

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

14

LIMA, 1979

BOLETIN DE LA
ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

Nueva época

Lima, 1979

Número 14

ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

DIRECTOR: José Jiménez Borja

CENSOR: Oscar Miró Quesada

SECRETARIO: Augusto Tamayo Vargas

TESORERO: Estuardo Núñez

BIBLIOTECARIO: Luis Jaime Cisneros

Académicos de Número

Oscar Miró Quesada	(1917)
José Jiménez Borja	(1941)
Jorge Basadre	(1941)
Guillermo Hoyos Osore	(1941)
Aurelio Miró Quesada S.	(1947)
José Luis Bustamante y Rivero	(1956)
Rafael de la Fuente Benavides	(1956)
Héctor Velarde	(1961)
Alberto Wagner de Reyna	(1961)
Luis Jaime Cisneros	(1965)
Estuardo Núñez	(1965)
Augusto Tamayo Vargas	(1965)
Guillermo Lohmann Villena	(1971)
Francisco Miró Quesada	(1971)
Martha Hildebrandt	(1971)
Juan Ríos Rey	(1971)
Alberto Escobar	(1975)
Mario Vargas Llosa	(1975)
Javier Sologuren	(1975)
Fernando Romero	(1976)
José Tola Pasquel	(1976)
Alberto Tauro	(1979)

INCORPORACION DEL ACADEMICO DON
JAVIER SOLOGUREN

(Sesión pública del 23 de abril de 1979)

PALABRAS DEL DIRECTOR DE LA ACADEMIA
DON JOSE JIMENEZ BORJA

Señor Embajador de España:

Señor Director del Instituto Nacional de Cultura:

Señoras y Señores:

La Academia Peruana de la Lengua celebra hoy el acto más significativo de su calendario anual al conmemorar el Día del Idioma coincidiendo con un aniversario más de la muerte de Cervantes, genio en cuya obra se resumen las fluencias estéticas que le dieron esplendor solar a nuestra habla.

Es fecha consagrada a meditar sobre la materia más sutil y cohesionante del espíritu: el lenguaje que hace posible el tránsito del pensamiento de cerebro a cerebro y teje la trama luminosa sobre la que descansa la sociedad. El *homo sapiens* llega a serlo desde que es *homo loquens*, es decir desde que habla con el grito o con el gesto más rudimentarios haciendo posible el nexo para el trabajo di-

versificado, el pacto social que no es un simple sueño de Rousseau, sino realidad incesantemente renovada y perfeccionada, cada minuto de nuestra vida colectiva. Pero este valor objetivo de maravillosa capacidad constructora, parte de una yema intelectual eminentemente subjetiva. Hablamos porque pensamos y pensamos con palabras. Desde su interior, en lo que se ha llamado "la soledad del alma", el hombre habla sin mover los labios, es decir se habla a sí mismo en un portentoso desdoblamiento del espíritu y luego de oírse y aprobarse, a veces en largo debate silencioso, profiere el mensaje perceptible por el camino de sus cuerdas vocales y el oído del oyente. Esta riqueza interior edifica la personalidad creadora y es reconocida por la Lingüística desde Platón hasta Chomsky.

Luego el lenguaje representa un valor colectivo tanto como un valor íntimo y debe ser objeto de nuestra reverencia como tesoro de la comunidad. Esta reverencia no supone un purismo estático que se achaca como lugar común a las Academias, las cuales han evolucionado por su parte, sino un respeto a su poder genitor de cultura, en crecimiento y reforma incesante como aquella, sin perder su estructura fundamental que lo hace identificable.

En el caso del castellano se trata de la tercera de las lenguas del mundo, después del chino mandarín y del inglés, hablado ya casi por trescientos millones de personas y luz de un universo sociológico variado y rico dentro de líneas generales de augusta homogeneidad. Además de su natural gallardía, solidez y fineza los artistas de España y América lo han dotado de cumbres diamantinas donde fulgura su capacidad de interpretación de los más excelsos ideales de nuestro ser. Tiene, por otra parte, para todas las naciones que lo hablan un poder de unidad nacional uniendo a su carácter ecuménico los caracteres regionales propios, que se respetan como válidos en toda la comunidad. Según

el censo de 1972 lo habla el noventa por ciento de nuestra población, sin que dejemos de mantener una actitud de respeto fraternal para las lenguas aborígenes, cuya majestad histórica es parte de nuestro acervo nacional y cuyo substrato influye de manera notable en nuestra pronunciación, nuestro vocabulario y en importantes apoyaturas anímicas.

A este Día le rendimos tributo tanto con mis palabras como con las que dirá un altísimo poeta peruano sobre otro, no por distante menos admirado. Javier Sologuren en su Discurso de Orden que será al mismo tiempo de incorporación a la Academia tratará el tema de "Perspectivas sobre la Poesía de Emilio Adolfo Westfalen", La institución se adelanta por mi intermedio a saludar el ingreso de Sologuren que enoja con el esplendor de su inspiración nuestra esfera intelectual.

El no sólo es una voz escogida de la lírica peruana contemporánea, de sensibilidad, imaginación y radiosa visión del cosmos sino un gran humanista, de erudición ancha y profunda y un generoso promotor de otros poetas y escritores a quienes extiende la "Rama Florida" de su hermandad. Dejo para Luis Jaime Cisneros la crítica más autorizada y amplia de este peregrino trovador. Tiene la palabra el señor Javier Sologuren.

PERSPECTIVAS SOBRE LA POESIA DE EMILIO ADOLFO WESTPHALEN

Discurso de don Javier Sologuren

Es un deber y, más aún, satisfacción plena y profunda, expresar, esta vez públicamente, a los distinguidos miembros de la Academia Peruana de la Lengua, mi sincero reconocimiento por la honrosa e inmerecida hospitalidad que me han dispensado en el seno de tan ilustre institución.

Acepté gustoso esta generosa elección en el entendimiento de que, al constituir un estímulo, me comprometía a un trabajo literario cada vez más responsable y exigente. El esfuerzo no ha de faltar. Es todo cuanto está de mi parte. En ocasiones, pues, podré repetir, no con demasiada exageración, el pareado de don Francisco de Quevedo: "He hecho lo que he podido, Fortuna lo que ha querido."

En una fecha como la que hoy celebramos, ha sido costumbre, y en parte sigue siéndolo, evocar las glorias y prestigios del idioma, y expresar diversos pareceres en torno al casticismo lingüístico. Hábito o rito basado, desde luego, en saludables fundamentos, pues sin duda alguna es deber ineludible asegurar la unidad e identidad de nuestra lengua como el más firme aval de la viva y creadora

cultura hispanoamericana. En el logro de esta magna tarea, la tradición interviene con toda su fecunda fuerza integradora, y sus conceptos de orden y convención regulan el ejercicio de tal fuerza dirigida, por lo demás, solo a un aspecto de la existencia del idioma. El otro aspecto, vinculado al anterior con vital dialéctica, pues establece su activa oposición y complementariedad, está dado por los impulsos cruzados de la innovación y el cambio.

Es este factor justamente el que hace posible la realidad del habla, de los giros y modalidades renovadores que con fresco vigor van corroborando la lozana continuidad de la lengua española, su riqueza, su hondura, su sorpresa. Dentro de la peculiaridad de las hablas, son las literarias las que con mayor relieve trasmutan creadoramente la vasta sustancia del lenguaje común y general, a través de un proceso en cuyo seno memoria e imaginación, encendidas por la lumbre del afecto, se aparean para alcanzar el feliz alumbramiento de los vástagos verbales destinados a ensanchar las fronteras, en permanente dinamismo, de la sensibilidad y la cultura.

Confío en que estas someras consideraciones -consabidas, por lo demás- hayan de servirme de premisas para mi intento de aproximación a la obra poética de Emilio Adolfo Westphalen en cuya brevedad anida la esencia y en cuyo lenguaje opera la incontrastable verdad de la poesía.

Sé que al ocuparme de su creación debo situarme en la línea de avanzada de la palabra que niega, si no destruye, la cómoda imagen de una expresión conciliada con los supuestos fueros intangibles de la tradición que, por su parte, nunca exige tal cosa. La poesía, y dentro de ella la de Westphalen, corre siempre tales riesgos pero en aras, siempre así mismo, de sus gratificantes hallazgos.

En 1933 y en Lima, Westphalen publicó *Las insulas extrañas*, su primer libro. Este título puede sugerirle al lector que se trata de una obra en algún sentido endeudada considerablemente con la tradición clásica. Nada de esto, sin embargo. Ni versos medidos, ni estrofas, ni rimas, ni símiles, ni alusiones cultas. En abierto contraste, tiene ante sí textos donde se han eliminado las articulaciones lógicas y los elementos explicativos, donde la frase queda bruscamente quebrada, donde los nombres sobrenadan aislados derivando a merced de la impetuosa corriente emocional que los hizo aflorar.

La aparición de opciones diversas y opuestas frente a la conciencia perpleja; el drama de las posibilidades que piden ser realizadas, y el de las dudas y vacilaciones de la mente que rechazan o postergan esa realización, se traduce en formulaciones verbales expresivas de un terminante estado transconciente. La conciencia se convierte en la pantalla por la que surgen y desaparecen inopinadamente los más diversos pensamientos, cuando se encuentra solitaria y están por desvanecerse las fronteras que separan la vigilia del sueño. Apuntan entonces esas frases que, según el fehaciente testimonio de André Breton, "se vuelven perceptibles para el espíritu sin que sea posible descubrirles (como no sea en un análisis muy completo) una determinación previa." Clavando allí sus raíces, las palabras de Westphalen llevan a cabo en consecuencia la riesgosa empresa de trazar el relieve —con todos sus imprevistos accidentes— de una experiencia aparentemente destinada a un mutismo irremediable, incapaz de exteriorización, de comunicación. *Las insulas extrañas* es pues un nombre que no se reduce a la irradiación, sobre los poemas que lo componen, de sus indudables prestigios místicos y poéticos. Es, ante todo, la declaración libre y contemporánea ante o sobre la retadora inefabilidad de ciertas expe-

riencias que en épocas diversas reclamaron lenguajes diversos pero cuya motivación profunda se abreva en un mismo e idéntico hontanar. Las hablas poéticas están —como todo lenguaje, como todo ser viviente— sujetas al cambio, mas las vivencias que las nutren y vivifican son, en su dimensión más honda, las del gozo y el dolor de vivir, de amar y de morir.

Lector asiduo de San Juan de La Cruz (para quien el alma llama ínsulas extrañas a Dios: por estar “muy apartadas y ajenas de la comunicación de los hombres” y porque “así en ellas se crían y nacen cosas muy diferentes de las de por acá”) Westphalen, al escoger este título, ha debido sopesar la honda sugestión que de él emana. Desde otra perspectiva, ínsulas extrañas también pueden ser los poemas: los semblantes de la poesía. Pues todo poema constituye una unidad expresiva autónoma; una suerte de universo cuya materia prima, originaria, es el sonido y cuya íntima identidad yace en el sentido. ¿Acaso los poetas no experimentan un sentimiento de extrañeza ante la materialización textual, con rostro y figura, de esa oscura latencia, de ese murmurante desasosiego que los conduce a trazar los signos que cancelan precisamente tal estado y a la par lo dotan de una vida independiente, insular y radiosa? En aquello que modesta y discretamente me concierne, es esta, en todo caso, mi experiencia. Escrito el poema, apaciguado el tumulto de la sangre y el ánimo, tengo ante mí ese patético recorte de mi continuidad vital, ese fragmento resaltando en el fondo grisáceo y mortecino de los hábitos cotidianos y la enquistada rutina. Esa ínsula extraña, pues, que en algo me rescata, me revela y me consuela.

Se sabe que todo poeta, para los efectos de su escritura, se inventa una figuración a quien le asigna, sin tener

especial conciencia de ello, el rol de poetizar; en quien proyecta, por razón de ese acto, un "yo" que no es el suyo inmediato, real o empírico. En ese yo poético se funda la verdad estética de su discurso y no directamente en los hechos concretos de su propia vida. Obviamente, tal proyección se da en los poemas de Westphalen. Pero en estos, además, el juego de las personas es algo extrañamente flotante y ambiguo, a la vez que interacciona con su temporalidad misma, característica esta de lo más relevante.

Aquí escuchamos los versos con que se inicia *Insulas*:

*andando el tiempo
los pies crecen y maduran
andando el tiempo
los hombres se miran en los espejos
y no se ven
andando el tiempo
zapatos de cabritilla
corriendo el tiempo
zapatos de atleta
cojeando el tiempo
con errar de cada instante y no regresar*

Como campanadas isócronas, van anunciando la fundamental temporalidad de su sentido. Enunciados que se alternan con gerundios, formas denotativas del transcurso ilimitado, de los hechos vistos acá en tanto se producen como marcha, como huida, como penosa progresión. Visión simbólica y transida de patetismo del tiempo humano. Algo sucede, algo está sucediendo. De pronto, la indicación de un "él" (que puede ser el tiempo mismo) seguido de inmediato por una referencia al "yo" de quien poetiza:

*es el tiempo y no tiene tiempo
no tengo tiempo*

versos más abajo, un

no te hagas tan silencio

que no sabemos si está dirigida a un "tú" o al "yo" poético mismo. En los versos finales de este primer poema, se muestra ya a las claras este "yo":

me doy a tu más leve giro

al amor de las pestañas

a lo no dicho

vértigo

te temía sin noche y sin día

aunque no regreses

por la marcha de mis huesos a una otra noche

por el silencio que se cae

o tu sexo

Observaciones de esta suerte son factibles a lo largo de todo el libro y bien pueden llevarnos a plantear el problema de la intrincada red (ambigua o indescifrable) de las relaciones entre las personas del discurso westphaliano. Límites indefinidos, fluctuantes entre el soliloquio y el mensaje a un destinatario que no es el propio yo. Sutiles perspectivas de la palabra inmersa en la fugacidad espejeante del tiempo. Tiempo, sentimiento del tiempo. En definitiva, un sentimiento reductivo, pues nos contrae a la sola visión de nuestra conciencia solitaria:

andando el tiempo

los pies crecen y maduran

andando el tiempo

los hombres se miran en los espejos

y no se ven

Y tal como la recurrencia de sus gerundios, sus poemas parecen asimilarse a la duración, devenir así en sucesos sin comienzo ni término, emblemas de la condición fragmentaria de toda vida. Corroborando tal condición, se tiene el título *Esta imagen deleznable* que Westphalen ha pensado darle al conjunto de sus poemas. Título que compendia la viva paradoja de la esperanza jamás vencida aunque aunada a la dura y lúcida visión de la precariedad existencial.

Los versos componentes de *Insulas* son algo escuetos e irregulares (en particular atendiendo a los cinco primeros poemas) si se comparan con los de *Abolición de la muerte*, ya que estos, que tampoco son regulares, muestran una tendencia a la homogeneización métrica, pues se han acortado las distancias silábicas entre los versos más breves y más largos. En promedio, son de mayor extensión y algunos de ellos vienen a ser lo que hoy solemos llamar versículos. La dimensión del verso no es asunto trivial, sino antes bien posee una significación especial ya que da paso, de ser prolongado, a ritmos más amplios y próximos a los muy variados y dinámicos de la prosa. De ahí, pues, que siendo *Abolición* de un ardoroso y afirmativo erotismo, se viera en la necesidad de llevar sus versos a desarrollos algo más expansivos y confiados. Por otra parte, estos dejan percibir un esquema más organizado, un cuerpo prosódico de mayores implicaciones que los versos parcialmente sueltos de *Insulas*. Sucede que *Abolición* (pese a mediar solo dos años de la publicación de *Insulas* y muy probablemente de su escritura) ofrece otra fase distinta del poetizar de Westphalen, un fraseo nuevo donde anáforas y polisíndeton —reiteraciones expresivas— logran asegurar el pespunte, pero todo ello en condición de crecimiento natural, sin atajos ni saltos.

Los caracteres de la versificación de *Insulas* se hallan medularmente unidos a su contenido. El poeta habla desde su soledad y desamparo. Los pensamientos literalmente lo asaltan, se le imponen con toda la fuerza y el desorden de su tumultuosa naturaleza. La soledad, como la mano de nieve del harpa becqueriana, despierta aquí y allá palabras vehementes y trémulas. La soledad posee su propio sendero que no es, jamás, el de la congruencia lógica. La soledad hace que las voces broten de un penoso y radiante éxtasis, provistas de la turbadora libertad del delirio y del sonido profundo de la revelación. Estas inexpugnables palabras de la soledad nos permiten tocar el fondo sustancial de la experiencia íntima, la humana medula vivencial. Oigamos el inicio del tercer poema:

*La mañana alza el río la cabellera
después la niebla la noche
el cielo los ojos
me miran los ojos el cielo
despertar sin vértebras sin estructura
la piel está en su eternidad
se suaviza hasta perderse en la memoria*

y ahora los finales del mismo:

*cómo rueda el silencio
por sobre el cielo el fuego el amor el silencio
qué suplicio baña la frente el silencio
detrás de la ausencia mirabas sin fuego
es ausencia noche
pero los ojos el fuego
caricia estío los ojos la boca
el fuego nace en los ojos el cielo el fuego
el fuego el amor el silencio*

El gran tema, la gran pasión de la poesía de Westphalen es, qué duda cabe, el amor. Es probable que la intensidad visionaria de su erotismo no tenga parangón en toda nuestra poesía. Aunque éste, más cercano al espíritu, nunca evoque la condición carnal ni menos aún las circunstancias corpóreas del encuentro sexual. El eros que la anima busca e invoca infatigablemente una rara pureza en la que gracia, inocencia y ternura se cifran en esa niña que ilumina los espacios tantas veces lóbregos de la desolación.

No se sabe si es silencio el que repica

o una niña que inventa sus sueños

(...)

oh qué alto el mundo eleva

la niña con su mano

Y así el himno de la alegría

Y así la niña diosa

Y esta su risa

Como hormiguero cubriendo el mundo

Como música o mar lamiendo acantilados

Como luz hilada de abejas de oro

Si en *Insulas* prevalece la zozobra que tiñe su expresión con las lívidas tintas de la pesadilla y, en todo momento, nos permite asistir a sus oscuras combates, en *Abolición de la muerte* se manifiesta, así desde su título misma, una voluntad y una consigna: destruir, por el amor, a la muerte. El poeta ha dicho que algo de su sorda lucha contra esta, estando él gravemente enfermo, pudo quedar impregnado en sus poemas. Pero es por igual cierto que estuvo "también en soledad de amor herido" y de esa herida brotó íntegra su poesía.

Salvo el reconocimiento de la muerte que da vida por parte del místico, en Occidente campea el enfrentamiento.

Westphalen, siendo un poeta occidental, lo asume plenamente. El libro inserta, a modo de epígrafe, un verso de Breton: "Llama de agua, llévame hasta el mar de fuego." Invocación que parecería dar cauce a un impulso tanático, a una travesía riesgosa conducente al umbral de la muerte, y con ello un mentís al designio esencial de dichos poemas. Pero no es así.

Los poemas que integran *Abolición* constituyen ciertamente un transporte —en su doble significado de viaje y éxtasis— de cósmica y triunfal belleza. Un movimiento orquestado por la vasta y anhelante presencia del mar, trasunto emblemático de la conciencia despierta. Ya no se está prisionero (como en *Insulas*) en la estrecha cárcel del cuerpo o confinado en la angosta —en la angustiosa— prisión del sentimiento y la sangre. Ahora, el poeta ha accedido a un mundo de horizontes abiertos, donde la luz y un aire vasto y vivificante circula por entre sus criaturas. El amor imaginante, el eros que inventa su propio paraíso para asediarlo luego tenazmente, se ha puesto de pie y se ha echado a andar diciendo su canción:

*Viniste a posarte sobre una hoja de mi cuerpo
gota dulce y pesada como el sol sobre nuestras vidas
trajiste olor de madera y ternura de tallo inclinándose
y alto velamen de mar recogién dose en tu mirada
trajiste paso leve de alba al irse
y escandiado incienso de arboledas tremoladas en tus manos
bajaste de brisa en brisa como una ola asciende los días
y al fin eras el quedado manantial rodando las flores*

Los símiles (ausentes por entero de los poemas de *Insulas*), las metáforas y las imágenes desbordan en la cornucopia verbal esparciendo su cálido esplendor por todo el cuerpo palpitante del poema. El libérrimo juego de posi-

bilidades y opciones, por su lado, permite ingresar a un espacio donde imaginación y lirismo dispensan la serena alegría de la belleza. Un sonido mínimo e ingrátido, como lo es la "o", se convierte en el gozne de la visión calidoscópica. Reanudamos la lectura del poema ya citado:

*y al fin eras el quedado manantial rodando las flores
o las playas encaminándose a una querella sin motivo
por decir si tu mano estuvo armoniosa en el tiempo
o si tu corazón era fruta de árbol o de ternura
o la voz baja de la dicha negándose y afirmandose*

Hablando de la poesía de José María Eguren, Westphalen dice que en ella "nada (hay) tampoco de la demagogia de los grandes temas". Recogemos esta aguda observación por lo que significa respecto de la propia obra de Westphalen cuyos contenidos nucleares lo constituyen precisamente tales temas. Las vivencias del amor, la soledad, la frustración, el deterioro, la muerte, impregnan hondamente sus poemas. La angustia inherente a esos hechos de la condición humana es la napa que subyace en *Insulas*, y la vehemencia lujosa y esperanzada lo es de *Abolición*. Pero todo ello, consustanciado con el lenguaje que lo comunica. Westphalen, como Eguren, no escribe *sobre* dichos asuntos sino *con* ellos. No se vale de engañosos señuelos, descubre, sí, la implicate verdad de una experiencia vivida con intimidad y hondura. Nada hay de proselitismo, pues. Y para apurar el deslinde de su contenido, nada mejor que citar esta clara y tajante afirmación de Octavio Paz: "Su poesía no está contaminada de ideología ni de moral ni de teología. Poesía de poeta y no de profesor ni de predicador no de inquisidor."

Los valores musicales de Westphalen constituyen, junto con la densa unidad vivencial que sustenta sus poemas, una de sus más netas características. Un número limitado de palabras va surgiendo y repitiéndose alternativamente a lo largo del decurso textual. Así, en el poema quinto de *Insulas* resaltan los términos árbol, agua, fuego, sangre, gotas, lluvia, música, alma, tiempo, lágrimas. Son palabras que irrumpen, se elevan y se entrecruzan en un tejido contrapuntístico de extrema delicadeza y, a la vez, de fuerza realmente avasalladora. Palabras que designan cosas y estados humanos así como elementos del mundo material, todas ellas sustantivas, es decir, gramatical y poéticamente cargadas de entidad y presencia. El poeta nombra. "Nombrar las cosas —ha escrito Gaston Bachelard— basta a menudo para provocar una *Precipitación*; antes del nombre no había sino una solución amorfa y turbia; después del nombre se ven los cristales al fondo del licor." Hasta donde esto es posible, el poema ha cortado toda suerte de amarras con la historia, con lo acumulado en el tiempo y, de algún modo, consabido y anecdótico, pues irremediablemente tales cosas son captadas y domesticadas y acaban por tener su lugar preciso dentro de un código cultural dado. Pero el poeta ha intentado romper esos vínculos. Le queda, entonces, el espacio limpio y desnudo de los comienzos, el espacio sin tiempo de los mitos. Allí se inicia, por modo absoluto, una historia que por ser humana es dramática. Esa lluvia, esas gotas que caen y golpean, ese fuego, esas lágrimas, esa sangre se van trenzando para dar nacimiento al canto. De manera que el poema entero, en cuanto estructura y prosodia, es también lluvia, rápidas trayectorias de palabras y gotas que concluyen por depositarse, una vez traspasados los umbrales de la vista y el oído, en el alma de quien lo experimenta, sin deponer su vibrante, su gravitante música.

Pero este poema es, además, paisaje o escenario donde cada elemento deviene en agonista y como tal entabla su lucha decisiva. Por eso, el primer verso descorre el telón:

*Un árbol se eleva hasta el extremo de los cielos
que lo cobijan*

Las palabras siguen luego goteando música clara de lluvia o llanto hasta su final jamás concluido:

*las gotas ya saben caminar
golpean
ya saben hablar
las gotas
mi alma agua hablar agua caminar gotas damas
ramas agua
otra música alba de agua canta música agua de alba
otra gota otra hoja
crece el árbol
otra hoja
ya no cabe el alma en el árbol en el agua
ya no cabe el agua en el alma en el cielo en el
canto en el agua
otra alma
y nada de alma
hojas gotas ramas agua
agua agua agua agua
matado por el agua*

Retengamos este verso:

otra música alba de agua canta música alba de agua

que es una alada, ingrátida secuencia de palabras en trance de convertirse en pura música, no porque la mención de

esta lo sugiera sino por hallarse entrañada en su propia cadencia. Podemos sostener que dicha musicalidad se desprende de la recurrencia de sonidos iguales y equidistantes acentos: las aes tónicas con su diáfana apertura solar, el pozo profundo y nocturno de la u de música. En su corto desplazamiento, el verso se alza, se hunde, se alza; recorre cumbres y abismos sonoros, es definitivamente elemental y cristalino. Y como toda expresión brotada de las fuentes secretas de la inspiración, en él escuchamos ciertos latidos, los signos exteriorizadores de su vida, sin alcanzar, pese a ello, su recóndita esencia.

Dentro de los poemas de *Insulas* y *Abolición*, tránsitos verbales sin hito alguno, son de notar las frases que han perdido su norte (tales como “no es que”, “se llega de”, “cosas o eran cosas o eran”), que no son reticentes pues quedan mutiladas, cortadas a pico. Por ellas no resbala ninguna sugerencia, nada que se insinúe y marque con el recurso gráfico de los puntos suspensivos tal como es el caso de un reiterado rasgo estilístico en tantos poemas de Martín Adán. Rasgo que implica una previa visión intelectual del sentido, ante la cual el poeta toma una actitud, prefiere callar o ignorar aquello que debería venir. Pero si la frase, el verso, se reduce a un “no es que” o a un “se llega de”, como acontece en *Insulas*, nos damos entonces de bruces con la caída de la palabra, con la pura y simple ausencia de la voluntad de enunciar algo alcanzando una unidad de sentido. Esos fragmentos astillados carecen lógicamente de significado, aunque de suyo son significantes de un hecho vivencial, emotivo: la desintegración, la incoherencia en que se sume la mente por efectos del duro ramalazo del dolor. En esas rupturas de contexto, la frase queda de pronto en suspenso, cabo roto y suelto en el aire atónito de la angustia. Así escribe:

*este es el destino del otoño
su presencia y una luna que aparece de para llegar a
es una falsa espiral para cazar insectos
se llega de
o una estampa triste el otoño una vaca*

Las palabras, por su parte, suelen dispersarse para luego acceder a la modulación de una progresión encantatoria en la que se cava intensamente dentro de su sustancia sonora:

*fuego fuego fuego fuego
en el cielo fuego cielo
cómo rueda el silencio
por sobre el cielo el fuego el amor el silencio*

El poeta enciende ese fuego que, como San Juan de la Cruz lo vio, "convierte todas las cosas en fuego", y finalmente en silencio.

Una vez consideradas ciertas facetas interiores de su obra, no deberíamos soslayar el problema de la filiación surrealista de Westphalen. ¿Hasta qué punto participa de los postulados y técnicas de esta escuela? ¿Cómo lo define su propia obra frente a esta?

En el primer "Manifiesto del Surrealismo" (1924) se definía, mediante un artículo de impecable corte lexicográfico, la naturaleza de este movimiento: "SURREALISMO, m. Automatismo psíquico puro por el que se propone expresar, ya verbalmente, ya por escrito, ya de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral." La entronización de la escritura automática, operando como técnica o procedimiento decisivo, sería la condi-

ción indispensable para el surgimiento de las imágenes surrealistas en cuanto estas procederían de la psiquis actuando espontáneamente, al margen en absoluto de toda elaboración o consideración previa (arreglo o aderezo estético, censura moral) a fin de alcanzar las arcanas fuentes de la creación. En esas aguas desnudas y aurorales soñaron bañarse un buen número de poetas y artistas con Breton a la cabeza. Un sueño más, dentro de la resplandeciente constelación de los sueños creadores y epifánicos, cuya tácita grandeza se la otorgaba la hondura del propósito. El rechazo de la razón y la lógica, la busca del genuino hacerse del pensamiento, no se tradujo, en la experiencia concreta de los poetas, como podía esperarse o temerse de acuerdo con sus premisas, en simples transcripciones documentales del subconsciente. Pues esas diferencias, de algún modo pero necesariamente, pasaron por el filtro de un lenguaje cuyos prestigios, cuyas adherencias significativas, iban trasmutándolos en objetos de irrenunciable belleza.

No una escuela (nada más chocante para designar tan plural exaltación de la libertad creadora), el Surrealismo fue un estado de espíritu, un medio de conocimiento—como con clarividencia apuntó Paul Eluard— y hasta una mística.

Sin embargo de lo expuesto, continúa en pie el interés por ubicar la poesía de Westphalen. Desde la perspectiva del surrealismo, no hace mucho que diversos poetas y críticos, al ocuparse de ella, la han enfocado. Sus puntos de vista, muy sucintamente anotados aquí, se pueden agrupar en las siguientes posiciones. Por parte de Stefan Baciú y Alonso Cueto, reconocimiento sin reticencias de su filiación surrealista. En abierta oposición, Américo Ferrari la excluye del surrealismo por carecer “del principio de la escritura automática”. Entre ambos polos, se

despliega una gama de aceptaciones parciales y explícitas reservas. Así, José Miguel Oviedo, concediéndole que "le debe algo de sus modos", considera que "el vigilante papel que cumple la conciencia reflexiva está demasiado a la vista para adscribir tan fácilmente su poesía al surrealismo". Para Ricardo Silva-Santisteban, acusa una tendencia superrealista, pero "es peculiar en Westphalen un dominio verbal y un orden conceptual del que carece normalmente la poesía de vanguardia, inclinada, más bien, a la escritura automática". La aventura del lenguaje en Westphalen "no es necesario adscribirla en su integridad a las enseñanzas surrealistas, sino más bien vincularla con sus dos fuentes principales: la tradición de la lírica moderna (...) y la naturaleza propia de la imaginación lírica", sostiene Ricardo González Vigil. "El surrealismo aportó elementos indiscutibles a la lírica de Westphalen" dice Enrique Peña, y Mario Vargas Llosa señala que "una soterrada voz habla, en la dispersa y suntuosa manera surrealista, de los viejos asuntos de la soledad, la muerte y el amor". Carlos Germán Belli considera que Westphalen es una figura clave dentro del primer vanguardismo hispanoamericano" y a la vez reconoce que "la técnica del automatismo está presente en cada uno de sus textos". Ejerciendo su libertad dentro del "discurso característico de la poesía de nuestro tiempo, aquel que habrá de proveernos de nuestra propia noción de lo moderno", lo ve Julio Ortega. Enrique Verástegui, por último, no lo cree "propiamente surrealista".

Como se puede apreciar, la piedra de toque que detecta la presencia del surrealismo es, en términos generales, el automatismo. El hecho onírico, aunque relevante, no se toma en cuenta pese a que, si bien la materia de sus poemas no parece desprenderse del enigmático recinto de los sueños nocturnos, en su imágenes en cambio trans-

floran los atributos del sueño en vigilia. Tampoco se alude a los poderes mágicos, insólitos, sobrenaturales, que aspiraba a desatar el lenguaje de esta tendencia. Si algo de ello se deja traslucir en la mención de la imagen surrealista, tales poderes se tienen más bien por inherentes al lenguaje poético contemporáneo.

Sería un error de óptica afirmar que el poema westphaliano es un texto desmembrado y anárquico, pues esto supone el resultado de una tácita comparación con el poema más o menos articulado lógicamente que se toma como modelo. Otra, a nuestro entender, es su realidad. Otra la forma de su articulación. El propósito de expresar, en el trance mismo de hacerse, el pensamiento o la ideación, crea la estrategia de los asaltos múltiples, sucesivos y hasta exhaustivos de las intuiciones con sus súbitas y resplandecientes fuegos. Fulguraciones aisladas que en su conjunto permiten la visión de ese magma primordial del que se desprenden. Los versos se lanzan como flechas incendiarias que van a ir yuxtaponiéndose y una vez clavadas y aún vibrantes ciñen e iluminan el cuerpo de la oscura emoción. La indistinta y densa unidad de la vivencia cuenta así con diversas vías de acceso, de abordaje. El poema westphaliano es en definitiva un haz de vislumbres. Un haz, nada menos. Pero dotado de una viva unidad y crecido conforme a un ponderado diseño estructural. Llevan razón, por consiguiente, quienes destacan el control de una inteligencia configuradora en la escritura de sus poemas.

Importa citar así mismo lo que Westphalen ha contado acerca de sus lecturas y el rol de estas en la formación de su lenguaje poético. Así, nos dice: "Dos o tres de sus *Cantos* (de Pound), un fragmento del *Homme approximatif* de Tzara leído en "Bifur" y el *Hebdomeros*

de De Chirico creo que constituyen el *sustratum* que me permitió hacerme del instrumento dúctil de expresión que utilicé posteriormente en *Las ínsulas extrañas*". Lo cual es realmente esclarecedor. La lectura de Breton corresponde a 1934 cuando ya "tenía lista para la imprenta la serie de *Abolición de la Muerte*. (...) El libro apareció con un dibujo de Moro y una cita de Breton escogida de uno de los libros de poemas suyos que por primera vez conocía". Antes había leído *Nadja* en la traducción inglesa que publicó "Transition" y el *Segundo Manifiesto del Surrealismo* en el ejemplar que había sido de José M. Eguren".

A juzgar por tales declaraciones, bien se comprende que el habla poética de Westphalen se ha ido labrando sobre el cañamazo de una *lingua franca* vanguardista en proceso de instaurarse por sí misma en los términos de una nueva e influyente tradición.

El humor es un punto de tangencia de la poesía de Westphalen con el Surrealismo. Recuérdesse que hay quienes ven en el humor la manifestación más señalada de la surrealidad y que otros lo tienen por el arma más eficaz de la subversión que esta implica. En uno u otro caso, se tiene en cuenta su fuerza insólita y la fractura de lo establecido que sigue a su impacto. Con todo, en Westphalen posee notas muy peculiares ya que no se reclama del "humor negro" surrealista el cual, como ya se ha observado, posee un fondo de sarcasmo y nihilismo. Sus atributos son, por lo contrario, los de un encantado, sorprendente y sonriente, reino infantil. Así surgen versos como estos:

los canguros de etiqueta iniciaban el desfile (...)
otra vez han batido palmas las grandes olas (...)

*los árboles aplauden
al estrenar tú una sonrisa que repicaba como las flores*

No habrá dejado de sorprender al lector el hecho de que a un léxico donde pesan con tan sustantiva presencia palabras como agua, fuego, sangre, amor, angustia —significativas de un orden radicalmente elemental en la naturaleza y en el hombre— acudan otras como zapatos, paraguas, pañuelos, peinetas, fraques, levitas, y hasta bigotes y coliflores, cuya ocurrencia, en mayor o menor medida, acusa sin duda disonancia. Un ejemplo:

*Ahora
sí ahora
emperifolladas las ciudades con todas sus ventanas y sus cor-
batas de lazo
adornados los campos con varios fraques de más
silenciados los montes con varios silencios de más*

De modo que las imágenes que baraja su humor ofrecen un rostro mágico y festivo asomándose de pronto por el resquicio de un texto acongojado:

*aparecen los días con alguna nostalgia
tal vez nunca se ha dado más el otoño a la angustia del
hombre
los periódicos anuncian una buena cocinera
un canario
o un perro amaestrado en el arte de pelar las cebollas*

En un entreabrirse del cielo muerto de la aflicción, nos invitan las evocaciones de un espectáculo circense o de una cinta de dibujos animados. De ahí que las imágenes de este género puedan recordar incidentalmente, por la

sorpresa y la gracia, algo de las figuraciones de Eguren o de Lewis Carroll.

Aunque muy escasos los poemas de Westphalen publicados últimamente, merecen ser considerados con algún detalle. El largo lapso que separa estos poemas de los de *Abolición* (cerca de cuarenta años), produce, como es de suponer, el natural deseo de hallar o establecer alguna suerte de vínculo entre su poesía conocida y esos textos aislados y casi podría decirse insólitos. Ante estos, nos preguntamos si acaso muestran un parecido en temas y estilo con los precedentes, asegurando así una especie de promissora continuidad. O si, por lo contrario, constituyen algo diverso y contrastante, un nuevo giro en su expresión y en qué medida.

No es en modo alguno lícito, por otra parte, pretender que tales poemas representen, por sí solos, la última poesía de Westphalen; que en ellos se definan, digamos paradigmáticamente, la imagen total de aquella que podría ser su creación reciente. A mi entender, solo nos queda, como única opción válida, revelar, de ser posible al margen de toda idea de evolución, los caracteres nuevos, reiterados o ausentes.

Echemos una rápida ojeada a algunos de esos poemas. "Nerval y el amor", en primer término. Como se sabe, una de las tentativas fundamentales del soñador de *Las Quimeras* fue, según lo dice Albert Béguin, "la necesidad de vencer la amenaza de la muerte por la conquista mística de la luz final". El poeta de *Abolición de la muerte* ha salido en pos (por una de esas afinidades tan profundas como secretas) de esa protagonista y de su motivo y situación. Descubre la naturaleza mística del "reconocimiento" nervaliano para quien la diáfana mirada (la luz final) de la diosa le concede la vida bajo la especie de una

muerte (que es transfiguración, metamorfosis), que es gozo supremo en tanto se la niega. Solo a condición de instancia pasajera —de crisálida— la muerte lleva a la vida. La Venus niña, la diosa incipiente, que pone el pie con el imperio de lo irresistible, es Mirto, la invocada en el célebre soneto:

*Y yo sé por qué allá el volcán se ha reabierto...
es que lo tocaste con tus ágiles pies.*

(Nerval, *Mirto*)

Tal vez pueda considerarse a “Poema inútil” como la clave más explícitamente implacable del dilatado e impregnante silencio del poeta. En todo caso, es la poética de la precariedad de la palabra, de su inmanente fracaso frente a la realidad que la reclama. Con ello, Westphalen testimonia su participación de un sentimiento y un malestar muy arraigados en la conciencia crítica de nuestros días: la pérdida de fe en la palabra.

El reproche se produce circunstanciadamente. El poema convoca, por intermedio de graves y lúcidas imágenes, la cohorte de las miserias del lenguaje cuando este pretende ir más allá de las exigencias prácticas. Pues es entonces un lenguaje siempre alusivo a una verdad siempre elusiva. Pero como sucede con algunas negaciones verbales del valor del verbo, estas resultan a la postre vigorosas afirmaciones de su propio inexpugnable dominio. En términos estrictos: toda subversión contra la palabra implica la vigencia del poder de la palabra. Únicamente el silencio marca la eficacia plena de tal subversión.

Como el “río que durando se destruye” o la llama resplandeciendo en tanto se aniquila, este texto se consumirá renovada e incesantemente “en el fuego de su impaciencia”. “Libre” entraña una meditación sobre la dialéctica

elemental de la existencia humana, sobre su desgarradora contradicción. De allí, sus oxímoros: "breve como lo infinito"; "Enclaustrado / el preso dichoso, / (...) libre como el ave / presa de su canto". Suma de oposiciones y tejido de ilusiones resueltos en la muerte. Al fin de cuentas, el poema nos sitúa entre los términos primordiales del amor, la vida y la muerte. Algo de la temporalidad, tan esencial en sus poemas de *Insulas*, está palpitando intensamente en "Libre".

El mar —que es una presencia múltiple en *Abolición*— asume (en otro de sus poemas, el título "El mar en la ciudad") el rol mítico y purificador que milenariamente se le ha venido atribuyendo al fuego. El agua que lava, el agua que limpia, el agua lustral procede de ese mar "emisorio de la vida / devorando todo lo muerto y putrefacto".

El poema está compuesto de seis estrofas de cuatro versos que oscilan entre nueve y catorce sílabas, con predominio del eneasílabo. Oigamos su estrofa final:

El mar, el tierno mar, el mar de los orígenes,

Recomienza el trabajo viejo:

Limpiar los estragos del mundo,

Cubrirlo todo con una rosa dura y viva.

Estos poemas ya no avanzan con la extensión de los versos de *Abolición*. Estos son ahora cortos y se organizan en estrofas. El tono es retenido, la reflexión se hace una con las imágenes, y los temas y motivos se retoman parcialmente. Sin duda alguna, una nueva inflexión incide en el discurso. Sería posible pormenorizar ausencias y persistencias. Pero ante todo, e igual que antes, destacan las nobles y genuinas calidades de su alta poesía. Poesía que, pese a tan dilatado silencio, o quizá si a favor del mismo, se ha ido acendrando y ahondando en su visión.

La palabra se hace en el silencio; en él toma identidad y cuerpo, dentro de él eclosiona su parábola significativa. La palabra poética no solo confirma este hecho sino que constituye su límite extremo, su diseño esencial. Todo lo que no se dijo en un poema fue precisamente el silencio necesario a la viva manifestación de la poesía. El silencio no se queda ahí, sin embargo. Traspone la cadencia de la palabra para invadir el espacio de la escritura, blanco sobre blanco; para hacer (entre palabras, versos, estrofas) audible y visible su sentido. Arcana y perenne armonía de los contrarios.

Es muy probable que al leer un poema estemos midiendo la cantidad y calidad del silencio conformante que incorpora, midiendo la onda viva que se arranca de su infinito océano y respirando allí profundamente. El milagro de la palabra es el exorcismo que opera el silencio. Esto, todos los poetas lo han intuido, aunque en diversos alcances y rendimientos ajenos, por lo demás, a la extensión de la obra. Mallarmé, cisne en el lago de los signos, diseñó la más prodigiosa partitura visual del silencio. Rimbaud se hundió definitivamente en él con sus alas mojadas de cosmos. No hay, no puede haber poeta que no se haya detenido a escuchar su canto y esa experiencia es la madre de su ciencia, el velo desgarrado en luz de su conciencia.

La obra poética de Emilio Adolfo Westphalen recogida en libros, más sus poemas dispersos antiguos y recientes, traza el círculo tal vez más insólito y resplandeciente de la poesía peruana contemporánea, el círculo más intensamente rotado de silencio. Sus libros con el correr del tiempo asumieron una condición señera. Dos hitos solitarios, insulares, en el vasto y agitado piélago de las creaciones poéticas del Perú contemporáneo. Nada alteró sus vivos y exactos perfiles. Ninguna corriente de crítica u opinión llegó a confundirlos. Parecería que su aquí y ahora

equivaliera a un siempre anclado a fondo. Contaban con la fuerza centrípeta de la obra genuina, poseedora de un poderoso centro de gravedad que impide la acción desagregadora del tiempo.

Un sencillo y único movimiento pendular marcado por esos poemas: un compás abierto en el ángulo determinante de dos zonas: la de acá, el canto; la de más allá, el silencio marginando y levantando el canto. Entre las sumas y restas de la expresión, fueron quedando el testimonio de la penosa marcha del hombre y de su anhelo indestructible (en *Las ínsulas extrañas*) y, luego, la exaltación paradisiaca de su amoroso asedio (en *Abolición de la muerte*). Por sobre la muerte, un total de victoriosa poesía que en su decantado silencio va gestando nuevos vuelos y nuevas iluminaciones.

DISCURSO DE RESPUESTA DE DON LUIS JAIME CISNEROS

Palma y laurel luce esta noche la Academia para anunciar la buena nueva. La incorporación de un poeta bien vale el alborazo. Cuando en los foros internacionales el mundo expresa ardorosamente su esperanza en la justicia y en la paz; cuando la libertad de expresión sufre en tantas latitudes constantes pruebas y asechanzas, y cuando no sabemos si los derechos humanos alcanzarán a ser realidad más allá de las palabras, la Academia Peruana de la Lengua renueva su fe en el hombre creador y premia a la poesía, instrumento de la libertad.

El interés por la poesía es antiguo en la Academia, y se confunde con sus orígenes. Desde su hora inicial, en efecto, contamos con la presencia de poetas, y al empeño de muchos de los que formaron en la escuela romántica debe, sin duda, nuestra Institución su hervor primero. Para no citar sino a los últimos, cultores de la poesía y de la crítica fueron José Gálvez y Alberto Ureta, maestros universitarios ambos, a quienes no por azar asocio en esta ceremonia en que recibimos a Javier Sologuren. Gozo del sentimiento, del verbo y del paisaje los une en la contienda verbal en que estuvieron empeñados ellos, y en que

está Sologuren comprometido, con las debidas distancias y los respetos singulares.

* * *

La poesía era para don Quijote “una doncella tierna . . . a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias” (*Quijote*, II, 16). El concurso de todas las ciencias frecuentadas por Sologuren en la Universidad de San Marcos, o en El Colegio de México, o en la Universidad Católica de Lovaina, aparecerá siempre enriqueciendo y explicando el continuo pulir de su poesía.

Un particular y encendido empeño de perfección asiste a Sologuren desde la hora inicial de su poesía. Arduo trabajo de estilo, en tenaz lucha contra el artificio y las estereotipias. Huída constante del lugar común, de los temas consagrados por la moda. Anhelos de perfección fue siempre su sino. No busquemos, por eso, extenso repertorio de temas originales, porque a él le han bastado (y le bastan) la belleza natural, el amor, el dolor y la muerte; su secreto consiste en haberlos ido enriqueciendo en pureza y en precisión expresiva. Poeta estricto, Javier Sologuren. Una persistente voluntad de concisión y desnudez, que va siempre *surcando el aire oscuro*, cogida de la mano de los clásicos. No en balde tuvo en su primera edad simpatía muy viva por los poetas españoles de la edad áurea, y elogió en alguna ocasión el nombre de Fray Luis. Desde entonces, no extraña que el clima del *Beatus ille* horaciano penetre en su poesía y matice su vida; porque de nadie sino de él podemos decir —en esta hora de arrogancias y mezquindades— que vive “de pleytos alejado” y

Huye la plaza y la soberbia puerta
de l'ambición esclava.

Vida recogida la suya ahí donde su mano también ha plantado un huerto, y ha aprendido en la soledad de los campos la vieja lección del poeta salmantino. Una pobre mesa le basta para ofrecer siempre pródiga amistad y simpatía. Un humanista de nuestro siglo envidiaría ciertamente esta situación, que sólo reclama fe en la palabra. La fe con que Sologuren se ha sabido entregar a ese quehacer se trasunta enteramente en su obra singular.

Vida continua es —como se sabe— el libro totalizador de su obra original en verso. Pero es título asimismo que anuncia cómo siente Sologuren la actividad poética. No se trata, por tanto, de nombre destinado a una casual ficha bibliográfica. Es vivo dato biográfico que pone de relieve un constante trajín. *Vida continua* de humanista, vida incesante de poeta, la de Sologuren. Vida de un árbol hermoso, con honda raíz en tierra privilegiada; árbol fecundo que nos ha obsequiado con repetidas ramas floridas en testimonio feliz de generoso estímulo constante. Porque no hay modo de escindir de la vida del poeta que es Sologuren, esta paciente labor de tipógrafo elemental que fue Javier durante tantos años, tarea a la que entregó sueños y fatigas incontadas, y con la que se inaugura una etapa extraordinaria de nuestra vida cultural, que habrá de consignar con esmero y gratitud el historiador de nuestra vida literaria. Con esa colección de *La rama florida* están vinculadas las mejores voces de la poesía actual, que hallaron en ese árbol refugio y comprensión, respeto extraordinario por la tarea creadora del prójimo, que es la primera forma del aliento. Mantuvo viva y alerta la inquietud de muchas generaciones por la poesía, y fue sin

duda modelo editorial en un ambiente que todavía lucha por emanciparse de modas torpes y gustos dudosos.

Extraordinaria generación la nuestra, por la calidad de sus poetas. Desde sus primeras publicaciones de 1944 hasta hoy han transcurrido modas y tentaciones; Sologuren ha permanecido fiel a su búsqueda expresiva, y ha evitado toda tentación efímera. Lo suyo se ha ido desarrollando como en círculos concéntricos y su propia experiencia fue siempre el timonel que condujo la barca por mares entrañables. En alguna oportunidad, él mismo intentó una breve explicación:

"Mi poesía se ha ido produciendo . . . a modo de impulsiones que se explayan del centro cordial a la periferia y, en sentido inverso, se remansan luego Me propuse decir algo o quise, más bien, transparecer algo que reclamaba su propio rostro y vida independiente. Solo después de ser fijado en la escritura, pude reconocerlo"

Y en un reciente reportaje confesó que "antes que un interés más o menos consciente", la poesía se presentaba en él "como un estado de ánimo, un reclamo interno y difuso pero persistente". Persistencia es, tal vez, una palabra necesaria para aludir al trabajo poético de este hombre singular.

Quiero detenerme en algunos hitos de su largo discurrir poético. *Estancias*, de 1960, es para mí sentir hito importante. Un rumor clásico penetra toda la obra, que se abre al despertar total de la naturaleza. Con toda ella se siente el poeta comprometido. De pronto es con el mar:

Giro, Mar, sobre tu aliento.

De ti salí, hacia ti vuelvo.

Soy tu fábula, tu espuma;
y tu anhelo, tu sueño
indescifrable
me palpita en la marea
de la sangre

O es también, de algún modo, la persistencia del aforismo
de que nuestras vidas son los ríos, o el encuentro con ese
árbol que Sologuren ha de rescatar de la naturaleza, y que
tanta significación tiene en su obra:

Arbol, altar de ramas,
de pájaros, de hojas,
de sombra rumorosa;
en tu ofrenda callada,
en tu sereno anhelo,
hay soledad poblada
de luz de tierra y cielo

Pero es asimismo el encuentro con los productos que el
hombre apura en la embriaguez; y así en la *Estancia 14*
aparece el vino originándose en un acto de amor:

La vid lanza sus garfios
al deslumbrante cielo.
Cálidos como labios
se aprietan los racimos
a orillas del celeste
cuerpo mediterráneo
Y se desata el beso
en milagroso filtro
que nos embruja, y lleva
tu claro nombre, Vino.

Y como este es el libro de la entrega y de la conjunción del hombre con la naturaleza, es naturalmente también el libro del amor. Me interesa recoger un solo testimonio para comprobar que en su vida continua

Cuerpo a cuerpo,
Hombre y Mujer,
se irán quemando
en el fuego blanco
del amor.
Mano a mano
levantarán el árbol
de la vida,
y su aire y sus pájaros.
Hombre y Mujer
descubrirán que el mundo
es compañía
y un mismo sol
calentará sus huesos,
y un mismo anhelo
los mantendrá despiertos

(*Estancia 19*)

No ha dejado Sologuren de ser fiel a esta inspiración, y apenas si admitirá más tarde sutiles influencias de formas orientales, destinadas a lograr la anhelada concisión, que resulta cifra en él de toda su poesía.

Ese estado de ánimo difuso y persistente a que aludía él mismo, y que caracteriza su obra entera, alcanza ciertamente excelso rigor formal en las breves miniaturas de *Corola parva*, de 1977. De pronto es el tono eclógico, que repite condensadas imágenes de su obra inaugural:

Soledad de los campos,
pero dialogan
viento, agua, pájaros

O esta revelación frutal:

No veo el florecer
del naranjo, oigo
subir su canto

en que vemos al poeta confundido, arraigado en la propia naturaleza. En ese mismo aire aparece ahora el amor, en un conciso ritual de sensualidad y ternura:

Altos soles pequeños
en el pecho arden:
tu edad, muchacha

Qué distante esta naturaleza (*tota parva!*) de aquella que en la tradición clásica frecuentamos renovada en Garcilaso: la inmovible piedra, incapaz de enternecerse con el llanto de Salicio, se ve ahora transformada en Sologuren:

Soné la piedra
!Qué transparente
su corazón!

Y es que no en vano aparece el delicado nombre de Enrique Peña en las páginas inaugurales de la colección. No podía ofrecerle Sologuren homenaje mejor. Y no se crea que porque ha cambiado de metros y de ritmos el poeta abandona sus viejas preferencias. Persiste aquí la imagen arbórea, estrechamente ligada a su vida:

¿Cómo se llamará ese árbol
que tan alto lleva
su cielo de flores
sus frágiles sus rosadas
 estrellas
(¿se llamará nostalgia?)
 ¿cómo se llamará
ese árbol?

- Y no dejará su felicidad de reclamar —como en la vieja tradición poética europea— participación real en la vida de la naturaleza:

Sólo hojas y viento
y luz del sol
clara,
y un lento, suave agitarse
de hojas y pensamientos
esta mañana de agosto;
esta simple
dicha de sentirse
ser con el mundo
uno.

Vida continua e innegable de poeta, fiel a su tiempo y a su anhelo de perfección, empeñoso en la búsqueda, obediente al aire delicado que la poesía reclama, se nos muestra todavía en la misma ejemplar línea de tenacidad en sus últimos libros, dispersos todavía en revistas. Luce en esta obra reciente Sologuren persistentes testimonios de destreza expresiva. Escojo ejemplos de *El enamorado y la muerte*, escritos en 1975, así como algunos poemas de *El amor y los cuerpos*, de 1977. Un nuevo resplandor acompaña rítmicamente a los viejos temas; la voz se ve ahora

penetrada por un acecido que crece desde el fondo mismo de la naturaleza, como deja entrever este *Epitalamio*:

cuando nos cubran las altas yerbas
y ellos
los trémulos los dichosos
lleguen hasta nosotros
se calzarán de pronto
se medirán a ciegas
romperán las líneas del paisaje
y habrá deslumbramientos en el aire
giros lentos y cálidos
sobre entrecortados besos
nos crecerán entonces los recuerdos
se abrirán paso por la tierra
se arrastrarán en la yerba
se anudarán a sus cuerpos
memorias palpitantes
tal vez ellos
los dichosos los trémulos
se imaginen entonces
peinados por
desmesurados
imprevistos resplandores
luces altas
desde la carretera

Un tono confidencial nuevo recoge metáforas que un ojo inexperto podría calificar de audaces, pero que, bien miradas, postulan viejos temas y desechan estereotipias consagradas:

los parajes similares
a la perlada tela

de la araña
tendida en el seno más fragante
del jardín y el más sombrío
nada te dicen acaso
de las trampas
del amor
urdidas con palabras
cuyos latidos
jamás atravesaron la materia
pero
pudieron volverte
(como se dice) loca
.....

Y como estos versos corresponden a esta hora sombría del mundo, es natural que de pronto a Sologuren lo alcance el actual rayo de la tormenta. Un tema inusitado aparece de golpe en el conjunto, tal vez como una solitaria escalofriante confesión del hastío que comporta la vida contemporánea:

.....
tal vez le mentimos al tiempo
secreto del corazón
engañamos
a la infancia
a su sonrisa intacta
el caso es que
todo
hoy
está muy frío
las fotos han encanecido
apenas si el reloj resuella

secretos
egoístas
allí están
por suerte
(los libros)

En el último repertorio *El amor y los cuerpos*, se anuncia el estallido erótico. A lo largo de este discurso continuo de ejercicio poético, la naturaleza ha trabajado lentamente el amor y ha logrado Sologuren que hombre y naturaleza aparezcan por fin confundidos:

tu vientre era
un nido
un crisantemo
plumas doradas
un muslo se alejó del
otro muslo
para que
yo cantara
profundo
para que yo entrara
con el fuego de la sangre
más quemante
que el sol

Con este fervor por la pulcritud y la precisión debe indudablemente vincularse la orientación filológica de Sologuren, definitivamente consolidada en México primero, bajo la sabia dirección de nuestro común maestro Raimundo Lida, y robustecida más tarde, cerca de Alf Lombard,

con ocasión de un Lectorado en Suecia, antesala de su perfecto vínculo con Kerstin. En Lida y en Lombard, al par que en el grupo selecto de investigadores que a uno y a otro rodeaban, halló clima propicio para sus trabajos filológicos; y con esa tarea se relaciona la valiosa monografía que dedicó al estudio de las fórmulas de tratamiento en el Perú, trabajo de imprescindible consulta para quien se interne en los campos de la sintaxis de nuestro español. Aun cuando sea menos intensa su actividad investigadora, debemos reconocer que cada vez que en ella incide Sologuren deja muestras de que su afán de precisión no lo abandona: buena prueba tendrá quien quiera recorrer los diversos estudios que dedicó a la obra de José María Eguren.

Como Salinas y Guillén, ha frecuentado Sologuren la cátedra universitaria; profesor ha sido en La Cantuta, en la Católica y en San Marcos, que recogieron variada muestra de su calidad humana. Profesor y responsable de una ingente actividad editorial es ahora en la Universidad Agraria, foro donde junta dos grandes inquietudes: disertar sobre la lengua y su quehacer y dar nuevas pruebas, en el campo de la extensión cultural, de su dominio editorial. No en balde fue asesor de revistas que, como *Amaru*, trazaron huellas provechosas en nuestra vida universitaria. Y no en balde repite ahora, con extraordinario vigor y persistente decoro, la tarea de animar *Creación y Crítica*, empresa que responde valientemente al reto de la hora actual.

Dígame si tiene o no razón la Academia Peruana de la Lengua para sentirse envanecida por esta incorporación, de la que tanto ha de beneficiarse la común labor de bregar por el destino de nuestra lengua y nuestra literatura, contribuyendo a su conocimiento mejor y a su gradual prestigio.

Pero no estaría trazada la imagen del hombre que hoy incorpora la Academia, si desconociésemos otra vertiente de esta continuidad que es en él la poesía. Vida continua es vida total, como fue la de aquel ilustre mexicano Alfonso Reyes. No puede desentenderse este discurso de la extraordinaria labor de traductor que ha comprometido muchas horas de Javier Sologuren, a cuyo empeño debemos tanto en este rubro. Si *La Rama Florida* nos ofreció prueba abundante de su preocupación por la poesía nueva y antigua del Perú, *Las uvas del racimo* recogen testimonio eficaz de su incansable ejercicio, en el que tanto han servido su formación filológica, su amor al verbo, su claro don poético. Es en las traducciones donde puede el estudioso apreciar mejor el arte de Sologuren, su estricta labor de estilo, su mejor afán expresivo. Poesía sueca, poesía china y poesía brasileña han servido para hermanar en una misma lengua voces y amores con que el hombre ha puesto de relieve su espíritu creador.

Honrada se siente la Academia Peruana de la Lengua al incorporar a Javier Sologuren. Y es privilegio que el azar me depara decirle bienvenido a una labor incansable y vasta. Pero para que él sienta cuán vivo es en nosotros, y cuán real, el sentimiento que su presencia suscita, quiero traer, ante de darle el abrazo fraterno de los colegas, los nombres de Raúl Deústua, Jorge Eielson y Fernando de Szyszlo (*una pequeña mariposa /está aleteando siempre/ con milenaria luz/ en su pintura*), para que todos unidos en el umbral de esta consagración podamos evocar en alta voz confidencial la figura del amigo ausente, y repetir con Sebastián Salazar Bondy el vivo sentimiento que esta noche nos abarca:

Pertenezco a una raza sentimental,
a una patria fatigada por sus penas,

a una tierra cuyas flores culminan al anochecer,
pero amo mis desventuras,
tengo mi orgullo, doy vivas a la vida bajo este cielo mortal
y soy como nave que avanza hacia una isla de fuego

CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE JOSE MARIA DE LA JARA Y URETA,

Por José JIMENEZ BORJA

(Artículo publicado el 29 de marzo de 1979)

Se cumplen hoy cien años del nacimiento de José María de la Jara y Ureta ocurrido en Lima el 29 de marzo de 1879, en vísperas del aciago suceso que desquició nuestro desarrollo republicano y marcó una fatalidad para su generación, surgida entre el cercenamiento, la miseria y la desolación de su país. Se la ha llamado la generación de Riva Agüero y los García Calderón, por sus cimas esclarecidas y también la generación de 1905, por ser este año el de su aparición en las letras y la vida pública. Surgieron milagrosamente de la entenebrecida Universidad, casi sin maestros, con la palpitación de nacionalismo herido, una aspiración de cultura que volcaron iluminando el contorno de pasión y belleza y una probidad que los hacía indeseables a la simulación democrática que prevalecía entonces. Entre ellos estuvo De La Jara y Ureta, abogado, político, escritor, orador, maestro; y sobre todo, señor del desprendimiento ciudadano y espíritu de prístina grandeza.

Muerto su padre muy joven, su vocación política y literaria se enlaza con su abuelo, el arequipeño don José María de la Jara, Ministro de Hacienda de Manuel Pardo, novelista y hombre de limpidez elocutiva. Su educación en el Colegio de los Jesuitas le abre los horizontes de la cultura clásica española, de la que prende en su estilo la abundancia, el vigor, la transparencia, junto a una línea de elegancia y armonía. En 1895 está ya matriculado en San Marcos en que sigue estudios de Letras y Jurisprudencia. En los primeros culmina con su tesis sobre Mariano José de Larra, con quien tienen sus escritos humorísticos cierta afinidad de gracia e intención. Siendo excelente abogado de memorables informes ante la Corte Suprema, no enseña en la Facultad de Derecho —en la que su hermano Ernesto era luminoso expositor de legislación civil— sino que acepta por inclinación estética la cátedra de Literatura Castellana que le ofrece la Reforma de 1919-20. Allí fui su alumno en 1923. Gran orador —el mejor del Perú según Víctor Andres Belaúnde y Ventura García Calderón— deslumbraba por su palabra cálida y fluyente, como la cascada de un áureo manantial. Pero no se trataba sólo de la mágica seducción del verbo. El viaje de la dicción irradiante y pulcra, llevaba con naturalidad la gravidez del concepto con las honduras, vuelos, esencias y perfiles de los autores. Tenía algunas ausencias, pero era porque jamás repetía o palabreaba, sino por la responsabilidad de la preparación de una clase con rigor de fuentes y arquitectura didácticas, en tiempos en que no se vivía de la cátedra y ésta era sólo un honor, lo que se compensaba con la riqueza desbordante de las clases que dictaba. Dominaba los Siglos de Oro, pero parecía delectarse en la vitalidad bárbara de la Edad Media, con su fuerza no purificada, sin la talladura de cristal del Renacimiento, a lo que se inclina el gusto más moderno ,según lo confiesa Pablo Neruda.

Los Cantares de Gesta, los comienzos de la lírica y el teatro, el mister de clerecía, la cultura de Alfonso el Sabio, el Arcipreste de Hita con su poderosa palpitación. A propósito de este autor y las mujeres, en diferencia con un catedrático anterior que se refocilaba con las aventuras de don Pitas Payas, sin escamotear aquellas ("Pyntol' so el ombligo un pequeño cordero") nos hacía ver las finezas líricas de otros poemas como el elogio de las mujeres chicas ("La mujer por ser chica, por eso no es peor- chica es la calandria é chico el ruseñor..."). En fin, la narrativa del Infante don Juan Manuel, el didactismo del Canciller López de Ayala, la concepción medieval de la muerte, serena y hasta amada como "los ríos que van a dar a la mar", en contraste con el estremecimiento sobresaltado y trágico del Renacimiento en cuya poesía el sueño es "imagen espantosa de la muerte". Comparaciones ágiles y afiladas, severidad en la silueta espiritual de los ingenios, pincelada pintoresca de las épocas, resumen de las corrientes, presentación clara y recamada de todo como cuando la luz cae sobre un tríptico recién abierto. Después de la clase, que era al mediodía, el maestro bajaba de la cátedra, cordial y risueño, para charlar en grupo con los alumnos que lo rodeaban, conocerlos con mirada penetrante, descubrir inclinaciones, provocar pareceres, incitar el escape de voces interiores. De allí salía el compromiso de las "conferencias", que eran disertaciones sobre un autor moderno en que el alumno ocupaba la cátedra y el maestro escuchaba desde un pupitre, como cualesquiera de los presentes, con derecho de todos a preguntas finales y siempre la clausura con su dirimencia en los desacuerdos y palabras de aliento para el improvisado orador. Con motivo de estas "conferencias" recibía en su residencia para la ayuda bibliográfica, además de sosegados consejos. Es para mí inolvidable la visita que le hice con tal objeto a su

casa de Barranco, en el malecón Osma, frente al mar plomizo de una tarde invernal. De mediana estatura, fisonomía de hidalgo con tez morena y pupilas bondadosas y profundas, me recibió en su biblioteca, llanamente, como si hubiese vieja amistad. A sus pies se echó de inmediato un galgo ruso de estilizado hocico para poner una paz decorativa a la tertulia. Su preferencia sobre escritores finiseculares que apunta Riva Agüero, Clarín, Galdós y Echeagaray, se había extendido por entonces a los posteriores del 98, Unanuno, Baroja, Azorín, Valle-Inclán. A mí me indujo a preparar mi disertación sobre este último y le debo la retención del exquisito misterio y andante musicalidad de "Las Sonatas". Su ejercicio docente terminó un día de 1925 en que expresó su angustia patriótica sobre el Laudo del Presidente Coolidge sobre Tacna y Arica. Fue desterrado a la Argentina.

Su obra literaria es vasta y valiosa pero sumergida en el océano del periodismo. No recogió nada como lo hizo Enrique A. Carrillo en *Viendo Pasar las Cosas* o José Gálvez en *Una Lima que se Va*. Lanzó a una insondable profundidad saetas luminosas, centelleo de un instante. Escribió en muchos diarios y dirigió algunos. *La Revista Católica*, *El Bien Social*, *Los Principios*, *Lecturas*, *La Prensa*, fueron algunos de aquellos periodicos. Hizo crítica teatral, de importancia entonces, en que juzga no sólo a los actores sino a las obras y de crítica humorística, alada y punzante, con el título de *Informaciones Políticas* para lo que utilizó el seudónimo de *Gil Guerra*, contradiciendo a su abuelo que había usado el de *Gil Paz*. Sus editoriales unieron gallardía, persuasión y probidad.

Su vida pública la ha recogido la Historia y aunque excede al propósito de este homenaje, es forzoso recordarla para completar la figura moral del Maestro. Representa un arco de pureza: "hombre de límpida conciencia cívica"

dice Jorge Basadre. No titubeó jamás desechar los beneficios terrenales, sobreponiendo a ellos los valores éticos. Se negó a ser abogado de los banqueros americanos que extendieron a Leguía empréstitos usurarios, rechazó desde el destierro el nombramiento de Vocal de la Corte Suprema que le otorgó Sánchez Cerro por estar "educado profesionalmente en las tradiciones de la Corte Suprema" y renunció a la plenipotencia en el Brasil cuando en febrero de 1932 el nuevo gobierno de Sánchez Cerro mutiló el Congreso Constituyente con la deportación de 23 parlamentarios; todo esto a pesar de su honrosísima pobreza. Fue candidato a la presidencia de la República, para lo cual publicó un ponderado manifiesto, nutrido de visiones cavilantes, lanzado tardíamente, a menos de un mes de las elecciones de octubre de 1931, por un grupo de partidos de centro que veían el peligro de la violencia entre dos polarizaciones extremas. Murió en Theresópolis, cerca de Río de Janeiro, luego de un mal que se agravó repentinamente, con plena entereza cristiana, el 22 de mayo de 1932. Sus restos fueron traídos al Perú y enterrados con solemnes honores el 22 de noviembre de 1935, ceremonia de tributo nacional en que destacaron las oraciones fúnebres de José de la Riva Agüero y Osma, en nombre de la Academia Peruana de la Lengua y del Colegio de Abogados de Lima y de Jorge Basadre en representación de la Universidad Mayor de San Marcos. Ambos discursos son análisis indispensables para conocer la refulgente trascendencia del intelectual y del repúblico.

EI PERU Y LA CULTURA LUSO — BRASILEÑA

Por *Estuardo Núñez*

(Presentación del Señor Odylo Costa Filho, ilustre miembro de la Academia Brasileña de Letras)

Desde el siglo XVI, las letras lusitanas tuvieron en el Perú fervorosa acogida. En las Academias de literatos coloniales, la poesía de Luis de Camoens tuvo cultores exquisitos. Enrique Garcés, fino escritor de lengua madre portuguesa, tradujo en Lima y en Huancavelica antes de 1590. *Los Lusíadas*. En el siglo siguiente, nuestro gongorino exégeta, el clérigo cuzqueño Juan de Espinoza Medrano, rompía lanzas contra el crítico portugués Manuel de Faria, detractor de Góngora. El arcadiano Barco Centenera dedica su poema *La Argentina* al virrey de Portugal en 1601. La adhesión humanista a las musas portuguesas no decae ni decrece durante los años siguientes de la dominación hispánica.

Pero la más viva expresión de interés peruano por la literatura en lengua portuguesa ha de producirse el siglo XIX, en el hervor romántico por lo lejano y lo exótico. Al lado de otras expresiones de interés por las literaturas foráneas, destaca la inclinación a los grandes románticos

portugueses y brasileños. En pos de lo desconocido, es notoria la afición a los viajes de los espíritus cultivados de esa época. Un clérigo trotamundos, el jesuita Antonio Ruiz Montoya, nacido en Lima, es considerado el más grande conocedor de la lengua guaraní al par que investigador en las selvas peruano-brasileñas del Amazonas. Su libro fundamental, *Tesoro de la lengua guaraní*, obra clásica en lingüística, fue reimpreso en Viena por Francisco Adolfo Varnhager, escritor fecundísimo del Brasil, quien por lo demás, dentro y fuera de la diplomacia, trabajó mucho en Lima, en archivos y bibliotecas. Joaquín de Souza Andrade, versado e ingenioso poeta de Maranhao vivió en Lima entre 1872 y 1876 y consignó entre las estrofas de su poema byroniano *O Guesa*, inspirado en una leyenda quechua, impresiones de costumbres y tipos peruanos. Lo propio hizo Joaquín Serra. Ya para entonces el pintor y escritor germano Mauricio Rugendas había unido al Perú y al Brasil en sus impresiones de viaje, y principalmente en sus magníficos apuntes pictóricos de costumbres de ambos países. De otro lado, el viajero peruano José Manuel Valdez y Palacios había impreso en Río, en lengua portuguesa, su famoso libro *De Cuzco a Belem do Pará* (1844-45), primer enlace espiritual entre geografías y espíritus afines.

Por aquel tiempo, un renombrado escritor peruano, Ricardo Palma, clásico de las letras americanas, como lo ha calificado Josué Montello, abrió igualmente nuevos rumbos en ese entendimiento continental. Enviado de cónsul al Brasil —a San Luis Maranhao— a donde nunca llegó, Palma encuentra— durante su visita a Francia— la amistad fraterna de Gonçalves Dias, el destacado representante del romanticismo del Brasil y nace la devota admiración por su obra. Canta Palma al Brasil en sus *Armonías*, inspira algunas de sus “tradiciones” en el paisaje o el carácter de los habitantes de dicho país y promueve una corriente

de afición por las traducciones de la poesía y de la prosa del Brasil. Otro romántico del mismo grupo peruano, Constantino Carrasco, aprende el portugués para trasladar algunas de sus muestras literarias. Gonçalves Días influyó sin duda sobre la poesía de Palma y también sobre la de Luis Benjamín Cisneros; y Palma acaso dejó rastros de su ingenio recogidos por algunos coetáneos del Brasil.

Enrique Coelho Neto a fines del siglo XIX acogía a una escritora realista peruana, Clorinda Matto de Turner, culpable de hacer traducido y publicado su cuento "Magdala", lo cual le costó a ésta la excomunión y el auto de fé del número de su revista *El Perú Ilustrado* en que apareció, realizado por exaltados y pintorescos fanáticos en Cuzco y Arequipa.

Poco después, Carlos Germán Amézaga dedicó al Brasil hermosas estrofas dignas de figurar en una antología. El poema se titula "Al Brasil" y sus primeras estrofas dicen así:

"Hay un río monarca de los ríos;
único, inmenso, de beldad sin par;
humilde nace entre picachos fríos,
soberbio muere rechazando al mar.

¡Oh Amazonas de undísona corriente!
tú al mundo adviertes con gigante voz:
de América en la faz independiente,
ya esclavos no hay: ¡la libertad es Dios!

Y esa gran voz que acalla al Oceano,
se esparce hoy por la tierra en ecos mil,
pues brilla en el cenit republicano,
la nueva y magna estrella del Brasil.

En esa escuela de traductores iniciada por Palma, se adscriben en los años siguientes, que son ya del siglo XX, Manuel C. Bonilla, (con sus oportunas versiones de Casimiro D'Abreu), Enrique A. Carrillo (traductor de Joaquín Machado de Assis), Luis Cisneros y José Lora y Lora (traductores de Olavo Bilac), Alberto Guillén (traductor de Gilka Machado, Cecilia Meireles y Murillo Araujo). Pero sobre todo, destaca, con inolvidables libros dedicados exclusivamente a la poesía del Brasil, Enrique Bustamante y Ballivián, quien a mediados de la década del 20, radicó dos años en esas acogedoras tierras, dedicado a las labores de la diplomacia y a los menesteres de la inteligencia, en el sentido más puro y etimológico de esta palabra. Yo escuché a Bustamante en sus últimos años las palabras sutiles y enfervorizadas con que refería sus impresiones de ese gran país inolvidable y sus encuentros en ambiente de cálida amistad y admiración, con los nuevos valores literarios brasileños.

En el mismo cauce conjunto de la poesía y la diplomacia viajaron al Brasil, en 1934, Enrique y Ricardo Peña Barrenechea. El primero —Enrique— escribió para una sección de su *Obra poética* el poemario “Brasil”, dedicado a Cecilia Meireles, a las damas bahianas adornadas con tocados de flores, a los jardines de Therezópolis y escrito con la “saudade” de las “playas doradas” de Río.

Por su parte, en prensas fluminenses editó Ricardo Peña Barrenechea su poemario evocativo *Discurso de los amantes que vuelven* (Río 1943) en cuyo texto palpitan vivencias inolvidables de un gran poeta.

Estos auténticos diplomáticos y poetas tuvieron su réplica en Augusto Tamayo Vargas que desarrolló en Río de Janeiro una inteligente y activa labor en el terreno cultural y que escribió como contera de su labor el informado opúsculo: *Literatura peruana y literatura brasileña a*

través de los siglos (Lima, UNMSM, 1958, y un bello poemario titulado *Estación y éxtasis* dedicado a Río de Janeiro. Lo que ellos hicieron en Brasil lo realizaron también en el Perú, notables exponentes de las letras brasileñas cuando en los sitios de la diplomacia les tocó su turno. Me refiero a Machado de Assis y a Josué Montello. Joaquín María Machado de Assis publicó en Lima un memorable ensayo sobre la "Literatura Brasileira", en la *Revista de Lima* de 1873, seguido de otro artículo de Luis Guimaraes Junior, con algunas traducciones. Esos trabajos dieron mucha luz en su momento sobre la nueva generación romántica brasileña y rompieron el hielo en las relaciones literarias entre los dos países. He aquí un lejano antecedente de lo que han renovado en nuestros días Montello en el Perú y Tamayo Vargas en el Brasil. Tenemos una deuda de gratitud con Montello por su magnífico libro sobre Palma, que no sólo ofrece una nueva visión de su obra sino que señala otros y eficaces rumbos en su apreciación crítica, con luces y perspectivas insospechadas. Merece reconocer el aporte de otro diplomático fluminense, Jaime Cardozo, quien en la década del 40 editó en Lima un pequeño panorama de la *Literatura brasileña*.

Debe mencionarse con honor a la figura de Silvio Julio, gran escritor del Brasil, historiador, crítico, folklorista, adalid de la aproximación continental y del hispanoamericanismo literario e histórico desde los años 20, que estuvo varios años radicado en el Perú y dedicado a la cátedra universitaria. Silvio Julio tuvo el generoso y señorial gesto de donar su valiosa biblioteca americanista a la Universidad de San Marcos, donde la conserva con todo honor, cuidado y provecho el C. I. P. llamado Instituto Raúl Porras Barrenechea. Su obra merece ser reconocida como el aporte de un verdadero embajador de las letras del Brasil actual.

Es hermoso y confortante reiterar con cuánta emoción

y silencioso esfuerzo Bustamante y Ballivián escribió dos libros de traducciones brasileñas, uno de los cuales acaba de ser reeditado por el Centro de Estudios Brasileños de Lima. Tales modelos y ejemplos son aleccionadores para escritores peruanos y brasileños de hoy y mañana, en esta justa en que estamos empeñados de acercar por el espíritu a los pueblos latinos del continente.

El contexto precedente, visto en un simple bosquejo sirve para enmarcar la figura de un notable hombre de letras del Brasil actual, que nos visita y que nos acompaña esta noche. Es el ilustre escritor Odylo Costa Filho, Miembro de número de la Academia Brasileña de Letras, en cuyo historial ocupa el "sillón Gonçalves Dias", fundado por Olavo Bilac.

A Costa Filho lo adornan —dentro del menester literario— los triunfos del periodista de calidad, los dones del narrador, los lauros del poeta, los méritos del sutil y penetrante ensayista.

El creador completo se revela en la intensa labor periodística desenvuelta desde su juventud, en órganos de expresión pública tan importantes como *Jornal do Comercio*, *Diario de noticias*, *A Noite*, *Jornal do Brasil*, *Tribuna da Imprensa*, o *Cruzeiro*, además de varios semanarios y la Radio Nacional.

Su vocación periodística, su perspicacia intelectual, su agudeza en el decir o en el sugerir entre líneas, fueron siempre tan destacadas que apenas pudo quedar en la esforzada y casi anónima tarea de redactor; pronto en cada caso se encumbra por la pesantez de sus cualidades, en cronista, en editorialista, en jefe de redacción, o en director de los grandes diarios citados, cuando no en fundador de nuevos órganos de prensa o complejas empresas periodísticas. Porque Costa Filho es de los que entienden la misión periodística como tarea plena de proyec-

ciones. Su concepto del periodismo trasciende con dimensión más amplia a la discusión de los grandes problemas nacionales, vistos con la óptica del hombre de profundas convicciones de acción y de bien social, de sana y constructiva acción política.

Al mismo tiempo que desenvolvía esta esforzada entrega al mundo de la comunicación, y paralelamente a ella, Costa Filho va perfilando una obra poética cautivadora que se encuentra reunida en los volúmenes: *Cantiga incompleta* (1971) y *Noticias de Amor* (1977).

En esta vertiente poética, Costa Filho acaba de darnos una agradable sorpresa: un libro destinado a los niños, titulado *Los bichos en el cielo*, en excelente versión castellana del poeta peruano Abelardo Sánchez León, la cual acaba de ser editada en Lima por el Centro de Estudios Brasileños. Esta hermosa edición, donosamente ilustrada por su inteligente y fina esposa, Nazareth Costa, agrega otra faceta a su vasta producción.

El hombre de los grandes debates del periodismo, el contendiente en el artículo fogoso, el ensayista sesudo, el académico de temas trascendentales, aborda esta vez una muestra de creación distinta, una nota esencial de ternura, en la voz bonachona, de ingenua levedad, del abuelo sonriente y afectuoso que dedica sus poemas a los niños a quienes se hizo creer que los animales, después de muertos, no serían admitidos en el paraíso. En los poemas de Costa Filho los animales tienen acceso al cielo de los justos.

Mas adelante, la producción literaria de Costa Filho agrega otra faceta de creación: la de novelista. En prosa de ficción produce *A faca e o rio* (1965) ya traducida al inglés y al alemán y con ediciones en Brasil y en Portugal, y luego van saliendo de su pluma varios cuen-

tos que constituyen para su autor una nueva y exitosa experiencia literaria.

Dentro de esa múltiple actividad, deberá señalarse que el hombre de pensamiento y de juicio crítico se volcó desde temprano en el ensayo. En 1934 publicó el volumen *Graça Aranha e outros ensaios* y más adelante, algunas recopilaciones de artículos políticos y de crónicas amenas.

En sus 65 años de vida ha cabido a Odylo Costa Filho realizar una obra monumental, de importancia manifiesta en el mundo cultural del Brasil, la cual ha influido en los rumbos políticos y culturales de la nación. Desde los distintos niveles de su fecunda actividad, el consenso nacional lo ha consagrado como uno de los escritores representativos de su país.

La Academia Peruana de la Lengua se enorgullece de ofrecer a Odylo Costa Filho la más cálida bienvenida y aprecia en todo cuanto significa que haya aceptado tratar en su seno un tema de gran interés actual: La literatura Brasileña contemporánea.

LECTURA MODERNA DE RICARDO PALMA — (*)

Por Paul-Alexandru Georgescu

"Paul-Alexandru Georgescu Jefe de la Sección Española en la Facultad de Lenguas Románicas de la Universidad de Bucarest, es uno de los críticos literarios de más sólido prestigio en su país. Ensayista de elevados quilates, P.A. Georgescu ha dedicado algunos libros y muchas páginas a la divulgación y propularización de la literatura hispánica e hispanoamericana en Rumanía; particularmente en este campo él ha trabajado sobre el teatro clásico español (1967) y sobre la narrativa de Miguel Angel Asturias (1971). Maestro de muchas promociones de hispanistas rumanos, P.A. Georgescu se ha desempeñado también como profesor de lengua y literatura rumanas en Madrid y ha sido durante algunos años profesor visitante en la Universidad Central de Caracas. Colaborador en las principales revistas literarias de su patria (*Steaua, Transilvania, Secolu 20, Viatza Romaneasca*, etc.), sus ensayos han sido acogidos también en numerosas publicaciones de España y América. En esta oportunidad el *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* se complace en presentar este ensayo interpretativo destinado a revelar y a reactualizar la figura y las técnicas narrativas de nuestro insigne tradicionista, recientemente aparecido al frente de la primera edición rumana de las *Tradiciones Peruanas*"

(L. H. R.)

(*) Prólogo a la versión rumana de *Tradiciones peruanas (Traditii peruane)*, Editura Minerva, Biblioteca pentru toti, Bucuresti, 1979, 343 pág.

Ricardo Palma constituye un caso literario poco común: el valor y la significación del escritor se han visto disminuidos no por efecto de la crítica, sino por el del elogio. La existencia humana y artística del narrador ha sido en general presentada y guardada dentro de una sencillez tranquilizadora y una transparencia amena, pero ambas incompatibles con la hondura y las complejidades. De modo paradójico, ni el extraordinario éxito de su principal obra, *Tradiciones peruanas*, ni la simpatía casi unánime de sus comentaristas ha impedido el fenómeno de injusta reducción de Ricardo Palma a lo agradable y lo miniatural. Al contrario, lo han alentado. El escritor ha sido alabado, pero cercado; admirado, pero encerrado en una clase de *image d'Epinal*: la del bibliotecario de bigote cano y sonrisa de abuelo, autor de escenas históricas alertas y pintorescas, transparentes y brillantes, pero no más. Tul y lentejuelas, como la falda de Colombina.

El tiempo, la reflexión y los métodos de la crítica actual hacen posible y necesaria la liberación de este insólito prisionero del elogio reduccionista o frívolo. Una mirada más atenta sobre el hombre y un examen más penetrante de su obra pueden y deben devolver a Ricardo Palma su complejidad real y a su creación narrativa su auténtica significación, comprensiva e importante. El fin de estas páginas es el de proponer una nueva imagen del escritor peruano: la de un promotor de luminosos valores humanos, vividos en un espíritu progresista y profundamente popular, creador de una síntesis sui generis de ficción e historia, cristalizada en una nueva especie literaria, dueño de un inmejorable ejercicio narrativo, clásico por estructura y comunicabilidad, pero contemporáneo por actitud y apertura.

Por ello, debemos en primer lugar revisar substancialmente, en el sentido del enriquecimiento y la explica-

ción dialéctica, la imagen del hombre, descrito de costumbre sólo en su última hipóstasis, la de director de la Biblioteca Nacional de Lima, cuando, retraído entre libros y documentos, llevaba, con *pince-nez* e ironía, el peso de la edad y la fama literaria. En 1887, Rubén Darío, jovencito tímido, temeroso de encontrar a un autor distante y altanero devorador de escritores novatos, atesta con grata sorpresa la existencia de este personaje bonachón:

“Ante una mesa toda llena de papeles nuevos y viejos, viejos sobre todo, estaba Ricardo Palma y me recibía con una amable sonrisa, que me daba ánimos, debajo de sus espesos y canosos bigotes retorcidos. ¡Figura simpática e interesante en verdad! Mediano de cuerpo, ágil a pesar de su gruesa carga de años, ojos brillantes que hablan y párpados móviles que subrayan a veces lo que dicen los ojos, rápido gesto de buen conversador y palabra fácil y amena, ¡tal era el ogro!”

Este personaje sistemáticamente retratado no es sin embargo más que el término final de una serie, el resultado de la sucesión de otros personajes que le han precedido, han llegado hasta él y continúan incluso en él, mediante un juego de prolongaciones y superamientos en que conviene detenernos. En realidad, el narrador del umbral de la vejez es un personaje aluvional: sus dones y logros de escritor se explican por los avatares de los demás personajes anteriores, por los otros Ricardo Palma cuyos azares, desengaños y aciertos desembocan y se sedimentan en él y en su proyección literaria. En *Tradiciones peruanas* viven, de una manera u otra, todos estos Ricardo Palma y la autenticidad, el humor y la radiante simpatía de todos ellos

recordarán a los lectores rumanos a su más querido narrador popular Ion Greanga. Directa o indirectamente. *Tradiciones peruanas* son una autobiografía.

El primer personaje de los que debían integrarse en la personalidad final de Ricardo Palma es el muchacho travieso que vaga por una capital —Lima— donde resonaban, fuertes todavía, los ecos de la larga y sangrienta guerra por la independencia dirigida por Bolívar y hasta los de la época anterior, de dominación colonial española, cuando la ciudad era el centro de un vasto virreinato. Durante sus picarescas peregrinaciones y gracias a ellas, el pequeño Ricardo llega a conocer al dedillo lo que podríamos denominar la geografía secreta de las calles y las casas, pero antes que todo se compenetra de la tipología aún más secreta de los hombres, a los que mira con la agudeza del espíritu y la ironía irreverente de “los de abajo”, de las capas populares a los cuales él, como mulato e hijo ilegítimo, pertenecía en cuerpo y alma. Mira pero también escucha: por las calles diálogos ágiles, expresiones de subidos colores, un sinfín de decires y refranes enjundiosos y repletos de gracia y desenfado; en las casas de unas viejas olvidadas por el tiempo, historias escalofriantes de fantasmas, demonios y tesoros escondidos; en el colegio, discursos profesoriales interrumpidos por aplicaciones contundentes. ¿Cuánto y cómo se suman y se valorizan artísticamente en la elaboración de las *Tradiciones*, estas vivencias del errante adolescente? La experiencia de la calle y la perspectiva popular siguen con sordina hasta el último personaje —el director de la Biblioteca Nacional y el escritor agasajado— del cual pasan, filtrados por la ternura del recuerdo y bañados en humor benévolo, a las *Tradiciones*, o bien como páginas de evocación directa o bien, como vamos a ver, como modalidad composicional.

El segundo personaje, el poeta romántico, aparece bas-

tante bruscamente en 1851, cuando Ricardo Palma cumple dieciocho años. Para comprenderlo, debemos referirlo a la doble turbulencia propia de la época: turbulencia política, debido a las permanentes guerras civiles que desgarran la joven e inestable república, y turbulencia literaria, causada por la revuelta violenta bajo el signo de Lamartine, Byron y Espronceda, contra la literatura clásica osificada y retrógrada. Llevado por el ardor de la juventud, el poeta romántico escribe piezas de teatro hiperbólicas y estupefacientes —*La muerte o la libertad* y *La hermana del verdugo*— de las cuales como narrador realista y maduro hablará con metáforas indulgentes:

“Yo militaba por entonces en las filas del romanticismo y era de los poetas que encienden el cigarrillo en una estrella”

y otras veces sin metáforas y sin indulgencia:

“*La hermana del verdugo*, abominación patibularia en cuatro actos, fue mi obra de estreno. El protagonista era Juan Enríquez, el verdugo real del Cusco, aquel que despachó al otro barrio a Gonzalo Pizarro y a Francisco de Carbajal; pero mi Juan Enríquez se parecía al de la historia como una góndola de pescadores a un navío de tres puentes. Argumento y caracteres eran desatinados hasta dejarlo de sobra”

¿Habría sido la escritura febril de este personaje romántico un “pecadillo juvenil”, digno sólo de ser repudiado más tarde por el escritor maduro? Si, pero no del todo. Aquí como por doquier, *distiguendum est*. El pasaje citado —y otros semejantes— censuraban la exageración y la su-

perfidia de la bohemia literaria de aquel tiempo a la cual el joven aprendiz Palma no podía no pagar tributo, pero no rechazaban los auténticos valores románticos, como la propensión al pintoresquismo y el juego de la ironía que serán guardados e incorporados por el último Ricardo, el autor de las *Tradiciones*, sobre todo cuando evoca la época incaica y la colonial. El escritor maduro renunciará inevitablemente a ciertas formas románticas —el drama abracadabrante y la poesía declamadora, superlativamente sentimental— pero empleará con virtuosismo el color local, el tono de confesión personal y la presencia activa del narrador, características de la estética romántica.

Sigue ahora el tercer personaje: Ricardo Palma hombre de acción, integrado por el periodista satírico, por el partícipe en las luchas políticas, el desterrado, el viajero y hasta por el aventurero sin querer. Entre 1852 y 1860, el nuevo personaje se interfiere con el poeta romántico, a quien aparta pero no del todo. Después de interrumpir los estudios superiores empezados por el joven vate, este ser enérgico se embarca en la nave "Rimac", vistiendo traje marinero, salva su vida en un naufragio en alta mar y en una marcha agotadora a través del desierto, se mete junto con los liberales progresistas en las guerras civiles incessantes, conspira con un caudillo de la oposición contra un caudillo del gobierno, ve el fracaso de la rebelión y debe refugiarse en Chile, por tres años. De modo curioso, este exilio tiene un carácter más bien literario que político. ¿No había desaparecido todavía el poeta? ¿Empezaba a dar signos de vida el futuro prosador? El hecho es que esta estadia en un ambiente culturalmente propicio e incitante, acarrea para Palma relaciones literarias con destacadas personalidades chilenas —el novelista Blest Gana, el historiador Vicuña Mackenna—, artículos combatientes en defensa de la independencia americana amenazada por las

injerencias españolas y un comienzo de actividad como investigador y narrador del pasado. En Chile escribe Palma los artículos que formarán la parte principal de sus *Anales de la Inquisición de Lima*, así como sus primeras, tímidas, *Tradiciones peruanas*. El hombre de acción no había dicho, sin embargo, su última palabra. Cambiado el Presidente de la República y terminado su periodo de exilio, Ricardo Palma vuelve a la patria y es nombrado cónsul en Brasil, cargo que ejerce pocos días, pero de donde toma una licencia de un año, bien empleado en viajes e impresiones. Va primeramente a Río de Janeiro, y queda impresionado

“por la humillación y los dolores de la raza esclava, por la añeja pompa imperial, por el calor agobiante” (Angélica Palma).

cruza el océano y se detiene en París, donde Lamartine, el poeta otrora tan admirado, lo desengaña, al aparecerle

“un simple mortal, con levita negra y corbatín de cerda, uno de tantos que pasean el bulevar de la Magdalena”,

da un rodeo por Venecia, triste bajo la dominación austriaca y regresa a la capital de Francia para publicar un tomo de poesía peruana. Vuelve al Perú pasando por Nueva York, sacudida por el asesinato de Lincoln. Alcanza ahora la cumbre de sus éxitos políticos: llega a ser senador y secretario personal, escuchado e influyente, del presidente Balta. Encarcelado éste y matado, no por sus adversarios, sino por sus cómplices en un fracasado golpe de Estado, cazados los asesinos por las calles, ahorcados y quemados, se desencadena una zarabanda de odio y violencia, que

afecta directamente a Ricardo Palma. Vehementemente atacado, antes y sobre todo después de la muerte del presidente, Palma siente un irremediable disgusto por una política reducida a la prepotencia y rivalidades personales. El año cuando ocurren estos eventos, 1872, marca el fin del hombre de acción: Palma se retira de la telaraña de las luchas e intrigas políticas para dedicarse con pasión exclusiva a escribir y publicar las *Tradiciones* que aparecen a breves intervalos: la Primera serie en 1872, la segunda en 1874, la tercera en 1875, la cuarta en 1877. Con ello, Palma no intenta aislarse de la vida verdadera de la patria; al contrario, él considera que la nueva dirección de sus esfuerzos y talento entraña una utilidad nacional superior a la estéril agitación política.

“Abrumado por las decepciones, hace cuatro años que vivo apartado de la política militante de mi tierra y consagrado exclusivamente a estudios históricos. Creo servir así más útilmente a mi patria y a la América”.

El personaje actuante no desaparece empero sin dejar, a su vez, aluviones fertilizantes, vivencias y actitudes que, elaboradas, van a ocupar un lugar importante en *Tradiciones peruanas*. Debido a los dos decenios de convulsiones y altibajos políticos que conoce de cerca y desde dentro, el hombre de acción pone a la disposición del escritor un incomparable acervo de hechos, una fenomenología social viva, palpitante que colma las páginas referentes al Perú republicano y en segundo lugar le ofrece el luminoso sistema de valores sociales y de opciones ideológicas que se había forjado a lo largo de las luchas y que domina todo el corpus de las *Tradiciones*. En ellas, bajo el encanto y la desenvoltura, se dejan sentir los componentes del siste-

ma de valores tomado del personaje político: reivindicación de la dignidad y la libertad humanas, confianza en las luces de la razón, exigencia del trabajo productivo, la justicia y el progreso social. Por fin, durante los años combativos, Ricardo Palma aprende a poner en tela de juicio lo viejo, lo anacrónico. El hombre de acción declara ser —y así será también el escritor— contrario a los privilegios y la aristocracia, al fanatismo y el clérigo cerril, a la opresión y las potencias coloniales.

Naturalmente, todo eso es asumido y asimilado por el cuarto y el último personaje, el escritor maduro, conforme a otra concepción sobre la vida que junta la sabiduría y el sentido humano, a otra jerarquía que culmina en el conocimiento y la creación, pero especialmente conforme a otro estilo de vida, definido por tranquilidad y limpidez. La tranquilidad aumenta debido a su tardío pero feliz casamiento, así como gracias a la calma, contemplativa profesión de bibliotecario, literato e investigador histórico. El claro y sosegado asentamiento de su vida, el respeto y el cariño que lo rodean crecen ahora y se nutren de varias circunstancias como la misión de representar a su país en las festividades de España con motivo del cuarto centenario del descubrimiento de América o su elección como miembro correspondiente de la Academia Española. Son satisfacciones dignas, descansadas, de hombre entrado en el paisaje blanco de la vejez. Y sin embargo... Un incendio que destruye su querida Biblioteca Nacional, el reemplazo en el cargo de director de la misma por González Prada, su único crítico vehemente, indomable, pero más que todo la grave y progresiva enfermedad que lo tiene atenazado en la incapacidad de escribir y luego de moverse, desde 1900 hasta en el año de su muerte, 1919, son tantas causas por las cuales la tranquilidad del último personaje resulta patética y la limpidez debe ser defen-

dida. Ricardo Palma acepta una y otra con ponderación, sabidurías y amor a los hombres, mereciendo plenamente el retrato lleno de serenidad antigua y de sonrisa moderna que le hace Miguel de Unamuno:

“No sólo me he deleitado con el espíritu alado, ligero y zumbón de Ricardo Palma, este buen humorista —porque hay malos humoristas— de cepa volteriana, templado y dulcificado por el aire tibio y dulce de las orillas del Rímac, sino que he gozado algunas veces con la prosa íntima de sus cartas familiares. Ha vivido —y muchos años— con la serenidad risueña de un griego antiguo —y risueño claro está— haciendo de Lima su Atenas”

* * *

Si éstas son —con un término que tomamos prestado a la teoría de los sistemas— las entradas (*inputs*), desde el hombre y la época, en la obra literaria de Ricardo Palma y especialmente en *Tradiciones peruanas*, debemos mostrar a continuación cómo se ordenan, elaboran y potencian estas entradas en el sistema narrativo plasmado y manejado por el escritor. Es preciso luego definir el arte narrativo de Ricardo Palma y esto no puede hacerse sino relacionando *Tradiciones peruanas* con un sistema de referencia más amplio y más complejo, con una especie de mapa de la novela histórica, que indique claramente los componentes, las tensiones y las soluciones posibles de toda narración que escogiera como tema la representación literaria del pasado.

En comparación con los “setecientos años de novela” social-satírica o psicológico-sentimental, contados por inves-

tigadores y críticos literarios, la historia de la novela histórica que empieza con el romanticismo y, más precisamente, con las narraciones de Walter Scott, resulta sin duda más reducida y menos agitada. Atentamente mirada, ella presenta sin embargo notable variedad de fórmulas y logros probando de este modo que la narración histórica experimenta ella también solicitaciones divergentes entre las cuales oscila y que su estructura incorpora elementos diferentes diversamente combinados¹. Si no nos dan susto las palabras, podemos decir que cualquier autor de narraciones históricas debe resolver, quiéralo o no, una aporía: la entre la verdad histórica y la invención artística; tiene que efectuar un cálculo combinatorio: entre los hechos del pasado y las preocupaciones del presente y también ha de situar su lenguaje de cierto modo y en cierto lugar entre el habla de antaño y la de hoy.

Con miras a solucionar la aporía mencionada, se puede gravitar hacia uno u otro de los polos indicados. Pueden dominar la erudición y el documento con su exactitud y minuciosidad y en tal caso la narración propende, como *Salammbo* de Flaubert, a una reconstrucción arqueológica imponente, monumental pero en fin de cuentas pesada y árida. Al contrario, podrá prevalecer la imaginación en diferentes variantes: delirante (E. Th. A. Hoffmann), trepidante (Alejandro Dumas), o lujuriente (Ramón del Valle Inclán), con todo su atractivo, pero también con todas sus licencias.

En cuanto a la combinación "pasado-presente", hay novelistas quienes fundan la narración en el factor cautivador —color de época, pintoresquismo, aventura— tal como hicieron los románticos en su gran mayoría, mien-

1 V. *Le roman historique*, Revue d'histoire littéraire de la France, 1975 nr. 2-3.

tras otros conceden la primacía al factor edificante, tratando de desentrañar el sentido de los acontecimientos, la marcha y la perspectiva de la historia, calculadas todas, de varios modos, en función del punto de referencia del presente, así como suelen hacer muchos autores contemporáneos. Es la distancia entre el *Vizconde de Bragelonne* y *Los zorros en el viñedo*.

La última polarización engendra dos modalidades expresivas posibles: o se emplean medios lingüísticos más o menos arcaizantes o se recurre a la composición y el estilo modernos, que es lo más frecuente hoy día.

Interesantes son las posibilidades de combinación entre estos seis términos, agrupados en parejas polarizadas. En general, la asociación se efectúa en línea recta, de cierto modo descendente y entonces la narración se desarrolla según la fórmula: verdad histórica ——— edificación ——— estilo moderno, o según la siguiente: invención artística ——— atraktividad ——— estilo arcaizante. Son posibles, sin embargo, también combinaciones en diagonal. La novela *Yo Claudius, emperador* de Robert Graves, fundada en un vasto y profundo conocimiento de la historia romana, combina la verdad histórica y la atraktividad, pues reviste la forma de un diario personal, rebosante de humor y de una terribilidad intelectual entre Huxley y Gide, mientras que *Nicoara Potcoava*, la más edificante novela histórica de Sadoveanu, no pierde nada de su sabor y perfume arcaico obtenido en gran parte por la sutil alquimia verbal propia del gran narrador rumano. Y para que la variedad de las combinaciones sea completa, disponemos igualmente de la novela histórica *á rebours* —la proyección del presente en el pasado— y podemos seguir, en *Tous les hommes sont mortels* de Simone de Beauvoir, los avatares de un héroe que, descubriendo el elixir de la inmortalidad, pasea por la Italia medieval, la España de Carlos V y el

París de las barricadas de 1848, una angustia claramente existencialista, producida en los cafés parisienses después de la segunda guerra mundial.

Frente a estas posibilidades, me parece que Ricardo Palma no usa, en *Tradiciones peruanas*, ni la combinación directa, ni la en diagonal, y tampoco narra al revés. No acepta las dualidades mentadas y no opta por ninguno de los términos polarizados. Ricardo Palma construye su propia solución que consta de dos peldaños. En el primero esta solución es un intento de integrar o de fundir los términos contrastados y en el segundo, más alto, el escritor crea un tercer factor, diferente y superior a los elementos de la dualidad. Por ende, sus *Tradiciones* no se sitúan dentro del mapa trazado, sino más bien por encima o más allá de él.

Dentro de un espacio modesto y con un aire exento de pretensiones mayúsculas, Ricardo Palma es el inventor de una fórmula narrativa con sorprendentes posibilidades de desarrollo. Podríase creer —y muchos críticos han emprendido ya este camino— que esta fórmula estribaría en amalgamar atinadamente los términos polarizados. Es verdad que en un primer peldaño, el escritor está de acuerdo con sintetizar las virtudes de la historia y la literatura, de modo que la primera, la historia, confiera a la narración credibilidad y concreción, mientras la segunda, la literatura, le asegure aroma, poesía. Ciertas confesiones del autor parecen apuntar a esta amalgama: “creemos útil adornar con las galas del romance toda narración histórica”.

No obstante ello, en la práctica literaria, Ricardo Palma hace mucho más que hermosear un término por medio del otro. Su mérito y su originalidad resultan —en el segundo peldaño— de su capacidad de salir de la alternativa: o historia reconstruida, verdadera, o historia inven-

tada, fictiva. El encanto de *Tradiciones peruanas* no dimana ni de la arqueología, ni de la fantasmagoría, sino de la presencia viva, creadora del autor entre ellas y por encima de ellas. Surge de su juego cautivador con el pasado, de su poder de personalizar, humanizar y transfigurar la historia. *Tradiciones peruanas* arman un brillante ballet histórico, que Ricardo Palma comenta sabrosamente y en que las figuras son la proyección de su capacidad creadora, son él mismo. El personaje principal en ellas es, en el fondo, el autor.

En la segunda poliarización: cautivador-edificante, la solución de Ricardo Palma ostenta el mismo carácter de síntesis personal. Debido a su básica identificación con el pueblo, bajo esta perspectiva segura y constantemente edificante, toda diversión se vuelve posible y bienvenida. Es por eso que sus ironías, reductoras ácidas de la vanidad aristocrática, sus ataques contra la Inquisición, sus escepticismos ante los politiqueros, son a la vez divertidos y convincentes.

Por fin, su estilo no es ni arcaizante, ni moderno. Es suyo porque es del pueblo, trae el fresco del campo y los rumores de la calle, sin rechazar las palabras esmeradamente escogidas y cinceladas por el orfebre desenvuelto de la palabra que ha sido Ricardo Palma.

* * *

Después de situar las *Tradiciones peruanas* en el marco general de la narración histórica y obtener así la imagen de un autor original, capaz de inéditas síntesis y superaciones en este dominio, debemos investigar ahora la estructura interna del sistema narrativo de Ricardo Palma, examinando todos los cuatro niveles de manifestación de la misma —el ideático, el temático, el compositivo y el

expresivo— para ver cómo se confirman sus méritos de promotor de los valores esenciales del espíritu humano y de titular de un arte clásico, cristalizado, y al mismo tiempo moderno, abierto a las experiencias e innovaciones. Seleccionando, naturalmente, los problemas que pueden aparecer a cada nivel, trataremos, en el orden indicado, de la posición ideológica, el panorama temático, la estrategia narrativa y la elaboración del lenguaje, propios de los *Tradiciones peruanas*.

Concerniente al nivel ideático, ya no es preciso volver sobre el sistema de valores humanos incorporados en las *Tradiciones peruanas*, puesto que lo hemos esbozado cuando presentamos al tercer Ricardo Palma: el hombre de acción. Retengamos sólo que la ideología política del escritor hace hincapié en una antroposofía libertaria racionalista, en un humanismo activo y emancipador, que aúna los ecos del iluminismo liberal y filantrópico con las vibraciones patrióticas y populares de las luchas por la independencia. Todo envuelto en un ambiente de comprensión y simpatía que no prohíbe —¡al contrario!— la crítica y la ironía. Nos toca ahora considerar este sistema dentro del movimiento histórico y en sus consecuencias políticas, determinar desde qué posiciones ideológicas lo piensa y lo aplica Palma en su obra literaria. Aquí hay que disipar previamente ciertos errores y puntos confusos causados por lo que se puede denominar transferencias abusivas entre dominios heterogéneos. La primera transferencia lleva a la negación de cualquiera posición ideológica por parte de Ricardo Palma. Es un error cometido incluso por un crítico del alto prestigio de Luis Alberto Sánchez, quien traslada a la ideología una calidad temperamental de Palma: la propensión a la indulgencia. Es verdad que el ex-rector de la Universidad Mayor de San Marcos le perdona al escritor esta inclinación a perdonar, pero no le priva me-

nos, con ello, de la posibilidad del enjuiciamiento histórico y político, de la posición ideológica que suponen, todas, la capacidad de opción. La segunda transferencia injustificada tiene efectos más graves aún: invierte el sentido de las opciones ideológicas características para el escritor. Un buen conocedor del genio y la figura de Ricardo Palma, como es José Miguel Oviedo, convierte una calidad artística —el gusto de narrar sucesos de la época virreinal— en una posición ideológica: en adhesión al régimen español de dominación colonial. Otro crítico de gran autoridad, José Carlos Mariátegui, ha puesto de relieve que Palma es un acerbo fustigador de esta época, pero “con la sonrisa en los labios”.

“Don Felipe Pardo y don José Antonio de Lavalle, conservadores convictos y confesos, evocaban la Colonia con nostalgia y con unción. Ricardo Palma, en tanto, la reconstruía con un realismo burlón y una fantasía irreverente y satírica. La versión de Palma es cruda y viva. La de prosistas y poetas de la serenata bajo los balcones del Virreinato, tan grata a los oídos de la gente *ancien régime*, es devota y ditirámica. No hay ningún parecido sustancial, ningún parentesco psicológico entre una y otra versión... Las *Tradiciones* de Palma tienen, política y socialmente, una filiación democrática. Palma interpreta al medio pelo. Su burla roe risueñamente el prestigio del Virreinato y el de la aristocracia. Traduce el malcontento zumbón del *demos* criollo. La sátira de las *Tradiciones* no cae muy hondo ni golpea muy fuerte; pero, precisamente por esto, se identifica con el humor de un *demos* blando, sensual y azucarado. Las *Tradiciones* agotan sus posibilidades”.

El narrador mismo solía afirmar con orgullo que el verdadero autor de las *Tradiciones* no era él, sino el pueblo.

“La tradición no es precisamente historia, sino relato popular, y ya se sabe que para mentiroso el pueblo. Las mías han caído en gracia no porque encarnen mucha verdad, sino porque revelan el espíritu y la expresión de las multitudes”.

Una mirada echada al nivel temático, sobre el paisaje de las *Tradiciones*, confirma las formas concretas que reviste, en varias épocas, esta *verdad multitudinaria* constantemente perseguida y expresada por Ricardo Palma. En las pocas *Tradiciones* referentes a la época incaica, ella se deja sentir en la indudable simpatía del escritor por los indios vencidos y exterminados por los sangrientos conquistadores españoles. Palma otorga a *tan abatida raza* no sólo la aureola del martirio, sino también la superioridad humana que dimana de la lealtad, la generosidad, la poesía. Un aire de pureza y desgracia envuelve a los protagonistas indios de estas *Tradiciones*, las más próximas, por el tono sentimental y la óptica idealizadora, a la leyenda romántica.

Muy diferente se presenta el paisaje de la conquista del país por Pizarro y su soldadesca. Los conquistadores son arrastrados en un torbellino demencial de saqueos, crímenes y traiciones, que no llegan hasta el horror porque el alma y la pluma del escritor no podían crear ni representar monstruos, pero entre ellos hay muchos, como Lope de Aguires, el traidor, que estremecen y espantan. En este grupo de *Tradiciones dramáticas*, en contraste de rojo y negro, la verdad multitudinaria se satisface en la narración de la oposición humana y hasta humanista integra-

da por figuras semejantes al valiente y generoso Hernando de Soto o los once capitanes que votaron contra la ejecución del último inca, Atahualpa.

El paisaje temático de las *Tradiciones* que atañen al virreinato durante la dinastía de los Austrias y luego de los Borbones queda dominado por la corrupción, la intriga, la liviandad. En este aspecto, Palma logra un caleidoscopio muy animado y coloreado, a lo Lope. En efecto, parecen desprendidos de una serie de comedias de capa y espada los sucesos relatados por el escritor con su chispeante humor: riñas de señoras en la iglesia, curaciones de jóvenes endemoniadas por monjes de buen ver, matanzas de amantes infieles y venganzas de abandonadas belicosas. Esta cotidianeidad está interrumpida fulgurantemente por el relato de un posible y misterioso drama histórico —¿habrá venido don Carlos, hijo de Felipe II, sigilosamente, bajo otro nombre, al Perú?—, de unos memorables sucesos culturales, como la llegada al Perú de los primeros ejemplares de *Don Quijote* o de desconocidos intentos de revueltas indias, como el fracasado de 1749.

Cuando el escritor llega a tratar las luchas por la independencia y de la epopeya bolivariana, el paisaje temático de las *Tradiciones* se purifica y se ennoblece. Aun cuando no encara abierta y heroicamente los grandes acontecimientos de la época Palma coloca en el centro de sus narraciones el pathos de la libertad, como en el *Rey de las montañas*, historia de un negro bandolero, con un discurso inflamado contra la esclavitud, el pathos de la justicia (*La justicia de Bolívar*), o sencillamente el pathos del crepúsculo de un héroe (*Las últimas palabras de Bolívar*).

El último período que abraza el narrador, la República y las luchas civiles, ofrece un paisaje contrapuntístico: de una parte las prolongaciones del valor y la lealtad para con la patria (*Francisco Bolognesi*) y de otra parte la

resurrección de las conspiraciones y los maquiavelismos criollos.

Al nivel composicional, dos aspectos de las *Tradiciones peruanas* llaman especialmente la atención: la estrategia narrativa o, más exactamente, los esquemas operacionales estratégicamente manejados y la aparición de unos procedimientos de relatar que encontrarán su desarrollo y su teorización sólo a mediados de nuestro siglo.

Hemos dicho, reproduciendo una verdad repetida como tesis general, que Ricardo Palma es el creador de una nueva especie literaria: la tradición. Ahora es posible desarrollar y matizar esta afirmación general. Como sustancia, técnica y estilo, Palma logra una síntesis personal, compuesta de leyenda romántica, de escena realista de costumbres y de fragmento memorialístico, todo aderezado de humor e ironía. La exuberancia de estos elementos y la libertad mudadiza de su combinación han instado a algunos críticos a hablar no de una estructura, sino de una estrategia de la narración en las *Tradiciones peruanas*¹. En realidad, los componentes de la estructura son igualmente los factores de la estrategia; ellos no cambian como función, pero varían estratégicamente en la dosis, el orden y el modo de empleo. En general, Palma elabora las *Tradiciones* conforme a un esquema operacional integrado por tres componentes: a) un cuadro general, introductivo, de índole histórica o psicológica, cuya función es poner en problemas; b) una digresión (o más) de carácter personal, que asume la función de divertir, preparando la atmósfera del relato; y c) el suceso, la historieta propiamente dicha, con función pintoresco-informativa, terminada de costumbre por un efecto sorprendente, fuerte, con una salida o ense-

1 José Miguel Oviedo, a quien agradecemos muchos datos e informaciones.

ñanza, situadas hábilmente por el autor entre lo serio y lo burlesco.

Lo que impresiona y encanta en las *Tradiciones peruanas* es la variedad de contenido que reciben estos componentes, la posibilidad del autor de inventar nuevos portadores de las funciones indicadas. Por ejemplo, la función *a* de poner en problema, puede constar de datos históricos precedentes, de caracterización de la época o de los protagonistas, de reflexiones sobre la psicología de los personajes. Estos son casos encontrados también en otras narraciones históricas), pero a ellos Palma añade exquisitas posturas autoriales, como la interpelación del lector a quien el autor desafía a una clase de apuesta narrativa (*Gethsemaní*), declaraciones de falsa inocencia o revelación del secreto de fabricación de una *Tradición*. La función *b*, de ambiente festivo, se cumple mediante una variedad aún mayor de vías y medios. Con infinita voluptuosidad se entrega Palma a las digresiones en las cuales aparece personalmente ya de modo calificativo —hace retratos fuera de la historia, refiere a los personajes a las situaciones presentes—, ya de modo exclamativo —finge miedo ante la Inquisición, lanza apóstrofes a los personajes— o de modo recreativo —introduce una anécdota, un recuerdo, un refrán, una poesía. En fin, la función *c* ejercitada por el acaecer histórico —un hecho o más— se revela ser más unitaria y menos permeable al juego de multiplicación y variaciones típico del arte de Palma. Pero aquí también cabe variar las voces narrativas. Hábilmente, el escritor deja la palabra a una crónica de época, reproduce actas judiciales o facturas de mercaderes, utiliza múltiples fuentes de relación, finalmente vierte la materia del acontecer histórico en los diálogos inventados por él.

Igualmente variado y atractivo aparece el juego de las combinaciones al aplicar el esquema operacional. A veces,

Palma respeta el orden mencionado de los componentes, y en tal caso se suceden *a* (el cuadro), *b* (la digresión) y *c* (el suceso), pero más a menudo ejecuta variaciones: empieza *in medias res*, directamente con el suceso y entonces el esquema llega a ser $c + b + a$ o prefiere primeramente divertir y divertirse y narrar después, así que la formula se modifica y es $b + a + c$. La osadía va más lejos, hacia la supresión de un componente o hacia su implicación en los demás. Por ejemplo, cuando el autor quiere conferir un corte sentencioso a la historieta, como en *Las últimas palabras de Bolívar*, reduce la tradición al mero hecho, a *c*. Otras veces, funde el cuadro con el comentario diversionista y la fórmula se presenta $ab + c$. También es posible e incluso deseable para los lectores que la digresión divertida aparezca en forma de continuo acompañamiento irónico a lo largo del cuadro y del suceso, a guisa de factor común de los mismos y entonces la fórmula será $b + (a + c)$.

En cuanto a la actualidad de ciertos procederes narrativos usados en las *Tradiciones peruanas*, tengo que decir que su identificación y su comentario —hechos aquí por la primera vez— no significa afirmar, sino sólo circunscribir y matizar la tesis que sostiene que el arte de Ricardo Palma es, en su conjunto, clásico por su equilibrio, organización, comunicabilidad y, con las precisiones añadidas más arriba, por su serenidad. Se trata sin embargo de un clasicismo abierto, que se deja tentar por la necesidad de la renovación. Bajo este aspecto, tres me parecen ser las principales innovaciones narrativas introducidas por Palma y aceptadas hoy como procedimientos corrientes en la técnica del relato. La primera constituye una sorprendente anticipación del así llamado montaje (armado) de elementos reales. Cien años antes de que Julio Cortázar reprodujera literalmente, en *El Libro de Manuel*, noticias

y artículos de periódicos y antes de que Juan Goytisolo hiciera lo mismo en *Señas de identidad*, insertando letreos y anuncios de aeropuertos, Ricardo Palma ha sentido la necesidad de esta autenticidad chocante, de esta irrupción de realidad incontestable, brutal, que es el montaje. Y lo realiza introduciendo en la narración, en lugar importante y en toda su literalidad, cartas de gobernadores corrompidos y corruptores; órdenes mediante las cuales los reyes destituyen a los virreyes o prohíben las blusas demasiado estrechas y las faldas demasiado amplias, la lista de los toros que bajaban el ruedo con sus exquisitos nombres, como El Delicado, El Sacristán, El Rompetrajes. Se puede encontrar asimismo actas secretas de la Inquisición, el decreto del libertador San Martín por el cual se emancipan los esclavos y por fin, exactamente como en la citada novela cortazariana, un *collage* de noticias y comentarios, de asombrosa plasticidad y relevancia satírica, reproducidas palabra por palabra de aquel abuelo de los periódicos hispanicos que fueron los célebres *Avisos* del siglo XVII.

El segundo elemento anticipador es más bien una actitud del autor que un procedimiento narrativo. Se trata de la actitud lúdica, del juego con el objeto narrativo y el modo de narrar. A este juego hemos aludido repetidas veces y lo hemos examinado cuando versaba sobre el pasado y se trataba de la libertad en aplicar el esquema operacional o en organizar las voces autoriales, inclusive la propia. No creo que en el caso de Ricardo Palma esta actitud significa superficialidad o escepticismo. No lo creo, porque el juego de Palma no es indiferente, sin dirección ética y sin señas sociales. La actitud lúdica expresaba de una parte la necesidad, sentida por el autor, de liberarse de cohibiciones y opresiones y entonces se ejercía *contra* la superstición, la intolerancia, la prepotencia, y de otra parte expresaba su deseo de entendimiento y solidaridad

con los hombres, su simpatía *para* la honradez y la modestia.

En fin, Ricardo Palma conoce y aplica una tendencia llevada apenas hoy hasta su último límite en novelas como *Abaddón exterminador* de Ernesto Sábato; eso es la transformación del autor en personaje. Hemos señalado muchas veces, hasta ahora, la intervención de Ricardo Palma en el curso de sus narraciones. Ella va del comentario hasta el diálogo con los personajes y de la confesión a la irrupción en la escena. Un solo ejemplo: *Una carta de las Indias*. En esta tradición, Palma reproduce la carta del procurador Vaca de Castro, enriquecido por abusos y extorsiones, con los consejos a su esposa de España que debía comprar a personas influyentes regalándoles tenacillas de oro, enviadas por el gobernador. A este punto, Palma "salta" en el relato, se convierte en un personaje que riñe con su personaje —Castro— a quien le echa a la cara:

"¡Regalando tenacillas aspiraba Usarced a conseguir ducados! Arre, bobo"

Al nivel expresivo ha de investigarse el valor del estilo y del lenguaje de Ricardo Palma. Las opiniones conocidas de la crítica y las confesiones del autor mismo han contribuido a definir uno y otro como directos, espontáneos, populares, lo que representa una verdad ruda y aproximativa. No se puede negar que podemos aceptar e incluso apoyar con buenos argumentos la reiterada afirmación del escritor concerniente a la originalidad de su lenguaje y estilo:

"Mi estilo es exclusivamente mío: mezcla de americanismo y españolismo, resultando siempre castiza la frase y ajustada la sintaxis de la lengua".

Esta síntesis de preocupación refinada, académica, por los problemas de la lengua literaria, y de savia popular, profunda, abundantemente derramada en decires y refranes, la alianza del conocimiento de los maestros, de Cervantes a Galdós, con el don criollo y personal de la expresión alada, graciosa, viene a afianzar y completar la imagen de Ricardo Palma, creador de una nueva especie literaria. Queda empero un problema que sólo la investigación erudita puede enteramente resolver: el de determinar de dónde proviene y adónde se dirige esta feliz expresividad. Una guía valiosa en este sentido la constituye el estudio de Luis Hernán Ramírez, profesor en la Universidad de San Marcos de Lima y actualmente lector en la Universidad de Bucarest, quien partiendo de un riguroso análisis del estilo en las primeras tradiciones de Ricardo Palma llega a conclusiones de valor general (1): le espontaneidad, el natural encanto, así como la oralidad, características del estilo de Palma son el resultado de un trabajo atento y minucioso que proviene de una elaboración inagotable de sus fuentes históricas primigenias; en tanto que el mejoramiento y enriquecimiento literario de las *tradiciones* tienden a acentuar los valores estilísticos de vigor y pintoresquismo. Ramírez esboza todo un proceso operado en los medios expresivos de Palma, de tránsito de lo lírico y dramático (serio, tierno y delicado) predominante en sus primeros escritos, a la prosa típica de las *Tradiciones* (maliciosa, humorística y juguetona).

Una doble alabanza, humana e histórica, es posible hacer al final de estas páginas destinadas a la figura y al valor de Palma tal como ellos aparecen al lector de nuestros días. El pertenece, sin duda, a la familia de espíritus

1 Luis Hernán Ramírez. *El estilo en las primeras tradiciones de Palma*. Rev. SPHINX. Lima, 1961

presidida por Miguel de Cervantes; de una parte es un fiel depositario del noble y generoso ideario difundido por este príncipe de los ingenios humanos y por otra, es un difusor de los destellos cervantinos —sonrisa y espada— dentro de los estrechos límites de un género literario que él creó y cultivó con extraordinario talento, pero también dentro del amplio horizonte de un mundo nuevo que marcha hacia la dignificación del individuo y la consecución de una sociedad más justa que él vislumbra, apoya y representa artísticamente en sus *Tradiciones Peruanas*.

“HISTORIA Y LEYENDA DE MARIANO MELGAR” DE AURELIO MIRO QUESADA

Por Augusto Tamayo Vargas

Dos pasiones literarias —si pasión puede haber dentro de la tersura clásica de su estilo— se mantienen vivas en Aurelio Miró Quesada Sosa desde su juventud: el Inca Garcilaso de la Vega y Mariano Melgar, como natural alimento de su bien definida concepción del Perú como un ente cultural mestizo. Y es que en aquellos dos exponentes de nuestra literatura y por ende de nuestra imagen, se dan, como en los que más, los signos claros de la conjunción de las dos vertientes fundamentales de nuestra nacionalidad: la occidental hispánica y la aborígen americana. A esa afirmación de nuestra personalidad Aurelio Miró Quesada ha contribuido tesonera y muy principalmente a través del prolijo estudio de Garcilaso y Melgar, de Melgar y Garcilaso.

Ya en 1945 se publicó en una edición conmemorativa de las Empresas Eléctricas de Lima su libro sobre El INCA GARCILASO que nos llevó desde el primer capítulo titulado “El capitán y la ñusta” por los senderos del Inca que naciera en el Cuzco andino y que muriera en Córdoba

de Andalucía. Después de los Discursos de José de la Riva Agüero no había aparecido nada tan amplio, justiciero y metódico sobre el Inca Garcilaso que este volumen que ofrecía en detalle y análisis la vida y la obra de nuestro primer gran escritor. Y al decir *nuestro* no me refiero solamente al Perú sino a toda Iberoamérica, pues ya lo reconocieron así escritores hispanoamericanos y brasileños. Puedo decir como referencia personal que aquel trabajo de Aurelio Miró Quesada —con tan rico bagaje conceptual biográfico y bibliográfica— fue sustantivo para mis estudios y desvelos en torno de la *Literatura Peruana*. Que- da constancia de ello en las páginas de los textos respectivos.

En el N° 13 —setiembre/octubre de 1950— de la Revista MAR DEL SUR, que fundara, y dirigiera durante tantos años, Aurelio Miró Quesada, apareció el artículo “Mariano Melgar, estudiante y maestro”, que nos lleva a las fuentes de nacimiento, medio natural y realización poética de Melgar, bajo el pretexto de apreciar una época tan sólo de su vida. Al igual que con Garcilaso, Miró Quesada trata documentos y leyendas, estudios y medios de transmisión oral, la obra y la tradición que engalana la existencia de los creadores, de los personajes singulares como en el caso del arequipeño Melgar, figura de contornos carismáticos en la historia literaria de nuestro país. Rectificada la fecha del nacimiento, investigada con noble saciedad la acción de Melgar como estudiante en Arequipa y su breve paso por Lima, analizada su poesía dentro de una mesticidad en desenvolvimiento, que se forja a través de su ámbito vital y de su realización poética, señalada su actuación como militante en el ideal y la acción libertarias que lo lleva a la muerte en Umachiri, el ensayo aludido —que era mucho más que un simple artículo— fue también otra base fundamental en el estudio de la litera-

tura peruana y de ello hay también reconocimiento en aquellas mismas citadas páginas.

En 1966 publicó Miró Quesada 20 TEMAS PERUANOS, que “forman —al decir del autor— un conjunto de ensayos histórico-literarios” en los que se ha intentado “conciliar el necesario rigor de información con la amplitud debida al ámbito de lectores periodísticos o de oyentes a los que han estado dedicados”... y que están unidos, también citando al autor “por una común emoción peruanista”... “El Perú en cada línea”, podría ser, tal vez, su título”, añadía Miró Quesada. Dentro de ese conjunto de ensayos está el titulado “Del constitucionalismo a la Revolución Libertadora a través de Melgar”. En él estamos otra vez frente al que había llamado ya “Uno de los grandes nombres tutelares de nuestra Historia Literaria”. Las Cortes de Cadiz, Baquíjano y Carrillo, la Revolución de Pumacahua aparecen dentro del acontecer literario de Melgar pero también en su experiencia vital. Convendría señalar que dentro de esos 20 temas peruanos estarán también en la línea del mestizaje cultural: Ricardo Palma, José de la Riva Agüero y César Vallejo que —por distintos caminos y peculiaridades— están también dentro de las preocupaciones centrales de Miró Quesada Sosa.

En esta década volvió a repetir la presentación en conjunto de su tarea de ensayista y conferenciante con el sugerente título de TIEMPO DE LEER TIEMPO DE ESCRIBIR, impulsado por cierto nostálgico movimiento de la memoria a recordarse a sí mismo y a los lectores que había sido despojado de su tribuna periodística y que no le quedaba sino el tibio calor de su biblioteca particular. El primero de los ensayos ahí antologados lleva el título de “El Inca Garcilaso” y comprende hasta tres partes: 1º) “Las ideas lingüísticas del Inca Garcilaso” con un enjundioso estudio de la lengua en el escritor mestizo donde

afloran los quechuismos, pero también las variantes entre “lengua hablada y lengua escrita” que nos lleva a diferenciar la tarea del escritor y del hablante, en dos variaciones que pueden ser llevadas artísticamente a la literatura; 2º) “El Inca Garcilaso y las islas Canarias” donde se ve el puente histórico-geográfico de ese archipiélago entre España y América Española. Y 3º) “El monumento al Inca Garcilaso en Lima”, donde puede instalar a uno de sus héroes favoritos en la ciudad favorita del autor aunque no lo fuera del personaje. Le sirve principalísimamente este discurso —porque tal lo fue— para señalar —dentro de las calidades del Inca— su “peruanismo” “no fragmentario ni excluyente, sino de integración y fusión”, y ser así “ejemplo vivo de unión y de síntesis”.

Con ese su amor por la figura de quien tanto representa para él en la “peruanidad” —o sea en la cultura peruana— Aurelio Miró Quesada tomó para sí la tarea de antologar los *Comentarios Reales* para la vasta obra de la Colección Ayacucho que se está editando en Venezuela. Junto a la Antología, antecediendo a ella, va un estudiado y feliz prólogo, donde se ubica a Garcilaso —éste, el Inca—, en su papel protagónico dentro del cuadro de la cultura hispanoamericana. Y en una cronología, que va al término de los dos tomos de COMENTARIOS REALES, nuevamente se le ubica, pero ya con cifras históricas en un tiempo determinado de la historia occidental a la que se incorpora la historia de América. Con la justeza, el equilibrio, la investigación seria que le caracterizan pone pues nuevas piedras fundamentales en su edificio garcilasesco.

En la armoniosa alternancia de sus predilecciones, Miró Quesada vuelve la vista hacia Melgar y Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación publica HISTORIA Y LEYENDA DE MARIANO MELGAR. En esta obra de ampliación y conjunción de an-

teriores se suman el espíritu de investigación histórica, el ámbito geográfico que deleita a Miró Quesada desde sus libros iniciales y el estudio de las características poéticas correspondientes a un desarrollo particular de la literatura peruana, precisamente como producto de ese confluir de las aguas culturales de occidente y de América.

Trataremos de ver esos tres aspectos señalados.

La paciente y siempre orientada búsqueda del material histórico-documental llevó a Miró Quesada a través de Santiago Martínez y de Rómulo Cúneo a establecer el nacimiento de Mariano Melgar entre el 8 y el 10 de agosto de 1790, corrigiendo el tradicional error de celebrar el 8 de setiembre (y como habido en 1791) el natalicio del poeta. Pero también se sigue gracias a una seleccionada y copiosa anotación bibliográfica los datos familiares; la condición no próspera del matrimonio de Juan de Dios Melgar y Andrea Valdivieso, que llegaron a tener once hijos añadidos a los ocho que del primer matrimonio tenía don Juan de Dios con doña María Domínguez, aunque algunos de ellos murieron tempranamente; la vida en la casa llamada "del Puno", por ser entrada del camino que viene del Altiplano y del Plata; la chacra en Paucarpata, en medio del valle arequipeño, que ha de retratarse en la poesía de Melgar; las peripecias de la capellanía que obtuviera para él su padre con la consiguiente precoz tonsura y hábito talar, y de la que no gozara propiamente por sucesivos pleitos; su vida de colegial en San Francisco y más tarde en el Seminario Conciliar de San Jerónimo en Arequipa; sus costumbres, y al mismo tiempo el carácter particularísimo de Melgar con su habilidad para idiomas, ciencias y literatura; sus amores y especialmente el sentido por Melisa y el fundamental de Silvia; su viaje a Lima, su encuentro con el mar su regreso y su nueva partida; las posibilidades de graduación en San Marcos; su de-

sengaño amoroso básico; su vida en Majes, tan decisiva en muchos aspectos; su ingreso a la rebelión de Puma-cagua y su ofrenda a la causa patriota, con su fusilamiento el 12 de marzo de 1815, cuando no había cumplido los 25 años. Todo ese material histórico que da las condiciones del tiempo vital de Melgar cubre el libro pero a la vez se abre en las otras vetas: el impacto de una geografía propia y la condición sensible e intelectual de Melgar para desarrollar su poesía.

Reflejo de esa su actitud de permanente investigador es el "Apéndice", donde está a la vista un documento hallado con posterioridad a la entrega del libro a la prensa. Se trata del "testamento de Juan de Dios Melgar", que abre algunas otras menudas posibilidades en el estudio de Mariano y que sirve para rectificar algunos datos. En cuanto a lo primero se nos presenta un cuadro menos estrecho de la economía doméstica ya que el padre pudo a cada matrimonio concurrir con bienes materiales de alguna importancia, tanto en propiedades urbanas y rústicas como en dinero y mobiliario; y además surge ante nosotros no sólo la chacra de Paucarpata, en el Pago de Taraguaia, sino la "chacarita" de Porongoche comprada con dinero propio y con una donación que se le hiciera a Mariano, el poeta, y por lo tanto bien particular de éste. No se explica la relación que pudo tener don Juan de Dios con la Iglesia de San Felipe Neri, capilla jesuita en el conjunto de San Pedro en Lima para la que se establece un legado. La relación de hermanos y parentesco, así como las posibilidades de los hermanos para seguir estudios en arequipa o Chuquisaca también se desprende de este testamento del 3 de agosto de 1803 hallado en el Archivo Departamental de Arequipa por Guillermo Galdós Rodríguez.

Miró Quesada abre el libro con el título "En Arequipa, eterna primavera", cita de Cervantes en el Canto a

Calíope de la Galatea. Dará ello pábulo para mostrarnos la atmósfera y el medio natural arequipeños, donde la mitología crece alrededor de los volcanes y particularmente del “volcán” que más tarde se llamaría Misti. Dentro de la forma “elipsoidal” de la ciudad se levantan las casas e iglesias de piedra blanca llamada sillar y los techos abovedados con fachadas ostentosas; pero también hay casas “pajizas” y de “teja”. Por fuera crece el valle, con una agricultura básica para la ciudad. Pero la rusticidad penetra por los barrios marginales. En las calles corren las acequias y transitan acémilas que vienen de las serranías con indios de trajes multicolores que tocan que-nas y antaras. También habría por señalar dentro de la geografía arequipeña, su condición de centro de las comunicaciones del sur y el carácter tan específico de su mestizaje temprano.

Veremos con Miró Quesada cómo descubre el mar el joven poeta en el que ha dejado ya impronta imborrable la chacra arequipeña, el cholo labriego y habitante citadino y el carácter arquitectónico de la ciudad tan peruana, con tan especial contenido de urbe y de campo. Y cómo son las chacras arequipeñas y en qué medida iluminan la poesía de Melgar desde las versiones que hiciera de Virgilio y de Ovidio.

En lo referente a su producción literaria se nos ofrece, con la habilidad del guía, el desarrollo de una inteligencia pronta a captar las huellas del pasado greco-latino e hispánico, la aplicación de ello a la traducción y la composición desde la infancia y la adolescencia, al mismo tiempo que se orienta hacia las *nuevas* formas que nacen del neoclasicismo del siglo XVIII y que van a confundirse con un incipiente romanticismo. Melgar dará una nota de su clasicismo y al propio tiempo de su sensibilidad poética al denominar “Arte de Olvidar” a “Remedios de

Amor", del segundo de los citados poetas latinos. El estudio de la elegía en Melgar es en verdad un capítulo. Otro lo sería la utilización de la oda para la poesía cívica y libertaria donde se certificará su vocación nacionalista. Alguno más para las fábulas como medio de enseñanza crítica de una realidad específica. Y así se llegará a la ancha fuente de los yaravíes que merecen, por supuesto, principalísima sección del libro. Ello conlleva un estudio del yaraví como consecuencia de un proceso de mestizaje que se cumple a partir de la españolización del viejo *harawi*, poesía lírica precolombina que viene del haravicu, del que habla bien, del poeta, en fin. Miró Quesada reitera cómo Melgar no es propiamente el creador del "yaraví", ya que éste es el resultado anónimo de todo un desarrollo secular; pero sí el ejemplo de su forjación como poesía culta procedente de la popular. Y además el cultor de ese tipo de poesía peruana en un albor de romanticismo. Podríamos, una vez más, referirnos a nuestra *Literatura Peruana*, donde se recoge y se desarrolla este tema como una respuesta a la incitación de autores como Aurelio Miró Quesada hasta llegar a la teoría de Melgar. "el primer romántico peruano y aun hispanoamericano" por la sensibilidad, que se expresa en una poesía amorosa de frustración y congoja, por la toma de lo vernacular en la literatura que se aduna a la conciencia libertaria, propia del romanticismo, dentro de una literatura *nacional*. Y aun la ruptura de las tradicionales formas para dar cauce a una nueva, mestiza con el aire sincopado de la tradición musical andina y con señales claras de retorcimiento. Aurelio Miró Quesada ha estudiado aquello y se suma a la corriente de José Carlos Mariátegui y de María Wiesse que señalaron ya el carácter "nacional", peruano y precursor de la poesía de Melgar. Hay dos afirmaciones de Miró Quesada que debemos recoger:

1) “El centro de esa transformación del *harawi* prehispánico evidentemente fue Arequipa”; y 2) “el poeta más relevante y de mayor fuerza dramática (dentro de ese proceso) fue Melgar”. Añade: “En él se juntan y culminan todos los elementos que caracterizan desde entonces al *yaraví*”. El uso de determinados giros lo colocan en el epicentro de esa tradición musical y poética; así como el de metros que se prestan al traslado de las formas del *harawi* al español y a la poesía hispánica, como el verso trisilabo en el pie quebrado: “Salid del pecho angustiado, suspiro”... “decidle que si no me ama me muero”... Y tal como se ha establecido por diversos autores el antecedente clarísimo es el: *Caylla llapi / puñanqui ... chau-pituta / samusac* que Garcilaso tomara de Blas Valera.

Conviene precisar en esta presentación el poder de síntesis de Miró Quesada en el capítulo que denomina: “Imagen final”. “Por su actuación patriótica y por su vibración sentimental — dice— y por la circunstancia de una vida truncada a los veinticuatro años y medio de edad, es perfectamente justificable la aureola de leyenda que lo ha ido rodeando. Melgar, poeta y héroe, amante de su patria y de su dama, se ha convertido casi en un mito; y no es de extrañar que los rasgos novelescos, acumulados en la carga constante de elogios y discursos, haya ido adornando —pero también deformando —su figura”. Miró Quesada nos ofrece la posibilidad de tener una imagen real, señalando que sus méritos “son tan hondos que no necesita revestirse con ningún ropaje legendario” y aproximarse así mejor a lo que verdaderamente representa Mariano Melgar en la historia cultural del Perú, con una carga clásica que utiliza para una realización romántica y con una conjunción de elementos que le hacen decir “hermano del indio y del ibero”, sintiéndose hispano y americano en esa la tan repetida simbiosis cultural mestiza de la que es ar-

quetipo. Para terminar nos mostraré cómo la veta poética de Melgar quedó más en la canción popular peruana que en los poetas profesionales del Perú del siglo XIX. "Los *yaravies* en la forma acuñada por Melgar son tan inconfundibles —explica— que, sean o no versos suyos, *como de Melgar* se cantan y se siguen repitiendo y transmitiendo por generaciones sucesivas". Es una de las eficientes conclusiones de este su tan ajustado trabajo histórico-literario, con el que confirma la excelente labor que realiza en la crítica contemporánea de la literatura peruana de los más diversos tiempos. El libro se constituye así, *per se*, en una de las más importantes publicaciones de 1979 sobre literatura peruana. Y Aurelio Miró Quesada mantiene con él sitial preferente entre los escritores de nuestro país.

PAPELETAS LEXICOGRAFICAS

Enmiendas y Adiciones a los diccionarios Aprobadas por la Real Academia Española

Enero de 1979

acatanca. f. Argent., Bol. Chile y Perú. *catanga*, excremento.

acodillado, da. p. p. de *acodillar*. // 2. adj. Argent. Dícese del caballo con pequeñas manchas blancas en los codillos.

anglicanizante. ... // 2. Que sigue o imita la doctrina de la iglesia anglicana. U. t. c. c.

antropoide. [Enmienda al final de la definición.] ... a los monos antropomorfos.

antropoideo. ... [Enmienda.] *antropomorfo*.

antropomorfo. ... // 2. [Enmienda.] Zool. Dícese de los monos catirrinós, sin cola, como el chimpancé, el gorila, el orangután, etc. U. t. c. s. // 3. Grupo de estos animales.

arena. ... // *arenas movedizas*. Las húmedas y poco consistentes, en que pueden hundirse hasta desaparecer personas, animales, etc. // 2. Las que en las orillas del mar o en los desiertos, desplaza de lugar el viento.

- australopiteco*. ... [Enmienda.] Antropomorfo fósil ...
avanzado, da. ... // 3. [Enmienda.] Aplícase a todo lo
 que se distingue por su audacia, valor o novedad en
 las artes, la literatura, el pensamiento, la política,
 etc. // 4. fig. Aplícase a todo lo que aparece en pri-
 mera línea, bien en cosas que están en primer térmi-
 no o bien refiriéndose a seres animados y personas
 que se mueven hacia adelante.
- bringo*. (Del ingl. *bingo*, juego parecido a la lotería.) m.
 Juego de azar variedad de lotería. // 2. Local o ca-
 sa donde se juega al *bingo*.
- bonaerense*. [Enmienda.] adj. Natural de la ciudad y pro-
 vincia de Buenos Aires. U.t.c.s. // 2. [Enmienda.]
 Perteneciente o relativo a esta ciudad y provincia ar-
 gentina.
- camarinas*. m. Arbusto de flores rosadas, que se da en la
 costa Atlántica de la Península Ibérica.
- cartilla*. ... // *militar*. La que se da al soldado cuando se
 licencia y en la que se hace constar, además de los da-
 tos personales, las vicisitudes de su servicio, las obli-
 gaciones a que queda sujeto, etc.
- catanga*. [Enmienda a la etimología.] (del quechua *aka*,
 excremento, y *tankay*, empujar.)
- clase*. ... // 7. bis. fig. Distinción, categoría.
- clienta*. ... // 2. Mujer que compra en un establecimiento
 o utiliza sus servicios.
- complotado, da*. p. p. de *complotar*. // 2. adj. Que for-
 ma parte de un complot o conjura. U.t.c.s.
- complotar*. (Del fr. *complot*, conjuración, confabulación.)
 intr. Confabularse, formar una conjura por lo gene-
 ral con fines políticos. U.t.c. prnl.
- coneja*. ... // *correr la coneja*. fr. fig. y fam. Argent.
 Pasar hambre.
- cristero, ra*. (Del grito ¡Viva Cristo Rey! que daban los

- revolucionarios mejicanos.) adj Dícese del combatiente o partidario de la revolución derechista y clerical planteada en Méjico en año 1926. U.t.c.s.
- dactiloscopista*. m. y f. Persona especializada en el estudio, reconocimiento y clasificación de huellas e impresiones dactilares.
- desacralizar*. tr. Dar carácter profano a algo que tenía carácter sagrado. U.t.c. prnl.
- emparejar*. ... [Como 1ª acepción.] Poner una persona o cosa junto a otra formando pareja. U.t.c. prnl.
- escupidera*. ... // *pedir la escupidera*. ... // 2. Amér. Sentirse derrotado, considerarse vencido.
- guita*². ... [Enmienda.] f. fam. Dinero contante. // 2. Caudal, hacienda, bienes.
- interpelar*. ... // 2. [Enmienda.] Excitar, compeler o simplemente preguntar a uno para que dé explicaciones. ...
- intimismo*. m. Carácter de los artistas intimistas.
- intimista*. adj. Dícese de los escritores que expresan literariamente rasgos, emociones, situaciones, etc., de la vida íntima o familiar. // 2. Dícese de los pintores que toman su inspiración en motivos de la vida íntima familiar, interiores domésticos, etc.
- iridescente*. ... // 2. Por ext., dícese de lo que brilla o produce destellos.
- irisado*. da. p. p. de *irisar*. // 2. adj. Que brilla o destella con colores como los del iris.
- jotero*. ra. m. y f. Persona que canta, baila o compone *jotas*².
- juego*. ... // público. [Enmienda.] El que se lleva a cabo con tolerancia o autorización legal de la autoridad. // 2. Casa o local donde se lleva a efecto ese juego.

leonesismo. m. Voz, giro, etc., procedente del dialecto leonés.

libreta. ... // 4. *Argent. cartilla militar*.

*maleta*³. com. fam. Mal torero. // 2. Por ext., quien practica con torpeza o desacierto la profesión que ejerce.

mall. ... // 5. Vestido de tejido de punto muy fino que, ajustado al cuerpo, usan en sus actuaciones los artistas de circo, bailarines, etc.

*mata*¹. ... // 1. bis. Por ext., cualquier planta de poca alzada o tamaño. *mata de tomate. mata de claveles*.

modelo. ... [Como 1ª acepción.] Vestido con características únicas, creado por determinado modisto. // ...

// 3. bis. Vestido confeccionado conforme al diseño creado por determinados modistas o taller de costura.

// 3 ter. Objeto, aparato, construcción, etc., o conjunto de ellos contruidos con arreglo a un mismo diseño

que se determina en la frase: *Auto modelo 1976. Lavadora último modelo*. // 3 quater. En empresas, indica que lo designado por el nombre anterior ha sido

creado como ejemplar o se considera que puede serlo. Es siempre invariable. *Empresa modelo. Granjas modelo*.

obligado. da. p. p. de *obligar*. // 2. m. Persona a cuya cuenta corre el abastecer ... // 3. *Mús.* Lo que canta o toca un músico ... // 4. m. y f. *For.* Persona que ha contraído. ...

planteo. ... // 2. *Argent. plante*.

quillango. m. *Argent.* [Enmienda.] Manta formada de pieles cosidas que usaban ciertas parcialidades indias. //

2. Por ext., cierto tipo de cobertor hecho de pieles, principalmente de guanaco.

reseña. ... // 2. [Enmienda.] Nota que se toma de los rasgos distintivos de una persona, animal o cosa para su identificación.

reseña. ... // 2. [Enmienda.] Nota que se toma de los rasgos distintivos de una persona, animal o cosa para su identificación.

reseña. ... // 2. [Enmienda.] Nota que se toma de los rasgos distintivos de una persona, animal o cosa para su identificación.

reseña. ... // 2. [Enmienda.] Nota que se toma de los rasgos distintivos de una persona, animal o cosa para su identificación.

reseñador, ra. ... // 2. [Enmienda.] Quien reseña los rasgos distintivos de una persona, animal o cosa.
rosedal. m. Argent. y Urug. rosaleda.
sacralización. f. Acción y efecto de sacralizar.
sacralizar. (Del fr. *sacraliser.*) tr. Dar carácter sagrado a lo que tiene carácter profano. U. t. c. prnl.
tonto. ... // *perdido. fam.* Persona completamente tonta.
valisoletano, na. [Enmienda.] adj. vallisoletano. U. t. c. s.
vallisoletano, na. [Enmienda.] (Del b. lat. *vallisoletanus*, de *Vallisoletum*, *Valladolid.*)

Febrero de 1979

aleación. ... // *fusible. Metal.* La que funde a temperatura relativamente baja e inferior a la de fusión de sus componentes. // *ligera. Metal.* La que contiene, como elemento principal, aluminio o magnesio.
*alear*². tr. [Enmienda.] Producir una aleación, fundiendo sus componentes.
alquimia. f. [Enmienda a la 1ª acepción.] Conjunto de especulaciones y experiencias, generalmente de carácter esotérico, relativas a las transformaciones de la materia, que constituyen el origen de la ciencia química. Tuvo como fines principales la búsqueda de la piedra filosofal y de la panacea universal.
*alto*¹, *ta.* ... // 22. [Enmienda.] Acúst. Dícese del sonido que, comparado con otro, tiene mayor frecuencia de vibraciones.
altura. ... // 8. bis. Acúst. tono. // ... // 10 bis. *Geom.* Longitud de dicho segmento. // ... // *accesible.* [Se suprime la palabra altura.]
alzado, da. ... // 9. *Geom.* [Enmienda.] Diseño de un edificio, maquina, aparato, etc., en su proyección geomé-

- trica y vertical sin considerar la perspectiva.
- amalgama*. f. Quím. [Enmienda.] Aleación de mercurio, generalmente sólida o semilíquida.
- amalgamación*. ... // 2. Metal. Método de extracción de metales nobles, a partir de sus minerales, poniendo a estos en contacto con mercurio.
- amalgamador, ra*. ... // 2. m. Metal. Aparato para extraer oro de sus minerales por amalgamación.
- amalgamamiento*. m. [Enmienda.] amalgamación, acción y efecto de amalgamar o amalgamarse.
- amalgamar*. tr. Quím. [Enmienda a la 1ª acepción.] Alear el mercurio con otro u otros metales para formar amalgamas. U. t. c. prnl.
- barbijo*. ... // 2. Argent. y Bol. chirlo, herida en la cara.
- bartola (a la)*. [Se suprime la etimología.] m. adv. fam. Con los verbos *echarse*, *tenderse* y *tumbarse*, descuidar o abandonar el trabajo u otra actividad. // 2. Con esos mismos verbos, despreocuparse, quedar libre de toda inquietud o preocupación.
- biota*. f. Conjunto de la fauna y la flora de una región.
- boricado, da*. adj. [Enmienda.] Dícese de algunos preparados que contienen ácido bórico.
- boruro*. m. Quím. Combinación del boro con un metal.
- canto*. ... // 2 bis. Acción y efecto de emitir sonidos ciertos animales, especialmente las aves y algunos insectos.
- colectivero*. m. Arg. Conductor de un colectivo, autobús de pasajeros.
- comer*². ... 11 [Enmienda al Suplemento.] prnl. Cuando se habla o escribe, omitir alguna frase, sílaba, letras, párrafo, etc.
- copetón*². [Enmienda a la etimología.] (De *copete*, penacho de pluma.) ... // [Suplemento.] arg. y Urug.
- martineta*, ave.
- cotín*. m. *cutí*, tejido de algodón.

cri-cri. Onomatopeya que imita el canto del grillo.

cullerense. adj. Natural de Cullera. U. t. c. s. // 2. Perteneciente a este pueblo de la provincia de Valencia.

curandero, ra. . . . [Enmienda.] m. y f. Persona que, sin ser médico ni pretender parecerlo, ejerce artes de curar, mitad empíricas, mitad rituales.

chivudo. (De *chiva*, barba.) adj. m. Argent., Cuba y Venez. Que lleva barba larga. U. t. c. s.

descuidar. . . . // 4. intr. Jaén. Salir de su cuidado, dar a luz una mujer. // 5. prnl Dejar de tener la atención puesta en algo.

estanque. . . . [Enmienda.] m. Balsa construida para remansar o recoger el agua, con fines utilitarios, como proveer el riego, criar peces, etc., o meramente ornamental.

gandiense. adj. Natural de Gandía. U. t. c. s. // 2. Perteneciente a este pueblo de la provincia de Valencia.

hogueril. m. Av. Hogar, fogón.

implicancia. . . . // 3. Amér. Consecuencia, secuela.

intelectualizar. tr. Dar características intelectuales a personas o cosas, a veces sobrevalorándolas.

jalón. . . . // 2. fig. Fin de una etapa y comienzo de otra en el desarrollo de una acción u obra, // 3. And. y Amér. [Excepto Argén., Chile, Par. y Urug.] *tirón*².

jalonar. . . . // 2. Marcar etapas o situaciones en un determinado proceso o evolución.

locuela. . . . [Enmienda.] f. desus. . . .

llover. . . . // *llover sobre mojado.* . . . // 2. Sobrevenir preocupaciones o cuidados que agravan una situación ya molesta. // 3. Repetirse algo innecesario o enojoso.

madera. . . . // ser uno de la misma madera. fr. fig. y fam. Ser de la misma indole o condición.

malecón. . . . [Enmienda.] Murallón o terraplén que se

- hace para defenderse de las aguas. // 2. *rompeolas*, muelle.
- mangrullo*. m. Arg., Par. y Urug. Atalaya o torre, hecha de troncos y ramas, en cuya cima se instalaba un centinela, para descubrir la llegada del enemigo, viajeros, incendios, etc. // 2. Puesto de vigilancia instalado en la copa de un árbol.
- mar*. ... // *mar de fondo*. expr. fig. con la que se indica la existencia, en un asunto cualquiera, de intrigas, dificultades, malestar, contradicciones, etc.
- margen*. ... // 4. [Enmienda.] Ocasión, oportunidad, motivo, holgura, espacio para un acto o suceso.
- marinero*, ra. ... [Enmienda a la 1ª acepción.] Dícese de la embarcación cuyas características le permiten navegar con facilidad y seguridad en todas circunstancias. // ... // 3. m. [Enmienda.] Hombre de mar que sirve en una embarcación.
- marino*. ... // 6. [Enmienda.] El que tiene un grado militar o profesional en la marina.
- martineta*. (De *martinete*¹, penacho de plumas.) f. Argent. y Urug. Ave de un largo aproximado a 40 centímetros, color pajizo manchado de pardo, y cuya característica principal consiste en tener un copete de plumas, por lo que se le llama también copetona (*Eudomia elegans*).
- masacre*. (Del fr. *massacre*.) m. Amér. Mortandad de gente, producida por ataque armado o causa semejante. En algunos países, ú. t. c. f.
- mastate*. (Del nahua *maxtlatl*.) m. C. Rica. Corteza fibrosa con que los indios hacen sus taparrabos y otros tejidos. // 2. ant. Amér. Central y Méj. Taparrabos que usaban los aztecas.
- mataquintos*. m. Cigarro de la peor calidad.
- miñambre*. adj. Sal. y Zam. Dícese de la persona débil, en-

- clenque. U. m. c. c. com.
- mitografía*. f. Ciencia que trata del origen y explicación de los mitos.
- miura*. m. Toro de la ganadería de Miura, famosa por su bravura y mala intención. // 2. fig. y fam. Persona aviesa, de malas intenciones.
- modelista*. ... // 2. com. Operario especializado en hacer modelos o maquetas de diferentes industrias o artesanías.
- movedizo*, *za*. ... // 1 bis. Hablando de animales, que no se está quieto, que se mueve mucho. // ... // 4. *Argent.* Que se mueve o agita continua o frecuentemente. *El trigal era un movedizo mar de espigas.*
- nomenclatorial*. adj. *nomenclatural*.
- nomenclatural*. adj. Perteneciente o relativo a la nomenclatura, en especial la empleada por los biólogos.
- olivo*. ... // *dar el olivo*. fr. fig. y fam. *Argent.* Despedir, echar, expulsar. // ... // *tomar el olivo*. ... // 3. Despedirse, marcharse.
- pala*. ... // 11. [*Enmienda.*] Diente incisivo superior.
- paleta*. ... // 6 bis. *pala*, diente incisivo superior.
- pato*¹. ... // 5. *Argent.* Juego de fuerza y habilidad entre jinetes, que consiste en disputarse la posesión de un *pato* metido en una bolsa y con el pescuezo fuera. En la actualidad se ha sustituido el *pato* por una pelota dispuesta a propósito.
- pedanía*. f. Territorio o jurisdicción de un alcalde o juez pedáneos.
- peticionar*. (Del fr. *pétitionner*.) tr. *Amér.* Presentar una petición o súplica, especialmente a las autoridades.
- población*. ... // *activa*. Aquella parte de la población de un país ocupada en el proceso productivo y por cuyo trabajo recibe retribución.
- portaobjeto*. ... [*Añádese:*] o *portaobjetos*.

- preparación*. . . // 2. *Biol.* Porción de un tejido o de otra substancia orgánica, dispuesta sobre un portaobjeto para su observación microscópica. // 3. *Farm.* Preparado farmacológico. // *anatómica*. Parte del organismo especialmente disecada para su estudio anatómico.
- punta*. . . // *por la otra punta*. fr. fig. y fam. con que se niega rotundamente algún aserto.
- rejuntar*. . . // 3 prnl. *amancebarse*.
- requenense*. adj. Natural de Requena. U. t. c. s. // 2. Perteneciente a este pueblo de la provincia de Valencia.
- respirar*. . . // 5 bis. fig. Salir o trasladarse a otro lugar más fresco, cuando en un lugar o tiempo hace mucho calor.
- restorán*. (Del fr. *restaurant*.) m. *restaurante*, establecimiento donde se sirven comidas.
- rosalera*. [Enmienda.] f. *rosaleda*.
- rosar*. . . [Enmienda.] intr. *Ast., Gal., Sant. y Rioja. rociar, caer rocío*.
- suecano, na*. adj. Natural de Sueca. U. t. c. s. // 2. Perteneciente a este pueblo de la provincia de Valencia.
- trashumación*. [Enmienda.] f. *trashumancia*.
- trashumancia*. f. Acción y efecto de trashumar.
- usina*. (Del fr. *usine*.) f. *Cuba, Argent., Bol., Col., Chile, Nicar., Par. y Urug.* Instalación industrial importante, en especial la destinada a producción de gas, energía eléctrica, etc.
- villenense*. adj. Natural de Villena. U. t. c. s. // 2. Perteneciente a este pueblo de la provincia de Alicante.
- zonda*. (De *Zonda*, nombre de un valle de la provincia de San Juan) m. *Argent.* Viento fuerte cálido, de extrema sequedad, que afecta desfavorablemente a los seres vivos.

- abatanado*, da. p. p. de *abatanar*. // 2. adj. Bol. Dícese del tejido apelmazado, compacto, etc., como consecuencia del uso o del lavado.
- abatanar*. ... // 3. prnl. Bol. Desgastarse, apelmazarse un tejido por el uso o el lavado.
- abéñula*. ... // 2. Cosmético para la higiene y embellecimiento de las pestañas.
- abonar*. ... // 12. prnl. Bol. *reconciliarse*, reanudar amistades o tratos quebrantados, sin formalidad judicial.
- aca*. (Del quechua *aka*.) f. Norte de Argent. y Bol. Excremento. U. t. en sent. fig.
- acuerdo*. ... // marco. *acuerdo* normativo al que han de ajustarse otros de carácter más concreto.
- achachairú*. m. Bol. Arbusto y fruto del mismo; es silvestre. El fruto es una drupa de dos semillas con mesocarpio blanco de sabor agrídulce y cáscara amarilla, apergamina.
- achuma*. f. Bol. Planta cactácea, de brazos acanalados, frecuente en los llanos bolivianos.
- achunchar*. (De *chuncho*, individuo perteneciente a una tribu peruana.) tr. Bol., Chile, Ecuad. y Perú. Avergonzar, turbar. U. m. c. prnl.
- achuantar*. ... [Suplemento.] Añádese Bol.
- afilar*. ... // 5. prnl. Bol. y Méj. Prepararse, disponerse cuidadosamente para cualquier tarea.
- agami*. [Enmienda a la etimología.] (Voz de origen tupí-guaraní.)
- aguayo*. (Voz aimará.) m. Bol. Pieza cuadrada de lana de colores, que las mujeres utilizan como complemento de su vestidura. También la emplean para llevar a los niños o cargar algunas cosas.
- ahogado*. (De *ahogar*², estofar, rehogar.) m. Bol. Col.,

- Chile y Perú.* Salsa con que se rehoga un alimento.
- aine.* (Del aimara *ayne*.) m. *Bol.* Préstamo en dinero o especie que, entre las colectividades quechuas y aimaras, ha de ser devuelto duplicado al año de recibido.
- aisa.* (Voz quechua.) f. *Bol.* Derrumbe que, en el interior de una mina, obstruye la salida al exterior.
- ajear.* (De *ajo*², palabrota.) tr. *Sant., Bol., Ecuad., Méj. y Perú* Proferir ajos o palabrotas.
- ajipa.* (Voz quechua.) f. *Bol. y Perú.* Planta con tubérculos de zumo azucarado. *Pachyrrhizus tuberosus*, Spr.
- ajo*¹. ... // 7. [Suprímese.]
- ajo*², m. fig. y fam. *palabrota*.
- alasitas.* f. *Norte de Argent. y Bol.* Feria popular en la que los artesanos venden, entre otros objetos, figuras de barro de pequeño tamaño, llamadas *ekekos*, nombre del dios aimara de la abundancia.
- alcaparra.* ... // 3. *Amér.* Nombre de diversas plantas de características parecidas a las de la *alcaparra*.
- alcuza.* ... // 2. *Amér.* *vinagreras*, jarrillos para el aceite y vinagre del servicio de mesa.
- aliviar.* ... // 8. *Taurom.* prnl. Disminuir el riesgo de las suertes, especialmente al estoquear, no estrechándose con el toro, o aprovechando sus querencias para el remate del lance.
- alivio.* ... // 4. *Taurom.* Acción y efecto de aliviar o aliviarse.
- anticristo.* ... m. [Enmienda.] Nombre que da el Evangelista San Juan al misterioso adversario, individual o colectivo, que, antes de la segunda venida de Cristo, según la misma fuente, intentará seducir a los cristianos y apartarlos de su fe.
- apercollar.* ... // 4. *Ecuad.* Exigir insistente y violentamente algo; especialmente de carácter económico.
- arranchar.* ... // 3. *Chile, Ecuad. y Perú.* arrancar, quitar

algo violentamente.

bomba. ... // *de chorro.* Dispositivo para arrastrar o extraer un fluido de un recinto mediante la acción de un chorro de otro fluido a gran velocidad.

bombo. ... // *con bombo, o bombos y platillos.* loc. adv.

Aparatosamente; con elogios exagerados o ruidosos.

casco. ... // 13. [Enmienda.] *Añádese:* y Can.

*chuzón*¹. [Enmienda.] m. *chuzo*, palo armado con un pincho de hierro.

defenestración. f. Acción y efecto de defenestrar.

defenestrar. tr. Arrojar a alguien por una ventana. // 2.

fig. Destituir o expulsar a alguien de un puesto, cargo, situación, etc.

detectivesco, ca. adj. Referente o relativo al detective o a su profesión.

donado, da. ... // 3. [Enmienda.] Persona seglar que se retira a un monasterio, ya por devoción, ...

eyector. ... // 2. m. Bomba de chorro en que la presión ... de salida o descarga es intermedia entre las de entrada y de succión. Extrae polvos además de fluidos.

fanfarria. ... // 2. Conjunto musical ruidoso, principalmente a base de instrumentos de metal. // 3. Música interpretada por esos instrumentos.

foco. ... // 5. *Amér* Bombilla de alumbrado eléctrico.

herriza. f. Terreno pedregoso, por lo general en pendiente, que permanece inculto por su resistencia a la reja y escasa productividad.

inflación. ... // 3. [Enmienda.] *Econ.* Exceso de moneda circulante en relación a su cobertura, lo que desencadena un alza general de precios.

inyector. [Enmienda.] m. Dispositivo que permite introducir a presión un fluido en un recinto. La bomba que actúa en él puede ser de diferentes tipos: de pistón, de chorro, etc.

- lañar*. [Se unen los dos artículos, con la siguiente etimología:] (Del lat. *laniare*, desgarrar.)
- lavaje*. ... // 2. Amér. Acción y efecto de lavar.
- laya*. ... // 2. Modernamente, ú. c. s. despectivo.
- lívido, da*. ... // 2. Intensamente pálido.
- luchadero*. m. Sitio donde se roza el remo con la regala, en las embarcaciones menores.
- madrigalizar*. (De *madrigal*.) tr. Componer o versificar madrigales. // 2. Alabar o ensalzar la belleza de una mujer.
- magismo*. m. Ejercicio del poder de los magos.
- magostar*. (De *magosto*.) tr. Asar castañas en el magosto. // 2. Celebrar una fiesta o reunión de personas para hacer magosto.
- malograr*. ... // 3. [Enmienda.] No llegar una persona o cosa a su natural desarrollo o perfeccionamiento por muerte o por otra causa.
- marco*. ... // 8. fig. Límites en que se encuadra un problema, cuestión, etapa histórica, etc. *En el marco de la Constitución. En el marco de una teoría.*
- moralmente*. ... // 3. Según las facultades del espíritu, por contraposición a físicamente.
- mordido, da*. ... // 3. f. Mordedura, mordisco. // 4. Bol., Col., Méj., Nicar. y Pan. Utilidad o dinero recibido por un funcionario público, como fruto de haber constreñido a un particular abusando de su cargo o de sus funciones. // 5. Bol., Col., Méj., Nicar. y Pan. Fruto de cohechos o sobornos.
- mosca*. ... // 1 bis. *mosca artificial*. // *artificial*. Artificio de diversas formas que se utiliza como cebo en la pesca con caña.
- movimiento*. ... // 5. bis. Alzamiento, rebelión.
- mozarabismo*. m. Rasgo lingüístico peculiar de los mozárabes. // 2. Elemento artístico típico del arte mozárabe

- // 3. Conjunto de caracteres socioculturales de la mozarabía.
- narizotas*. com. pl. Persona que tiene narices grandes. Usa-se frecuentemente como insulto. // 2. Narices muy grandes.
- nervadura*. ... [Enmienda a la 1ª acepción.] *nervio*, arco que sirve para formar las bóvedas en la arquitectura gótica. // 1. bis. Conjunto de los nervios de las bóvedas góticas. // 3. [La 2ª actual.]
- observador*. ... // 2. m. Tripulante de un vehículo militar aéreo, encargado de la exploración y reconocimiento. // 3. m. y f. Persona que asiste a congresos, reuniones científicas, etc., sin ser miembro de pleno derecho en ellos.
- ocurrido*, da. p. p. de *ocurrir*. // 2. adj. *ocurrente*, *ingenioso*.
- ostero*. m. Obrero que maneja la osta.
- palabro*. m. Palabra mal dicha o estrambótica. // 2. *palabrota*, *palabra* malsonante.
- paleo*—. (Del gr. , viejo, antiguo.) elemento compositivo que entra en la formación de palabras con el significado de “antiguo”
- paleocristiano*, na. (De *paleo*- y *cristiano*.) alj. Dícese del arte cristiano primitivo, hasta el siglo VI.
- palidez*. ... [Enmienda.] f. Decoloración de la piel humana y, por ext., de otros objetos, cuando su color natural o más característico es o parece desvaído.
- pálido*, da. [Enmienda a la primera y segunda acepciones.] adj. Que presenta o manifiesta palidez.
- paliducho*, cha. [Enmienda.] adj. Que tiende a pálido; se emplea frecuentemente con valor afectivo.
- pancismo*. m. Tendencia o actitud de quienes mirando solamente a su interés personal, procuran no pertenecer a ningún partido político o de otra clase, para

- poder medrar y estar en paz con todos.
- pancista*. [Enmienda.] com. Persona que practica el pancismo como conducta habitual.
- pañal*. ... // 5. pl. [Suprímese.] // 6. [Suprímese.]
- papeleteo*. m. Acción y efecto de papeletear.
- paquidérmico*, *ca.* adj. Relativo o referente a los paquidermos. // 2. Relativo a la paquidermia. // 3. Que tiene caracteres comparables en algo a los del elefante. *Andares paquidérmicos*. *Matrona paquidérmica*. *Torpeza paquidérmica*.
- parabolano*. ... [Enmienda.] Persona que, en la primitiva iglesia oriental, tenía por oficio asistir a los enfermos
- ...
- paradojo*. ... [Añádese:] desus.
- pasificación*. m. Proceso de convertir la uva fresca en pasas.
- paso*. ... // 31. bis. Migración de los atunes hacia los parajes de desove.
- pastorada*. f. Acción propia de pastores. // 2. *pastoreo*. // 3. Reunión de pastores. // 4. Provisiones que lleva el pastor.
- pastoriego*, *ga*. (De *pastor*.) adj. Relativo o perteneciente al pastor.
- pietismo*. [Enmienda.] m. Movimiento protestante que surgió en el siglo XVII, que propugnaba un rígido ascetismo como reacción al laxismo de la Reforma.
- piragüista*. com. Deportista que forma parte de la tripulación de una piragua.
- portapaz*. (De *portar* y *paz*.) amb. Placa de metal, madera, marfil, etc., que, en las misas solemnes se daba a besar en la ceremonia de dar la paz.
- posibilismo*. ... // 2. Tendencia a aprovechar, para la realización de determinados fines o ideales, las posibilidades existentes en doctrinas, instituciones, cir-

cunstancias, etc., aunque no sean afines a aquellos.

pota. (Del cat. *pota*, *pata* f. Zool. Calamar basto (*Ommastrephes sagittatus*).

predela. (Del it. *predella*.) f. Banco o banca de retablo; parte inferior, horizontal, de este.

reciclaje. m. *reciclamiento*.

rimel. (De la marca comercial *rimmel*.) m. Cosmético para ennegrecer y endurecer las pestañas.

ropa. ... // *interior*. La de uso personal que no es visible exteriormente.

*sacabuche*². ... [Enmienda a la 1ª acepción.] m. fig. y fam. *renacuajo*, muchacho contrahecho o enclenque.

socio- Elemento compositivo que entra en la formación de algunas palabras con el significado de "social". *socioeconómico*, *sociocultural*.

teletipo. ... [Enmienda:] ... En Bolivia y Ecuador, ú. t. c. f.

Abril de 1979.

aguja. ... // 33. *rubio*, cruz en el lomo del toro.

alferado. (De *alférez*.) m. Bol. y N. Argentina. Cargo que corresponde al *alférez* persona que sufraga los gastos de una fiesta religiosa.

alférez. ... // 5. Bol. y N. Argentina. Persona que, en determinadas fiestas religiosas, preside los actos y sufraga los gastos, y tiene derecho a llevar el pendón de la festividad.

aliñar. ... // 4. *Taurom*. Preparar el toro para una suerte, sobriamente y sin adorno ni intención artística.

aliño. ... // 6. *Taurom*. Acción y efecto de aliñar, preparar el toro para una suerte.

aljaraz. ... [Enmienda.] *Se suprime ant*.

almohadilla. ... // 4. bis Bol. Cojincillo destinado a

- borrar lo escrito en las pizarras de las escuelas.
- almuerzo*. . . // 3. *Bol.* Caldo o primer plato del *almuerzo*, comida principal.
- amancaya*. f. *Bol.* *amancay*.
- amauta*. . . // 2. *Bol.* Persona anciana y experimentada que, en las comunidades indias, dispone de autoridad moral y de ciertas facultades de gobierno. // 3. *Ecuad.* Poeta popular.
- amiguero, ra.* adj. *Bol.* y *Ecuad.* Dícese de la persona dada a entablar amistades, sin detenerse en reparos, diferencias de clases, etc. U. t. c. s. // 2. Dícese de la persona que gasta demasiado tiempo en conversaciones, etc., con los amigos.
- amohosar*. tr. *Andal.* y *Amér.* *enmohecer*. U. t. c. prnl.
- amojosado, da.* adj. *Bol.* Cubierto de moho; *enmohecido*.
- ¡ananay!* (Voz quechua.) *Bol.* Interjección que se usa para manifestar que una cosa es grata a la vista.
- andavete*. m. *Bol.* Vaso o recipiente que se utiliza para servir chicha. // 2. *Bol.* Recipiente en cuyos bordes hay colocados varios vasos llenos de diferentes licores que se han de beber sin que se mezcle el contenido de los vasos pequeños con el del vaso mayor.
- anís*. . . // *estar hecho un anís*. *Bol.* y *Ecuad.* fr. que se aplica a la persona acicalada, vestida con pulcritud y limpieza.
- anticucho*. m. *N. Argentina, Bol.* y *Perú*. Trocitos de carne, vísceras, etc., ensartados, asados y sazonados con distintos tipos de salsa.
- antipirético, ca.* . . . [*Enmienda.*] adj. Dícese de lo que reduce o elimina la fiebre. // 2. m. *Farm.* Medicamento eficaz contra la fiebre.
- antisifilítico, ca.* . . . [*Enmienda.*] Que sirve para combatir la sífilis.
- apañar*. . . // 8. [*Añádese:*] *Bol.*

- apasanca.* (Voz quechua.) f. *Bol.* y *N. Argentina.* Araña de gran tamaño, velluda y muy ponzoñosa. (*Migale avicularia*).
- apear.* ... // 8. [*Enmienda:*] fig. y fam. Disuadir a alguno de sus opiniones, ideas, creencias, suposiciones, etc.
- api.* (Voz quechua.) m. *Bol.* y *NO. Argentina.* Mazamorra de maíz morado y triturado, sazónada con diversos ingredientes.
- aporcar.* ... // 3. *Argent.* y *Bol.* Escardar y remover la tierra para amontonarla en torno a los tallos de cualquier planta.
- aracarí.* (Voz guaraní.) m. *Bol.* Ave de la especie de los tucanes, de menor tamaño que el Tucán corriente; tiene el pico débil.
- arco.* ... // 4. bis. *Bol.* Ceremonia que se celebra en las bodas populares, a fin de obtener de los invitados dinero con el que constituir la base económica del matrimonio.
- aribibi.* m. *Bol.* Planta herbácea parecida al pimientó. Sus frutos, muy picantes, se usan como condimento. // 2 Fruto de esta planta.
- aricóma.* f. *Bol.* Tubérculo algo mayor que la patata, que se come crudo (*Helianthus aquosus*).
- banana.* [*Enmienda a la etimología.*] (Voz de origen desconocido.)
- culto, ta.* ... // 4. [*Enmienda.*] m. Homenaje externo de respeto y amor que el hombre tributa a Dios, a la Virgen, a los ángeles y a los santos. // 5. [*Enmienda.*] Conjunto de ritos y ceremonias litúrgicas con que se tributa ese homenaje // 6. [*Enmienda.*] Honor que se tributa religiosamente a lo que se considera divino o sagrado. // *de dulía.* El que se da a los ángeles y a los santos. // *de hiperdulía.* Exclusivo de la Vir-

gen María por su dignidad de Madre de Dios. // *de latría*. El que se da a Dios en reconocimiento de su grandeza.

disecado, *da*. p. p. de *disecar*. // 2. adj. Dícese de la planta o animal preparados convenientemente para su conservación o estudio. // 3. m. Acción y efecto de disecar.

eclesial. adj. Perteneciente a la Comunidad cristiana o Iglesia de todos los fieles, a diferencia de eclesiástico en su referencia particular a los clérigos.

eclesiástico, *ca*. [Enmienda.] adj. Perteneciente o relativo a la Iglesia, y en particular a los clérigos.

galope. ... // *galope tendido*. Movimiento máximo del galope, a todo correr del caballo.

iglesia. ... [Enmienda.] Congregación de los fieles cristianos en virtud del bautismo. // ... // 8. Seguida de su denominación particular, cada una de las comunidades cristianas que se definen como *Iglesia*. *iglesia luterana*, *anglicana*, *presbiteriana*, etc. // ... // *católica*. Congregación de los fieles cristianos, regida por Cristo, y que reconoce al Papa como su Vicario en la Tierra.

imberbe. ... [Enmienda.] Dícese del joven que todavía no tiene barba.

ñuta, *ta*. adj. [Enmienda.] *Ecuad*. Dícese de la carne blanda o ablandada a golpes. U. t. c. s. m.

papú. [Enmienda.] *papú* o *papúa*. ...

pegar. ... // 14 bis. prnl. Refñir, enredarse a golpes o en pelea dos o más personas. // ... // *pegársela* a uno. [Enmienda.] ... confianza, fidelidad.

paletear. ... // 2. *Mar*. [Enmienda.] Golpear el agua las paletas de las ruedas, en los barcos que tenían este sistema, sin arrancar del sitio, debido a la poca fuerza ...

pensable. adj. Que puede ser pensado.

pedra. . . . // *hacer* algo o alguien *hablar las piedras*. fr.
fig. Producirse, consecuencias extraordinarias o escandalosas, desmesuradas, etc.

pierna. . . . // *hacer piernas*. . . . // 4. fig. Hacer ejercicio andando.

plátano. . . . [Enmienda al Suplemento.] // *grande*. . . . ;
estos *plátanos* se comen en diversas preparaciones.

porrazo. . . . // 4. *Ecuad.* *porrada*, conjunto abundante de algo.

postnominal. adj. Dícese de la palabra que se deriva de un sustantivo o de un adjetivo; *decanato*, de *decano*; *amarillear*, de *amarillo*.

postverbal. adj. Dícese de la palabra que se deriva de una forma verbal; así *llamada*, de *llamar*.

quater adj. Vocablo latino que significa 'cuatro veces' y que, en una serie ordenada, puede añadirse al nombre de un número entero tras el que se ha introducido un número ter.

quinquies. adj. Vocablo latino que significa 'cinco veces' y que, en una serie ordenada, puede añadirse al nombre de un número entero tras el que se ha introducido un número quater .

*runa*². (Voz quechua.) m. Hombre indio. // 2. f. *Bol.*
Patata de cáscara gruesa y cocción lenta.

satisfactorio, *ria*. . . . // 2. [Enmienda.] Que puede satisfacer una duda o una queja, . . .

ter. adj. Vocablo latino que significa 'tres veces' y que, en una serie ordenada, puede añadirse al nombre de un número entero tras el que se ha introducido un número bis.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

"PUERTO POBRE" Y "HALLAZGO DE LA VIDA", DE AUGUSTO TAMAYO VARGAS

Por: Manuel Pantigoso

En el presente año, Augusto Tamayyo Vargas (Lima, 1914) ha publicado dos obras que han constituido verdaderos acontecimientos literarios. La primera es la novela *Puerto Pobre*, editado por "Galaxia", con una pintura, especialmente creada para la carátula, de Tilsa Tsuchiya. La segunda publicación es *Hallazgo de la Vida*, editada por el Instituto Nacional de Cultura, con el auspicio del Fondo Editorial del Banco Continental, en donde aparecen 19 reproducciones de la talentosa Tilsa. Este libro, cuyo título está prestado de uno de los más conocidos *Poemas en Prosa*, de César Vallejo, reúne la importante obra poética de Tamayo Vargas, con los reajustes que el propio autor ha realizado. Los nueve primeros libros de esta "obra completa" han sido ya publicados, desde 1939 hasta 1971. El último, que da nombre a todo el libro, se publica por primera vez, salvo algunas partes que han aparecido en una "plquette" y en una separata de la Revista "La manzana mordida".

A. PUERTO POBRE:

Tomando como base dos fuentes literarias: la Cuarta narración de la Segunda Jornada del *Decamerón*, de Boccaccio —que cuenta la historia de Landolfo Rúffolo—, y algunas escenas de *El testamento de un excéntrico*, de Julio Verne, Augusto Tamayo Vargas ha creado una obra de gran aliento que lo colo-

ca definitivamente en la línea de los novelistas más representativos del Perú y Latinoamérica.

Las claves internas para ingresar en el análisis de *Puerto Pobre* (Lima, Ed. Galaxia, 1979) tiene que tomar en cuenta, necesariamente, tres historias de amor con un mismo y plural protagonista: la de *Landolfo* y Andreuola, en el puerto griego de Corfú (siglo XIV); la de *Landolfo* y Bianca, en New York (última década del siglo XIX y primeras del siglo XX); la de *Landolfo* y Pascualita, en Casma-Perú (antes y durante la segunda guerra mundial). Estas historias se van contando simultáneamente, utilizando la técnica del racconto y las superposiciones o montajes que, prestadas de la cinematografía moderna, tanto han contribuido al desarrollo del género narrativo. El hilo conductor que las enhebra y las explica en el camino hacia un sentido totalizador de la novela, está dado en lo que podríamos tipificar como "memoria del comercio mundial". Efectivamente, de los dos núcleos narrativos que podemos distinguir en la novela, el *primero* gira alrededor de la compra y venta con el Oriente, desde Brindisi o desde Corinto; desde Venecia o Trieste hasta desembocar en el Mediterráneo. Las aventuras que dan como resultado la acumulación de riqueza y poder en este ámbito restringido de la obra se extienden luego hacia dos polos de desarrollo, dialécticamente opuestos pero necesariamente complementarios: el comercio que se irradia, por un lado, desde Wall Stret, desde la cúpula del Capitalismo, en Estados Unidos, donde el sistema propicia el negocio turbio, el enriquecimiento ilícito bajo la pantalla del esfuerzo individual, y en el cual los inmigrantes italianos luchan por defender sus intereses asociándose en organismos truculentos de los cuales Landolfo forma parte; y, por otro lado, el comercio o tráfico surgido *en* y *con* los países subdesarrollados (simbólicamente representado en "Puerto Pobre", en Casma-Perú) donde el intercambio de tipo colonial e imperialista tipifica muy bien estas formas inventadas por el Capitalismo para lograr su expansión y consolidar su poderío; en esta realidad político-social el hombre (Landolfo nuevamente) es un náutico en el sentido preciso y lato del término que llega a una ciudad miserable y merced a una prosperidad dudosa se encumbra y termina por alentar el descontento y el desarrollo de las incipientes reivindicaciones sociales. "Puerto Pobre", así, no viene a ser sino la respuesta irónica de *Puerto Rico*, bastión concreto del colonialismo y de la sociedad de consumo que alienta el sistema.

Siendo muy importante el basamento ideológico en que se sustenta la novela, éste es sólo el pretexto para *narrar*, porque en realidad la atención se concentra fundamentalmente en el mundo representado a través de las palabras y los acontecimientos descritos, utilizando el encantamiento de la fabulación creadora que permite el surgimiento de una naturaleza plagada de viajes, mares, puertos, ciudades, y un conjunto vivo de hechos y personajes solidariamente interdependientes, sosteniendo una estructura a la vez concatenada y fluida, de simbolizaciones que interactúan entre sí, y en donde no falta el humor y la ironía, la crítica alegre y desenfadada de costumbres y comportamientos ridículos. Con esta obra Augusto Tamayo Vargas aborda con singular éxito la novela de ficción, aquella que no tiene que ver directamente con las vivencias o sentimientos personales. Aunque es verdad que los ambientes externos, presentados con gran fidelidad, forman parte de experiencias recogidas realmente a través de continuos viajes por razones no literarias, esto no significa que la arquitectura de la obra no obedezca a una sólida estructuración formal y técnica de los recursos imaginados. Destacamos esta característica de *Puerto Pobre* porque en las dos importantes novelas anteriores (*Una sola sombra al frente* e *Impromptu del agua enferma*), Tamayo construye un mundo literario que tiene una marcada correspondencia personal a nivel de sentimientos y vivencias; la primera novela citada se vincula estrechamente con hechos y con personas de su vida familiar, de su realidad más próxima; igualmente en la segunda, aunque no sean tan claros los elementos vivenciales ya que se trata de presentar un balance entre dos historias disímiles en cuanto al medio y a los caracteres de los personajes —pues una se procesa dentro de la vida universitaria de la pequeña burguesía, y la otra en un barrio marginal con personajes del lumpen—, es evidente que la vida universitaria del autor influye en el ámbito de la novela; por otra parte, Lima es también un espacio vivo en donde se mueve el creador.

Por ser, pues, una novela de historias inventadas, *Puerto Pobre* nos invita a efectuar un breve parangón con la obra poética. Y lo hacemos, además, porque en ambas el *mito* es una realidad siempre presente y muy cara para el poeta y escritor, que aparece permanentemente para formalizar su emocionalidad, su propio mito o “estructura de existencia”. Recordemos por ejemplo, dentro de la producción lírica el “Poema de Vichama”, “De Dioses y de maíces”, “La posada del amanecer”, “De la Geo-

grafía y de la Historia", "Cantata augural a Simón Bolívar", etc.; que revelan la enorme importancia que tiene la historia y la tradición más antigua para Tamayo. En la novela que ahora estudiamos no es difícil reconocer el mito de Ulises y su peregrinaje para llegar a Itaca; o el de Cristóbal Colón descubriendo América; o el más moderno, el de la doctrina Monroe; y también el mito de Jonás en el buche de la ballena; y el de Jesús como redentor o salvador de la humanidad (*Salvador Mejía*, humilde poblador que acoge a Landolfo, náufrago en las costas de Casma, es una figura que va creciendo a medida que progresa esa historia, en desmedro del propio Landolfo que se empequeñece por la degradación moral que le da el poder mal constituido; él es, simbólicamente hablando, *Jesús el Mesías*, convertido, en los últimos capítulos en líder del pueblo). Esta predilección por el mito en la obra del escritor peruano nos aproxima a la definición antropológica de Cassirer, que rechaza la acepción de "sistemas de fábulas, de narraciones ficticias que relatan hechos de dioses o aventuras de héroes", para destacar más bien en el mito al hombre que ejecutando una ceremonia o ritual mágico experimenta la abismal profundidad de las emociones y las conmociones del instinto. Estas "antenas de la emocionalidad" son las que le permiten al propio Cassirer afirmar que la conciencia mítica del hombre primitivo nace de la profunda convicción de la *solidaridad fundamental e indudable de las cosas* (ángulo objetivo) y de la ardiente *necesidad de identificación que experimenta el hombre con el flujo universal de la vida* (ángulo subjetivo).

Tamayo Vargas va al encuentro del mito como quien bucea en la intimidad del ser. Pero si el mito es el elemento que enlaza la obra lírica y narrativa, es, al mismo tiempo, quien marca sus diferencias. Veamos: en la obra lírica el *mito* funciona para sostener la idea de "proceso como afirmación", como avance permanente de la Historia, reviviendo el concepto del "ser humano como hacedor". Este brillo y optimismo del espíritu, este elogio del constante emprendimiento y/o renacimiento, que podría estar representado por la *línea horizontal*, se opone al espíritu que, de manera general, aparece gobernando la narrativa del escritor: aquí funciona más bien el *círculo* que atrapa, caracterizando la frustración y los otros factores negativos de la existencia. *Una sola sombra al frente* representa, en última instancia, la presión y destrucción del personaje central por las fuerzas de la naturaleza y por la sociedad que lo rodea, aunque en

algún instante obtenga el momentáneo éxito de la comunicación inalámbrica; *Impronta del agua enferma* muestra también un conjunto de privaciones, como la del hombre que vive dentro del Barrio de Mendocita y que gana unos centavos cargando bulbos en el Mercado Mayorista, *Puerto Pobre* sería, en la dirección que nos hemos propuesto, el gran mito de la historia de la humanidad, ansiosa de solidaridad e identificación con la vida. En Landolfo Rúffolo, el múltiple y unitario personaje central, pesan nuevas y antiguas culpas.

El propio "yo literario" lo dice en la obra: "La visión dantesca de la historia de la humanidad se resume en él, en todos los atributos de maldad, de corrupción, de acabamientos sin acabarse". Los tres Landolfos de las tres historias que ocupan espacios y tiempos distantes y distintos, y que bien podrían estar unidos por lazos reales de descendencia, son más bien prototipos del hombre inmerso en las relaciones económicas de una sociedad determinada, cuyas raíces vienen del pasado y, sofisticadas, continúan extendiéndose dentro de un círculo vicioso en donde el hombre es su gestor y su víctima (tal el caso de Landolfo en Estados Unidos, que acaba suicidándose; y el de Landolfo en Casma, que sufre el rechazo del pueblo como producto del sistema que, consciente o inconcientemente, él ha propulsado).

Estructuralmente la obra clarifica el círculo aludido. Si graficamos el itinerario que tejen las historias, observamos que el punto de partida de la narración proviene de Grecia-Italia (¿la cultura occidental y cristiana?). A partir de ese binomio el círculo avanza, un segmento va hacia el sur, pasando por Argentina para subir luego hasta el Perú (la historia en Casma de Landolfo, cuyo destino es Estados Unidos pero recalca en el Perú, aunque podría haberlo hecho en cualquier otro país de la América dependiente); el otro segmento se proyecta por el norte, de Europa hacia Estados Unidos. Es decir, fuerzas centrífugas y centrípetas que circulan alrededor del polo de atracción imperialista.

La funcionalidad del mito —lo estamos viendo— difiere tratándose de la lírica y la narrativa. Pero finalmente sustentan las dos caras de la misma moneda. A través de la poesía Tamayo Vargas sublima al hombre y a la realidad que le ha tocado vivir. Su actitud esperanzada revela el deseo de un permanente renacimiento a partir de la dualidad vida-muerte. En la novela, por su misma naturaleza, la realidad está representada tal como ella es, con sus contradicciones socio-culturales. Desde esta oposición es posible entender que en la prosa de Tamayo apa-

rece otra naturaleza, menos fisiognómica, ya que sin apartarse del mito presenta la existencia de las cosas condicionadas por factores racionales y objetivos, por leyes universales, como la oferta y la demanda o el consumismo, por ejemplo.

Los valores narrativos que a nivel ideológico y formal hemos venido analizando no agotan esta sorprendente novela. En todo caso ellos corresponden a un solo *núcleo* de sustentación que tiene validez en sí mismo. Junto a él, muy finamente urdido, se superpone otro *núcleo* —correlato del primero—, que plasma, a nuestro entender, toda la *realidad literaria* de la obra entendida siempre como actitud y forma de experiencia. Nos referimos a la descripción de la actividad literaria del escritor y al papel que desempeña la literatura y el arte en general frente a la realidad que formaliza. Para entender lo dicho volvamos a la estructura de *Puerto Pobre*. Dijimos que se trata de la recreación de dos obras: *El testamento de un excéntrico*, de Julio Verne (especialmente las escenas referidas al “juego de la Oca”, a la red de supermercados y a las noticias en el “Herald Tribune”, pertenecientes a la historia en New York); y el *Decamerón*, de Boccaccio (la Cuarta narración de la Segunda Jornada “en la cual, bajo el reinado de Filomena, se habla de quien hallándose en apuros, consigue, más allá de toda esperanza llegar a un final feliz”). Ahora bien, la primera historia, temporalmente hablando, sucede en el propio siglo XIV, y es muy significativa porque en ella se transparenta la actitud del escritor frente al “material de trabajo” *escogido* de la realidad. En el impecable Capítulo V, Ducio prepara a Andreuola para pintar su retrato; mientras tal cosa sucede lee con gran regocijo —que comparte también su modelo—, la historia que Boccaccio ha escrito sobre Rúffolo, ante la mezcla de asombro, estupor y cólera de éste, que no acepta ser presentado en la narración del gran italiano como un hombre riquísimo que habiendo quedado pobre amasa una nueva fortuna dedicándose a la piratería. Landolfo protesta porque según él nada de lo que Ducio lee corresponde a su realidad, a su historia personal, a aquélla que él mismo contó a Boccaccio. Tamayo Vargas, el “otro” autor, anota inmediatamente: “Ese florentino le había sonsacado sus historias para crear una suya, ajena”. Pero Tamayo se convierte también en el “recreador de lo recreado”, y si Landolfo le toma cuenta a Boccaccio por sus “mentiras”, lo mismo tendría que hacer con el autor de *Puerto Pobre* que se “atreve” a contar no una sino tres historias que son tres evoluciones distintas de un solo acto creador,

de su "posibilismo fabulador". Leamos el siguiente párrafo del ya nombrado Capítulo V: "Vuelvo a decirte que sin la imaginación, el artificio, el poeta no sería tal. Tú eres un instrumento y date con una piedra en el pecho que eso eres en algo que se perenniza como es la literatura. ¿Quieres que cuenten exactamente los pormenores de tu vida? Tú eres conocido por esto y no por lo que eres. Serás ese y no tú ... Debes enorgullecerte de ser citado, traído y llevado como un héroe en plena vida (...) —La posteridad se acordará de tí y tú serás el de la leyenda. Mejor es aparecer como pirata y no como un simple comerciante arruinado y vuelto a enriquecer que es piratería sin ingenio y sin valor".

Sin embargo la obra de arte se apoya necesariamente en la realidad y surge de ella. El propio pintor "prepara" a su modelo aprovechando los mejores ángulos y la luz de la naturaleza: "Ducio sacó sus pinceles y sus colores, acomodó a Andreuola tomándola de la cintura de modo que la luz reflejase el lado izquierdo, se quedó un rato contemplándola, moviendo la cabeza de un lado al otro como aprovechando ángulos y efectos de luminosidad y luego hizo lo mismo con la de ella".

Para ser coherente con su "estructura de existencia", representada en su producción como una dramática línea de evolución permanente, Tamayo Vargas no pasma a sus personajes creados ni a sus historias. Los deja sueltos para emprender, siempre de la mano del escritor, una cuarta aventura, u otras más que se le ocurra. El último capítulo, extraordinario en su concepción, no exento de un sorprendente realismo mágico, abre el *círculo* que ideológica y formalmente caracteriza al primer núcleo de sustentación de la novela. Sobreponiéndose a la propia realidad —parece decirnos el autor— es necesario abrir caminos o hacerlos, porque el hombre (y el escritor es un buen ejemplo de ello) es capaz de "construir su historia". Para tal efecto el autor retrotrae la tercera historia —la de Landolfo en Casma—, y nos enfrenta a otra perspectiva admisible, intensamente alegórica: un terremoto devastador (referencia real al fenómeno telúrico del año 1970 que destruyó el Callejón de Huaylas y grandes sectores de la costa de Ancash) permite descubrir el cadáver de un naufrago en una isla desierta frente a Casma. Pascualita, que en la tercera historia descubre a Landolfo varado por las aguas y lo conduce a la casa de sus padres, y que luego, ya mayor, se convierte en la amante del naufrago, aparece, desde esta cuarta perspectiva —que es una forma de comenzar nueva-

mente la novela—, sosteniendo el cráneo del muerto. En una postura ritualmente hamletiana se introduce “lo maravilloso” como un recuerdo o reminiscencia del futuro que a ella (o al escritor) le ha tocado vivir en otra dimensión del tiempo. Absorta en la calavera sopla sus orificios, limpiándola amorosamente de polvos y desperdicios de las aves, y pregunta finalmente: “Me puedo llevar esta cabeza, ¿no? Y sintió que alguien estaba mirando detrás de las cuencas vacías”. Este final realmente estremecedor sintetiza de manera elocuente los dos núcleos vitales internos del relato y le proporciona unidad y coherencia a los elementos del mundo representado.

La realidad externa e interna y el acto creador social e individual se elevan, así, como signos heroicos transcendentales. Constituyen también la más significativa expresión de su originalidad.

* * *

B.— HALLAZGO DE LA VIDA

Con un innato sentido de lo plástico y las transparencias, Augusto Tamayo Vargas penetra, a través de su obra poética, en lo profundo de la naturaleza y de la vida a base de una sensibilidad lúcida, fresca y no menos estremecida. Con emoción siempre ascendente, el pensamiento del poeta, en su grado más alto, alcanza a la humanidad toda y establece una dirección cósmica.

Después de los primeros tanteos recogidos por el autor en *Experimentos vanguardistas* (1930-1933), su libro *Ingreso lírico a la Geografía* (1934-1939) es el que establece las coordenadas que han de dirigir sus cualidades expresivas: la idea de proceso, de avance permanente de la historia, donde aparecen los más remotos contactos del hombre o viajero de la tierra, dejándole a ésta su huella y su impronta para cambiarla, modificarla, en suma, construirla permanentemente, reviviendo los mitos más antiguos del “ser humano como hacedor”, como constructor que hace crecer la fuerza y la luz a costa del arado o el buril hundido en la madre-hembra-tierra. El poema inicial de este libro es ejemplar: “Hay en el arado/ la insólita apariencia de una vida remota,/ despintada en la tierra con colores de rama,/ con esencia de sombra en los brazos abiertos.// Rondando en la semilla: / el campesino que arrastra su imagen/ desde el transfondo negro de pasado continuo/ hasta el mundo que insurge en su espalda”. Es

el arado la cortadura en el tiempo que, con su ritmo renovado, abrevia el camino presente para acoger el futuro: "Porque el puerto/ era yo que quedaba;/ y el viajero/ era yo que partía". Esta postura dialéctica del ser y volver a ser ("en todos los caminos hay siempre una alborada/ y una puesta de sol"), impulsa a cortar las marañas para que echen flores todos los senderos. En este brillo permanente del espíritu, en esta exaltación del constante emprendimiento, en ese elogio del saber sobreponerse, están las bases emotivas de una importante vertiente estética de la poesía de Augusto Tamayo Vargas: "Tú, lírica y eterna saciedad/ de selva virgen en desierto verde,/ de trochas que se hicieron en la mano/ como un florecimiento del machete".

El hacerse superior a los obstáculos y a las adversidades es la lucha que plantea el poeta; lo que significa el reconocimiento de dos variables que controlan la existencia y que pugnan por entronizarse: el sentimiento de derrota, que es siempre de ruptura, desorden y estrago, y el sentimiento que impulsa hacia la construcción y hacia los logros más edificantes. La poética de Tamayo Vargas va marcando estos dos pasos a través de toda su obra. Algunos títulos también expresan esa dualidad, tal el caso de *Poemas de muerte y esperanza* (1940-1945). Aquí el autor construye un canto en seis partes (nos referimos al libro publicado en forma independiente) que —a partir de la conmoción producida por la destrucción nazi—, plantea la doble valencia, la de la muerte y la de la vida. En tono marcial, vibrante y sonoro, conscientemente recitativo (Aristóteles le da este valor cuando destaca el ritmo de la epopeya), y utilizando el dístico y los hemistiquios para resaltar las contracciones, así como la anáfora y el epímone para relevar el énfasis, y las estrofas medidas para dar solemnidad y majestad al estilo, el poeta nos dice que la vida ha sido hecha para ser vivida, no para matarla, y que de los escombros ha de surgir la nueva redención prometeica, de las sobras brotará el fuego liberado, de los huesos crecerá nuevamente la carne, y brotará de la semilla-noche la espiga —verdor. El mensaje que aparece en los versos finales de cada uno de los poemas merece ser destacado: "Los hombres tenían por hacerse un mundo;/ y han de revivirlo sobre frescos túmulos"; "Con la metralla y la granada hechas/ sobre los biceps del hombre que pelea:/ espigarás para la vida nueva"; "Los anhelos colmados aquí están esqueletos/ para un mundo de sobras que forjaron los tanques"; "Para tu imagen nueva se olvidarán los siglos"; "Un alba muy blanca detrás del velero./ Ha partido el viejo con

la niña al hombro/ y está crepitando de nuevo la tierra". En el discurso poético el júbilo es la meta y corresponde al "punto final de la guerra" que es cuando aparece con mayor nitidez la doble vía —la vida y la muerte— que construye a la parábola y a su síntesis: "Es el día de la fiesta/ es la fecha de la siembra./ Y han llegado —como en años no llegaron—/ cabalgando en las angustias/ de los cercos melancólicos y heroicos,/ los labriegos,/ las mujeres con los niños a la espalda/ bajo el sol". Colocado en el lugar más lírico del canto épico, Tamayo expone su resonancia personal, afectiva, de los acontecimientos extremos que se narran. Algo de Píndaro viene con estos versos, por la inventiva audaz, por la energía de la expresión, por la abundancia y riqueza de las imágenes, por el calor que impulsa al relato interiorizado.

La resonancia de lo externo en lo interno es uno de los valores de la poesía. Tamayo Vargas, al ganar en 1946 los Juegos Florales de Barranco con su obra *Del mar, del amor y de la sinrazón*, se refería a esa resonancia cuando confesaba: "Crece mi confianza en el valor de la Poesía y en la necesidad de seguir luchando por ella, de convertirla en arma política de la vida cultural, abriendo las ventanas de la inteligencia y del sentimiento para la gran batalla de la inteligencia humana".

"Del mar, del amor y de la sinrazón", "De la naturaleza de las cosas" y el "Poema de Vichama" conforman el libro *Camino de poesía* (1946-1949). El primero es muy importante porque abre lo que podríamos llamar la "línea esteticista" dentro de la poética del autor. Esta vertiente, que se apoya en los grandes mitos griegos: Medea, Ariadna, Teseo y Jasón, ha de recorrer, dentro del propio mundo representado, el camino hacia la verdad y la belleza conjugándose, como es claro advertir, con la ruta signada por la búsqueda de la felicidad del hombre. En este afanoso itinerario están presentes, nuevamente, la muerte y el amor (o la vida), con su perdurable instinto de naturaleza: "Por sobre mares sangre/ cabalga furioso el tutelar instinto/ mientras rojas antorchas iluminan interiores caminos".

"De la naturaleza de las cosas", que lleva el mismo título de la obra de Lucrecio (*De natura rerum*), se inicia con un epígrafe referido a Venus: "Debajo de la bóveda del cielo,/ por do giran los astros resbalando,/ tú has poblado el mar que lleva naves,/ y las tierras fructíferas fecundas;/ por ti todo animal es concebido/ y a la lumbre del sol abre sus ojos". El espíritu de estos versos del gran epicúreo está presente en tres poemas: "El morir", "Tú, la Muerte y la Eternidad" (que en la obra completa

aparece como el primero de los *Poemas de Muerte y Esperanza* y "Entusiasmo de la piedra y del Hombre", en los cuales se razona nuevamente sobre la vida y la muerte. No vivimos para morir, dice el poeta; morimos para vivir, porque la muerte preña a la vida renovada por donde "se escapa una palabra que dice eternidad". Los tres tiempos representados por los poemas ya aludidos patentizan un ritmo interior válido para gran parte de la obra de Augusto Tamayo Vargas. Ese ritmo se inicia quieto o en espasmos, luego se enardece y, finalmente, propicia largas distensiones y rebalses del ánimo, a la manera del movimiento de un río que avanza incontenible hacia su meta: "Cómo mi oscuro corazón sumido/ en turbiones de sílices de antaño/ pudo ser antracita de mil siglos/ y estar presente en la raíz del vértigo.// Flotar desde la noche inmadura/ y galopar hacia la muerte cierta,/ para gozar en agua, estrella, insecto/ y ser triunfal como si fuera el número.// Corriendo está sobre las alas mares/ con savia roja inmaterial de cobre,/ y espiga en granos, tensa y lasciva,/ la cósmica añoranza de las aves". Ese es el mecanismo de los versos; con el tiempo y el espacio desplazándose en ciclos, hacia el tiempo largo, transmutado "en nombre y verbo", porque "detrás de la pena (se sobrepone). el río".

El "Poema de Vichama" reproduce acertadamente no sólo el mito — en su acepción de fábula, relato o tradición, tan importante dentro de la obra narrativa y poética del autor— del origen del hombre en la costa del Perú, del desarrollo de las especies vegetales y animales y del proceso social del cultivo en la zona desértica, sino que expresa también el "mito del poeta", es decir, el mito "como forma, como estructura de existencia" en la definición de Gusdorf (1). No es el "Poema de Vichama" la única muestra clara del mito del autor, pero es una de las más significativas por su poder de condensación. Esa "estructura de existencia" es la que crea su verdad y está ligada al primer conocimiento que se adquiere de sí mismo y del mundo que lo rodea. Tamayo Vargas, a través del medio plástico "mito-lenguaje", revela su mundo y su realidad, y nos propone esa visión para que nosotros también veamos ese mundo y esa realidad como una percepción profunda de la vida y de la existencia. Y esa captación profunda que corresponde al mito está signada por el *entusiasmo*, en su significación de inspira-

(1) Georges Gusdorf, *Mito y metafísica*, Bs. As., Nova, 1960, p. 13.

ción exaltada, de emoción extraordinaria del alma y de gran admiración por la naturaleza y la vida. En la confrontación con los estados depresivos, con la angustia y la oscuridad del alma, el brillo del espíritu jubiloso se sobrepone. Para el mito de Tamayo, *vida-muerte-renacimiento* constituye una tríade ubicable dentro de nuestra propia tierra, sin ningún tipo de referencia o especulación metafísica: "El hombre deificando la materia y orando ante las lenguas de tierra; y llevándole incienso y licor de maíz.// Y crecieron los años sobre los hombres.// Y se formaron como huaycos los cantares.// Para cuando la tierra se cubra de brotes; para el amanecer, para el camino, para los amores y para el hijo; para la niebla de la angustia; y para el morir".

¿Qué nuevos aportes trae *Estación y éxtasis* (1950-1957)? Consideramos que, aparte de ser, en sus aspectos más significativos, un testimonio emotivo de su permanencia en Río de Janeiro, en este libro se conjugan las dos direcciones de su poesía: la del compromiso con la naturaleza y con el hombre que la habita, y la de la apreciación plástica de la propia palabra poética, recreada con nuevos aires de modernidad: "Tupí, tupí, tupiyé,/ para mulangús de incendio./ Para las medusas prietas,/ Cayú, cayú, cayúa". Pero no se trata sólo de la unión de dos vertientes. Se trata de llegar al punto exacto en donde naturaleza y belleza condicionan al arrobamiento como máxima "acción de estar", en la cual se hace más ostensible la presencia del cuerpo que se queda y del espíritu que vuela buscando su "ración de belleza". "Cuando estos poemas —decía Manuel Bandeira— salgan a la publicidad verán los brasileños cómo esa ración de belleza fue asimilada por nuestro sensible visitante, y cómo ella fue transmutada en otra categoría de belleza tan conmovedora como la natural y menos precedera".

El sentido de "desplazamiento", propio de la praxis poética de Augusto Tamayo Vargas, alcanza valor de símbolo bisémico en *Estación y éxtasis*, puesto que no es sólo la presencia deslumbrante de la ciudad carioca sino que, además, connota la "llegada", la meta alcanzada en espacio y tiempo. Por eso vale como resumen estos en donde el sediento hace su propia síntesis: "Yo que hablé de la muerte y la esperanza/ de renacimiento florecido,/ de imagen perspectiva de mujer y de madre/ perdurando en los siglos olvidados,/ aquí vengo,/ a recibir el agua de la naturaleza/ hecha ciudad y bosque;/ pez y mar;/ ancla de pájaros atlánticos;/ nido de los gigantes rojos y de las

carabelas/ trepadas en los morros/. Yo también llegué a ti Río de Janeiro”.

En 1966 Tamayo Vargas publica en la Argentina *Nuevamente poesía* (1958-1965), y en 1970, en México, aparece *Amor por América la pobre* (1968). La importancia del primero radica en su condición de antología realizada por el propio autor, en la que aparecen poemas ya publicados junto con otros inéditos, a través de los cuales es posible rastrear los significantes de su estilo poético e interpretar la etiología de los mitos personales. Este libro es también significativo porque, en oposición a la tendencia alborozada, introduce la tierna y melancólica línea del “regreso”, especialmente en las secciones denominadas “Poemas de la soledad y del atardecer” y “poemas del aire”. Estos ejemplos pueden ser suficientes: “¿No lo saben, amigos?/ Conforme pasa el tiempo/ la luz es más oscura;/ hay un lamer de voces/ que vienen desde el fondo;/ muchas rosas se pudren/ en los sucios rincones/ de los cuartos;/ el pan pasa muy lentamente/ por la garganta;/ y todo adquiere un aire de distancia” (“Simplemente”). “Perdida el ala/ camino del regreso,/ así me encuentro,/ raíz del alma” (“Regreso”). Pero la esperanza, como deseo y confianza que sublimiza la realidad, es una “posta” que debe ser recibida cuando las fuerzas flaquean. Y por eso ahí está “Esperanza en los días que vienen”, que alcanzara gran popularidad en la Argentina: “Yo tengo el corazón puesto sobre el futuro./ Puesto en los hijos que de mis hijos vengan./ Puesto en el corazón de los que vengan luego./ Puesto en los miles que han de vivir mañana.// Tengo puestos mis brazos en las calles del mundo./ Puestos en los hijos que de mis hijos vengan./ Cuando vengan hacia la tierra las mieses desde el aire;/ cuando giren los astronautas en torno de las rosas.// Tengo los ojos puestos en los números del calendario próximo./ Puestos en los hijos que de mis hijos vengan./ Cuando vengan marcando con su ritmo el rojo de las fiestas/ y tengan en sus manos tréboles de diez hojas // Yo tengo mis pies puestos/ en el camino del tiempo que se viene./ ¡Y he de llegar a verlo!”.

Amor por América la pobre tiene, en la edición mexicana, una estructura basada en textos también publicados anteriormente, a los cuales se les ha añadido otros nuevos. Dentro de estos últimos destacan los mitos que aparecen en “De dioses y de maíces” y “La posada del amanecer”. Estos poemas, que aparecen junto al de “Vichama”, revelan, una vez más, la enorme importancia que tiene la historia y la tradición para Tamayo.

Su estudio nos llevaría a configurar todo un metalenguaje del mito. También son dignos de destacar, por el ensanchamiento del "espacio poético", el grupo de poemas titulado "De la Geografía y de la Historia" en donde, al inicio, aparece una bella carta que tiene como marco el paisaje de la gran patria americana/ Al final de la epístola hay una sentida exhortación: "Yo te lo digo, hijo, soñemos con sólo un pie en la marcha hacia adelante". Dos largos poemas: "Bolívar es la lucha que no acaba" y "Cantata augural a Simón Bolívar" (que en la obra completa aparece publicado como un libro aparte) están en este recorrido que asimila las huellas pasadas para, desde allí, integrarlas con el futuro del continente. El gran aporte se da, sin embargo, en "Canto Coral de Indias, Capitanes y Astronautas bajo los cielos de América", publicado en forma independiente en 1977, en una bella y moderna edición de Arte Reda y la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En este texto, la exaltación cósmica, que venía germinando en anteriores poemas, alcanza un tono mágico y heroico simultáneamente. Por intermedio de un lenguaje destellante y de metáforas en permanente expansión, se sustenta una composición que avanza por los caminos del canto épico, con sus divisiones marcadas por los personajes que "tañen casca- beles"; por hombres —semidioses o héroes parecen— que tocan a "tambor batiente"; por sonoras voces que "acompañan los mo- tores" y le dan el acompañamiento coral a los que compiten en el gran estadio del universo por la paz y la fraternidad, desde Píndaro a Gagarín, pasando por las profecías de César Vallejo: "Y la espiga será por fin espiga". Este texto que tiene toda la fuerza dramática para ser representado, recorre y reconstruye, en sus progresivas tensiones (nuevamente la estampación del "desplazamiento"), el pasado, el presente y el futuro de América alzado ante el mundo. La pirámide de este canto americano que apunta hacia el cosmos contiene uno de los lenguajes más ricos y bellos de la literatura de nuestro tiempo: "Los ovnis han incen- diado el orbe./ Corren atletas en el espacio olímpico/ y detrás de la atmósfera los satélites/ se embriagan de Luna y Marte/ y rompen los moleños de Mercurio/ y las carnes de Venus/ para traer las piedras a este mundo/ y otra vez hacer mover a los mo- linos./ Hay una luz intensa/ y un solo pan para todos los habitantes de la tierra./ ¡Ea! ¡aleluya! ¡Hurra!".

Con *Arco en el tiempo* (1966-1971) encontramos otro momen- to en el lenguaje del poeta. Por un lado se extienden los temas hacia las resonancias interiores, insistiendo especialmente sobre la

soledad, la familia, la observación de las cosas, etc. Por otro lado el trabajo formal depura, ciñe e intensifica más al verso. Por primera vez aparece, de manera notoria, el poema corto, como éste, que siendo toda una poética abre el libro: "Hay un camino de árboles,/ un mar al fondo,/ pero tan sólo miro,/ el pequeño guijarro/ hecho de siglos/ que tantas manos apretaron". También se percibe un autocontrol de su sensibilidad herida, con lo cual, sin embargo, se hace más notoria la soledad: "La soledad que tengo está fluyendo/ para mí./ Es simple soledad de muy adentro./ Y no tiene que ver con la alegría del transcurrir./ Doliente, dolorosa alegría del transcurrir". La economía de palabras —lo estamos viendo— trae otra vibración, otro ritmo y otro ensanchamiento íntimo del tono: "Sed, manantial, agua;/ hambre, fogón, carne;/ miseria, indignación, cambio;/ sed, sedante; indignación, violencia./ Gris amaneció el aire,/ poniente extendió en la tarde/ incendio detrás de la montaña;/ blanda vino la música, mujer cabe/ y fue tierno el ocaso". Es una poesía madura, hervida en los calderos de la misma vida, que busca otros caminos coperimentales. Es una poesía en la que, a pesar de la congoja existencial y del tiempo que aqueja más que nunca continúa sobreponiéndose el entusiasmo por la vida, por la vida a pesar de todo: "Vivir en el vivir de algo lejano/ allende la barrera de mi muerte". Estas dos caras de la moneda, estos dos signos diferentes, se amalgaman en este libro emotivo y profundo: "La luz se ha hecho en esta tarde, en otra tarde./ Y estamos creando rápidamente nuestra vida a fuego de hoja,/ antes que nos llegue ese séptimo día del descanso,/ que ayer sentíamos próximo, inevitable./ Los puentes y el sueño son la extraordinaria poesía por donde nos abrazamos./ ¡Oh sol de la tarde cayendo a raudales!/ El teléfono puede marcar hoy línea abierta/ en un acompañado timbrazo largo".

Desde *Ingreso lírico a la Geografía* (1939) hasta *Arco en el tiempo* (1971) es posible observar en la obra de Augusto Tamayo Vargas un movimiento, que partiendo de la admiración y exaltación a la Vida, se introduce luego en la confluencia donde acuden, dramáticamente, el arrobamiento frente a la naturaleza, por un lado, y el sentimiento de soledad y de tristeza, por otro. Este último acento, sin embargo, no hace perder en ningún instante su permanente norte esperanzado. En *Hallazgo de la vida* (1971-1979), décimo poemario que cierra, hasta el momento, su obra completa, y da el nombre a todo el libro, la dirección

del proceso que hemos diseñado se invierte. En efecto, si en el primer caso nos encontramos directa y casi "físicamente" con una poesía en donde la vida es un hallazgo deslumbrante que llega a nuestros ojos sin proponernos, en el segundo caso —el último libro— la vida como "hallazgo" es el producto de una búsqueda y de un descubrimiento que surge de nosotros mismos, a partir del esfuerzo algunas veces doloroso y otras exultante.

Los títulos musicales de *Hallazgo de la vida*, libro maduro, de lenguaje destilado e intenso, nos conducen hacia la dimensión del gozo como vibración interior del ánimo y como diapasón que regula la voz íntima del poeta, sintonizado con el tiempo de su propio ser. La "visualización" de este desarrollo emotivo se da, a partir de "Adagio" (movimiento lento), como aceptación de una realidad cruel que rodea a nuestra existencia: "Admitámoslo./ Nos hallamos exhaustos, dormilados/ frente a horrores de sombras detenidas,/ de paredes salpicadas de sangre/ de romas cuchillas abriendo sus bucéfalas mandíbulas./ de siniestros azotes en turbios callejones/ de no tener el vaso de agua/ cuando la sed nos teje su verde telaraña". Posteriormente, en "Andante", el movimiento se acelera: "El océano, en tanto, viene andando/ camina,/ lentamente ondulando./ ¿No lo sientes acaso. cómo avanza/ todavía/ hasta ungirnos las manos?". Este tiempo interiorizado es luego, en "Scherzo", un movimiento incontenible, una flecha que se proyecta desde el pasado hacia el futuro, en busca de la belleza alucinante, de aquella luz que permanece en el horizonte, más allá del olvido: "De Capricornio a Acuario,/ desde candente hierro, sangre cierta,/ núbil cuerpo de ingrátida Amaltea/ a atmósfera de agua que nos cubre,/ y que inunda de luz hasta las vísceras,/ el año pasa hacia el final del año./ A cada rato repican los cohetazos".

La tríade "Adagio", "Andante" y "Scherzo" recepciona, en su mismo proceso, un curso y recurso permanente, inexorable y dialéctico, que fluctúa entre la vuelta y la contravuelta, o, también, entre la "aceleración" y el "regreso"; entre lo antiguo y lo nuevo, o renovado; entre la tierra que queda y el sueño que vuela. Esa empecinada conciencia que lo impulsa siempre a "volver a empezar" se manifiesta en la cuarta y quinta parte —en "Nuevamente andante" y "Allegro"— tomando en cuenta que la vida no es sólo un regocijarse por el hecho de sentir la existencia; el "hallazgo" ha de centrarse, fundamentalmente, en el descubrimiento de su densidad y de su ritmo, palpitando

—lo dijimos— en las honduras del auténtico ser del hombre, circulando de dentro hacia fuera, y viceversa, como una exósmosis y una endósmosis que intercambian sus fluidos entre el *recuerdo* y la *espera*, de una parte, y el *futuro* o el *encuentro*, de otra, futuro éste descubierto fraternalmente para todos: “Yo estaba desde temprano/ —te acuerdas tú amanecer,/ entrando a puntadas largas,/ comiéndote a poquitos las cortinas—/ con recuerdos a caballos sobre deshecha almohada./ Esperaba con la paciencia exacta./ Esa paciencia que me recomendaba el caer de los copos de agua/ sobre el bronce” (de: “Otra vez andante”). “Traigo entre los ojos auroras boreales, lamiéndose la miel de las aldeas, bulldózeres rompiendo las entrañas de una calle de sombra en la montaña, en estación de lluvias con flores derramadas, sobre el pasto, mientras se viene cascabeleando enferma la tormenta que se nutre de asfalto./ Todo está en la mañana./ En medio, sólo en medio, sobre un mapa de tierra entre dos mares, cabalgado en la línea de un satélite hermano de la estrella más pequeña, cogido de su mano, está también la voz de tantos hombres con acento de brazo en las vocales”.

Pero el mejor ejemplo que sintetiza la poética del autor está en este apretado poema que habla por sí solo: “Llegar/ Partir/ Nacer/ Morir/ Partir/ Recordar/ Volver/ Renacer”, cuyo ritmo entrecortado, vibrante y reiterado se ha de desarrollar en las dos últimas partes del libro, en “Dissonanza” y en “Rondó”, es decir, entre la falta de conformidad y desarmonía implícita (“Acaso entre el gentío hielo exhalo/ la sola soledad quiebra y deshoja”) y la insistente repetición como brechas incesantes que calcan el espacio musical del propio pulso abierto a la vida misma (“Vuelta de oscuras golondrinas ante cristales./ Descubrimiento del día/ en el universo/ dándonos aletazos”).

El “*desplazamiento siempre hacia*” cristaliza, pues, esta poesía constantemente en movimiento, horizontal: “no esfera, no, que no volvemos girando en curva alguna”. Es el “hallazgo de la vida” como sorpresa de llanura deslumbrante, como espacio de renacimiento permanente. Es, quizá también, la vida que se halla a sí mismo, que se encuentra consigo de repente, o la vida que inventa su propio cauce para permanecer o “estar” siempre en plan de futuro, por encima de cualquier abrojo, mostrando su “alarde de eternidad”. Esta última connotación de la vida como hallazgo está en “Sueño final de Odiseo”, el último poema que cierra la valiosa obra poética de Augusto Ta-

mayo Vargas: "No Maga Circe/ transformando en fantasmas/
—con obscenas figuras—/ los recuerdos.// No tampoco Calypso/
enconchando la vida/ con sórdida avaricia/ en clautros bajo tie-
rra.// Tan sólo Nausicaa burilada en la arena/ fina clave/ va-
porosa bajo el fuego del sol/ relejendo en las olas/ historias y
poemas/ que Odiseo dejó".

Coherente con la idea de renacimiento permanente, el poeta
sabe que por encima de su presencia física la obra queda como
impronta de la propia vida. Por eso sabe parodiar a Borges cuan-
do dice: "Durarán más allá de nuestro olvido/ no sabrán que
nos hemos ido". Y es que el lector, tomando la obra en sus ma-
nos y leyéndola, recibirá una herencia estremecida: la poesía; y
habrá hallado una vida: la del poeta, que perdura.

INFORMACION ACADEMICA

Elección de Junta Directiva

El 18 de enero de 1979 se celebró Junta académica con el objeto de elegir la Junta Directiva para el período 1979-1981 de acuerdo con los artículos 12º y 13º de los Estatutos de la corporación.

Presidió la sesión el Director don Aurelio Miró Quesada, quien reseñó en breve resumen la marcha académica durante el último trienio y agradeció la colaboración prestada por todos los señores Miembros de Número y manifestó su propósito irrevocable de no aceptar una nueva designación.

Realizada la votación, pudo elegida la siguiente Junta Directiva:

Director: José Jiménez Borja

Censor: Oscar Miró Quesada

Secretario: Augusto Tamayo Vargas

Tesorero: Estuardo Núñez

Bibliotecario: Luis Jaime Cisneros.

La Academia rindió homenaje al Doctor Miró Quesada por su fecunda y brillante gestión y le encomendó que continuara con la dirección del Boletín, encargo que aceptó gustoso.

Ei 8 de marzo se realizó en uno de los salones del Country Club de Lima la comida que los señores Académicos ofrecieron a don Aurelio Miró Quesada, como expresión de simpatía por su labor de doce años en la Dirección de la Academia.

Ofreció el homenaje el nuevo Director, don José Jiménez Borja, en términos elogiosos y cordiales, a los que contestó el señor Miró Quesada con palabras de afecto y de reconocimiento, así como la expresión de su vivo deseo de que prosiga no solamente la valiosa labor de la Academia sino el espíritu de camaradería que la ha marcado siempre.

Unos días después se efectuó en el Casino de Miraflores la comida ofrecida al nuevo Director de la corporación por los miembros de la Comisión Lexicográfica.

En nombre de los asistentes pronunció unas palabras don Aurelio Miró Quesada, quien expresó el alto aprecio intelectual y el afecto personal que todos sienten por el Doctor Jiménez Borja, lazo de unión de la Academia por su diligente desempeño de la Secretaría durante casi cuarenta años y su actuación en la Comisión de Diccionarios de la Real Academia Española.

Don José Jiménez Borja agradeció vivamente esta manifestación de sus colegas.

Nuevo Académico de Número

En la sesión de 12 de julio de 1979, y en aplicación de los artículos pertinentes de nuestros Estatutos, se procedió a la elección de un nuevo Académico de Número.

Resultó elegido don Alberto Tauro del Pino, distin-

guido historiador, investigador literario y catedrático universitario. El doctor Tauro, nacido en el Callao en 1914, egresó del colegio de la Inmaculada de los Padres Jesuitas en 1930 y cursó estudios en las Facultades de Letras y Derecho de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde optó el grado de Doctor. Profesor en varios colegios de educación secundaria, se incorporó a la Universidad de San Marcos como catedrático de Historia y ha tenido a su cargo el Departamento de Publicaciones. En la Biblioteca Nacional ha tenido la dirección del departamento de Investigaciones Bibliográficas y ha sido profesor en la Escuela Nacional de Bibliotecarios. Miembro de la Academia Nacional de la Historia, de la Sociedad Peruana de Historia y de la Sociedad Geográfica de Lima, ha sido Presidente de la Asociación Nacional de Escritores y Artistas, y entre sus estudios de historia literaria figuran los dedicados a "El Espejo de mi tierra" y "Felipe Pardo y Aliaga, periodista", "Amarilis indiana", "Esquividad y gloria de la Académica Antártica", "Elementos de Literatura Peruana", "Bibliografía del Inca Garcilaso de la Vega", "Amauta y su influencia", "El indigenismo a través de la poesía de Alejandro Peralta" y ediciones anotadas de ilustres escritores del Perú republicano.

Día del Idioma e incorporación del Académico don Javier Sologuren

El 23 de abril, como es tradicional, la Academia Peruana de la Lengua conmemoró el Día del Idioma con la acostumbrada Misa en sufragio de los Académicos fallecidos, oficiada en la iglesia de Santa Rosa de los Padres, y una sesión pública en el salón de actos del Instituto Nacional de Cultura.

En esta oportunidad, y luego de las palabras de ofrecimiento del Director de la Academia, don José Jiménez Borja, el nuevo Miembro de Número don Javier Sologuren leyó su discurso de incorporación sobre el tema: "Perspectivas sobre la poesía de Emilo Adolfo Westphalen".

Contestó al recipiendario el Académico don Luis Jaime Cisneros; y los tres discursos pronunciados en este importante acto se reproducen en este Boletín.

En memoria de don Pedro Benvenuto Murrieta

El 2 de julio se llevó a cabo en el auditorio de la Universidad del Pacífico una solemne actuación académica en homenaje a quien fue Rector Emérito de esa casa de estudios e ilustre Miembro de Número y Tesorero de nuestra corporación don Pedro M. Benevenuto Murrieta, en el primer aniversario de su fallecimiento.

Se inició el acto con unas palabras del Rector de la Universidad del Pacífico, Licenciado Estuardo Marrou Loayza. Siguieron luego los discursos del Señor Víctor Flores Mancilla, en representación de los alumnos y del Doctor Ricardo Arbulú Vargas, Director de la Biblioteca de la Universidad. A continuación promunciaron palabras de adhesión el Doctor Carlos Daniel Valcárcel, por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, el Doctor José Agustín de la Puente Candamo, por la Pontificia Universidad Católica, el Doctor Gabriel Martínez del Solar, Director del Instituto Peruano de Cultura Hispánica, la Doctora Ella Dunbar Temple, Directora de la Sociedad Peruana de Historia, y el Doctor José Jiménez Borja, Director de la Academia Peruana de la Lengua.

Homenaje a don Francisco García Calderón

En su sesión del 12 de julio, a pedido de don Aurelio Miró Quesada, la Academia Peruana de la Lengua acordó un homenaje al insigne hombre público don Francisco García Calderón, en este año en que se conmemora a los Héroes de la Guerra del Pacífico. Su patriótico comportamiento en el conflicto, su abnegado servicio al país como Presidente del llamado Gobierno de la Magdalena, su tenaz empeño en evitar la cesión territorial y su digno cautiverio en Chile se hallan en el recuerdo de todos los peruanos. Se une para nuestro cuerpo literario la circunstancia especialísima de que don Francisco García Calderón fue elegido en 1879 Miembro Correspondiente de la Real Academia Española, fue fundador de la Academia Peruana y su Director en su instalación en 1887 y en su condición de Rector de la Universidad Mayor de San Marcos concedió además el Salón General para la ceremonia de inauguración de la Academia.

Visita del Académico brasileño Odylo Costa Filho

En el mes de mayo llegó a Lima el ilustre miembro de número de la Academia Brasileira de Letras don Odylo Costa Filho, poeta, ensayista, novelista y muy prestigioso periodista del Brasil. Con ese motivo, la Embajada de su país y la Academia Peruana de la Lengua organizaron un acto académico en el Instituto Nacional de Cultura, donde el Académico visitante sustentó una conferencia sobre "Literatura brasileña contemporánea". En nombre de nuestra corporación lo saludó el Académico don Estuardo Núñez, quien pronunció el discurso sobre "El Perú y la cultura luso-brasileña" que publicamos en este Boletín.

Infortunadamente, sólo poco después, el señor Costa Filho falleció en forma súbita en Río de Janeiro de una afección cardíaca.

Consejo General de Cultura

El Director de la Academia Peruana de la Lengua, don José Jiménez Borja, ha sido designado miembro del Consejo General de Cultura, órgano consultivo de la Dirección General del Instituto Nacional de Cultura.

Comisión Lexicográfica

La Comisión Lexicográfica de la Academia ha continuado sus reuniones habituales para el estudio de los peruanismos, la revisión de las palabras de uso común en el Perú que no figuran en el Diccionario de la Real Academia y el registro de nuevas acepciones. En la revisión por orden alfabético del Diccionario oficial se ha llegado ya hasta finalizar la letra "M". Además ha resuelto consultas propuestas por diversas instituciones.

Sede para la Academia en la Casa de Oquendo

Por Decreto-Ley N° 22677, y de acuerdo con el convenio celebrado con el Patronato del Colegio Mayor Peruano San Martín de Porras, se ha dispuesto que este Patronato ponga a disposición del Ministro de Educación los fondos que le fueron asignados en las partidas presupuestales de 1965, 1966 y 1967 y cuya renta asciende ahora a una suma importante, a fin de crear en Lima el "Centro Cultural Inca Garcilaso de la Vega".

En el Decreto-Ley se establece también que dicho patrimonio será destinado a la adquisición, restauración y equipamiento de la llamada "Casa de Oquendo", o "de Osambela", situada en la antigua calle de la Veracruz (hoy jirón Superunda), N° 274 al 312, y declarada monumento histórico/ y por su valor arquitectónico, representativo de una época.

La "Casa de Oquendo" será sede de instituciones culturales particularmente vinculadas con España, entre las que el Decreto-Ley considera en primer término a la Academia Peruana de la Lengua.

Para poner en marcha las labores de restauración y preparar el reglamento de su uso, el Ministerio de Educación nombró una Comisión de Alto Nivel presidida por el Director de nuestra corporación don José Jiménez Borja.

El acto de entrega de la Casa de Oquendo, futuro "Centro Cultural Inca Garcilaso de la Vega", se efectuó en una ceremonia habida en el patio de aquella casa que, como monumento nacional, está por restaurarse en toda su plenitud. En dicho acto se leyeron los documentos oficiales respectivos que insertamos a continuación.

DECRETO LEY N° 22677

EL PRESIDENTE DE LA REPUBLICA

POR CUANTO:

EL GOBIERNO REVOLUCIONARIO HA DADO
EL DECRETO - LEY SIGUIENTE:

EL GOBIERNO REVOLUCIONARIO

CONSIDERANDO:

Que el Estado por intermedio del Ministerio de Educación transfirió al Patronato del Colegio Mayor San Martín de Porras, la suma de S/. 7'601,000.00, mediante sucesivas Partidas Presupuestales en los años de 1965, 1966 y 1967, con la finalidad de construir una residencia para peruanos que realicen sus estudios universitarios en España — Madrid —, proyecto que ha devenido inejecutable por razones fiscales. Dicha suma ha sido preservada por el Patronato en el Banco Wiese Ltda, en moneda extranjera, y ha quedado revaluada en US \$ 145,531.24 al 6 de junio de 1979, más los intereses devengados a la fecha;

Que el Patronato del Colegio Mayor San Martín de Porras ha sido reconocido mediante Resolución del Ministerio de Educación N° 712 de fecha 12 de Marzo de 1965, teniendo entre sus fines, el de difundir los valores de la cultura peruana en España y en el resto de Europa; que asimismo existen en el país otras entidades que desarrollan los vínculos culturales entre Perú y España, especialmente en el campo de la historia, la lengua, la educación y la cultura en general, por lo que es necesario estimular sus actividades a fin de que lleguen a todos los niveles de la sociedad peruana;

Que la Caja de Ahorros de Lima es propietaria de la denominada "CASA OQUENDO", monumento histórico que requiere ser preservado y utilizado para el desarrollo de las actividades culturales de las entidades que vinculan el Perú y España; habiendo convenido su propietario transferirlo al Estado Peruano en la suma equitativa de S/. 18'000 000.00 como un aporte a la conservación y puesta en valor del citado monumento;

Que debiendo revertir al Estado los fondos que fueron destinados al mencionado Patronato, al no haber tenido aplicación en los fines a que fueron previstos, es conveniente en armonía con el Proyecto original, adquirir el inmueble mencionado en el considerando anterior, para dedicarlo como sede para la realización de los eventos culturales de aquellas entidades que propenden a desarrollar los vínculos culturales entre el Perú y España;

En uso de las facultades de que está investido; y

Con el voto aprobatorio del Consejo de Ministros;

Ha dado el Decreto Ley siguiente:

Artículo 1º— El Patronato del Colegio Mayor Peruano San Martín de Porras, pondrá a disposición del Ministerio de Educación, los fondos que le fueron asignados en las Partidas Presupuestales a que se refiere la parte considerativa, así como las sumas que haya generado su rentabilidad, adjuntando a tal efecto la liquidación correspondiente. Dicho patrimonio será destinado única y exclusivamente en la adquisición, restauración y equipamiento de la Casa Oquendo, declarado monumento histórico.

Artículo 2º— Facúltase al Ministerio de Educación para que con dichos fondos adquiera en propiedad de la Caja de Ahorros de Lima, el inmueble denominado "CASA OQUENDO", que en adelante se denominará "Centro Cultural Inca Garcilaso de la Vega", ubicado en el Jirón Conde Superunda (antes Lima) del número 274 al 312 de esta Capital, en la suma de S/. 18'000.000.00 monto a que asciende la oferta escrita formulada por su propietario.

Artículo 3º— El Ministerio de Educación queda encargado de la administración del referido inmueble y autorizado para convenir con la Academia Peruana de la Lengua; Academia Nacional de Historia; Sección Nacional de la Comisión Mixta Peruana Española de Intercambio

Cultural; Representación Permanente en el Perú de la Oficina de Educación Ibero-Americana; Patronato del Colegio Mayor Peruano San Martín de Porras; Instituto Peruano de Cultura Hispánica; y la Asociación Hispano-Peruana de Profesionales y otras entidades que vinculen culturalmente España y Perú, a fin de que utilicen el inmueble mencionado como su sede institucional, con cargo de abonar sumas módicas que permitan su mantenimiento, conservación y administración.

Artículo 4º— Las acciones técnicas de restauración y equipamiento de dicho monumento, estarán a cargo del Ministerio de Educación, a través de una Comisión integrada con representantes del Sector y de las Instituciones nombradas en el artículo precedente.

Artículo 5º— El Contrato de Compra-Venta del referido inmueble queda exonerado de los impuestos de Alcabala y Adicional de Alcabala.

Artículo 6º— La aplicación del presente Decreto Ley no irrogará mayores gastos al Tesoro Público.

Artículo 7º— Derógase las disposiciones que se opongan al presente Decreto Ley.

Dado en la Casa de Gobierno, en Lima, a los diez días del mes de Setiembre de mil novecientos setentinueve.

GRAL. DIV. EP. FRANCISCO MORALES BERMUDEZ CERRUTTI
Presidente de la República

GRAL. DIV. EP. PEDRO RICHTER PRADA

Presidente del Consejo de Ministros y
Ministro de Guerra

TENIENTE GENERAL FAP. LUIS GALINDO CHAPMAN
Ministro de Aeronáutica

VICEALMIRANTE AP. CARLOS TIRADO ALCORTA
Ministro de Marina

DOCTOR JAVIER SILVA RUETE
Ministro de Economía y Finanzas

VICEALMIRANTE AP. JORGE DU BOIS GERVASI
Ministro de Industria, Comercio, Turismo e
Integración.

GRAL. BRIG. EP. JOSE SORIANO MORGAN
Ministro de Transportes y Comunicaciones

CONTRALMIRANTE AP. JORGE VILLALOBOS URQUIAGA
Ministro de Pesquería

MAYOR GENERAL FAP. JAVIER ELIAS VARGAS
Ministro de Trabajo

EMBAJADOR CARLOS GARCIA BEDOYA
Ministro de Relaciones Exteriores

GRAL. DIV. EP. JOSE GUABLOCHE RODRIGUEZ
Ministro de Educación

GRAL BRIG. EP. RENE BALAREZO VALLEBUONA
Ministro de Energía y Minas

GRAL BRIG. EP. CESAR ROSAS CRESTO
Ministro de Vivienda y Construcción

MAYOR GENERAL FAP. EDUARDO RIVASPLATA HURTADO
Ministro de Salud

GRAL BRIG. EP. CARLOS GAMARRA PEREZ EGAÑA
Ministro de Agricultura y Alimentación

GRAL BRIG. EP. FERNANDO VELIP SABATTINI
Ministro del Interior

* * *

2) RESOLUCION SUPREMA N° 0259-79-ED

Lima, 25 de Set. 1979

Que, por Decreto Ley 22677, se ha dispuesto que el Patronato del Colegio Mayor Peruano San Martín de Porras, ponga a disposición del Ministerio de Educación los fondos que le fueron asignados en las Partidas Presupuestales a que se refiere el citado Decreto Ley, así como las sumas que haya generado su rentabilidad, para destinarlo única y exclusivamente a la adquisición, restauración y equipamiento de la Casa Oquendo, declarado monumento histórico;

Que, el citado Decreto Ley 22677 faculta al Ministerio del Ramo para que con los fondos referidos adquiriera la Casa Oquendo, que en adelante se denominará Centro Cultural Inca Garcilaso de la Vega;

Que, asimismo, el Decreto Ley acotado, encarga al Ministerio de Educación la administración del referido inmueble para cuyo objeto es conveniente constituir un Fondo con el propósito de captar donaciones de personas naturales y/o jurídicas en dinero o especies para destinarlos a la restauración, mantenimiento, conservación y administración del inmueble una vez que sea adquirido en cumplimiento del Artículo 3º del mismo Decreto Ley, así como establecer una Comisión que se encargue de la administración del Fondo; y

De conformidad a lo establecido en el Decreto Ley 22677;

SE RESUELVE:

1.— Créase el FONDO DEL CENTRO CULTURAL INCA GARCILASO DE LA VEGA, con el propósito de captar donaciones de personas naturales y/o jurídicas, destinadas a la restauración, equipamiento y mantenimiento del Centro Cultural Inca Garcilaso de la Vega.

Constituyen, además, recursos del Fondo las sumas a que se refiere el artículo 3º del Decreto Ley 22677, el saldo de la adquisición del inmueble, las rentas que pueda generar el inmueble, las asignaciones presupuestales, y cualquier otro recurso que pueda captarse.

2.— El Centro Cultural Inca Garcilaso de la Vega de Lima, se inscribirá en el Registro de Entidades perceptoras de asignaciones cívicas deducibles para los efectos de los beneficios de la educación del impuesto a la renta a las per-

sonas naturales y/o jurídicas que efectúen las donaciones a que se contrae el numeral que precede;

3.— Constitúyase una Comisión de Alto Nivel integrada por tres representantes del Ministerio de Educación, uno de los cuales será el Presidente y otro el Vice-Presidente, cuatro representantes de las siete Instituciones a que se refiere el Artículo 3º del Decreto Ley 22677, para que se encargue de las acciones técnicas de restauración, mantenimiento, equipamiento, conservación y administración de dicho monumento así como de la administración del Fondo a que se refiere el numeral 1º de la presente Resolución. La Comisión elevará al Despacho Ministerial de Educación los informes correspondientes y ejercerá sus funciones y atribuciones hasta la finalización de los trabajos de restauración de la sede del Centro Cultural mencionado.

Los Estatutos señalarán el órgano de Gobierno que de modo permanente administrará el Fondo creado por la presente Resolución.

4.— La Comisión a que se refiere el numeral que precede, se instalará dentro del término de 15 días calendarios a partir de la expedición de la presente Resolución y tendrá a su cargo además de lo establecido en el numeral 3º de la formulación del Ante-Proyecto de Estatuto del Centro Cultural Inca Garcilaso de la Vega, el mismo que será aprobado por la Resolución Ministerial expedida por conducto del Ramo de Educación.

5.— El Ministerio de Educación proporcionará a la Comisión apoyo secretarial.

6.— El Instituto Nacional de Cultura asesorará y dictaminará sobre el proyecto de restauración del Centro Cultural Inca Garcilaso de la Vega, y supervisará su ejecución.

7.— La presente Resolución será refrendada por el Ministerio de Educación.

Regístrese y comuníquese

* * *

Lima, 26 Set. 1979

CONSIDERANDO:

Que, por Decreto Ley 22677 se encargó al Ministerio de Educación la administración de la Sede del Local Cultural Inca Garcilaso de la Vega;

Que por Resolución Suprema N° 0259 de fecha 25 Setiembre 79 se constituyó una Comisión integrada por tres representantes del Ministerio de Educación uno de los cuales será el Presidente y otro el Vice-Presidente y cuatro representantes y las Instituciones a que se refiere el artículo 3° del Decreto Ley 22677, para que se encargue de las acciones técnicas de restauración, mantenimiento, equipación, conservación y administración de dicho monumento, así como la administración de fondos creado por dicha Resolución Suprema;

Que es necesario designar a los integrantes de dicha Comisión; y

De conformidad con lo establecido en el Artículo 5° del Decreto-Ley 21292, concordante con la Ley Orgánica del Sector Educación Decreto Ley 22417;

SE RESUELVE:

1.— La Comisión establecida por la Resolución Suprema N° 0259-79-25-09-79 estará presidida por el Doctor José Jimenez Borja e integrada por: General de Brigada EP. Rudecindo Zavaleta Rivera, que será Vice-Presidente y el Doctor Juan Manuel Ugarte Eléspuru en representación del Ministro de Educación; y por los doctores José agustín de la Puente Candamo, César Pacheco Vélez, Augusto Ta-

mayo Vargas y Guillermo Velaochaga Miranda, en representación de las siete Instituciones mencionadas en el artículo 3º del Decreto Ley 22677.

2.— La Comisión a que se contrae la presente Resolución formulará el Ante-proyecto de Estatutos del Centro Cultural Inca Garcilaso de la Vega en el plazo de 60 días calendarios a partir de la expedición de la presente Resolución.

Regístrese y comuníquese

JOSE GUABLOCHE RODRIGUEZ

Gral. de Div. E.P.

Ministro de Educación.

* * *

Luego de la lectura de estos documentos, el Ministro de Educación, General José Guabloche, manifestó que “la voluntad de restaurar la Casa de Oquendo lleva implícito el amor del Perú hacia España, así como el deseo de afianzar y elevar cada vez más los sentimientos y vínculos que unen e integran a ambas naciones”. A la vez expresó el agradecimiento del Gobierno Peruano a la Comisión recién nombrada, manifestando que cumplirá a cabalidad su misión en beneficio de la cultura peruana. El doctor Jesé Jiménez Borja agradeció la ofrenda hecha por el Gobierno del Perú y pidió la colaboración de todos para que “en el surco que hoy se abre se siembre más cultura en el país”. Por su parte, el Encargado de Negocios de España, doctor Francisco Javier Mateo, allí presente, declaró que España ofrecerá todo el apoyo que sea requerido y que especialmente en el aspecto técnico enviará arquitectos especializados para la reconstrucción de tan hermosa casa que representa la cultura arquitectónica del Perú.

Los presentes en el acto recorrieron las dos plantas de esta singular casa y ascendieron al tradicional mirador que corona la edificación.

VIII Congreso de Academia de la Lengua Española

La Academia Peruana de la Lengua, como feliz resultado de nuevas gestiones, ha acordado reasumir la responsabilidad que tenía de llevar a cabo en Lima el VIII Congreso de la Asociación de Academias de la Lengua Española, para el período del 21 al 28 de abril de 1980.

El Gobierno, por intermedio del Ministerio de Educación, ha garantizado la consignación de la Partida correspondiente en el Presupuesto de la República para el próximo año.

Se han designado las Comisiones Ejecutivas y Académica para trabajar desde ahora en la realización de tan importante certamen.

Insertamos a continuación las comunicaciones cambiadas entre el Director de la Academia y el Ministro de Educación:

Lima, 21 de Setiembre de 1979.

Señor General de División EP.

José Guabloche Rodríguez,

Ministro de Educación.

Ministerio de Educación.

Avda. Abancay s/n.

Lima.

Señor Ministro:

Nos es altamente honroso dirigirnos a Usted en nombre de la Academia Peruana de la Lengua a fin de ratificar el pedido que hiciéramos a ese digno Despacho desde 1976, en diversas oportunidades, para la realización en Lima del VIII Congreso de la Asociación de Academias de la Lengua Española.

En efecto, Señor Ministro, a nuestra inicial solicitud, el Señor Ministro General Ramón Miranda Ampuero se sirvió autorizar por oficio 1034-ME/OTDA, del 7 de setiembre de ese año 1976, a que los suscritos aceptáramos —como representantes de la Academia Peruana de la Lengua— en el VII Congreso de Academias de la Lengua Española celebrado en noviembre de ese año en Santiago de Chile, la designación de Lima como sede del próximo certamen. Con fecha 15 de marzo de 1977, el Ministro de Educación solicitó al Despacho de Relaciones Exteriores la oficialización del citado Congreso de la Asociación de Academias de la Lengua, que tendría lugar en la ciudad de Lima en 1980, lo que fue otorgado por Resolución Suprema 0384-RE del 6 de julio de 1977, con la rúbrica del Presidente de la República, General de División EP. Francisco Morales Bermúdez y del Canciller, Embajador José de la Puente Rabdill. El entonces Director de la Academia Dr. Aurelio Miró Quesada S. expresó a ese Portafolio nuestro reconocimiento con oficio del 3 de agosto de 1977.

Motivos circunstanciales obligaron a suspender temporalmente los trabajos para la realización de tan trascendental Congreso, sumándonos a la estricta política de austeridad dictada por el Gobierno.

Confiados en la reactivación económica del País y teniendo en cuenta la trascendental importancia para el Perú de ese Congreso que reuniría en Lima el próximo año a las

más destacadas figuras de las letras de los países hispanoamericanos, al igual que se cumplió ya en Madrid, México, Buenos Aires, Bogotá, Quito, Caracas y Santiago de Chile, por orden de antigüedad, venimos a solicitar nuevamente a su digno Despacho se sirva autorizar en forma definitiva la realización del suceso cultural que motiva este oficio para el período 23-28 de abril de 1980. con la inclusión en el Presupuesto de la República de ONCE MILLONES DE SOLES ORO (S/. 11'000,000.) que se requieren para su financiación básica, conforme el presupuesto que le presentáramos juntamente con el memorándum del 15 de agosto del presente año.

Esperamos, Señor Ministro, su benevolente respuesta para convocar, con la urgencia del caso, mediante la Secretaría Permanente de la Asociación, al citado VIII Congreso de Academias de la Lengua Española. Es favor y atención que esperamos de Usted por el elevado auspicio que en todo momento presta a la cultura nacional.

Con este motivo renovamos a Usted, Señor Ministro, el testimonio de nuestra alta y deferente consideración.

José Jiménez Borja
Director

Augusto Tamayo Vargas
Secretario Perpetuo

* * *

Ministerio de Educación

Lima, 25 Setiembre

Sr. Dr.

JOSE JIMENEZ BORJA

Director de la Academia Peruana de la Lengua
Ciudad.

Me es muy grato dirigirme a usted, para referirme a su atenta comunicación del día 21 del mes en curso, relacionada con la realización en el país del VIII Congreso de la Asociación de Academias de la Lengua Española, oficializada por Resolución Suprema N° 0384- RE del 06 de julio de 1977.

Considerando, la autorización otorgada por el Gobierno del Perú y la circunstancia concreta de que el citado evento se realizará en esta Capital el próximo año, con la participación de las más destacadas figuras de las letras de los países hispanoamericanos, se ha dispuesto que en el proyecto de Presupuesto de este Portafolio, correspondiente al próximo año, se consigne la cantidad requerida en su comunicación para solventar básicamente el Congreso.

Con este motivo me complazco en testimoniar a usted las seguridades de mi consideración, rogándole al mismo tiempo, se digne hacer extensivo mi saludo a los integrantes de la Academia Peruana de la Lengua.

Muy atentamente

JOSE GUABLOCHE RODRIGUEZ

General de División EP.

Ministro de Educación

Aumento del número de Académicos

En Junta extraordinaria, efectuada el 15 de noviembre, se acordó por unanimidad elevar el número de Académicos y modificar en la siguiente forma el primer párrafo del artículo 4° de los Estatutos de la corporación:

“Art. 4°— La Academia se compondrá de 30 Miembros de Número, de nacionalidad peruana. Las sesiones se realizarán ordinariamente en su sede de Lima”.

INDICE

	Pág.
INCORPORACION DEL ACADEMICO DON JAVIER SOLOGUREN:	
Palabras del Director de la Academia don José Jiménez Borja.	9
“Perspectivas sobre la poesía de Emilio Westphalen”, por Javier Sologuren.	13
Discurso de respuesta, por Luis Jaime Cisneros.	39
CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE JOSE MARIA DE LA JARA Y URETA, por José Jiménez Borja.	55
EL PERU Y LA CULTURA LUSO-BRASILEÑA, por Estuardo Núñez.	61
LECTURA MODERNA DE RICARDO PALMA, por Paul-Alexandru Georgescu.	69

	Pág.
"HISTORIA Y LEYENDA DE MARIANO MELGAR" DE AURELIO MIRO QUESADA, por Augusto Tamayo Vargas.	95
PAPELETAS LEXICOGRAFICAS:	
Enmiendas y adiciones a los Diccionarios aprobadas por la Real Academia Española.	105
NOTAS BIBLIOGRAFICAS:	
"Puerto Pobre" y "Hallazgo de la vida, de Augusto Tamayo Vargas", por Manuel Pantigoso.	127
INFORMACION ACADEMICA.	145

