposiciones, y que le sirvieron como material nutricional de sus novelas posteriores, particularmente para *La ciudad y los perros* y también para el ambiente piurano de *La casa verde*, asomando inclusive ya un “sargento Lituma” en “El visitante”. *La ciudad y los perros* fue un desafío literario y crítico por todos reconocido; y las alteraciones internas, la estructura general correspondiente a un lenguaje nuevo en la novela peruana. estaban determinados por los factores de perversión, repulsa, espanto, conmiseración, etc. que le promueve la vida con una mala educación del “Leoncio Prado”; y algunos de los personajes cargan con parte del propio existir del autor.

La casa verde es producto de otra meditada y desarrollada experiencia novelística con una formación más compleja en la variedad de las historias que se agrupan y en el saltar del tiempo, que, por encima, tiene una unidad que es expresada, sin embargo, en el rompimiento cronológico, gramatical y literario, con el trenzarse del lenguaje donde se dan, al par que simultáneamente, esas varias historias, el escenario, el pensamiento de los personajes, el diálogo cruzado, el gesto, en puntuación que no permite separaciones. Vargas Llosa juega con los modos y tiempos del verbo, de acuerdo con situaciones que van presentándose abigarradamente en el autor y que él las ordena a su manera para resolver, dentro del aparente caos, la marcha de la selva al burdel. Se puede estudiar en *La casa verde* los dos tipos de

narración: la regular y la llamada totalizadora o pluridimensional y dentro de ésta el discurso fragmentado con una combinación de narración-diálogo que puede ser de dos maneras: de mera conjunción de esos elementos o de fusión en una misma unidad fraseológica: "Y el sargento furtivamente señala a las madres, Don Adrián, estos trabajitos le reventaban el alma".

Muchas otras novedades podrían apreciarse en *La casa verde*: el uso por ejemplo de la llamada cámara fotográfica; cerrando o ampliando el foco, aproximándose o alejándonos el personaje. Pero también las consideraciones sublineales; y el saltar de un narrador o dialogante a otro, en forma ágil, de tal manera que uno debe estar descubriendo a cada momento de donde viene la voz. Este juego adquiere, por ratos, un convincente acento poético como en los dos monólogos de Anselmo, en que éste se acuerda de su propia historia y a la vez de Toñita. Pero el monólogo no es tal verdaderamente, porque uno percibe otra voz de un interlocutor o del pueblo todo que se introduce dentro de las palabras de Anselmo. Todo ese variado mundo, que es en realidad varios mundos y varias historias, tiene un enlace por los "vasos comunicantes" que configuran una estructura arquitectónica, pero al par una estructura biológica.

Los cachorros fue un interludio entre las dos grandes novelas de Vargas Llosa. La posición criticista de éste se mueve en ámbitos amplios en ir y venir de la anécdota y del lenguaje, y así este cuento fue más bien una "nouvelle", una noveleta, como las que escribía Henry James, quien no soportaba el corsé del cuento.

Conversación en la Catedral señala nuevamente las condiciones de constante innovador, de novelista que busca el tratamiento especial para cada obra, de Vargas Llosa. Una conversación sostenida en un bar oscuro, entre semiembriagados —como se ha dicho ya— entre el joven periodista y el antiguo chofer de la casa, sirve para ir mezclando, como es

en la realidad, otros escenarios que salen a cuento, otras conversaciones dentro de la conversación y otras más dentro de aquéllas, en un mecanismo de paréntesis dentro de paréntesis, donde el autor artificia el simultaneismo, el fragmentalismo, el ojo cinematográfico, para un resultado sorprendente en que tenemos presentado al final en nuestra conciencia un mundo y una sociedad específicas de la realidad peruana, como lo fuera en otro sentido *La casa verde*. Como en ésta, *Conversación en la Catedral* es “un río, de muchos ríos”, que “corre en la conciencia y en la conversación de las gentes” podemos decir, parafraseando a José Miguel Oviedo. Con esos instrumentos de lenguaje y literatura se llega al conocimiento agobiante de la frustración, de todos y cada uno de los personajes. Y la misma ciudad se nutre de nieblas y de garúa: “patitas de zancudos en la piel, caricia de telarañas”... sensación *furtiva* y *desganada* que ofrece la realidad física al par que la realidad de una sociedad dominada por una dictadura corrompida. Esta realidad y la propia experiencia son traspuestas a esa amplia y complicada estructura narrativa, tal vez si más envolvente que en *La casa verde*, pero con parecidos procedimientos que aquí se agudizan en el cerrarse o abrirse de nuevos y nuevos diálogos narrativos que van interpolándose como una formación celular, donde la carioquinesis crea en el núcleo la nueva célula, sin romperse, para que la segunda cree otra; y así sucesivamente. La expresión cubre, —al mismo tiempo que abre— brechas en la conciencia. Habría que ver como digno ejemplo el Cap. I del Libro III, donde se desarrollan las escenas y conversaciones en el “burdel”, “La Crónica”, “Casa de Santiago”, “Club”, etc. Este absoluto dominio de la técnica no quita a ninguna de las dos novelas del emocional trasfondo crítico y aún el hálito poético que algunos le han negado a Vargas Llosa, sin comprender que sus intuiciones y su sentimiento angustioso y conmovedor del mundo y la realidad son poesía convertida en ficción,

como decíamos al iniciar estas palabras; cosa que ha ratificado Carlos Fuentes en reciente entrevista: "en la poesía se manifiesta primero la vida o la muerte del lenguaje". *Pantaleón y las visitadoras* abre otra rica gama de posibilidades narrativas con este talento manifestado para la diversificación. Hay humor, hay escenas sarcásticas y hay un material muy elaborado por el autor y que parece sin embargo tan ajeno a él, pues se convierte en partes oficiales, con terminología apropiada; en cartas; en locuciones radiales; en discursos, en crónicas periodísticas; en conversaciones de sabor castrense. Y el procedimiento de envolver el ocurrir paralelo de dos historias que en parte fundamental se enfrentan o se confunden: el servicio de prestaciones sexuales a las guarniciones y el fanatismo religioso de los "hermanos de la selva", ofrece otro panel que, como los anteriores, corresponde plenamente al Perú, del que no se aparta en ningún momento, literalmente, Vargas Llosa.

Y así es como ha surgido la última obra ya entregada al editor de *La tía Julia y el escribidor*, que según el autor es la única novela escrita íntegramente en el Perú, con un nuevo planteamiento en que se mezcla la autobiografía y la vida de un realizador de historias novelescas radiales con la vida que trasuntan esas mismas obras de subliteratura. La realidad objetiva se ve inundada por la ficción y el mundo de la ficción será invadido por la realidad autobiográfica del autor. La novela, o sea la tarea literaria en marcha, le gana la partida al inicial proyecto de división entre la realidad ficción y otra vez —parece ser— que la novela termina por totalizar ambas en un nuevo cuadro donde las experiencias vitales son transformadas por el procedimiento lingüístico y por el tratamiento literario. De acuerdo con el autor, la novela tendría algo del humor de *Pantaleón* y mucho del melodrama que allí también se cumple. Como se ha repetido muchas veces: los hombres que presenta Vargas Llosa están fragmentados lingüísticamente en voces ais-

ladas que se juntan y se separan en el tiempo y en el espacio, porque los hombres son también fragmentos de la vida y aisladamente cada uno es un fracaso. Y, además, particularmente para el hombre latinoamericano, Vargas Llosa, como otros de los autores contemporáneos, considera que está exilado en su propio territorio.

Mario Vargas Llosa tuvo siempre especial afecto por la figura de José María Arguedas y allí están para comprobarlo sus prólogos a *Los ríos profundos* y a *Yawar Fiesta*. Pero desde entonces su visión de la narrativa de Arguedas ha alcanzado una mayor profundidad, y ha acrecentado —como hemos visto— aquello que ya insinuara en la edición de *Los ríos profundos* de la Casa de las Américas, de Cuba: “Su vinculación, honda y personal, con la realidad que evocan sus libros de nada serviría, literariamente hablando, si Arguedas no fuera un gran creador, uno de los más puros y originales de América” . . . “constituye una búsqueda simultánea de la belleza y la verdad” . . . Todo ello se ha acrecentado en el ánimo y en el estudio de Vargas Llosa y nos ha dado la lección que acabamos de escuchar sobre los cuentos de Arguedas, donde no están primordialmente las constantes de crítica social, de realismo objetivo, sino más bien un descarnamiento en espíritu del personaje indígena, la obra de un poeta narrador que trasmuta sus vivencias en arte literario con un nuevo lenguaje extraído de los veneros quechuas a través de determinadas constantes: la música, el contraste en la naturaleza, el derrumbamiento, la infancia desamparada y aturdida, que hacen emerger un ánimo que tiene que ver con una conciencia mítica del habitante peruano andino, con cierta armonía en contraposición a superstición y terror y más bien en función de ternura. Está superado, pues, aquello de “Arguedas escritor objetivo” y ecuación entre su amor por la cultura mestiza aindiada del Perú y expresión literaria de combate social; y los cuentos se nos aparecen, a través de esta versión de Vargas Llosa, entre la

realidad y la leyenda con algo de magia y con mucho de animización de las fuerzas naturales de los Andes peruanos, de sus montañas, de sus ríos y de sus hombres “por un complejo sistema de vínculos sensoriales y emotivos”, con una identificación que está más allá del realismo social u objetivo.

El novelista está, así, unido al ensayista y al maestro universitario. Recordemos su grado de doctor en literatura, obtenido en Madrid. Nos ha presentado a Flaubert, García Márquez y ahora a José María Arguedas, en tres composiciones también diversas: el estilo del realista naturalista, del realista mágico y de este realista, animista y mítico en aparente paradoja. Desenvuelve tesis a través de tres personalidades tan diferentes, que ofrecen una rica experiencia personal al lado de su obra; y sirven a Vargas Llosa para conjurarlos ante nosotros con su cargamento de demonios personales, culturales e históricos y ver, como consecuencia, que la obra no puede ser aislada de la personalidad del autor. Tampoco la obra de Vargas Llosa puede estar separada de su vida y de su actividad y de sus ángeles y demonios, que fueron aquéllos los que llevaron al triunfo tan prematuro a esas páginas que compusiera bajo la acechanza de los segundos. Angeles y demonios rondan nuestra vida y el creador escucha sus voces. Unas subyacentes que lo empujan a la obra para “ilusionar” la realidad y otros que lo coegen dentro del trabajo y trasforman, sin uno quererlo, la obra que se había proyectado. Los demonios y los ángeles de Vargas Llosa fueron muy persuasivos y su vasta y hermosa tarea literaria —en varios frentes— está demostrando largamente su capacidad receptiva y creadora que le ha abierto muy justamente el camino a una silla de la Academia Peruana de la Lengua.

LA REALIDAD Y LA FALACIA EN LA NOVELA A TRAVÉS DE "LA TÍA JULIA Y EL ESCRIBIDOR"

(Como complemento al discurso de respuesta de Don Augusto Tamayo Vargas publicamos el comentario del mismo Académico de Número sobre la última novela de Mario Vargas Llosa)

Mario Vargas Llosa ha expresado reiteradamente su filiación realista en la creación narrativa; certificada en el campo de la crítica literaria en su hermoso libro *La orgía perpetua* sobre Flaubert y "Madame Bovary". Pero a la vez ha manifestado también que al escribir prosa de ficción "uno descubre la imposibilidad de transferir la experiencia real a la literatura. No hay manera —añade en la entrevista concedida este año a Ricardo González Vigil en el *Suplemento Dominical* de *El Comercio*—. El testimonio literario es falaz inevitablemente...". Y explica a continuación cómo se producen las "deformaciones" de la realidad ante los dos pasos que significan la utilización del lenguaje y la incorporación del material a la estructura novelesca. Todo intento de mostrar la realidad se transforma en ficción. (Esto ya lo dijimos en el discurso sobre Vargas Llosa el 24 de agosto del presente año de 1977).

Esos dos aspectos de su "ideario" literario en torno de la novela se plantean prácticamente en su última obra *La tía Julia y el escritor*. El mismo adelantó —en aquella entrevista citada— que en esta novela se mezclan la autobiografía y la obra de un realizador de historias novelescas radiales como producto de subliteratura; y que la realidad objetiva se vería inundada por la ficción, al paso que el mundo ficticio sería invadido por la realidad autobiográfica del autor. La novela debía ganarle la partida al inicial proyecto de dividir la realidad real y la realidad ficción y terminar en una obra donde las experiencias vitales se ven

transformadas por el procedimiento lingüístico y por el tratamiento literario. Y esto corre efectivamente ante los ojos del lector. Y así comienza la novela: "En ese tiempo remoto, yo era muy joven y vivía con mis abuelos en una quinta de paredes blancas de la calle Ocharán en Miraflores"... "me hubiera gustado más llegar a ser un escritor"... Para el cumplimiento de los iniciales planteamientos, la novela *La tía Julia y el escribidor* está dividida en 20 capítulos de los cuales los números impares corresponden a las "experiencias personales" en un lapso de pocos meses de 1954 o 55, debiendo considerarse aparte el capítulo XX que también corresponde al nivel autobiográfico pero que sucede diez o más años después. Los otros capítulos pares —del II al XVIII— corresponden a las historias noveladas radiales de Pedro Camacho, el autor, actor y director de las mismas. Los capítulos autobiográficos están acondicionados a la realidad en tal forma que se mantienen nombres, situaciones, lugares totalmente identificables y aun —para algunos comentaristas verbales— realizados friamente, sin el temperamento literario que Vargas Llosa ha puesto en anteriores obras narrativas, predominando cierto tratamiento periodístico. Pienso contrariamente que los "acontecimientos" están ganados por un sino de ficción que los convierte en entretenida acción para el común lector.

Los capítulos referentes a las "historias" de Pedro Camacho nos ofrecen el talento imaginativo de Vargas Llosa, sucediéndose personajes con similar edad y carácter que muestran el afán exhibicionista de aquel escribidor que se presenta a través de condiciones diferentes de médico, juez, policía, extinguidor de roedores, vendedor de productos médicos, etc. Para darles "realidad" a sus comparsas, el autor-guionista-locutor-director se disfraza al escribir, ofreciéndonos los dos aspectos de la realización literaria, la toma de los elementos reales de cada personaje, pero a la vez el disimulo, el artificio que significa el arte literario aun en sus

capas subalternas o precisamente más ostensiblemente en ellas. La personalidad de Pedro Camacho —eje de la novela— corre paralela al carácter melodramático de los amantes en una aventura amorosa que surge entre el autor —Vargas Llosa— y la “tía Julia”. En un supuesto recontar de episodios vividos se nos ofrece el sorprendente mundo de un ser entregado a la pasión de su obra en medio de las rutinas de una empresa radial, de los ecos de la vida de una familia peruana, de los bares y restaurantes limeños, de la existencia titulada bohemia de periodistas y actores; y el paso a la locura que se patentiza en el cruzarse de los nombres de los personajes de los distintos “radio-teatros” en una extraordinaria y acelerada confusión que se percibe en el relatar casi delirante de las historias.

Con esas intenciones y esa técnica, Mario Vargas Llosa ha obtenido una novela de fácil lectura, de espontáneo regocijo, de natural contar deleitoso. Es una obra diferente a cada una de las anteriores de él, aunque tenga cierto humor burlesco que la emparenta a *Pantaleón y las Visitadoras*; pero su acondicionamiento a la *novela hembra*, que diría Julio Cortázar— es mayor que en aquella; y la diferencia grandemente de ese tipo de novela que alcanza su mayor esplendor en *Conversación en la Catedral*, donde el lector tiene que participar tan activamente en la plena realización novelística, a través de ese intrincado pero incitador mundo de mundos que Vargas Llosa consiguiera con tan extraordinario vuelo en esa novela y en *La casa verde*, los dos momentos de su ápice de narrador. Claro que mantiene la vivacidad de su ingenio y el talento de constructor de ficciones; que parece original en su peculiar realismo, y que es una nueva manera de enfrentarse al acto creador; pero, — en todo caso, es ésta una obra ajena a ese trabajo de gran arquitecto, de plasmador poderoso que sentimos en el trascurso de un proceso que viene desde *La ciudad y los perros*; y manteniendo sí su capacidad narrativa, muestra con risueña

actitud más obviamente su vida pequeño-burguesa y las columnas de su arte basado en el desdoblamiento de la realidad por un simple girar de ésta gracias al procedimiento literario. Aunque con su minuciosa paciencia nos ofrezca ese tintinear de nombres que asoman en cada historia de Pedro Camacho, para luego ir, combinándose, mezclándose, adulterándose sapientemente para llegar a la total confusión, no sentimos el acicate especulativo de sus otras novelas y sí el inmediato paladeo de las obras de entretenimiento.

Hay, por otra parte, algo que señalar primordialmente en *La tía Julia y el escribidor*: el planteamiento de un problema que suscita la obra de Pedro Camacho, delirante creador de un producto subliterario y que causa singular admiración en el joven escritor por su entrega total, por su capacidad de trabajo, por el poder que ejerce no solamente sobre los actores que dirige sino sobre toda una sociedad que recibe con entusiasmo sus entregas radiales. El joven escritor terminará por verlo un día tal cómo es en el momento de su total decaimiento, perdidas esas aparentes fuerzas creativas. (“Es que aquí Pedrito no quiere acordarse de cuando era un personaje, ahora que es la última rueda del coche”... “el doctorcito no quiere creerme que era un personaje cuando existían radioteatros, que le pedían autógrafos”...) Pero es esa “sociedad” — “capas sociales”— de nuestro mundo latinoamericano la que está enjuiciada a través de Pedro Camacho. Es éste, solamente, la llaga que muestra todo un estadio cultural. Y a la vez será ella el hambriento monstruo que se devora a su propio espécimen. Tal vez si en eso está centralizada esta novela, al par que en aquello de experimentar cómo la más absoluta fidelidad a la vida trascendida, por el sólo hecho del arte literario, alcanza otro nivel que es la ficción hecha de lengua y literatura. Y que el recuerdo de los acontecimientos y los seres vívidos, por el mero acto de recordar cambian de ropaje y se les mira a través del espejo que los refleja.

EL HABLA COSTEÑA DEL PERU Y LOS LENGUAJES AFRONEGROS.

(Discurso de Don Fernando Romero)

¡Gébada-Tsotsa!. Asi go ndjéa ne ekèkéè. ¡Gébasa-Tsotsa!. Asi go ndjéa ne époni. ¡Espíritu de la palabra!. [Contigo] tomamos el camino apropiado. ¡Espíritu de la palabra! [Sin ti] avanzamos por la vía imprecisa'.

(Fórmula propiciatoria que la Orden de los Evóvi, del Gabón, emplea en sus ceremonias).

Señor Director de la Academia Peruana de la Lengua,
Señores Miembros de Número.
Señoras y señores:

En su propio país, así como en los territorios a los que la llevó el deambular heroico de los españoles, nuestra lengua ha mostrado una capacidad simbiótica que actualmente la hace aparecer como asociación de los más diversos aportes. Por eso considero que sus manes tutelares habrán escuchado sin sobresalto que en el seno de esta respetable institución invoque hoy, con habla extraña, al espíritu protector de los oradores que habita en el panteón de la etnia africana mitsonga. Ciertos influjos y un temor que abrigo me han impulsado a hacerlo.

En las últimas cuatro décadas he escrito una cuarentena de ensayos, conferencias y artículos referente al negro, de

los cuales muy pocos alcanzan una calidad aceptable. Hasta preparé la mitad de un libro, perdiéndola en el tráfigo de una vida frecuentemente andariega, circunstancia que considero feliz porque contenía defectos derivados de una limitación de horizontes proveniente de que por entonces no había visitado al Africa. Desde hace cinco años trabajo en otro libro. Me hallo inmerso en la abundante y moderna bibliografía que he logrado reunir, y sometido a influencias africanas. Trato de allegarme síquicamente a las realidades íntimas de las culturas que los esclavos nos trajeron en jirones. Ahora he comprendido que mis pasadas apreciaciones en buena parte procedían de la visión calidoscópica creada por una literatura occidental de carácter colonialista y esclavista. Pero sé que es muy difícil liberarse de su influencia porque vive agazapada en el alma de nosotros los "blancos" y como el *mandinga* colonial, ese diablillo travieso que se complacía en hacer malas jugadas a los españoles y criollos, a veces y sin que nos demos cuenta, hoy nos arrastra al prejuicio, por mucho que experimentemos respeto por el negro como ser humano, admiración por la forma extraordinaria en que se incorporó a la nacionalidad y agradecimiento por la substancial contribución económica que su trabajo agrícola hizo al país.

He manifestado que también experimento temor y esto se justifica. Muy apreciada es la alta calidad de esta Academia, que me honra en forma excepcional e inmerecida que agradezco profundamente, al acogerme en su seno. Me he afanado por presentar en este acto público un trabajo que por lo menos muestre un esfuerzo de investigación sobre un asunto que sea de competencia institucional. Más porque bien conozco mis propias limitaciones y la sobresaliente preparación intelectual de los señores Académicos, me acobarda la magnitud de las deficiencias y la pobreza de resultados que van a advertir en mi ensayo. Ruego que se le mire con benevolencia, considerándolo desde el punto de

vista de las novedosas informaciones que quizás contenga debido a que en nuestro país los escudriñamientos de esta clase, con explicable preferencia, han enfocado su interés en el bilingüismo quechua-español, dejando de lado cuanto se refiere al afronegro, salvo contadas excepciones que mencionaré luego. Esta es la causa que en el Perú no se conozca debidamente el considerable avance que la investigación sobre los idiomas afronegros ha experimentado en época reciente.

Los estudios que durante los últimos veinte años ha realizado un grupo de lingüistas entre los cuales se halla el distinguido catedrático de la Universidad Autónoma de Madrid D. Germán de Granda, han permitido certificar la actual existencia de varias pequeñas comunidades de negros que en algunos países hispanoamericanos conservan en sus hablas influencias de lenguajes afronegros, las cuales resultan mayores a cuanto en el pasado solía suponerse. Las numerosas investigaciones etnográficas realizadas en el África durante el trascurso de este siglo, así como algunas importantes obra sobre la lingüística de tal continente, por otra parte, contienen ya confiables bases para realizar estudios comparativos que permitan ampliar el alcance de ciertos trabajos precursores respecto al aporte de los idiomas afronegros al castellano que hoy hablamos en América. No me cabe duda que ello también va a ocurrir en el Perú en cuanto al que realizó, en 1936, el Dr. Pedro Benvenuto, adelantándose a lingüistas de otros países. Cuando tal suceda, creo que nuevos y desconocidos elementos informativos van a aparecer, sobre la conformación del español que se habla en el litoral norteño y central, cuyos límites ha precisado el Dr. Alberto Escobar. Esto no significa que piense yo que nuestro castellano litoral vaya a africanizarse a posteriori. En lo que sigue de esta disertación se va a reparar que me hallo lejos de querer empeñarme en tal propósito. Permítaseme, también, adelantar una advertencia pues te-

mo no ser suficientemente claro en este discurso a causa de que incurre en lagunas expositivas. Cuando esta digna Academia tuvo la gentileza de invitarme a integrarla, juzgué que como modesta retribución a tal honor debía yo poner en orden y añadir ciertos datos a un bosquejo que hace ya muchos años preparé sobre la materia de que me voy a ocupar. Así lo hice y hoy mi disertación está formada por resúmenes de lo que ya tengo en borrador, los cuales son propensos a omisiones como ocurre frecuentemente con las síntesis. En mi libro evito expresar afirmaciones rotundas. Presento, más bien, hipótesis de trabajo que a otros podrán servir para realizar un futuro estudio que al abordar científicamente el análisis del proceso de aculturación, permita eliminar ciertos errores en que con anterioridad se ha incurrido a causa de la pobreza del material informativo de que se disponía. Precisa, por ejemplo, mostrar la impropiedad de haber presentado al negro con defectos que, sin base indagatoria, se le atribuyeron. Esto último ocurrió en lo que concierne a su lenguaje, con frecuencia considerado como un ruido casi animal que era emitido por seres de habla estruendosa.

Las investigaciones de sicología diferencial no han llegado aún a obtener resultados científicos indubitables sobre las características psicológicas que distinguen a los negros. Sin embargo, en forma empírica, se conviene en atribuirles ciertos rasgos distintivos que tendré que mencionar en este trabajo a pesar de que en buena proporción se basan en observaciones de exploradores y viajeros que eran a menudo científicamente indoctos. Se consideró que el afronegro era emocional y, por tanto, experimentaba una irresistible tendencia a la acción apasionada; y que el enfrentamiento a un medio físico hostil que demandaba una guardia constante, lo había acostumbrado a responder de manera inmediata a cualquier estímulo. Como a las mencionadas características se añadía el temperamento extravertido, es explicable

que a principios del siglo la Kingslay dijera que "toda emoción busca en él su instantánea y libre expresión"; y que Westermann expresara, unos treinta años más tarde, que "en el negro africano predomina el pensamiento emocional, momentáneo, explosivo". A esos rasgos psicológicos se ha atribuido su facundia, que desde el siglo XVI llamó la atención de los europeos y la cual ha recibido muchas denominaciones, siempre de carácter peyorativo. No se reparó en dos circunstancias que en sus países obligan a esos hombres a hablar más de lo que era usual entre los occidentales. La palabra desempeñaba un papel predominante en el rito religioso que todo lo dominaba. Desprovistos de la escritura, por otra parte, el registro cumulativo de experiencias y de ideas tenía que realizarse en la memoria humana y la transmisión de conocimientos sólo disponía del sistema oral. Más que habladores, eran decidores. Gustaban de declarar sus pensamientos y de comunicar sus sentimientos. Daban libertad a su lengua para ornamentar el concepto con sonidos y voces, porque habían aprendido a regalarse hablando. Conversaban, platicaban, disertaban, cantaban. Sin ello no hubieran podido sobrevivir a la cruel situación que por una eternidad les impuso el hombre blanco. Esto no ha sido mera garrulería que impedía la profundidad reflexiva. Después de haber vivido entre los dogones muchos años, Griaule recogió todos los conocimientos que en su libro expuso, gracias a un anciano y ciego cazador. Este hombre disertó ante el antropólogos durante más de treinta días. Pero esto no justificaría que se le llamara un *hablador*. Apuntó conceptos agudos, con palabras preñadas de hondo sentido cosmológico, metafísico y religioso, revelándole "un sistema cuyo conocimiento desbarataba todas las concepciones que hasta entonces se tenía sobre la mentalidad de los negros"; y lo hizo "en un lenguaje poético, plástico" que Griaule sólo tuvo que registrar y traducir al francés. Así, gracias al discurrir de Ogotomeli, apareció en 1948, un libro que no

puede dejar de citarse al tratar de la filosofía afronegra: *Dieu d'eau*.

El Africa del siglo XV conservaba el prístino ideal del sabio como aquel hombre que no solamente sabe sino que también posee experiencia. Nuestra afición al conocimiento, al desvirtuar insensiblemente ese concepto, ha transferido al libro una función rectora, mediante la dicotomía entre civilización y barbarie a base de quienes conocen o de quienes ignoran la escritura. Ese continente ha pertenecido a este último grupo. Pero ¿no merece meditar en que la apreciación del valor de la palabra alcanzó desde hace muchos siglo en el Africa un rango supremo que la civilización de la escritura parece hubiera perdido? La palabra afronegra viene del espíritu y llega a ser revelación, belleza, armonía como ocurre entre nosotros. Pero allá, además, significa tanto que resulta imposible enmarcarlo dentro de una definición o explicarlo con brevedad. Así lo hallaron los europeos cuando por primera vez se aproximaron a las culturas de ese continente. Gracias al admirable investigador que es Avelino Teixeira da Mota, se sabe que en 1488, al visitar el príncipe negro Bemoim la corte portuguesa de Setúbal, "causó gran impresión por su arte de bien hablar". A partir de entonces, siglo tras siglo, no han cesado las alabanzas al orador negro, que Westerman justificó no hace muchos años, mediante su autorizada opinión: "El negro, es superior al europeo, por lo menos al europeo del Norte, en el poder de propia expresión. En discursos pronunciados en reuniones públicas frecuentemente hemos tenido la oportunidad de admirar la claridad de su exposición, la agudeza de detalles en sus argumentos, las apropiadas ilustraciones mediante el empleo de proverbios".

No se puede atribuir íntegramente a características psicológicas y a influencias religiosas la indiscutible facundia que posee el afronegro cualquiera que sea el rango que ocupa en el clan, tribu o reino a que pertenece. Otros elemen-

tos han cooperado a que prospere y se afine. Quizás el más importante haya sido el empleo constante, público y general que de la disertación y la plática se hizo siempre a fin de adoptar decisiones importantes para la comunidad. En muchas regiones geográficas la apropiada aplicación del derecho consuetudinario (en sus aspectos jurídico y moral), así como ciertas ordenanzas de gobierno, se discuten en asambleas abiertas. La instrucción, por otra parte, se da de viva voz a conjuntos de niños y adultos que no se limitan a escuchar pues preguntan y exponen sus propias experiencias. Sobre todo en el Africa noroccidental pocas son las agrupaciones de vivienda que carecen de un ágora (*jambête* entre los beafadas, *bātabá* y *djêbêre-o* entre los mandingas, *atige*, *gufare*, *odá*, *kucéu* entre los felupes y haiotas, por ejemplo; y en los poblados bantús abundan las "casa de *pálaba*" ('negocio, discusión'). Hay que tener en cuenta, también, que el afronegro no sólo recibe enseñanzas sobre el bien decir, mientras escucha a los oradores en las asambleas públicas. Se puede considerar como una antigua y general práctica el empeño familiar en adiestrar a su prole en la elocuencia. "Los padres kpele no ayudan mucho a sus niños para que aprendan a caminar..., dice el antropólogo Gibbs. Mas en lo que concierne al hablar, por el contrario, existe una consciente y temprana preocupación. Se estimula y corrige al niño porque el kpele considera que una persona debe utilizar el lenguaje con propiedad". Respecto a tales intereses, en muchas partes del Africa se advierten circunstancias muy significativas. Farb informa que los ashanti de Ghana hacen preguntas a sus hijos cuando aún se hallan en la matriz maternal pues creen que los fetos poseen la capacidad de entender; y que en Nigeria el nombre de los anang significa "los que en todas las ocasiones hablan donosamente", pues esta tribu se precia de su elocuencia. En el Gabón se halla la más interesante demostración del tradicional respeto que el afronegro experimenta por el apropia-

do hablar. Varias tribus de este país, cronológicamente se adelantaron bastante a las academias europeas encargadas de preservar la pureza de sus idiomas y su corecto empleo, según Raponda y Sillans. La Orden de los Evóvi que existe entre los mitsongos se integra por individuos en edad madura a quienes los miembros antiguos van concediendo el honor de su incorporación, a mérito de su recto juicio y de la habilidad que para expresarse oralmente han demostrado. En una ceremonia prolongada y de complicado ritual, los recipiendarios pronuncian su discurso de toma de posesión y reciben luego las insignias que los acredita como merecedores del respeto y la obediencia de los individuos de su tribu. Gozan desde entonces de una autoridad muy grande como árbitros, abogados o jueces, oradores oficiales y representantes o embajadores de la autoridad. Ello se debe a que han sido objeto de un don ultraterreno que sólo se puede alcanzar por mediación de Gébasa-Tsotsa, el Espíritu de la Palabra, quien viene a representar la potencia del Verbo, es decir, una de esas misteriosas fuerzas cósmicas que menciona el anciano Ogotommêle y que Thomas y Dieterland han identificado también en la cosmología de los diolas y los bambaras, respectivamente. El neófito del Gabón invoca a Gésaba-Tsotsa (como lo hice yo al comenzar mi discurso), y todos los miembros de la Orden honran a este ser mitológico cantando himnos en su loor, porque el Espíritu de la Palabra representa "una de las múltiples formas de la energía, que une al hombre con el Universo visible e invisible".

Mediante lo que llevo dicho es fácil advertir que en ese continente la palabra constituye el protoplasma de las células sociales que vitalizan la civilización de la oralidad. Por eso ha adquirido un valor que espiritualmente se halla por encima del que ocupa en la civilización de la escritura, poseyendo vigencia más amplia, más avasalladora. La palabra ha sido siempre el oxígeno de la vida espiritual en todas y cada uno de los individuos. Para el grande y para

el pequeño, cualquiera que fuese la actividad mediante la cual subsistía, hallarse en la incapacidad de utilizarla significó que el ser humano pasara a la categoría de cosa. En las páginas de mi libro presento el influjo que la determinante oral ejerce en el desempeño de las funciones de aquellos afronegros a quienes Mbiti llama "especialistas" (oradores y narradores públicos, sacerdotes, mediadores por encargo, médicos nativos, educadores, adivinos, hechiceros, "magos", controladores de lluvia). Mas la primacía de la palabra va más allá. Su fuerza multiforme, su consubstancialidad con la vida misma trasciende esa esfera hasta hacerse omnipotente y omnipresente. No es de extrañar, por eso, que se la halle, actuando en lugar prominente, en toda obra que el hombre realice, sea esta considerable o modesta, y sin importar que tenga carácter artístico, artesanal, agrícola o de cualquiera otra clase. Nada se puede emprender ni finalizar sin la ayuda del Verbo, que canaliza su acción a través de la palabra. Es el taumaturgo quien generalmente la pronuncia; pero también puede estar contenida en la canción, o en la fórmula ritual que brota de labios del individuo anónimo. No es el agente locutor lo que importa. Es la palabra en sí misma. Porque sólo la palabra es capaz de crear, de transformar, de activar la potencia vital. Como en un misterioso y cósmico acumulador, ella es la corriente energética que carga de poder el talismán, el amuleto, la piedra y la arcilla rituales; las yerbas curativas; el brebaje de amor o de muerte. Es la maldición o la bendición que determina el resultado de la obra emprendida. Es el fertilizante oral que hace germinar la semilla. Es la comadrona que ayuda al árbol a producir el fruto (que en las lenguas afronegros se llama "hijo del árbol") y al animal doméstico a parir la cría. Es lo que hace brotar del mineral, que posee calidad mágica, las emanaciones del poder cósmico que en él se hallan "cuajadas", con términos de Kagame. Es la acción sacralizante que convierte la talla en madera.

el instrumento rítmico y la máscara de baile en depositarios y agentes de una emoción dinamizante.

Cierto sector de la intelectualidad nacional ha admitido, como concesión única, que en el folclor costeño y algo en el ritual católico han sobrevivido limitados rasgos negroides. Pero el lenguaje significó para nuestro esclavo más que el canto y la religión, a los cuales preservó cuanto pudo, porque era la íntima esencia de su vida, como he tratado de explicarlo. Parece imposible que su admirable sentido de adaptabilidad lo llevara a abandonarlo, como animal que cambia de piel con las estaciones climáticas. No es dable aceptar, sin que se haya verificado iniguna investigación concienzuda hecha a base de los nuevos elementos informativos de que hoy se dispone, que en un país como el Perú, que durante casi tres siglo recibió un número de inmigrantes negros que al finalizar el siglo XVIII constituía el 60% de la población de Lima y que en la costa era en cualquier lugar una apreciable mayoría con respecto al blanco y al criollo que hablaban castellano, no haya dejado en el lenguaje litoral sino muy tenues huellas, como las leves y efímeras que quedan de las gaviotas en sus playas. Si se probara mediante seria investigación científica que aquella suposición se transforma en certeza ¿no merecería tal comprobación ser presentada como un caso insólito de aculturación que enaltece al esclavo negro de nuestro país? No estoy en capacidad de contestar esas preguntas. Para que en el futuro personas más enteradas que yo realicen un enjuiciamiento valedero, me he impuesto la tarea de ofrecer en mi libro una información tan clara y abundante como me sea posible, sobre las características del proceso de aculturación lingüística que tuvo lugar, y respecto a los resultados lexicográficos, fonéticos y morfosintácticos que gracias a los nuevos elementos de juicio de que se dispone, hoy se podrían distinguir.

Parece que en la aparición de elementos afronegros en nuestro lenguaje no se ha hecho la apropiada evaluación de los que pudieron aportar, especialmente durante el siglo XVI, los españoles que en su país habían estado en contacto con los idiomas africanos a partir del siglo VII. Esto se ha debido a exigüedad de fuentes informativas sobre el ingreso y la vida de los negros en España. Apenas si en forma fragmentaria conocimos los *Anales* . . . sevillanos que Diego Ortiz de Zúñiga publicó en los últimos años del siglo XVIII, y uno que otro dato suelto. Pero la situación comenzó a cambiar en la década de 1930 gracias a los nuevos estudios, algunos de ellos amplios y todos apreciables, que se han publicado sobre la esclavitud en la Península, la dominación musulmana, las primeras expediciones europeas al Africa, el avance de los árabes hacia el Mediterráneo occidental y, sobre todo, la iniciación por los mismos y en el área prenombrada, de la trata negrera que practicaron en escala cada vez mayor hasta que los portugueses los reemplazaron en tan lucrativo negocio. Principalmente a Palmers, González Palencia, Bertrand, Lévi-Provençal, Montoto de Sedes, Domínguez, Verlinder, Rumeu de Armas, Castellano, Cornevin, Fage, Cortés, Magalhaês, Bovil y Rout, mencionados por el orden cronológico en que aparecieron sus trabajos, debo una información que en mi libro he tratado de coordinar y que voy a sintetizar en un párrafo.

A mediados del siglo VII los árabes que comenzaron en Egipto su expansión hacia el Oeste, llegaron al Atlántico cincuenta años más tarde, llevando a la España que conquistaron a principios del siglo VIII, el comercio de esclavos negros que ya habían practicado en el Mediterráneo oriental. Existen datos informativos sobre la existencia de sudaneses en la guardia palaciega, puestos fronterizos y otras actividades militares, así como de mujeres de esa región que eran concubinas o que realizaban servicios domésticos, durante los períodos de gobierno de Alháquen I, Abderrámen

III, Alháquem II y Hixen II. Cualquiera que fuese el número de esos negros, la cantidad debió aumentar considerablemente en los finales del siglo XI. La secta almorávide nació en territorio senegalés, y soldados de esta zona, así como esclavos, también negros, de los moros occidentales que se unieron al caudillo, formaron parte de las huestes que se impusieron en España. Hay dos datos que permiten deducir que ese aporte no debió ser pequeño. Menéndez Pelayo dice que en la batalla de Zalaca el uso de los tambores, "instrumentos desconocidos en España, debió originar una confusión tremenda". Bovil informa que fue un negro de la guardia de Yusuf quien causó a Alfonso VI la herida que puso en peligro su vida. También se sabe que durante el siglo XI los mercaderes de Barcelona comenzaron a comprar negros en Túnez y otros puertos cirenaicos, y que ya durante los siglos XIII y XIV había activo comercio de esta clase de esclavos, que entraban por Cataluña y Aragón, por Cádiz y por la frontera portuguesa en el caso de aquellos que los árabes llevaban a vender a la feria de Guimarães. Esto quiere decir que antes que los mercaderes sevillanos y gaditanos comenzaran (en 1454) a enviar con poco éxito (a causa de la oposición de los portugueses), flotas de carabelas destinadas a conseguir oro y esclavos en las costas occidentales del Africa, el número de negros debió ser apreciable en el mediodía español, y de ello es un indicio la cédula real que en 1475 elevó a un hombre de color al cargo de "mayoral de negros" de Sevilla.

Germán de Granda ha escrito un artículo, jugoso y erudito como todos los suyos, en el que hace notar que fueron vías directas de introducción de los afronegrismos que aparecen en el "habla de negro" de los entremeses del Siglo de Oro, la trata llevada a cabo desde el siglo XV por canarios y andaluces en la costa atlántica del Africa, las expediciones de castellanos a la Guinea occidental y el contacto de carácter misionero y religioso con los habitantes de la zona

geográfica que acabo de nombrar. Hayan sido estos los únicos caminos, o si se consideran también los que abrió la inmigración forzosa que mencioné en el párrafo precedente, resulta muy posible que el conquistador y el primer colono que vinieron al Perú trajeran adheridos a su habla ciertos elementos idiomáticos africanos. Una convivencia en territorio reducido, y que había durado unos seiscientos, años, más el hecho de la crecida proporción de esclavos que había en España en el siglo XVI son factores de peso en la posibilidad de una influencia que ciertas características de los lenguajes afronegros pudieron ejercer en el castellano vacilante que por entonces se hablaba en algunas regiones españolas meridionales. Pero, además, otras circunstancias deben considerarse. La primera es que los negros españoles en esclavitud, así como los horros, se hallaban agrupados en ciertas zonas. Según los datos que suministra Domínguez Ortiz, Andalucía tenía un número elevado y le seguía la zona extremeña que limitaba con Portugal, y luego Jaén. Córdoba, Jerez, Valencia y Cataluña. En la ciudad de Sevilla se encontraba la mayor concentración; y las secundarias, en los puertos del Sur, en especial Cádiz. Además, gozaban de una simpatía protectora que en buena parte provenía de que en los muy populares entremeses se les presentaba como los personajes graciosos a causa de su infantil castellano, sus canciones, bailes y locuacidad. Al promediar el siglo XVI ya eran, realmente, hilos de la urdimbre social peninsular. Se hallaban en contacto con las familias de altas posiciones, a través del servicio doméstico; con los individuos de la clase media como menestrales, comerciantes y gente de mar y portuaria; y con las capas inferiores de la población cuyas tabernas y bodegones frecuentaban. Esto tiene importancia si se le considera en relación con los españoles que vinieron a la conquista e inicial intento colonizador del Perú.

Después de haberse aceptado la intransigente posición

de Pedro Henríquez Ureña, y del Amado Alonso de 1939, que la tibieza de Malmberg no corrigió, gracias a las profundas investigaciones documentales de Boyd-Bowman se ha comprobado que las oleadas de españoles que fueron llegando a la América durante el siglo XVI y buena parte del XVII eran mayoritariamente andaluzas y secundariamente extremeñas. El estudio que Lapesa publicó en 1964, por otra parte, permite comprobar que la pronunciación dominante en nuestro continente, igual a la costeña del Perú, es la andaluza, la cual, por coincidencia o por otra causa es similar a la de los afronegros que fueron castellanizados en España. Si se acepta la explicación de Lapesa en el sentido de que en España los neologismos andaluces no fueron aceptados por entonces, mientras que hallaron acogida "en la incipiente sociedad colonial de América [donde] se encontraban juntos individuos de diversas procedencias", podría enunciarse una hipótesis de trabajo. De los conquistadores que en las primeras hornadas vinieron al Perú, el mayor número había convivido con los negros en el territorio comprendido en Andalucía-Extremadura. Y letrados los más, es decir, condenados a comunicarse sólo oralmente entre ellos y con los negros de España con los cuales estaban en estrecho contacto, es imposible que no hubieran recogido en su habla algunas modalidades lingüísticas de origen africano, las cuales trajeron consigo a América. Aquí tales características debieron encontrar refuerzo en las expresiones empleadas por los bozales que iban llegando incesantemente. Todos esos elementos intervinieron, sin duda, en el proceso de aculturación lingüística. Este factor deberá tomarse en cuenta al estudiar la dinámica de esa aculturación de la cual voy a tratar prescindiendo, por ahora, del papel que en la misma desempeñaron los idiomas vernáculos de la costa, y adoptando la división en etapas lingüísticas que ha sido común atribuirle en América sobre la base de los conjuntos de hablantes que se formaron.

El primer grupo lo constituyeron aquellos negros que "hablaban en lengua", lo que quería decir que se expresaban en los idiomas vernáculos del Africa. Estos últimos eran muchos y diferentes los unos de los otros, circunstancia de la que nació una idea tan difundida que hasta hoy perdura. Precisa darla a conocer con el fin de lograr que se la abandone en el futuro ya que impediría comprender algunos aspectos que voy a exponer de la dinámica de aculturación. Se ha dicho que para impedir posibles rebeliones masivas, en nuestro país se mantenía a los esclavos en compartimientos lingüísticos aislados, con el propósito de impedir que los miembros de una etnia se comunicaran con los de otras. Si se abrigó esa intención, se trató de satisfacerla mediante un procedimiento sin fundamento. Las investigaciones científicas de Greenberg han comprobado la indudable existencia de un tronco original de la mayor parte de los lenguajes afro-negros que nos interesan, habiéndose encontrado en uso raíces comunes y aun palabras iguales o muy similares, en la amplia área geográfica Niger-Congo que ha estudiado a fondo, en la cual habitaba la mayor parte de las etnias de las que se trajeron nuestros esclavos. Tampoco tiene caracteres de veracidad la afirmación de que los españoles los separaban atendiendo a sus lugares de nacimiento, a fin de evitar la formación de grupos de habla similar. Las cargazonas de los navíos negreros se hacían en determinados lugares geográficos del Africa. En cada *entrepôt* se reunía gente procedente de lugares a menudo muy distantes los unos de los otros. Allí se daba al esclavo un nombre cristiano y un apellido que casi siempre era el topónimo del lugar de embarque (Juan Guinea, Luis Caboverde). Los negreros, los capitanes de buques y los oficiales reales ignoraban los idiomas africanos y, más todavía, la manera de interpretar las marcas corporales que permitían distinguir etnias, tribus, clanes y hasta las categorías sociales de los cautivos; de tal

manera que no tiene visos de haberse podido realizar la supuesta separación que se pretendía.

Como es fácil suponer, todos los negros recién llegados a nuestro país hablaban "en lengua". Sin embargo, ha de tenerse en cuenta que según se advierte en escasas y fragmentarias informaciones que he encontrado, aun durante los finales del siglo XVIII se hallaban negros que después de muchos años de residencia en nuestro virreinato continuaban utilizando sus idiomas vernáculos. Esto ocurría, principalmente, en las reuniones dominicales que las cofradías de diversas *naciones* realizaban. En cuanto a las causas que originaron la conservación de los idiomas del Africa, el orgullo étnico pudo ser una de ellas; pero debieron existir otras. Sin embargo, hasta ahora no he hallado datos indicativos de que los esclavos lo hicieran porque abrigaban el evidente propósito de mantenerse en un monolingüismo aislante, con actitud de franca rebeldía contra la castellanización. Este fenómeno apareció abundantemente en otras colonias hispanoamericanas pero parecería difícil que se hubiera podido dar entre nosotros, debido a que las características geográficas de la zona litoral no lo favorecían. En los otros territorios continentales lo anterior ocurrió cuando grupos de negros que escaparon de la esclavitud en que se les tenía, se refugiaron en *palenques* que establecían en regiones agrestes, de preferencia boscosas. Este fue tempranamente el caso en Panamá y más tarde y en mayor proporción en Surinam y el Brasil, por ejemplo. Pero entre nosotros durante los tres siglos de coloniaje apenas si hubo uno que otro *palenque* y ninguno fue duradero y de importancia. En mi concepto esta es la razón determinante que hasta ahora no encuentre en el Perú ninguna información que me permita sospechar que en algún momento o lugar haya surgido una habla *criolla*, empleando este término con el concepto que se le da en serios estudios lingüísticos realizados durante los últimos años. Considero, sí, que no una

sino varias veces, en diferentes lugares del litoral, debieron aparecer embriones de *lingua franca* de base afronegra, lo que pudo deberse a circunstancias locales (forma de vida de los esclavos rurales; tolerancia o descuido por parte de los amos; deseo experimentado por los negros de disponer de un lenguaje inaccesible a la comprensión de los "blancos", sus aliados y espías; preparación de fugas o de rebeliones; influencia de individuos con capacidad de caudillaje, o simplemente por un sentimiento de comunidad de intereses que los llevaba a unirse). El marco que dió estructura a esa habla primigenia, que pudo ser secreta a imitación de algunas que existían en el Africa, no fue difícil de hallar a causa de las similitudes que sus idiomas tenían entre sí en cuanto a sus características fonéticas y morfosintácticas, y a semejanzas mucho mayores a las existentes entre algunos de esos idiomas y el español. En cuanto al léxico, la influencia que el tronco lingüístico Níger-Congo había ejercido en Africa occidental y, por supuesto, en las lenguas de la rama bantú, permitiría hallar y utilizar vocablos que eran similares entre sí, como hoy un hispano-parlante que viva en nueva York, aprovechándose del 30% de voces con raíces latinas que posee el inglés, emplea *assasin* 'asesino' de preferencia a *murderer* y *assistant* 'asistente' en lugar de *helper*. Es indudable que en casos de dificultad utilizaron palabras del castellano, derivándolas, acentuándolas y pronunciándolas *ad libitum* de quienes las adaptaron. Si esos lenguajes neoafricanos no dieron por resultado un *criollo* peruano fue porque faltaron elementos propicios para que se extendieran y perduraran, a causa de las grandes distancias que separan unas de otras las zonas rurales del litoral donde estaban los latifundios. Debieron ser efímeros: pero sin duda existieron, y la poca importancia que tuvieron, así como su desaparición, se originaron a causa de que las condiciones sociogeográficas del Perú no fueron favorables a su conservación y desarrollo. Quizás lo anterior explique que en

la tradición de ciertos grupos de gente de color se mencione una "replana", como lo hacen Nicomedes Santa Cruz y Pancho Ballesteros. El asunto a que aludo debería tomarse en cuenta pues debió existir una gran flexibilidad en el hablar "en lengua". Esto difícilmente lo entienden algunos eruditos profesores extranjeros que están demasiado apegados a las reparticiones geográficas de idiomas afronegros, las cuales establecen, en su concepto, la imposibilidad de que un vocable mandingoide aparezca en nuestra América con un prefijo o sufijo efik, bantú o macuá. También convendría que lo tuvieran en cuenta aquellos de nuestros lingüistas que rechazan un americanismo que puede provenir de una voz africana, porque aparece derivado en una forma que no corresponde al "genio de la lengua castellana". Habría que recordarles un pasaje en que Lydia Cabrera refiere su experiencia cubana mientras trataba de conseguir que los negros le proporcionaran ciertas explicaciones que le permitieran hallar una pista gramatical. "Nuestros mayores no hablaban con ortografía", le dijo uno de ellos. En Cuba, como aquí y en toda la América que tuvo esclavos, urgidos por la necesidad de crearse elementos de comunicación, los negros deformaban sus propias lenguas, las mezclaban con otras y con el castelalno, hacían derivaciones forzadas, inventaban voces. Esto estuvo más allá de la docta "ortografía", y es pueril que a posteriori nos empeñamos en querer rechazar esos errores. La necesidad que experimentaban de comunicarse para poder vivir, les daba el derecho de desechar las reglas gramaticales y las leyes fonéticas de sus propios idiomas vernáculos tras las cuales se atrincheran hoy algunos científicos.

He identificado la existencia entre nosotros de esclavos que pertenecían a ochenta etnias diferentes (y espero hallar más), sin que haya podido todavía calcular el número de individuos que correspondían a cada una. Al clasificarlas con un criterio lingüístico, deduzco la siguiente distribu-

ción aproximada: el 30% pertenecía a territorios donde se hablaban variedades de los idiomas bantús; el 24%, a aquellos en que predominaban los lenguajes atlánticos occidentales; el 21%, a ramas de la lengua kwa; el 11%, a las del mandé; y un 6% a las del kru, el hausa e idiomas que se hallan aislados en ciertas zonas geográficas. He comparado estos datos con las conclusiones que se pueden desprender de un análisis realizado tomando como base la magnífica investigación sobre el tráfico atlántico hecho por Sevilla en 1504-1650, que publicaron los esposos Chaunu. También los he cotejado con las preferencias que los asentistas tenían al escoger las factorías en las que adquirirían los esclavos que debían entregar de acuerdo con sus contratos, según fueran portugueses, holandeses, franceses o ingleses. En tales confrontaciones han aparecido concordancias significativas que me llevaron a buscar en ciertos idiomas de ese continente el posible substratum afronegro que pudo ejercer influencia en la formación del habla costeña del Perú. A este respecto debo añadir una aclaración. Se notará que en el precedente agrupamiento porcentual los hablantes del hausa se hallan comprendidos, junto con los hablantes de varios otros idiomas que por ahora no vale la pena especificar, dentro del 6% que constituye la cifra menor entre esos números relativos. Sin embargo, en la investigación lexicográfica que hasta ahora he realizado con el objeto de identificar nuestros posibles afronegrismos, encuentro un número de palabras procedentes al parecer del hausa, que supera de manera apreciable el que correspondería a ese bajo porcentaje. Hallo para ello una explicación que reconozco atrevida. Creo que la mayor parte de esos términos nos llegaron, durante el siglo XVI, principalmente en boca de los negros ladinos que vinieron al Virreinato directamente de la metrópoli o después de una permanencia en las Antillas mayores. El hausa es un idioma negro-semítico, emparentado con el de los árabes y que sufrió la influen-

cia de éste desde que, aproximadamente durante el siglo V. el Islam penetró en el Africa septentrional y se estableció el comercio transahariano con los pequeños estados hausas, que pudo comenzar quizás antes del siglo X (en que se crearon estas monarquías), y que ya en el siglo XIV debió ser de importancia en el tráfico, si se tienen en cuenta las rutas utilizadas por las caravanas de camellos, lo que León el *Africano* dice en su libro, y la tradición oral que Herskovits recogió en Kano. Tengo la presunción, como lo digo en varias partes de mi libro, que entre los negros que quedaron en España después de la expulsión de los moros, y entre los esclavos negros que los árabes vendieron a los españoles durante los siglos XIV y XV, la cantidad de hausas fue apreciable, lo cual no se notó porque se les confundía con los berberiscos. De ello se infiere que cierta cantidad de los términos del castellano que se toman por arabismos, bien puede provenir del hausa, de lo cual se verá un ejemplo cuando trate de nuestro vocablo jarana.

El habla bozal era el balbucear en castellano (semejante al balbucear de un niño que se halla en el aprendizaje de la lengua madre) de quienes habiendo sido dueños de un caudal de conocimiento y símbolos categorizados en sus lenguajes vernáculos, fueron transportados a un mundo extraño en el cual esos valores dejaron de tener vigencia, apareciendo en cambio una desconcertante visión que exigía una nueva interpretación idiomática. Fue un habla de emergencia. Ni absolutamente esencial ni constante, sino surgente en función de las necesidades que precisaba satisfacer bajo circunstancias cambiantes. Resultó siempre de característica personal y de una transitoriedad que dependía de las aptitudes de cada uno de los sujetos que fueron arrancados del Africa y colocados en nuestro país en forma sorpresiva, violenta y abusiva. El recién llegado se hallaba ante el pro-

blema de sentir y actuar en función de las representaciones de un mundo nuevo, que se expresaban mediante un lenguaje también nuevo; mas sin poder evitar que al mismo tiempo aparecieran en su conciencia las percepciones pasadas que correspondían idiomáticamente a su lengua madre. Esto hacía surgir en su habla importantes y numerosas incorrecciones. Una palabra flamante que por un proceso de representación en la memoria evocara un término de su idioma nativo, era empleada por el negro con los rasgos significativos (tonos, por ejemplo) y la flexibilidad morfológica (intercambiabilidad de consonantes, por ejemplo) de su lenguaje afronegro, haciéndola irreconocible para el blanco. Por su parte éste, en el deseo de tender un puente de entendimiento, emplearía entonces un habla bozal *blanquiñosa* que el esclavo no podía comprender. Tanto el negro como sus interlocutores "españoles" carecían de la costumbre de modificar su ajuste articulatorio muscular para acomodarlo a la fonética que les era extraña. Dadas las apreciables diferencias de sonidos entre el castellano y los idiomas afronegros, las sustituciones creaban términos que con frecuencia hacían el diálogo imposible. Esta debe ser la razón principal que ha dado como resultado la pobreza de transcripciones literarias del habla bozal: los "blancos" no podían captar los fonemas de esa habla y las transcripciones que nos han dejado corresponden mayormente al habla ladina.

Empezaba la bozalización en las factorías que los negreros poseían en los territorios africanos. Como quiera que en forma autorizada por España, o valiéndose de intermediarios, fueron los lusitanos quienes acapararon el negocio de la trata con las colonias hispanoamericanas, los negro comenzaban por aprender palabras portuguesas, por lo general parecidas a las del castellano. Se intensificaba este aprendizaje durante la larga y lenta travesía del puerto africano a Cartagena de Indias, pues si los buques eran a veces

españoles, lo más común fue que tuvieran tripulación lusitana. Durante el siglo XVIII, en que un crecido número de esclavos entró en el Perú por el Brasil (la mayoría de contrabando) la portugalización inicial de los bozales resultó más intensa. En los casos en que con autorización de las autoridades españolas, o merced a la venalidad de los funcionarios reales, se compraron negros en las islas antillanas que poseían los ingleses, holandeses, daneses y franceses, la bozalización inicial era en uno de esos idiomas, de modo que al llegar el negro a nuestro virreinato tenía que comenzar de nuevo.

Los primeros cincuenta años del coloniaje, aproximadamente, y en decrecimiento cuantitativo conforme avanzaba ese lapso, una buena proporción de esclavos nos vino de España y de las Antillas. Eran *ladinos*, es decir, individuos que tenían como lengua madre un idioma afronegro, pero también hablaban un castellano que era de mejor calidad que el de los bozales que nos llegaron directamente. Para tratar de quienes así eran llamados, en el estudio de la evolución de nuestra habla costeña hay que distinguir entre aquellos esclavos que pisaban tierra peruana estando ya en posesión de esta característica, y quienes la adquirían en nuestro país. Los primeros fueron muy importantes por la elevada posición que ocuparon como auxiliares de los conquistadores y como instrumentos de propagación del castellano entre otros negros y entre los aborígenes. Pero no me voy a ocupar aquí de su habla porque se halla bien estudiada en los trabajos que tratan del afronegro en España. Voy a concretarme a considerar la formación endogenética del que fue nuestro negro ladino, al que dentro de ciertas circunstancias se le llamaba "negro criollo".

Cabe dividir los ladinos virreinales en dos grupos. En el primero se hallaban los esclavos nacidos en el Africa.

Por haber llegado a América cuando aún eran niños, adolescentes o jóvenes, o por haber hablado en su país una lengua que facilitaba el aprendizaje del castellano (como el hausa), o porque poseían talentos especiales, alcanzaban un bilingüismo que casi siempre era doblemente defectuoso. No lograban pronunciar bien un castellano al que aplicaban peculiaridades afronegras (carencia de género y número, rechazo de verbos irregulares, abuso del infinitivo, por ejemplo) y, por desuso, olvidaban su lengua nativa. También influía en ellos el efecto psicológico que ejercía la idea dominante en el Virreinato de que los idiomas afronegras eran lenguas de esclavos. Sin embargo, el castellano que hablaban tenía mucho que hacer con el idioma vernáculo de su grupo étnico. El caso de la mujer con hijos se aparta de aquellas características. Lo natural era que desde las primeras palabras que dirigía a su prole y desde las canciones de cuna que le cantaban, se valiera sentimentalmente de su propio idioma. Este hecho fue, mucho más que una posible influencia del padre (que por su condición de esclavo raras veces podía cohabitar con la mujer en quien procreaba) el que determinó la existencia del otro grupo de ladinos temporales: el formado por los esclavos *negros criollos*, es decir, nacidos en el Perú. De niños hablaban el lenguaje de la madre. Pero desde que comenzaban a frecuentar a gente de su edad con la cual no podían entenderse, empezaban a realizar un cambio de lengua. Durante cierto tiempo se hacían bilingües; mas a poco dejaban de lado el idioma materno. En muchos casos el bilingüismo en que podían permanecer, y esto era poco común, resultaba doblemente defectuoso. En términos generales, en los dos grupos de nuestros ladinos la tendencia era hacia el abandono de la lengua "inferior", remplazándola progresivamente por la "superior".

La etapa que se considera subsiguiente, cronológicamente quedaría toda ella comprendida dentro del siglo XVIII si se la juzga mediante las transcripciones literarias que permiten hacer un esbozo de historia lingüística costeña. Aparece como un período de completa asimilación del castellano por parte del elemento negroide, y de desaparición, o por lo menos acentuado decrecimiento, de contraportaciones lingüísticas afronegras. Se presenta como si durante ese lapso se hubiera alcanzado en la zona litoral la situación que en ella se hable el mejor castellano del Perú, por parte de la mayoría de sus pobladores, característica diferente a la que se halla en las serranías pues en éstas los individuos pseudoletrados continúan utilizando un castellano que no difiere mucho del empleado por Guaman Poma de Ayala en su *Corónica*. Lima se ha convertido en una corte pretenciosa que se considera la más culta del mundo hispanoamericano. Acuciada por pujos literarios llenos de exhuberancia artificiosa, ornamentales, aparece como un océano en el cual navegan las Academias del virrey Castell dos Rius, mas no por mucho tiempo.

Las influencias que los idiomas afronegros ejercieron anteriormente parece que han desaparecido desde que un nuevo y poderoso elemento humano se elevó a nivel social importante. Se trata del grupo de los mulatos, que para entonces ha crecido en forma apreciable. Su resentimiento contra el padre blanco es profundo, quizás porque no le perdona que lo haya engendrado en hembra de raza "inferior", es decir, negra. Su arribismo lo impulsa a repudiar aquello que lo identifique con el color de la madre. Esto último es válido respecto a los idiomas afronegros. Su habla se blanquea apreciablemente, como él quisiera que sucediera con su piel. Mas no ha podido impedir que en la leche mamada en el seno materno le *subiera el santo* africano. Renace en el mulato el irresistible culto ancestral al Verbo, que lo lleva al virtuosismo de la palabra castellana, en el

cual se refocila y del que se ha envanecido tanto que un epigrama de Caviedes está dedicado "A UN MULATO que se jactaba de haberme enseñado a hacer versos". Mas no podían los mulatos pertenecer a la Academia de Palacio, como es de suponer. Pero crearon la suya, sin acta de fundación, sin constituciones y hasta sin sede registrada, puesto que no hubo acuerdos formales entre ellos. La Plaza de Armas, los ingresos a los templos y a la Universidad, las pulperías, chinganas y casas de vecindad les ofrecieron propicia tribuna pública. A estos pseudo-académicos de color se les llamó *palanganas*, denominación peyorativa de etimología perfectamente afronegra, que debió ser acuñada por los negros que despreciaban el arribismo pretencioso que caracterizaba a esos mulatos. Ello, no obstante, fueron temidos a causa de los desenfados comentarios que hacían públicos, y admirados por quienes gozaban con sus producciones. Ciertamente resultaron personajes que se hacían notar en la corte limeña y hasta en otros virreinos, gracias al dominio que habían adquirido en el empleo del castellano literario.

Cuando se examina el segundo cuarto del siglo XIX, a la luz de la alborada que significó nuestra independencia de España, la cual permitió ver con claridad elementos que habían permanecido en sombra, se aprecia que el castellano que en el XVIII hablaban los *palanganas* no era el castellano popular. Durante los finales de esta centuria ocurrieron hechos sociales que, combinados con los acontecimientos que la guerra separatista produjo, ocasionaron cambios importantes en la situación del negro. El número de horros, que había sido ya crecido, aumentó considerablemente cuando el ejército que trajo San Martín declaró libres a los esclavos que se incorporaron en su filas. Las campañas precursoras de la definitiva victoria de Ayacucho pro-

dujeron una movilidad geográfica de la población, que fue aumentando al mismo tiempo que hacía crecer las uniones maritales entre gente del tronco afronegro y gente de ascendencia aborígen. Los ejércitos de los caudillos republicanos resultaron crisoles en que las *castas* se mezclaron como antes no ocurriera. Cuando en 1854 se dió la ley de manutención general, por último, de las haciendas costeñas, que habían sido los minúsculos y aislados focos preservadores de las culturas afronegras, partieron hacia las ciudades individuos que conservaban la canción, la música y algo del idioma que sus antepasados, y en algunos casos ellos mismos, habían traído de la lejana Africa. Las características de las fuerzas que habían permanecido ocultas, y el grado en que esos elementos ejercieron una influencia que sorpresivamente apareció más poderosa de lo que se hubiera podido pensar por entonces, pueden medirse al examinar el lenguaje costeño de mediados del siglo pasado. Las técnicas inductivas que emplea el estudio de la aculturación permiten que reconocidos que sean los préstamos de una lengua "inferior" que sobrevive, no sólo se puedan aclarar las situaciones históricas coetáneas sino también los rasgos lingüísticos que en esa etapa se presentaron. A los escritores costumbristas, satíricos y algunos realistas del lapso 1830-1884 se debe el material de estudio que permite una investigación que conducida en forma científica podría dar a conocer los rasgos que el castellano costeño conservaba, por entonces, de los aportes afronegros y aborígenes.

Los sesudos escritores del *Mercurio Peruano* dieciochesco fueron cuidadosos geógrafos que descubrieron y presentaron al público el territorio peruano con sus riquezas zoológicas, minerales, botánicas, poniendo poco atención en el hombre. Los burlones costumbristas del siglo XIX, por el contrario, de preferencia se ocuparon de quienes habitaban ese recinto; y situándose en la línea que los separaba del romanticismo también percibieron la naturaleza como senti-

miento que alentaba en esos individuos. Los más de estos escritores eran costeños, lo que equivale a decir que no tuvieron ojos de ver la zona serrana, y que la tragedia de la masa indígena permaneció sin presentación literaria, con muy pocas excepciones, hasta que apareció el grupo de los realistas. Los costumbristas se hallaron frente al negro, las *castas* y los yungas ya bastante mermados numéricamente y en buena parte involucrados en las *castas*. Tales fueron los elementos humanos con color y sabor exótico que los primeros "blancos" republicanos llevaron a la obra panfletaria, para denostar al enemigo político atribuyéndole despectivamente ciertas características físicas. Esos, también, los personajes que aparecieron como bufones en algunas obras teatrales que imitaban lo que se había hecho en los entremeses del Siglo de Oro peninsular. Otros los emplearon como pigmentos de una paleta pictórica, que permitían dar ciertos matices a los cuadros de costumbres. Algunos, por último, los incorporaron en las poesías y en las farsas como seres humanos. Durante el siglo anterior la gente de color apareció, muy ocasionalmente, en unos cuantos artículos de revistas y quizás en algún libro, siempre como raras especies zoológicas a las que se examinaba científicamente, casi al microscopio; o como virus socialmente patógena cuyas nocivas características describieron, sobre todo, Concolorcorvo y Ayenque. Ahora, en cambio, al utilizar los costumbristas a todos y cada uno de esos elementos como *dramatis personae*, los hicieron hablar y los describieron con palabras que antes no habían aparecido nunca en una obra literaria nacional, lo que evidenciaba que habían vivido en forma vergonzante en el hondón cultural costeño, pues resultaba imposible que ese vocabulario hubiera podido nacer y desarrollarse en el breve lapso de unos cincuenta años. Resulta extraño que Felipe Pardo, ático en su producción y aristócrata por educación, sea el primero que emplee, con descolante maestría, ese lenguaje popular. Tras él va Segura

que es el comediógrafo que mayor número de afronegrismos utiliza, y quien hace "subir" al teatro formas coreográficas y musicales de la gente de color. Lo sigue Fuentes, pues con sus críticas sobre el habla del serrano "bajado" a Lima, relievaa ante el pueblo el más comprensible lenguaje que emplea el costeño de humilde condición. Ego Polibio publica un soneto sobre la *zamacueca* que es el primer elogio público que recibe un baile por entonces menospreciado, y es también una de sus más vívidas descripciones. En sus poesías aparece buena parte del vocabulario que todavía hoy se emplea para referirse a la mujer de color; y llega a utilizar lo que por entonces debió considerarse una inconcebible licencia poética: "Más que tu linda cara, tus pies breves/ hacen de mi alma cándida un mondongo/, y el corazón con ello se connueve", dice. Después Pedro Paz Soldán acompaña sus hermosas descripciones de Cañete con abundante número de términos creados en el galpón de los esclavos. Abelardo Gamarra divulga sabrosos modismos. Amézaga, utilizando el pincel de Pancho Fierro, presenta a negras y *castas* en pleno color mientras se sazonan en su sávida y propia salsa, es decir, en la procesión del Señor de los Milagros. Por último, nuevamente Paz Soldán, ahora como Juan de Arona, en su *Diccionario de Peruanismos* y sin que él sepa su verdadero origen, da carta de vecindad a voces de negros, mulatos y sambos, presentando los términos que han ido creando durante su asentamiento precario como esclavos, horros o libertos de difícil o de "mala vida". Si se juzgan en conjunto las circunstancias que he expuesto, aparece como un hecho evidente que antes que el siglo XIX finalizara había tomado forma un fenómeno lingüístico indudable: en la costa existía un habla peculiar consistente en un meollo castellano con adobos afronegros e indígenas.

Si se acepta el bosquejo que acabo de presentar, puede suponerse que al examinar las transcripciones que nos han llegado de las modalidades expresivas que utilizó el pueblo costeño del Perú desde que se produjo en su territorio la confluencia idiomática del castellano, los lenguajes afronegros y las lenguas aborígenes, se pueden hallar ejemplos del habla que se iba empleando en cada una de las etapas que he tratado de caracterizar. Desde que infortunadamente no existen estudios lingüísticos que se hayan ocupado con amplitud de este asunto, será menester atenernos a la tradición que se ha conservado en canciones y en las obras de los costumbristas. Basándose en ella selecciono las transcripciones que siguen, como posibles representaciones de las que suelen considerarse sucesivas hablas de pasaje mediante las cuales iba estructurándose la forma más o menos definida de la actual habla costeña:

1ª

Kóla Khoonzo, kóla ngólo.
 Mépaáanzú ámbasi.
 Bakihano Iwáandá kakan[a]e.
 Nfumá watulúunda.
 Bakihano kweéndá kakwéénda.
 [i] Nzaambí yingwá yitáata [!]
 Bakihano goongó wayénda
 angel[?] twína yémfumu.
 Ngéye utupiri [¿wutufídi?] nzalá yemóoko.

2ª.

¡Yooooo!
 ¡Yooooo!
 Yo yo jo
 Zambandó.
 Yo yo jo
 Zambandó.

3º.

Mozé malá,
¡Alufia!
A su espenso sabarí
caballo batata
juraré San Borja
taburenque za . . .
Zara vira zayo
¡Ay, qué rico etá!

4ª.

Viní temprano tamién;
A la sei: tocá la puerta:
¡Tun, tun, tun,! ¡tanto tocá!
Taba a rumí la escalera:
“¡Gente!: ¡No tocá tan fueete . . .”
“¡Santo Rio! ¡Tené paciencia!”
“¡Rejá rumí lo critiano!”
Tocá ma: cogé carena;
Amará pero, andá arento;
Perí yabe Ña-Jusepa
Abrí pueta, entrá lo Ingré
Chaquetón branca.

5ª.

Vamo, vamo currendo ayá.
Oylemo un viyacico
que lo compondlá Flasco
ziendo gaita su focico;
y luego lo cantalá
Blasico, Pellico, Zuanico y Tomá.
Y lo estriviyo dilá;

¡Gulembé! ¡Gulembé! ¡Gulembá!
¡Guache!
Moleniyo de Safala,
¡Guache!

6ª

Sumac Niño cabayero
yo ya muero de alegría,
pues a vibrar mosiquía,
tú ra bajas de ra ciero.
Ra escravo re mundo entero
re contento bayrará,
porque Niño romperá
escritura de ra escravo,
y turo nengro ar cabo,
nengro ribre se verá.

7ª.

Yo no son negra Saba
para trahe cosicosa,
pero son negra amorosa
que corazón te da.
Ya tus siarito caliente,
Ya ra buñuero con mie.
Ya empanara con papé,
ya bien mercado aguardiente.

8ª.

Yo no estoy
mas que hasta las odaciones.
Si pod una tentación
dudmieda una noche jueda;

¡Jesús! ¡Cómo se pusieda
 la mae Cincunsisión!
 Yo, que soy su ojo dedecho,
 como quien dice... ¡Ay, mi Dios!
 Hijo: la ahogaba la tos:
 la pobde es maddid del pecho.

9ª.

Pero también has aprendío, Jutito, a asustate con cosas de la noche. Sioye en la ocuridá el guito diuna lechuza y crees qui un animá malagüero le ta anunciando a alguien la muete. Un coquito suelta en la noche su canto inteminable y piensas que te ta llamando pa llevate a un lugá desconocío onde vive el miedo. Crees quiun aleteo o un trustrús en la madrugá es diuna burja que llega a sembrá un daño incurable y de burla. Entonces tiemblas con ese suto tan grande que sienten lo niños po too lo que brota e la ocuridá... A tu edá tan chiquita sabes cosas que tialegran y cosas de miedo que tiacen sufrí. Pero te farta aprendé mucho ma.

10ª.

- ¡Oiga, sópleme la candela...!
- ¿Y ande lleva uté la candela que le vua soplá?
- ¡Cállese, so *liso*! ['desvergonzado, fresco']. ¿No ve que le estoy diciendo por la del fogón?
- ¿Eso no más era, mi vida? ¿Y qué me da uté si le remuevo los tizonos?
- ¡Sa'fe diay! ¿Qué le vua da, pue, por un poquito de aire?

La lectura de esas trascripciones sugiere el concepto de que el habla del negro experimentó durante el lapso de casi trescientos años una evolución gradual, debido a sucesivas y

crecientes imbricaciones de su lengua vernácula con el castellano y los idiomas aborígenes costeños, esto último en una proporción aún desconocida. Nuestra lingüística histórica, según tal planteamiento, tendrá ante sí una investigación diacrónica y diastática. Mas parecería que esto no resulta tan claro y rotundo si se atiende no sólo al orden de castellanización de los ejemplos que he presentado sino también a su cronología. El primero es tomado de un elogio público (y en el original aparecía en un lenguaje "congo" deformado, y con una traducción errónea) pronunciado por un esclavo de Lima, en 1812, en loor de Baquijano y Carrillo. El segundo y tercero fueron dados a conocer, en 1939 y 1938, respectivamente, por Julio César Reyes Carrera y por Pancho Ballesteros. El cuarto y el octavo figuran en dos comedias de Felipe Pardo, estrenadas en 1829, la una y en 1833, la otra. El quinto es el más antiguo (aproximadamente de 1700) y lo halló Stevenson entre los manuscritos de Juan de Araujo. El sexto y séptimo aparecen en dos entremeses conventuales, anónimos y huamanguinos, de 1828 y 1797, respectivamente. El noveno pertenece a esa joyita que con el nombre de *Monólogo desde las tinieblas* publicó hace poco más de un año Antonio Gálvez Ronceros. Y el décimo, a un sabroso cuento que Ricardo Alcalde escribió en 1939: "Mi compadre Guisao". Resulta, así, que en Lima un sector de la gente de color hablaba "en lengua", empleando un kikongo que aún hoy entiende un ciudadano del Zaire (ex-Congo Belga), simultáneamente a que el grupo de los mulatos *palanganas* versificaba en correcto castellano; y también ocurría que en los mediados del siglo pasado todavía teníamos negros que se expresaban en habla bozal. Aunque tal situación puede parecer rara, se explica sin dificultad. Los lenguajes afronegros nos llegaron, en toda su pureza vernácula, en oleadas que se sucedieron durante casi tres siglos. Vinieron, primero, mayoritariamente de "los ríos de Guinea" (durante el siglo XVI); y al final del colo-

niaje, de regiones de idiomas bantús. Cada uno de ellas tenía consigo una potencia modificadora del lenguaje costeño, que sólo podré apreciar cabalmente cuando termine mi investigación sobre la trata negrera virreinal, aunque ya tengo indicios de que durante el siglo XVIII alcanzó su valor máximo. En el litoral las colisiones entre factores lingüísticos fueron permanentes, manteniéndose por ello una renovación de elementos orales que duró hasta que murieron los bozales pertenecientes a las últimas hornadas de esclavos que llegaron, aproximadamente, en 1814. Esto impidió hasta los finales del siglo XIX la formación de estructuras lingüísticas con la estabilidad necesaria para crear normas paradigmáticas. Coetáneamente hubo varias hablas costeñas francamente trasplantadas cuando no embrolladas. Fue una turbulencia lingüística, como la de un simultáneo caer, por diferentes vertientes, de tres corrientes idiomáticas (castellana, afronegra y aborígen) que bullían en el hondón expresivo, hasta que más tarde tomaron el camino común que se fue labrando el cauce regular de la que se hizo sintética habla costeña. Tal fenómeno comprendió aspectos que también se perciben en alguna excolonias hispanoamericanas: pero poseyó otros singulares del Perú o poco comunes en el continente.

La dinámica situación que esbozo parecería indicar que si se desea hacer un estudio que interprete científicamente el posible aporte afronegro al proceso que llevó a la formación de lo que es hoy el habla costeña del Perú, precisaría apartarse del método sincrónico que en varios países hispanoamericano se ha empleado en casos similares; y también hay que precaverse del peligro que tal investigación pueda sufrir el arrastre de teorías lingüísticas atractivas por lo novedosas, pero inapropiadas para este caso. Parece que el procedimiento más adecuado podría basarse en una investigación de dinámica cultural que diera prioritaria importancia al estudio de la filosofía externa de los lenguajes

afronegros, a fin de llegar a comprender la función que ha desempeñado en el desarrollo cultural del Africa; y que se aclarara el cuadro, todavía brumoso, de los idiomas vernáculos que en nuestro litoral existieron. Luego, utilizar los hallazgos que se logren, para profundizar una doble confrontación lingüísticas: de nuestra habla costeña con los dialectos y el castellano que nos trajeron los conquistadores y los colonizadores (primero, los andaluces y extremeños, y después, los otros grupos de españoles; tarea esta ya iniciada en el Perú y en otros países americanos); con los varios lenguajes *criollos* que hoy existen en el Africa y en las Américas, algunos de los cuales comenzaron a formarse desde que tuvieron lugar los primeros viajes al Africa de los españoles y, sobre todo, de los portugueses. Tales procedimientos impondrían al estudio gran flexibilidad operativa, a causa de los desiguales valores que tuvieron las fuerzas vivas con que aquí chocaron los idiomas unos contra los otros, como consecuencia de las diferentes magnitudes de las masas humanas que los hablaban, de la duración del empuje que ejercieron y de la estratificación social de la población local. El castellano y sus variedades han tenido cuatro siglos de vida intensa y continua en el Perú; y aunque sus hablantes formaban un grupo cuantitativamente reducido, el español era la lengua "superior". Respecto a los idiomas aborígenes *yungas*, no se han esclarecido hasta hoy la amplitud de su difusión en la zona litoral; en qué forma los afectó el hecho de que durante unos ochenta años se les subordinara al *ruma-simi* imperial; el grado en que esta influencia oficial disminuyó cuando a la llegada de los españoles los quechua-hablantes se replegaron hacia las serranías para huir del dominador blanco; y qué lugares fueron ocupando los *yungas* en la estratificación social de la etapa colonial. En cuanto a los lenguajes afronegros, una vez que se determinen los datos cuantitativos y las procedencias geográficas de los esclavos que llegaron al Perú, será preciso es-

tudiar a fondo las características de sus idiomas, tanto en las modalidades que aparecen en la bibliografía de los siglos XVI-XVIII, cuanto en la realidad actual que se encuentra en las ex-colonias portuguesas y españolas.

La tarea que esbozo presenta un carácter científico. No tengo la pretensión de iniciarla hoy mediante las reflexiones que pronuncie en voz alta ante los versados Académicos que me escuchan, todos ellos mejor preparados que yo para considerar adecuadamente este asunto. Tomará tiempo, porque creo que llevar al laboratorio de las ideas muchas y muy variadas contribuciones, es obligatorio al iniciarla. Sólo así será posible esclarecer algunos fenómenos de la vida nacional que, por ignorancia de ciertas realidades, hoy aparecen a veces difusos y a veces oscurecidos por la bruma de la incertidumbre, impidiendo valoraciones justicieras sobre el papel que el substrato anímico afronegro ha desempeñado en la formación del peruano costeño. A través del examen de una sola faceta quiero que se me permita mencionar algo que se relaciona con el fondo y la forma literarios costeños, en lo que se refiere a la supervivencia del espíritu africano, o a su desaparición en el proceso aculturativo.

Es bien sabido que José Manuel Valdés fue un mulato limeño, de muy modesta condición pero dotado de sobresaliente inteligencia, que gracias al favor de una familia y de los monjes agustinos realizó estudios escolares y luego, en forma empírica, de *cirujano latino*. Ejerció esta humilde actividad con tal brillo que, a petición del vecindario de la ciudad capital, del Ayuntamiento y del Cabildo eclesiástico, Carlos IV le *dispensó* su color y nacimiento. Gracias a tal "merced" se graduó en San Marcos, y años más tarde llegó a ser nada menos que el Protomédico. Pero Valdés es admirado no solamente por esto. Su prestigio se mantiene en el recuerdo literario como el de un poeta de alta calidad. Su obra más conocida es el *Salterio Peruano* (1833), en el

cual presenta la paráfrasis de los salmos de David con una hondura y una propiedad idiomática que mereció de Menéndez Pelayo el comentario de que tal libro sálmico era "el mejor que ha salido de América y uno de los mejores que tenemos en castellano".

Valdés triunfa en su tiempo. Pero se ha visto precisado a conseguir que los blancos le perdonen su color. Ha tenido que deformarse para poder sobresalir en el mundo de los amos. Parece haber echado fuera de sí todo lo que en él hay de negro. Hasta se diría que al volver de uno de sus arrobamientos místicos ha creído que se había verificado en él una muda de piel. Mas si se corta esa epidermis para investigar qué hay bajo ella, se encuentra que aquello que realmente es lo importante en la cultura africana, es decir, la modalidad, continúa siendo esencialmente negro. Esto se advierte al examinar el único libro importante que escribió en prosa, vale decir sin que se sintiera embridado por la paráfrasis y la métrica castellana. Se trata de la biografía de fray Martín de Porres, de quien dice que, como él, fue "de infima clase y humilde nacimiento". Sabido es que el santo habitó en el negrísimo barrio de Malambo y es de suponer que allí fue iniciado, por un curandero, en el arte por entonces esotérico de manejar filtros y yerbas curativas. En este libro de Valdés la presentación de hechos sobrenaturales, la carga de misterio que cada uno de ellos lleva, la ausencia de zonas que delimiten lo fantástico y lo posible, el juego inextricable de las fuerzas divinas y de las físicas, la volcánica eclosión de energías que despiertan al conjuro de la palabra, el claroscuro donde el espectro se deja ver y desaparece, es descrito por un Valdés que en sus otras obras no existe. Por un Valdés auténtico, que recoge de una intimidad propia que nadie ha advertido, los ecos de las voces ancestrales que escuchó en la matriz progenitora, las viejas e inacabables palabras creadoras del Génesis africano que hoy todavía gritan misterios. No es de extra-

ñar que las voces que emergen de esta obra de Valdés, estén en diapason con las que se escuchan en los libros de un negro que en la década 1950-1960 sorprendió a Europa mediante la publicación de dos obras excelentes. En el capítulo de *My Life in the Bush of Ghosts* en que el nigeriano Amos Tutuola, que es a quien me refiero, se ocupa de la "vigésima ciudad de los espíritus", los postulados científicos establecidos por los europeos no tienen vigencia porque pueden ser avasallados por las fuerzas ontológicas de orden superior; como ocurre en la biografía de fray Martín, quien a voluntad esfuma su apariencia corpórea para hacerse invisible, y es capaz de obligar a las embravecidas aguas del Rímac a que retrocedan, arrojando al río tres piedras ("una hacia arriba, otra hacia abajo y otra en el medio"). El héroe del libro de Tutuola llega a la "ciudad de los duendes" después de volar dos horas sin ayuda material ninguna; el fray Martín de Valdés, también sin auxilio conocido, se traslada a la China, al Japón y a otras naciones de infieles y vuelve de allí en pocas horas. Los muros que existen en el palacio de la vigésima ciudad mitológica del afronegro, se abren en dos a fin de permitir el ingreso de los espíritus: el mulato limeño entra en las celdas de los enfermos sin quebrantar las cerraduras y sale de ellas sin utilizar las puertas. El personaje de Tutuola conoce el idioma de los duendes y entiende lo que le dice "la tierra que habla"; el donado dominico posee el don de lenguas que le permite comunicarse con los animales, y es tal el poder de su palabra que cura a los enfermos con sólo hablarles.

En Valdés, un profesional con grado universitario, un miembro de la Real Academia Médica de Madrid, un serio investigador que en 1801 ha corregido el error de los facultativos de su tiempo que consideraban que el cáncer uterino era contagioso, es tan poderosa la interna irradiación ancestral que lo invade al describir los milagros del mulato limeño, que no sólo atribuye a su biografiado la práctica del

método terapéutico que acabo de mencionar, la cual es de indudable origen africano. Lo presenta también haciendo curaciones mediante la aplicación de su saliva a las partes afectadas, y absorbiendo la sangre y humores que brotan de las heridas. Escribe Valdés ese libro como un poseso a quien "le ha subido un santo" africano, despersonalizándolo mediante su transigración. Y en su biografía convierte a fray Martín en un *nganga*, es decir, en el taumaturgo africano a quien los europeos calificaron de "brujo".

Caso muy diferente es el de nuestro coetáneo Nicomedes Santa Cruz, quien durante veinte años trabajó como herrero, profesión que abandonó para abrirse paso en las actividades literarias que le han dado respetable situación gracias al esfuerzo que desplegó y, a diferencia de Valdés, sin ayuda de protector alguno. Desde el punto de vista familiar Santa Cruz se halla más ligado que Valdés a su gente de color, que por lo menos a partir de sus bisabuelos ha tenido inquietudes musicales, artísticas e intelectuales. El hogar a que pertenece ha estado formado por diez hijos que, cual más cual menos, han triunfado en la vida.

Aunque sin vocearlo, en sus escritos Valdés se quejó humildemente de tener que llevar a costas el peso agobiante de su color. Santa Cruz no oculta el suyo ni trata de disimularlo. Si también lo siente como una carga, lo soporta con valor y ha impedido que debilite su dignidad de ser humano. Es más: lo proclama con orgullo. Refiere que su abuela "cantujaba la replana"; que su padre "heredó la fonética africana", y dice de sí mismo que sabe "hablar como bozal". Su negrismo formal, por otra parte, no necesitaría de esas confesiones porque resalta en su vivir. Músico nato, el sentido del ritmo es en él fisiológico, diastólico. Su poesía de consonancias sonoras es fácil de escuchar; deleita a las masas; está llena de imágenes que cautivan por su ingenio, y se da mayoritariamente en las décimas tan cultivadas por los repentistas afrohispanoamericanos, quienes las adop-

taron en el *socavón* de hibridez afroespañola. Así, todo lo suyo asume los aspectos formales del negro. Sin embargo, a la pregunta que recientemente le hace un periodista, Santa Cruz se define así: "Aquello [haberle llamado "poeta negro"] debe ser por mi color. Yo lo que soy mas bien es poeta, y además negro. No poeta negro".

La *négritude*, desde la etapa inicial de Césaire, Senghor, Damas, los hermanos Diop y Rabénmananjara, ha sido una liberación espiritual, un sacudirse de modelos europeos, para pensar y escribir conceptualmente en africano. Su innegable sugestión, sin embargo, no alcanzó a toda el África y un número abundante de excelentes escritores de ese continente ha permanecido apartado del movimiento, que considera ficticio. Santa Cruz se ha colocado en América en una posición semejante, arrastrado por una independencia que lo ha expuesto a la crítica de algunos grupos de color. En forma digna de tomarse en cuenta él ha explicado su actitud. "No hay, en mi entender, ni un folklore negro ni una poesía negra. No puedo detenerme en una poesía antirracista o antinegrista porque me quedo en un juego de colores (. . .) No hay que luchar contra la discriminación racial sino contra la discriminación socio-económica (. . .) Si el negro no está integrado a una comunidad nacional, tampoco lo está el indio, porque no hay comunidad nacional", ha dicho. Así resulta que Valdés, mulato vergonzante, católico hasta el misticismo, hombre de ciencia, académico, el poeta que en impecables endecasílabos tradujo los salmos davídicos, sin poderlo evitar escapa de la prisión "blanca" y se sumerge en lo más profundo del espíritu africano al biografar a fray Martín de Porres. Santa Cruz, en cambio, bisnieto, nieto e hijo de obreros negros y obrero él mismo durante largos años, puesta su mirada en el panorama social y apagado su acento negro en la atonalidad de un grito, muda de piel espiritual para escapar de ese sortilegio. Versifica con textura occidental semejante a la que se advirtió en

los poetas norteamericanos de color que florecieron durante los comienzos del actual siglo (Hughes, Cullen y otros), en forma de una viril protesta que tiene la incolora filiación de todos los oprimidos y que por eso, como él lo quiere, no es una "poesía negra". La abundancia de afronegrismos y de esos extraños términos (que él dice "de replana") que aparecen en sus obras, es mero recurso literario. Como ornato fue la *jitanjáfora* caribe de la década 1930-1940, de hechizador tamboreo rítmico pero carente de *espíritu* africano salvo en unos cuantos casos entre los cuales sobresale a gran altura el de Guillén. Está justificada, es valedera la declaración de Santa Cruz: es un buen poeta de epidermis negra, pero no un poeta negro.

El aspecto lexicográfico ha sido el que más atención mereció hasta hoy de quienes en Hispanoamérica han escrito sobre la aculturación lingüística del afronegro. Pero los resultados de ese interés, salvo contadas excepciones entre las cuales la de Alvarez Nazario descuella, no son muy esclarecedores. En muchas ocasiones se ha pecado de simplismo, de generalizaciones precipitadas, de negaciones sin respaldo. Algo de esto mostraré en lo que sigue. Pero creo conveniente hacer notar, por su efecto perturbador, un prejuicio bastante divulgado y que es preciso abandonar cuando se quiere estudiar este aspecto de la aculturación lingüística. Existen personas que sin haberse acercado suficientemente a los idiomas afronegros, los han presentado como de vocabularios muy pobres. Westermann, en cambio, con su profundo conocimiento de esas lenguas, expresa que "algunos de ellos tienen términos de tal riqueza respecto a ciertos aspectos de la vida, que con ventaja exceden aquellos que poseen los idiomas más civilizados". Parece que los detractores basaron sus enjuiciamientos en mediciones realizadas con raseros occidentales que eran impropios para hacer el

cómputo mediante sus inertes diccionarios, y sin considerar que como el lenguaje es la vida misma, resulta consubstancial con el medio y el ambiente en que fue creado; y que si se le descuaja de la tierra en que prosperó, su existencia será precaria en razón directa al tiempo que trascurra hasta que logre desarrollar raíces nutricias. Farb emplea la metáfora "ecología del lenguaje". De Wittgens cita la frase "los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo". De Whorf, concluye que desde el punto de vista lingüístico ningún ser humano nace en libertad, porque el lenguaje de su comunidad le conforma la mente desde el día de su nacimiento.

El mundo, extraño para él, al que fue traído el esclavo, le impuso considerables variaciones léxicas y semánticas en su lenguaje, por causas objetivas, conceptuales y psicológicas. Ante el negro aparecieron cosas e individuos para nombrar los cuales le era preciso crear una terminología nueva puesto que en los idiomas afronegros no existía nada semejante. Esto tuvo que originar en el habla bozal una apreciable cantidad de palabras españolas afronegrizadas que resultaban difíciles de reconocer, de las cuales algunas fueron modificadas en el transcurrir del tiempo y otras perduraron hasta nuestros días incorporándose al castellano de América: el inicial *ngwaladente* volvió a ser 'aguardiente'; los nombres *Ntoni* y *Zabela* (prn. Shabela) en que fueron convertidos Antonio e Isabel, pasaron a ser 'Toño' (*Tony* en el inglés norteamericano) y 'Chabela' respectivamente. Las traslaciones conceptuales lo llevó a dar matices semánticos nuevos a algunas palabras del español, como en el caso del verbo 'comer' que en el equivalente kikongo posee la acepción común del castellano y, además, tiene los significados de 'conquistar', 'capturar una pieza de caza' y tener relación sexual con una mujer', acepción esta última que todavía hoy se emplea entre nosotros y en el Brasil, como verbo reflexivo. El sentimiento maternal de la mujer negra le per-

mitió resistir en la vida familiar la influencia del castellano; y las *mamas* de color llevaron al habla infantil del español y del criollo del Perú, un buen número de las palabras que ellas o sus madres trajeron consigo, hasta el punto de dirigirse al niño "blanco" con frases en que predominan los términos africanos, como ésta con que, infructuosamente se pretendía amedrentarnos: "Si no haces *pichi* te vua dar *pampán* en el *mataco*" ("Si no orinas te voy a dar azotes en el trasero"). El hombre con frecuencia aprovechó la ignorancia de idiomas africanos en que vivía el "blanco", para conservar bajo inocente apariencia vocablos relacionados con la religión y la magia ancestrales. Existe entre nosotros un caso que con diáfama claridad muestra esta argucia. En el kikongo hay unas diez palabras que los españoles y criollos no podían diferenciar fonéticamente unas de otras por desconocer el sistema vocálico y el sistema tonal de ese idioma (*nkânga*, *nkângu*, *nkönga*, *nkúnga*, *nkungú*, etc.), varias de las cuales designaban ritos, amuletos y *amarres* de hechizos, mientras que sólo una de ellas significaba 'canto', 'canción'. Fue esta última la única que, castellanizada como 'conga', entró al habla costeña del Perú. Mas es de suponer que durante mucho tiempo y merced a las diferentes maneras en que el esclavo la pronunciaba constituyó parte de una jerga esotérica que ocultaba prácticas religiosas de origen africano. En el folklore costeño quedan algunas de estos vocablos (a veces hasta frases) que nuestro pueblo continúa pronunciando sin tener ninguna idea de lo que significan ni, mucho menos, de su valor litúrgico. Cuando el popular Pancho Ballesteros dió a conocer la casi incomprensible versión de "A la Molina no voy más...", que presenté como tercer ejemplo en páginas anteriores, dijo que contenía "la replana completa", añadiendo: "la aprendí de mis antepasados que no niego fueron esclavos".

No sólo debieron producirse extrañas creaciones fonéticas y semánticas sino también apareció un apreciable nú-

mero de palabras españolas modificadas por influencia de los idiomas afronegros. Sin embargo, salvo en las recientes investigaciones sobre los lenguajes *criollos* que hoy existen en América (*papiamento, anagó, palero, palenquero* colombiano, etc), no parece que se hubiera prestado mucha atención al estudio comparado de los métodos expresivos y de los procedimientos que durante el período colonial pudieron dar por resultado esas y otras evoluciones. Se ha eludido tratar del asunto cuando, honestamente, el lexicologista tuvo que confesar su ignorancia sobre los idiomas afronegros, empleando entonces dubitativos “probablemente” y “quizás”. Es de notar que en otros casos, de autores que dan informaciones sobre las fechas aproximadas en que los vocablos estaban ya en España en circulación literaria, como lo hace Corominas en sus magníficos diccionarios *Crítico* y *Breve*, las dudas se expresan, mayormente, respecto a los términos que empleaban los escritores peninsulares de los siglos XVIII y XIX, períodos cronológicos éstos que son, en mi modesto concepto, los que corresponden al reflujó de la marea de afronegrismos que, procedente de las colonias españolas, llega por entonces a la metrópoli europea formando parte de los americanismos. Esas interpretaciones oscuras no han sido el resultado de un deseo de mistificación o de ocultamiento, por supuesto. Se explican principalmente a causa de dos circunstancias. La carencia de material informativo fue factor que limitó las investigaciones de los españoles y de los hispanoamericanos, pues sólo a partir de mediados del presente siglo los estudios cualitativa y cuantitativamente importantes sobre los idiomas afronegros se han hecho accesibles. A tal pobreza bibliográfica hay que añadir las dificultades que se derivan de la gran diferencia lexicológica y morfosintáctica que existe entre el castellano y la mayoría de las lenguas afronegras. Los conceptos semánticos suelen a veces presentarse en el Africa con sentidos contrapuestos que son para nosotros difíciles de imaginar,

como es el caso del verbo *nme* en el idioma *ga*, que significa 'abrir' y también 'cerrar', porque expresa el concepto de una acción que realmente afecta la parte interna de algo, y al abrir se la expone a la vista mientras al cerrar se la oculta a la vista. La composición de largos términos mediante adiciones de prefijos y sufijos, que caracteriza a lenguas aglutinantes como las bantús, hace que muchas veces perdamos de vista el valor semántico de los elementos formadores. Nos resulta difícil determinar la estructura material de las palabras mediante el número de las sílabas pues muchos vocablos monosilábicos son a la vez raíz, tema y palabra, y existen además consonantes con valor silábico. Precisa un amplio conocimiento de las esencias ideológicas de esos idiomas, para acertar con el sentido que tienen abundantes términos formados por metáforas, como llamar a la placenta 'la casa del niño', o como la denominación 'hijo del árbol' que se da a un fruto, y los eufemismos y circunlocuciones con que en algunos idiomas se mencionan actos sexuales, ciertas partes del cuerpo humano y varias funciones fisiológicas. Hay que tener en cuenta, por último, que el apreciable número de palabras al parecer afronegroides que se hallan en las canciones hispanoamericanas, hoy se colocan frecuentemente para conseguir un efecto rítmico y no para establecer una relación conceptual.

Las consideraciones que acabo de exponer hacen excusable la falta de base científica que se advierte en muchos trabajos sobre el aporte de los lenguajes afronegros al vocabulario hispanoamericano, ya nieguen o limiten a un mínimo tal contribución, o ya presenten forzadas etimologías destinadas a acrecentarlo. Puesto que mi trabajo expone reflexiones e hipótesis que faciliten en el futuro que en el Perú se realicen algunos estudios evaluativos que se aparten de una y de otra de las dos características que menciono, parece apropiado hacer notar aquí algunos equivocados conceptos que deberían desecharse. Precisa precaverse contra

ciertas analogías fonéticas pues existe abundante número de homófonas entre palabras de los idiomas afronegros y del castellano. Tal sucede, por ejemplo, con las que a continuación consigno, las cuales pertenecen al kikongo con excepción de dos de ellas que son de los léxicos malgache y kinyaruanda: *abaho* (prn. con *h* aspirada) 'él está allí'; *ano* 'animal', 'carne'; *avivo* 'frío'; *kulu* 'esos' 'aquellos'; *mama* 'esos'; *manko* 'eco'; *moko* 'búfalo'; *mona* 'ver'; y *toma* 'ser bueno, agradable, hermoso'.

Hay exceso de generalización por parte de algunas personas que con respecto a ciertos americanismos opinan que "suenan" a afronegrismos; o que suelen considerar como pertenecientes a un castellano mal hablado, vocablos afronegros que también "suenan" como habla bozal. Con respecto a lo último el desacierto se aprecia si se presta atención a las voces que siguen, las cuales consigno, primero, en su lengua original, seguidas de la significación que podría dárseles al enunciarlas con una pronunciación pseudo-bozal (la que coloco entre paréntesis), y añadiendo luego lo que en lengua kru expresan: *mriero* (¿miedo?) 'seis'; *mriesa* (¿mesa?) 'siete'; *bibrio* (¿vidrio?) 'toro'; *bable* (¿hable?) 'oveja'; *sala* (¿sala?) 'casa'; *sera* (¿será?) 'casa'; *brabe* (¿bravo?) 'oveja'; *mila* (¿mala?) 'nariz'; *kulu* (¿culo?) 'rodilla'. (En changana *kulu* significa 'grande'). Esta misma clase de personas debería también enterarse de que, a diferencia de lo que ellas creen, no siempre el reiterativo es la intensificación, pues en el kikongo, por ejemplo, a veces se emplea para el partitivo y otras para el diminutivo. Esto último me hace recordar el vocablo *longalonga* que podría llevar a suponer (estoy pensando en "Miramira está mirando, Longalonga está colgando...") que se trata de una palabra afronegra que significara algo que cuelga largamente. *Longalonga* es en kikongo un diminutivo de *elonga* 'plato'. Pero *lunga* es 'cuidar' (algo) y *lungalunga* es la forma intensiva: 'tener mucho cuidado' (de algo). Casos como este, de ana-

logías fonéticas que precisa tener en cuenta, abundaron en España y en sus colonias. En estas últimas, además, en particular en Méjico y en el Perú, se presentan situaciones similares con respecto a los idiomas aborígenes. Una de ellas, que no ha sido elucidada, concierne al americanismo *tamal*. Corominas lo da como "especie de empanada". Informa que apareció en el lenguaje peninsular hacia 1552, y lo hace proceder del azteca *tammálli*, origen que se ha aceptado. Me parece que hace falta una averiguación de característica cronológica, pues he hallado informaciones de tal naturaleza que permiten suponer que bien podría haberse encontrado el *tamal*, en una forma menos elaborada y casi un siglo antes, en Nigeria. En el territorio de este país, especialmente al Occidente, ese vocablo y otros muy similares aparecen en designaciones botánicas, en topónimos y en nombres de manjares preparados con harina de maíz o de mandioca. En el mercado de Lagos he visto que se vende la masa que allí se llama *tamale*; y la encontré con textura, color y presentación, entre grandes hojas frescas, muy semejante a la del Perú.

No quiero dejar de referirme a otra fuente de errores bastante comunes. Se trata de la frecuencia con que se atribuye a ciertas voces un equivocado origen onomatopéyico o de creación expresiva. No se tiene en cuenta que por ser la onomatopeya la conversión de un ruido en palabra y ésta el símbolo de un concepto, hay entre los grupos humanos diferencias subjetivas al registrar mentalmente los ruidos naturales; y que en cuanto a la expresividad, depende de lo que nos resulta psicológicamente importante o significativo, y esto cambia también entre los grupos de individuos. *Kinlongaloga* (para volver a un término ya empleado en párrafo anterior), por ejemplo, puede parecernos una creación expresiva y sin embargo para el afronegro del Congo no es sino otro diminutivo como el que mencioné al tratar de *elonga*. Si encontramos el término bantú *kinkokoko* nuestros

hábitos lingüísticos nos pueden llevar a creerlo una onomatopeya 'relacionada con el carcareo; pero *kako* es 'brazo' y *kin-kokoko* es 'brazo pequeño'. En un ensayo sobre afronegrismos que hace tiempo publicó un distinguido hispanoamericano he hallado la explicación de que *ñam-ñam* es 'voz onomatopéyica que expresa el acto de mascar y comer vorazmente'; pero en Laman se encuentra que *nyama* (prn. *ñama*) es 'vianda', en general, y *nyanga* (prn. *ñanga*) es 'el alimento que está bien concido, como el puré'.

He procurado evitar los errores que mencioné, al registrar en mi libro un buen número de palabras que posiblemente nos trajeron o nos crearon aquí los esclavos. Las he reunido en un glosario que por ahora consta de cuatrocientos noventiseis artículos que pueden quedar reducidos apreciablemente, porque aplico un patrón rígido para rechazar aquellos términos sobre los que abrigo dudas. Si elimino dos terceras partes, quedarían unas ciento sesenta voces primitivas, ya que no me ha parecido oportuno considerar las derivadas, pues ello haría el glosario demasiado extenso. Si se tiene en cuenta que no he consignado los vocablos gentilicios, topónimos y folklóricos, porque antes deseo terminar mi investigación integral sobre el negro, la cantidad que he mencionado es significativa si se la compara con las que han figurado en las respetables investigaciones que preceden a la mía, y quizás en algo pueda contribuir al magnífico esfuerzo que nuestra Comisión de Lexicografía viene realizando bajo la atinada dirección del doctor José Jiménez Borja. Para dar una idea de los alcances de mi glosario, presentaré a ustedes el resumen de algunas conclusiones. Naturalmente que me veo precisado a no mencionar aquí, en razón de la índole de este discurso, las numerosas fuentes bibliográficas que he utilizado.

Nuestro costeño *fa* presenta características que me hacen suponer que nos haya llegado de los "ríos de Guinea"; en varios dialectos de la lengua mandé significa 'salutación'

y se le halla como radical en palabras que indican 'multitud' y 'diablo danzante'; y en vaí es el nombre que se da a la fiesta funeral que suele durar tres días. *Guarique* aparece en el hausa (*warikke*) para denominar algo que está aparte, separado. Nuestra *jarana* en el sentido de 'diversión bulliciosa de gente ordinaria' que consigna el *Diccionario de la Academia*, me ha conducido a extensas investigaciones que me permiten creer que las varias acepciones de este vocablo considerado como americanismo, poseen diferentes etimologías. Con respecto a la significación que nosotros le damos, parece que no tuviera relación con la voz *harana* que Garcilaso oyó en el Cusco antes de su viaje a España, ni con el arabismo español *jácara* del cual se derivó *jacarandana*. Como resultado del examen que he realizado en los lenguajes de varias etnias afronegras del Noroeste que estuvieron bajo la influencia del Islam, creo que nuestra *jarana* pudo derivarse de la voz *haram* (con *h* aspirada) que en el idioma hausa designa un acto ilícito según la religión musulmana, es decir, bailar danzas paganas, beber licor y jugar a las cartas, término aquél que aquí los esclavos aplicaron a aquello que les estaba prohibido. La palabra *jobero* que se ha venido considerando en el Perú como un afronegrismo, no es tal cosa: se trata de la pronunciación, con *h* aspirada, de la antigua voz española que designa al caballo de pelaje blanco manchado de alazán o bayo. Al *palangana* de tan importante tradición literaria y del habla familiar se le ha atribuido etimologías muy forzadas que nunca convencieron; mientras que sin dar mayores rodeos se encuentran en el kikongo los sustantivos *páala* 'fanfarronada', *ngána* 'dicción adagio, comparación' y *pálangana* (algo que es 'propalado', 'disperso', 'difundido'), que parecen bastante cercanas al sentido que tiene nuestro costeñismo. La rebuscada y multicolor elegancia del *pinganilla*, bien podría estar relacionada con el vocablo kikongo *pingala*, con que se denomina el 'tejido de diferentes colores', el 'modelo de colores mezclados',

lo 'multicolor'. Nuestra *quimba*, que Clemente Palma describió como afición "de la gente de color a demostrar en sus andares, movimientos y ademanes, agilidad, fortaleza y coraje, para intimidar a los demás", y que tiene características similares a la matonería del negro *curro* de Cuba y a la guapeza del negro norteamericano caracterizada por el personaje que en *Porgy and Bess* recibe el nombre de *Sporting Life*, probablemente deba su designación a la voz mayombe *kimba* 'ser valiente'. Esta se halla emparentada con palabras y expresiones kikongas como *kimbamba-ngolo* 'campeón' 'héroe', 'buen guerrero' y como *kimbama* 'visible', 'aparente', 'mostrarse', 'hacerse ver', 'aparecer'. Pero, además, estudio la posibilidad de que nuestra voz sea un indicio de que durante los finales del siglo XVIII hayamos tenido en el Perú bozales que venían del Africa ya iniciados en la sociedad secreta *nkimba*. Con respecto a la etimología de *sango* creo que las dos opiniones que se sostienen son aceptables, pero me propongo estudiar más a fondo la cronología relacionada con la aparición de esas voces, pues si es cierto que tal término puede ser un quechuismo, precisa tomar en cuenta que el Dr. Daeleman ha hallado que, originada en un radical protobantú, existe en los lenguajes bantús occidentales la palabra *saangui*. Además, en el habla *palera* de Cuba se emplea *masango* (del *má-sangu* kikongo) que Laman consigna en su diccionario. En cuanto a nuestro *tacutacu*, aunque el nombre se asemeja al *humulucu* (prn. *jumulucu*) brasileño, el hecho de que la masa sea hecha a base de frijoles que se fríen, lo hace muy parecido al *acarajé* (prn. *acarayé*) del vecino país oriental. Según ello nuestro *tacutacu* podría ser el *akára* nigeriano, que ha cambiado de nombre en el Brasil y en el Perú. Parecería que el que nuestros esclavos le dieron se hubieran derivado de una raíz proto-bantú que entra en la composición de palabras que tienen sentido despectivo para señalar parte baja y trasera del cuerpo y también los desperdicios que

se desdeñan. En efik *n'tak* es 'lo que sobra'; en yoruba *tak* es 'rehusar'; en kimbundu *táku* es 'trasero'; en kikongo septentrional, es la 'parte de atrás y baja' del hombre y animales, y en swahili *taktaku* es 'desecho', 'basura', 'desperdicio', acepción similar a la del kikongo de El Salvador (Zaire). Todas esas acepciones seguramente estuvieron comprendidas en la significación de nuestro *tacutacu*, designación que los negros dieron aquí a la masa de sobras de frijoles con arroz y otros ingredientes que se freía para darla a los esclavos. Menciono en esta muestra de posibles afronegrismos. *tocayo*, un americanismo que España empleaba ya en los comienzos del siglo XVIII, del cual Corominas dice que es de origen incierto. En el *Diccionario* de Laman se encuentra que *toka* significa en kikongo 'número par' y que *yo* es un sufijo que indica 'un cierto (hombre)'. Por último, el *Diccionario* académico hace derivar del latino *equifêrus* la denominación de la 'cebra' o 'zebra', oriunda del Africa; pero en el kikongo se llama a este animal *zeba* y con esta etimología aparecen en los diccionarios anglosajones.

En los comienzos del presente siglo, después que se había verificado el descubrimiento espiritual del Africa por los europeos, Gómez de la Serna dijo que "la civilización negra es la más antigua" y que esa antiquísima experiencia es como una confidencia silenciosa". Al examinar hoy tal frase, desde la perspectiva que nos ha dejado el último medio siglo, parece que el adjetivo que Gómez de la Serna empleó al final fue impropio en cuanto a su sentido limitativo. El alma del negro no se presentó solamente en la muda intensidad pasional que en la máscara, el fetiche, el grupo escultórico y la decoración emergía contra el mundo naturalista, con caracteres de una abstracción demoníaca. Aparecía, también, voceando, cantando, riendo y sollozando con articulaciones y ruidos que el blanco le había oído

antes pero que escuchaba por primera vez. Fue entonces que descubrió que en su canto el negro podía llegar al bajo profundo de los esclavos y al sobreagudo de los eunucos, pasando de bruscos acentos roncros y como desacordes, a notas dulcísimas, de una desconcertante suavidad. No fue extraño que llegara a advertirse que su voz poseía un "timbre inimitable" que Gide definió "de cualidad totalmente distinta a la que nosotros exigimos en el Conservatorio". En busca de una explicación somática de esas características, se atribuyeron al negro especiales conformación craneana y de los órganos articulatorios, y amplia caja torácica capaz de acumular poco común cantidad de aire que en la aspiración y expiración produce intensas vibraciones de las cuerdas vocales. En uno de los últimos trabajos aparecidos en la década 1920-1930, mediante los cuales se emitieron esas y otras opiniones, un autor francés formuló una conclusión muy a la violeta: el negro tiene "una fonética pintoresca".

Del conjunto de esos pareceres pocos fueron los elementos que, en virtud de su rigor científico, pudieron ser incorporados en los sesudos tratados lingüísticos con que Meinhof, Laman y Westermann, muy particularmente, hicieron practicable el camino que habían comenzado a abrir otros especialistas de los finales del siglo pasado y de las primeras décadas del presente. Desde entonces los idiomas afronegros aparecieron como lo que en realidad son: simplemente lenguajes. Esto significa fonéticamente hábitos articulatorios en el hablante y hábitos auditivos en el oyente, que les son propios, como los que poseen el castellano, el alemán, el francés. Las bases de articulación ofrecen diferencias notables de un idioma a otro en cuanto a energía, tensión, tono, acentos espiratorios, ritmos.

Es el habla del afronegro llena de vigor, enérgica, fuerte, ruidosa sin llegar a la aspereza, y con alternancias transicionales que pueden pasar del bronco al falsete. Pero en todos los casos es rotunda, no en el sentido de llena (a cau-

sa del abuso que hace de yuxtaposiciones y contracciones) sino en el de sonora. Esto último puede deberse a dos elementos: la utilización de hasta dos vocales en cada sílaba y el frecuente empleo de nasales y nasalizaciones. Las oclusivas siguen en frecuencia de uso a las vocales y nasales. Pueden ser explosivas, implosivas o incompletas. En las últimas aparece el sonido de una *h* aspirada que en la implosiva va antes de vocal, y en la incompleta, al final de la palabra, lo que se advierte en la pronunciación de seis consonantes (*p, b, t, d, k, g*); y en la aparición de sílabas martilladas como los sonidos de un cuerpo que recibiera la percusión de otro. El efecto es para nosotros de tal naturaleza que, según los sonidos de que estas oclusivas van acompañados, creemos sentir en las palabras unos como golpes de mazo en un tambor mayor (*bombomona* 'hervir', *bumbula* 'tonto'), o un batir de palillos en un redoblante (*peketeke* 'claridad y blancura', *telelée* 'romper terrones'). Estos no son, por cierto, casos únicos. Los golpes de glotis, los chasquidos linguales, los zumbidos a boca cerrada, las retroflexiones, las dobles consonantes pronunciadas en una sola emisión, todos esos sonidos a los que no estamos habituados, despiertan en nosotros imágenes totalmente diferente a los conceptos que evocan en sus propios idiomas. 'No estoy cogiendo' se dice en hausa *báa naa taamaawaa*, y nosotros creemos escuchar el borboteo del agua que escapa por una abertura estrecha. *Ntungo, dindingo, kirunkuteo* nos parece el goce armonioso de las notas de un carrillón; y en mandingo son palabras para nombrar a un niño y a una persona desagradable, respectivamente. *Sumbrididididila* nos suena como el campanilleo misario en el momento de la Elevación; y en kikongo es el aplicativo de 'comprar'; mientras en *kindongandonga* ('platillo') creemos advertir el pausado balanceo de las grandes campanas catedralicias que a lo lejos han emitido un grave sonido. En este mismo idioma 'perrito' es como un prolongado rascar del arco en las cuerdas

del violón: *mbwambwambwa*: y *kian kikikikatukidi* no es onomatopeya del canto desafiante de un gallo: significa 'esto es lo que salió'. Pero hasta ahora (occidental etnocentrismo contumaz) he mencionado nuestro desconcierto auditivo ante sonidos y fonemas afronegros. Ya es la ocasión de imaginarnos qué sentimientos despertarían en los hombres de esas etnias, muchos de ellos y por tradición ancestral grandes señores de la palabra, este idioma nuestro tan grave, mesurado, sin estridencias, de línea melódica bastante uniforme en el discurso. En la parte de mi libro que dedico a la morfosintaxis trato de establecer un paralelo, a base de la comparación de frases y oraciones. En lo que sigue presento unas notas focalizadas en la fonética propiamente dicha. No dejo de advertir que al entrar con este asunto al "conjunto de los sonidos de un idioma" (con definición de la Academia) ingreso a la esfera de los conceptos controvertidos de cuál es el campo de la *fonética* y cuál el de la *fonología*, y de cómo el dominio de uno u otro se relaciona con la metodología sincrónica o con la diacrónica. No me siento capacitado para discutir estos temas que, por otra parte, no corresponden a la índole del presente discurso. Deseo limitarme a la consideración del habla costeña en sí misma, al estudio de la evolución de los sonidos articulados tal como se ha producido en el tiempo debido a acontecimientos y transformaciones inherentes a todo proceso de aculturación lingüística. Quede para personas más versadas el análisis de las consecuencias gramaticales, el cual es asunto que apenas rozo en mi libro.

Participo de las desconfianzas que ciertos especialistas abrigan sobre las leyes fonéticas y, en cambio y con respecto a nuestro caso, concedo importancia al subtracto lingüístico que españoles y negros hallaron en la costa peruana (del cual el Dr. Aurelio Miró Quesada se ha ocupado con el acierto que lo caracteriza), y menos al que encontraron los esclavos de color en nuestras serranías a las cuales llegaron en

número reducido. En ningún momento se puede olvidar que durante un prolongado lapso coexistieron en el Perú el castellano (hablado por una minoría muy reducida pero con una influencia incontrovertible), el yunga (o el quechua según el área territorial) y los idiomas afronegros; que nativos y negros tuvieron que transferir a ese lenguaje europeo los hábitos fonéticos de sus idiomas propios, a causa de lo cual hubieron de utilizar sus órganos articulatorios en una nueva y desacostumbrada manera. Pero también que la masa de la población costeña poseedora de un castellano vacilante, y la cual vivía en íntima mezcla social (mulatos, mestizos, *castas* y españoles de baja situación económica, muchos de los cuales no dejaban de hablar el castellano en diversas formas dialectales, en especial durante los siglos XVI y XVII), hasta los comienzos del siglo IX recibió el impacto fonético apartado por las hornadas de bozales que iban llegando y que hablaban "en lengua". Como con todos esos grupos sucedía que las diferencias fonéticas, a más de otras, producían empleos equivocados de las formas que les eran extrañas, y reemplazo de los fonemas para ellos extranjeros por los fonemas que les eran habituales, el panorama lingüístico durante los dos primeros siglos del periodo colonial tuvo que ser tan confuso que deben haberse perdido los vínculos de derivación de muchas palabras del habla costeña actual.

Soy el primero en reconocer que lo que expongo a continuación carece de base científica apropiada. No he podido hacer los registros fonéticos de campo de que aún carecemos. Preparar el esbozo que sigue ha sido el resultado de una penosa recopilación de las transcripciones literarias que se encuentran en libros, manuscritos y canciones peruanas de los últimos tres siglos, material del que no cabe esperar que contenga fieles reproducciones fonéticas del habla costeña. He seleccionado los textos que me han parecido más apropiados. Me adentré, también, tanto como me fue posi-

ble, en una parte de la amplia bibliografía contemporánea, que existe (la mayoría en idiomas europeos y algo en afro-negros) sobre los lenguajes de las etnias que nos llegaron, ya que considero que esa es una necesidad urgente si se desea entender los fenómenos de que estamos tratando. A quien quiera volver a hacerlo debo ponerlo en guardia sobre las dificultades que, como yo, ha de encontrar. Además de las faltas de equivalencias fonéticas, a causa de los disimilares valores vocálicos y consonánticos, las representaciones gráficas constituyen un obstáculo. Naturalmente que se ha tratado de eliminarlo acudiendo a un alfabeto fonético internacional. Pero, en buena parte debido al hecho de que no hay igualdad entre los idiomas afronegros, se han desarrollado varios diferentes. El investigador no sólo ha de tener en cuenta este inconveniente. Puede encontrar que una sola palabra de quince letras necesita once signos diacríticos, sobre y bajo las letras, para indicar los tonos y las cantidades vocálicas que deben emplearse en la pronunciación. Esto me ha impedido hacer transcripciones fonéticas, lo que resta calidad a mi trabajo pues en los estudios que hoy se realizan científicamente hay que expresar los tonos de los vocablos, como lo hace Daeleman al comparar el tongo del Surinam (antes Guayana Holandesa) con el idioma kongo. Hay que considerar también, que en las transcripciones literarias del habla de negros peruanos que he recogido, en ningún caso los tonos se hallan expresados. Y no sólo en relación con aquellos asuntos es preciso mantenerse alerta, sino respecto a varios otros. Precisa tener en cuenta, por ejemplo, que en las lenguas afronegras existen sonidos, como *kp* y *gb*, que obedecen a más de una articulación, algunas veces en complicadas combinaciones. En el *ga*, *twi* y otros idiomas se dan sonidos semilabiales que se acompañan de velarizaciones. En el hausa, como en otras lenguas, *k* y *g* son palatizadas en ciertos casos. Por último (en cuanto a las menciones que aquí hago pero no en cuanto a las peculia-

ridades existentes), en ciertos idiomas, como el kru, hay articulaciones consonánticas que sufren velarizaciones. De varias de estas peculiaridades trato en mi libro, al estudiar lo relativo a las diferencias que existen con respecto a cada letra de nuestro idioma. Sólo tendré el honor de presentar a ustedes lo que concierne a las vocales y a la consonante *ch*.

Según lo que a través del *Arte de la lengua yunga* se expresaba a mediados del siglo XVII sobre el más importante idioma vernáculo hablado en la costa, su gama vocálica no difería mucho de la que los conquistadores españoles habían traído en el castellano. El P. de la Carrera dijo en su libro que la única semejanza era que el idioma aborigen del litoral poseía una vocal más que el castellano, la cual, expone, "tiene principio en E y fin en U". De acuerdo a la manera en que explica la pronunciación de esta vocal, me parece que su sonido debía encontrarse más alto y más central que la *e* cerrada del francés, es decir, en las proximidades y por encima de la *e* cerrada del alemán. Aparecen también en esa gramática los diagramas latino *ae* y *oe* (con más frecuencia el primero) en los sufijos del plural que indican los casos genitivos.

No se han encontrado aún las gramáticas que de los idiomas vernáculos escribieron, entre 1533 y 1623, los sacerdotes Pedro de Aparicio, Alonso Núñez de San Pedro, Roque Cejuela de Traña, Luis de Teruel y Pedro Prado de Escobar. Debido a ello no resulta todavía posible conocer si las consideraciones que el P. de la Carrera hace sobre las vocales corresponden a la tradición de las lenguas de los yungas, o si presentan una realidad existente en la región septentrional del Perú cien años después que tuviera lugar en esa zona la introducción del castellano. Con similar dificultad se tropieza respecto a lo que Middendorf expresa dos siglos y medio más tarde en *Das Muchik Oder Die Chimu-Sprache* (todavía no traducido al castellano). El asunto reviste im-

portancia ya que el cuadro que presenta el lingüista alemán es bastante diferente. Para éste, únicamente la *e* mochica no necesita un examen especial pues tiene un solo sonido, igual al de la *e* alemana en *eng*, *endlich*, o sea como la *e* castellana en 'edad', 'echar'. Aparte de esta situación, el panorama vocálico que describe Middendorf muestra una gama sonora bastante amplia. La *a* y la *i* tienen, cada una de ellas, una realización semejante a las del castellano; pero, además, se hallan: una *a* larga (*aa* o *ah* del alemán), una *a* breve (como *a* antes de consonantes dobles en el alemán), una *i* larga y otra *i* breve. En cuanto a la *o*, se alarga cuando caracteriza al genitivo; y puede también ser breve, con un sonido que se acerca al de la *a*. Igualmente la *u* suele ser larga o breve y, además, existe una *u*, "impura" que se realiza acercándose a *o* o *u*, en forma similar al sonido vocálico que esta letra tiene en palabras inglesas como *cut* y *mud*. Además, con el libro de Middendorf han aparecido elementos nuevos. Expone este autor que en el mochica existen cuatro diptongos (*ai*, *ei*, *oi*, *ui*) que se caracterizan en que la emisión de las dos vocales se verifica con una separación entre ellas que es más clara que en el alemán. Añade, por último, que también se encuentran dos sonidos que clasifica como "diptongos impuros". Ambos comienzan con *a*, *o* o *e*; pero en cuanto a la terminación, en unos casos se realiza con una *u* breve que suena tan suave y rápidamente que casi no se la escucha, y en otras ocasiones el de la *u* final es sonido predominante.

Con referencia a los lenguajes que trajeron los afronegros las diferencias con el castellano eran todavía mayores. Muchos de estos idiomas cuentan con siete sonidos vocálicos, aumentando a diez en algunos casos. En lo que concierne a los lenguajes que más nos interesan para nuestro estudio, la mayor parte tienen cuatro oes, de las cuales dos son abiertas y dos cerradas. Las íes son más o menos cerradas y las úes se presentan casi siempre cerradas. En cuanto a la *a*,

en la mayor parte de los casos es abierta, pero esta calidad suele variar por efecto de la vocal que la precede o que la sigue. Las características mencionadas son más o menos regulares. Pero ocurre que en varias de las lenguas madres de quienes fueron nuestros esclavos se presentan especiales fenómenos vocálicos. Hay sonidos indeterminados entre *e*, *i*, y entre *u*, *o*, como en el fante; llegándose en el ibo a casos en que resulta difícil diferenciar entre la *i* y la *e*, y entre las tres clases de oes que existen. En el efik la *o* de la sílaba trabada suena como la *u*. En los idiomas afroccidentales aparecen con frecuencia intercambios entre las vocales anteriores y posteriores; entre *i*, *u* y *e*, *o*. En el temne, ewe y kru existen varias vocales centrales, algunas de las cuales se aproximan a las vocales anteriores, o bien a las posteriores, lo que las hace oscuras. En el mandingo se encuentran vocales anteriores que se producen por abocinamiento, resultando un sonido como el de la *u* francesa. Para aumentar la complicación de los sonidos vocálicos, su nazalización no sólo ocurre por influencia de consonantes nasales próximas, como sucede en el español meridional; se produce en otros casos, y con efecto significativo, en el ewe, ga y yóruba, por ejemplo. Resta añadir que, por lo general, los lenguajes africanos son pobres en diptongos. Por último, es preciso mencionar aquí los fenómenos fonéticos que ocurren con las vocales cuando se las considera ya no sólo formando parte de vocablos aislados, sino en lo que concierne a las relaciones de estas palabras con otras voces de una frase. En cuanto a los casos de asimilaciones, Greenberg hace saber que las vocálicas no son frecuentes; pero no faltan en algunos idiomas que nos interesan, como el temne y el efik. Las elisiones vocálicas, en cambio, son numerosas y aparecen, por ejemplo, en ewe, yóruba, fente y efik. Pero más importantes aún, principalmente en cuanto a lo que a nosotros nos interesa, son las alteraciones derivadas en obediencia a las leyes de armonía entre vocales, que se encuentran en el ibo,

twi, yóruba, efik y fante. Bentley estudia estos fenómenos en el bantú congoleño y merece la pena sumarizar sus hallazgos, ya que este afamado autor se expresa con admiración de la "ideal regularidad y conveniencia con que funcionan" las leyes fonéticas del kikongo. Sólo mencionaré los puntos más importantes: la letra *a* elide a toda *a* inmediatamente próxima, así como a la *o* y la *e*; la *e* como partícula, elide a otra *e* cercana y, a su vez, desaparece ante los locativos que terminan en *o*, *u*; al añadir prefijos o sufijos precisa hacer reglamentarios cambios vocálicos si los afijos acaban en vocal y el tema comienza en vocal; y esta obligación también rije respecto a los casos en que esas adiciones se hacen a las raíces verbales.

Los antecedentes que se acaban de exponer podrían servir en el futuro para sentar algunas conclusiones, como resultado de una investigación sobre el origen de las más resaltables modalidades que presentó nuestro castellano litoral. El examen del material escrito que he recogido, en el que aparecen las características de las vocales del habla costeña afronegra, permite advertir que durante los finales del siglo XVII se halla un buen número de voces en las que las cinco vocales del castellano están correctamente representadas ('Angola', 'leche', 'bonito', 'comió', 'nunca'). Pero esta circunstancia se encuentra acompañada de otras en que, en apreciable número de casos, cada una de esas letras muestra de cuatro a cinco alteraciones respecto a los sonidos que en correcto español debían tener. Si esta situación nacional se compara con las de otros países hispanoamericanos en los cuales se han realizado análisis fonéticos, parecería que las variedades que adoptan los cambios en el Perú resultan más numerosas, y la tonicidad o atonicidad de las sílabas en que se encuentran no son entre nosotros factores determinantes. Aventuro la hipótesis de que esto se deba a que en esas defectuosas pronunciaciones vocálicas han concurrido tanto los hábitos articulatorios de quienes hablaban

idiomas afronegros, como los provenientes de quienes se expresaban en lenguajes aborígenes.

Si primeramente se considera en conjunto el universo lingüístico costeño, y si sólo se atiende a aquellas transcripciones literarias que he recogido, que abarcan desde los finales del siglo XVII hasta los comienzos del siglo XX (extendiendo este último límite en forma que llegue a la época presente, en tres o cuatro ejemplos), se encuentra que, en general, las variaciones vocálicas de nuestra habla costeña no se hallan en razón directa de las variabilidades vocálicas africanas, ni de las que presentan las aborígenes. Es de excepción el caso de la *o*. Constituye en esas lenguas un sonido vacilante, como en párrafos anterior lo he dicho, y ello podría explicar que en las transcripciones se le encuentre representando conspicuamente a la *o* española (*oylemo* 'oiremos', *compondlá* 'compondrá', *fosico* 'hocico'); pero también como *e* (*prenunciá* 'pronunciar', *semos* 'somos'); como *i* (*viní* 'vine', *mondinga* 'mondongo', *tirito* 'todito'); como *io* (*dijió* 'dijo') y como *u*, caso este último en que abunda, como sucede en otros países hispanoamericanos donde hubo muchos esclavos negros (*currendo* 'corriendo', *pulqué* 'porqué', *turu* 'todos', *cun* 'con', *Jusepa* 'Josefa', *rumí* 'dormir', *burica* 'borrica', *tesuro* 'tesoro'). En cambio resulta raro que la *a*, que representa un sonido bastante específico en los lenguajes afronegros y aborígenes, aparezca en las transcripciones con bastantes alteraciones, como ocurre con la *o*. Se le encuentra con su propio carácter castellano (*vamo* 'vamos', *dilá* 'dirá', *Baltasale* 'Baltazar'), y como *e* (*fije* 'fijo', *ma* 'me'). A la *e* se la halla con sonido castellano (*oylemo* 'oiremos', *Pellico* 'Perico', *moleniyo* 'morenillo', *bel* 'ver'); como *a* (*llema* 'llama', *yebá* 'lleves', *gritá* 'grité'). como *i* (*siñó*, *pior*, *molinio* 'moreno'); como *ei* (*dijiera* 'dijera') y como *o* (*Josuclito* 'Jesucristo'). La *i* se presenta con sonido castellano (*dilá* 'dirá', *viyancico* 'villancico', *Zuanico* 'Juanito') y como *e* (*cogé* 'cogí', *senefica* 'significa', *memo*

'mismo'). La *u*, por último, aparece con su sonido español (*gulembé, gulembá*) y como *e* (*pentiro 'puntero'*).

Si el universo de investigación se limita a cierta área septentrional de nuestro país; si se toma en cuenta una publicación regional que divulga las características del habla popular en esa área, y si se atiende al examen lingüístico que del fenómeno hizo uno de nuestros distinguidos Académicos, aparece un nuevo elemento que habrá que tomar en consideración. Me estoy refiriendo al libro *A golpe de arpa* y al estudio del Dr. Benvenuto. León Barandiarán y Paredes dieron a conocer que el pueblo de Lambayeque convierte la *ae* y las *oes* en *e*es (*cantabe 'cantaba' porquerie 'porquería', cabres 'cabras', guerre 'guerra', compadrite 'compadrito', cuerne 'cuerno', robade 'robado', diche 'dicho', pícare 'pícaro', hueses 'huesos', hueque 'hueco'*). Benvenuto (quien, por lo demás, suministra en su libro ejemplos de cambios de la *u* en *o*, alteración que yo no he hallado en las transcripciones, como: *seportura 'sepultura', mormorar 'murmurar', joventú 'juventud'*) opina que se trata de una supervivencia de la lengua yunga. Parecería, por otra parte, que en toda nuestra zona septentrional hubo influencia del malgache, y creo que es menester estudiar si a ello se debe esa alteración. Yo no he hallado en la extensa obra de Ramandraivonona informaciones que me permitan aclarar este asunto. Es de notar que en el habla popular de Cuba se dan muchos casos de conversión de la *o* en *e*.

En las transcripciones literarias que he recogido, los dip-tongos se presentan en la forma normal del castellano y también con alteraciones: *rir 'reir', queto 'quieto', quero 'quiero', currendo 'corriendo', salé 'salió', poté 'puede', Zuanico 'Juanico'*. Abundan también las elisiones: *estao 'he estado', mijita 'mi hijita', aquillotra 'aquella otra', pareso 'para eso', vua 'voy a'*. Igualmente, se advierten, como ocurre en otros países hispanoamericanos, abundantes nasalizaciones vocálicas, que parece que provinieran de influencias afronegras:

señorón *Manue*, *lon branco* 'los blancos' *len gutará* 'les gustará', *lonregüelva* 'lo revuelva', *yo son negra*, *yo son ñata* 'yo soy negra, yo soy chata', *mamén* 'amén', *manque* 'mas que', *dempués* 'después', *empresta* 'presta'. También se constatan casos de alargamientos vocálicos: *coosa* 'cosa', *ooye* 'oye', *tú me vaas a decí que coosa lias dicho*, *naaa* 'nada'. Esta última característica se encuentra en el lenguaje *criollo* tonal llamado *Saramacca tongo*, y ha sido estudiada por Daeleman en comparación con el idioma kongo.

Con respecto a las consonantes presento a ustedes mi investigación sobre la *ch*, letra que, con frase de Nebrija. "es propia de nuestra lengua que ni judíos, no moros, ni griegos, ni latinos la conocen por suia". Se trata de una paladial africada sorda que en España sólo se hace fricativa en el bable, para realizar la *x* que en este dialecto se pronuncia como la *ch* francesa. Pero esa incontaminación peninsular no rigió en el Perú con respecto al afronegro que nos llegó en los siglos XVII y XVIII. Nuestro país recibía oficialmente sus esclavos por Cartagena de Indias y, en forma limitada y subrepticia, de la costa occidental de Méjico y Nicaragua. A partir de 1640, año en que Portugal obtuvo su independendencia de España, este último país comenzó a verse en grandes apuros para proveer de negros a sus posesiones americanas. Al *castigar* a aquél negándose a concederle asientos, sólo se hizo daño a sí misma pues los portugueses continuaron siendo grandes tratantes de esclavos, de quienes era imposible prescindir, en tanto que los españoles se vieron precisados a comprar negros en las islas inglesas, francesas y holandesas del Caribe, con lo cual abrieron la puerta al contrabando que en ellas se originó. Desde el punto de vista lingüístico, con los afronegros sazonados en los *entrepôt* isleños nos llegaron, probablemente, realizaciones fonéticas del idioma inglés (las linguo-palatales fricativas sordas del dígrafo *sh* y de la *s* sibilante), y del francés (las palato-alveolares fricativas sorda *tch* y sonora *j*). No pretendo

expresar que tal influencia fue por sí misma importante; pero no hay que olvidarla porque reforzó rasgos fonéticos afronegros, acentuando así las diferencias de los mismos con el castellano. De la zona meridional de Sudamérica el influjo que en ese sentido nos vino fue mucho más importante, a causa del apreciable número de esclavos que por contrabando entró en nuestro país el siglo XVIII, procedente del Brasil, quien los había recibido, ya sazonados, de las factorías lusitanas del Africa. En el habla de estos negros no sólo existía la post-alveolar africada sorda *ch*; también trajeron otras realizaciones chicheantes que vinieron comprendidas en aquellos sonidos de la *j* y la *x* portuguesas, que no son realizaciones fonéticas que ocurren en el castellano.

Toda esa extensión y variación del sonido chicheante, las cuales no existían en el español peninsular, encontraron en las lenguas aborígenes unos hermanos gemelos. Si se sigue a Lira con preferencia a otros quechuistas, hallamos que en el lenguaje impuesto a todo el Tawantinsuyo por los incas, se encuentran: 1) una *ch* "prepalatal plosiva sorda", con la cual se forman los diminutivos (y también se da la significación dubitativa verbal) y que en la zona cusqueña suena como *sh*; 2) una *ch'* africada prepalatal explosiva sorda; y 3) una *sch* alveolar o aspirada, sorda. En cuanto al lenguaje yunga costeño, según el P. de la Carrera existían: a) el grupo consonántico palato-alveolar *tzh* que debe ser el correspondiente al sonido de la *ch* del castellano, el cual para Middendorf resultaba de la combinación de la *t* con la *s* "impura" que halló en el mochica; b) la *x* con realización post-palatal africada sorda semejante a la *sh* portuguesa, de la cual Middendorf dice que se trata de la *s* "impura" que se realizaba con el sonido de la *sch* alemana; c) una *ch* que posiblemente era linguno-palatal africada sorda que parece identificarse con la que según Middendorf suena como el dígrafo alemán *tj*; y d) un sonido que Carrera identifica mediante una *c* que precede a una *h* invertida (combina-

ción simbólica que ese autor explica que debe utilizar porque representaba un sonido "diferente a los nuestros"). Middendorf no hace ninguna alusión al fonema de que se trata, cuya realización no alcanzo a adivinar aunque parece que hubiera sido un sonido chicheante.

Además de los sonidos a los cuales acabo de referirme como posibles adquisiciones que el habla afronegra pudo realizar en la forzosa peregrinación comercial a que se sometía a los esclavos, ellos trajeron en sus lenguas varios sonidos chicheantes. No abunda entre estos el de la *ch* (que, por otra parte, es más similar a la francesa que a la castellana), pero se la encuentra en el hausa y el bamiliké de los féfé como pre-palatal fricativa sonora o también sorda; palatizada y sujeta a ligera aspiración en el mandingo de Gambia, y también como palatal oclusiva sorda en el fulani. El correspondiente al sonido *sh*, o a uno muy próximo al mismo, figura bastante en los idiomas de las etnias que vinieron al Perú. Se realiza como pre-palatal fricativa sorda en el hausa y el bamiliké de los féfé; como palato-alveolar fricativa sorda (*clara u oscura*) en el *ga*, yóruba, fante y swahili; también como palato-alveolar fricativa sorda en el mossi (sólo antes de la *u*) y en el zande (sólo antes de la *i*), y africado (principalmente antes de la *i*) en el ewe. En el *ga* se halla la combinación consonántica *shw* que se realiza como labializada fricativa sorda. En las lenguas bantús sudoccidentales existen el dígrafo *ch* (prepalatal fricativo) y *bs* (bilabial sibilante). Ese chichismo fue reforzado por el sonido que la *j* tiene en varios de esos idiomas, que es casi el de la *sh* en kikongo y que se aproxima a la misma en otros lenguajes (mandé, hausa, fulani, bamiliké) al realizarse como pre-palatal, palatal o palato-alveolar, ya fricativa, ya africana y oclusiva, y sonora con excepción de lo que ocurre en kikongo. En esta última lengua la *x* es palato-alveolar fricativa sorda, sonando también en el Sur casi como *ch*.

Además, según Laman, la *c* se realiza como la *ch* anglosajona en el vocablo *church*.

Lo que precede podría explicar la apreciable proporción en que el sonido chicheante se ha empleado en el habla costeña. Mientras no se realice un serio estudio es aventurado designar la vertiente predominante por donde entró. Por ahora y, concretándose al habla afronegra, sólo me cabe consignar algunas observaciones deducidas del examen de los textos literarios que han estado a mi alcance.

Una buena cantidad de palabras que contienen la *ch* son del castellano de España, siendo de notar que no sufren alteración fonética: *noche*, *Melchola* 'Melchora', *chicharrones*, *chaqueta*, *dedecho* 'derecho', *dicho*. Los nombres zoológicos y botánicos que parece han sufrido la influencia de los idiomas aborígenes, así como ciertos vocablos de significado general, se han realizado fonéticamente en el habla afronegra con la *ch* castellana: y las deformaciones que se hallan en las sílabas que no tienen la consonante chicheante, son ocasionadas probablemente por la similitud que tales palabras presentan con otras del castellano. Son casos típicos *macho* (quech. *machu* 'viejo') y *machucã* (quech. *machukay*, 'chochez'). Hay un buen número de vocablos que muy probablemente proviene de lenguas africanas:

- a) en el habla relacionada con la crianza de los niños, siendo muy representativa la palabra *chachá* 'vestido infantil, en especial el femenino';
- b) en designaciones gentilicias (*chala*, *mangache*);
y
- c) en interjecciones populares (*¡guache!*, *¡che!*).

Abrigo mis dudas respecto al correcto empleo de la *ch* castellana en las transcripciones literarias que del habla afronegra del pasado he hallado, en cuanto ese sonido elimina enteramente el más suave de la *sh* que es el predomi-

nante en los idiomas afronegros. Es significativo el hecho de que los costeños empleemos de preferencia el último en las palabras mimosas que dirigimos a los niños, cuando el vocablo contiene una consonante chicheante. Hay que observar, también, que sobrevive la *sh* en las voces burlonas. Al obsecuente servidor de los mandones y de los superiores jerárquicos, siempre dispuesto a dar su aprobación servil, lo llamamos *shisheñó* 'sí-señor'; y haciendo uso de palabras en que hacemos oír la *sh*, es como remedamos la dulzura afectada de los arrumacos femeninos: "¿No hay un beshito para shu amorshito?".

Es de notar que quizás debido a la abundante concurrencia de los sonidos chicheantes de las lenguas vernáculas y de los idiomas afronegros, se oyen en el habla septentrional del Perú, sobre todo en el departamento de Lambayeque, varias expresiones populares y giros en los que menudian los fonemas de que trato. A los chiclayanos se les llama "*chupa chicha con bichayo*". Los agentes viajeros norteños caracterizaban en el pasado la seria conducta comercial de los cajamarquinos orientales, mediante la expresión "*Celendín: pago chinchín*", porque solían comprar al contado. De una de las bebidas locales, en Lambayeque se dice que es "*chichita de maíz arrecho que golpea el pecho*". En Motupe la expresión "*chicha, pepián y chivo: para las penas lenitivo*", es recetario gastronómico que resume una filosofía de vida. Del Norte salió la palabra *cholo*. En esa región geográfica se originó el decir encorajinador que se oye en la *jarana* litoral: "*Echa chicha, cholo!*". Me falta investigar la influencia que el lenguaje hablado por los esclavos *mangaches* (malgaches) pudo ejercer en la región más septentrional de nuestra costa. Hubo en Madagascar fuerte inmigración de tribus que antes habitaron Mozambique, y en varios de los idiomas de estos los sonidos chicheantes son muy empleados. La séptima clase nominal del changana, por ejemplo, que es una de las más ricas de este vocabula-

rio, se forma mediante los prefijos sibilantes *chi-bs*, lo cual da por resultado frases como la del proverbio *Chikomo cholomba a china ndzima* ('Pala prestada no cava bien,').

Al examinar las alteraciones de dicción que muestran las transcripciones literarias que he recogido, noto que no se presentan ya en una o ya en otra forma en diferentes palabras, como sucede normalmente en los vicios de dicción que se encuentran en hablantes de su propia lengua madre. El cambio violento que ocurrió al pasar de un lenguaje afronegro al castellano, con frecuencia ocasionó la aparición de dos o tres alteraciones en el mismo vocablo, diferentes las unas de las otras. Por eso en mi libro este asunto ocupa varias páginas, de las que extraigo algunos párrafos.

Los casos de epéntesis que hallo en las transcripciones parece que provinieran de los lenguajes afronegros. El tipo *culeibra* 'culebra' es de la clase de adiciones al medio de la palabra que puede originarse de la diptongación de una vocal, como el *paire* 'padre' de Cuba y Puerto Rico. La modalidad *cumbianga* 'combina' (de 'combinación') resulta de otra diptongación, más la adición de una nasal a la sílaba *ga* debido a que en bantú la *g* siempre tiene que aparecer acompañada de la *n*. En cuanto a las epéntesis *Gasipar* 'Gaspar' y *serbolla* 'cebolla', representan un caso muy común entre los afronegrismos hispanoamericanos. Se deben a que en la mayor parte de los lenguajes africanos la estructura silábica no admite la yuxtaposición de consonantes en una palabra, lo cual lleva a intercalar una vocal entre ellas. Como hay consonantes que obligatoriamente deben quedar *amarradas* a otras, en el kikongo, por ejemplo, esto da lugar a una pronunciación y a una expresión léxica a veces irreconocibles cuando se ha congongizado una palabra de un idioma extranjero. Resulta difícil creer que el nombre *Mbelenadu Ngalasia* corresponda a 'Bernardo García'.

Las paragoges se hallan con frecuencia en las transcripciones literarias. Su presencia se debe, como ocurrió en la

etapa de la formación del castellano, según García de Diego, a que sirvieron a los afronegros para resolver un caso difícil. En la mayor parte de sus lenguajes resulta impronunciable el final de una palabra que termina en consonante. De allí que menudeen en el habla de nuestros esclavos voces como *mare* 'mar', *Baltasale* 'Baltazar' y *Melchola* 'Melchor'.

Hasta aquí he fijado preferentemente mi atención en aquella parte del proceso de aculturación lingüística del afronegro que se relaciona con la lexicografía y la fonética, proceso que debió verificarse en forma similar a como se realiza la primera etapa del desarrollo del lenguaje infantil. Al ignorar el bozal el idioma en que se expresaban los habitantes del territorio al que se le había trasladado, las necesidades imperiosas que le imponía su subsistencia, entre las cuales predominaban las relaciones de trabajo con el amo, debieron llevarlo a recorrer sucesivamente, en la forma más rápida que le fue posible, las frases de empleo de palabras simples acompañadas de ademanes, y de utilización de frases breves con abuso de sustantivos y prescindencia de otros elementos (verbos copulativos y auxiliares, artículos, pronombres, conjunciones). Es de suponer que en tales frases existían términos castellanos afronegrizados y palabras de los idiomas vernáculos que los esclavos castellinizaban. Presumible resulta también que como ocurre en el caso de los adultos y los niños, esclavo y amo se comunicaran en un lenguaje infantil pues creyendo hacerse comprender mejor, el último imitaba el habla del primero.

Esto no significaba para el negro sino el intento de poseer un encadenamiento de sonidos para catalogar nombres de objetos, acontecimientos e impresiones que correspondían a su nueva experiencia humana, lo que le permitía balbucear y suponer o adivinar. Mas el lenguaje es un sistema

de combinaciones significativas socialmente compartido, al que llega a base de convenciones impuestas por el grupo en que se vive. Los hábitos expresivos de construcción oracional sólo se adquieren con dificultad, y quizás por eso mismo crean un amplio sistema de raíces que al no dejar espacio para que crezcan otras extrañas, constituye el mayor escollo para dominar un idioma extranjero. De allí que los usos constructivos de las lenguas africanas perduraran, oponiéndose al dominio del castellano. Como de la civilización oral de que provenían los esclavos pasaron a otra que poseía características similares a causa del extendido analfabetismo que teníamos (no menor del 98%), no hubo quien pudiera corregirles la morfosintaxis que trajeron consigo, lo que debió sumirlos en una situación que, paradójicamente, les resultaba una mudez sonora ya que no hallaban el paliativo que encontraban en cuanto a los errores fonéticos y vocabulares. Una palabra mal pronunciada podía incitar a la receptividad comprensiva. Mas ¿quien iba a entender a un esclavo que dijera, por ejemplo: "Agua beber querer tú", a pesar de que la frase contenía el sustantivo, dos verbos muy definidos y un pronombre? El empleo equivocado de este último, en lugar de la primera persona del singular que pide nuestra concordancia, así como la errónea expresión de los tiempos verbales, hacia imposible comprender la frase con la significación que le daba el negro: "Agua beber quiero yo" ("Quiero beber"). Tal incapacidad para darse a entender tuvo que provocar en el esclavo esa "ausencia del vínculo [idiomático] que implica el desconcierto", con concepto del Dr. Luis Jaime Cisneros al tratar, en un reciente artículo, las relaciones entre conciencia social y lenguaje.

Tan grandes debieron ser las dificultades que el bozal experimentó en su intento de sustituir los hábitos lingüísticos constructivos que trajo, por los que correspondían al castellano, que quizás para la mayoría de los esclavos fue im-

posible vencerlas; o produjeron un habla muy imperfecta. Algo se advierte en las transcripciones que he recogido, en las que abundan los empleos erróneos de los modos y tiempos verbales, la ausencia de artículos, género y número, las violaciones sintácticas, la utilización de pronombres equivocados y otras faltas. Infortunadamente no he encontrado información escrita que transcribe el monólogo o el diálogo de los negros, es decir, carecemos de una expresión vital de su habla que permita el estudio de una manifestación más libre que el verso de algunas canciones. Lástima grande pues tal elemento permitiría evaluar la forma en que el esclavo se enfrentó, con extraordinaria adaptabilidad, a la tremenda dificultad morfo-sintáctica que el castellano presentaba a su aculturación lingüística.

Un poco con inspiración de la corriente filosófica existencialista alemana, se ha dado durante los últimos cuarenta años un paso firme que ha permitido descubrir que para los negros el lenguaje es todavía aquel "poetizar primario" que mencionó Heidegger. El hallazgo se debe a los estudios realizados por unos cuantos europeos que comprendieron la esencia íntima del Africa, así como al profundo autoexamen de aquello que le es propio, que un grupo de afronegros ha realizado. Voy a decir algo sobre dos sobresalientes investigadores, uno de cada grupo, que mediante sus trabajos han mostrado un aspecto de los lenguajes afronegros que ha sido una revelación.

En su libro sobre la filosofía bantú (1945), el sacerdote flamenco Placide Tempels había consignado dos observaciones que contenían un sentido premonitorio. En una dice que para comprender los lenguajes bantús, con los cuales se familiarizó mediante diez años de vida en el Congo, "se aprende más escuchando las conversaciones entre los nativos, que realizando investigaciones sistemáticas". En otra

expresa: "Este pueblo no habla como nosotros. (...) Lo hace en forma realista (...) Sus palabras llevan a la naturaleza verdadera de las cosas. Habla "ontológicamente". La senda que abrió el P. Tempels se amplió en 1956, formándose un camino filosófico, mediante *La philosophie bantuwandaise de l'Etre*, del abate Alexis Kagame, perteneciente a la clerecía indígena de Ruanda. Este descollante teólogo católico, a base del profundo conocimiento de la filosofía intuitiva que se conserva en leyendas, proverbios, poesías y documentos institucionales, va de las palabras a la estructura lingüística, a las categorías del ser, al problema de la existencia, a la teodicea y a la ética de su pueblo. Su libro, en unión del escrito por el P. Tempels y de cuatro o cinco más de diferentes autores que también son de primera clases, ha precisado las peculiaridades del pensamiento africano, en especial su dicotomía entre *ser* y *existir*, dando a conocer concepciones metafísicas que separan en forma tan tajante las ideologías negras y occidentales respecto a hondos problemas de la Filosofía, que con sólo advertir las diferencias se admite la imposibilidad de comprender los lenguajes afronegros, en especial su morfosintaxis, si se pretende juzgarlos mediante las perspectivas que a los "blancos" nos son propias.

Una de la características de la civilización afronegra, que sirvió para clasificarla como "primitiva", es la que se ha llamado "el culto a los antepasados". El grave error conceptual en que incurrieron los europeos al interpretarla mediante su propia experiencia multiseccular, se hace evidente cuando a través de los filósofos negros se conoce lo que la vida y la muerte representan en la metafísica de esos pueblos. En el Occidente pasamos por el mundo siempre agobiados por "el sentimiento trágico de la vida", con término de Unamuno. No nos abandona la idea de la muerte como hecho absoluto, ni el pensar en la contingencia del "más

allá” o, en el mejor de los casos, en la incertidumbre de lo que pueda depararnos la “otra vida” incierta. De allí que en sus últimos momentos muchos occidentales escépticos terminen por buscar en el Cristianismo la “respuesta práctica” al problema de la redención o destrucción, dice el P. Tempels. Pero su permanencia en el Congo ha permitido a este teólogo observar que los bantús *evolucionados*, incluyendo los que han recibido el bautismo, vuelven, por el contrario, a sus antiguos modos de comportamiento religioso cuando se sienten doblegados por desfallecimiento moral, peligrosos o sufrimientos. Esto se debe, según ese autor, a que sus antepasados han dejado una solución más práctica al problema de la vida y la muerte, de la salvación o destrucción. En un estudio de Thomas sobre el pensamiento cosmológico de los diola encuentro la explicación filosófica de tal hecho, que parece válido para otros pueblos del continente. Dentro de un sistema metafísico que concilia no solamente lo que es semejante sino aún los elementos dicotómicos, mediante una “participación por diferencia”, hay con respecto al ser humano una complementación entre la vida y la muerte, y esta última no es allí una “negación esencial” sino una “privación existencial”. Cuando el humano da su último suspiro no desaparece. Cambia, simplemente, de territorio anímico sin dar cuenta y razón del comportamiento que tuvo en el mundo físico que deja, y sin recibir recompensas o castigos. Pasa al reino de las sombras, en el cual adquiere nuevas y poderosas facultades gracias al mayor conocimiento del universo y de sus fuerzas. No existe, pues, entre los afronegros ninguna incertidumbre que propicie angustias sobre lo que les ocurrirá cuando mueran. El *muntu*, es decir, el “ser que tiene la inteligencia”, con término de Kagame, pasa por un proceso vital previsto y regular que está explicado en una obra de Mbiti. Su venida al mundo comprende entre algunos de esos grupos humanos un largo período pues sólo después que ha

procreado se le considera completamente *nacido*. También su desaparición del mundo es un proceso gradual y de largo plazo, bastante previsto, que comprende la etapa que Kagame llama la “desencarnación” y que para Mbiti conduce de la estructura temporal *sasa* a la inmensa y perdurable que llama *zamani*. Después de la muerte física, no desaparece. Recuerdan al individuo que ha dejado la vida, sus parientes y amigos con quienes se mantiene en contacto hasta que muera el último individuo que lo conoció personalmente, es decir, durante el lapso de varias generaciones. Mbiti llama a este ser “muerto-vivo” y expresa que mientras se le recuerda por su nombre se halla en estado de “inmortalidad personal”. Sigue considerándosele un procreador y llevan su nombre los niños que física o psicológicamente se le parecen. A cambio de las muestras de afecto que recibe en forma de pequeñas ofrendas de carácter simbólico, el “desencarnado” cuida y protege a los suyos como el santo católico lo hace con quienes son sus devotos. Kagame da a saber que los *búzimu* (espíritus de los difuntos) ocupan el *kuzimu* (mundo abismal), que se halla situado bajo la tierra. Se aparta del punto de vista filosófico para admitir que de acuerdo con la Antropología cultural, en Ruanda hay otros seres inmateriales análogos a aquellos. No ocurre sólo allí, ciertamente, pues en toda el Africa negra hay abundancia de espíritus. En términos generales, algunos pertenecen a los “primeros padres”, fundadores de los clanes. Otros poseen una “inmortalidad colectiva”. Los que en la antigüedad remota formaron parte de las diferentes tribus se estratifican por orden cronológico de sus nacimientos. Todos los espíritus se ocupan de reforzar la fuerza vital de su posteridad social, manteniéndose en estrecho contacto con los ancianos. En esta forma se ha establecido una firme y duradera solidaridad entre las generaciones sucesivas que mantiene el poder y la unidad de los grupos humanos.

Por cierto que en cuanto a Ruanda, por lo menos, lo

que acabo de expresar sobre los espíritus tiene relación con el hecho, que Kagame da a conocer, de que su filosofía se halla en la imposibilidad de formular el concepto del no-ser absoluto, la negación del ser, o, si se quiere, de concebir la no-existencia, lo que puede provenir de que para ella la existencia absoluta es independiente del tiempo y del espacio. Esto no da a entender la no-esencia, ni la no-existencia, sino más bien la no-substancia-determinada y la no-existencia-concreta. Tal concepto ayuda a comprender lo que Kagame expresa a propósito de los *bázimu*: "Nuestra filosofía está en las antípodas de la expresión europea de 'la otra vida'. En cuanto a nosotros, deberíamos decir "la otra existencia". Con la reserva que corresponde a un clérigo que escribe un libro que pasará por la censura eclesiástica, se limita a opinar que el término "vida eterna" se emplea en un sentido diferente al que parece corresponder en lengua ruandesa, y que la voz *roho* como expresión de "alma" la tomaron del árabe los misioneros, quienes han introducido todos esos vocablos.

Mbiti dice que en el Africa negra es el contenido el que define la noción de espacio, añadiendo que lo más importante para la gente es aquello que está cerca. Podría pensarse que tal característica es singular en Kenya, la patria de este autor. Pero sucede que en países tan distantes de Kenya como Togo y Dahomey (hoy Benín), en el lenguaje de los ewe nuestro pronombre 'yo' se traduce por *me* y este vocablo también significa 'centro', 'no-distancia'. Así resulta que el sujeto a quien alude la primera persona del singular, constituye el punto de cruce de las coordenadas espacio y tiempo. Esto parece natural si se tiene en cuenta, también, el antropocentrismo de la filosofía ruandesa. Al introducirse así un factor plagado de subjetividad, se incorporan imprecisiones en el empleo de los determinantes. Ello se nota cuando Kagame trata de la "tercera categoría metafísica": el "ser individualizador del movimiento". A manera

de disimulada excusa, dice que "metafísicamente", hablando, el término 'lugar' conlleva buen número de aspectos sutiles.

En realidad esos son conceptos de africanos de elevada cultura. Para comprender el asunto desde el punto de vista que nos interesa, precisa bajar de ese nivel, a fin de apreciar en la vida diaria cómo el pueblo africano *hace* el tiempo. Sólo así podremos comprender la diferencia que esto tiene con el que nosotros *recibimos*, a fin de valorar la manera en que esas dos disímiles situaciones pudieron influir en la aculturación lingüística, ya que tiempo y espacio son las coordenadas del tiempo gramatical y, con Nebrija' "las otras [palabras] sin esta no hacen sentencia alguna".

El occidental ha estructurado sus nociones de tiempo y espacio a base de los *aspectos* que estos términos presentan. Cuando se menciona el *aspecto* aparece la idea de inspección, de mirada atenta y escrupulosa, que es senda que conduce a la abstracción. En ésta germinan la noción lineal del espacio y la especialización del tiempo en *pasado*, *presente* y *futuro*. En el afronegro la consideración de la vida humana como un *continuus*, dinamizado sin tregua ni pausa por la *fuerza vital*, así como la distinción filosófica entre los seres vivientes tomando en cuenta sus cualidades *operativas*, necesariamente tienen que conducir al abandono de la abstracción que domina en el occidental, reemplazándola por la conceptualización dinámica de un tiempo y de un espacio que son dependientes del ritmo de la naturaleza y del ritmo de la existencia humana. En el Africa tradicional los acontecimientos no se realizan en función del tiempo cronológico. Se podría decir que, por el contrario, son los que dan realidad al tiempo. El tiempo no se registra *per se* ("en vacío", dice Mbiti), de manera que más que una enunciación matemática del mismo, existen los "calendarios fenomenológicos", otra vez con expresión de Mbiti. Lo que acontece entre dos apariciones sucesivas del sol, entre un equi-

noccio y un solsticio, o entre dos ciclos estacionales, se enuncia en virtud de los sucesos que ocurren durante tales lapsos. El concepto de un año de 365 días, dividido en doce meses que se componen de 28/31 días, y los cuales tienen 24 horas, es allí algo ficticio que los blancos llevaron. Esto se explica puesto que la vida como fenómeno dependiente de las fuerzas de la naturaleza no puede ser cronometrada a priori. En lugar de términos fríos en su abstracción, como 'las 6 p.m.', 'sábado', 'la tarde', 'mes de junio', 'undécimo mes lunar', o 'este niño cuenta cuatro años de edad', se emplean voces o expresiones llenas de referencia existencial, o que recuerdan hechos que acaecieron; *akasheshe* ('la hora del ordeño', en el lenguaje gikuyo), *àábáméta* ('el día de las tres resoluciones', en yórubá), *iji-she-kepale* ('la hora en que la sombra se alarga'), 'el mes de la boca sucia' (durante el cual los niños se comen el grano recién cosechado, en el Senegal), o *o hebí duby nay* 'este niño ha conseguido cuatro estaciones de lluvia', lo que equivale a nuestros cuatro años de edad. Las tareas que se han desempeñado, o las circunstancias que dan lugar al nombre, son los factores determinantes de la duración de esos períodos de extensión relativa, de modo que 'un año' o 'un mes' occidental puede tener 390 días' o 35, respectivamente. La reacción que un hombre occidental de pensamiento experimenta al trasladarse a ese mundo temporal, puede apreciarse en una impresión que Azorín recoge en el África: "Hace días que se me desconcertó el reloj, y no he intentado componerlo. No tengo, por lo tanto, el gobierno del tiempo. Por el tiempo navego a la deriva, y es un dulce navegar (...) Dejo pasar el tiempo y no me muevo casi de la alcatifes en que estoy sentado, cruzadas las piernas. Mucho es si de tarde en tarde subo a la azotea y contemplo, allá lejos, el Atlas con sus nieves cano. El tiempo no me oprime (...). África, lección bienhechora para el escritor, lección de serenidad, de sosiego".

Así como el tiempo depende en el Africa negra del ritmo de ocurrencia de los fenómenos de la naturaleza, se halla estrechamente vinculado con el ritmo ontológico, con los dilemas existencia-nada, vida-muerte, de los cuales ya dije algo que ayudará a comprender lo que va a seguir. Mencione que Kagame expone dos ideas metafísicas que resultan básicas: la relatividad que encierra la noción de tiempo, en general, y la sinonimia que existe entre tiempo absoluto y devenir. Las delimitaciones del tiempo tiene en el Africa negra una imprecisión que proviene de que se le considere como pasaje, como transición, es decir, en cuanto movimiento. Al tomar en consideración tanto los principios metafísicos cuanto las ocurrencias de la vida diaria del pueblo, en el concepto de sucesión temporal tal como lo entiende nuestro mundo allá aparecen elementos que se nos presentan brutos.

En cuanto a la imagen de Dios impera el antropocentrismo; y el yoísmo constituye el punto de cruce de las coordenadas espacio-tiempo. No extraña, por eso, que las características del concepto del tiempo actual sean su egocentrismo y su pragmatismo, hasta el punto que aparezca una identidad: *yo igual ahora*. El presente está constituido por las experiencias propias del ser humano como individuo y como parte de una comunidad. El *cuándo* viene a ser de esta manera, el *por qué*, *dónde* y *cómo* de la persona y cabría expresar que es el único tiempo real y completo. Nosotros podríamos decir, como el personaje de un cuento de Averchenko, que la muerte es el fin del 'tiempo'. Esto no resultaría posible en el Africa negra, pues el hombre que muere, aunque "descarnado", continúa actuando en un *presente* que invade los dominios del pasado occidental, colocándose en una situación temporal que para nosotros resulta confusa. Kagame dice que "el futuro no es el tiempo (...) sino una duración en potencia"; y Mbiti da a saber que en las investigaciones que hizo en el Africa oriental no

halló palabras o expresiones que contuvieran la idea de un futuro distante.

Puesto que los conceptos metafísicos del afronegro presentan tan resaltantes diferencias con los del hombre occidental, resulta comprensible que también sean muy grandes las divergencias entre las categorizaciones gramaticales establecidas por el uso y por el otro. Exigiría largo tiempo la descripción, únicamente, del abismo morfológico que el negro traído a América tuvo que cruzar para acercarse al castellano. En mi libro me he limitado a tratar de sólo un elemento primordial de la lengua. Como la actividad o estado del ser humano se piensa gramaticalmente mediante el verbo, he seleccionado a éste. Me limito ahora a resumir algunas observaciones sobre la *acción verbal* ya que consituye "la realización del verbo, que mediante ella pasa de idea por decirlo así, inórganica, a un hecho dotado de vida y de movimiento". La característica principal de la acción verbal afronegra, que ya hace veinticinco años hizo notar Labouret respecto al fulani, y que sobrevive hoy en las hablas criollas de Cabo Verde, Guinea-Bissau, São Tomé y Príncipe, según recientemente ha dado a saber Morais-Barbosa, es que el hombre de ese continente, procediendo de manera diferente al occidental, coloca en situación secundaria el modo de la manifestación temporal de la acción verbal. No le importa el cuándo sino el aspecto. Su preocupación es describir cuidadosamente la acción en desarrollo (producida por lo que Kagame llama "las facultades operativas"), la forma en que el acto se realiza; y si es instantánea, temporal o duradera, o se halla en el inicio, en obra, o finalizando. Para ello se emplean numerosos sufijos aspectuales, como los que posee el kikongo. Sin embargo, muchos lingüistas no han aquilatado en su verdadero valor tales sufijos, porque fueron arrastrados por concepciones gramaticales seculares que les resulta difícil abandonar.

Sapir dice, en el capítulo de *El lenguaje* que dedica a

las formas, que existe una tendencia “que favorece una elaboración formal que no corresponde estructuralmente a nítidas diferencias conceptuales: es el apego a construir estructuras clasificadoras dentro de las cuales es preciso hallar una colocación para todos los conceptos lingüísticos (...) El lenguaje necesita tener un agujero completamente exclusivo para cada pichón, no tolera a las aves vagabundas. Todo concepto que solicite ser expresado ha de someterse a las reglas clasificadoras del juego (...)”. Esto es completamente cierto en lo que concierne al procedimiento que los europeos han adoptado al presentar los idiomas afronegros. y aparece al examinar las expresiones del tiempo verbal que se consignan en las gramáticas que los “blancos” les elaboraron en el pasado, en especial si se ofrece la oportunidad de comparar encasillamientos creados antes por europeos y hoy por los afronegros, particularmente si corresponden a períodos cronológicos bastante separados los unos de los otros. En cuanto al verbo del kikonpo, por ejemplo, a pesar de la alta calidad de Bentley y de su conocimiento de este lenguaje, hizo una clasificación forzada que dió por resultado veintidós tiempos verbales que llevan nombres muy similares a los empleados en las gramáticas de los idiomas europeos. Kagame ha escrito casi cien años después de Bentley. Ciertamente la índole de su libro es filosófica y no lingüística. Sin embargo, aclara mucho la materia, a pesar de que se refiere al kinyaruanda y no, precisamente al kikonpo, mediante ciertas informaciones que suministra. Su aporte se encuentra en una acotación y en dos breves párrafos. Dice la primera: “Nuestra lengua tiene matices de concisión inaccesibles al sistema lingüístico de las culturas europeas”. De como ejemplo las tres formas del pasado: 1) el pasado de hace pocos instantes, o sea *mdûmvise* ‘he aprendido’ (acabo de captarlo, en el instante); 2) el pasado diurno, por cierto alejado pero en el trascurso del mismo día o sea *nûmvise*. también ‘he aprendido’ (el hecho se ha produ-

cido hoy); 3) el pasado alejado, contenido entre la vispera y lo precedente, es decir, *nârumvise*, igualmente 'he aprendido' (ayer o anteriormente). "Un tiempo perfecto, explica, en nuestra conjugación no supone necesariamente que la acción se haya efectuado ya. Puede serlo simplemente en la intención, en la decisión. En cuanto a los tiempos imperfectos, cabe que se refieran a una serie de hechos que ya han transcurrido pero que se repiten de la misma manera". Toma como ejemplo el presente (que para él sólo consta del *actual* y del *habitual*) y cita los términos que siguen: 1) *ndûmva* 'entiendo o comprendo' (estoy entendiendo), y 2) *ndûmva* 'entiendo o comprendo' (habitualmente). "Es evidente, explica, sobre todo en el caso que presenta el último ejemplo, que se trata de una serie de actos que ya tuvieron lugar; pero el verbo está en imperfecto porque se refiere a lo inacabado, a lo que se repite constantemente". Lo que mejor demuestra la estrecha derivación metafísica de esta gramática es algo que Kagame dice sobre el radical *li*: no se le puede emplear jamás respecto a un humano mientras se halla en la matriz materna o después que ha muerto físicamente. Tampoco es posible hablar en primera o segunda persona al emplear los perfectos, y la razón es que se considera que si un individuo habla o es interlocutor de otro, el acto de existir perdura, es decir, es inacabado.

En cuanto acabo de expresar se advierten dos circunstancias: 1) la diferencia que existe entre la realización del verbo en los idiomas afronegros y en el castellano, con predominio del *aspecto* sobre el *tiempo* en los primeros, y utilizando partículas que van antes o después del verbo, en lugar de las desinencias que nosotros empleamos; y 2) la rica y ajustada precisión que los idiomas africanos consiguen a pesar que el 'localizador' puede señalar tanto el lugar como el movimiento y el tiempo. Pero también se deducen las tremendas dificultades que el negro tuvo que vencer para enunciar la acción verbal expresándose en castellano; tan

grandes que despierta admiración que los hijos de los bozales lo logaran. Pero hay que tener en cuenta que esto ocurrió con el esclavo criollo y ciudadano. Los que vivieron en el medio rural, en cambio, en su mayoría fueron incapaces de dominar el verbo castellano y constituyeron un foco de permanente difusión de desaciertos gramaticales. Por eso abundan en las transcripciones que de su habla tengo, numerosos ejemplos de errores cometidos en el penoso empleo de los accidentes gramaticales. Esta situación se encuentra todavía hoy en la costa peruana, aunque en menor proporción que en otros países hispanoamericanos. No disponemos, como en algunos de estos, de piezas teatrales, relatos y novelas (salvo la contemporánea *Matalaché*, de López Albújar) en que el habla afronegra aparezca con abundancia y con toda la variedad vital del diálogo. Sin embargo, aquí y allá, en particular bajo la forma poética, se hallan oraciones y frases que muestran la incorrección gramatical que, a imitación de lo que ocurrió en España, dan cómica sazón a la literatura costumbrista. En las transcripciones hallo frecuente y numeroso el empleo incorrecto del género y del número gramaticales. En cuanto a abundancia siguen las frases en que la *persona* verbal es inapropiada para el pronombre (*yo son negra, yo son ñata*) y aquella en que el negro rechaza la irregularidad verbal, en forma semejante a como procede un niño que comienza a hablar (... *mi casuera con que hace yo buñuera* 'mi cazuela con que hago yo buñuelos', *trasi pa la labandera* 'traje para la lavandera agua'). Aparecen también múltiples ocasiones en las que se hace un indiscriminado empleo del infinitivo para que reemplace cualesquiera de las otras formas verbales que constituyen la conjugación del castellano. Bien se podría decir que en el habla afronegra del Perú, el esclavo sólo presenta del verbo la idea indeterminada, la abstracta generalidad que el infinitivo contiene, desnuda de cualidades y determinaciones. Al enfrentarse a la complicación verbal de nues-

tro idioma no puede dar a su pensamiento, a nuestra manera, la vida y el movimiento que en castellano adquiere mediante modo, tiempo y voz verbales. Es decir, no logra apropiarse de la *acción verbal* del español en toda su plenitud. Tiene que contenerse con dar al infinitivo una vida múltiple pero anémica, la cual se ve precisado a apuntalar mediante el ademán y la entonación sicológica.

Numerosos resultarían los ejemplos que se podrían presentar sobre el papel que el infinitivo desempeña en el habla afronegra. Me limitaré a unos cuantos procurando que el infinitivo aparezca en reemplazo de diferentes *tiempos* de la conjugación: ¡*Miano,porio, no enojá!* ¡*Mi amo, por Dios, no se enoje!*; *Yo no faltá a su mercé* ¡*No falté a su merced!*; *Buerbe pue lo que robá* ¡*Devuelve, pues, lo que (me) robaste!*, o... (me has, robado!; ... *para que tú te llevá* ¡*para que tú te lleves!*; ... *avisá tu amito yo queré vele* *avisa (a) tu amito (que) quiero verlo*; ... *Semian quedá* *Se me han quedado*; ¡*No tocá tan fuerte!* ... ¡*Tené paciencia! Tocá ma.* ¡*No tocar (o toque) tan fuerte!* ... ¡*Tenga paciencia!* *Tocó más.*

Párrafo aparte, respecto a los empleos defectuosos que de las formas del verbo castellano hacían los esclavos, merece uno de ellos que muestra la preferencia que tenían en dar relieve al *aspecto* y no a la *expresión del tiempo* de la acción verbal, característica que he mencionado al tratar de la morfosintaxis de los idiomas afronegros. En *Frutos de la educación* (1829) Felipe Pardo pone en boca de Perico, un bozal de servicio doméstico que narra la llegada de un visitante (*A la se tocá la puerta* *A las seis tocó la puerta,*) las siguientes palabras con que el negro se refiere a sí mismo: "*Taba a rumí la escalera*". Probablemente quienes me escuchan no las entienden. Poco en cambio, la frase sería hoy pronunciada de una manera muy semejante por un nativo de Cabo Verde que se expresara en el lenguaje que emplean los habitantes de ese archipiélago,

En la clase 7 del kikongo de El Salvador (Zaire) encuentro que aparecen agrupados los siguientes sustantivos: *dinkondo*, 'platanar'; *diwu*, 'papiro'; *disa*, 'un choclo'; *diaki*, 'un huevo'; *diambu*, 'un cambio de opiniones'; *dievwa*, 'un chacal'; *disu*, 'un ajo'; *dinu*, 'un diente'. Pero precisa notar, también, que muchos negros experimentarán asombro de que el Occidente considere una 'banqueta' como pieza que pertenece al amplio grupo categorizado como "moblaje familiar", puesto que en gran número de reinos y etnias africanos es un emblema de autoridad que sólo emplean los soberanos, jefes de tribus y personajes de alto rango social. Esto se debe a que las categorizaciones que los idiomas utilizan responden a una norma para reunir las cosas, que es una consecuencia peculiar del medio social, asunto en que poco meditan los occidentales cuando consideran con criterio etnocentrista aquellas clases nominales. La categorización que establecen las afronegras se presenta al "blanco" poco avisado, como un rasgo infantil que es fruto del "animismo" o de la "mentalidad mágico-mítica". Pero no parece que la heterogeneidad que comprenden las clases proviniera de primitivismo o esoterismo. Hasta cabría aventurar la hipótesis de que quizás fueron creadas con concepto que se adelantó a ciertos planteamientos de nuestra gramática contemporánea; y puede servir para confirmar el valor que la hiponimia tiene en el sistema clasificador del vocabulario. Me parece que los lenguajes bantús han alcanzado mediante las clases nominales una situación que resulta ventajosa si se la compara con ciertos aspectos de la estructura de otros idiomas, en cuanto a la *extensión* y la *intención* de los vocablos. Considero que los lenguajes africanos que tienen clases nominales disponen de un sistema que facilita ya sea el empleo del concepto de intención (especificador), o bien del concepto de *extensión* (generalizador). El sistema de clases permite que al enunciar un término *intensivo* o específico como 'estera', se le encasille dentro de conceptos

extensivos o generales. En castellano todas las esteras serían simplemente, sustantivos. En el kikonko también lo son; pero con una filiación clara. Una pertenece a la clase 8, tres a la clase 10 y otra a la clase 6. No podría yo precisar las causas que han llevado a esos ensillamientos, que pueden ser debidos al material de que cada una está hecha; por ser unas tejidas y otras cosidas; por el destino que tienen; o por otras razones. Lo que aquí importa es que la primera sílaba de los nombres que a cada una corresponde, señala la clase nominal a que pertenece la estera, de tal modo que el vocablo que denomina posee, conjuntamente, una indicación de pertenencia a una generalidad distintiva, así como también posee la idea atributiva de particularidad de cada estera. Imagino que en el hablante y en el oyente ambos conceptos acuden a su mente sin mayor esfuerzo, como ocurre entre nosotros al distinguir el género del animal si oímos *perra* o *perro*.

La mayoría de lenguas bantús se caracteriza por tener una *sintaxis de posición*. El sistema establece un orden de relaciones que posee un carácter meramente implícito pues parece que tales idiomas carecen de categorías lógicas y categorías gramaticales establecidas formalmente. El sujeto y el objeto ocupan posiciones previamente conocidas y que señalan claras diferencias entre ellos. Los determinativos toman el lugar que les corresponde según la estructura oracional. Tal arreglo facilita el adecuado empleo de los pronombres, antes o después del o los verbos, así como señala el sitio que le corresponde tomar a cada complemento con respecto al verbo o entre ellos mismos. La rigidez del ordenamiento depende del genio de cada idioma. Para el kikongo, por ejemplo, Bentley da a conocer cuarenticinco reglas que han de tenerse en cuenta al asignar a cada artículo gramatical el lugar que debe ocupar en la oración.

Lo anterior significa ya una clara diferencia respecto a la sintaxis del castellano según la cual caben muchas ma-

neras de disponer el orden de colocación de las palabras que componen una oración. Gil y Gaya trae como ejemplo una oración simple formada solamente de siete palabras que en castellano puede enunciarse de veinticuatro maneras sin que pierda su sentido. Mas tal diferencia entre nuestro idioma y el afronegro es menos notable que la resultante de cierta modalidad sintáctica del kikongo que establece una característica cuyos alcances no tiene equivalencia en español. El sustantivo ejerce el señorío en la oración. Pero esto ocurre por delegación de la clase nominal a la que pertenece, la que lo inviste de poder y, como símbolo de la categoría que le ha otorgado, le permite que use al comienzo de su nombre ese elemento que los europeos llamaron "prefijo nominal" y que constituye el emblema de cada clase. El sustantivo, a su vez, impone ese prefijo a toda palabra que entre con él en relación ocasional, cualquiera que sea el lugar que ocupe. Esta suerte de tatuaje de clan se incorpora a la estructura léxica de varias palabras o, por lo menos, obliga a otras a registrarse en las huestes del sustantivo; pero en uno u otro caso impone un rendimiento de pleitesía que condiciona la manera en que cada palabra actúa en la frase. Como tal símbolo de enfeudamiento es externo, la simple enunciación del sustantivo que lleva como un emblema el prefijo de clase, es como una clarinada que llama a los suyos. No cabe vacilación y no se producirá ningún entrevero en la estructura de la frase. Mas no es esto todo. A causa de la importancia que el tono presenta en la mayor parte de los idiomas afronegros, puede considerarse como el núcleo del fenómeno de relaciones entre los niveles fonético, fonológico y sintáctico, y del sintáctico con los rasgos prosódico. Dentro de la sintaxis de posición de las lenguas bantús cabe una compleja concordancia fonológica. Esto se debe a que en el kikongo, por ejemplo, las palabras, elementos funcionales llenos de vitalidad, contienen los tonos semánticos inherentes a cada radical, que parecería que se hubieran osificado

en las sílabas con el objeto de ofrecer una firme estructura a las palabras, diluyendo en éstas su energía y dándoles una personalidad que las independiza las unas de las otras. Pero cuando las palabras pasan a formar parte del conjunto coherente de la frase, hasta el señorío de la clase nominal es avasallado por una monarquía más amplia: aquella que la *clase tonal* rige. Los tonos ascienden ahora a las situaciones de mayor prominencias: del rango fonético pasan al rango fonológico. Recuperan la vitalidad que cedieron para fortalecer la individualidad de la palabra, quien pierde libertad. Con dinámica energía atacan a las sílabas aquí y allí, produciendo en las palabras cambios fundamentales no sólo en cuanto a su melodía sino hasta en su significación. En esta forma el tono provee a ese lenguaje de un elemento dotado de gran vitalidad y de trascendental categoría sintáctica, que al proporcionar a la oración una gama amplia de matices gramaticales, posee la capacidad de aflojar la rigidez que de otra suerte podría tener la sintaxis de posición. Tales características hacen la sintaxis del kikongo tan diferente de la sintaxis del castellano que no resulta fácil presentar en forma resumida un cotejo entre ellas.

En los lenguajes afronegros (especialmente en los bantúes) el tono es el elemento más eminente. Cualquiera que sea la tesitura de una voz humana, la altura o bajura a que llegue la pronunciación de un fonema con respecto a la media normal del individuo, constituye un rasgo capaz de establecer una diferencia con respecto a otro fonema igual en todo menos en el tono. Esto ofrece posibilidades múltiples porque no sólo se tienen en cuenta los picos y las depresiones: también se consideran el sentido de los declives y la dirección del movimiento tonal. Un extraño a esos lenguajes encuentra dificultades para aislar el acento de altura como procedimiento funcional, por su alternancia con los efectos producidos por las variaciones en intensidad y en duración que también se emplean para dar la expresión lingüística perfectamente ade-

cuada a una idea; pero puede vencer tal dificultad estudiando las bien definidas reglas según las cuales el idioma actúa. Al nativo no le ocasiona inconvenientes y, por otro parte, pone a su alcance una inusitada riqueza de formas sintácticas de construcción. La preminencia de ese elemento sintáctico llevó a Westermann a denominar "lenguajes tonales" a los idiomas afronegros que utilizan ampliamente la altura para diferenciar significados (en efik *apka* es 'río', 'primero' y 'él mueve', según la relación de alturas que se establezca entre las sílabas; y en ewe *havi* puede ser 'cerdo joven' o 'amigo') o bien formas gramaticales (en ibo, según las alturas de sus tres sílabas, *onezu* es 'él roba', '¿roba?' o 'no roba')

Si de inmediato percibimos como insólito el hábito lingüístico de un natural de Francia que se expresa en español, aunque en este caso se trata de alguien cuyo idioma nativo es primo del nuestro, resulta explicable que dada la gran diferencia de entonaciones, al hombre blanco del Perú le pareciera infantil o hasta salvaje la línea melódica que el esclavo utilizaba para expresarse, y que en el negro existiera similar sentimiento respecto al idioma que oía. No puedo adentrarme aquí en detalles sobre esta situación. Es suficiente que exprese que como correspondía a un grupo humano de alto dinamismo psicológico, de inquieto carácter, de vida social desarrollada en tensión síquica, el lenguaje afro-negro mostraba, también en este aspecto, una gran diferencia con el castellano. De entonación variada, en muchas palabras puede haber hasta cuatro o cinco picos tonales, no sólo por razones síquicas sino además por la necesidad de emplear tonalmente cualidades melódicas que expresen, por ejemplo, una gran distancia, desenvolvimiento rápido, una orden, etc. Esto sonó para el español como gritería, por razones muy explicables. Salvo en lo que concierne al acento de expresividad, del cual sólo el bajo pueblo abusaba, el castellano peninsular que al comienzo hablamos en el Virreina-

to, no muestra variaciones acentuales pronunciadas, porque los cambios que en sílabas y palabras produce el acento de intensidad se diluyen, primero, en el grupo fónico y, luego, en la entonación del conjunto de la frase. La voz parte de una nota que suele ser algo más baja que el tono normal, se eleva para alcanzar el normal en la primera sílaba acentuada y se mantiene horizontal en el medio, con ligeras ondulaciones hasta que en la última sílaba acentuada asciende o desciende según la clase del enunciado (afirmación, pregunta, mandato). Tal equilibrio da al discurso digna gravedad. Que éste, no fue el resultado de la normalización gramatical que comenzó el siglo XVI, sino un reflejo del espíritu español, se constata sin necesidad de recurrir a la gramática histórica. En un documento literario como el *Mío Cid*, que es poesía de juglar y medioeval, ya aparece la grandeza sin énfasis que permite exponer agravios y exigir reparaciones del honor, con habla que rechaza toda estridencia.

No terminaban allí las diferencias, como se advierte al leer los clásicos españoles. En el castellano de los siglos pasados el discurso ha preferido las frases largas. La intención psicológica contenida en las oraciones tenía que mantenerse latente en los períodos muy prolongados, hasta llegar a la culminación final, mediante comas y puntos y comas, signos ortográficos que en el kikongo, por ejemplo, casi no se emplean. Pero sucede que en esos grandes escritores españoles la energía del fuego cerebral que alimenta el alambique del lenguaje, se regula mediante la intensidad expresiva de la oración que debe resultar acendrada, pura, libre de excrecencias, sin palabras o sílaba superflua. Por el contrario, en la civilización de la oralidad, que por serlo ha carecido de la palabra en forma de símbolo gráfico, es el sonido el elemento que impera, sin que exista ningún acatamiento a la escritura como valladar sólido y permanente. Quizás a ello se deba que se hallen pronunciadas diferencias entre el kikongo y el castellano. En el lenguaje afronegro se recha-

za la frase de sólo una palabra, y en vez de *nkwiza* 'vengo' se utiliza *nkwisa nkwisa* 'viniendo vengo'. La frase muy corta no es elegante y en la comparación que lleva adverbios y adjetivos, por ejemplo, se emplea el camino prolongado: 've más ligero' es *kwende malembe ko* ('no vayas lentamente') y 'hazlo más largo' es *kuvangi kio kiandwelo ko* ('no lo hagas pequeño'). Puede ser influencia afronegra un alargamiento del discurso que se advierte en nuestra costa, por el goce que produce la abundancia de palabras, en especial si son "bonitas", y aunque no añadan a lo dicho nada conceptual, pese a que introduzcan en la oración elementos semánticamente inapropiados. Esta sobrevivencia se halla bien ejemplarizada en una frase en que el mulato *Compadre Guisao*, de Alcalde Mongrut, hace memoria de una mujer: "Cada que la recuerdo se me rejuvenece el alma y se me activa la circulación de la remembranza". Tal actitud mental y esta técnica locutiva, por asociación de ideas me lleva a un grupo bantú que habita el sud-oeste del lago Victoria. Farb ha comentado que los rundi emplean en su discurso las reglas del *imfuva* y la estrategia del *ubgenge* para decir algo que puede estar lejos de la verdad, pero que permite obtener el fin que se persigue, mediante el empleo de una expresión poética y elegante. Dice que un mendigo que se cubre con harapos y tiene el calzado roto, no pide a alguien dinero para comprar zapatos nuevos. Le pronuncia, mas bien, un pequeño discurso sobre cómo no debe ocultarse la desgracia propia pues tarde o temprano se descubrirá. Añadirá que él, el mendigo, conoce a un pobre viejo enfermo que lleva en el cuerpo una lanza y a quien no puede salvarse. A continuación hará notar que su roto calzado sólo se ajusta aún al pie gracias a una "lanza": un imperdible. Parecería que estuvieran relacionadas con lo que precede, las causas que llevaron a nuestro pueblo a crear el verbo *palabrear*, que no tiene antecedentes españoles, pues es errónea la suposición de que pueda haberse originado en

'apalabrar', si se atiende a su origen y a su significado. En los comienzos del siglo XVI y en la región noroccidental del Africa, los portugueses convirtieron en *palavra* el término local *palabe* (con tono agudo medio uniforme en la primera *a* y que quería decir 'asunto', 'proceso'), "*provavelmente porque en todos os negocios os negros discursan a valer*", según un viajero de aquella nacionalidad. *Palabe* pasó al inglés de la trata de esclavos como *palaver*, al francés como *palavre*, y en el Perú, muy probablemente, formamos el verbo. Nuestro verbo significa hablar mucho, más por el placer y entretenimiento que ello proporciona, que para conseguir algo a base de que se cuenta con la buena disposición receptiva en que el embrujo de las palabras coloca al oyente. Obliga, por cansancio, a conceder lo pedido. Quebranta la voluntad del padre de familia, del patrón, o del profesor que inicialmente se ha propuesto castigar una falta, porque mueve a la piedad, o porque provoca una sonrisa ante el borboteo de razones justificatorias que se presentan especiosas. Como un alucígeno, hace "volar" a la hembra hacia paraísos imaginados, con el fin de conseguirla en rendición sexual. Ha sido, incuestionablemente, un intuitivo sicólogo social quien creó la frase con que se hace propaganda a una bebida que se elabora en Lima: "Conversa que te conversa... ¡Cerveza Cristal!".

Llego al final de este discurso, alentado por la esperanza que la benevolencia que los señores Académicos han mostrado al admitirme a compartir sus elevados propósitos y afanes, se haga extensiva al enjuiciamiento de cuanto he tenido el honor de exponer ante ellos. Les ruego que consideren mi disertación teniendo en cuenta la finalidad que persigue, la cual, repitiendo lo que he dicho antes, es sugerir algunas hipótesis de trabajo. Tal objetivo implica que en ningún caso haya intentado presentarles conclusiones definitivas. Aún las ideas que hayan podido aparecer en forma muy afirmativa, deben considerarse como proposiciones

enunciadas para suscitar un interés en el asunto tratado, a fin de que personas más capacitadas que yo estudien las características que la aculturación lingüística del esclavo afro-negro presentó en nuestra zona litoral. Es este un fenómeno que forma parte de otro más amplio y que por espíritu justificieron debe ser esclarecido: el verdadero papel histórico que ese *ser humano* ha desempeñado en el Perú.

Se deja constancia de que en varios casos no se han empleado, en la impresión y con respecto a los vocablos afronegros, los acentos tonales que el autor consignaba en su manuscrito. La razón es que se carece de los símbolos adecuados ya que es la primera vez que se encuentra la necesidad de utilizarlos en el Perú.

DISCURSO DE RESPUESTA DE DON AURELIO MIRO QUESADA

La Academia Peruana de la Lengua se complace con esta solemne ceremonia de incorporación del Académico don Fernando Romero, de trayectoria intelectual vasta y fecunda, y cuyo discurso de toma de posesión, que acabamos de escuchar y aplaudir, es una grata prueba no sólo de sus méritos, siempre reconocidos, sino de la labor de investigación que ha de desarrollar entre nosotros.

Nos complace asimismo que esta ceremonia se realice en el aniversario del día trascendental en que se produjo el descubrimiento de América por el mundo y el descubrimiento del mundo ajeno por América. El 12 de octubre de 1492 las carabelas de Cristóbal Colón, bajo la bandera de los Reyes Católicos, incorporaron a las civilizaciones autóctonas de América en la órbita fecunda de la cultura occidental. Para que los pobladores de un lado y de otro se entendiesen, España nos dio su idioma —que en ese mismo año había llegado a su fijación con la *Gramática* de Antonio de Nebrija, la primera de una lengua romance que se publica en la Europa humanística—; pero también, a través de los labios y de los escritos españoles, los vocablos de América, primero taínos y caribes, y luego náhuatls, mayas, chibchas, quechuas, aimaras, mapuches, guaraníes, entran en el caudal

de la lengua castellana, se abren camino hasta los Diccionarios oficiales, enriquecen con color y sabor las obras de grandes escritores y afianzan lo que, ensanchando el título de Juan de Valdés, se podría llamar el *Diálogo de las lenguas*.

Y no sólo se establece el contacto entre el español y las voces indígenas. Desde el primer momento llegaron a América el latín clásico, el italiano (o mejor el dialecto genovés) de Colón, el portugués, los localismos de los marineros. Y a poco, junto a otros idiomas extranjeros, los de los pobladores del Africa negra, sobre cuyas posibles huellas en el habla popular de la costa peruana ha disertado precisamente el recopilatorio de esta noche.

Incorporado a la Marina de Guerra del Perú, de la que se halla retirado como Capitán de Fragata, graduado de Doctor en Letras en la especialidad de Historia en la Universidad Mayor de San Marcos, dirigente y promotor de varias instituciones culturales, el nuevo Académico de Número ha ampliado siempre a mayores horizontes la formación técnica que alcanzó en sus estudios. Como marino y como historiador al mismo tiempo, ha publicado trabajos valiosos de divulgación y de análisis docto: *110 años de la Marina de Guerra, Grau: el marino epónimo del Perú, La vida europea del Vice-Almirante Jorge Martín Guisse, Notas para una historia de la Marina Fluvial de Guerra*. Atraído por los viejos papeles y navegante no sólo por los mares sino por las cartas y los portulanos donde, entre sirenas y rasgos extraños, se inscribió por primera vez el nombre del Perú en los mapas del mundo, nos ha deleitado también con sus noticias sobre *Bartolomé Ruiz, el piloto descubridor*, sobre *Naves, cartas de navegación y compases de los marinos que descubrieron el Perú*, sobre el *Probable itinerario de los tres primeros viajes marítimos para la conquista del Perú* (en colaboración con Emilia Romero) y en una bella monografía sobre *Lo que vio el Real Felipe del Callao*.

La marina y las letras se enlazaron también en los libros de cuentos que publicó con el telón de fondo del mar y de los ríos. De estos últimos, y de su estancia como oficial de marina en Iquitos y de sus recorridos por la región amazónica, son sus *Doce novelas de la selva*, en que el bosque y los ríos se estremecen con dramas reales y con alucinaciones. De la costa peruana son los intensos relatos de *Mar y playa*, en los que sobre el paisaje de olas, barcas, puertos, islotes, acantilados, nos atrae el paisaje humano de marineros, pescadores, niños alegres, mujeres sufridas, hombres resueltos o frustrados, que matizan sus diálogos con giros verbales zafios o irónicamente pintorescos, como en esa pequeña joya de nuestra literatura costeña que es el cuento *El nido extraño*.

Es precisamente el ser humano lo que atrae más hondamente a Fernando Romero. La observación de la realidad le da sustento a sus relatos, pero esa misma observación adquiere mayor profundidad cuando se trata de conocer la vida misma del Perú para aplicar los elementos técnicos que lleven parejamente al desarrollo material y al perfeccionamiento del hombre peruano. Es lo que ha despertado en Romero su gran vocación de educador. Con el sentido técnico aprendido en sus estudios de la Escuela Naval, con el aprendizaje en San Marcos y con la docencia en la Universidad Nacional de Ingeniería, con la experiencia adquirida como funcionario técnico de la Organización Internacional del Trabajo y la Organización de Estados Americanos, ha escrito trabajos incitantes como *La industria peruana y sus obreros*, *La educación como agente económico*, *Educación y desarrollo*, *Nuestro capital humano*, *Trabajo, educación y bienestar* y ha logrado frutos excelentes en su consagración por varios años a la organización y la dirección del SENATI (Servicio Nacional de Aprendizaje y Trabajo Industrial). Cuando se le encargó reabrir la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, tras un paréntesis de cerca de un

siglo, afirmó la base general humanística y la revaloración del patrimonio cultural de Ayacucho, pero le aplicó el carácter técnico que requieren la realidad social de la región, el estudio concreto de sus posibilidades económicas y el planeamiento de la solución de los problemas esenciales del área. Hermoso y útil esfuerzo en que ha debido servirle como estímulo el recuerdo de uno de sus más alabados personajes: Toribio Rodríguez de Mendoza, insigne reformador del Convictorio Carolino. Personaje admirado y admirable, al que Fernando Romero ha dedicado un libro fundamental: *Rodríguez de Mendoza hombre de lucha*. riquísimo de información, abundante de datos para la historia de la educación en el Perú y maduro de reflexiones y opiniones sobre una época trascendental de la historia peruana.

Pero quizá con ningún tema se ha encariñado tanto, y tan reiteradamente, Fernando Romero, como el de la vida y los problemas de los pobladores afronegros en América y sobre todo, como es natural, en el Perú. Es un campo muy poco transitado y en el que ha hecho aportaciones esclarecedoras durante largos años, en artículos, ensayos, conferencias, proyectos de libros y libros mismos. Fuera de las observaciones lingüísticas de Pedro Benvenuto Murrieta, de insospechados datos de historia social de Harth-Terré, o de notas folklóricas recientes de Nicomedes Santa Cruz y de algunos otros apuntes aislados, es poco lo que se ha hecho aún entre nosotros y mucho lo que nos queda por hacer. Cuando la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia me encargó recoger *La poesía de la Emancipación*, creo que fue la primera vez que se incluyó en una publicación oficial una poesía en la llamada "lengua conga": la canción en loor de Baquijano y Carrillo, cuya estropeada versión de 1812 Fernando Romero ha corregido con pacientes esfuerzos. Ante la ausencia de otros nombres peruanos, el de Romero brilla así como una estrella solitaria en los repertorios bibliográficos sobre tema afronegro.

Pero su investigación no se detiene en simples aspectos exteriores, sino avanza en profundidad para estudiar la densidad, la distribución, la organización legal, la situación social del poblador negro en el Perú. Le interesan las características mentales y espirituales de los habitantes afro-negros, su sentido de la vida y la muerte, sus nociones del tiempo y del espacio, su visión de la tierra circundante y de lo que se halla más allá de la tierra. El libro que prepara sobre las *Posibles influencias de los lenguajes afronegros en el castellano de la costa del Perú* —del que nos ha dado un anticipo verdaderamente apasionante en su discurso de esta noche— va a iluminar aspectos antes desconocidos y va a incitar a fecundos debates. Pero aún limitadas al campo de la lengua, son evidentes la intensidad de su investigación, la abundancia de fichas y de noticias consultadas, la habilidad para discurrir, con imaginación y con sapiencia, por un terreno tan confuso.

La primera dificultad consiste en la imprecisión de las noticias sobre la procedencia de los negros llegados al Perú, y en consecuencia de las lenguas nativas que hablaban. El ya antiguo estudio de Cust señalaba que en Africa hay 591 entre lenguas y dialectos; y sólo en el grupo bantú, uno de los más elaborados y nutridos, 168 lenguas y 55 dialectos. Romero ha podido anotar unas 80 etnias diferentes en el Perú y de ellas 30 por ciento de idiomas bantús, 24 por ciento de lenguas del Africa occidental y el resto de habla kwa, mandé, hausa, etc.; con la circunstancia especialísima, que él ha sido el primero en señalar, que la huella del hausa es mucho mayor de la que podía suponerse por el número de habitantes.

En realidad, a pesar de la vasta extensión del continente africano, los negros que vinieron al Perú pertenecían fundamentalmente a un ámbito restringido: el de la región costera, y sus prolongaciones interiores cercanas, entre Senegal y Angola. Las varias escrituras recogidas por Harth-

Terré en su trabajo sobre *Negros e indios* dan, por ejemplo, ocho negros bozales de tierra bran, siete u ocho de Angola, cuatro congos, cuatro de la factoría portuguesa de San Jorge de Mina, y otros de Nigeria, de Dahomey, de Mali, de Senegal. El *Mercurio Peruano* de junio de 1791, o sea al fin del período colonial, registra los nombres —unos directamente del país de origen, pero otros locales o arbitrarios— de las diez principales cofradías de negros bozales: Terranovos, Lucumís, Mandingas, Cambundas, Caravelíes, Cangaes, Chalas, Huarochiríes, Congos y Mirangas.

El lugar de procedencia, declarado o supuesto, sin embargo, no es indicio seguro de la lengua que esos pobladores afronegros hablaban. Aparte de los que podían provenir directamente de la esclavitud en la propia España, en los primeros tiempos de la colonización americana Portugal había monopolizado el tráfico negrero, con puertos o factorías en el golfo de Guinea, por lo que el lenguaje era principalmente de yorubas y ewes. Posteriormente, la procedencia se extendió más al sur, a tierras conga y angola, con sus lenguajes kikongo y quimbundo. Por lo demás, los que venían directamente de Africa, o negros “bozales”, no eran todos. Romero también señala la buena proporción de esclavos que llegó de las posesiones españolas del Caribe o de la Tierra Firme americana, que eran negros “ladinos”, es decir que junto a su lengua madre primitiva hablaban también un castellano, aun cuando fuera incorrecto y sumario. En el siglo XVIII un crecido número llegó también de las islas antillanas que poseían Inglaterra, Holanda y Francia, y otros desde el Brasil, en forma generalmente clandestina. Es por lo tanto difícil precisar cuáles eran los idiomas, y no el idioma, con los que se podían entender y hacerse entender en el Perú.

Algunos investigadores han sostenido que al llegar a nosotros las autoridades los separaban por países de origen o por lenguas, y hasta han supuesto que esta separación por

razones de idioma tenía por objeto que no se comunicaran entre ellos, para evitar revueltas o la fuga de negros "cimarrones". Pero Fernando Romero lo descarta, y por dos razones valederas. De una parte, porque los colonos no conocían, ni les interesaba conocer, los matices de las diversas etnias africanas y lo único que sabían de su cargamento era el puerto de embarque; y de otra, que, a pesar de notorias diferencias, hay un tronco lingüístico común que enlaza a idiomas similares del área Niger-Congo de que procedía una gran parte de los que vinieron al Perú, por lo que se podría hablar de cierta "lingua franca" entre ellos.

Pero la "lingua franca" fue en realidad el castellano, en el que se comunicaban por necesidad los negros "bozales", los "ladinos" y sobre todo los negros "criollos" (o sea, nacidos ya en América). Establecidos primordialmente en la costa, donde era difícil esconderse, puede afirmarse que aquí no hubo "palenques" (o, si los hubo, no tuvieron permanencia ni importancia) que acuñaran un habla propia o diferenciada. Como ha dicho Romero, en una frase dura pero exacta, los negros no vinieron sino fueron traídos; no reconocían un solar ancestral ni una estructura cultural determinante, y por eso (a diferencia fundamental del elemento indígena, con una tradición sólida y firme) fue fácil que se asimilaran, se integraran en otros núcleos y, con excepción de sus danzas y sus músicas siempre vivas y ricas, abandonarían sus características.

En lo que respecta a su huella en el habla castellana, se han señalado repetidas veces sus variaciones fonéticas y morfosintácticas (la importancia del tono, sobre todo, es muy marcada en las lenguas afronegras) y ha quedado un reflejo caricaturesco de muchos de sus solecismos, de sus incorrecciones de pronunciación, de su "media lengua" infantil, o de la sonoridad de sus voces autóctonas por ejemplo, en grandes autores de la Edad de Oro de la literatura castellana, Lope de Vega injerta una canción que llama "guinea"

en su comedia *Servir a señor discreto* ("Taquitán, mitana cuní"), como Góngora en una letrilla para el Corpus canta rítmicamente: "zambambú, morenica de Congo — zambambú" y en otra de Navidad: "elambú, calambú, cambú"; con la misma gracia burlesca que en nuestros días Palés Matos ("Calambó, bambú,— bambú y calambó") o Nicolás Guillén en su *Sóngoro cosongo*. Entre nosotros, son bien conocidos los pasajes de gracia y de ritmo semejantes en las comedias de Pardo y de Segura.

En cuanto al vocabulario mismo, en realidad son pocas las palabras que se acostumbra reconocer como de origen afronegro incorporadas a nuestra habla costeña; aunque, como sostiene Romero, aparte de que a veces se les ha confundido con arabismos, la influencia tiene que ser mayor, dado el crecido número de negros esclavos, negros horros, mulatos, zambos y otras "castas" a que se llegó en los últimos años virreinales. (Sólo en el Cercado de Lima eran 28,000, en una población de 62,900 habitantes, según la Memoria del Virrey Gil de Taboada y Lemos, y casi lo mismo se calculó en la época del Virrey Abascal. El término de toda importación de negros desde 1814 detuvo el proceso lingüístico, pero no varió la situación).

El ya citado artículo del *Mercurio Peruano* señala como voces usadas por los negros: "marimba" (instrumento musical) y "guarapo" (bebida alcohólica). Benvenuto Murrieta, en *El lenguaje peruano*, menciona entre otros negrismos: "carimba" (marca de hierro), "cachimba" (pipa de fumar), "casimba" (cisterna), del quimbundo de Angola; "cunda" (mozo alegre y astuto) del malinké, que es dialecto mandinga; "yaya" (dolor, cicatriz) del kikongo. Fernando Romero, en una extraordinaria investigación, ha recogido en un Glosario 496 artículos con 160 voces primitivas, y ha precisado diez sonidos vocálicos (hay hasta cuatro oes) y nasalizaciones peculiares como las de los grupos consonánticos "ng" o "nd". A veces despierta dudas, como

cuando cree que "jarana" puede derivar de la voz hausa "haram", que significa bailar danzas paganas, beber licor y jugar a las cartas; o cuando insinúa que "tamal" puede provenir no del náhuatl "tamalli" sino del "tamale" de Nigeria. Pero en cambio nos deja convencidos cuando piensa que "conga" viene de una de las formas "nkanga", canción, en kikongo; cuando sugiere que "guarique" viene del hausa "warikke" (separado o aparte); cuando dice que "quimba" procede del mayombe "kimbe" (valiente), emparentado con vocablos kikongo: "kimbama" (mostrarse, hacerse ver, aparecer) y "kimbamba-ngolo" (campeón, héroe); o cuando en la dudosa etimología de nuestro "palangana" dice que no hay que hacer muchos rodeos para llegar al idioma kikongo: "páala" (fanfarronada), "ngána" (dicción).

Pero ya he dicho que Fernando Romero no se detiene en estos paralelismos pintorescos. Para él los problemas del lenguaje no se reducen a la lexicografía y la fonética, sino van al contorno sociológico, a la caracterización espiritual de los hablantes. A través de los vocablos, de las metáforas, de las variaciones verbales, de los tonos, podemos percibir sus reacciones propias, y con sus reacciones su concepto del mundo. Hermoso trabajo que, aplicado en este caso a los lenguajes afronegros, contribuye a desentrañar el real papel del negro, como ser humano, como habitante y sobre todo como integrante del Perú. Por encima de las discriminaciones de color o de clase, con su sangre mezclada con otras sangres en la tierra peruana, no en vano ha alcanzado relieve singular el mulato José Manuel Valdés, poeta y médico; ha calado en el alma popular el acuarelista genial Pancho Fierro; ha lucido su imagen por el mundo el intrépido Mariano Cevallos, cuatro veces grabado por Goya; y ha ascendido a la gloria y los altares el limeño San Martín de Porres, de quien como en el verso de Clemente Althaus puede decirse que su cuerpo vestía sombra oscura, pero que su alma era "más clara que el sol de mediodía".

La Academia Peruana de la Lengua aplaude la labor de investigación de Fernando Romero y en este día de su incorporación le expresa, por mi intermedio, su más afectuosa bienvenida.

PERRO MUERTO = 'engaño', 'timo'

NOTAS SOBRE EL ABOLENGO LITERARIO DE

UNA EXPRESION CRIOLLA

Por Guillermo Lohmann Villena

Aunque no ha caído del todo en desuso, es ya raro oír en boca de las nuevas generaciones el giro coloquial 'hacer perro muerto' (o su concurrente 'tirar perro muerto', sustituido para encubrir la acción en las propias narices del damnificado con el rebuscado 'tirar can fenecido'), como eufemismo de fraude o estafa, por lo general cometido valiéndose de algún revuelo promovido artificialmente en la tienda para atolondrar al vendedor, sobre todo cuando éste es requerido bulliciosamente por varios parroquianos a la vez, que coronan la fechoría entregándose a la fuga sin cancelar lo sustraído en medio del tumulto o sin abonar la consumición. En otras ocasiones, en que el daño económico reviste mayor magnitud, la expresión denota lisa y llanamente faltar a una obligación contraída, recurriendo a una malévola argucia, de la que suelen ser víctimas favoritas personas de suyo ingenuas o poco avisadas en el negocio en que terminan por salir malparadas, o como se suele calificarlas en lenguaje populachero, 'ensartadas' (= comprometidas

o responsables contra su voluntad de alguna imposición onerosa supererogatoria) ¹.

La locución homóloga actualmente en boga es 'hacer el avión' o simplemente el vocablo 'trafa', una y otro con el mismo significado de picardía o inocentada, remachadas con escarnio y burla.

Ante todo, la expresión es incuestionablemente un arcaísmo más de los abundantes engastados en el español hablado en el Perú; desde luego es desconocida al presente en España y en el resto de Hispanoamérica, no obstante que antaño fue de uso corriente. La frase tiene además del significado natural inextricable, otro figurado, más popular, abonado por una larga tradición literaria, prueba de su frecuente empleo en determinados grupos sociales.

Como sucede de ordinario con las expresiones proverbiales, es imposible esclarecer su origen, aunque acaso guarde alguna relación con el rito antiguo de los cazadores, que solían exhibir en el frontis de su morada, como trofeos, las cabezas de las piezas cobradas ². De un modo similar, según se echa de ver por la novela cervantina *Rinconete y Cortadillo*, previo unto, Monipodio y sus cofrades solían prestarse a bufonadas infamantes, pues a determinados sujetos les clavaban de noche a las puertas de sus casas, bien un sambenito, si querían motejarlos de judíos, o bien un par de cuernos, si querían imputarles cierta desventura matrimonial.

1. Corresponde a 'clavarle a uno', vulgarismo por embaucar, en cuya acepción lo traen — entre otros testimonios — Suárez de Figueroa, *Plaza Vniversal de todas Ciencias y Artes ...* (Madrid, 1615), fol. 247; Correas, *Vocabulario de Refranes y Frases Proverbiales ...* [1626] (Madrid, 1906), pág. 598; Salas Barbadillo, *Coronas del Parnaso ...* (Madrid, 1635), fol 99, y Moreto, *El desdén con el desdén* (Jornada Segunda, escena II), y *El parecido en la Corte* (Jornada Primera, escena). Su equivalente es 'dar gatazo', empleado por Castillo Solórzano en *Aventuras del Bachiller Trapaza* [1637], Capítulo XV (Entremés de "La Castañera"), o 'dar mico' o 'hacer mico', incluido en el DRAE en la más honesta y menos baja de sus acepciones.

2. Comp. Malón de Chaide, *La conversión de la Magdalena* (Clásicos Castellanos. 104) (Madrid. 1930). I. pág. 203.

En rigor, ¿qué significaba el modismo? He aquí la definición que trae Correas: "Dízese en la Corte quando engañan y burlan a una dama enamorada, dándole a entender ke uno es un gran señor" ³. Las alusiones literarias que hemos espigado corroboran, en todos sus extremos, los términos de referencia señalados por Correas. En el DICCIONARIO DE AUTORIDADES, s. v. *Perro*, se lee: "Se toma también por el engaño u daño que se padece en algún ajuste o contrato, o por la incomodidad o inconveniencia que se tiene, esperando por mucho tiempo a alguno, o para que execute alguna cosa: y suelen dezir *Dar perro u perro muerto*" ⁴.

Quevedo, en *Vida de la Corte y oficios entretenidos de ella* [1599], entre las "Flores de Corte" registra (IX) los Rufianes de embeleco, cuyas funciones explica de esta guisa: "Estánse a la mira para ver lo que sucede a su hembra. Si la dan *perro muerto* o hacen agravio, ella reclama y él acude con la mano en la espada... Si el *perro muerto* no es dado con estratagema, hace que le sigue...". Diez años más tarde, en la *Premática de las cotorreras* ocurre una nueva alusión: "... A las pildrotas blasfemas, que por pelar motolitos echan porvidas, pecando más en el segundo que en el sexto, las condenamos a mordaza y *perros muertos*". Por último, en el romance titulado "Encarece la hermosura de una moza con varios ejemplos. y aventajándola a todos" ⁵, el dios Jove

3. Correas, *oh. cit.*, Letra D, pág. 315 - h. No lo cita Covarrubias en ninguna de las dos ediciones (1611 y 1674) de su *Tesoro de la Lengua Castellana*.

4. *Diccionario de Autoridades* (Madrid, 1737), V, fol. 232-a.

En la *Enciclopedia Espasa* (XLIII, pág. 1038-b), se recoge la acepción de hacer esperar mucho tiempo a una persona o causarle otra vejación.

5. Es el número LXXXVIII de la edición crítica de las OBRAS COMPLETAS (Verso) de Quevedo. preparada por Astrana Marín (Madrid, 1943), pág. 333-a.

.....
bajó en contante del cielo
y a lo mercader negocia.
Sabe que temen sus *perros* (*)
más que los rayos que arroja;
.....

Cervantes, en el entremés *El vizcaíno fingido* [1615] pone en boca de Solórzano: "... estas tretas con los de las gallaruzas, y con este *perro* a otro hueso". Herrero García, erudito que conocía como pocos los textos literarios del Siglo de Oro, al anotar esta frase, en oposición con otros comentaristas que vuelven a derechas el refrán, hace hincapié en que tal modo de decir se conviene cabalmente con lo que pretendía expresar Cervantes: la idea de engaño o estafa ⁶.

Hémos ahora ante el testimonio más explícito en orden al propósito de las presentes páginas. Constituye una de las ocho novelas, o más bien cuentos o apólogos, recopilados por Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo en su *Corrección de vicios. En que Boca de todas verdades toma las armas contra la malicia de los vicios, y descubre los caminos que guían a la virtud* ... ⁷. El segundo de los relatos incluidos se titula justamente "La dama del perro muerto" (págs. 37v-54v). He aquí, esquemáticamente, el argumento de la historieta: Una moza del partido, Teodora de Guzmán, oriunda del Puerto de Santa María, e hija de un mulato y de una morisca, ejerce la vida airada en Barcelona. Unos soldados toledanos paupérrimos pretenden que les dispense sus favores, mas ella los desdeña por su pobreza. Los desairados se conju-

*. En el sentido de fiascos.

6. Clásicos Castellanos, 125 (Madrid, 1945), pág. 147.

7. Un volumen de 195 páginas (Madrid, 1615). Ejemplares en la Biblioteca Nacional de Madrid (Raros/ 13.383, 30.685 y 30.687). Hay reedición hecha por Cotarelo y Mori, en la Colección de Escritores Castellanos (Madrid, 1907), 128.

ran para vengar el menosprecio urdiendo una treta en la que caerá Teodora.

Para ello, hacen creer a la incauta que un caballero de la Orden de Malta, que se encuentra a bordo de una nave surta en el puerto, solicita su compañía, prometiéndola, en via de agasajo, dos piezas de rico lienzo milanés ⁸. El chasco se inicia cuando, una vez dentro de la embarcación, descubre Teodora que no hay tal hombre de pro y que las codiciadas piezas no eran unos cortes de géneros escogidos, como ella se había figurado, sino sendos lienzos destinados al Virrey Duque de Feria ⁹ y al Barón de Eril ¹⁰. “La buena señora, que con esto sintió que se le yva entrando por las narizes el mal olor del *perro* dañado y *muerto*, y se halló en parte donde aunque entonase la voz y empinase el grito, no se le hauía de hazer justizia . . . baxó las orexas, y metiéndose en su barco, obedeció y consintió en su execución . . .” (pág. 43v).

Después de haberla gozado, los traviesos toledanos, para que la jugarreta fuese conocida, escribieron una carta a las demás tusonas de Barcelona, de forma que a modo de pregón público viniese a noticia de todas. El papel terminaba con un soneto, tan vulgar como el tema que lo motiva:

No aya más Dorotea, y los esquiuos
ojos enxuga: basta el desconcierto,
que no se ha de morir de vn *perro muerto*
aquella que engendraron perros uiuos (*).

8. Las telas de lino fabricadas entonces en Milán gozaban de gran renombre por su calidad.

9. Don Gómez Suárez de Figueroa (1587-1634), tercer Duque de este título. Gobernador de Milán en dos oportunidades (1618-1625 y 1631-1633), al cesar en el cargo en la segunda ocasión (Agosto de 1633), marchó hacia Alemania y Flandes a la cabeza de un ejército compuesto por diez mil hombres de infantería y 1,500 de a caballo.

10. Don Felipe Erill y Orcau. Barón (y desde 1599) Conde de Erill.

*. Alusión a que Teodora era hija de mulato y de morisca.

Rescata en el Argel de tus cautiuos
algún esclauo noble en guerra experto.
que por desagrauiarte deste tuerto,
exerçite los braços uengatiuos.

Más llanto verterás quando el errado
vulgo conozca el caso que me dizes:
dura batalla esperan tus sentidos.

Ya el *perro muerto* haurá resusçitado
y así, en uez de oler mal a las narizes,
te matará ladrando a los oydos (pág. 44v).

Dicho y hecho. Para remate de la chacota, añadieron los taimados el escarnio, al entrar por la calle donde moraba Teodora ladrando con lastimeros aullidos, remedando a un perro luchando con la muerte. Luego obligaron a la cuitada a abrir una ventana para escuchar nuevamente una cantaleta de los majaderos recordándola el amargo episodio de que había sido protagonista, y tras de colgar a la puerta de la casa el cadáver de un mastín, colocaron al pie del mismo estas insulsas seguidillas (?):

No es mucho que a esta perla roben su huerto,
si el mastín que le guarda le tiene muerto.
Yd con Dios, Theodora, limpiad la ciudad,
porque de vn *perro muerto* se puede apestar.
De vna dama, se cuenta, que a tiempo rauia,
mas no es mucho que rauie si está emperrada (pág. 54).

Coetáneos de esta narración son los magnos dramas de Tirso de Molina ¿*Tan largo me lo fiáis . . . ?* [1616] y *El burlador de Sevilla* [1619/1620]. En el primero (Jornada Segunda, escena V), en evocador diálogo de confidencias en-

tre Don Juan y el Marqués de la Mota se rememoran las cortesanas de rumbo en Sevilla — desfilan Inés y su hermana Constanza, Teodora (por lo visto nombre de guerra con cierta fama entonces), Julia la del Candilejo— y se recuerda el lupanar de la calle de Cantarranas ¹¹— donde las pupilas de mayor tronío eran dos hermanas, una de ellas llamada Blanca—, para concluir con este paso:

Don Juan.

.....
Marqués: ¿Qué hay de *perros muertos*?

Marqués.

Yo y Don Pedro de Esquivel
dimos anoche uno cruel,
y esta noche tengo ciertos
otros dos.

Don Juan.

Iré con vos,
que también recorreré.
ciertos nidos que dejé.
con huevos para los dos.

.....

El diálogo se repite literalmente en *El burlador de Sevilla* (Jornada Segunda, escena VI), pero en esta versión el jactancioso Marqués de la Mota usa el artículo (en lugar del adjetivo), lo que aproxima el sentido de la elocución al de la frase hecha:

11. Candilejo y Cantarranas eran dos calles de Sevilla. En la primera, que hasta hoy conserva su nombre, se sitúa por tradición el lance que en ella tuvo por protagonista en 1354 al rey don Pedro el Justiciero, cuyo busto se colocó en un nicho, en el siglo XVII, en memoria del suceso. La calle de Cantarranas, a la que en 1869 se le mudó la denominación por la del héroe de Trafalgar, Gravina, se llamaba así por la existencia en ella de unos caños o husillos por donde se evacuaban las aguas de la población. Cfr. González de León. *Noticia histórica del origen del nombre de las calles de esta . . . ciudad de Sevilla* (Sevilla, 1859), y Montoto. *Las calles de Sevilla* (Sevilla, 1940).

Yo y Don Pedro de Esquivel
dimos anoche un cruel,
y esta noche tengo ciertos
otros dos ¹².

En Castillo Solórzano hemos localizado dos fragmentos de interés a nuestro intento. Uno en el Capítulo IV de *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares* [1632] y el otro al comienzo del Libro Primero de *La garduña de Sevilla* [1642]. En el primer pasaje se relata cómo Don Tristán, asistido de una pareja de músicos, ofrece una serenata. No había concluido el enamorado galán su canción, cuando fué atacado por cuatro desconocidos, armados de broqueles y espadas. Los acompañantes de Don Tristán, "... que con él habían venido a ayudarle a dar la música eran pagados, porque de aquello vivían, y no se extendía su esfuerzo de la garganta a las manos, y así, con su dinero en las faltriqueras, que habían recibido de antemano (por temerse de *perros muertos* como las damas de placer), tomaron la calle abajo con mucha prisa...".

La segunda historieta es más expresiva y desde luego rezuma mayor picardía. Roberto, "uno de los más traviesos mozos" de Sevilla galantea a Rufina, mujer de no muy sólidas virtudes conyugales. Esta, como condición para abrirle su corazón, le exige un traje idéntico al que lucía una vecina suya. "Concedióle la petición Roberto, y fundó un *perro muerto* en el más extraño capricho que se pudo imaginar". En efecto: el astuto cortejante, amigo de la propietaria de las envidiadas prendas, se las pide en préstamo por tres días, con el pretexto de que van a ser utilizadas en

12. Porras Barrenechea, en "Tirso de Molina y *El Burlador de Sevilla*", en *Mercurio Peruano* (Lima, 1948), XXIX, núm. 253, página 143, nota, colaciona esta cita, pero confinando el empleo del modismo al folklore rufianesco y a los ambientes de mancebía de los bajos fondos sociales de Lima.

una función teatral. De inmediato las pone en manos de Rufina, que dispensa al avisgado pretendiente sin tardanza "el premio de sus deseos". Satisfechos, Roberto se ingenia mediante un audaz artificio para recobrar la ropa y restituírsela a su dueña. Descubierta por la burlada Rufina la jugarreta de que había sido víctima, el afán de desquite "la hizo a esta dama profanar el recato, usar mal del matrimonio y tratar de divertirse, con advertimiento que sus empleos fuesen de gusto y provecho, y desto último tanto, que lo que granjease fuese venganza del *perro* que la dió Roberto, de quien estaba tan picada, que diera cualquier cosa por hallar quién le castigara su desprecio".

En la retorcida prosa de *El Criticón* [1657] de Gracián (Tercera Parte, Crisis XI) hemos espigado el siguiente pasaje: "Buen remedio, dijo la Muerte: matar de todo y por un parejo, mozos y viejos, ricos y pobres, sanos y enfermos, para que viendo el rico que no solos mueren los pobres, y el mozo que no solos los viejos, escarmienten todos y cada uno tema. Con eso no echarán el *perro muerto* ni apelarán al otro reloj, como el que está cenando capones en víspera de ayuno..."¹³.

Cerraremos este repertorio de citas con una de Salvador Jacinto Polo de Medina:

.....
Pero todo lo merezco.

pues falso y engañoso,
dí *perro muerto* de pelo:
vendí raso por brolón¹⁴.

13. El Profesor Enrique Carrión Ordóñez me ha señalado muy amablemente la existencia de una nota aclaratoria a este pasaje en la edición crítica y comentada de *El Criticón* por Romera Navarro (Philadelphia, 1938), III, pág. 364.

14. *Obras en prosa y en verso* ... (Madrid, 1664), fol. 114.

El doctor Aurelio Miró Quesada S., en un rasgo que agradezco muy cumplidamente, me comunica la siguiente nota:

"*Entremés de la vieja Muñatones*, de Francisco de Quevedo, en manuscrito de la Biblioteca Provincial de Évora, publicado por Eugenio Asensio, en *Itinerario del entremés* (Madrid, 1965, págs. 286-294).

Sin fecha. Ha de ser anterior a 1620, porque está escrito en prosa, en tanto que — según Asensio — desde entonces los entremeses ya eran sólo en verso.

"Cristina — ¿Qué dices, madre?

"Muñatones — Todos andan cercados de perros, y así las más andáis aperreadas: las mugeres dadas a perros y los perros dados a mugeres. Perro he visto que parecía que podía vender salud, y se le murió a vna entre las manos. De veinte años a esta parte ha sido grande en esta tierra la mortandad de perros. También, en mi tiempo habían más que los cuerbos, y se contaua: "Al perro muerto, echarle en el huerto..." (pág. 288).

Asensio comenta: "Y más frías aún se nos antojan las gracias sobre el "perro muerto" o chasco que se dá negando el dinero esperado o prometido..."

PAPELETAS LEXICOGRAFICAS

Voces y locuciones de uso peruano incorporadas en el Diccionario de la Real Academia

- abrir* . . . 27 prnl. Argent., Cuba, Chile, Méj. y Perú. Desviarse el caballo de la línea que seguía en la carrera.
- aplazado, da.* p.p. de aplazar. / /2. (Añadir Perú). Suspense, dicho de un examen.
- argolla* . . . / /7. Costa Rica y Perú. Grupo cerrado y homogéneo de personas que, por lo general subrepticamente, influyen sobre las autoridades o en determinado medio.
- arquero* . . . (Añadir Perú). Portero, jugador que, en algunos deportes, defiende la meta de su equipo.
- barra* . . . / /15. (Enmienda). Chile y Perú. Público que asiste a un espectáculo al aire libre./ /*hacer barra*, fr. fig. Perú. Alentar en un espectáculo al favorito de una barra.
- barriada* . . . / /3. Perú. Barrio marginal generalmente de construcciones pobres y precarias.
- bata* . . . / / 5. Perú. Ropón que se pone al niño a quien se administra el sacramento del bautismo.
- batacazo* . . . / /3. Argent., Chile, Parag., Perú y Uruguay. Triunfo inesperado de un caballo en una carrera./ /4. Argentina, Chile, Parag. Perú y Urug.

Por extensión se dice de cualquier otro triunfo o suceso afortunado y sorprendente.

batán . . . / /3. bis. *Perú*. Piedra lisa sobre la cual se muele a mano en las cocinas.

batería . . . / /12. *Perú*. Conjunto ordenado de pruebas o experimentaciones que se emplean en algunas ciencias: pedagogía, psicología, medicina, etc.

baticola . . . / /ser de la *baticola floja*. *Perú*. loc. que se aplica a la mujer de costumbres livianas.

bebe,ba. m. y f. *Argent.*, *Perú* y *Urug.* bebé, niño pequeño. Suele aplicarse también a personas de más edad consideradas por el que habla como muy jóvenes con respecto a alguien o a algo.

berlina (*en*) . . . / /2. *Perú*. Con los verbos *estar*, *poner* o *quedar*, quedarse aislado.

bife, m. (Añadir *Perú*). Bistec.

bola . . . / /ter. *Perú*. Rumor falso, generalmente relacionado con asuntos políticos. U.m. en pl. / /dar *bola a uno*. *Argent.* y *Perú*. fr. fig. Hacer caso de él, atenderlo, darle importancia.

bolada . . . / / *Perú*. Bola, rumor.

boliche . . . / /1 bis. *Perú*. Choloque, árbol y fruto.

caballazo, m. / /1. (Añadir *Perú*). Encontrón o golpe que da un jinete a otro o a alguno de a pie, echándole encima el caballo. / / 2. *Perú*. Represión áspera, regañina.

caballito . . . / /2. *Perú*. Embarcación o balsa hecha de haces de totora destinada al transporte.

cabrear . . . / /2 bis. *Perú*. Esquivar engañosamente, sobre todo en juegos deportivos e infantiles.

coimero . . . / /2. (Añadir *Perú*). El que acostumbra recibir dádiva o gratificación como soborno.

charola, f. (Añadir *Perú*). Bandeja, pieza para servir, presentar o depositar cosas.

gambeta, f. (Añadir *Perú*). En el fútbol, regate, movimiento.

to del jugador para evitar que le arrebate el balón el contrario.

gringo, ga, . . . / /4. m. y f. Argent. y *Perú*. Persona rubia y de tez blanca.

papelón, m. Arge, Cuba, Chile, Pan., Par., *Perú* y Urug. Papel desairado o ridículo.

pisto . . . / /4. América Central y *Perú*. Dinero.

pucara o pucará (Voz quechua) m. *Perú*. Fortaleza con gruesos muros de piedra o pirca, que en las regiones quechuas y diaguitas construían los indios en alturas estratégicas.

reducidor, ra. m. y f. Argent., Colomb. y *Perú*. perista, persona que comercia con objetos robados.

replana, f. *Perú*. Jerga de delincuentes.

secador . . . / /3. (Añadir *Perú*). Paño de cocina para secar los platos y la vajilla.

INFORMACION ACADEMICA

Celebración del Día del Idioma

Como todos los años, la Academia Peruana de la Lengua celebró el Día oficial del Idioma con una sesión pública y solemne, la que se llevó a cabo el viernes 22 de abril en el salón de actos del Instituto Nacional de Cultura.

El discurso de orden correspondió en esta oportunidad al Académico de Número don Augusto Tamayo Vargas, quien disertó sobre "Lo barroco y el Lunarejo", con un erudito estudio sobre la obra de Juan de Espinosa Medrano, "el Lunarejo", cuyo texto completo publicamos en este número de nuestro Boletín.

El día siguiente, 23 de abril, se ofició en la iglesia de Santa Rosa de los Padres la tradicional misa en memoria de Cervantes y de los Académicos fallecidos.

Toma de posesión del Académico don Mario Vargas Llosa

El 24 de agosto se realizó la ceremonia de incorporación del nuevo Académico don Mario Vargas Llosa, en una sesión pública que contó con una extraordinaria y entusiasta concurrencia.

El discurso de toma de posesión, que fue repetidamente aplaudido, versó sobre "José María Arguedas, entre sapos

y halcones” y constituyó un sagaz estudio de la obra novelística de Arguedas.

En nombre de la corporación le respondió el Académico don Augusto Tamayo Vargas, cuyo discurso, así como el de Mario Vargas Llosa, se publica también en este Boletín.

Toma de posesión del Académico don Fernando Romero

En sesión pública efectuada el día 12 de octubre, aniversario del Descubrimiento de América, se llevó a cabo la ceremonia de toma de posesión del Académico don Fernando Romero.

El tema escogido para su incorporación fue el de “El habla costeña del Perú y los lenguajes afronegros”, importante campo de investigación sobre el que el nuevo Académico ha realizado estudios fundamentales y cuya exposición fue largamente aplaudida.

El discurso de respuesta estuvo a cargo del Director de la Academia, don Aurelio Miró Quesada; y uno y otro texto se publican en este número de nuestro Boletín.

Oficialización del VIII Congreso de Academias.

El Gobierno Peruano ha confirmado la oficialización del VIII Congreso de la Asociación de Academias de la Lengua Española, que debe realizarse en Lima en 1980 por acuerdo unánime de los participantes en el VII Congreso, que se celebró en 1976 en Santiago de Chile.

Con este motivo, el Ministro de Educación, General Otto Eléspuru Revoredo, ha tenido la atención de transmitirnos la siguiente:

“RESOLUCION SUPREMA

“Lima, 6 de julio de 1977

“Debiendo realizarse en la ciudad de Lima, en 1980, el VIII Congreso de la Asociación de Academias de la Lengua.

“Visto el Oficio N° 0713-ME/OTDA de 15 de marzo de 1977, del señor Ministro de Educación; y,

“Estando a lo acordado;

“SE RESUELVE:

“Oficializar el VIII Congreso de la Asociación de Academias de la Lengua, que tendrá lugar en la ciudad de Lima, en 1980.

“Regístrese, comuníquese y publíquese.

“(Rúbrica del Señor Presidente de la República)

“De la Puente”.

(Ministro de Relaciones Exteriores).

Premio “Rafael Heliodoro Valle” a don Jorge Basadre

El Consejo Permanente del Premio “Rafael Heliodoro Valle”, establecido por disposición testamentaria de su viuda, la distinguida escritora peruana Emilia Romero de Valle, y cuya sede es la ciudad de México, después de consultar con las instituciones públicas y privadas dedicadas a la Historia de América ha otorgado el Premio correspondiente a 1976, en la rama de Historia, al ilustre historiador y Académico peruano don Jorge Basadre.

“Los méritos del doctor Basadre como historiador e impulsor de la cultura —dice la comunicación que nos ha enviado el Director de la Biblioteca Nacional de México, Licen-

ciado Ernesto de la Torre Villar— son de sobra reconocidos; su labor ha sido apreciada dentro y fuera de su país, por lo que creemos que haberle otorgado el galardón citado, constituye no sólo un reconocimiento a su amplia y valiosa actividad, sino también un ejemplo para que en el futuro el Premio “Rafael Heliodoro Valle” se otorgue a personas que como él ostenten iguales méritos”.

La Academia Peruana de la Lengua expresó a don Jorge Basadre la afectuosa felicitación de sus colegas.

Premio Nacional de Cultura a don Oscar Miró Quesada.

La Comisión encargada de otorgar los Premios Nacionales de Cultura concedió el Premio correspondiente al área de Ciencias de la Comunicación al ilustre Académico don Oscar Miró Quesada de la Guerra por su brillante y larga labor de difusión de la cultura.

Al transmitirle su cordial felicitación, nuestra Academia tuvo la grata satisfacción de expresarle que a sus reconocidos méritos de divulgador de la cultura y a su esforzada y noble labor periodística de tres cuartos de siglo particularmente en el diario “El Comercio” de Lima, se unía la circunstancia especialísima de ser el más antiguo Miembro de Número de nuestra corporación, en cuya Junta Directiva ocupa el cargo de Censor.

80 aniversario del nacimiento de Raúl Porras

Con motivo de cumplirse este año el 80º aniversario del nacimiento del que fue prestigioso Académico de Número don Raúl Porras Barrenechea, el Comité Organizador del programa de actos conmemorativos invitó a la Academia a participar en una de las ceremonias de homenaje.

La Academia designó como su representante a don Guillermo Lohmann Villena, quien en nombre también de la

Academia Nacional de la Historia pronunció un conceptuoso discurso en el acto que se realizó en el Instituto Nacional de Cultura.

Premios "Ejército Peruano"

La Comandancia General del Ejército ha establecido el Concurso "Premios Ejército Peruano", con el fin de esetiminar la labor de investigación y creación en las áreas de Historia, Pintura y Literatura, con referencia al Ejército Nacional.

Invitada nuestra Academia a integrar el Jurado correspondiente al Premio de Literatura, se designó como representante al Académico don Estuardo Núñez.

XVIII Congreso de Literatura Iberoamericana

Del 1º al 6 de agosto se desarrolló en Río de Janeiro. Brasil, el XVIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Presidió el certamen el destacado crítico y profesor universitario de la Facultad de Letras de la Universidad de Río de Janeiro, don Afranio Cutinho. Los asistentes fueron alojados en el Hotel Gloria, de la bahía de Flamengo, y al lado de las reuniones de trabajo hubo un interesante programa de actividades culturales y sociales.

Como miembro peruano del Instituto participó el Académico don Augusto Tamayo Vargas, quien presentó una ponencia sobre el tema: "Influencias de Machado, Bandeira y Cabral de Melo Neto en el poema "El Río" de Javier Heraud. Se presentaron también otras ponencias de autores peruanos. Ellas fueron: "Joan Cabral de Melo Neto": la poesía como aprehensión de la realidad", de Manuel Pantigoso, y "Significación e importancia del "Rey Negro" de Coelho Neto en la secuencia histórica de la narrativa brasileña", de Leticia Cáceres.

El ilustre poeta y Académico español don Vicente Aleixandre ha recibido este año de la Academia Sueca el valiosísimo galardón internacional del Premio Nobel de Literatura.

El Director de la Academia Peruana le envió un oficio de congratulación, en el que en nombre de nuestra corporación le fue grato expresarle que tan alto Premio no sólo es el reconocimiento de su excepcional calidad literaria y de la profundidad de su voz lírica, sino que constituye una distinción que, a través de él, recae en toda la literatura en lengua española y satisface vivamente a todos sus colegas Académicos.

Vicente Aleixandre ha respondido en gratos términos de saludo y de simpatía para la Academia Peruana.

"Literatura Peruana". de Augusto Tamayo Vargas

La Librería Studium acaba de publicar la cuarta edición, con nuevo material crítico y bibliográfico y ampliación de capítulos, de la importante obra del Académico don Augusto Tamayo Vargas: "Literatura Peruana". La nueva edición, en dos volúmenes, con más de 1,200 páginas, abarca todo el proceso de nuestra literatura. El primer volumen está dividido en cuatro partes: Cultura Pre-Colombina y Literatura Quechua; Literatura de la Conquista y del Clasicismo; Barroquismo y Neoclasicismo; y Literatura de la Emancipación. El segundo volumen consta también de cuatro partes: Costumbrismo y Romanticismo; Realismo y Modernismo; Del Post-Modernismo; y Literatura del Perú Contemporáneo. Tanto en la noche de presentación del libro cuanto en los comentarios periodísticos, el autor ha recibido numerosos elogios.

*Obsequio de documentos sobre la inauguración de la
Academia en 1887*

El Doctor Juan Alberto Losno, prestigioso médico-cirujano, ha tenido la gentileza de obsequiar a nuestra corporación, a través del Académico don Pedro Benvenuto, una valiosa colección de cartas, cuadernillos, invitaciones, planos de ubicación, notas de respuesta, papeles sueltos, referentes a la solemne ceremonia de instalación de la Academia Peruana de la Lengua el 30 de agosto de 1887.

La Academia ha expresado al Doctor Losno su viva satisfacción y su especial agradecimiento por tan valioso y significativo obsequio.