

ISSN 0567-6002

ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

B
O
L
E
T
I
N

52

Lima
Julio-Diciembre
2011



BOLETÍN DE LA ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

Bol. Acad. peru. leng. Vol. 52 N.º 52 Julio - Diciembre 2011

Periodicidad semestral

Lima, Perú

Director

Marco Martos Carrera

Comité Editor

Rodolfo Cerrón-Palomino

Ismael Pinto Vargas

Ricardo Silva-Santisteban Ubillús

Alberto Varillas Montenegro

(Academia Peruana de la Lengua)

Comité Científico

Humberto López Morales

(Secretario General de la Asociación de Academias de la Lengua Española)

Pedro Luis Barcia

(Academia Argentina de Letras, Universidad de la Plata)

Marius Sala

(Universidad de Bucarest)

Manuel Larrú Salazar

(Universidad Nacional Mayor de San Marcos)

Corrección

George Aréchaga Reyes

Traducción

Maria Isabel Ginocchio Lainez Lozada

Sailor Condezo Tasca

Asistente de Presidencia

Magaly Rueda Frías

Dirección

Conde de Superunda 298

Lima 1 - Perú

Teléfonos

409-8015

428-2884

Correo electrónico

academiaperuanadelalengua@yahoo.com

ISSN: 0567-6002

Depósito Legal: 95-1356

Título clave: Boletín de la Academia Peruana de la Lengua

Título clave abreviado: Bol. Acad. peru. leng.

Suscripciones

Roberto Vergaray Arias

General Borgoña 251. Lima 18

Casilla 180721. Lima 18

El Boletín de la Academia Peruana de la Lengua está indexado en LATINDEX, Sistema Regional de Información en línea para Revistas Científicas de América Latina, El Caribe, España y Portugal.

El contenido de cada artículo es de responsabilidad exclusiva de su autor o autores y no compromete la opinión del boletín.

**BOLETÍN DE LA
ACADEMIA PERUANA
DE LA LENGUA**

vol. 52, n.^o 52

julio - diciembre 2011
Lima, Perú

BOLETÍN DE LA ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

Lima, 2º semestre de 2011

vol. 52, n.º 52

Consejo directivo de la Academia Peruana de la Lengua

Presidente:	Marco Martos Carrera
Vicepresidente:	Rodolfo Cerrón-Palomino
Secretario:	Ismael Pinto Vargas
Censor:	Eduardo Hopkins Rodríguez
Tesorero:	Ricardo Silva-Santisteban Ubillús
Bibliotecario:	Carlos Germán Belli de la Torre

Académicos de número

Estuardo Núñez Hague	(1965)
Francisco Miró Quesada	(1971)
Martha Hildebrandt Pérez Treviño	(1971)
Mario Vargas Llosa	(1975)
Carlos Germán Belli de la Torre	(1980)
José Agustín de la Puente	(1980)
Enrique Carrión Ordóñez	(1980)
Manuel Pantigoso Pecero	(1982)
Rodolfo Cerrón-Palomino	(1991)
Jorge Puccinelli Converso	(1993)
Gustavo Gutiérrez Merino Díaz	(1995)
Fernando de Trazegnies Granda	(1996)
Fernando de Szyszlo Valdelomar	(1997)
José León Herrera	(1998)
Marco Martos Carrera	(1999)
Ricardo González Vigil	(2000)
Edgardo Rivera Martínez	(2000)
Ricardo Silva-Santisteban Ubillús	(2001)
Ismael Pinto Vargas	(2004)

Eduardo Hopkins Rodríguez	(2005)
Salomón Lerner Febres	(2006)
Luis Alberto Ratto Chueca	(2007)
Alberto Varillas Montenegro	(2008)
Camilo Fernández Cozman	(2008)
Alonso Cueto Caballero	(2010)
Eugenio Chang-Rodríguez	(2010)
Marcial Rubio Correa	(2010)
Carlos Thorne Boas	(Electo, 2011)
Harry Belevan Mc-Bride	(Electo, 2011)

Académicos correspondientes

a) Peruanos:

Américo Ferrari
 Alfredo Bryce Echenique
 Luis Loayza
 José Miguel Oviedo
 Fernando Tola Mendoza
 Armando Zubizarreta
 Luis Enrique López
 Rocío Caravedo
 Julio Ortega
 Pedro Lasarte
 Juan Carlos Godenzzi
 Víctor Hurtado Oviedo
 José Ruiz Rosas
 Jesús Cabel

b) Extranjeros:

Bernard Pottier
 André Coyné
 Reinhold Werner
 Ernest Zierer
 James Higgins
 Giuseppe Bellini
 Marius Sala
 Wulf Oesterreicher
 Justo Jorge Padrón
 Humberto López Morales
 Julio Calvo Pérez
 Raquel Chang-Rodríguez
 Isabelle Tauzin-Castellanos

Académicos honorarios

Alberto Benavides de la Quintana
Johan Leuridan Huys

Comisión de gramática

Coordinador
Rodolfo Cerrón-Palomino

Comisión de lexicografía y ortografía

Coordinador	
Marco Martos Carrera	
Martha Hildebrandt Pérez Treviño	Luis Alberto Ratto
Augusto Alcocer Martínez	Ana Baldoceda Espinoza
Marco A. Ferrell Ramírez	Isabel Wong Fupuy
Rosa Carrasco Ligarda	Agustín Panizo Jansana
Paola Arana Vera	Eder Peña Valenzuela
Juan Quiroz Vela	

Comisión de eventos

Coordinador
Marco Martos Carrera
Ismael Pinto Vargas
Magaly Rueda Frías
Leonor Rojas Domínguez
Lady Leyva Ato
Gildo Valero Vega

BOLETÍN DE LA ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

Bol. Acad. Peru. leng., vol. 52, n.º 52

julio - diciembre 2011

ISSN: 0567-6002

CONTENIDO

ARTÍCULOS

Julia Sabena. <i>Usos emblemáticos en el virreinato del Perú: algunos ejemplos en la obra de Juan de Espinosa Medrano</i>	13
Clara Verónica Valdano. <i>El Tabuantinsuyo: el espacio político y el cuerpo útil en las obras de Martín de Murúa y de Guamán Poma de Ayala</i>	39
Vicente Cervera Salinas y María Dolores Adsuar Fernández. <i>La energía nativa “En busca de su expresión”: el “proceso” de José Carlos Mariátegui</i>	69
Manuel Larrú Salazar y Sara Viera Mendoza. <i>Animales del aire, de la tierra y del subsuelo en la obra literaria de J.M. Arguedas</i>	91
Julio Calvo Pérez. <i>Nota etimológica: Chalaco</i>	123

NOTAS

Fernando Riva. <i>El último Garcilaso: la égloga III y la incorporación de la literatura</i>	139
Jorge Eduardo Arellano. <i>Rubén Darío: querido y admirado maestro de Antonio Machado</i>	159
Carlos Arrizabalaga. <i>Bamba</i>	165

José Castro Urioste. *Aquí se escribe en español: reflexiones sobre la literatura de Chicago*

181

RESEÑA

Terry Eagleton. *Cómo leer un poema*
(Camilo Fernández Cozman)

195

REGISTRO

205

DATOS DE LOS AUTORES

209

ARTÍCULOS

Bol. Acad. peru. leng. 52. 2011 (13-38)

**USOS EMBLEMÁTICOS EN EL VIRREINATO DEL PERÚ:
ALGUNOS EJEMPLOS EN LA OBRA DE
JUAN DE ESPINOSA MEDRANO**

**USAGES EMBLEMÁTIQUES AU VICE-ROYAUTÉ DU PÉROU :
QUELQUES EXEMPLES DANS L'OEUVRE DE
JUAN DE ESPINOSA MEDRANO**

**EMBLEMATIC USES IN VICEROYALTY OF PERU:
SOME EXAMPLES IN JUAN DE ESPINOSA
MEDRANO WORK**

Julia Sabena
Universidad de Rosario

Resumen:

Este artículo da cuenta del impacto y la importancia del modo emblemático de composición y lectura que imperaba en los virreinatos españoles en el Siglo de Oro, particularmente en la obra del cusqueño Juan de Espinosa Medrano. El uso discursivo de los emblemas mantiene contacto con la preponderancia de las imágenes durante el Barroco y aporta matices polémicos, políticos, religiosos, de alabanza o vituperio, según el caso. Para esto se vale de una tradición de relecturas, adiciones y transformaciones que conforman un universo, cuya exploración es necesaria para la atribución de un correcto sentido en gran cantidad de textos áureos.



<https://doi.org/10.46744/bapl.201102.001>

e-ISSN: 2708-2644

Résumé:

Cet article raconte l'impact et l'importance du modèle emblématique de composition et lecture qui regnait aux vice-royautés espagnols aux siècles d'or, particulièrement dans l'oeuvre du cusqueño Juan de Espinosa Medrano. L'usage discursif des emblèmes garde le contact avec la prépondérance des images pendant le Baroque et apporte des nuances polemiques, politiques, religieux, de louange ou reproche, selon le cas. A cet effet , il se sert d'une tradition de relectures, d'additions et de transformations qui conforment un univers dont l'exploration est nécessaire pour l'attribution d'un sens correct en grande quantité de textes d'or.

Abstract:

This article accounts for the impact and importance of the emblematic use of reading and writing that prevailed in the Spanish viceroyalties in the Golden Ages, specially in the work of the *cusqueño* Juan de Espinosa Medrano. The discursive use of the emblems relates with the preponderance of images during the Baroque and provides controversial, religious, praiseful or condemning nuances as appropriate. With this purpose, it uses a tradition of re-readings, additions and changes that make up a universe whose exploration is necessary for the correct attribution of a correct meaning in a great quantity of golden texts.

Palabras clave:

Espinosa Medrano; emblemas; Virreinato de Perú.

Mots clés:

Espinosa Medrano; emblèmes; vice-royauté du Pérou.

Key words:

Espinosa Medrano; emblems; Viceroyalty of Peru.

Fecha de recepción: 22/10/2011

Fecha de aceptación: 26/10/2011

El auge de la emblemática en España durante el siglo XVII es bien conocido. Aun cuando el fenómeno sea un avatar del desarrollo de la imprenta¹, y este no haya sido tan importante o rápido como en otros países de Europa, lo cierto es que para mediados de siglo la cultura estaba repleta de manifestaciones emblemáticas. El placer humanista por las significaciones ocultas y el desciframiento tuvo, si no que ver con su origen, un papel importante en la expansión del hecho. La estrecha relación con el concepto (gracianesco) que en muchas ocasiones representaba un emblema, el modo epigramático del texto, y el uso por parte del Barroco contrarreformista del material iconográfico contribuyeron sin duda a que se convirtiera en una de las lecturas predilectas de los españoles y, por consiguiente, y al tiempo que dejaba de ser material para unos pocos por su popularización, en un vehículo preciado para la comunicación. Como afirman Antonio Bernat Vistarini y John Cull,

Spanish emblematics is preponderantly doctrinal, moralizing, or political [...]. And this would continue to be the case in general until the end of the seventeenth century, especially as implemented by the ecclesiastical or sermonistic dimension. Indeed, this focus will bind together all of the other components of Spanish emblematics, from animal symbology or nature in general, to fables, proverbs, and the like (Bernat Vistarini y Cull 1999: 350).

El Virreinato del Perú, parte del imperio español, no se sustraerá a este influjo. Además de los libros de emblemas o empresas llegados a las Indias, la práctica emblemática misma (me refiero a la producción e interpretación de emblemas sin necesidad de recogerlos en un volumen temático o unificado) habrá permeado en la sociedad (al menos en ese círculo menor, poseedor de la cultura humanista). La *Ratio Studiorum*, a partir de la cual gran parte de la élite se educaba, explicita dentro de su corpus la obligación de componer y descifrar, entre otras cosas, emblemas, empresas, jeroglíficos, que

1 Cf. Antonio Bernat Vistarini y John Cull.

[convendría] presentarse composiciones de diversos géneros como enigmas hermosamente dibujados con versos al pie y que se regalarían a quien los interpretare. Asimismo epigramas, cartas, discursos, traducciones, emblemas y cuadros a algún autor, figuras de algunos objetos dibujadas con versos como las alas de Teócrito (Bertrán Quera 1984: 307).

No intentaremos hacer un deslinde teórico –que no hallamos en las preceptivas áureas– de cada una de estas formas. Nos interesa, más bien, lo que todas ellas tienen en común: la estructura compositiva, el modo de significar, que se corresponde, en su envés, con un modo de leer. Se ha señalado repetidamente la función didáctica de la literatura emblemática (Bouzy 1993: 36), pero eso no basta. Para escudriñar su excepcional desarrollo también debe unirse, como dijimos, el impulso de la imprenta. Pero además –y creemos que no de manera menos importante– al gusto imperante por la agudeza conceptuosa: “primorosa concordancia, en una armónica correlación entre dos o tres conocibles extremos, expresada por un acto del entendimiento” (Gracián 1942: 18); por el enigma; por presentarle al lector/vidente un “concepto visual”, una cifra que lo asombre, lo fascine, lo induzca al desciframiento y con ello al goce intelectual y fijación en la memoria. Ese placer humanista del que hablábamos más arriba no es solo un pasatiempo, sino que constituye, informa la mirada y la manera de razonar. Encontrar correspondencias y su reverso, desentrañarlas, formaba parte de la actividad de, al menos, la élite letrada.

Parte de esta es, en el Perú, Juan de Espinosa Medrano, el Lunarejo (c. 1629-1688). Poseedor de una amplia biblioteca², inmerso en la cultura humanista y barroca, fue alumno del Colegio de San Antonio Abad, en cuya enseñanza acorde a la *Ratio Studiorum* habría hecho suya esa capacidad compositiva y hermenéutica que le servirá, dado su mentado poder didáctico, como herramienta en su oratoria, a

2 Cf. Guibovich “El testamento”.

la que incorporará un vasto corpus de emblemas, símbolos, con variada función y desarrollo.³

La incorporación de este tipo de recursos a su oratoria le permite transmitir de manera patente el fin propio de cada discurso: en el caso de la oratoria sagrada será la persuasión del auditorio respecto de una lección moral o religiosa, en la celebración de un santo o de un sacramento, etc. En el del *Apologético*, apoyarán los argumentos tanto de *laus* (a favor de Góngora, pero también del buen lector y entendedor), como de *vituperatio* (contra Faria, y contra el lector mal informado)⁴; en la *Panegírica declamación*, acompañará la finalidad epidíctica, pero sobre todo la deliberativa (cf. Rodríguez Garrido “Defensa del tomismo”).

En todos los casos, para que la comunicación entre el autor y el auditorio (o los lectores) se desarrolle exitosamente hay que tener en cuenta dos factores importantes: en primer lugar, el papel del mundo simbólico compartido. El medioevo, el Renacimiento y el Barroco comparten, a pesar de la modernidad de los dos últimos en relación al primero, una mentalidad que no me atrevo a caracterizar como simbólica, pero sí bien dispuesta a ese tipo de lectura o razonamiento. Dice Mujica Pinilla:

el pensamiento barroco está más cerca del mal llamado pensamiento ‘pre-lógico’ de los ‘pueblos primitivos’ que de la filosofía positivista de René Descartes. Es más afín al lenguaje sapiencial y colectivo del mito que a la lógica lineal e individualista del racionalismo

3 La razón de esta incorporación (de la emblemática y de la fabulística que, como veremos más adelante, también es recuperada por nuestro autor) la explica Bernat Vistarini, aunque para el caso de Gracián, en argumentos que pueden aplicarse a cualquier orador o escritor de la época: por un lado, la herramienta emblemática o fabulística puede ser objeto de manipulaciones varias y orientadas a distintos intereses (como la propia historia lo muestra y veremos en el desarrollo del trabajo); por el otro, ese tipo de material es conocido por los auditórios o lectores a quienes iba destinado el discurso, razón por la cual éstos pueden “apreciar de inmediato las sugerencias ocultas o secundarias de su empleo” (Bernat Vistarini 2003:360).

4 Para este tema es conveniente el pionero estudio de Eduardo Hopkins Rodríguez “Poética de Juan Espinosa Medrano en el Apologético en favor de D. Luis de Góngora” (1978).

crítico. [Los símbolos] participan y forman parte de la naturaleza de las cosas manifestando las realidades que representan. Aquí yace el fundamento del arte figurativo cristiano y la clave hermenéutica para leer el mundo natural con *vestigia dei* o sacramento divino (Mujica Pinilla 2001: 221).

El que el Lunarejo utilice símbolos, emblemas, alegorías, mitología, bestiario tiene que ver con esta disposición o cultura compartida. No siempre reduce el uso de estos elementos a las significaciones ya fijadas por la tradición, sino que en buena parte los resemantiza según sea su interés, como analizaremos más abajo. Y esto nos lleva al otro punto importante, que señala Eduardo Hopkins en “Problemática del receptor”, el hecho de que el orador conduce o guía de manera autoritaria el sentido que tendrá la incorporación del recurso emblemático o simbólico:

El constante proceso de comentario o glosa explicativa en torno al corpus utilizado, implica dirigir la recepción del discurso hacia una comprensión predeterminada. El orador no quiere ser malinterpretado, ni que la mente del receptor interprete libremente su exposición doctrinal. La persuasión retórica supone controlar la recepción del discurso (Hopkins Rodríguez 2002: 997).

Así, veremos en algunos ejemplos cómo el hábil y erudito cusqueño maneja diestramente un amplio catálogo de la emblemática (en el sentido más general) que circulaba en su tiempo, adaptándolo según la circunstancia y el interés particular. Sería interminable y estéril, seguramente, un punteo de los innumerables lugares donde cita un emblema o un símbolo, o parte de alguno para ilustrar una idea. Intentaremos, en el desarrollo que sigue, detenernos en algunos pasajes pertenecientes a tres obras distintas y de diferente género y naturaleza, en los que puede verse una apropiación del modo emblemático, donde la emblemática como estructura compositiva o hermenéutica informa activamente el texto y no hace una mera descripción o alusión.

Un ejemplo del “modo emblemático” de abordar un concepto lo ofrece el desarrollo descriptivo que hace Espinosa Medrano⁵ en el “Sermón de la Encarnacion del Hijo de Dios” de la insignia de la “salud” que Alejandro Magno le mostró en sueños a Antíoco “le dezia, no dudas de la victoria, con solo que llevasse la insignia de la salud”⁶ (EM 1695:42), que no es otra –sabemos– que el pentagrama que los pitagóricos adoptaron como signo identitario: “y en los cinco huecos, que hazen, se figuravan cinco letras, que juntas dezian: *Igeya, idest salus*” (EM 1695: 42). En un sutil movimiento el Lunarejo troca tal símbolo por el sello del bíblico Salomón:

Eran dos triangulos travados entre si, dos Deltas enlazadas [ya se está refiriendo a la estrella de David, sin advertírnoslo, y ésta sería la pictura], y en los cinco huecos⁷, que hazen, se figuravan cinco letras, que juntas dezian: *Igeya, idest salus* [...]. Dieron en decir algunos Rabinos, que no era sino el sello de Salomon, que su incomparable sabiduria hallo, que esta figura de los dos triangulos enlazados era mysteriosa divisa de la salud [*inscriptio*, mote o lema], fortunado symbolo de la felicidad (EM 1695: 42).

La presentación de un sistema de signos –el simbólico de la insignia– que es descrito y desmantelado por el otro –el lingüístico de la oratoria sagrada:

Como cada triángulo es una Delta, carácter Griego, que significa Naturaleza: Dos Deltas uncidas, que son si no dos naturalezas engazadas en una persona? En ese enlazamiento de dos naturalezas humana, y Divina consistia la salud de el mundo [podría leerse como la *suscriptio*], Igeya. Mas: que por cualquier angulo que se

5 De aquí en adelante abreviaremos como EM para las referencias bibliográficas.

6 Los cambios consumados en la transcripción a partir de la edición príncipe se limitan a normalizar el uso de “v” y “u”, y a cambiar la “f” por “s”.

7 Los dos triángulos trabados conforman la estrella de David o el sello de Salomón, de seis puntas, según la tradición; el que consta de cinco huecos es el Pentagrama. La identificación entre ambos símbolos es paulatina y se atribuye a los místicos medievales (Monreal Casamayor 2004: 33), y está mentada *ex profeso* confusamente por nuestro autor.

mira esta divisa, se representa el Arpa Real de su Padre, la Cytara de Maria, y las melodias de Iesus (EM 1695: 42).

De este modo, está orientada a una invención potente destinada a establecer una relación intrínseca o indisoluble, en la mente del auditorio destinatario de la descripción, entre los términos salud y Jesús, encarnación de Dios en hombre. El intento es el de reponer, mediante la identificación de dos signos (uno de origen grecolatino y otro de origen bíblico), la necesidad o la justezza del concepto creado, soslayando la arbitrariedad. Como explica Eduardo Hopkins:

La atribución o imposición de significados adopta la figura de una revelación de significados, como si estos hubieran estado siempre allí esperando que el orador los ponga en exhibición. No se trata sino de una ilusión, pues el orador es quien establece las conexiones de sentido que requiere, por más remotas que fueran (Hopkins Rodríguez 2002: 1101).

Así, la estrella de cinco puntas que para los pitagóricos significara la salud pasa a ser la estrella de seis puntas, absorbiendo el mismo sema del primer signo pero por una cualidad sustancial, inherente a la composición del segundo. Por eso mismo, este se descompone (para cerrar el concepto), gracias al texto, en dos elementos, dos *deltas*, que cada una significaría una “naturaleza”, por lo que la unión de dos naturalezas (la humana y la divina) vendría a ser el Hijo de Dios, la salud del mundo.

Cisne

En otro caso, también dentro de su obra sermonística, el predicador aprovecha sentidos acumulados por la emblemática para una mayor imbricación y comprensión (siempre orientada al *movere*) de la idea que quiere transmitir⁸. El énfasis se produce al superponer, en un

8 No siendo este un trabajo acerca de la oratoria sagrada, reduce semejante afirmación al ámbito de la emblemática, aunque es claro que el orador se sirve de todo elemento que pueda ayudarlo en su desarrollo retórico. En la *inventio* se incorporan personajes mitológicos.

sermón sobre la concepción de la Virgen (en el marco de la iconografía clásica inmaculista), la imagen de un cisne. Rastrearemos brevemente los elementos que confluyen para llegar a tener cabal noción del sentido que el ave pudo aportar: el uso de imágenes en la religión cristiana; el debate en el interior de la Iglesia Católica en relación con la concepción de María y el matiz político particular que adquirió en el virreinato del Perú la iconografía inmaculista.

Luego de un tortuoso periplo, las imágenes religiosas son admitidas durante el Concilio de Trento con fines evangelizadores, vista la enorme capacidad de las mismas para quedar en la mente y memoria del vulgo. Las bases habían sido preparadas cuidadosamente a través de –entre otras cosas– la traducción de San Juan Damasceno, quien ocho siglos antes había defendido el uso de imágenes por la Iglesia católica, aduciendo que los objetos del mundo sensible eran el punto de partida para acceder a las verdades divinas. Las imágenes vuelven a permitirse, dada su funcionalidad para que el pueblo aprendiera los artículos de fe. Esto último es sintetizado por Francisco Pacheco en su *Arte de la pintura*:

No se puede cabalmente declarar el fruto que de las imagines se recibe. Amaestrando el entendimiento, moviendo la voluntad, refrescando la memoria de las cosas Divinas. Produziendo juntamente en nuestros animos los mayores, i mas eficaces efectos que se pueden sentir de alguna cosa en el mundo. Representandose a nuestros ojos, i a la par imprimiendo en nuestro coraçon actos eroicos, magnanimos, ora de Paciencia, ora de Iusticia, ora de Castidad, Mansedumbre, Misericordia, i desprecio del mundo. De tal manera que en un instante, causa en nosotros desto [deseo] de la virtud, aborrecimiento del vicio: que son los caminos principales que conducen a la bienaventurança (Pacheco 1649: 142-3).

cos, fábulas e historias paganas, siempre aprovechando el conocimiento que la gente tenía de los mismos con el fin de ilustrar y plasmar en la memoria una lección cristiana.

A través de ellas, además, se les brindaba debida veneración a Cristo y a su Madre.

La cuestión de la inmaculada concepción de la Virgen María fue también, por su parte, un tema de largas dimensiones. Cuando aún el Concilio de Trento no se afirmaba en una postura, España y sus colonias iniciaron, sobre todo en el siglo XVII, una ofensiva inmaculista para presionar a Roma. En contra de lo que comúnmente se afirma, Suzanne Stratton replica que tal ofensiva no tuvo su origen en el fervor popular, sino que el mismo fue su meta a alcanzar. Las controversias iban y venían y lo único que podía inclinar decisivamente la balanza en favor de la postura inmaculista era que se declarara tradición de la Iglesia, con lo cual adquiriría *status* de dogma de fe. Si bien se prohibió su discusión en lugares públicos (con lo cual se descartaba la defensa desde el púlpito o en lecturas), la monarquía española, cediendo a los intereses de la Iglesia, lanzó la propaganda para difundir la creencia. Pinturas, esculturas, retablos, poesías, la esparcieron con éxito por todos los rincones hispánicos (cf. Stratton).

La polémica adquirió características propias cruzando el océano. Existía, en el Cuzco, una tradicional rivalidad entre las diferentes órdenes religiosas, signada, seguramente, por un trasfondo de lucha por poderes y privilegios (cf. Guibovich “Como güelfos y gibelinos”). Lo cierto es que esta rivalidad tomaba, en gran parte de los representantes, la forma de discusiones teológicas, como también veremos *infra*. Tal es el marco en el que se desarrolla la disputa entre maculistas e inmaculistas. El Lunarejo, si bien tomista declarado, en este caso se posiciona como vehemente defensor de la pureza sin manchas de la concepción de María, aun en contra de lo que la orden de Santo Domingo –a la que se encontraba apegado con lazos estrechos– planteaba.

Rodríguez Garrido propone, en una nota de su libro *Retórica y tomismo en Espinosa Medrano*, que la publicación de las obras de Espinosa Medrano en su tiempo responde a probar la calidad intelectual del Seminario de San Antonio Abad en el Cuzco con miras a ser Universidad. *La novena maravilla* es el nombre que dieron al compendio póstumo de sermones

del clérigo cusqueño. La selección, edición y publicación estuvo a cargo de Agustín Cortés de la Cruz, también miembro de la institución antoniana. La elección de los sermones estuvo evidentemente signada por un propósito que ha sido motivo de reflexión últimamente. Las defensas de las posturas tomista e inmaculista se han propuesto como opciones. Mujica Pinilla, por ejemplo, piensa que *La novena maravilla* pudo haber sido publicada para “dejar atrás toda posible identificación entre el seminario antoniano, y el tomismo antinmaculista” (Mujica Pinilla 2002: 263).

Por su parte, y antes de entrar en el sermón al que nos referimos, conviene recordar algo más. La iconografía inmaculista tuvo una evolución lenta. A lo largo de los siglos se fueron incorporando elementos de fuentes literarias o gráficas a la imagen de la “Misteriosa Muger que vio San Iuan en el cielo” (Pacheco 1649: 482). Francisco Pacheco, en su ya citado *Arte de la pintura* –recordemos que, al igual que la mayoría de las preceptivas áureas, esta también se escribe *a posteriori*, en un momento bastante avanzado, por lo tanto prescribiendo usos que ya tenían lugar– describe así la Inmaculada Concepción:

Ase de pintar, pues, en este aseadissimo Misterio esta señora en la flor de su edad de doze a treze años, hermosissima niña, lindos i graves ojos, nariz i boca perfetissima, i rosadas mexillas, los bellissimos cabellos tendidos de color de oro, en fin cuanto fuere possible al umano pinzel [...]. Ase de pintar con tunica blanca, i manto azul; [...]. Vestida del Sol, un Sol ovado de ocre i blanco, que cerque toda la imagen unido dulcemente con el cielo; coronada de estrellas. Doze estrellas compartidas en un circulo claro entre resplandores, sirviendo de punto la sagrada frente, las estrellas sobre unas manchas claras formadas al seco de purissimo blanco, que salga sobre todos los rayos [...]. Una corona Imperial adorne su cabeza, que no cubra las estrellas. Debaxo de los pies la Luna [...]. Adornase con Serafines i con Angeles enteros que tienen algunos de los atributos. El Dragon, enemigo comun, se nos avia olvidado a quien la Virgen quebró la cabeza, triunfando del pecado original [...]. Pero en todo lo dicho *tienen licencia los pintores de mejorarse* (Pacheco 1649: 482-484, el subrayado es nuestro).

Es en este marco que se aprecia, entre otras estrategias retóricas, persuasivas y mnemotécnicas, la apelación a la emblemática que hace, como parte de su instrumentación didáctica (y valiéndose de la licencia para ‘mejorar’), en la “ORACION PANEGYRICA / A LA CONCEPCION / DE NUESTRA SEÑORA, / EN LA CATEDRAL DEL CUZCO. / Año de 1670”, donde hace uso de la densidad semántica del cisne, como anticipamos, para dar mayor realce a su defensa y afirmación de la postura inmaculista:

Misteriosa constelacion por cierto! Al Cisne se arrima el Sol en aquella Estacion flamante? Pues para què? Para que le preste candidezes, y blancuras: *Phoeboque suos cedebar honores.* Avia de producir el Sol la humanidad mas pura, que hasta entonces avia procreado; no hallò en sus ordinarias luces decentes instrumentos para tan limpio opificio, y arreòse de todas las blancuras del Cisne, que le prestava mas candor à sus candores, mas pureza à sus claridades: *Ibat olor, Phoeboque suos cedebat honores* (EM 1695: 52b).

Sus conocimientos astrológicos le permiten saber que la composición de Sagitario, constelación durante la cual habría tenido lugar el nacimiento de María, contiene un cisne, porque “incluso al águila y al cisne los incluyeron también entre las constelaciones en recuerdo de Júpiter, que aparecía así en ciertas fábulas”, dice San Isidoro (2004: 471), y esto le da pie para introducirlo en su discurso.

Pero, además, el cisne tiene una trayectoria emblemática de largo alcance. Si bien en Alciato representa la *insignia poetarum* (emblema 183), sentido que ha gozado de larga y feliz proyección⁹, ya Diego López en su *Declaracion magistral sobre los emblemas de Andres*

9 Patente en un sinnúmero de poesías pero, sobre todo, en *El cine de Apolo*, libro/emblema apoyado sobre esa relación. Aurora Egido se refiere así a la obra de Alfonso Carballo en su conferencia “La imagen parlante: Emblemática y Literatura áureas” [en línea...]. Y en el mismo Cisne de Apolo: “me pidieron algunos amigos que les declarasse la insignia poetica, que es vn blanco Cisne, en vn escudo pintado, de que haze Alciato vna Emblema, y comenzando por poco, vine a declaralla con la larguezza que en esta obra se contiene, que toda ella no es otra cosa sino declaracio [n] desta insignia” (Carballo 1998: 25).

Alciato le agrega un sentido escatológico: “Y porque son consagrados à Apolo Dios de los adevinos, cantan tan suave, y dulzemente, quando quieren morir, como adevinando los bienes de la otra vida. Semejante à un Cisne podremos llamar à un santo quando muere, el qual muere contento, porque espera que vâ à gozar de los bienes de la vida eterna” (López 1670: 624).

Consideramos, no obstante, que Espinosa Medrano se estaría valiendo en este sermón del emblema 8 de la Centuria II de los *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias Horozco (del que, gracias a la publicación del testamento del Lunarejo¹⁰, conocemos que poseía un ejemplar, junto con un “Andrea Alciati” y uno de Solórzano Pereyra). El emblemista (según se consigna en la *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados* de Bernat Vistarini y Cull¹¹ y, de hecho, el mote es un extracto del libro: *elegit contraria flumina flammis*) se basa en el libro II de las *Metamorfosis* de Ovidio, donde Cygno, “qui tibi materno quamvis a sanguine iunctus, / mente tamen, Phaethon” (vv. 368-9) es convertido en cisne a causa de la aflicción que le produce la muerte de Faetón y elige –dice Ovidio– vivir en el agua a causa de *odiar* el fuego que de manera *injusta* había enviado Júpiter (“ignemque perosus / quae colat elegit contraria flumina flammis” vv. 379-80), no fiándose ni de este ni del cielo (“nec se caeloque Iovique / credit” vv. 377-378).

En el emblema de Sebastián de Covarrubias Horozco, sin embargo, encontramos una torsión del sentido de este pasaje, que puede apoyarse en traducciones e interpretaciones que sobre la obra de Ovidio circulaban, probablemente, también en el virreinato de Perú. Detengámonos brevemente en ellas.

La primera es, ampliada con creces y propias interpretaciones¹², la de Jorge de Bustamante, *Las transformaciones de Ovidio en lengua española*:

10 Cisneros y Guibovich.

11 Pág. 209.

12 De hecho, que sea esta edición la que (o una de las que) llega a manos del clérigo cusqueño aparece como posibilidad si tenemos en cuenta que es la que lee sor Juana (representante

repartidas en quinze libros, con las Allegorias al fin dellos, y sus figuras, para provecho de los Artifices ([1545]1595). En ella, aun cuando Ovidio habla del “*injuste ignis*” y del “*ignem perosus*”, el pasaje del epitafio de Faetón se lee de la siguiente manera: “Aquí yaze Faeton governador del carro de su padre: q(ue) porque no lo supo governar, y por aver pedido don a el no conveniente, *merescio* esta muerte por su grande atrevimiento”. (Bustamante 1595: 25, subrayado nuestro), en el que lo injusto cede lugar a lo merecido, a diferencia de la traducción de Sanchez de Viana: “Aqui yaze Phaeton, que governava / El carro de su padre, y si ha caydo / Almenos su osadia fue bien brava” (Sanchez de Viana 1589: 15), donde celebra la audacia y el atrevimiento de Faetón, que Bustamante censura con tono admonitorio.

El mismo autor, en su *Libro primero de las Anotaciones de Ovidio*, (1589), declara que

La moralidad desta ficcion pone Comité, diciendo, que los antiguos con ella quisieron derribar los brios de los arrogantes y presumptuosos, que les parece que para qualquiera cosa son suficientes, y piensan que por ser de buena casta lo merecen todo, y a pocos lances se desengañan bien a su costa, sirviendo su cabeza loca de escarmiento para otros q(ue) se cargan a medida de la posibilidad de sus fuerças (Bustamante 1595: 51).

Sabemos que Espinosa Medrano leyó a Natal Comite, según consta en su obra anterior *Apologético en favor de don Luis de Góngora*, y es muy probable –como dijimos– que conociera la “versión” de Jorge de Bustamante de *Las transformaciones*. Si bien se estaría basando,

de los círculos cultos americanos), según consta en la *Ilustración al sueño*, comentario epocal que hiciera el poeta canario Álvarez de Lugo Usodemar sobre el poema de la Décima Musa. El comentador descubre en la traducción prolífica y “liberíma” (Alatorre 1995:385) de Jorge de Bustamante la causa de que en el *Primero sueño* se mencione a Almone (vv 93-96), previamente inexistente en la mitología grecolatina, y se refiere al traductor como “anónimo que, con estilo vaxo, infamó el alto estilo de Ovidio, transformando las frases elegantes de sus Transformaciones (traduciéndolas en lengua castellana), dándole a la nimpha que es en Ovidio Nais, este nombre de Almone” (Cruz 2007: 90).

entonces, en el emblema 8 de la segunda Centuria de los *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias Orozco, cuya *subscriptio* describe al cisne como “El cierto, y no fingido penitente / [que] Huye, con alas de Christiano Zelo / El fuego, de la culpa, y del pecado, / En las aguas de gracia assegurado”. (Sebastián de Covarrubias Orozco 1610: 180. Atiéndase al aspecto didáctico cristiano, externo, es claro, al sentido primero de la fábula), el rasgo que más va a enfatizar en su sermón es el de la *humildad* del cisne frente a la soberbia de Faetón, de acuerdo con las interpretaciones que de Ovidio hicieron Natal Comite y Jorge de Bustamante. Retomando la relación que propone en la salutación (Eva es la madre que “tan sobervia por lo gallardo, presumió emulaciones a lo Divino” [Sebastián de Covarrubias Orozco: 49], haciendo peligrar a María), el cisne, que “al entrar por qualquiera puerta, que por espaciosa, y alta que sea, baxa siempre estudiósamente la cabeza, aunque diste una pica en alto el umbral, receoso de estrellarse la frente en él, humilla naturalmente el candido cuello” (Sebastián de Covarrubias Orozco: 53) es un “índice hermoso de que no se heredavan en aquel punto los infames erguimientos de Eva; si no que se formava pura el Ave llena de Gracia” (Sebastián de Covarrubias Orozco: 53). El cisne que encuentra en el cielo de Sagitario y presta sus candideces y blancura es presentado como indicio, símbolo, “valiente emblema, de que se producia segunda mejor Eva” (Sebastián de Covarrubias Orozco: 53), prueba de la inmaculada concepción de María. Se valió, en el desarrollo del concepto, del espesor semántico del ave, constituido en parte por la tradición emblemática.

Abejas

En otro escrito, en principio celebratorio de la llegada del nuevo Corregidor Don Juan de la Cerda y de la Coruña, la “Panegírica declamación por la protección de las ciencias y estudios” (de 1650, según Rodríguez Garrido¹³⁾, Espinosa Medrano aparece inserto en la mencionada y notable batalla entre los colegios dominico (San Antonio Abad) y jesuita (San Bernardo) en torno a las enseñanzas de Santo

13 Cf. “La defensa del tomismo por EM en el Cuzco colonial”.

Tomás. Por otro lado, es muy probable –como ya mencionamos más arriba– que las peleas escondieran motivos políticos y de obtención de cargos o privilegios. Podría pensarse, además, que el hecho de que ambas órdenes se disputaran el primer lugar en erudición desde que apareciera la Compañía de Jesús, entraba también como, si no motivo, elemento de pugna, y esto puede vislumbrarse en la “Panegírica declamación”. He estudiado en otro lugar la imagen que analizaré más abajo en tanto forma de una autorrepresentación por parte del autor como sujeto altamente letrado y con sobrado entendimiento, quizás como consecuencia del contexto de duda intelectual en el que creían vivir los americanos y frente al cual se posicionaban como la aristocracia humanista de las letras, posición que los emparentaba con sus ‘colegas’ peninsulares y los desplazaba de binomios poco ventajosos, como español/indiano. En el caso de este escrito, es evidente el trasfondo polémico particular sobre el que el autor afirma su posición. Se ocupará de exaltar no solo su doctitud y su pertenencia al grupo de los ‘maiores’, sino que además expandirá la red a sus iguales, sus compañeros colegiales antonianos (y “verdaderos” defensores del tomismo), en un movimiento que deslegitima cualquier otra posición. Para esto, planteará un concepto (el tomismo debe ser patrocinado por el corregidor) que desarrollará a partir de un emblema de Alciato pero que se apoyará, además, en significados tópicos que acarrea de largo la abeja: “Y si se apura el discurrir, diré que no cualquier ciencia se inclina al patrocinio de las armas, sino en especial la teología de los tomistas y genuinos discípulos del doctor angélico, y es porque me arrebata ya la pluma el agudo milanés a vuelos de la suya, en un emblema” (EM 1982: 119).

Luego de una bellísima cuento prolífica glosa del emblema (*Ex bello pax*, donde se ve una celada “acaso olvidada”, en el piso, en la que han labrado un panal las abejas), se concentra en la imagen tópica de la abeja y desarrolla parte de su espesura semántica. Ya los antiguos griegos y los latinos cantaban sus virtudes (cf. María Rosa Lida de Malkiel, “La abeja: historia de un motivo poético”). Siempre fue representado como un “insecto sabio” (Lida de Malkiel 1963: 77), laborioso, virtuoso, generalmente en contraste con los áspides o los zánganos, venenosos y holgazanes. Aquí pasa a ser, de la mano de Varrón y Piero (Valeriano)

“viva imagen de los doctos, noble representación de los estudiosos [...] de las amenísimas selvas que tanto libro forma de sus hojas y de los caudalosos ríos de sabiduría que las inundan, pican vivezas [...]. De que labran bellísimos panales de erudición, a vueltas de la cera, que luciente en sus vigilias liquido el estudio” (EM 1982: 119).

Siguiendo a San Isidoro de Sevilla, el Lunarejo continúa el desarrollo de su concepto aduciendo que las abejas tienen su origen (o, más astutamente, “derivan su principio de”) en los cadáveres de bueyes, pero (Espinosa Medrano hace uso de esta relación, si no original, orientada a sus intereses) no de cualquier buey, aclara, sino de Santo Tomás, a quien sus compañeros de la orden dominica apodaban “el buey mudo de Sicilia”. De esta manera los doctos, estudiosos y eruditos, de quienes la abeja es imagen (“doctísimas abejas de Alciato” los llama, presentando el nuevo sentido como inherente al emblema, cuando en verdad no es así, sino que lo incorporó su propio discurso), son los hijos o “genuinos discípulos” de Santo Tomás; excluyendo de esa manera a quienes no lo son, no solo de la legitimidad en materia tomística, sino del resto de las calificaciones y, como consecuencia, por supuesto, del patrocinio de don Juan de la Cerda y la Coruña. “Ese es el buey de cuya silenciosa mudez nacieron doctores tan grandes, o abejas que por el Hybla de la santa teología (al vuelo de sus ingenios) de pimpollos y licores labraron el almíbar de la sabiduría, que partícipes *gustamos los verdaderos tomistas* a pesar de los adulterinos zánganos que la suavidad le presumen aniquilar” (EM 1982: 121), dice el Lunarejo, en una síntesis a la que llega acomodando y resemantizando el emblema de Alciato hacia sus propios intereses, utilizando, al igual que *supra*, elementos de la tradición¹⁴, posicionándose a él mismo y a su comunidad en el lugar más alto de la erudición y de la propiedad

14 La misma figura de las abejas será fructífera en su obra concionatoria. El emblema de Alciato, unido al enigma de Sansón (en la quijada del león muerto también habrían labrado un panal las abejas) le proporciona al autor material para varios sermones: la vida ganaría a la muerte, la dulzura a lo amargo de la hel; cita también, aunque sin nombrarlo, a Marcial en su epígrama XXXII del libro IV, en donde la abeja muere en su propio néctar, para mostrar el triunfo de la vida y de Cristo (en una resignificación cristiana, claro está), que “anegado en las dulcuras de su piedad, yaze su cadáver vivo entre los mismos nectares, que destila” (EM 1695: 4).

para tratar la doctrina de Santo Tomás, máxima doctrina de la Iglesia Católica.

En este mismo sentido –el de las resignificaciones–, mencionaremos brevemente otro ejemplo. Para seguir con el bestiario, tenemos que, en *La novena maravilla*, la relación entre la murena y la serpiente es calificada con un signo positivo o negativo, según la intención persuasiva del autor. Esta operación, si bien para el caso de la perdiz, ya fue notada también por Charles Moore y por Eduardo Hopkins, quien atribuye su punto de partida a la calidad de vacíos (por lo tanto intercambiables y reciclables) que los signos en el Barroco tienen, y a que “En Espinosa, los signos tienen una suerte de condición pre-textual continua, permanente, renovable. El orador es quien determina su textualidad, pero esta se pierde inmediatamente para asumir una nueva textualidad en el discurso” (Hopkins Rodríguez 2002: 1002). En el proceso de significación y resignificación, el Lunarejo no vacila en acudir a su archivo cultural, repleto, como en su ambiente era habitual, de recursos emblemáticos y tradiciones iconográficas de larga data, que nuclean y acumulan varios sentidos, según ya lo vimos en el caso del cisne y de las abejas. Estas últimas, por ejemplo, si “doctísimas” y creadoras en un lugar, en otro “Abeja infausta es la Muerte, que con tragicó zumbido de negras alas, ronda los huertos, marchita los Abriles, destroza las flores, fabrica por cera palidez macilenta distila por miel venenos fatales” (EM 1695: 2). Y en el mismo pasaje la abeja es también Cristo, quien da su vida por los demás; la que se enfrenta a la infausta es la “mystica Abeja, [que] dexandose traspassar de el yugo mato à la Muerte, quebrole el agujon (...). Matòse por herir la misma muerte, y de la Muerte muerta se hizo un plato de la mesma vida” (EM 1695: 3).

Serpiente y murena

El emblema 191 de Alciato, “Reverentiam in matrimonio requiri” en principio alecciona acerca del comportamiento respetuoso y de mutua correspondencia en el matrimonio “Mostrando a los casados la manera / Como a de ser el tálamo tratado / Con ánimo de entrambos concertado” (Daza Pinciano, *apud* Alciato 1993: 235).

Nuestro autor utiliza esta misma imagen para explicar los preceptos de la eucaristía en la “Oracion Panegyrica al Augustissimo Sacramento”. No necesariamente tiene que haberse encontrado con ella en el emblema de Alciato; pero sería ciertamente imposible que la alusión no llevara a pensar en él, tanto a Espinosa Medrano como a su auditorio. “Mas quien os dixera –exclama, eufórico ante la capacidad del mundo natural de emanar significados ocultos–, que en brutas laminas de la Naturaleza dibuxò su soberano Autor symbolos excelentes de aquel Augustissimo Sacramento?” (EM 1695: 1).

De acuerdo con lo recogido por Picinelli en su *Mundo simbólico* (Alcibiade Lucarini y el mote *Deposito jungitur veneno*: se une sin veneno; San Basilio amonestando al esposo sobre los deberes morales; San Nilo induciendo a participar todos los días de la eucaristía y San Agustín, probablemente bisagra entre estas imágenes, tomando la unión de estos animales en el sentido cristiano de que el hombre debe deponer malos sentimientos para orar (Picinelli 1999: 170) y de acuerdo, en palabras del Lunarejo, con Bercorio (aunque no hemos podido hallar la cita), va a referirse Cristo como una murena. Esta “[t]iene amistad con la Serpiente [hombre pecador], añudase en amorosos lazos con la Vivora; y es, que la Vivora la llama a silvos desde la orilla, mas para aver de solicitarla, primero dexa el veneno en alguna parte segura, escupe antes toda su ponzoña [confiesa sus culpas],” (EM 1695: 2) y luego de deshacerse de sus pecados por la penitencia y ser “admitida a los abraços de esta Murena, entrañándose con el Cuerpo de Christo en union íntima de coraçones, y ayuntamiento estrecho de espíritus por la Sacramental Comunión” (EM 1695:1), el hombre vuelve a sus confesadas culpas. El predicador, sin embargo, persuade para que comulguen durante toda la Octava: “No sea sola una la Comunión, no una la Murena, que de muchas se haze el mas precioso joyel de la Iglesia” (EM 1695: 1). Esto, a su vez, es enlazado con el lugar de las Escrituras –el Cantar de los cantares– en el que el Esposo dice a la Esposa: “Harète Esposa mia, unas Murenitas de oro con esmaltes blancos(...). Y de esta manera termina, impecable, la Salutación: “Su mejor Pece te ofrece à sus orillas el mar; y pues lo es de Gracias MARIA, no ay sino el pecho al agua, y el coraçon por el arena, saludarla con el Angel, diciendo, *Ave gratia plena*” (EM 1695: 2).

No obstante, esa misma imagen animal es valorada de modo opuesto en un sermón cronológicamente anterior, aunque presentado posteriormente en el compendio, la “Oracion Panegyrica à la Concepcion de nuestra Señora”. Aquí, el hecho natural (el libro de la naturaleza) es el mismo: “Vienese la Serpiente à las playas del Mar, silva desde las arenas; la Murena que escucha, sientese reconvenida de la seña, sale cortando espumas al comercio conjugal” (EM 1695: 54). Sin embargo, la lectura del intérprete es otra, amparada o apoyada no ya en el emblema de Alciato, en el que la relación consta de signo positivo, sino en el simbolismo cristiano –del Génesis, pero sobre todo de la iconografía mariana (en la que la Virgen le está aplastando la cabeza)– de la serpiente. Son dos traslúces no solo diferentes, sino, como dijimos, opuestos:

Ya se viene à los ojos [imagen plástica, en relación con esa iconografía] la criminosa infamia de Eva, que essa fue la Murena adultera, que travando comunicación monstruosa con aquel Aspid, le escuchò, y creyo el venenoso silvo, mezclose con la Serpiente [...]. Luego en la Murena se està trasluciendo Eva; su comercio con la Sierpe, el fomes de la culpa, el silvo mortifero (EM 1695: 54).

A nadie se le hubiera ocurrido, sin embargo, sorprenderse por esto, dada la intercambiabilidad o movilidad de sentido de los signos y la dialogía, tan propia de la palabra barroca, que impregna los discursos.

Envidiosos y maldicentes

Para terminar, consignaremos un último pasaje, en el que se produce una fusión o encadenamiento de sentidos entre emblemas, que lleva a una composición clara de lo que el –en este caso– polemista quiere declarar. El Lunarejo principia el *Apologético en favor de don Luis de Góngora* (donde discute al “caballero portugués Manuel de Faria y Sousa” sus encendidas acusaciones contra el poeta cordobés) con el emblema 144 de Alciato, *Inanisimpetus*, en el que el perro le ladra a la luna, “pero sordo a tan importunas voces prosigue el cándido planeta el volante lucimiento de sus rayos” (EM 2005: 131). Si bien los comentaristas (Diego López, el Brocense) coinciden en señalar este emblema como parte de su diatriba

contra los maldicientes, los murmuradores, a quienes conviene desoír sin prestar atención (tal la actitud de Diana ante los ladridos del perro), Espinosa Medrano parte de él para tratar el cercano tema de la envidia. Aunque esta tiene su representación emblemática quizás más famosa en Alciato, imagen proveniente de las *Metamorfosis* (vv. 768-782) y con extensísima proyección en las letras, ambas formas (la de la envidia y la de los murmuradores) están íntimamente conectadas ya que, como reza el *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias, la murmuración es “una plática nacida de la envidia, que procura manchar y obscurecer la vida y virtud ajena”, conexión que regirá las páginas siguientes y que Espinosa Medrano se encargará de estrechar.

En esta relación, Góngora sería la luna (“Luna fue esplendidísima el insigne y raro poeta cordobés Don Luis de Góngora” [EM 2005: 132]) ladrada y mordida por Faria, el perro (“No sé qué furia se apoderó de Manuel de Faria y Sousa, para que de comentador de Camoens se pasase a ladrador de Góngora” [EM 2005: 132]). En el párrafo siguiente, continuando el vituperio pero sin mencionar emblema alguno, Espinosa Medrano se despacha con esta frase aguda y sentenciosa: “morder para pulir, beneficio es de lima; morder por solo roer, hazaña será de perro” [EM 2005: 132]. Tenemos, subyacente, el emblema 12 de la primera Centuria de Sebastián de Covarrubias: *Carpit et carpitur una*, que se refiere específicamente a la envidia (el mote es un extracto del verso 781 de las *Metamorfosis*) que, sin embargo, le sirve a nuestro autor para enfatizar la esterilidad del maldiciente o murmurador, del perro que, según nos presentó más arriba, ladra por la percepción errónea de un reflejo, semejante a la fábula esópica en la que el can pierde su alimento por perseguir el de su imagen especular, inexistente. No es tanto el “morder” lo que está en cuestión, sino el sinsentido, la pérdida de tiempo y el esfuerzo vano, porque lo que triunfa (Cisneros nos recuerda que estamos frente a un sacerdote) es la verdad¹⁵. La erudición misma

15 “Nótese –dice Hopkins– que Espinosa Medrano no contrapone a la envidia la caridad, que es lo usual en el plano sapiencial, sino la verdad. La verdad sobre la poesía de Góngora es uno de sus objetivos [...]. La envidia es injusta, falsifica la verdad o la niega(...).” (Hopkins Rodríguez 2007: 532).

puede ser mordaz, “pisada de grosero pie [...] áspid que espeluce las escamas, que muña el silvo, que vibre la lengua, que clave los colmillos y torne los antídotos en venenos” (EM 2005: 217), si es para defender a la verdad. En efecto, es justamente lo que el ingenio sutil de Espinosa Medrano lleva a cabo sin piedad a lo largo del *Apologético*. Su propósito declarado es que “salga a luz esta iniquidad, examíñese el dictamen y desengáñese el mundo” (EM 2005: 134); “[a Góngora] no lo juzgue la envidia, censúrelo la verdad” (EM 2005: 216). Frente a ella, y acudiendo a otra de las imágenes canónicas del vicio, las falsedades que nacen de la envidia: “La hacha de Hércules en los cuellos de la Hidra se echará menos al confutar el error de Faria, de que tantas falsedades porfiadamente brotan” (EM 2005: 150).

Vimos entonces, a lo largo de varios ejemplos, el uso que del género emblemático hizo Juan Espinosa Medrano, erudito sacerdote perteneciente al núcleo letrado de la sociedad cusqueña del siglo XVII. El grado de apropiación y adaptación al discurso es una muestra de cuán hondo había calado la emblemática en la sociedad virreinal, informando –como decíamos al principio– el modo de razonar y expresarse. Los ejemplos podrían multiplicarse, pero valgan los ofrecidos como muestra de la estructura compositiva de la que participaban, cristianizando, resignificando, fusionando sentidos, produciendo deleite y funcionando como factor mnemotécnico: formando parte inseparable del constructo cultural barroco americano del siglo XVII. Sobre todo en la obra sermonística se manifiesta la utilización del emblema como parte de la tendencia generalizada a las imágenes en el seno de la cultura hispánica; emerge la función didáctica de la enseñanza moral mediante una forma intuitiva que, sumando la tendencia enigmática e ingeniosa –compartida con el concepto–, cumple con el objetivo de todo escritor barroco: sorprender y *mover* al público.

BIBLIOGRAFÍA

La Santa Biblia. Antiguo y nuevo testamento. Versión de Casiodoro de Reina. Londres: Sociedades Bíblicas Unidas, 1960.

ALATORRE, Antonio. "Notas al *Primero sueño de sor Juana*". *Nueva revista de filología hispánica*, n.º 43, 2, 1995, pp. 379-407.

ALCIATO, Andrea. *Emblemas*. Madrid: Akal, 1993.

ALCIATO, Andrea. *Emblemata*. Padua: Petro Paulo Tozzi, 1621.
<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciano/books.php?id=A21a>. Lunes, 9 de agosto de 2010.

BERNAT VISTARINI, Antonio. "Del bestiario y las imágenes zoomórficas en la obra de Baltasar Gracián" en *Baltasar Gracián IV Centenario (1601-2001). Actas I Congreso Internacional "Baltasar Gracián"*. Zaragoza, 2003.

_____ y John Cull. *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*. Madrid: Akal, 1999.

BERTRÁN QUERA, Miguel. "La pedagogía de los jesuitas en la *Ratio Studiorum*". *Paramillon*, n.º 2-3, 1984, pp. 2-540.

BOUZY, Christian. "El emblema: un nuevo lugar estético para los antiguos lugares éticos". *Criticón*, n.º 59, 1993, pp. 35-45.

BUSTAMANTE, Jorge. *Las transformaciones de Ouidio en lengua española: repartidas en quinze libros, con las Allegorías al fin dellos, y sus figuras, para provecho de los Artífices*. Amberes: Pedro Bellero, 1595.

CARBALLO, Luis Alfonso de. *Cisne de Apolo*. Edición de Alberto Porqueras Mayo. Madrid: CSIC, 1958.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. *Emblemas morales*. Madrid: Luis Sánchez, 1610.

_____. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid: Studiolum, 2006.

CRUZ, sor Juana Inés de la. *Primero sueño*. Edición del texto y notas de Tadeo P. Stein. Rosario: Serapis, 2007.

EGIDO, Aurora. Conferencia: “La *imagen parlante*: Emblemática y Literatura áureas” <http://www.march.es/Conferenciasanteriores/voz.asp?id=188>. Viernes 5 de marzo de 2010.

ESPINOSA MEDRANO, Juan de. *La novena maravilla / nuebamente hallada en / los Panegiricos sagrados qen varias Festividades di xo el Sor. Arcediano Dor. D. Iuan de Espinosa / Medrano primer Canonigo Magistral Tésorero Chan / tre y finalmente Arcediano de la Cathedral del Cuzco en los Reynos / del Piru*. Valladolid: Joseph de Rueda, 1695.

_____. *Apologético*. Selección, prólogo y cronología por Augusto Tamayo Vargas. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982.

_____. *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*. Edición anotada de Luis Jaime Cisneros. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2005.

GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1942.

GUIBOVICH PÉREZ, Pedro. “Como güelfos y gibelinos: los Colegios de San Bernardo y San Antonio Abad en el Cuzco durante el siglo XVII”. *Revista de Indias*, n.º LXVI, 2006, pp. 107-132.

_____. “El testamento e inventario de bienes de Espinosa Medrano”. *Histórica*, n.º 16, 1992, pp. 1-31.

HOPKINS RODRÍGUEZ, Eduardo. “Poética de Juan de Espinosa Medrano en el *Apologético en favor de D. Luis de Góngora*”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año IV, n.º 7/8, 1978, pp.105-118.

_____. “Problemática del receptor en Juan de Espinosa Medrano”. En Eduardo Hopkins (editor): *Homenaje a Luis Jaime Cisneros*. Lima, Fondo Editorial PUCP, 2002, pp. 973-1007.

_____. “Recusación de la envidia en el *Apologético en favor de don Luis de Góngora*, de Juan de Espinosa Medrano”. En Enrique Ballón (coordinador): *Simulacros de la fantasía. Nuevas indagaciones sobre arte y literatura virreinales*. México: UNAM, 2007, pp. 523-534.

ISIDORO DE SEVILLA, San. *Etimologías*. Madrid: BAC, 2004.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa. “La abeja: historia de un motivo poético”. *Romance Philology*, n.º 17:1, 1963, pp. 75-85.

LÓPEZ, Diego. *Declaracion / magistral / sobre las emblemas / de Andres Alciato. / Con todas las historias, / antigüedades, moralidad, y / doctrina, tocante a las / buenas costumbres*. Valencia: Geronimo Vilagrass, 1670.

MONREAL CASAMAYOR, Manuel. “De sermone heráldico IV: astros y meteoro”. *Emblematika*, n.º 10, 2004, pp. 209-261.

MUJICA PINILLA, Ramón. “El arte y los sermones”. *El barroco peruano*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2002, pp. 219-323.

_____. “Humanismo y escatología en el Barroco Peruano: aproximaciones a la mentalidad simbólica”. José Pascual

Buxó, editor. *La producción simbólica en la América colonial.* México: UNAM, 2001, pp. 221-236.

OVIDIO. P. *Ovidi Nasonis Metamorphosen liber secvndvs.* <http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.met2.shtml>. Viernes 20 de agosto de 2010.

PACHECO, Francisco. *Arte / de la pintura, / su antigüedad / y grandezas.* Sevilla: Simon Fajardo, 1649.

PICINELLI, Filippo. *El mundo simbólico. Serpientes y animales venenosos. Los insectos.* Michoacán: El Colegio de Michoacán, 1999.

RODRÍGUEZ GARRIDO, José Antonio. "La defensa del tomismo por Espinosa Medrano en Cuzco colonial". Sonia V. Rose, Karl Kohut, editores. *Pensamiento europeo y cultura colonial.* Frankfurt, Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1997, pp. 115-136.

_____. *Retórica y tomismo en Espinosa Medrano.* Lima: PUCP-IRA, 1994.

SÁNCHEZ DE VIANA, Pedro. *Las transformaciones de Ovidio: Traduzidas del / verso Latino, en tercetos; y octavas / rimas, Por el Licenciado Viana.* Valladolid: Diego Fernández de Cordova, 1589.

STRATTON, Suzanne. *La Inmaculada Concepción en el arte español.* Traducción de José L. Checa Cremades Cuadernos de arte e iconografía, n.º I-2, Fundación Universitaria Española, 1988.

Correspondencia:

Julia Sabena

Docente de la Universidad Nacional de Rosario (Argentina).

Bol. Acad. peru. leng. 52. 2011 (39-68)

**EL TAHUANTINSUYO: EL ESPACIO POLÍTICO Y EL
CUERPO ÚTIL EN LAS OBRAS DE MARTÍN DE MURÚA
Y DE GUAMÁN POMA DE AYALA**

**LE TAHUANTINSUYO: L'ESPACE POLITIQUE ET LE
CORPS UTILE DANS LES ŒUVRES DE MARTÍN DE MURÚA
ET DE GUAMÁN POMA DE AYALA**

**THE TAHUANTINSUYO: THE POLITICAL SPACE AND THE
USEFUL BODY IN THE WORKS OF MARTÍN DE MURÚA
AND OF GUAMAN POMA DE AYALA**

Clara Verónica Valdano
University of Illinois at Urbana-Champaign

Resumen:

En este estudio, realizo una comparación entre la *Historia general del Perú* (1590, 1614), de Martín de Murúa, y la *Nueva Crónica y Buen Gobierno* (1615), de Guamán Poma de Ayala. Esta comparación se fundamenta en el análisis textual y visual de la construcción del cuerpo y del espacio. Murúa intenta crear una historia de acuerdo con la idea tradicional occidental, así pretende informar a España sobre el Perú. En Murúa, los mitmas y los chasquis son cuerpos que sirvieron como herramientas militares para mantener al espacio del Tahuantinsuyo ordenado. Revela que los mitmas y los chasquis son estrategias que dan movilidad y capacidad de expansión al incario. Mientras que Guamán Poma de Ayala construye al



<https://doi.org/10.46744/bapl.201102.002>

e-ISSN: 2708-2644

Tahuantinsuyo, a los mitmas y a los chasquis con el objetivo de hacer ver la capacidad de los pueblos andinos de gobernarse por sí mismos por medio de sistemas militares y de comunicación avanzados. Guamán Poma hace uso de estos aspectos como ejemplo de su resistencia al gobierno colonial. Murúa, en cambio, ilustra que estos sistemas se mantienen, pero al servicio del dominio español. En este estudio, parto de la teoría de Lefebvre, quien enfatiza que los cuerpos establecen diversas prácticas sociales que transforman ese espacio (27-41). Asimismo, Grosz ilustra que el cuerpo funciona como un lugar de inscripción social, política, cultural y geográfica (23). Por ende, el espacio y el cuerpo se moldean de conformidad con una ideología establecida, en donde las relaciones coloniales políticas, sociales y laborales manifiestan la constitución de un orden.

Résumé:

Dans cette étude je réalise une comparaison entre la *Histoire générale du Pérou* (1590, 1614), de Martín de Murúa, et la *Nouvelle Chronique et Bon Gouvernement* (1615), de Guamán Poma de Ayala. Cette comparaison se fonde dans l'analyse textuelle et visuelle de la construction du corps et de l'espace. Murúa essaie de créer une histoire d'accord à l'idée traditionnelle occidentale, ainsi il prétend informer aux espagnols concernant le Pérou. Pour Murúa, les mitmas et les chasquis sont les corps qui ont servi comme des outils militaires pour garder l'espace du Tahuantinsuyo en ordre. Nous révèle aussi que les mitmas et les chasquis sont les stratégies qui donnent mobilité et capacité d'expansion à l'Incario. Alors que Guamán Poma de Ayala construit au Tahuantinsuyo, aux mitmas et les chasquis avec l'objectif de faire connaître la capacité des peuples andines de se gouverner eux mêmes à travers de systèmes militaires et de communication avancés. Guamán Poma fait usage de ces aspects comme modèle de sa résistance au gouvernement colonial. Par contre Murúa illustre que ces systèmes se maintiennent, mais au service du domaine espagnol. Dans cette étude je pars de la théorie de Lefebvre qui souligne que les corps établissent diverses pratiques sociaux que transforment cet espace (27-41). De la même manière, Grosz illustre que le corps fonctionne comme un lieu d'inscription social, politique, cultural y géographique (23). De façon que l'espace et le corps se modèlent en conformité avec une idéologie établit, où les relations coloniales politiques, sociales et de travail manifestent la constitution d'un ordre.

Abstract:

In this study I make a comparison between the *General Peruvian History* (1590, 1614) by Martín Murúa, and the *New Chronicle and Good Government* (1615) by Guamán Poma de Ayala. This comparison is based on textual and visual analysis of the construction of the body and space. Murúa tries to create a history according to the traditional Western idea, thus he aims to inform Spain about Peru. In Murúa, the mitmas and the chasquis are bodies that served as military tools to keep the space of the Tahuantinsuyo in order. It reveals that the mitmas and the chasquis are strategies that provide mobility and expandability to the Inca State. While Guamán Poma de Ayala builds the Tahuantinsuyo, the mitmas and the chasquis aiming to show the ability of the Andean peoples to govern themselves by means of advanced military and communication systems, Guamán Poma makes use of these aspects as an example of their resistance to the colonial Government. Murúa, however, illustrates that these systems are kept, but at the service of the Spanish rule. In this study I start from the theory of Lefebvre, who emphasizes that the bodies set up various social practices that transform this space (27-41). Grosz also illustrates that the body functions as a place of social, political, cultural and geographical registration (23). Therefore, the space and the body are shaped in accordance with an established ideology, where the political, social and work colonial relationships show the constitution of an order.

Palabras clave:

Espacio; cuerpo; orden; política; movilidad; ideología.

Mots clés:

Espace; corps; ordre; politique; mobilité; idéologie.

Key words:

Space; body; order; policy; mobility; ideology.

Fecha de recepción: 29/12/2010

Fecha de aceptación: 26/10/2011

El espacio del Tahuantinsuyo ha sido comprendido a través del tiempo bajo diferentes concepciones. En el presente, es espacio simbólico que alude a la nación peruana y, asimismo, al orgullo andino y, más allá de los límites físicos, demarca a sociedades identificadas por su origen cultural. En el pasado, este espacio materializaba concepciones ideológicas, religiosas y políticas que han quedando inscritas en las relaciones, crónicas e historias escritas por indígenas, mestizos, criollos y españoles.

En este estudio comparativo de la *Historia general del Perú* (1590, 1614)¹, del fraile español Martín de Murúa², y de *Nueva Crónica y Buen Gobierno* (1615), de Guamán Poma de Ayala³, se da relevancia a la función que cumplen la imagen⁴ y el texto en la construcción del cuerpo y del espacio. De esta manera, vemos que en Murúa el cuerpo de los

-
- 1 Existen varias ediciones, pero dos manuscritos importantes del texto de Murúa. El texto que se analiza, *Historia general del Perú*, se desprende del manuscrito Wellington, el cual alude al nombre del dueño; sin embargo, las imágenes que se incorporarán en este trabajo pertenecen al manuscrito *Historia y Genealogía de los Reyes Incas del Perú*, llamado también manuscrito Galvín (cuyo facsímile se encuentra en la Universidad de Illinois de Urbana-Champaign). Según Juan Ossio, la fecha de término de la escritura del texto es 1590, pero se ve que Murúa siguió haciendo añadidos a la obra hasta aproximadamente 1614 (61). Al tener en cuenta los dos manuscritos, vemos que el manuscrito Wellington posee más información histórica de los Incas que el manuscrito Galvín; por lo que podemos concluir que el manuscrito Galvín apareció antes que el Wellington y que este último revela, en gran medida, la cooperación de Guamán Poma en el texto de Murúa. Sin embargo, Rolena Adorno, tomando las palabras de John Howland Rowe, sostiene que los dos manuscritos conforman una obra completa con dos versiones ("Estudios" 51-54).
 - 2 Manuel Ballesteros dice que Martín de Murúa nació posiblemente entre 1525 o 1535 y que era tal vez de Guipúzcoa o Guernica. Tomó los hábitos en Burgos y vivió, según el mismo Murúa, más de 50 años en el Perú, en donde desempeñó cargos de elector general de la Orden de la Merced, comendador del Convento la Huerta, cura doctrinero y, sobre todo, fue reconocido como uno de los "misioneros más ilustres del Perú" (6).
 - 3 Esta comparación se establece porque, Guamán Poma de Ayala colaboró en el texto de Murúa, en la producción de imágenes visuales; por ejemplo, se ve su huella en la ilustración de algunos líderes incas, collas o esposas de estos líderes y en la producción del escudo de armas (Ossio 27-8; Adorno *Polemics*, 33-35; Petrocchi 3).
 - 4 Se analizarán cuatro imágenes: una imagen del Tahuantinsuyo elaborada por Guamán Poma de Ayala, la cual será comparada con la imagen del Tahuantinsuyo que incorpora Martín de Murúa en su texto; también se analizarán la del chasqui del texto de Murúa y la que Guamán Poma construye de este en la *Nueva Crónica y Buen Gobierno*. Este análisis de las imágenes irá en correspondencia con el análisis de los textos de cada uno de los autores referidos anteriormente.

mitmas y los chasquis⁵ sirven como herramientas o estrategias militares para mantener al espacio del Tahuantinsuyo ordenado, disciplinado y –por lo tanto– controlado. Estas funciones cumplidas por los cuerpos en subordinación, revelan un espacio móvil y expansivo, como si los cuerpos en movimiento fueran espacios también transportados, dentro de la lógica del control político y jurisdiccional del imperio. Mientras que Guamán Poma resalta un espacio bastante estable y, por tanto, el carácter organizacional, jurisdiccional y políticamente autónomo que había mantenido y debía conservar el Tahuantinsuyo frente al control español. Por lo tanto, por medio de la imagen y del texto, se resalta la construcción del espacio imperial y del cuerpo de los mitmas y los chasquis dentro del margen de su agenda política de resistencia. En este contexto, en Guaman Poma, el espacio del Imperio es un microcosmos político que refleja una realidad del macrocosmos, que son las “Indias”.

Por todo esto, la manera como se ilustran los cuerpos subyugados o las fuerzas de trabajo –chasquis y mitmas– contribuye a dar forma al espacio del Tahuantinsuyo, lo cual se expresa dentro del marco político o social de cada cronista. Para desarrollar estos argumentos, se tomará en cuenta la construcción textual y visual andina del espacio y del cuerpo desde dos vertientes: una, relacionada con la construcción del Tahuantinsuyo que parte de la concepción cosmogónica andina del espacio y, dos, es importante ver las funciones que desempeñan los cuerpos con relación a la construcción política del espacio imperial.

Control, jerarquía y orden: Algunas concepciones del espacio y del cuerpo

Henri Lefebvre, en *The Production of Space*, enfatiza que el espacio es un producto social y, como tal, implica también control, dominación y poder. Por esto, el espacio es el de la sociedad, es decir, en donde los cuerpos establecen diversas prácticas sociales que lo transforman (27-41). Estas acciones demarcan la existencia de diversos tipos de relaciones sociales y productivas: “[We] may be sure that the forces of

⁵ Sus definiciones se explicarán posteriormente.

production (nature; labor, and the organization of labor; technology and knowledge) and, naturally, the relations of production play a part [...] in the production of space" (46). Vemos así que el espacio es en donde se ven materializadas las concepciones ideológicas, económicas, sociales e históricas de una sociedad en un tiempo determinado.

Asimismo, dentro de este espacio, el cuerpo funciona también como un lugar de inscripción social, política, cultural y geográfica, de producción y constitución (Grosz 23). Por ende, el cuerpo se moldea de conformidad con una ideología establecida, en donde las relaciones sociales y laborales jerárquicas manifiestan la constitución de un espacio ordenado dentro de una lógica gubernamental particular. De forma bipartita, el cuerpo crea de forma activa el espacio y es, a su vez, un ente pasivo manipulado por la constitución de las relaciones jerárquicas de poder que le condicionan a tener ciertas características (Foucault cit. en Grosz 122); de tal forma que el Estado convierte en cuerpos útiles a sus ciudadanos que trabajan para su mantenimiento y equilibrio. Junto a esto, vemos que las relaciones de fuerza, de poder, producen un tipo de cuerpo determinado con rasgos, habilidades y atributos particulares (Grosz 148-9). Estas apreciaciones sirven para identificar que los cuerpos se construyen como herramientas o instrumentos de poder, porque están al servicio de un sistema de gobierno creado, en este caso, por los incas. Sin embargo, para poder comprender cómo se dan las estructuras sociales y productivas en el espacio del Tahuantinsuyo, se debe primeramente partir de la explicación de la concepción andina cosmogónica de este *locus*.

En quechua, Tahuantinsuyo viene de "tawa" que significa cuatro y de "suyo" que significa región o suscripción. Justamente, a un nivel cosmogónico, jurisdiccional y político se concebía bajo una visión cuatripartita (Chinchansuyo, Antisuyo, Collasuyo y Continsuyo), partes que se ordenaban alrededor de un centro, que era el Cuzco. El Cuzco constituía el centro y el lugar elegido porque, según la tradición histórica incaica, el Inti había señalado a Manco Cápac que esa era la tierra escogida para establecer el gobierno. De aquí que haya tenido gran importancia política, militar y sagrada.

En este gran espacio, cada parte y el todo, asimismo, se comprendía bajo la lógica del *hanan* y el *burin*: *hanan* es lo masculino y la derecha; *burin* es lo femenino y está asociado con la izquierda (López-Baralt, *La crónica* 260-3; Adorno, *Guaman Poma* 91). Mignolo establece que el Chinchansuyo y Antisuyo corresponden a lo “alto”, positivo; mientras que el Collasuyo y Contisuyo corresponden a lo “bajo”, negativo (252). Esta lógica espacial de la cosmología andina no se representa simbólicamente de forma cuadrada, sino –podríamos decir– en forma de un rombo o una cruz⁶.

El Tahuantinsuyo era visto como un cuerpo y el Cuzco también tenía características corporales, porque representaba el “ombligo” o la “cabeza” o el “corazón” del reino. Por lo que cuenta el Inca Garcilaso de la Vega, era como un microcosmos del reino, porque este, a su vez, estaba dividido en cuatro (Classen 98-99)⁷. Estas divisiones del reino y de la ciudad eran supervisadas por orejones o nobles y capitanes que mantenían comunicado al inca sobre lo que pasaba en cada extremo del imperio.

En el análisis posterior se ve que Guamán Poma, en la parte de la *Nueva Crónica*, realiza una imagen de la Indias –representada con la división regional del Tahuantinsuyo– que revela el carácter cosmogónico y organizacional del espacio andino, y así también su visión espacial sostenida bajo principios políticos de crítica y resistencia al sistema colonial. Mientras que en Murúa la imagen del Tahuantinsuyo, que aparece en *Historia y genealogía de los reyes del Perú*⁸, sigue la huella de Guamán Poma en cuanto

-
- 6 En el prólogo de Franklin Pease G.Y, de la edición de 1993 del Fondo y Cultura Económica, de *Nueva Crónica y Buen Gobierno*, se grafica muy bien este orden, en donde no se ve un cuadrado sino una visión más diagonal, como si el cuadrado se moviera hacia la derecha y formara, más bien, una cruz (xxviii).
- 7 En los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega aparecen referencias del Tahuantinsuyo como cuerpo largo y el Cuzco como su ombligo (66). Asimismo, Brotherson explica que este cuerpo del Tahuantinsuyo tenía a Quito como su frente, al Cuzco como su ombligo y al Titicaca como su sexo (28). Connotaciones importantes al momento de tratar a un espacio que era visto como sagrado y políticamente bien estructurado.
- 8 Para este análisis, se utiliza *Historia y genealogía*, manuscrito Galvin –facsímile del 2004– para ver las imágenes y la *Historia general del Perú*, que procede del manuscrito Wellington, para analizar el texto. Los dos manuscritos originales poseen imágenes pero la edición que se utiliza, que es la de Ballesteros, no las incluye. Sin embargo, en el prólogo a la obra, Ballesteros no aclara el porqué no incluye las imágenes en esta edición.

al carácter organizacional del reino, representado en la concepción de la imagen. Asimismo, en el texto, *Historia general del Perú*⁹ se enfatizan el carácter político y jurisdiccional del espacio del Tahuantinsuyo y la forma de gobierno inca.

Poma de Ayala y Murúa: Estabilidad versus movilidad

Antes de profundizar en el análisis de las imágenes y textos correspondientes, se debe explicar que la versión *Historia y genealogía de los reyes Incas del Perú* de Murúa, manuscrito descubierto por Juan Ossio, presenta varias imágenes en donde se ve la colaboración de Guamán Poma de Ayala (Petrocchi 3); vemos que la representación visual del espacio del Tahuantinsuyo de Murúa guarda cierto diálogo con la interpretación espacial andina de Guamán Poma. Sin embargo, no se ve la marca artística de Poma de Ayala, sino solamente su huella conceptual en cuanto a la interpretación de la distribución visual, organizacional y a la representación arquitectónica de cada parte del Tahuantinsuyo.

Es importante también establecer que hay varias hipótesis sobre cómo se dio la colaboración de Guamán Poma. Por una parte, Rolena Adorno, en “Felipe Guamán Poma de Ayala and The Polemic of Possession”, explica que Poma de Ayala realizó algunos dibujos en la obra de Murúa, entre 1600 a 1615, posiblemente en el tiempo que Guamán Poma fue exiliado de Huamanga, actual Ayacucho. Sin embargo, Murúa no reconoce esta colaboración (35). En cambio, Guamán Poma se refiere varias veces a Murúa, en su *Nueva crónica y Buen gobierno*; pero no alude a su trabajo de dibujante, colaborador o informante, sino que solamente establece una crítica del proceder del fraile¹⁰.

9 Ballesteros señala que la edición de *Historia general* pertenece a la versión Wellington, cuyo título completo es *Historia general del Perú, origen y descendencia de los Incas*. El duque Wellington de Inglaterra tuvo posesión de esta versión original en 1951; pero en 1962-4 Ballesteros produce la edición que se utiliza (17-18).

10 Habla de Murúa como quien trató de quitarle su esposa, como uno de los historiadores del Perú, como cura que maltrata a los indígenas e incorpora un sermón de Murúa y una imagen de este fraile (Poma de Ayala 494, 524-5, 747, 877).

Por otra parte, Juan Ossio establece que la primera versión de Murúa parece ser de 1590, momento en el cual Guamán Poma podía encontrarse ya elaborando su propio texto de manera incipiente¹¹ (60). Asimismo, Ossio plantea que posiblemente existieron paños pintados que guiaron las representaciones, sobre todo las representaciones de los reyes incas; también vasos de cerámica revelan correspondencias con las representaciones de los templos en Murúa (27-28), objetos en los cuales los dos cronistas podían haberse basado.

En el análisis de estas imágenes ha sido importante establecer las conexiones entre los dos cronistas, porque la imagen del Tahuantinsuyo es bastante parecida en cuanto a la ilustración del orden espacial, pero diferente en cuanto a las técnicas artísticas: Guamán Poma realiza sus dibujos en pluma y usa el blanco y negro (fig. 1, apéndice); Murúa no realiza sus dibujos sino que los encarga, utilizando la acuarela y el color (fig. 2, apéndice). Ossio dice que para crear estos colores se utilizaron plantas, como “xagua”, “tara”, “corpa”, frutos utilizados por los indígenas para extraer tintes (22)¹². Las técnicas diferentes utilizadas por Poma de Ayala y Murúa revelan las influencias europeas coloniales e indígenas y la procedencia de sus artistas¹³; pero en el caso de Murúa no se sabe acertadamente quién participó en qué parte de su obra, es decir, indígenas o españoles porque –como se ha dicho– Murúa no menciona a sus colaboradores.

-
- 11 Guamán Poma realizó un trabajo de intérprete para el Tercer Concilio provincial de la Iglesia para reforzar las políticas de evangelización (1582-3) y también trabajaba como intérprete y testigo en la confirmación de títulos para el gobierno de Toledo (1564-1600). Cuando hizo un reclamo de tierras en Huamanga (Ayacucho), en 1600 fue enjuiciado. En esta época, justamente, parece haber comenzado a colaborar en el texto de Martín de Murúa (*Adorno Polemico*, 30-37).
- 12 Asimismo, Gabriela Siracusano demuestra que los colores utilizados en la colonia en los Andes provenían de pigmentos extraídos de la tierra, metales, plantas e, incluso, de animales. Por ejemplo, el color rojo, llamado “carmín”, se obtenía de un insecto llamado la “cochinilla”; el verde o “cardenillo” se producía del cobre; el amarillo o “amarillo de plomo de estaño” se extraía de los hornos de vidriar de los alfareros, técnica sobre todo europea (7-9). Estos colores son algunos de los utilizados en las acuarelas del texto de Murúa.
- 13 López Baralt habla de la influencia de la pintura colonial en Poma de Ayala. Esto lo demuestra porque dice que recibió educación en el Cuzco, que era “centro del florecimiento pictórico” colonial, y por la calidad de su arte que prueba que tuvo “el adiestramiento en algunos de talleres locales” (*Guaman Poma* 163-4).

En Guamán Poma el espacio del “Mundo Pontifical” (fig. 1, apéndice) se divide en dos: arriba aparece el Tahuantinsuyo con sus cuatro partes distribuidas en cada extremo –Collasuyo, Continsuyo, Chinchansuyo y Antisuyo– con el Cuzco en el medio. Sin embargo, en Guamán Poma no aparece con el nombre de Tahuntinsuyo, sino de “Mundo Pontifical” y, en el texto que acompaña a la imagen, habla de las Indias en general, para referirse a los Andes en particular. En este microespacio, el Cuzco está ubicado en la parte superior, *hanan*, con respecto a Castilla que está en el *hurin*, abajo¹⁴. Las ciudades elegidas centrales de cada microespacio son: el Cuzco y Castilla. Por un lado, el Cuzco fue centro de la administración del Imperio, así como la ciudad sagrada, por ser la escogida por el Inti a través de Manco Cápac. Castilla, por otro lado, es desde donde el Rey ejerce su influencia cristiana y católica, y es también un lugar elegido, porque su monarca lidera la evangelización en el mundo; pero en el texto Guamán Poma se sugiere que no debería liderar la posesión de tierras en términos políticos (Adorno, *Polemics* 46-51). De aquí que cada espacio se encuentre separado por una línea divisoria, por una frontera simbólica que marca límites legales, jurisdiccionales y políticos.

En el texto, en donde aparece esta representación, Guamán Poma habla de la historia papal y ubica el tiempo en el que se descubrieron las Indias, diciendo:

y hubo nueva en toda Castilla y Roma de cómo era tierra en el día India; más alto grado que toda Castilla y Roma y Turquía, y así fue llamado tierra en el día, India, tierra de riqueza de oro y plata. En este tiempo fue Papa Bonifacio nono [...] . Los filósofos astrólogos y poetas, lo sabían, la tierra y la altura y la riqueza del mundo que haya criado Dios de tanta riqueza, porque está en más alto grado del sol (38).

Por ende, el Tahuantinsuyo, representado como “las Indias”, y su centro, el Cuzco, están en la posición alta y superior; porque se habla

14 López Baralt explica que en esta imagen se revela una nueva jerarquía, en donde el vencido ocupa el lugar *hanan*, con lo cual subvierte el orden y “las estructuras vigentes de dominio” (*Icono* 209).

de la elección divina, de la riqueza, de su identificación con el día y de su cercanía al sol. A nivel político, se establece que el Tahuantinsuyo –o las Indias para Poma de Ayala– ocupan una posición alta y privilegiada; a un nivel cultural, la cosmovisión andina se fusiona con la percepción cristiana, porque se habla que Dios la ha creado y que está cerca del sol, es decir, que es una entidad espacial superior con características de ser la elegida. La imagen revela justamente estas características centrales, superiores y distintivas del Cuzco¹⁵.

Esta imagen utiliza elementos arquitectónicos europeos, distribuidos en forma cuadrada, en cada extremo aparece un punto o región; pero esta división recuerda a la división española urbana, en donde los edificios centrales se ordenaban alrededor de una plaza, imitando la forma del cuadrado. Sin embargo, como hemos visto, la visión cosmogónica del espacio del Tahuantinsuyo no seguía el ordenamiento del cuadrado estrictamente (ver nota 3). De aquí que se revele un espacio sincrético a un nivel conceptual, porque utiliza la forma europea e indígena para elaborar su propio discurso político.

Esta forma de representación del mundo es una estrategia política, pues como dice su título “pontifical” alude a la centralidad religiosa; pero si Castilla aparece en el *hurin*, esa es su función, mas no la imposición administrativa y política sobre la zona andina. Es importante también ver que los Andes se identifican con la altura de las montañas, mientras que Castilla con el mar, lo cual alude a la llegada de los conquistadores.

En el caso de Murúa, la imagen es un eco de Guamán Poma, en cuanto a la concepción divisoria y arquitectónica espacial, como ya hemos dicho. Sin embargo, no aparece Castilla ni hay posiciones jerárquicas con respecto a otro microespacio. Estas omisiones revelan, obviamente, que

15 Rolena Adorno discute los grabados de Poma de Ayala y alude a la construcción del “dibujo narrativo”, por influencia europea. El dibujo narrativo “es una forma de unir lo que ocurrió y lo que podía haber ocurrido”. Así, la imagen sirve como instrumento retórico igual que el verbal (“Retórica y resistencia pictóricas” 49-50). El “Mundo Pontifical” justamente crea una narración de lo que fueron y podrían ser las Indias políticamente y jurisdiccionalmente con respecto a España.

a Murúa no le interesa enfatizar una demanda política a España, sobre la independencia de sus jurisdicciones políticas; sino que más bien está interesado en el plano organizacional del reino (fig. 2, apéndice). De esta forma, la diferencia fundamental entre ellos es que Guamán Poma quería que su texto llegara al rey para establecer su demanda, mientras que Murúa quería que se imprimiera y divulgara en Europa para informar sobre el reino del Perú.

En la acuarela, pintada en color tierra¹⁶, se añaden los nombres de las cuatro partes del Tahuantinsuyo, a diferencia de Guamán Poma, lo cual indica la importancia de ilustrar a los lectores europeos cuáles eran las partes de este reino. La imagen de superioridad de las Indias en Guamán Poma se relaciona con la imagen de Murúa en cuanto a la organización espacial. No obstante, en Guamán Poma la imagen busca representar a las Indias, el todo está representado por la parte andina –Tahuantinsuyo–; mientras que Murúa ubica simplemente al Tahuantinsuyo y a sus partes divisorias, así esta imagen aparece antes del capítulo en donde justamente habla del reino.

En la representación de Murúa, constatamos que la arquitectura sigue el modelo europeo, pero la huella indígena podría verse en la importancia que se da a los caminos porque, efectivamente, los caminos reales eran los que unían todos los extremos del reino con el Cuzco, como se observa en la imagen. Podemos decir que se resaltan, por tanto, dos características: una es de tipo política, porque cada parte se encuentra conectada al Cuzco, el cual es el centro del gobierno del Tahuantinsuyo. La otra es de índole jurisdiccional y topográfica, pues se destacan las cuatro divisiones y su centro de gobierno, y la ubicación de estos lugares en los Andes, así en la parte superior se ven algunas montañas. Estos aspectos revelan lo que persigue Murúa al crear su historia.

16 Siracusano explica que estos tonos color tierra –verdosos, rojizos o amarillentos– provenían de minerales muy usados en los talleres andinos para pintar “los sectores más bastos de los cuadros”(10). Esto es un indicio de la explotación y conocimiento de los minerales y de la naturaleza por parte de los artistas dentro de los talleres coloniales de arte y el hecho de que estos artistas fueron probablemente indígenas.

En un comienzo del libro, Murúa dice que quiere cumplir con su objetivo que es hacer una historia bajo los principios de Cicerón, es decir, una historia que sea “Testigo de los tiempos, Luz de la Verdad, Vida de la Memoria, Maestra de la Vida y Correo de la Antigüedad”. Posteriormente, explica que muchos que han contado sus historias no han cumplido con estos principios, pero que él los desea cumplir para hablar sobre el Perú (33). Lo que Murúa propone hacer es una *historia escrita e ilustrativa* sobre el Perú, una que se imprima y que sea reconocida por un público europeo. De esta forma, al contar su versión de la historia, Murúa enfatiza la organización jurisdiccional y política-gubernamental del espacio, y la imagen revela la importancia de presentar ese orden. En el texto, dice:

Para gobernar este Reino con más justicia y que estuviese en más concierto y razón, hizo [el Inca] una división de todo él maravilloso, en cuatro partes en cruz. La que estaba en el oriente llamó Colla suyo [...] hasta Chile. La que estaba en la parte del poniente llamó Chinchay Suio [...] hasta Quito. La que estaba en la parte del septentrión llamó Antisuyo, que contenía muchas otras provincias de los Andes; y la que caía al medio por nombre Contisuyo, en la que se incluía a Chumpibilcas, Chollaguas y muchas otras. Toda esta repartición hizo respecto de la ciudad del Cuzco, que venía a estar en medio de estas partes y era el centro de todos estos Reinos y Señoríos, y en general llamaban los indios Tahuantin Suio. Y esto estaba repartido y puesto en la cabeza de cuatro señores *orejones* de su consejo (359-360).

Como podemos ver, Murúa da relevancia a la organización jurisdiccional y a la importancia del control político de cada región. Los orejones, de hecho, son los oficiales nobles que ayudan a mantener el espacio ordenado, porque informan y mantienen control en cada lugar como si tuvieran un poder extensivo del Inca. La imagen también expresa esa construcción del espacio ordenado, conectado por caminos y, como consecuencia, controlado por el gobierno central: el Cuzco.

Murúa, a lo largo de su texto, habla de este orden jurisdiccional y político del espacio y de cómo los gobernantes fueron los que llevaron ese orden al espacio, gracias a sus políticas: “[Manco Capac] lo primero que hizo fue reducir a policía la dicha ciudad, dando forma de pueblo a lo que antes eran charcas [...] partiéndola [al Cuzco] en dos ayllus o barrios” (52)¹⁷. Aquí el espacio andino es dividido, pero para mantenerlo bajo la disciplina y la ley que imponen los gobernantes, los cuales subordinan a los cuerpos por medio de la imposición de oficios que mantienen la unión del reino, la comunicación de sus cuatro partes y la continua expansión imperial. Por ende, se enfatiza la relación del cuerpo con el espacio, así el gobernante obliga a los cuerpos a cumplir una orden y esta orden provoca el ordenamiento espacial.

Una de las estrategias creadas por los reyes incas para mantener a los pueblos y cuerpos subyugados son los mitmas o mitmas, los cuales eran trasladados o migraciones de varias familias o poblaciones de gente de diversa edad, dependiendo de la necesidad militar o política. Estas estrategias podían servir para diferentes fines: de expansión, colonización, conquista, destierro de elementos subversivos o para la vigilancia o control de territorios productivos agrícolas o ganaderos (Espinosa 380). En el texto de análisis, justamente, se revelan algunas de estas características.

En Murúa, este sistema funciona como una estrategia política eficaz por el control que ejercen las autoridades sobre el espacio y sobre los cuerpos que deben ser subordinados; de manera paradójica, el movimiento de cuerpos crea estabilidad imperial o espacial:

Tuvo, además de esto, el Ynga otro modo maravilloso de gobierno, con que este fue conservando en las provincias que sujetaba, que da muestras de profunda prudencia, y era que, en conquistando alguna provincia, mandaba sacar de ella veinte y cinco o treinta

17 Sabine MacCormack, en *Children of the Sun and Reason of State: Myths, Ceremonies and Conflicts in Inca Perú*, dice que Murúa no estableció una diferencia básica entre mito e historia, a diferencia del Inca Garcilaso de la Vega y Antonio de Herrera (33); por lo que vemos, a lo largo de la obra, una posición bastante ambigua al incorporar la tradición incaica.

mil indios o la cantidad que le parecía bastante, con sus mujeres e hijos y familias, y a todos éstos mandaba a trasladar y mudarse a otra parte y provincia [...]. Con esta astucia los tenía sujetos (360).

El inca es el que establece el dominio por medio de la distribución de los cuerpos, que son los mitmas controlados. Los mitmas, de esta forma, toman la forma de cuerpos subyugados, que, gracias al movimiento y al trasladado a lugares de sujeción, crean el dominio y, a la vez, la expansión del reino.

A diferencia de Murúa, Guamán Poma habla de los mitmas para referirse exclusivamente a los extranjeros, que en este caso eran los españoles. Aquí los cuerpos trasportados son los de los invasores españoles, epíteto acorde con su discurso de resistencia y crítica al sistema colonial: “Y si acaso fuera a España un indio, fuera extranjero, mitmas en España” (532). El cuerpo del mitmas no es aquí un cuerpo-instrumento, sino que usa esta categoría para establecer su crítica al gobierno colonial en los Andes. De tal forma que el cuerpo en movimiento, que ha sido transportado a las Indias causa inestabilidad espacial del imperio.

Murúa habla de los mitmas como una estrategia militar, en la cual se podía “[fácilmente] reducirlos a obediencia y sosegarlos, y por el consiguiente, si se alborotases, los naturales de la tierra los apremiasen, de manera que con esta industria y traza procuraban tener el Reino seguro” (361). Vemos que los cuerpos del mitmas son domados, tranquilizados y, por ende, controlados para tener asegurado el dominio espacial; por lo que se puede enfatizar que, militarmente, los mitmas son una arma de control que facilitan la expansión y dominio del Tahuantinsuyo. Asimismo, de acuerdo con estas citas del texto de Murúa, estos cuerpos transportados, por un lado, se convierten en espacios de control porque un pueblo de una zona dominante es movido a un lugar dominado. Por otro lado, los mitmas son conglomerados de cuerpos que crean espacios móviles, porque implica que el pueblo –espacio de por sí– es movido a otro lugar o tierra, en donde es aplacado.

Esta forma de sujeción, revela Murúa, también se daba para disciplinar a los rebeldes: “porque estando fuera de sus tierras no se osasen rebelar” (94). No solo se mueven pueblos de rebeldes a zonas de sujeción, sino también pueblos de la nación imperial hacia los lugares de los rebeldes¹⁸. Por ejemplo, Murúa menciona que mitmas de las tierras del Sur –con respecto al Cuzco– se movieron al Norte para crear “obediencia” y, de esta forma, “[p]ara tenerlos más sujetos hizo [el Inca] una fortaleza y puso mitmas, que son indios traídos allí” (81). De esta forma, los mitmas son estrategias que dan seguridad, unión, disciplina, control y crecimiento al imperio.

Todas estas características dan lugar a una relación temporal-espacial que no es estática, sino que está en continuo dinamismo: “space is a discrete multiplicity, but one in which the elements of that multiplicity are themselves imbued with temporality” (Massey 55). En Murúa, de hecho, la movilización de pueblos –espacios formados por cuerpos- implica, para unos, mudanza y cambio espacial e histórico; pero, para otros, permanencia del orden y de la estructura política imperial. Es importante ver que estos movimientos espaciales de cuerpos trasladados o mitmas contribuyen a la expansión del Tahuantinsuyo, por lo que se produce un espacio político que materializa la ideología imperialista y las relaciones jerárquicas y productivas establecidas. Como señala Lefebvre en otro contexto, “[t]hus this means production, produced as such, cannot be separate either from the productive forces [...] or from social division of labor which shapes it, or form the state and the superstructures of society” (Lefebvre 85). Los mitmas son, como ya se ha dicho, estrategias de poder que implican también que otras fuerzas productivas se pongan en movimiento para construir el reino: capitanes, orejones, gobernantes, es decir, todo el aparato militar y político. Otra forma productiva que revela esta expansión y comunicación del Tahuantinsuyo era los chasquis.

18 Espinoza demuestra con un mapa que los mitmas eran movilizados a lo largo del reino; por ejemplo, de Huancabilca –en actual Ecuador– al sur peruano, los cuales eran reubicados en los valles de Pachacana y Abancay (Apurímac) (381). Esto indica el traslado histórico de los pueblos y su subyugación.

Los chasquis funcionaban como mensajeros o postas, esto es, que uno llevaba un mensaje hasta un punto, en donde le esperaba otro mensajero que recibía el correo y continuaba su recorrido; empero, esto dependía de la zona recorrida (Espinosa 396). Murúa dedica el capítulo VIII, de la tercera parte de su historia, a la descripción de los chasquis. Dice:

Fue maravillosa la traza que dio [...] Tupac Yupanqui, para saber con extraña y nunca vista brevedad todo cuanto sucedía y pasaba en las partes más remotas deste reino, en muy breve tiempo, y fue poner por todos los caminos correos, que ellos llaman chasquis, con tanto orden y concierto que admirán (363).

Los chasquis son cuerpos o fuerzas productivas que crean la comunicación del espacio y tienen la habilidad de disminuir la separación temporal. Mantienen también informado al inca y, por lo tanto, equivalen a medios de control de los espacios lejanos. Murúa dice que “[m]ediante la presteza de estos chasquis, tenía aviso el Ynga de lo que sucedía en Quito, en Chile, en los Chiriguanaes, Guancavilcas, Pastos y otras provincias” (363). Al mantenerse informado el inca, su ojo de vigilancia viaja por medio de la comunicación enviada o recibida y, por lo tanto, se da el control del espacio por medio del conocimiento de lo que sucede en otros lugares.

Su función es necesaria porque se construye como estrategia política al momento de establecer la unión y control del reino, gracias a que este trae y lleva las noticias a los diferentes lugares. De forma que, a un nivel político, mantienen la unión de los espacios lejanos, pero también se construyen como estrategias militares usadas por los gobernantes incas. Por ejemplo, en Murúa, Pumacocha envía mensajeros a Huáscar para dar noticia y avisar que aparentemente la conquista ya estaba hecha (157). De manera global, son cuerpos en movimiento que ayudan al proceso de estabilización, expansión y control del espacio.

No obstante, no solo su utilidad estaba relacionada con la comunicación y expansión del Tahuantinsuyo, según Murúa, los chasquis constituyían medios por los cuales el inca podía acceder a las delicias de

otras tierras: “Cuando el Ynga quería comer pescado de la mar, con haber setenta u ochenta leguas desde la costa al Cuzco, donde él residió, se lo traían vivo y buyendo, que cierto parece cosa increíble en trecho y distancia tan larga, y en caminos tan ásperos y fangosos, porque lo corrían a pie y no a caballo” (363). Gracias a los caminos, el chasqui ayuda a la movilidad del espacio, porque lleva el contenido de otra región hacia el lugar en donde se encuentra el inca; como si fragmentos de otro espacio fueran transportados hacia las manos del inca.

Todo esto implica movilidad, dinamismo de los espacios que son, de alguna manera, trasladados por la función militar, política y social del chasqui. Sin embargo, estos eran cuerpos en subordinación que debían cumplir bien su oficio para el buen funcionamiento del gobierno, y cuando no lo hacían eran castigados: “dándole con una porra en la cabeza, o en las espaldas cincuenta golpes, y les quebraban las piernas, para memoria y escarmiento de otros” (363). Sus piernas eran sus herramientas de trabajo y la mutilación de estas simbolizan al cuerpo inutilizado e inservible. El chasqui era el instrumento del gobierno para unir y expandir espacios, y sus extremidades son sus herramientas que le ayudan a cumplir con esa finalidad; pero, al no cumplirla eficazmente, el cuerpo es inutilizado.

Además de la descripción escrita de este oficio que ofrece Murúa, existe un dibujo de acuarela que se incorpora para describir o ilustrar con más claridad las características y funciones de este personaje (fig. 3, Apéndice). Esta imagen ha sido pintada a color, se aprecian el rojo, el amarillo y el café, colores extraídos de metales, animales y plantas andinas. Gabriela Siracusano aclara que el uso del cardenillo –verde–, el bermellón –rojo– y el oropimente –amarillo– dominaban la pintura andina y la adquisición de estos colores se vinculaban con prácticas sociales y culturales; por ejemplo, el rojo, el verde, el amarillo y el azul eran comunes en el uso de las prendas de los incas y collas, con lo cual demostraban poder (21-23). El chasqui de Murúa lleva algunos de estos colores en su vestimenta, lo cual demuestra justamente la popularidad de estos colores en los siglos XVI, XVII y XVIII; también posiblemente se demuestra el conocimiento del pintor del uso, de la extracción y de la

simbología de estos colores¹⁹. Los colores utilizados, por ende, nos hablan del contexto histórico del pintor y de la obra, y este chasqui da pistas sobre la utilización de las técnicas artísticas de la época²⁰.

Por otro lado, esta imagen, aunque no se relaciona exclusivamente con el texto, el cual no describe sus características físicas, expresa las funciones del chasqui: se destacan sus brazos, sus manos y su boca, la aparente acción de correr o movimiento y los bultos que lleva. De acuerdo con Olivia Vlahos, en *Body the Ultimate Symbol*, las manos, los pies, los brazos están relacionados con la función de herramienta (107). Asimismo, las manos pueden tener características artísticas y comunicativas, sobre todo si esta última va acompañada de gestos. La mano derecha, específicamente, se relaciona con el poder de guiar (117-8); mientras que la boca implica el poder de la comunicación oral (112). En esta acuarela, por tanto, la mano izquierda aparece junto a la boca y, por el gesto, parece comunicar algo, seguramente el mensaje o el anuncio de su llegada por medio de un sonido bucal. La mano derecha se revela en posición de entrega, tal vez del mensaje. Sus piernas son también herramientas que revelan movimiento, la carrera, es decir, que son instrumentos que sirven para este oficio. Estas características corporales saltan a la vista, porque se

-
- 19 Siracusano expone que muchos de estos colores estaban asociados con el saber de los poderes de ciertas plantas y minerales: el oropimente –amarillo– curaba la sarna; el añil –azul– era un astringente; el cardenillo –verde– y la roja sangre de drago fortificaban los dientes, es decir, que muchos de estos pigmentos formaban parte de prácticas sociales y culturales cotidianas (21-22).
- 20 En cuanto a los estilos y a las técnicas artísticas utilizadas en las acuarelas, podemos enfatizar lo siguiente: uno, por falta de menciones por parte de Murúa no se puede precisar a quién corresponde qué imágenes, si a un español o a un indígena. Dos, sabemos de la participación de Guamán Poma en la obra de Murúa, pero su influencia se ve más en algunas representaciones del escudo de armas y de algunos incas (Adorno, *Polemics* 35-6). Tres, Tom Cummins, en "Signs and their Transmission: The Question of the Book in the New World", expone que al final del texto de Murúa se ve el abandono del estilo europeo en las ilustraciones y presenta una representación de escritura netamente indígena (196-197). Cuatro, se puede decir que la diversa utilización de los colores en la obra de Murúa demuestra el uso de técnicas europeas e indígenas de manera sincrética; por ejemplo, el amarillo de plomo-estaño tenía un origen de fabricación en Venecia y Bohemia; mientras que el oropimente era un pigmento que procedía del sulfuro de arsénico extraído de zonas cercanas a volcanes activos de los Andes (Siracusano 8-10). La obra de Murúa refleja este sinccretismo de estilos, técnicas y de la concepción de las representaciones.

simula movimiento y porque hay desproporción de los brazos, los cuales son agrandados, con relación al resto del cuerpo. Esto enfatiza la función del chasqui de trasportar mensajes o comida. Sus extremidades son sus herramientas y, a la vez, este cuerpo también sirve como instrumento al gobernante. De esta forma, como hemos visto en el texto, el castigo del mal funcionamiento del chasqui era cortarle sus piernas, vale decir, hacerle un cuerpo inútil para sí mismo y, en consecuencia, para el gobierno.

Esta imagen aparece sola y central, nada más figura a su alrededor; pero al momento de reproducir un gráfico, “the spatial organization of an image is not innocent. It has effects. It can produce a specific reaction between image and spectator” (Rose 47). De hecho, Murúa incorpora este dibujo para representar la función del chasqui y para así ilustrar a una audiencia europea. El autor da prioridad a los elementos descritos en su texto, los cuales dan más información de las funciones de este oficio incaico. Sin embargo, en el texto de Murúa no hay referencias a la descripción física del chasqui, por lo que la imagen del chasqui aparece junto a la descripción que habla de este; pero no hay ninguna correspondencia entre los dos. Esto, seguramente, prueba que Murúa trabajaba de manera individual y sus dibujantes no consultaban con el fraile²¹. Sin embargo, el texto es rico en cuanto a las referencias de las funciones que este personaje realizaba. En cambio, Guamán Poma ilustra dos tipos de chasquis que se relacionan con la descripción física que hace de estos en su texto: uno en la *Nueva Crónica* y otro en el *Buen Gobierno*²².

21 Rolena Adorno sostiene que en Murúa se expresa una fragmentación entre las imágenes y el texto porque, posiblemente, los informantes cambiaban y trabajaban aisladamente. Murúa producía el texto y los informantes las imágenes, cada uno sin conocer o consultar entre sí (*Polemics* 34-37).

22 Por cuestiones de tiempo, solo se realiza el análisis del chasqui de la *Nueva Crónica*; sin embargo, el chasqui del *Buen Gobierno* revela muchas semejanzas con el primero. Sus características físicas y laborales de servicio al gobierno inca, con la diferencia que este chasqui también presta servicio a los españoles en la Colonia (664). Este último aspecto tiene correspondencia con Murúa, quien también menciona la participación del chasqui en tiempos precolombinos y coloniales.

La imagen de Murúa tiene un estilo muy diferente al de Poma de Ayala, pues en la *Nueva Crónica*, el cuerpo aparece dibujado de manera más proporcional con respecto al tamaño de sus miembros; asimismo, Poma de Ayala da relevancia a los detalles, es decir, a todos los instrumentos y objetos que porta el chasqui. Por esto, la representación visual se relaciona hasta cierto punto con la descripción textual del chasqui (fig. 4, apéndice). Guamán Poma, a diferencia de Murúa, destaca las características que se ilustran en la imagen: “tenía una pluma quitasol del blanco en la cabeza, y traía porque le viese de lejos el otro chasqui; y traía una prometa, putoto, para llamar para que estuviera aparejado llamándole con la guaylla pipa, y por arma traía chamba y uaraca” (265). La imagen también destaca los instrumentos que usa para llamar a distancia, los bultos o mensajes que porta y su arma de caminante. Aquí sus instrumentos cobran relevancia y cada uno cumple una función. En la *Nueva Crónica*, Guamán Poma destaca el sistema de organización incaica y demuestra su capacidad de comando político autónomo.

Guamán Poma revela algunas características importantes del chasqui en el imperio, sugiriendo que su trabajo era “pagado” por el inca y reconocido porque incluso “comía del depósito del Ynga” (265). Por ende, se resalta que era un cuerpo útil o arma de poder de suma importancia para el inca y, por esto, era valorado, retribuido y, por lo tanto, debía estar protegido. Guamán Poma, asimismo, enfatiza que estos chasquis andaban por los caminos reales (266). El chasqui y los caminos reales están ligados por una relación productiva, porque se construyen como oficios y objetos que ayudan al reino a expandirse y a movilizarse; además, los dos funcionan de esta manera bajo el ojo de control del gobernante. Incluso, Guamán Poma demuestra que el chasqui y los caminos reales servían también a los españoles, pues dice que iba de “Jauja, Guamanga, Andaguylas hasta Potosí, Charca, y hasta Quito [...] por los caminos reales (664). Vemos así que en Guamán Poma se destacan la función del camino y la utilidad del trabajo del chasqui, porque ayudan a unir espacios lejanos, facilitando la creación de espacios móviles que viajan.

Igualmente en Murúa, el chasqui y el camino real están íntimamente relacionados, no solo por sus funciones comunicativas, sino también

políticas y militares. Los dos ayudan a canalizar la expansión de los Incas y de los españoles. Murúa explica que “se ha continuado, por los Virreyes y gobernadores deste reino, este ministerio de los *chasquis*, como necesarísimo para el buen gobierno y utilidad dél, y así le tienen sustituido en todos los caminos reales” (364). Por esto, el chasqui hace uso del camino real para facilitar el control del espacio lejano. Para cumplir con el propósito de transmitir mensajes, comunicar los espacios y servir militarmente de manera ágil, debía transitarse por caminos y puentes bien construidos. Según Murúa, estos caminos iban del Cuzco a Quito y hasta Charcas y añade que “en los caminos no fue menor concierto del Ynga que en las demás cosas” (370). El camino es, entonces, también un espacio que está hecho para el buen funcionamiento del gobierno inca y estos se caracterizan por facilitar el orden, la disciplina, el control del reino.

Es importante también anotar que el camino es espacio de producción, porque todos van trabajando en los caminos: hilando, sirviendo en la guerra, haciendo ojotas para su calzado, caminando como chasquis, produciendo movilidad económica, estabilidad política y expansión militar. Por todo esto, el camino es símbolo de un espacio móvil porque las fuerzas productivas son las que hacen uso de este *lugar o sitio* extensivo que cruza a lo largo del Tahuantinsuyo²³.

Conclusiones finales

A partir de las reflexiones teóricas de Lefebvre y Grosz, vemos que en Murúa y Guamán Poma las concepciones del Tahuantinsuyo y de las relaciones laborales productivas juegan un rol en la construcción del espacio y del cuerpo del imperio incaico. El Tahuantinsuyo, de hecho, a través de la imagen y el texto, refleja ser un imperio organizado. Por ejemplo, en Murúa, el centro es el Cuzco, ciudad desde donde el inca gobierna

23 Estos términos se usan en el sentido aplicado por Mariselle Meléndez y Santa Arias: “Place, on the other hand, usually refers to a particular point or location which is occupied by a person or an object. It is often perceived as a fixed location, although we must bear in mind that places should also be understood as localities in which social activities and interactions occur in the daily basis” (16). El concepto del “lugar” o “sitio” ayuda a comprender mejor la función del camino, con respecto a la utilización de este por el chasqui.

y manda a sus oficiales y capitanes a ejercer el control. Las relaciones entre los cuerpos y los oficios que estos desempeñan son, entonces, las que también determinan las características del espacio y, en este caso, contribuyen a mantener un espacio imperial controlado, jerarquizado, comunicado y organizado.

En Murúa, los chasquis y los mitmas representan cuerpos subordinados que están en movimiento y cumplen la función de facilitar la estabilidad y la expansión del reino. El chasqui constituye un cuerpo útil que sirve como arma política, militar o como instrumento para trasportar alimentos. Justamente, la imagen del chasqui revela la construcción de un cuerpo que funciona como herramienta y sus extremidades son, a la vez, los instrumentos que le facilitan para cumplir con su labor. Asimismo, por medio del uso del camino real, el chasqui y otros tipos de trabajadores contribuyen a crear un espacio económico y políticamente bien asegurado. Finalmente, el texto revela que los mitmas son pueblos que se convierten en microespacios que son trasportados para dominar o ser dominados, con lo cual se logra la subyugación política, militar y jurisdiccional.

En cambio, en Guamán Poma, la imagen y el texto revelan que el espacio andino es un reflejo de las Indias, de tal forma que el autor demanda la constitución de un gobierno políticamente autónomo de España. La imagen del Tahuantinsuyo, llamada Mundo Pontifical, refleja la exigencia de una separación política de los dos mundos: las Indias y España. Asimismo, presenta al chasqui y al mitma con cierta correspondencia con su agenda política e ideológica: el español es el mitma extranjero, es decir, cuerpo en movimiento, que debe salir de la Indias y dejar de dominarla políticamente para que se dé la estabilidad política y social del Incario. La imagen y el texto sobre el chasqui expresan la valorización del ordenamiento incaico, porque la imagen está acorde con el propósito de la *Nueva Crónica*, en donde se revela el énfasis en presentar a los incas como gobiernos capaces, organizados, autónomos y bien constituidos políticamente. De esta forma, el espacio y el cuerpo son construcciones sociales e ideológicas que se revelan de manera particular dependiendo del contexto y de los objetivos particulares que cada cronista persigue.

Apéndice

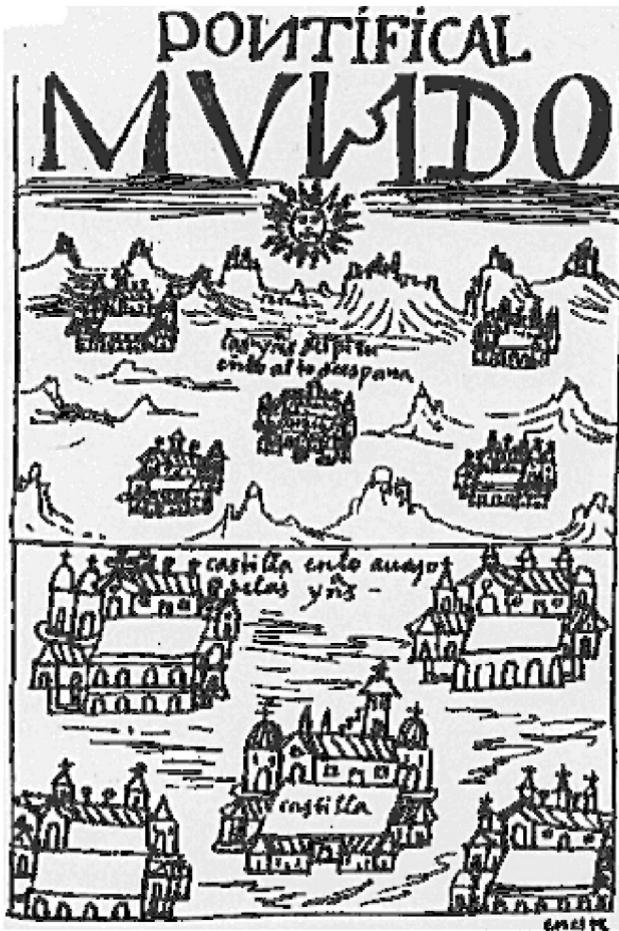


Fig. 1 Representación espacial del Mundo. Guamán Poma de Ayala. *Nueva crónica y Buen gobierno* (1615). México DF: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 39.

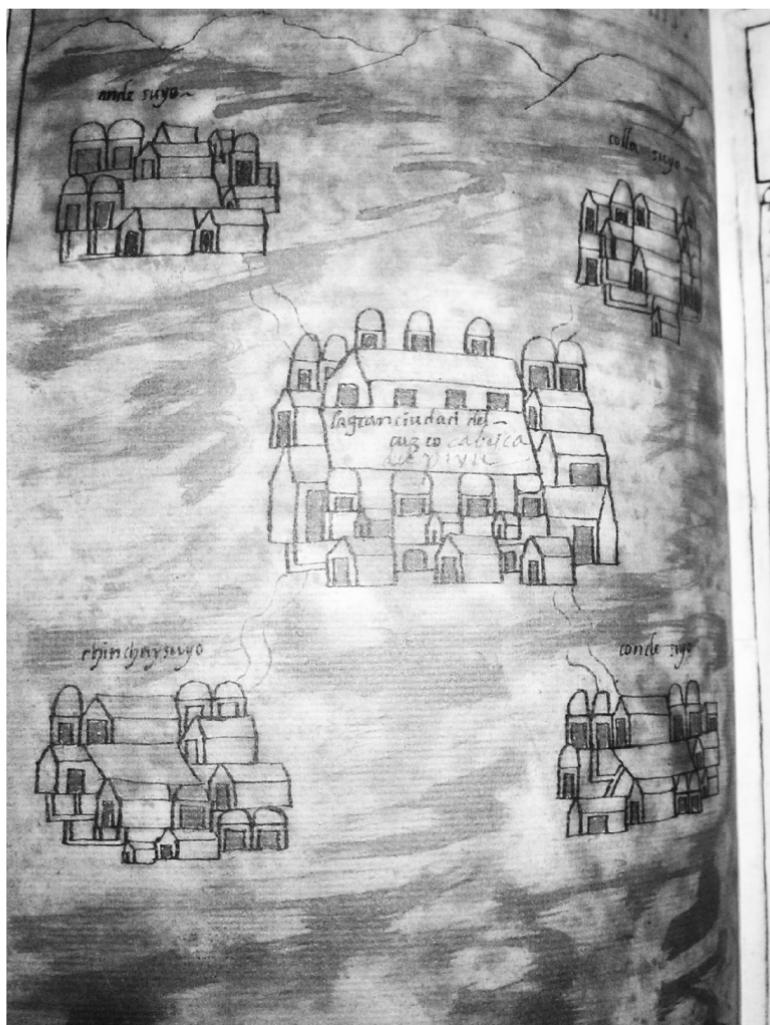


Fig. 2. Representación espacial del Tahuantinsuyo. Fray Martín de Murúa. *Historia y genealogía de los reyes incas del Perú* (1590). Facsímile. Madrid: Testimonio Compañía editorial, 2004.

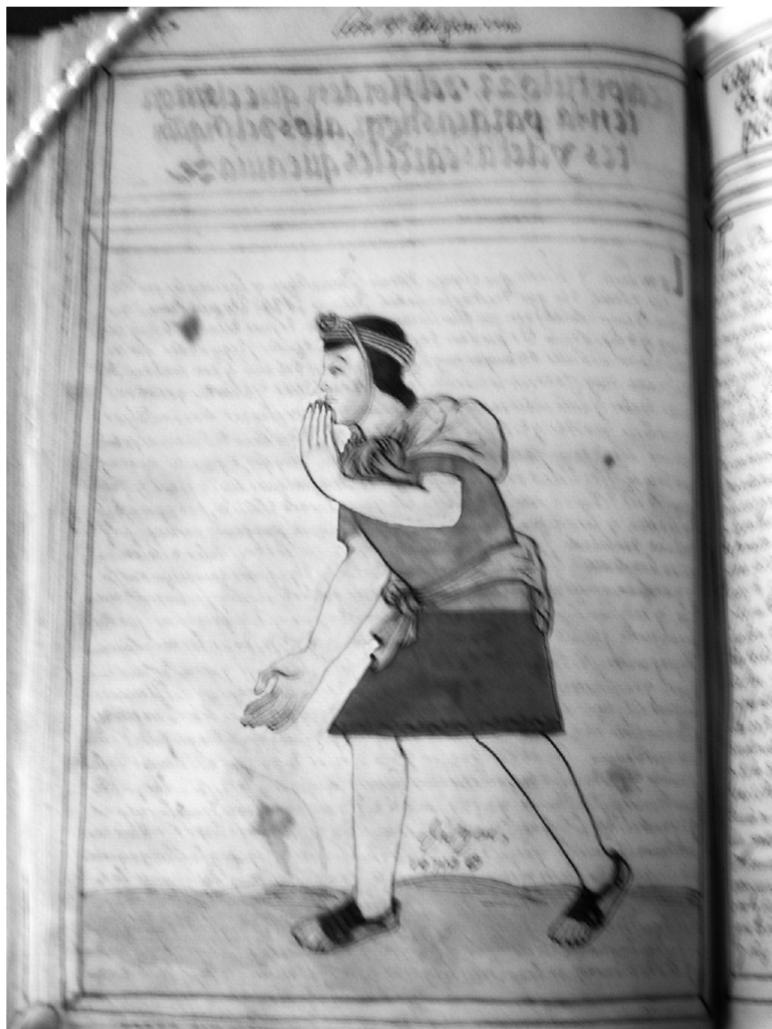


Fig. 3. Representación del chasqui. Fray Martín de Murúa. *Historia y genealogía de los reyes incas del Perú* (1590). Facsímile. Madrid: Testimonio Compañía editorial, 2004.



Fig. 4. El chasqui en *Nueva Crónica*. Guamán Poma de Ayala. *Nueva crónica y Buen gobierno* (1615). México DF: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 264.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Rolena. “Estudios y censores de la *Historia general del Perú* (1611-1613) del fray Martín de Murúa”. *Letras* (2004) 107-108, pp. 47-72.
- _____. *Guamán Poma: Writing and Resistance in Colonial Perú*. Austin: UTP, 1986.
- _____. *The Polemics of Possession in Spanish America*. New Haven: YUP, 2007.
- _____. “Retórica y resistencia pictóricas”. *Imágenes de la resistencia indígena y esclava*. Ed. Roger Zapata. Lima: Wari, 1990, pp. 35-50.
- ARIAS, Santa y Mariselle Meléndez. “Space and Rhetorics of Power in Colonial Spanish America: An Introduction”. *Mapping Colonial Spanish America*. Eds. Arias, Santa y Mariselle Meléndez. Lewisburg: Associate University Press, 2002.
- BALLESTEROS, Manuel. “Introducción”. *Historia general de los Incas de Murúa* (1590/1614). Madrid: Historia 16, 1987, pp. 5-28.
- BROTHERSTON, Gordon. *Book of the Fourth World*. Cambridge: CUP, 1992.
- CLASSEN, Constance. *Inca Cosmology and the Human Body*. Salt Lake city: UUP, 1993.
- CUMMINS, Tom. “Signs and their Transmission: The Question of the Book in the New World”. Eds. Boone Hill, Elizabeth y Walter Mignolo. *Writing Without Words: Alternative Literacies in Mesoamerica and The Andes*. Durham and London: DUP, 1994.

DE LA VEGA, Garcilaso. *Comentarios Reales*. Buenos Aires: Porrúa, 1984.

ESPINOZA SORIANO, Waldemar. *Los Incas: Economía, sociedad y estado en la era del Tahuantinsuyo*. Amaru: n.c, 1987.

GROSZ, Elizabeth. *Volatile Bodies*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space*. Trans. Donald Nicholson-Smith. Malden: Blackwell, 1991.

LÓPEZ-BARALT. *Icono y Conquista: Guamán Poma de Ayala*. Madrid: Hiparión, 1988.

_____. *Guamán Poma: Autor y artista*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993.

_____. *La Crónica de Indias como texto cultural: Policulturalidad y articulación de códigos semióticos múltiples en el arte de reinar de Guamán Poma de Ayala*. Diss. Cornell University, 1980.

MACCORMACK, Sabine. *Children of the Sun and Reason of State: Myths, Ceremonies and Conflicts in Inca Perú*. College Park: University of Maryland, 1990.

MASSEY, Doreen. *For Space*. London: Sage, 2005.

MIGNOLO, Walter. *The Darker Side of Renaissance*. Ann Arbor: UMP, 1995.

MURÚA, Martín de. *Historia general de los Incas* (1590/1614). Ed. M. Ballesteros. Madrid: Historia 16, 1987.

_____. *Historia y genealogía de los reyes Incas del Perú* (1590). Facsímile. Madrid: Thesaurus, 2004.

OSSIO, Juan M. "Estudio". *Códice Murúa. Historia y Genealogía de los reyes Incas del Perú del padre Mercedario Fray Martín de Murúa* (1590). Facsímile. Madrid: Thesaurus, 2004, pp. 7-63.

PETROCCHI, Marco C. "El códice ilustrado de Guamán Poma de Ayala (1615/1616): Hacia una nueva era de la lectura". *Colonial Latin American Review* (2003) 12.2, pp. 1-9.

POMA DE AYALA, Guamán. *Nueva Crónica y Buen Gobierno* (1615). México DF: Fondo de Cultura económica, 1993, vols. I y II.

ROSE, Gillian. *Visual Methodologies*. London: Sage, 2007.

SIRACUSANO, Gabriela. *Colores en los Andes: Hacer, saber y poder*. Buenos Aires: Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco", 2003.

VLAHOS, Olivia. *Body, The Ultimate Symbol*. New York: J.B. Lippincott, 1979.

Correspondencia:

Clara Verónica Valdano

University of Illinois at Urbana - Champaign

Correo electrónico: valdano@illinois.edu / cvaldano@gmail.com

**LA ENERGÍA NATIVA “EN BUSCA DE SU EXPRESIÓN”:
EL “PROCESO” DE JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI**

**L'ENERGIE NATURElle “À LA RECHERCHE DE SON EXPRESSION”:
LE “PROCÈS” DE JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI**

**THE NATIVE ENERGY “AFTER ITS EXPRESION”:
THE “PROCESS” OF JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI**

Vicente Cervera Salinas
María Dolores Adsuar Fernández
Universidad de Murcia. España

Resumen:

A partir de una propuesta de Pedro Henríquez Ureña, sobre el proceso cultural en Hispanoamérica, los autores procuran relacionar los postulados del intelectual dominicano con las proposiciones de José Carlos Mariátegui, que son enmarcadas en un proceso dialéctico de afirmación y negación, de continuidad y cambio, como ocurre con el modernismo respecto del romanticismo o de las tendencias de vanguardia frente al modernismo.

Résumé:

À partir d'une proposition de Pedro Henríquez Ureña, par rapport au procès culturel en Hispano Amérique, les auteurs essayent de mettre en relation les postulats de l'intellectuel dominicain avec les propositions de José Carlos Mariátegui qui sont encadrées dans un procès dialectique



<https://doi.org/10.46744/bapl.201102.003>

e-ISSN: 2708-2644

d'affirmation et négation, de continuité et changement, comme c'est le cas du modernisme en relation avec le romanticisme ou les tendances d'avant-garde face au modernisme.

Abstract:

Starting from a proposal of Pedro Henríquez Ureña, about the cultural process in Hispanic America, the authors seek to relate the Dominican intellectual postulates from the propositions of Jose Carlos Mariátegui, that are framed in a dialectical process of affirmation and denial, of continuity and change, as it happen with modernism on the romanticism or the tendencies of vanguard against modernism.

Palabras clave:

Mariátegui; Henríquez Ureña; proceso cultural; Hispanoamérica.

Mots clés:

Mariátegui; Henriquez Ureña; procès cultural; Hispano Amérique.

Key words:

Mariátegui; Henríquez Ureña; cultural process; Hispanic America.

Fecha de recepción: 27/05/2011

Fecha de aceptación: 30/05/2011

En 1928 se imprimía uno de los títulos axiales en la literatura hispanoamericana del siglo XX: *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* de Pedro Henríquez Ureña. El primero de los seis comprendía una extensa reflexión titulada “El descontento y la promesa”. Se trata de un texto que había sido pronunciado como una conferencia en la asociación *Amigos del Arte* de Buenos Aires, el 28 de agosto de 1926, según datación de Emma Sparatti Piñero en su edición de la *Obra Crítica* del dominicano¹. Ya su título es factor indicativo del modelo de propuesta ensayística que contiene, pues refiere la polaridad que guía el devenir de la cultura de

1 Henríquez Ureña (2001. 1^a ed. 1960).

“nuestra América” en la primera mitad de la centuria, una vez cumplido el proceso de independencia política. En la estela de los grandes guías del pensamiento hispanoamericano del siglo XIX, Henríquez Ureña articula un binomio de conceptos polares donde el eco de las precedentes propuestas dualísticas sube un escalón hacia el reconocimiento de lo propio, pero también en pos de una superación de las limitaciones que impiden la consagración de la “promesa” que auspicia el autor a partir de su asimilación de la cultura hispanoamericana precedente: la civilización frente a la barbarie de Sarmiento; el “hombre natural” frente al “criollo exótico” o la “naturaleza” enfrentada a la “falsa erudición”, según José Martí y, al fin, la dialéctica entre los arquetipos de Ariel versus Calibán en el ensayo programático de José Enrique Rodó.

El planteamiento ideológico de Ureña incorporaba en la historia reflexiva sobre la identidad nacional un elemento trascendental en el tránsito ideológico: la comprensión irrecusable del componente desdeñado en el transcurso del tiempo como pieza necesaria para la evolución, como fase imprescindible en el tratamiento de toda historia cultural, dado el matiz revulsivo que toda generación arroja sobre los resoldos que dejó la precedente. En una previsión de cierto materialismo histórico, o comprensión genuina de la historia como colisión de etapas en aras del surgimiento de una fusión final o síntesis armónica de consistencia utópica, hace gala el dominicano de una capacidad de abstracción ante el espectáculo de la sucesión de corrientes histórico-estéticas en la América hispánica, para generar tras su asentamiento un solar perpetuo y firme donde habrá de crecer el árbol nativo de elevación vertical y ahondamiento telúrico. Recordemos su propuesta: “El descontento provoca al fin la insurrección necesaria: la generación que escandalizó al vulgo bajo el modesto nombre de *modernista* se alza contra la pereza romántica y se impone severas y delicadas disciplinas (...). Una vez superada esa fase de la contienda evolutiva, tras el previsible “descontento” que ocasionó la denodada insistencia en la propuesta modernista, surge de nuevo la llama de una “promesa” decidida: “Ahora, treinta años después hay [...] en la América española juventudes inquietas, que se irritan contra sus mayores y ofrecen trabajar seriamente en busca de nuestra expresión genuina” (Henríquez Ureña 2001: 242-243).

Es en esta secuenciación contrastada de momentos axiales que forjan la historia “verdadera” de la América hispánica donde, por vez primera, se encuadra su esencia definitoria. Establecidos los patrones epistemológicos de su reconocimiento distintivo, los sucesivos intérpretes del alma “nuestra” americana quedarían capacitados para desarrollar sus contenidos desde otras perspectivas ideológicas o, cuando menos, desde posturas de afianzamiento de la piedra angular que Henríquez Ureña había depositado con solidez. En este sentido, la publicación de una obra clave en la historia del ensayismo hispanoamericano como fue *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* de José Carlos Mariátegui, también en 1928, cabría ser leída en clave de inmediata respuesta y rearticulación de algunas propuestas trazadas en el texto de Henríquez Ureña. Ya la circunstancia de jugar con la numeración como propuesta en los títulos de ambas obras –el paso del seis al siete– permite establecer un juego dialéctico entre ellas, sin contar con el hecho de que el propio peruano plantea la remisión intertextual de modo explícito, dirigiendo guiños y evidenciando alusiones varias a la obra de Ureña. La cita inicial de la obra mariateguiana apunta un rasgo añadido de conexión, ya que recoge un pensamiento del filósofo alemán Friedrich Nietzsche, a quien Pedro Henríquez Ureña había declarado como uno de los focos de su formación intelectual, dedicándole incluso ensayos monográficos en su juventud. En 1908 había escrito en México “Nietzsche y el pragmatismo”, texto que se incluiría más tarde en el volumen *Horas de estudio* (1910). Allí recordaba Ureña, con el filósofo alemán, que “lo que importa [...] no es que algo sea verdadero (en el sentido *estático* del intelectualismo), sino que se crea en que algo es verdadero: pensamiento que podría equipararse a la defensa que hacen del dogma ciertos católicos modernistas, singularmente Le Roy. «La dicha y la desgracia interior –dice Nietzsche en el aforismo 44 de *La gaya ciencia*– ha dependido de su *fé* en tal o cual motivo, no de que el motivo fuese verdadero. Esto último ha sido de interés secundario»” (Henríquez Ureña 2001: 76).

Por su parte, Mariátegui abre su colección de siete ensayos con una cita nietzscheana de la obra *Der Wanderer und sein Schatten* (*El*

paseante y su sombra), donde cabría reconocer un espíritu muy afín al que Henríquez Ureña recoge en su recreación de la figura “pragmática” del genio alemán. En lengua alemana, reproduce el peruano la reflexión del filósofo: “Ich will keinen Autor mehr lesen, dem man anmerkt, er wollte ein Buch machen; sondern nur jene, deren Gedanken unversehens ein Buch wurden”. Es decir: “No quiero leer más al autor que me evidencie que quiere componer un libro, sino a aquél cuyos pensamientos de súbito se conviertan en un libro” (Mariátegui, 1976: 7). Mariátegui elogia, mediante el paratexto, la cualidad espontánea y reveladora que contiene la cita de Nietzsche: no se pondera tanto la producción programática de una “verdad”, siguiendo postulados axiomáticos de estirpe kantiana, como podría ser la noción del “apriorismo” en la crítica del juicio. Frente a esas certezas de absoluta nitidez que revierten a propuestas donde la razón exhibe su talento para la construcción de universos “verdaderos”, resplandece la fuerza de esa “verdad” revelada sin predisposición argumental, sin base metodológica, sin voluntad de consagración. Un pragmatismo que ama diversos matices donde la verdad se atomiza en verdades que dimanan siguiendo la dinámica de un “proceso” vivo, y no de un patrón prefigurado. Mariátegui se adscribe así a la “revolución” ideológica que había instaurado Henríquez Ureña en la intelectualidad hispanoamericana durante la primera década del siglo XX, al introducir en la férrea pedagogía positivista del momento la savia renovadora del pensamiento modernista, pragmático, de raíz estética y contenido revulsivo. En este sentido, y a propósito de una distinción que el dominicano aporta en el ensayo “Caminos de nuestra historia literaria” (incluido como segundo de los *Seis ensayos*, aunque escrito en 1925), realiza el peruano un comentario que explicita su asimilación crítica. Según Mariátegui, “Henríquez Ureña dice que hay dos Américas: una buena y otra mala. Lo mismo se podría decir de Lima. Lima no tiene raíces en el pasado autóctono. Lima es la hija de la Conquista. Pero desde que, en la mentalidad y en el espíritu, cesa de ser solo española para volverse un poco cosmopolita, [...] deja de aparecer exclusivamente como la sede y el hogar del colonialismo y españolismo”. La conclusión resulta coherente con los planteamientos sociales de su obra: “La nueva peruanidad es una cosa por crear” (Mariátegui 1976: 207).

No resulta extraño que la crítica estampada por José Carlos Mariátegui un año más tarde, a partir de su lectura minuciosa de los *Seis ensayos* de Ureña, contenga uno de los más inteligentes elogios realizados sobre este texto. Mariátegui ensalza la combinación de “la disciplina y la medida del crítico estudioso y erudito con la inquietud y la comprensión del animador que [...] alienta la esperanza y las tentativas de las generaciones jóvenes” (Mariátegui 2006: 255). Estima las cualidades del exégeta, su condición de investigador y sabio, con la vocación al magisterio que anima “el valor creativo y dinámico del impulso juvenil”, convirtiendo en suma al ensayista en un emblema de la labor literario-pedagógica de fuerte calado histórico y social, tan necesaria y valiosa para el desenvolvimiento de la cultura en los países hispanoamericanos². El concepto de la crítica como salud –imprescindible para los pueblos– es otro de los rasgos más celebrados de la obra, y remite también a premisas martiana, tan excelentemente “transculturadas” por el poeta cubano a partir del espíritu libertador de Friedrich Nietzsche: “la crítica es salud”, decretaba José Martí en *Nuestra América*, sin olvidar que “la solución está en crear” (Martí 2004: 164-165). La responsabilidad y el talento son las dotes preeminentes en la visión de conjunto que Mariátegui plasma a partir de los ensayos de Henríquez Ureña, y al indagar en las razones de tal caracterización destaca sin duda la particular atención que el peruano otorga al sentido ideológico-social de su obra.

Son años trascendentales en la biografía de Mariátegui, y centrales en la conformación de su ideario marxista, con todos los contraluces y claroscuros que tal caracterización comporta a la hora de consignar su naturaleza espiritual y ética. Recordemos que en 1926, tras su periplo

2 Para el Amauta, “Henríquez Ureña tiene las cualidades del humanista moderno, del crítico auténtico. Sus juicios no son nunca los del impresionista ni los del escolástico. La consistencia de su criterio literario, no es asequible sino al estudioso que al don innato del buen gusto une ese rumbo seguro, esa noción integral que confieren una educación y un espíritu filosóficos. Henríquez Ureña confirma y suscribe el principio de que la crítica literaria no es una cuestión de técnica o gusto, y de que será siempre ejercida, subsidiaria y superficialmente, por quien carezca de una concepción filosófica e histórica” (Mariátegui 2006: 256). El artículo original data del 28 de junio de 1929, y fue publicado en Lima en el diario *Mundial*.

europeo y su conversión en figura capital del movimiento socialista peruano, edita la mítica revista izquierdista *Amauta*, que tendrá un seguimiento periódico hasta 1930³. Sería en octubre de 1928 cuando el Amauta decidiría fundar el Partido Socialista del Perú, concebido, según recuerda su biógrafo Eugenio Chang-Rodríguez, como “una mezcla de aprísmo y comunismo” (Chang-Rodríguez 1983: 28). Interesa, en este sentido, comprobar cómo van incorporándose en los escritos mariateguianos de la primera mitad de la década de los veinte, progresiva y crecientemente, nociones y premisas correspondientes a planteos filosóficos marxistas: el peruano comienza a prestar atención singular a la necesidad de cooperación económica de las naciones hispanoamericanas y entiende que una de las causas de su dispersión específica procede de la inexistencia de comercio interno entre ellas, habiéndose convertido en suministradoras de materias primas y géneros alimenticios con países europeos o de los Estados Unidos. La cooperación, en cambio, ha sido suplantada por la “conurrencia”, y tal disfunción en los acuerdos de intercambio económico les mantiene, en cierto modo, afianzadas en un modo de gestión anclada en el modelo colonial (Mariátegui 1960).

Este texto, titulado “La unidad de la América indo-española”, fue publicado en la revista *Variedades* de Lima, en 1924 y estaría llamado a convertirse en un emblema del pensamiento anticapitalista de Hispanoamérica, hasta el punto de seguir siendo hoy en día un referente para los debates post-coloniales y la crítica al sistema de estructura y financiación económica que pasó al Nuevo Mundo bajo la égida

3 “Su casa volvió a convertirse en el centro de reunión de los intelectuales y artistas de vanguardia. Estudiantes y obreros de las universidades populares acudían a escuchar al nuevo orientador. En 1925 la Federación de Estudiantes le propuso para que ocupara una de los cátedras de San Marcos, pero, como Mariátegui ha escrito, la mala voluntad del rector y su delicado estado de salud impidieron el progreso de la iniciativa [...]. De Europa había traído el proyecto de fundar una revista izquierdista que sirviera de tribuna de avanzada de las nuevas tesis aplicables al Perú y promoviera los ideales socialistas. Con este fin lanzó el primer número de *Amauta*, en septiembre de 1926 (...)" (Chang-Rodríguez 1983: 24-25).

liberalista de los Estados Unidos⁴. Un año más tarde insistía el Amauta en el sentido axial de la economía, no ya solo para entender la situación “actual” del Perú –y, por extensión, de toda la América hispánica–, sino también para evaluar correctamente el “proceso histórico” vivido por las naciones que la componen. Decreta Mariátegui, en este tenor, que el gran movimiento de emancipación de las repúblicas hispanoamericanas durante el siglo XIX admite una lectura en clave económica, sin que ello haga decaer la interpretación romántica de la independencia. Argumenta que la conquista destruyó una forma de producción en las naciones indígenas, perpetuada con dificultad durante el coloniaje. La “raíz primaria de la revolución de la independencia” vendría auspiciada por la necesidad de remover un aparato socio-económico fallido y nunca suficientemente bien asentado, que habría pretendido ignorar, sin éxito total, el entramado complejo de la realidad americana. En esta línea de lectura de clara índole marxista, los postulados económicos también desentrañarían “la clave de todas las otras fases de la historia de la república”, concluyendo en suma que “la actual economía, la actual sociedad peruana tienen el pecado original de la conquista. El pecado de haber nacido y haberse formado sin el indio y contra el indio” (Mariátegui 1970: 59-61). Como vemos, la raíz indigenista es la matriz de la que partiría la consideración panorámica de la historia del Perú, vista desde una perspectiva de conflictos económicos a partir del fenómeno traumático de la conquista, considerado ahora desde prismas del materialismo-histórico socialista⁵.

4 “Es cierto que estas jóvenes formaciones nacionales se encuentran desparramadas en un continente inmenso. Pero la economía es, en nuestro tiempo, más poderosa que el espacio. Sus hilos, sus nervios, suprime o anulan las distancias. La exigüedad de las comunicaciones y los transportes es, en América indo-española, una consecuencia de la exigüedad de las relaciones económicas [...]. La América española se presenta prácticamente fraccionada, escindida, balcanizada. Sin embargo, su unidad no es una utopía, no es una abstracción (...)" (Mariátegui, 1960: 16).

5 “Por consiguiente, aun un criterio meramente especulativo debe complacerse del creciente favor de que goza en la nueva generación el materialismo histórico. Esta dirección ideológica sería fecunda aunque no sirviera sino para que la mentalidad peruana se adaptara a la percepción y a la comprensión del hecho económico” (Mariátegui, 1970: 60).

“Pecado original”: atrevido sintagma de raigambre judeo-cristiana que utiliza con toda su fuerza semántica el Amauta para mostrar la “perversión” ideológica que sacudió las “venas abiertas” del continente americano como fruto de la conquista y, sobre todo, como consecuencia de la sistematización del orden colonial en sus feudos. Una lectura en clave materialista-histórica que será desdeñada, desde su misma raíz metafórica, años más tarde por el ensayista argentino Héctor H. Murena, al considerar que “lo económico, como cualquier otro elemento de orden sociológico, no basta para explicar el estado espiritual de América” (Murena 1965: 158), entendiendo que, en suma, “el predominio de lo económico no es una causa de la situación pecaminosa sino un atributo de ésta”. Para Murena, por tanto, el “pecaminoso” caso americano halla su causa en las entretelas espirituales de su historia, en su incomparable ejemplo de una “desculturización” a que se vio sometido el espíritu humano en el tiempo, fraguando con ello “el más evidente escándalo histórico del que se tenga noción”⁶. Una lectura, la del argentino, que a pesar de desdecir el presupuesto materialista de la historia como método explicativo de los avatares y las modificaciones que ocasionan los fenómenos en su devenir, no deja de suponer una curiosa “ensemblantización” del sentido profundo que Mariátegui perseguía, al condecir en la preocupación por el tratamiento de la cultura en tanto expresión genuina de la idiosincrasia americana. Y es ahí donde el germen del pueblo y del nativismo resurge como condiciones para una visión diáfana de la historia, para un “proceso” de interpretación de la realidad.

6 “Los pueblos de Europa y Asia han ido historizándose y espiritualizaban sus tierras: se hallaban siempre a la misma altura que éstas, y a través de la constante interacción de hombres y tierras fueron forjándose las naciones, se articularon las palabras con que éstas forjaron lo universal. Desarrollándose a la par que sus tierras, no tuvieron oportunidad de percibir que éstas significaban una fatalidad [...]. Ay de América. Porque a pesar de que la conciencia histórica universal trató de encubrir el desdichado escándalo que ella constituye diciendo que los pueblos que la integran son “jóvenes”, [...] lo cierto es que no hay nada más viejo o avejentado que esta América integrada por razas indígenas en vías de fusión total o de extinción, y por individuos de razas no originarias de América que en América han visto tornarse súbitamente inútil, caduco, senil, el espíritu que traían de sus comarcas originales” (Murena 1965: 168-169).

De manera más o menos explícita asomaría así, nuevamente, la alusión del Amauta a quien consideró “crítico sagaz” y “extraño a todo interés polémico” (Mariátegui 1976: 220), referente ineludible para su revisión crítica de la “realidad” histórico-literaria del Perú: Pedro Henríquez Ureña. Y así, en el séptimo de sus ensayos exegéticos, el que monográficamente dedicó a la literatura y sus procesos, evalúa Mariátegui los aciertos hermenéuticos del dominicano, revisando las más excelsas páginas de los *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. En el epígrafe dedicado a José Santos Chocano, el Amauta asume con sagacidad la teoría de Ureña basada en la invalidación de los criterios geográfico-climatológicos como expresión genuina de los rasgos distintivos de una cultura y de una experiencia literaria. En efecto, en “Caminos de nuestra historia literaria” (el segundo de los seis ensayos del dominicano) desentraña el tópico de la exuberancia como resultante expresivo de una naturaleza tropical. Mariátegui aplaude tal dictamen: “Para Henríquez Ureña la teoría de la exuberancia americana es una teoría falsa. Esta literatura es menos exuberante de lo que parece. Se toma por exuberancia la verbosidad”, pero “los casos de verbosidad no son imputables a la geografía ni al medio”. En cambio, un factor clave en la constitución del carácter netamente peruano refutaría, a partir del planteamiento de Henríquez Ureña, las tesis sobre la sobreabundancia que activa la ecuación entre el paisaje y sus palabras, y este elemento no sería otro que el indígena. Así, “lo inkaico” –como gusta escribir al Amauta– “es fundamentalmente sobrio [...]. El indio esquematiza, estiliza las cosas con un sintetismo y un primitivismo hieráticos” (Mariátegui 1976: 220-221). Retornamos, pues, a una fuente primordial, en cuyas aguas no dejaría de reflejarse el pensamiento humanista e integrador del “alma americana” que fuera Pedro Henríquez Ureña.

Volvamos nuestra vista, para confirmar este vínculo particular, a los *Seis ensayos* del dominicano. Detengámonos nuevamente en el primer ensayo, “El descontento y la promesa”, un título que sin duda agradaría a José Carlos Mariátegui por las resonancias polares de opuesta significación que vendrían a representar la dualidad entre el peso de la historia y la necesidad de superar sus limitaciones, acrisolada por un inevitable temple de utopía. El epígrafe fundamental para instituir esta alianza

entre los dos ensayistas estaría asignado al concepto de “energía nativa”, que Ureña estampa casi al final del ensayo, como previa al “ansia de perfección” y a ese “futuro” donde aísla la siembra de esa esperanza que escogió como título inequívoco para su exposición. Tras el repaso al “afán europeizante” que, al decir de Ureña, debería morigerarse por el mero conocimiento de la realidad cultural que define la colonización americana, el dominicano espeta como radiografía “nacionalista”: “No solo escribimos el idioma de Castilla, sino que pertenecemos a la Romania, la familia románica que constituye todavía una comunidad, una unidad de cultura” (Henríquez Ureña 2001: 250). Mas, una vez confirmada la alianza románica de su legado, implementa la noción básica que supone todo un himno a la revisión del sustrato prehispánico que late en el barro y el humus del territorio americano: el concepto de “energía nativa”. Así, mientras el despliegue románico desarrollado en Hispanoamérica determinaría las “formas de la cultura”, a la “energía nativa” estaría encomendada la constitución del “carácter original” de sus pueblos. Como vemos, la terminología revela un fondo de retemblor romántico, muy matizado al cabo por la vigorización del componente popular que emerge en el testimonio del ensayo. Esto favorecería sin duda una lectura “mariateguiana” de Henríquez Ureña, al menos de los títulos encartados en esta importante etapa de su producción literaria. De esta forma lo plasma el ensayista:

“El compartido idioma no nos obliga a perdernos en la masa de un coro cuya dirección no está en nuestras manos: solo nos obliga a acendar nuestra nota expresiva, a buscar el acento inconfundible. Del deseo de alcanzarlo y sostenerlo nace todo el rompecabezas de cien años de independencia proclamada” (Henríquez Ureña 2001: 251).

Otra vez nos reclama la atención el giro expresivo del autor con esos “cien años de independencia proclamada”, que sin duda resonarán en la celeberrima novela de Gabriel García Márquez, con todo el peso de su descontento a modo de maleficio escrito, de condena sellada, y también con la anuencia de una promesa renovada, aun sin éxito, en cada una de las generaciones de la maldita casta. Sea como fuere, resultó inspirada

la invención de Pedro Henríquez Ureña con su término acuñado, para facilitar la entrada en materia de un fondo incuestionable, que será revivido en gran parte de los autores, novelistas y teóricos de la literatura hispanoamericana a partir de los años cuarenta, desde Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier hasta Jorge Icaza y José María Arguedas⁷. La así denominada “energía nativa” funcionaría, en la imaginación del dominicano, en tanto magma fundador del carácter distintivo que se manifiesta en la verdadera esencia artística hispanoamericana. Sin él, los temas, las formas, los estilos y atributos que pautan su cronología carecerían del impulso auténtico, del fondo sustantivo y sustancial, como si del ADN de una cultura, o de un crisol de culturas, se tratara. La energía nativa es aquella pulsión biológica que marca el ritmo de un latido, el tono de una melodía, la entonación de una frase, el timbre de un argumento o de una descripción, más allá de la forma que revista o de la estructura que componga. La energía nativa contamina, en suma, el acervo popular hispanoamericano, y de él emanan finalmente las expresiones artísticas, que lo incorporan y al mismo tiempo perpetúan de manera más o menos programática.

Su naturaleza cabría entroncarla filosóficamente con el concepto que barajaría Friedrich Nietzsche en sus primeros escritos filológicos, y que más tarde evolucionaría hacia otros derroteros visionarios: la noción del “genio” aplicado a un espíritu colectivo y siempre entendido como fuerza motriz que dimana en expresión cultural autóctona o “energía nativa”. No de otro modo explica Eugen Fink el término nietzscheano en el contexto de su desarrollo especulativo: “El genio es un instrumento

7 Bien ilustrativo el caso de Arguedas al respecto, no solo por su “peruanidad”, sino también por su sensibilización extrema ante la problemática que refieren estas páginas. En su ensayo “El indigenismo en el Perú” parte de la posición de Mariátegui para arribar a un examen histórico del fenómeno. Considera que “Mariátegui no disponía de información sobre la cultura indígena o india; no se la había estudiado ni él tuvo oportunidad ni tiempo para hacerlo; se conocía y es probable que aún en estos días se conozca mejor la cultura incaica, sobre la que existe una bibliografía cuantiosísima, que el modo de ser de la población campesina indígena actual”. No obstante, reconoce Arguedas que “la revista *Amauta* instó a los escritores y artistas que tomaran el Perú como tema. Y así fue como se inició la corriente indigenista en las artes” (Arguedas 1995: 330-331).

del fondo creador de la vida, que ve reflejada su propia esencia en la creación artística. Sin esta inserción básica del genio en una tendencia cósmica, la concepción de Nietzsche acerca de la cultura sería inhumana y absurda” (Fink 1982: 42)⁸. No se trataría, pues, del genio entendido como individuación particular, sino como expresión colectiva que emana de ese surtidor ancestral y se dibuja en obras concretas, concebidas al fin por individuos determinados. La “energía nativa” de Henríquez Ureña representaría, paralelamente, ese entramado geológico fundido por la larga experiencia de los siglos, que produciría el acento cualitativo de una cultura popular, pero al mismo tiempo nutriría la labor concreta y la creación última de los artistas más relevantes desde el punto de vista nacional, es decir, de aquellos que habrían sentido el numen creador desde el fondo originario de la cultura, cuya esencia reactivarían con sus obras. No se trata, en suma, ni del individuo ni de la raza, sino del impulso que, prendido en el seno íntimo de una cultura, habla por boca del creador.

La aplicación del concepto de Henríquez Ureña reverberará de manera continuada, si bien no explícita, en ese séptimo ensayo mariateguiano que pretende interpretar la realidad peruana a partir del “proceso” particular a su literatura. Un repaso más o menos minucioso por sus páginas revela esta presencia fecunda en la obra central del peruano, propiciando de tal modo esa lectura del primero en clave materialista-histórica en que basamos este estudio. En ese “juicio” o “proceso” a la literatura, que el Amauta considera “abierto”, su voz se alza como “testimonio de parte”, y no se retrae al declarar sus intenciones en voz alta y con toda explicitud, explicando que aporta “a la exégesis literaria todas mis pasiones e ideas políticas”, si bien y a pesar del “descréedito y degeneración de este vocablo en el lenguaje corriente”, en su caso es la política “filosofía y religión” (Mariátegui 1976: 188). Consecuente con tales premisas, el analista no dudará en enunciar su “tabla de valores”,

8 “El concepto de genio de Nietzsche, lo mismo que, más tarde, su concepto del superhombre,” –explica Fink– “hay que entenderlos e interpretarlos, en última instancia, desde el servicio del hombre a la verdad. Verdad no significa aquí el conocimiento de las ciencias, sino la mirada que penetra en el fondo del mundo” (Fink 1982: 42).

utilizada también de modo afín a como fuera promulgada por Henríquez Ureña en sus *Seis ensayos*⁹. Y como base sustentadora de la misma, el peruano estimará el valor de las obras y los autores tributando especial relieve a aquellas manifestaciones donde prevalezca la huella, el eco o la semilla autóctona que participe de “energía nativa”, aunque revista diversas modalidades y tipos de experiencia creadora.

Ya en su visión panorámica de la literatura colonial participa su juicio de este enfoque cuando se detiene con pormenor en la figura del Inca Garcilaso de la Vega, como “figura solitaria en la literatura de la Colonia”, y en cuya obra “se dan la mano dos edades, dos culturas”. Sin merma de tal consideración, subraya Mariátegui el carácter nativo de la crónica garciliásiana, al considerar que su caso “es más inka que conquistador, más quechua que español” (Mariátegui 1976: 193). El acento se declara consideración genérica sin ambages cuando el Amauta salta en su recorrido histórico hasta el siglo XIX. Antes de zambullirse en los autores de la República y sus diversos tonos literarios, propone su método de análisis, basado en dos propuestas fundamentales. La primera parte de una división en etapas, donde distingue tres momentos fundacionales (“un periodo colonial, un periodo cosmopolita, un periodo nacional”). Cabe señalar, al respecto, la curiosa inflexión histórica que supone el escalonamiento ascendente desde una fase cosmopolita a una de entonación nacional. Con ello pretende Mariátegui articular su concepto crítico ante la literatura que se instala en un cosmopolitismo sin raíz en lo propio. Consciente de que la apertura hacia las corrientes universales no pueden sino enriquecer el tejido tradicional (el cosmopolitismo fecunda la literatura colonial), es asimismo defensor de la superación última de este segundo estadio en una síntesis de la dialéctica, siguiendo modelos

9 “Hace falta poner en circulación tablas de valores: nombres centrales y libros de lectura indispensables. Dejar en la sombra populosa a los mediocres; dejar en la penumbra a aquellos cuya obra pudo haber sido magna, pero quedó a medio hacer: tragedia común en nuestra América [...]. La historia literaria de la América española debe escribirse alrededor de unos cuantos nombres centrales: Bello, Sarmiento, Montalvo, Martí, Darío, Rodó” (Henríquez Ureña 2001: 255). La “propedéutica” de Henríquez Ureña guiaría, así pues, los pasos en el camino, en el método, articulador de la historia que emprendió el Amauta. Cfr. Henríquez Ureña, *Historia cultural y literaria de la América hispánica* (Cervera 2007: lxv).

teóricos e ideológicos de matriz hegeliana¹⁰. La literatura nacional, en suma, no sería la anulación de los períodos previos, sino su síntesis final, e ilustraría la superación ante una dialéctica insalvable entre lo colonial obsoleto y lo cosmopolita desarraigado. En la fase “nacional” las tendencias se equilibrarían, y en ella afloraría la “energía nativa” de los pueblos, aportando carácter específico y temperamento definido a las tendencias anteriores, donde se habría desatendido esta naturaleza. Declara, por ello, que “la literatura de un pueblo se alimenta y se apoya en su *substratum* económico y político”, y explica en la misma línea cómo “la flaqueza, la anemia, la flacidez de nuestra literatura colonial y colonialista provienen de su falta de raíces”. Se explaya el Amauta en torno a ese concepto capital, fértil para su proceso y su revisión de la historia: “El arte tiene necesidad de alimentarse de la savia de una tradición, de una historia, de un pueblo. Y en el Perú la literatura no ha brotado de la tradición, de la historia, del pueblo indígena. Nació de una importación de la literatura española; se nutrió luego de la imitación de la misma literatura”. Ese carácter anémico, en fin, contamina el lado enfermo, carente de “energía”, de la literatura durante el coloniaje: “Un enfermo cordón umbilical la ha mantenido unida a la Metrópoli” (Mariátegui 1976: 197). No queda, pues, a partir de esta explícita declaración sino corroborar los signos de su energía reactivada en los autores posteriores, algunos de la generación cosmopolita y, sobre todo, en los que participan de la literatura “nacional”.

Interpreta, por ejemplo, Mariátegui que Ricardo Palma no puede ser incluido en la nómina de los escritores del colonialismo supérstite, a pesar de que esta tendencia quisiera anexarse su figura. Para el

10 Señala Eugenio Chang-Rodríguez en esta dirección: “Mariátegui no ciñe su análisis a la tradicional división europea en etapas neoclásica, romántica, modernista porque él prefiere emplear un andamiaje explicativo y ordenador según “una teoría moderna –literaria, no sociológica– sobre el proceso normal de la literatura de un pueblo”. Mas al rechazar esquemas europeos, incluso el marxista, parece incurrir en una aparente contradicción: “Y no intentaré sistematizar este estudio conforme la clasificación marxista en literatura feudal o aristocrática, burguesa y proletaria”. En vez de esos casilleros, Mariátegui distingue tres períodos: uno colonial, otro cosmopolita y otro período final que denomina nacional” (Chang-Rodríguez 1983: 138).

Amauta, la calidad del creador de las *Tradiciones peruanas* lo aleja del servilismo retórico y su “latente rencor contra la aristocracia antañona y reaccionaria” lo acerca más a Manuel González Prada de lo que podría parecer a primera vista. De este último, como ejemplar supremo de la transposición del periodo colonial al cosmopolita, enfatiza la energía “nativa” que le condujo a producir la ruptura definitiva con el Virreinato (Mariátegui 1976: 203-208). En cuanto a Mariano Melgar, es presentado como el “primer expresador de categoría” del sentimiento indígena, de cuya savia no pudo nutrirse suficientemente la literatura peruana “por culpa de la hegemonía absoluta de Lima”. La raíz india, asimismo, se le antoja viva al Amauta en el “arte jaranero” de Alejandro Gamarra y desdeña, en cambio, la grandilocua vena externamente peruana, pero de raíz colonial y heredera del alma romántica española en el *Alma América* de José Santos Chocano. A José Gálvez le achaca, como historiador de la literatura, el centralismo limeño como expresión de la totalidad peruana y, en cambio, “malgrado su aristocratismo”, ensalza la atracción que Abraham Valdelomar sintiera “por la gente humilde y sencilla”, sospechando que, parejo a Oscar Wilde, “habría llegado a amar el socialismo”. Conjetura, al fin, que su gran amigo y excelente poeta, creador del grupo “Colónida” y del poemario *Confiteor*, “reunía, elevadas a su máxima potencia, las cualidades y los defectos del mestizo costeño” (Mariátegui 1976: 236). Las cualidades de Valdelomar se afinan y escalonan al centrar su atención en José María Eguren, de quien aíslla no tanto el nativismo cuanto la renuencia del poeta a la tradición morisca y romance de cuño hispano, por la veta gótica y los “aromas de leyenda” que supo apresar a partir de su fascinación por el mundo germánico y nórdico. Llega a decir de Eguren: “Es demasiado occidental y extranjero espiritualmente para asimilar el orientalismo indígena. Pero, igualmente, Eguren no comprende ni conoce tampoco la civilización capitalista, burguesa, occidental” (Mariátegui 1976: 247).

Y así, por la senda marcada con los hilos invisibles de la “energía nativa”, Mariátegui recorre paso a paso las etapas de su proceso, recalando en figuras como Alberto Hidalgo (*Biografía de la palabra revolución*), Alberto Guillén (*Deucalión*) o Magda Portal (*El derecho de matar*), centrando su atención en el caso excepcional de César Vallejo.

Mariátegui, en este sentido, es el primer autor que revela y enfoca la excelsa y original expresividad lírica vallejiana desde instancias indigenistas, resaltando el acento peruano de su verso y dictaminando que “Vallejo tiene en su poesía el pesimismo del indio” (Mariátegui 1976: 256). La piedad humana latente en el lirismo de *Los heraldos negros* es atraída desde rincones étnicos, raciales y amparados en esa energía de progenie nativa que reconoce Mariátegui en los mejores autores encartados en su “proceso”. Como muy bien señaló Eugenio Chang-Rodríguez, lo fundamental en la lectura que realiza el Amauta de Vallejo minusvalora los componentes simbolistas de su estilo para recalcar la “nota india” que penetra sus versos, modelando genuinamente sus poemas¹¹. En conclusión, el proceso sobre la realidad literaria peruana cobra en el juicio de Mariátegui un claro enfoque indigenista, que alcanza en su visión “el sentido de una reivindicación de lo autóctono”, más allá de la función puramente sentimental que pudo tener el criollismo. Frente al regusto de idealización nostálgica presente en el colonialismo y neo-colonialismo a partir de la remota casta feudal de raigambre española, el indigenismo posee para el Amauta “raíces vivas en el presente”, lo cual le permite cerrar su ensayo-crónica con una valoración del porvenir en dependencia de “la suerte del mestizaje” que asuman los pueblos hispanoamericanos.

Podría ser cierto que la perspectiva crítica de José Carlos Mariátegui derive hacia una doctrina de corte “electocomarxista”, como apuntan sus comentaristas¹², integrada en un “ecumenismo crítico” de raíz materialista, pero que procuró adaptar sus fundamentos a la realidad americana y al sustrato ante-colonial de donde extrae su esencia

11 “Su análisis inteligente, agudo, pero hecho con apresuramiento periodístico, no reconoce otro indigenista hasta llegar a César Vallejo, en quien encuentra «por primera vez en nuestra literatura, sentimiento indígena virginalmente expresado»” (Chang-Rodríguez 1983: 173).

12 “Su aproximación electocomarxista a la problemática literaria le llevó más allá del estricto análisis de la obra [...]. Es marxista cuando considera al arte como una superestructura económica condicionada por la lucha de clases y sujetas a la suerte de todas las mercancías [...]. Es ecléctico cuando, impulsado por sus constantes, hace susyas ideas heterodoxas opuestas al dogmatismo, a la autoridad arbitraria y a la supuesta infalibilidad de los pontífices de la inteligencia, del arte y de la política” (Chang-Rodríguez 1983: 201).

distintiva. Pero, en cualquier caso, en Mariátegui “la interacción entre literatura y sociedad generadora de su interdependencia se fundamenta en la función ética intrínseca a la naturaleza de todas ellas” (Chang-Rodríguez 1983: 203). Y es en este punto donde, de nuevo, asoma la estela de un pensador tan aparentemente alejado de los presupuestos socialistas en sus “ensayos” de interpretación y búsqueda de expresión como lo fuera Pedro Henríquez Ureña. Su carácter integrador, ecléctico en el sentido más noble y filosófico del término, su marcada imparcialidad, justicia, equilibrio, mesura y ecuanimidad lo convierten no solo en el gran articulador de la utopía americana, sino también de la visión –en su momento, presente– y la figuración, futura, de una “patria de justicia”, donde alentaría el latido libre de la raza cósmica americana. Más allá de los falsos estereotipos, Ureña declaró que la oposición entre la América mala y la buena no podría identificarse con la distinción geográfica y sus presumibles manifestaciones artísticas consecuentes, sino con la capacidad para la acción, el trabajo, el ansia de perfección, el arraigo de las instituciones de cultura y la erradicación de los vaivenes políticos. El hombre libre, con quien soñó Henríquez Ureña, solo podría habitar un solar donde la utopía tramontase la ilusión y hallara al fin su condición de profecía. El trabajo y la acción, presididos por el imperativo cultural del conocimiento de lo autóctono, serían los instrumentos medulares para su consecución:

“Nuestro ideal no será la obra de uno o dos o tres hombres de genio, sino de la cooperación sostenida, llena de fe, de muchos innumerables hombres modestos; de entre ellos surgirán, cuando los tiempos estén maduros para la acción decisiva, los espíritus directores; si la fortuna nos es propicia, sabremos descubrir en ellos los capitanes y timoneles, y echaremos al mar las naves” (Henríquez Ureña 2007: 432).

¿No perduran las intuiciones “sociales” y artísticas de Henríquez Ureña en la perspectiva crítica ante la realidad que hemos recorrido de la mano de José Carlos Mariátegui? Es difícil refutarlo. No olvidemos las aseveraciones que estampó en su reseña de 1929 sobre el libro capital de Henríquez Ureña: “Pedro Henríquez Ureña reconoce [...]

la función de la “energía nativa”. Más aún, la reivindica como factor primario de toda creación americana [...]. Y esta energía quizá en ningún americano actúa tanto como en los que pugnan por europeizar u occidentalizar América” (Mariátegui 2006: 257). El acento que el peruano insufla sobre el tema indigenista no resulta en este sentido tan alejado del universo filológico-historicista de Ureña, como cabe observar. Solo una “reivindicación de lo autóctono” adquiriría, para el Amauta, la validación última de un proceso donde la literatura respeta y calibra su naturaleza mestiza, proyectándola de modo variopinto en sus realizaciones prácticas. Pero esa raza mestiza, tal como es concebida por Mariátegui, no ha de acrisolarse en la especulación utopista de una “raza cósmica” imaginada en un futuro incierto. El mestizaje al que remite Mariátegui no es de patente filosófica, sino historiográfico y político. “La especulación del filósofo”, declara, “no conoce límites de tiempo ni de espacio” (Mariátegui 1976: 279). Por ello, atiende de manera mucho más eficaz y rotunda a la enseñanza de quien buscó la “expresión americana” a través de las obras de su historia. Pedro Henríquez Ureña dejó su impronta de sabia erudición crítica en el alma peregrina del Amauta, y su celebrada invención de la “energía nativa” nos permite no solo comprender los *Siete ensayos* del peruano desde una óptica más abierta a una historiografía no tendenciosamente marxista, sino también –paralela e inversamente– recorrer sus *Seis ensayos* desde el prisma mariateguiano. Allí donde la patria de la justicia no tuviese que reivindicar su esencia natural, su nativa energía, nunca más sobre esta tierra.

BIBLIOGRAFÍA

- ARGUEDAS, José María (1995). “El indigenismo en el Perú”. En Zea, Leopoldo: *Fuentes de la cultura latinoamericana*. México: F.C.E., pp. 325-338.
- CHANG-RODRÍGUEZ, Eugenio (1983). *Poética e ideología en José Carlos Mariátegui*. Madrid: Porrúa.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (2001). *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. En *Obra crítica*. México: F.C.E., pp. 239-330.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (2007). *Historia cultural y literaria de la América hispánica*. Estudio preliminar de Vicente Cervera Salinas. Madrid: Verbum.
- MARIÁTEGUI, José Carlos (1960). “La unidad de la América indo-española”. En: *Temas de nuestra América*, (= *Obras Completas*. vol. XII). Lima: Amauta.
- MARIÁTEGUI, José Carlos (1966). *Antología*. Selección y prólogo de Benjamín Carrión. México: B. Costa-Amic.
- MARIÁTEGUI, José Carlos (1970). “El hecho económico en la historia peruana”. En *Peruanicemos al Perú*. Lima: E.E. Amauta, pp. 58-61.
- MARIÁTEGUI, José Carlos (1976). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Barcelona: Crítica-Grijalbo.
- MARIÁTEGUI, José Carlos (2006). *Literatura y estética*. Caracas: Ayacucho.
- MARTÍ, José (2004). *Ensayos y crónicas*. Madrid: Cátedra.

MURENA, Héctor A. (1965). *El pecado original de América*. Buenos Aires: Sudamericana.

SKIRIUS, John (compilador) (2004). *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. México: F.C.E.

Correspondencia:

Vicente Cervera y María Dolores Adsuar

Docentes de la Universidad de Murcia (España).

Correo electrónico: vicente@um.es / adsuar@um.es

**ANIMALES DEL AIRE, DE LA TIERRA Y DEL SUBSUELO EN
LA OBRA LITERARIA DE J. M. ARGUEDAS**

**ANIMAUX DE L'AIR, DE LA TERRE ET DU SOUS-SOL DANS
L'OEUVRE LITTÉRAIRE DE J. M. ARGUEDAS**

**AIR, EARTH AND UNDERGROUND ANIMALS INSIDE THE
LITERARY WORK BY J. M. ARGUEDAS**

Manuel Larrú Salazar

Sara Viera Mendoza

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Resumen:

En este artículo nos proponemos examinar el rol que juegan los animales dentro del universo narrativo en la obra de JMA. ¿Por qué el autor inserta continuamente diversos seres de la naturaleza que concentran una densa carga semántica? Su incorporación no es anodina. Antes bien, poseen una significación y expresan un determinado modo de ver y entender la realidad, el mismo que obedece a los dos sistemas de la cosmovisión andina: al dual, opuesto (*banan-hurin*) y complementario (*ichoqueallauca*); y, al tripartito (*banan pacha/uku pacha/kay pacha*). Para el efecto, apelaremos a la noción de “cronotopo histórico andino”, ya que esta categoría teórica, desarrollada por Federico Navarrete, nos permitirá establecer cómo Arguedas va configurando los espacios simbólicos y sociales en su obra.



<https://doi.org/10.46744/bapl.201102.004>

e-ISSN: 2708-2644

Résumé:

Dans cet article nous nous proposons d'examiner le rôle que jouent les animaux dans l'univers narratif dans l'œuvre de JMA. Pourquoi l'auteur insère constamment des divers êtres de la nature qui concentrent une dense charge sémantique? Son incorporation n'est pas anodine, bien au contraire, ils possèdent une signification et expriment une manière déterminée de voir et comprendre la réalité, la même qui obéit aux deux systèmes de la cosmovision andine: la dual opposé (*hanan-hurin*) et complémentaire (*ichoq/allauca*); et, au tripartite (*hanan pacha/uku pacha/kay pacha*). A cet effet, nous ferons appel à la notion de "chronotope historique andine" puisque cette catégorie théorique, développé par Federico Navarrete, nous permettra d'établir comment Arguedas donne forme aux espaces symboliques et sociaux de son œuvre.

Abstract:

In this article we propose to examine the role animals take inside the narrative universe of the work by JMA. Why did the author constantly inserts various beings of nature that concentrates a heavy charge of semantic load? His incorporation is not andean, rather, they possess a meaning and express a certain way of seeing and understanding reality, the same that follows the two systems of the Andean cosmovision: the dual, opposite (*hanan-hurin*) and complementary (*ichoq/allauca*); and, the tripartite (*hanan pacha/uku pacha/kay pacha*). For this purpose, we will appeal to the notion of "Andean historical chronotope" since this theoretical category, developed by Federico Navarrete, will allow us to settle how Arguedas forms the symbolic and social spaces in his work.

Palabras clave:

José María Arguedas; bestiario; cosmovisión andina.

Mots clés:

José María Arguedas; bestiaire; cosmovision andine.

Key words:

José María Arguedas; bestiary; Andean cosmovision.

Fecha de recepción: 07/10/2011
Fecha de aceptación: 26/10/2011

Los estudiosos de la obra literaria de J.M. Arguedas, por ejemplo, Cornejo Polar, Tomás Escajadillo, Martín Lienhard, William Rowe, Roland Forgues, solo por citar algunos, han subrayado el vínculo profundo que existe entre el universo andino y la apasionada escritura del insigne andahuaylino, al punto de constituirse en una dimensión estructural de su obra, esto es, que sin la presencia de los densos espacios simbólicos andinos –no como aspecto del paisaje ni como decorado– sería imposible la constitución de su obra.

En toda su producción literaria, puede sentirse la profundidad de la cultura andina no solo a través de la música, sino también de la naturaleza. A diferencia del indigenismo ortodoxo, donde el mundo representado cumplía con producir el efecto de verosimilitud, en la obra de JMA, este sí es parte integrante de la significación del texto y juega un rol activo e importante dentro de la narración, porque expresa una lógica y un universo simbólico específico.

Roland Forgues¹ ya ha señalado que el paisaje incorporado en su obra no es un recurso narrativo ni funciona como telón de fondo en los relatos. Al contrario, es un actor más dentro de la trama argumental y, por lo tanto, está a la par de los personajes. Por eso, puede dialogar con ellos. Solo por citar un ejemplo aludimos a la forma como el niño Ernesto, personaje central de *Los ríos profundos*, se comunica con el río (Pachachaca) o habla del *zumbayllu*. Ambos elementos reflejan ese diálogo que existe entre la naturaleza y los seres humanos que están allí.

Martín Lienhard², en su análisis sobre *El zorro de arriba y zorro de abajo*, también alude al modo en el que Arguedas emplea mecanismos

1 FORGUES, Roland (1989). *José María Arguedas. Del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico. Historia de una utopía*. Lima: Horizonte.
2 LIENHARD, Martín (1981). *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Tarea.

simbólicos de la cultura andina para irrumpir y organizar la estructura narrativa. Evidentemente estamos ante el uso de formas cognitivas indígenas que ordenan el mundo dentro de la novela. Se trata, entonces, de una perspectiva indígena interna que surge por causa del conflicto entre un referente de “abajo” y una instancia narrativa de “arriba”:

La irrupción de lo mitológico en esta novela es consecuencia de la relaciones que existen entre este texto y un universo mitológico concreto, el de los campesinos andinos anteriores o posteriores a la conquista española [...] cada una de las dos series (arriba/abajo) presenta elementos pertenecientes a varios órdenes y sin articulación directa. Al orden mitológico pertenece la oposición Tutaykire/“virgen ramera”, mientras que la pareja inmigración/Chimbote se refiere a la historia. El encuentro entre Asto y la Argentina forma parte de los acontecimientos novelescos, pero su paralelismo con el encuentro mitológico es bastante evidente; además, la oposición Asto/Argentina es un caso particular y una traducción novelesco del fenómeno histórico del encuentro entre la sierra y la costa. [...] la oposición de las dos series, respectivamente la de arriba y la de abajo, connota clara e insistente una oposición varón /hembra que se puede referir a lo que los antropólogos llaman “relaciones de parentesco” (Lienhard 1981: 81).

Pero nos interesa explorar su obra desde otra perspectiva, una que nos permita entender por qué el autor inserta continuamente ciertos seres que concentran una densa carga semántica. Nos referimos a los animales que Arguedas introduce a lo largo de toda su obra.

1. La organización espacio-temporal de la cosmovisión andina

El espacio, a pesar de la complejidad y ambigüedad de su noción, es un componente integrante e imprescindible en la construcción narrativa. Es un elemento estructural cuya finalidad no se reduce a ser solo el ámbito donde se desarrollan las acciones, sino que ayuda a configurar los rasgos de los personajes e influye en sus conductas,

llegando a erigirse, en algunos casos, en el verdadero eje determinante y definitorio de la obra literaria.

Mijail Bajtin define la noción de cronotopo como: “(...) la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la novela” (1991: 237). Federico Navarrete³, tomando esta definición, propone la existencia de un cronotopo histórico. Sin embargo, su definición no se limita a proporcionar únicamente un marco espacio-temporal para localizar eventos y personajes de la narración, como propone Bajtin. Más bien señala que estos cronotopos otorgan sentido a los eventos y a las acciones de los personajes dentro de la trama.

Como la concepción del tiempo y espacio varía de cultura en cultura, entonces, cada tradición cultural posee su propio cronotopo histórico. En base a estas reflexiones, Navarrete propone y analiza los cronotopos históricos de tres tradiciones culturales distintas: la occidental, la mesoamericana y la andina. En el caso del *cronotopo andino*, arguye que el tiempo no es un *continuum* lineal ni tampoco es una dimensión independiente del espacio. El pasado coexiste con el presente y se reactualiza a través de cataclismos cósmicos.

Hablar de tiempo y espacio en la cosmovisión andina es aludir a la organización dual y tripartita del mundo. La dualidad alude a las dos *sayas* o mitades opuestas y complementarias; una zona alta o *hanansaya* (*hanan*) que corresponde al mundo de arriba y se asocia con lo masculino, la otra es la zona baja o *urinsaya* (*hurin*) que corresponde al mundo de abajo y se asocia con lo femenino. A esta oposición habría que incorporar un tercer elemento que actúa como mediador, porque compensa las asimetrías al propiciar un equilibrio armónico atenuando los conflictos antagónicos y alejando la reciprocidad que favorezca la complementación. Este elemento mediador incorporado a la oposición

3 NAVARRETE, Federico. “¿Dónde queda el pasado? Reflexiones sobre los cronotopos históricos”. En Miguel León Portilla *et al.*: *El historiador frente a la historia. El tiempo en Mesoamérica*. México: UNAM, 2004.

binaria genera un sistema tripartito: nos referimos al *hanan*, *kay* y *uku* o *urin pacha*.

Esta organización vertical o de correspondencia dual, equilibrada por el *kay pacha*, (mundo de acá), se conecta con el orden horizontal de complementariedad estructurando una organización cuadripartita, conocida como *suyu*. Entonces, tenemos un *hanan* y un *urin allauca* (arriba y abajo derecha), cuyo complemento simétrico es *hanan* y *urin ichoq* (arriba y abajo izquierda). El conjunto de este sistema dual y cuadripartito, basado en los pares simétricos y complementarios se conoce como *Yanantin* (Rostworowski 2000: 22-23). Los mecanismos de movimiento de este cronotopo andino se denominan *tinku* (encuentro de contrarios para generar intercambios) y *kuti*, turno, cuya significación primera es regeneración. Es preciso, además, anotar que en la cognición andina el otro (la comunidad, la naturaleza, etc.) asume el lugar desde donde se mira al sujeto, es decir, el ego comunitario es lo privilegiado y no el individual.

Tom Zuidema⁴ menciona cómo, en cada suyu, podemos encontrar también una subdivisión opuesta y complementaria *hanan* / *burin*, la misma que obedece a una jerarquía de orden social no étnica.

2. Los animales dentro de la cosmovisión andina

Los animales forman parte importante en la vida del hombre andino. Cada uno de ellos son portadores de una determinada significación y cumplen una función. Por eso –como bien afirma Víctor Quiso⁵– no existen animales perjudiciales. Pueden servir de alimento, ser empleados para diagnosticar enfermedades, anuncian cambios climáticos –la presencia de los *kusikusi* (las arañas) predice la proximidad de la helada–.

4 ZUIDEMA, Tom. *Reyes y guerreros. Ensayos de cultura andina*. Comp. Manuel Burga. Lima: Fomciencias, Grandes Estudios Andinos, 1989.

5 QUISO, Víctor. "Kayuni yapu. Crianza de alpacas y llamas en la comunidad de Ajanani Wajra K'uchu Puno". En Grillo et al.: *Crianza andina de la chavira*. Lima: PRACTEC, 1994, pp. 233-314.

Por otro lado, hay animales que, dependiendo de los espacios, contextos y momentos en que aparecen, nos advierten cambios cósmicos por las cargas simbólicas que portan. Para Gregorio Condori la llegada del *allqamari*⁶ es la señal que presagia el fin del mundo. Del mismo modo, el *amaru* es una divinidad *ctónica* que se opone al orden establecido, porque encarna las fuerzas destructivas de la naturaleza y amenaza el orden actual; por ello, su presencia genera la posibilidad de un *pachacuti*.

En la tradición oral andina los animales son protagonistas de un sinnúmero de relatos que nos revelan la relación hombre-animal, tanto en la confrontación, como en la colaboración con el ser humano. Pablo Landeo⁷ sostiene que si bien los animales pertenecen a la fauna andina, se asocian en muchos casos a una concepción escatológica, asumiendo roles benignos o malignos e identificándose con la causa de los *runakuna*⁸ al desempeñar un papel influyente, ya que poseen representatividad y ocupan un lugar significativo dentro de la narración.

6 En la tradición oral andina, esta ave actúa como el mensajero entre las deidades míticas y los hombres. Por eso, cuando Gregorio Condori ve un avión por el cielo inmediatamente establece una relación análoga con el *allqamari* y empieza a sentir esperanza, porque este mundo al revés está por reordenarse.

7 LANDEO, Pablo. "Categorías andinas para una aproximación al *willakuy umallanchikpi kaqkuna*. (Seres imaginarios en el mundo andino)". Tesis. Lima: UNMSM, 2010.

8 Para ser *runakuna* debe contarse con tres condiciones: 1) Tener plena conciencia de nuestra humanidad y del papel que nos toca desempeñar en la sociedad. Ejercer pleno dominio sobre nuestros atributos como seres racionales. Conocer nuestra ascendencia, identificarnos con ellos, valorar su memoria y preservar sus leyes. 2) Ser *runa* convoca la presencia del otro, del *runamasi* (gente como yo), porque el sujeto *ñuqa* se humaniza en cuanto se reconoce en el otro y a su vez es reconocido. Justifica el carácter social del hombre. 3) Es el acatamiento de las normas sociales, su reconocimiento y práctica, las que nos califica como *runa*. Esto significa formar parte de un territorio, en consecuencia tener un origen común, compartir las tradiciones del pueblo y hablar el mismo idioma. Estas condiciones societales son las que permiten al *runa* trascender a *Runa*. Otras normas que permiten adquirir el prestigio social que otorga esta categoría es participar en las distintas actividades que beneficijan a la comunidad, practicar la reciprocidad, desempeñar funciones comunales y pasar diversos cargos en honor a los santos patrones o dioses tutelares (Landeo 2010: 57-58).

Por otra parte, Olivia Reginaldo⁹ señala que los animales adquieren valores de acuerdo al tipo de interacción que se establezca entre ellos, pero también alude a las cualidades mítico-religiosas que éstos poseen. Los lugares donde aparecen son reflejo de la organización espacial opuesta y complementaria de la cosmovisión andina.

3. El simbolismo de los animales en el universo arguediano

Así como en la tradición oral los animales cumplen una determinada función, en el universo arguediano ocurre lo mismo. Por eso, afirmamos que no es casual su incorporación dentro de la trama argumental. Creemos que su presencia es fundamental por el peso simbólico que portan y la significación que adquieren dentro del relato. Un ejemplo de lo expuesto lo tenemos en “*Orovilca*”, relato en cual Arguedas introduce el sistema tripartito andino interactuando en un mismo espacio desde el inicio de la narración: ave/hombre/serpiente.

En *Los ríos profundos*, la presencia de la *chiririnka* (mosca azul), las pulgas y los piojos actuando fuera de lo normal en el momento en el que se instala la peste en Abancay, permite que se conviertan en animales con carga significativa dentro de la novela. Lo mismo ocurre en “*La agonía de Rasu Ñiti*”. La interacción de las hormigas, el cuy, las moscas y el cóndor en el preciso instante en el que el *danzak* inicia su último baile marcan el momento liminar y más tenso del relato. Así, sucesivamente, es posible que una lectura atenta permita detectar cómo la presencia de un bestiario, que adquiere carga simbólica, fuertemente metonímica, está íntimamente ligada con el sustrato narrativo del texto, según la estructura dual y tripartita andina.

A continuación presentamos algunos de los animales que aparecen en la obra de Arguedas, los cuales, nos permitirán comprender “el por qué” de su incorporación y qué función cumplen dentro de la narración. Aunque algunos tienen una alta valoración en la tradición oral (por

9 REGINALDO, Olivia (2010). *Yanantin. “Dualidad en la serie de relatos orales andinos sobre animales enamorados”*. Tesis. Lima: UNMSM.

ejemplo el cóndor, mensajero de la divinidad *wamani* o encarnación de la divinidad misma), Arguedas puede otorgarles nuevos significados. En efecto, algunas de sus connotaciones cambian por el sentido que portan, por la forma en la que se manifiestan y en cómo su presencia transforma el mundo del relato. De acuerdo con la interacción y los espacios simbólicos en los que operan y aparecen los hemos dividido en tres secciones: animales del aire (*banan pacha*), animales de la tierra (*kay pacha*) y animales del subsuelo (*uku pacha*).

3.1 Animales del aire (*banan pacha*)

En varias ocasiones Arguedas se ha valido de la naturaleza, insertando animales, para organizar los espacios sociales y simbólicos de sus relatos. Sara Viera¹⁰ en el análisis realizado a “*Orovilca*” menciona que tanto la dualidad como la tripartición del sistema andino serán los articuladores del cuento desde el inicio de la narración: “El chaucato ve a la víbora y la denuncia; su lírica voz se descompone. Cuando descubre a la serpiente venenosa lanza un silbido [...]. Los campesinos acuden con urgencia, buscan el reptil y lo parten a machetazos. Los chaucatos contemplan la degollación de la víbora y se dispersan [...] hacia sus querencias” (Arguedas 1983, tomo I: 173).

Aquí el chaucato (mundo de arriba) aparece en marcada oposición a la serpiente (mundo de abajo) y como elemento mediador, actuando como un *chaupi*, aparece el hombre constituyéndose así el sistema tripartito de la cosmovisión andina. El título mismo ya condensa un simbolismo mítico muy fuerte. *Uru* en quechua significa gusano. *Wilka* es antiguo, pero puede traducirse como tótem, es decir, como entidad creadora de algo. Entonces el término estaría conectado con algo antiguo y, precisamente, es de este elemento antiguo y sagrado de lo que se hablará dentro del relato: la laguna de Orovilca. Y donde, además, habita un ser

10 Se trata de una ponencia, aún inédita, leída en el “Congreso Internacional ‘Los universos literarios de José María Arguedas’”, organizado por la UNMSM en julio de 2011. La autora realiza un análisis minucioso del cuento “*Orovilca*” y postula que este relato posee un sustrato mitológico.

que se constituye como un enigma dentro de este núcleo narrativo: la corvina de oro.

La organización inicial del relato, expresada en términos de animales, se traslada hacia el interior de la trama en el conflicto que aparece en el internado. Así, la oposición ave / serpiente será derivada hacia dos sujetos completamente opuestos: Salcedo y Wilster, cuya intermediación será proporcionado por un *chaupi* que no será el hombre –como ya hemos visto en las líneas iniciales– más bien es un centro extraño: la corvina de oro.

Basándose en las nuevas investigaciones sobre la cosmovisión andina, Sara Viera sustenta sus afirmaciones en un estudio realizado por Alfredo Narváez¹¹ sobre los signos y símbolos de poder en la cosmovisión andina. Haciendo una exhaustiva exploración desde la iconografía andina, Narváez concluye que “cabeza y cola” –relacionadas con el ave, el felino y la serpiente– es la unidad dual indivisible y armónica más poderosa en el mundo andino. Esta relación se expresa en la existencia de una cabeza cefálica (mundo de arriba) y una cabeza de menor poder y jerarquía que pertenece al mundo de abajo.

Siguiendo estas afirmaciones Viera propone que ambos personajes, Salcedo y Wilster, poseen claras connotaciones míticas. En el caso de Salcedo, el rasgo más resaltante y sobre el que la autora considera que descansa todo su poder es su cabeza. Ello explicaría el énfasis que se hace sobre ella en el relato: “tenía expresión [...] la llevaba en alto como un símbolo, a la sombra de los claustros o de los grandes ficus, o en el patio que el sol denso hacía resaltar su figura, toda ella pensativa” “no usaba sombrero; quizás por eso era observada su brava cabeza” (*Arguedas ob. cit.*: 177).

Este rasgo es lo que le confiere identidad, cualidades míticas y un poder sobrenatural que le permite ver objetos más allá de su alcance. Lo

11 Al respecto puede revisarse el artículo de Alfredo Narváez “Cabeza y cola: Expresión de dualidad, religiosidad y poder en los Andes”.

mismo sucede con su antagonista, Wilster, quien también es analizado resaltando sus cualidades físicas como la cabeza, el cuello, los ojos y las piernas; además de encontrarse determinadas características dentro del relato que lo vinculan con el sapo: "Wilster era el sapo cada vez más el sapo" (Arguedas *ob. cit.*: 181). En el manuscrito de Huarochirí ambos, el sapo y la serpiente, aparecen relacionados causando un desorden cósmico: la enfermedad de Tamtañamca.

¿Por qué Arguedas articula este relato en base a dos personajes Salcedo (asociado al chaucato) y Wilster (asociado a la serpiente) que simbolizan el encuentro del mundo de arriba con el mundo de abajo? Wilster, al asumir simbólicamente el rol del mítico amaru (sapo y serpiente), propicia un *tinku* entre el mundo de arriba y el de abajo causando no solo desorden, sino un cambio cósmico: la vuelta de Salcedo a una pacarina, es decir, a la laguna de Orovilca y su posterior transformación en la corvina de oro (sobre el tema volveremos más adelante, cuando analicemos los animales del subsuelo).

De forma análoga, Antonio Cornejo Polar¹² detecta un plano enteramente simbólico en *Diamantes y Pedernales*, y demuestra como el *killincho* adquiere una densa carga semántica dentro del relato al asumir la representación global del mundo indio. Así tenemos que este cernícalo, llamado inteligente Jovín, devora con avidez el cuello del potro negro de don Mariano llamado "Halcón". Cornejo Polar equipara esta escena con "La agonía de Rasu Ñiti" donde el dansak ya moribundo exclama: "(...) ¡Sí oye! [...] lo que las patas de ese caballo han matado. La porquería que ha salpicado sobre ti. Oye también el crecimiento de nuestro dios que va a tragar los ojos de ese caballo. Del patrón no. ¡Sin el caballo él es solo excremento de borrego! El dios está creciendo. ¡Matará al caballo!" (Arguedas 1983, tomo I: 205-207).

El indio Mariano, de *Diamantes y Pedernales*, es un arpista que está al servicio exclusivo de Aparicio, joven terrateniente que abusa cruelmente

12 Para mayores referencias puede revisarse *Los universos narrativos de José María Arguedas*.

de los indios. Siempre está acompañado de un cernícalo (*killincho*) y aunque es muy talentoso, la gente lo ve como un *upa*. Mientras que Aparicio aparece, constantemente, montado en su potro negro llamado “Halcón”. La muerte de Mariano a manos de Aparicio nos evoca el triunfo de los españoles sobre los indios.

La carga simbólica de estos animales, así como las posiciones que ocupan dentro del relato aluden claramente al esquema del *yanantin*, que antes hemos diseñado. Aparicio y el patrón de las tierras donde vive Rasu Ñiti se ubican en la zona *hanan-allauca*, mientras que el *upa* Mariano y al *dansak* Rasu Ñiti ocupan la posición *urin-allauca*. Por otro lado, el caballo de Aparicio y el del patrón del *dansak* ocupan la posición *hanan-ichoq*, en tanto que el cernícalo y el cóndor (*wamani*) que ilumina a Rasu Ñiti se ubican en la zona *urin-ichoq*. Sin embargo, esta aparente victoria del mundo occidental (*hanan*) sobre el mundo indígena (*urin*) que se produce en el plano del contenido, tanto en “*La agonía de Rasu Ñiti*” como al final de la historia de *Diamantes y pedernales*, se invierte en ambos relatos. Cuando Aparicio le da de comer al cernícalo (*urin/ichoq*) la carne del cuello de su caballo (*hanan-allauca*) que, en palabras de Cornejo Polar, representa “el mundo hispanizante de los señores”, se produce la victoria del pueblo indígena sobre el mundo occidental. Esta acción ocasionará un *pachacuti* discursivo, en el plano de la expresión, que subvierte a un nivel simbólico toda la historia y reorganiza todo el *yanantin*. De modo que este cernícalo, que asume la posición del *upa* y del pueblo indio, logra que se restablezca el equilibrio y se inviertan las posiciones. Lo que antes era *urin* se intercambia por *hanan* y viceversa.

Esta misma operación se detecta en “*La agonía de Rasu Ñiti*”. Cuando el *dansak* dice: “el dios está creciendo ¡Matará al caballo!” se está refiriendo a una doble victoria. La primera anuncia el renacimiento del *dansak* en su discípulo Atok Sayku afirmando la victoria del pueblo indio –aspecto ya señalado por Roland Forgues (1998)– y, la segunda, cuando predice el retorno del mítico Inkari que reordenará el mundo y acabará con las penurias del pueblo indígena (Cornejo Polar 1997: 164).

En ambos relatos, los animales asumen, metonímicamente, la posición de los personajes principales. La relación entre Mariano y el cernícalo es evidente: “¡Son amigos! ¡Se entienden! ¡La misma alma tienen seguro! [...] Mariano y el cernícalo no dejaban de mirarse. El corazón del upa está palpitando como si fuera killincho” (Arguedas 1983, tomo II: 17). Existe entonces una comunión estrecha entre los personajes y los animales, relación que los lleva a ser más que un solo ser. Este aspecto también fue señalado por Ortiz Rescaniere¹³ quien advirtió como “Halcón”, caballo de don Aparicio, presenta características similares a las de su dueño.

Rasu Ñiti, si bien es miembro de una comunidad indígena, no es un *runa* cualquiera. Por ser hijo de un *wamani* grande posee fama y prestigio en su aldea y en toda la región. El *wamani*, además de habitar en él, forma parte suya. Por eso, cuando se traslada al cuerpo de Atok Sayku, Rasu Ñiti pasa del *kaypacha* al *ukupacha*.

De acuerdo con la organización espacial del *yanantin*, propuesta por Olivia Reginaldo para los animales, la zona *hanan* está destinada a los animales del aire y la zona *urin* a los animales terrestres. Siguiendo esta división es posible establecer las oposiciones e interrelaciones entre el cernícalo, el cóndor y el halcón, que si bien son animales del aire, existen claras diferencias entre ellos. El cernícalo (*killincho*) es pequeño, del tamaño de una paloma, pero fuerte como un cóndor. Es superior al cóndor y acaso al halcón puesto que ataca en grupo. En *Los ríos profundos* es el símbolo del apu K’arwarasu y sale en los días de cuarentena como un ave de fuego, desde la cima más alta, y da caza a los cóndores rompiéndoles el lomo, haciéndolos gemir y humillándolos.

Con respecto al cóndor y al halcón, el cernícalo asume un rol superior debido a su actuación colectiva. En cambio, el cóndor y el halcón son aves de presa solitarias. En el manuscrito de Huarochirí ambos son

13 ORTIZ RESCANIERE, Alejandro (2001). “La aldea como parábola del mundo”. *Anthropologica*, 19, pp. 424-434.

bendecidos por Cuniraya, pero a diferencia del halcón, el cóndor presenta una sacralidad más intensa porque tiene la capacidad de transformarse (como todos los dioses), puede desplazarse por lugares particularmente distantes (de la puna hasta la costa por ejemplo), permite el paso de un piso a otro del cosmos¹⁴ y es capaz de andar por el *kaypacha* y mantener amores con mujeres¹⁵.

En ambos relatos el cóndor y el halcón, aves sagradas en la tradición andina, se enfrentan a su contrario, el caballo: “símbolo del patrón real, del sistema explotador, del dominio occidental y de la cultura impuesta por la conquista (Cornejo Polar 1997: 165), y lo terminan venciendo en una suerte de contienda simbólica que espera su plasmación en el plano humano. Esta tensión entre el mundo de arriba (cóndor, halcón) con el *kaypacha* (caballo) produce un *tinku*, o encuentro liminar, que luego permitirá la superposición de los opuestos (*kuti*).

3.2 Animales de la tierra (*kay pacha*)

En la narrativa arguediana, el mundo animal tiene un tratamiento similar al de los humanos, como lo ha señalado Milagros Aleza¹⁶. El animal sufre con el hombre, se identifica íntimamente con él. Ello se hace evidente en el cuento “Hijo solo”. En este relato existen dos historias paralelas. Por un lado, están los enfrentamientos de los hermanos don Adalberto y don Ángel, que prefiguran las contiendas de los dos hermanos caínes de *Todas las sangres*. Por otro, la de Singu e Hijo Solo, el perro escuálido y huesudo que aparece de forma inusitada en la casa hacienda una noche de tantas:

14 Véase “El zorro del cielo. Un mito sobre el origen de las plantas cultivadas y los intercambios con el mundo sobrenatural” de César Itier.

15 Este tópico ha sido estudiado por Olivia Reginaldo en su tesis: *Yanantin. “Dualidad en la serie de relatos orales andinos sobre animales enamorados”*.

16 ALEZA, Milagros. “Cosmovisión andina y recursos lingüísticos en la narrativa de José María Arguedas”. En Julio Calvo Pérez y Daniel Jorques Jiménez (editores): *Estudios de lengua y cultura amerindias II. Lenguas, literaturas y medios*. Valencia: Universidad de Valencia, 1998, pp. 266-294.

La velocidad de las palomas le oprimía el corazón; en cambio, *el vuelo de las calandrias se retrataba en su alma, vivamente, lo regocijaba.* Los otros pájaros comunes no le atraían. Las calandrias cantaban cerca, en los árboles próximos. A ratos, desde el fondo del bosque, llegaba la luz tibia de las palomas. *Creía Singu que de ese canto invisible brotaba la noche porque el canto de la calandria ilumina como la luz, vibra como ella, como el rayo de un espejo.* [...] Singu se sentaba sobre la piedra. [...] Estaba mirando el camino de la huerta, cuando vio entrar en el callejón empedrado del caserío, un perro escuálido, de color amarillo. Andaba husmeando, con el rabo metido entre las piernas. Tenía “anteojos”; unas manchas redondas de color claro, arriba de los ojos. [...] Singu buscaba un nombre. Recordaba febrilmente nombres de perros.

—¡“Hijo Solo”! —le dijo cariñosamente—. ¡“Hijoo Solo”! ¡Papacito! ¡Amarillo! ¡Niñito! ¡Ninito! Como no huyó, sino que lo miró sorprendido, alzando la cabeza, dudando, Singucha siguió hablándole en quechua, con tono cada vez más familiar.

—¿Has venido por fin a tu dueño? ¿Dónde has estado, en qué pueblo, con quién? Se bajó de la piedra, sonriendo. El perro no se espantó, siguió mirándolo. Sus ojos también eran de color amarillo, el iris se contraía sin decidirse (Arguedas 1983, tomo I: 195).

Singu y su perro Hijo Solo poseen características comunes que permiten confirmar la estrecha relación e integración de ambos. El origen de Singu, el pequeño sirviente de don Alberto, es muy similar al de Hijo Solo. El narrador no nos informa cómo Singu llega al poder de don Alberto, solo nos dice que desde su llegada a la hacienda lo dejó al cuidado de las cocineras. Ellas lo alimentaron con leche, suero, desperdicios de comida, huesos, papa y cuajada. Es un huérfano, recogido y desvalido como Hijo Solo, quien también aparece de la nada y es alimentado con leche. Singu “no era tonto”, no lloraba y cumplía las órdenes que le daban. Hijo Solo procedía con sabiduría, como Singu. Por eso “comprendió cuál era la condición de sus dueños [y] no salió durante días y semanas del cuarto” (Arguedas 1983, tomo I: 196).

El perro, en la cosmovisión andina, ayuda a los muertos a pasar del *kay pacha* hacia el *uku pacha*. En *Diamantes y pedernales* Aparicio susurra al oído del *upa* Mariano que “lo acompañará como un perro blanco por todos los silencios que debe de andar”. Hijo Solo representa más que eso. Inicialmente Singu piensa que viene del más allá, pero luego comprende que el perro es muy joven para eso: “¿No habrá vuelto de acompañar a su dueño, desde la otra vida?”, pensó. Pero viéndole la barriga, y la forma de las patas, comprendió que era aún muy joven. Solo los perros maduros pueden guiar a sus dueños, cuando mueren en pecado y necesitan los ojos del perro para caminar en la oscuridad de la otra vida” (Arguedas 1983, tomo I: 197. Énfasis nuestro).

Gladys Marín¹⁷ detecta tres elementos que caracterizarían a Hijo Solo: el agua, la piedra y su color amarillo. En su lectura, este rasgo, “color amarillo”, lo vincularía a la piedra “amarilla” en la que Singu estaba sentado cuando llegó. Antes que a la piedra, consideramos que Hijo Solo puede ser asociado, por su color y la atmósfera de armonía que su presencia instaura, a la calandria. Cabe recordar que la calandria canta al igual que el “jilguero”, nombre que también emplea Singu para referirse al perro: “¡Papacito! ¡Flor! ¡Amarillito! ¡Jilguero!” (Arguedas 1983, tomo I: 200).

Según Carlos Huamán¹⁸ esta ave se caracteriza por ser solitaria y brindar serenidad a los hombres y a la naturaleza. En *Todas las sangres* también se menciona que las calandrias limpian el pecho de toda angustia o la ahondan mortalmente. Su característico brillo y color amarillo recuerdan la luz de la vida. Hijo Solo es amarillo, como ella, y así como el canto de la calandria purifica y dulcifica el alma, su presencia llena de paz y de ternura a Singu: “Se abrazó al cuello de ‘Hijo Solo’. Todavía pasaban bandadas de palomas por el aire; y algunas calandrias, brillando. Hacía

17 MARÍN, Gladys (1973). *La experiencia americana en José María Arguedas*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.

18 HUAMÁN, Carlos (2004). *Pachachaka. Puente sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*. México: UNAM.

tiempo que Singu no sentía el tierno olor de un perro, la suavidad del cuello y de su hocico” (*ibid.*).

No solo Singu es receptor del regocijo y ternura que le proporciona Hijo Solo, también don Alberto reconoce que el perro ha traído cierta tranquilidad: “Hubo un período de calma en la quebrada; coincidió con la llegada de “Hijo Solo”. –Este perro puede ser más de lo que parece– comentó don Ángel semanas después” (Arguedas 1983, tomo I: 199).

También es posible vincular los ojos amarillos de Hijo Solo, los cuales tenían: “la placidez de la luz, no del crepúsculo sino del sol declinante, que se posaba sobre las cumbres ya sin ardor, dulcemente” (Arguedas 1983, tomo I: 198), con el canto de la calandria, que según el relato: “ilumina como luz, vibra como ella, como el rayo de un espejo” (Arguedas 1983, tomo I: 195). La alusión al “sol declinante”, además de remitirnos a la llegada de la noche, también nos remite a la dualidad luz/sombra, que según Cereceda¹⁹, es una de las dualidades que está relacionada al color, ya que la luz es “el origen de todos los colores”, y la de la sombra, que nos hace recordar el tiempo de los gentiles²⁰. El color amarillo del perro se asocia al sol, mientras que “la cristalina luz de sus ojos” al agua:

“Singucha alzó con una mano el hocico del perro, para mirarlo más detenidamente, e infundirle confianza. Vio que el iris de los ojos del perro clareaba. Él conocía como era eso. El agua de los remansos renace así, cuando la tierra de los aluviones va asentándose. Aparecen los colores de las piedras del fondo y de los costados, las yerbas acuáticas ondean sus ramas en la luz del agua que va clareando; los peces cruzan sus rayos” (Arguedas 1983, tomo I: 197).

19 CERECEDA, Verónica (1987). “Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al *tinku*”. En Thérèse Bouysse-Cassagne *et al.*: *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz: Hisbol.

20 Sobre el tema puede revisarse “Dioses y hombres de Huamanga” de Juan Ansión y Jan Szmeniski. Véase el capítulo 1 (segunda parte) del libro de Juan Ansión *Desde el rincón de los muertos* dedicado a los gentiles.

Esta característica, insistentemente remarcada por el narrador, tiene como objetivo apuntar a la conjunción entre el mundo de arriba (calandria) con el mundo de abajo (el agua y los peces). Esta pugna de contrarios no solo alude al encuentro tensional, sino al cambio de roles entre lo de arriba y lo de abajo e inversión del cosmos y del orden. La presencia del perro en el relato no genera un *pachacuti*, pero sí cambios bruscos en la vida de Singu, los mismos que se producirán hacia el final del relato. Volveremos sobre el punto cuando analicemos los animales del subsuelo.

Otro aspecto interesante de la narrativa arguediana es que las cualidades de los animales sirven para hacer comparaciones entre estos y el hombre. Un ejemplo de ello lo tenemos en los relatos de *Amor mundo*. Analizando el valor simbólico de algunos animales en la cosmovisión andina es posible entender las conductas de algunos personajes si se les asocia con ellos.

Así el chofer Ambrosio, personaje de “La huerta”, posee la misma brutalidad libidinosa del chancho, al igual que el caballero del cuento “*El horno viejo*”: “Yo hijito le pego a mi mujer cuando estoy borracho, duro le doy y después, me echo sobre ella como cerdo mismo [...] en eso de ajuntarse con la mujer, el hombre no es hijo de Dios, más hijo de Dios son los animalitos” (Arguedas 1983, tomo I: 243). El chancho es un animal que pertenece al *kay pacha*, pero también se menciona que poco antes de morir la persona que ha sido conflictiva y no ha tenido relaciones armónicas con el resto de su comunidad, sale a vagar en forma de zorro, zorrino o de un chancho²¹.

La inclusión del grillo en “*El horno viejo*” aporta una simbología crucial en el contenido del cuento. En la tradición oral andina, el grillo se caracteriza por su gran capacidad sexual ya que vive en una actividad reproductiva casi perpetua. En los estudios realizados sobre la simbología

21 Véase los trabajos de César Itier. “El zorro del cielo. Un mito sobre el origen de las plantas cultivadas y los intercambios con el mundo sobrenatural”. *Bulletin del Instituto Francés de Estudios Andinos*. 1997, 26 (3), pp. 307-346.

de los animales en el mundo andino, José Carlos Vilcapoma²² señala que el grillo posee connotaciones diferentes dependiendo de los espacios donde se desenvuelven. Si se encuentra en el campo es un animal benefactor, pero dentro de la casa, es casi siempre, signo de malos presagios y desventuras ya sea por el canto o por el extremo comportamiento en su reproducción, es decir, por su capacidad sexual. En los relatos de Arguedas este insecto aparece en el lugar donde están los chanchos: “[en el corral] vivía un chancho muy gordo [...]. Cantaban los grillos en ese sitio, oyó el chico, con toda claridad, el contraste del ronquido del cerdo y la voz de los grillos. ‘Uno de los grillitos está llorando’. Aquí el Jonás atravesia grillos con una espina, por parejas, y les amarra un yugo de trigo para que aren” (Arguedas 1983, tomo I: 222).

Además del grillo es posible constatar la presencia de otros insectos –algunos ya mencionados– relacionados a la enfermedad o la muerte. Tal es el caso del *wayronqo*, la *chiririnka*, las hormigas, las pulgas y los piojos que Arguedas utiliza como elementos esenciales de la estructura narrativa. En *Los ríos profundos*, el diálogo entre Peluca y Ernesto sobre la *opa* Marcelina, quien lleva ocho días sin aparecer por los excusados, suscita un gran preámbulo que permite introducir dentro de la narración la figura del piojo y explicar su asociación con la muerte:

—Tú has dicho que se están comiendo ya a los piojos de los muertos ¿qué es eso hermanito? ¿Qué es eso?

—Sí las familias se reúnen. Le sacan al cadáver los piojos de la cabeza y de toda su ropa, y con los dientes hermano, los chancan [...] pero el muerto quien sabe por qué, se hierve de piojos, y dice que Dios, en tiempos de peste, les pone alas a los piojos (Arguedas 1983, tomo III: 180).

De acuerdo con el momento y lugar donde aparece, el piojo representa cosas distintas. Por ejemplo, una relación sexual egoísta y dispersa, fuera del orden, favorece la propagación y la multiplicación de

22 VILCAPOMA, José Carlos (2010). *De bestiarios a la mitología andina. Insectos en metáfora cultural*. Lima: ANR.

los piojos como le sucede al portero del colegio, luego de dormir con la *opa*. Por eso, Abraham interpreta como castigo de Dios que se haya llenado de piojos y contagiado de peste después meterse a la cama con una enferma “cuando ella no quería” (Arguedas 1983, tomo III: 187).

Marie-France Souffez²³ señala que los piojos también aparecen como castigo de un incesto y matan el fruto de los amores prohibidos. Luego se desparraman por las chacras transformándose en plaga de los alimentos de los hombres.

Además de la propagación de los piojos y la peste también aparecen las pulgas. Cuando Ernesto ya puede salir a la calle decide ir a la hacienda Patibamba para ver a los colonos. Cruza la ciudad y la encuentra solitaria con todos los negocios cerrados. Entonces se entera que pronto la ciudad será invadida por miles de colonos contagiados de la peste. Luego su atención se centra en una niña de doce años: “Vi entonces el año de la niña, y su sexo pequeño, cubierto de bolsas blancas, de granos enormes de piques; las bolsas blancas colgaban como en el trasero de los chanchos, de los más asquerosos y abandonados de ese valle meloso” (Arguedas 1983, tomo III: 198).

Las pulgas y los piojos por ser insectos antropófagos, pues se alimentan de sangre humana, aluden metaóricamente a una regresión de orden cultural dentro de la novela. Vladimir Sierra²⁴ propone que la causa verdadera de las muertes de los colonos no sería la peste, sino la pérdida de los códigos culturales. La completa sumisión y entrega a una cultura extranjera es lo que les ha hecho perder todo hasta la identidad cultural por eso “pululan en tierra ajena como gusanos; como cristianos reciben órdenes de los mayordomos, que representan a Dios, que es el patrón hijo de Dios

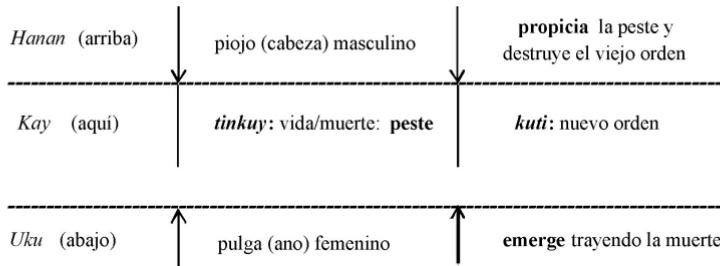
23 Marie-France Souffez establece la relación que hay entre Viracocha y el piojo. Véase “El simbolismo del piojo en el mundo andino”.

24 SIERRA, Vladimir (2002). *Heterogeneidad estructural. Lectura sociológica de José María Arguedas y Jorge Icaza*. Diss. Freie Universität Berlin. Revisado el 8 de junio de 2011. www.diss.fu-berlin.de/diss/servlets.../FUDISS.../00_Titulo.pdf

inalcanzable como él” (Arguedas 1983, tomo III: 186). Por lo tanto, no estaríamos hablando de una peste biológica, sino cultural.

Que los colonos vaguen errantes “como piojos” nos recuerda al mítico Cuniraya Viracocha, confundido con un pobre piojoso, que anduvo como un dios pobre, pero era la divinidad más importante del mundo de arriba. Este dios creador y civilizador para llevar la luz al mundo debió destruir a la primera humanidad (Montes Ruiz 1999: 66). Esa destrucción mítica del mundo también se produce dentro de la novela. La llegada de los colonos llenos de piojos a la ciudad es señal de inicio de un nuevo orden (Forgues 1989: 171).

El siguiente gráfico, que toma como base la tripartición espacial andina, permite visualizar el rol de estos insectos y su presencia en la novela:



Los insectos están claramente asociados a la enfermedad y la muerte. Y es que la peste es obvia metáfora de explotación inhumana como también lo establecieran movimientos indígenas del siglo XVI, tales como el *Taki Onqoy* y el *Muru Onqoy*. Explotación allí donde la naturaleza sagrada exige regeneración, *tinkuy* verdadero, como en todo ecosistema armonioso, que en el plano de lo humano debiera producirse. El mecanismo para lograrlo es un *pachacuti* que emerge del mundo de abajo.

3.3 Animales del subsuelo (*uku pacha*)

Si bien hemos hecho un breve recorrido por la obra de Arguedas y hemos puesto de relieve la función que cumplen algunos animales

dentro del texto, conviene destacar que tanto la función como su carga simbólica varían de acuerdo con la proximidad que tenga el narrador ante el mundo andino. En un artículo anterior, hemos demostrado cómo el autor implícito en la obra de Arguedas transita por un proceso de cambio a nivel representacional e ideológico. De ahí que el punto de vista del narrador / yo poético, construido en su producción textual, pase por un desplazamiento desde un narrador indigenista (relacionado con el punto de vista occidental que se solidariza con un otro indio) a un *narrador / yo poético andino*, que habla de su cultura en toda su complejidad (Cf. Larrú 2010).

Este cambio de perspectiva que hemos propuesto, cuyo estadio liminar se sitúa en *Los ríos profundos* y que llega a su máxima expresión con *Katatay* y con *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, se expresa a través de las configuraciones y cargas que portan los animales. En “*La agonía de Rasu Ñiti*” (1962), texto posterior a *Los ríos...*, encontramos una gran complejidad tanto en el mundo de la naturaleza como en los animales presentes en el relato. Por ejemplo, no es casual que la focalización hecha por el narrador a la habitación donde yace el *dansak* se centre en resaltar a las moscas (asociadas a la muerte), las hormigas y el cuy (ambos conectados con al mundo de abajo) cuyas significaciones en la tradición andina evidencian el tránsito por el que pasará Rasu Ñiti.

Esta plena conexión del narrador con una cosmovisión distinta a la occidental, hace posible que Arguedas además de emplear animales asociados con determinado espacio, ya sea al mundo de arriba (como el halcón) o al mundo de abajo (como el Amaru), también inserte otros que concentren o sintetizan ambas dimensiones. Este es el caso de la calandria de fuego o el “jet” al que Arguedas llama “pez de viento”. En ambos casos, se trata de entidades que poseen connotaciones no solo míticas, sino que sintetizan la posibilidad de un *pachacuti*. Pero también nos encontramos, en su magnífico bestiario, con animales límiales, capaces de habitar el mundo de aquí (*kay*) y de abajo (*uku pacha*) como, por ejemplo, los peces. Una primera referencia al pez la encontramos en “*Orovilca*”, relato al que ya nos hemos referido en otro apartado. Su personaje principal, Salcedo, tiene dimensión mítica ya que además de estar asociado con la cabeza

cefálica del mundo de arriba, está vinculado al chaucato, y este, a su vez, con la corvina de oro.

El chaucato y la corvina de oro poseen ciertas características que permiten relacionarlos. Acerca del chaucato se nos dice:

—El chaucato es un espécimen real; me refiero a la realeza, no a las cosas. —Salcedo hablaba inspiradamente, sin mirar casi a su interlocutor—. El chaucato es un príncipe como de los cuentos. Debe ser un genio antiguo, iqueño. *Es quizás el agua que se esconde en el subsuelo de este valle y hace posible que la tierra produzca tres años, a veces más años, sin ser regada. Es en el fondo de la tierra, en los núcleos adonde quizás solo llega la raíz de los ficus más viejos, hay agua cristalina y fecunda, cargada de la esencia de millones de minerales y de los cuerpos carbónicos por los que se filtró a la manera de un líquido brujo.* La voz del chaucato es el único indicio que bajo el sol tenemos de es honda corriente (Arguedas 1983, tomo I: 174).

La asociación del chaucato con el mundo del agua es una constante durante todo el relato:

¿Por qué el chaucato descubre en el polvo a la víbora, que es del color del polvo y hecha de fuego maligno? ¡La oposición absoluta! La víbora de una parte especial, negada, del polvo, que a su vez aprehende los rayos del sol, de la parte maligna del sol. !El agua la niega; apaga el ardor! Por qué en la oscura entraña, bajo la tierra, el agua fresca, por la temperatura, la soledad y el largo proceso de empurecimiento, adquiere el poder extremo, la belleza extrema (*ibid.*).

El chaucato simboliza la conjunción de ambos mundos, el de arriba y el de abajo. Es ave y, a su vez, encarna el agua fértil y fresca del subsuelo, por eso no es completamente heliaca como sí lo son el cóndor y el halcón. Así como la corvina de oro habita en la laguna de Orovilca, un ambiente exclusivamente natural, por ser “la más lejana de la ciudad; [y estar] en el desierto, tras una barrera de dunas”, el chaucato también

pertenece a un mundo no urbano y extremadamente natural por eso “es campesino [y] no va a los árboles de las ciudades”. La corvina pertenece al mundo de abajo, pero al ser de oro, es un animal solar o uránico, por lo tanto, también posee claras connotaciones positivas que lo asocian con el mundo de arriba.

En el relato, este *tinku* entre el chaucato y la serpiente es el inicio del tránsito liminar que originará la posterior desaparición de Salcedo en las aguas de Orovilca. Ello no significa la muerte del personaje, como ha sido anotado por Gladys Marín. El agua simboliza la suma universal de las virtualidades e implica tanto la muerte como el renacer (Eliade 1994: 76). Por lo tanto, la inmersión del personaje en las aguas de Orovilca significa su regeneración y retorno como corvina de oro, no su muerte:

Yo le dije al Inspector que lo buscáramos en el camino de “Orovilca” al mar. Detrás de los bosques de huarango, entre las malezas que rodean la laguna, huellas ondulantes de víboras hay marcadas en la arena. Las huellas suben algo por la pendiente del desierto. ¡Por allí ha andado él; por ese punto debió iniciar su viaje al mar! Me escucharon como a un niño delirante, como a un muchacho adicto a las apariciones e invenciones, como todos los que viven entre los ríos profundos y las montañas inmensas de los Andes. ¿La corvina de oro? ¿La estela que deja en el desierto? Me tomaron desconfianza ¿Cómo iba a hablar, entonces, de la hermosa iqueña que viaja entre las dunas agarrándose de unas frías aunque transparentes aletas? Pero Salcedo, con el rostro ya revuelto, la piel crujiendo bajo la costra de sangre, su cabeza cubierta por una larga camisa rasgada, su nariz y los ojos negros, no iba volver. Cortaría como un diamante el mar de arenas, las dunas, las piedras que orillan el océano (Arguedas *ob. cit.*: 186).

A partir de “*Orovilca*”, Arguedas va insertando elementos que resultan siendo intercambiables. Si bien los animales pertenecen a espacios opuestos, el mundo de arriba (el chaucato) y el mundo de abajo (la corvina de oro), no simbolizan una contradicción en tanto que cumplen con un elemento cognitivo esencial del mundo andino que es

la dualidad. Incluso hay animales que sintetizan ambas dimensiones al mismo tiempo, como es el caso del perro en el cuento “Hijo Solo”.

¿Por qué el narrador constantemente menciona que los ojos de Hijo Solo albergan la luz declinante del sol? Creemos que su propósito es enfatizar la dualidad, ya que a través de ella se nos revela la conjunción entre el *kay pacha* (mundo de los vivos asociado con el día, la luz del sol y lo masculino) con el *uku pacha* (mundo de los muertos asociado a la noche y lo femenino). Jurgen Golte²⁵ menciona que el *tinku* entre los contrarios también puede entenderse como “el momento” antes de que se produzca un ordenamiento futuro.

Después que Singucha provoca el incendio, el narrador nos dice que “una llamarada pura *empezó a lamer* el bosque, a devorarlo” (Arguedas 1983, tomo I: 201). El fuego es presentado como un ser vivo que *come y devora* toda la hacienda de don Adalberto. Este acto nos recuerda a Hijo Solo cuando “*lamía* la leche *haciendo ruido con las fauces*”. El perro puede asociarse a ese fuego “devorador” que arrasa la hacienda, pero también puede vincularse con la fuerza purificadora dentro del relato (El énfasis es nuestro).

Evidentemente, Hijo Solo sintetiza a los opuestos complementarios: *hanan* (calandria/jilguero), fuego (color amarillo asociado al sol), blanco (clarear de sus ojos); y, *urin*: agua (remanso de agua de sus ojos y los peces), negro (color de la punta de sus orejas), noche (Hijo Solo llegó una noche y viene de la “otra vida”). El color amarillo del perro alude claramente al sol, a la calandria y al fuego. Incluso la llegada del perro se produce bajo el vuelo de las calandrias.

Agua y fuego son dos símbolos contradictorios, pero tienen una estrecha relación con la vida. Ambos están sacralizados y poseen fuerzas

25 GOLTE, Jürgen. “Una paradoja en la investigación histórica andina”. En *Cosmología y música en los Andes* de Max Peter Baumann (ed.). Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 1996.

poderosas. En el *Manuscrito de Huarochirí* Pariacaca es la divinidad del agua. Hace caer las lluvias, lanza rayos, convierte el agua en nieve y vence a Huallallo Carhuincho (divinidad del fuego). Ambas deidades están en permanente oposición y complementación, y tienen el poder de convertir el agua en hielo.

Un aspecto a mencionar, y que resulta siendo más complejo aún, es cuando Singu e Hijo Solo se marchan de la hacienda y deciden irse: “*a los pueblos de altura o escalarían al cielo por algún arcoíris*”. (Énfasis nuestro). El arcoíris, según Mercedes López Baralt²⁶, es un símbolo que trasciende las fronteras culturales y encarna fuerzas poderosas. Está vinculado al sol, pero también al Amaru, otro de los animales importantes de la cosmovisión andina, poseedor de densas connotaciones míticas, que, a su vez, está ligado a símbolos recurrentes en el mundo andino: la lluvia, el granizo, la helada y el arcoíris.

El arcoíris establece un tránsito (el cese de la lluvia) o un cambio (periodo seco y soleado). También es mediador entre el cielo y la tierra. Hijo Solo al estar asociado con el mundo del agua, y por lo tanto relacionarse semánticamente con el mundo del Amaru, actúa como mediador entre el cielo y la tierra. Trae armonía y una relativa paz a la vida de Singu. Ello se evidencia en ese breve periodo de estabilidad entre los dos hacendados, antes que la violencia y el odio de los “hermanos caínes” desaten la reacción de Singu al quemar parte de la hacienda y huir con su perro a las alturas.

Esta misma interrelación de elementos opuestos agua/fuego, arriba/abajo, pez/ave la hallamos en *Katatay* (temblar), el intenso poemario de Arguedas, donde esa fuerza articulatoria también se muestra con claridad indudable. Así podemos verlo en “*Oda al Jet*”, invento humano denominado por el autor “pez golondrina de viento”:

26 Véase el capítulo 2 del libro *El retorno del inca rey. Mito y profecía en el mundo andino*.

Dios Padre, Dios Hijo, Dios Espíritu Santo: no os encuentro, ya no sois, he llegado al estadio que vuestros sacerdotes, y los antiguos, llamaron el Mundo de Arriba. / En este mundo estoy, sentado, más cómodamente que en ningún sitio, sobre un lomo de fuego, / hierro encendido, blanquísimo, *hecho por la mano del hombre, pez de viento.*/ Sí. “*Jel*” es su nombre./ *las escamas de oro de todos los mares y los ríos no alcanzarían a brillar como él brilla*/ [...] el hombre es dios. Yo soy hombre. *Él hizo este incontable pez golondrina de viento* (Arguedas 1983, tomo V: 241. Énfasis nuestro).

¿Cómo explicar esta aparente contradicción contenida en “pez golondrina de viento”? Estermann, en sus estudios²⁷ acerca de la interculturalidad andina, propone que el principio de complementariedad no es el extremo de dos opuestos, sino la “integración armoniosa de dos”: la dualidad andina, *hanan* y *urin* (arriba y abajo). Este sistema dual no es estable, más bien implica inversión y alternancia: los conocidos *kuti* y *tinkuy*, que aluden al encuentro tensional de contrarios para intercambiar, y la regeneración necesaria que haga posible toda renovación.

Justamente el Amaru, la serpiente dios, sintetiza esa necesidad de regeneración, de un voltearse el mundo:

“Dicen que en los cerros lejanos, / que en los bosques sin fin, / una hambrienta serpiente, serpiente diosa, hija del Sol, dorada, /está buscando hombres” ... ¡Levántate, ponte de pie: recibe ese ojo sin límites! / tiembla con su luz; sacúdete con los árboles de la gran selva, / empieza a gritar. / Formen una sola sombra, hombres, hombres de mi pueblo;/ todos juntos / tiemblen con la luz que llega ./ *Beban la sangre áurea de la serpiente dios.* / *La sangre ardiente llega al ojo de los cóndores,* / *carga los cielos los hace danzar / desatarse y parir, crear.* / Crea tú, padre mío, vida/ hombre, semejante mío, querido” (Arguedas 1983, tomo V: 247-248).

²⁷ Puede revisarse el capítulo 5 de su libro *Filosofía andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*.

Así como al ave tiene su par complementario con el pez, el Amaru lo tiene en la calandria de fuego. Ambos animales simbolizan la posibilidad de romper el cerco opresor estableciendo una relación igualitaria, capaz de fundar una nueva realidad. Por eso, afirma Arguedas en uno de sus diarios:

“Quizás conmigo empieza a cerrarse un ciclo y abrirse otro en el Perú y lo que él representa: se cierra el de la calandria consoladora, del azote, del arrieraje, del odio impotente, de los fúnebres ‘alzamientos’, del temor a Dios y del predominio de ese Dios y sus protegidos, sus fabricantes; se abre el de la luz y la fuerza liberadora invencible del hombre de Vietnam, el de la calandria de fuego, el del dios liberador, aquel que se reintegra. Vallejo era el principio y el fin” (Arguedas 1983, tomo V: 198).

BIBLIOGRAFÍA

- ALEZA, Milagros (1998). “Cosmovisión andina y recursos lingüísticos en la narrativa de José María Arguedas”. En Julio Calvo Pérez y Daniel Jorques Jimenez (editores): *Estudios de lengua y cultura amerindias II. Lenguas, literaturas y medios*. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 266-294.
- ARGUEDAS, José María (1983). *Obras completas*. Lima: Horizonte.
- CERECEDA, Verónica (1987). “Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku”. En Bouysse-Cassagne, Thérèse; Olivia Harris; Tristan Platt & Verónica Cereceda (eds.): *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz: Hisbol.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1997). *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima: Horizonte.
- ELIADE, Mircea (1994). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor.
- FORGUES, Roland (1989). *José María Arguedas. Del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico. Historia de una utopía*. Lima: Horizonte.
- GOLTE, Jurgen (1996). “Una paradoja en la investigación histórica andina”. En Max Peter Baumann (ed.): *Cosmología y música en los Andes*. Madrid: Vervuert-Iberoamericana.
- HUAMÁN, Carlos (2004). *Pachachaka. Puente sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*. México: UNAM.
- ITIER, César (1997). “El zorro del cielo. Un mito sobre el origen de las plantas cultivadas y los intercambios con el mundo sobrenatural”. *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, 26 (3), pp. 307-346.

- LANDEO MUÑOZ, Pablo (2010). “Categorías andinas para una aproximación al willakuy umallanchikpi kaqkuna. (Seres imaginarios en el mundo andino)”. Tesis. Lima: UNMSM.
- LARRÚ SALAZAR, Manuel (2010). “De una visión indigenista a una visión andina en la obra de José María Arguedas”. *Contextos* (= Revista del Departamento de Literatura de la UNMSM), n.º 1, diciembre.
- LÓPEZ BARALT, Mercedes (1987). *El retorno del inca rey. Mito y profecía en el mundo andino*. La Paz: Hisbol.
- MARÍN, Gladys (1973). *La experiencia americana en José María Arguedas*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- LIENHARD, Martín (1981). *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Tarea.
- MONTES RUIZ, Fernando (1999). *La Máscara de Piedra. Simbolismo y personalidad aymaras en la historia*. La Paz: Quipus.
- NAVARRETE, Federico (2004). “¿Dónde queda el pasado? Reflexiones sobre los cronotopos históricos”. En Miguel León Portilla et al.: *El historiador frente a la historia. El tiempo en mesoamérica*. México: UNAM.
- ORTIZ RESCANIERE, Alejandro (2001). “La aldea como parábola del mundo”. *Anthropologica*, 19, pp. 424-434.
- ORTMANN, Dorothea (2002). *Ciencias de la religión en el Perú*. Lima: Fondo editorial de la UNMSM.
- QUISO, Víctor (1994). “Kayuni yapu. Crianza de alpacas y llamas en la comunidad de Ajanani Wajra K’uchu Puno”. En Grillo et al.: *Crianza andina de la chacra*. Lima: PRACTEC, pp. 233-314.

- REGINALGO, Olivia (2010). *Yanantin. "Dualidad en la serie de relatos orales andinos sobre animales enamorados"*. Tesis. Lima: UNMSM.
- ROWE, William (1979). *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: INC.
- _____. (1996). *Ensayos Arguedianos*. Lima: Fondo editorial de la UNMSM.
- ROSTWOROWSKI, María (2000). *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política*. 2da. edición. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- SÁNCHEZ GARRAFA, Rodolfo (2006). "Apus de los Cuatro Suyos: construcción del mundo en los ciclos mitológicos de las deidades montaña". Tesis doctoral. Lima: UNMSM.
- SIERRA, Vladimir (2002). *Heterogeneidad estructural. Lectura sociológica de José María Arguedas y Jorge Icaza*. Diss. Freie Universität Berlin. Revisado el 8 de junio de 2011. www.diss.fu-berlin.de/diss/servlets.../FUDISS.../00_Titulo.pdf
- SOUFFEZ, Marie-France (1985). "El simbolismo del piojo en el mundo andino. Boceto filológico". *Anthropológica*, 4, pp. 171-202.
- VALDERRAMA, Ricardo y ESCALANTE, Carmen (1977). *Gregorio Condori Mamani. Autobiografía*. Cusco: Centro Bartolomé de las Casas.
- VARGAS LLOSA, Mario (1978). *José María Arguedas. Entre sapos y halcones*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación.
- VIERA MENDOZA, Sara (2011). "Oralidad y sustrato mitológico en el cuento 'Orovilca'". Ponencia inédita leída en el Congreso

Internacional “Los universos literarios de José María Arguedas”.

VILCAPOMA, José Carlos (2010). *De bestiarios a la mitología andina. Insectos en metáfora cultural*. Lima: ANR.

ZUIDEMA, Tom (1989). *Reyes y guerreros. Ensayos de cultura andina*. Comp. Manuel Burga. Lima: Fomciencias, Grandes Estudios Andinos.

Correspondencia:

Manuel Larrú Salazar

Director de la Escuela Académico Profesional de Literatura de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Correo electrónico: larrusal@ec-red.com

Sara Viera Mendoza

Licenciada en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Correo electrónico: v_smilagros@yahoo.es

NOTA ETIMOLÓGICA: *CHALACO*

NOTE ÉTYMOLÓGIQUE: *CHALACO*

ETIMOLOGIC NOTE: *CHALACO*

Julio Calvo Pérez
Director Técnico de *DiPerú*
Academia Peruana de la Lengua

Resumen:

En este artículo, o si lo prefieren nota etimológica, se trata de estudiar las distintas propuestas de origen que los investigadores han dado a la palabra *chalaco* y la ordenación de probabilidad de las mismas. Con ello, se admite al final en parte la etimología que barajó Ricardo Palma y que luego desechó en cuanto a la raíz se refiere, *chala*, añadiendo además que aunque al eximio investigador le pareciera imposible que la palabra hubiera nacido como un despectivo en *-aco*, lo cierto es que existen todas las papeletas para que le toque esa desagradable adjudicación. Este es hoy un prejuicio superado, ya que *-aco* no se considera despectivo en la actualidad en este contexto.

Résumé:

Dans cet article, ou si vous préférez note étymologique, on essaie d'étudier les diverses propositions d'origine que les chercheurs ont donné au mot *chalaco* et l'ordre de probabilité d'elles mêmes. On admet finalement ainsi une partie de l'étymologie envisagé et puis rejeté par Ricardo Palma,



<https://doi.org/10.46744/bapl.201102.005>

e-ISSN: 2708-2644

quant à la racine *chala* dont il fait référence, en ajoutant aussi même si à l'éminent chercheur lui semblait impossible, le mot serait né comme un péjoratif en *-aco*, ils existent en réalité toutes les preuves pour qu'il obtient cette désagréable adjudication. C'est un préjugé surmonté aujourd'hui, car *-aco* ne se considère pas péjoratif actuellement dans ce contexte.

Abstract:

This article, or etymological note if preferred, proposes to study the different origins that researchers have given to the word *chalaco* and its probability management. Thus, it partially supports the etymology proposed by Ricardo Palma and which he later dismissed regarding to the root, *chala*. It also adds that although the eminent investigator considered it impossible that it had been born as a derogatory word ending in *-aco*, the fact is that it has all the chances for having that nasty name. At present, it is an obsolete prejudice as *-aco* is no longer considered derogatory in this context.

Palabras clave:

Etimología; Callao; chalaco.

Mots clés:

Étymologie; Callao; chalaco.

Key words:

Etimology; Callao; chalaco.

Fecha de recepción: 22/10/2011

Fecha de aceptación: 26/10/2011

La etimología de *chalaco* es discutida; quizá como toda etimología cuyo arranque no se perciba *in fieri*. Quiere decir que toda reflexión etimológica irá sobre ruedas, aunque parezca asombrosa, si se conoce la historia o anécdota de la palabra o locución en el momento de su surgimiento y si queda huella documental sobre ello, como cuando

decimos que *abrojo* viene de *iabre el ojo!* o que la célebre *tempura* japonesa deriva de las no menos célebres *témporas* cristianas, cuyo origen latino nadie discute por coincidencia fónica con el plural neutro, de *tempus*.¹

Si no, al poco de nacer cualquier palabra las huellas de su eclosión se borran y difuminan, permitiendo especulaciones de todo tipo. Lo importante, con todo, es mantenerse lo más cerca posible del nacimiento de la palabra y de la madre que la parió, porque de otro modo habrá que recorrer el camino río arriba, dudando siempre en cada encrucijada, en cada afluente, sobre qué corriente remontar. La Etimología no es una ciencia exacta y menos en el Perú, donde no ha habido mucha tradición en recoger neologismos cuando estos se producían ni en intentar explicarlos, tarea que entre otras se ha propuesto actualmente la Academia Peruana de la Lengua, aunque muy tentativamente, con su proyecto *DiPerú*, que es el que nos llevará en breve al primer diccionario oficial de peruanismos, una obra compuesta de modo colectivo y desinteresado para servicio de la colectividad.

Pero vayamos a nuestra palabra *chalaco*. No se conoce su origen exacto, el instante en que comenzó a usarse ni por qué, de modo que hemos de especular un tanto para aproximarnos a ella y a su supuesto ancestro, que para muchos es *Callao*. La palabra ya se utilizaba normalmente en el siglo XIX² y *Callao*, por lo menos, tres siglos antes.³ Respecto a la palabra

1 DRAE: “*abrojo*. (Del lat. *apēri oculum*, iabre el ojo!). 1. m. Planta de la familia de las Cigofiláceas, de tallos largos y rastros, hojas compuestas y fruto casi esférico y armado de muchas y fuertes púas. Es perjudicial a los sembrados”. Y “*témpora* (Del latín *tempora*, pl. de *tempus*, tiempo, estación). 1. f. Tiempo de ayuno en el comienzo de cada una de las cuatro estaciones del año. U. m. en pl.”.

2 Escribía Ricardo Palma. “Minuciosa investigación hemos hecho por averiguar si antes de 1747 se designó con el nombre de *chalacos* a los vecinos del puerto. Ni en libro ni en documento alguno hemos hallado escrita tal palabra, sino con posterioridad al año del famoso terremoto, lo que hasta cierto punto es argumento contra la creencia de que *chalaco* es corrupción de la voz indígena *challabaque* (hombre de la costa)” (Palma, Ricardo. *Tradiciones peruanas*, séptima serie. 1889. Madrid: Espasa-Calpe, 1969, p. 126). El terremoto de Lima al que tristemente alude Palma fue el del 28 de octubre de 1746. Ricardo Palma dice posteriormente en el mismo lugar (pp. 126-127): “Para la construcción del actual Callao, por ruina del antiguo a consecuencia del terremoto e inundación de 1746, se emplearon, en calidad de peones y albañiles, negros esclavos de la tribu o cofradías de los chalas. Dícese que los limeños, para burlarse de los nuevos pobladores del puerto, dieron en llamarlos chalas y chalacos”. Y concluye opinando: “Este origen no pasa de ser una tradición o conseja popular, y por lo tanto no puede ser considerado seriamente”.

3 En el CORDE académico tenemos una primera referencia al Callao en 1565 (aprox.): “avia embiado a niculas de rribera el viejo a ver a pachacama creiendo de poblar allí y los

que primeramente nos ocupa, *chalaco*, si se hace referencia al lugar en que se aplica, a la costa, entonces podríamos tener, tentativamente, que proviene del quechua *chala* ‘costa <de 0 a 500 msnm>’ más el sufijo gentilicio o relacional, de carácter despectivo, *-aco*, de origen castellano; y, si no aceptáramos tal hibridez, de un sufijo quechua compuesto del reflexivo *-ku* más el agentivo *-q*. Eso último vendría a significar: “costero, el que está en la costa”. Pero se presentan varios problemas, entre ellos que no existe un verbo quechua **chalay* ‘costear?’ que sustente tal derivación.⁴

La palabra en cuestión podría referir tal vez, según algunos, a *cbbalakuq* ‘el mercader’, tomado del q. “(v.) *cbbalakuy* <*cbbalay* “cambiar, canjear, trocar; (sust.), trueque; cambalache; baratija, quincalla”, según

naturales le llevaron al valle de lima y le mostraron el puerto del callao y de allí se subió al tambo rreal” (Borregán, Alonso. *Crónica de la Conquista del Perú*. Ed. de Rafael Loredo, Sevilla: CSIC-Escuela de estudios Hispano-americanos, 1948, p. 34). Y otra a *callao* como un tipo de material de construcción en la misma época (1567): “y como no todo el edificio puede ser de buena cantería de piedras crecidas, fuertes y bien labradas, sino que con ellas se ha de mezclar mucho cascajo, guijo y callao, así en esta máquina entre las buenas piezas del ángulo hay mucha frogá y turronada” (Salazar, Eugenio de. “Carta a Juan de Castejón”. En *Cartas de Eugenio de Salazar, vecino y natural de Madrid*. Ed. por Pascual de Gayangos. Madrid: Imprenta Rivadeneyra, 1866, p. 2). Pero la primera referencia existente es anterior: “La primera mención oficial de la palabra aparece en un documento enviado desde Panamá el 11 de febrero de 1547 por don Pedro de la Gasca, gobernador y capitán general del Perú, ordenando que las naves de Lorenzo de Aldana se sometieran al revolucionario Gonzalo Pizarro” (Cita tomada de Internet: “Conociendo Callao, 1999: <http://tinyurl.com/5vxjpj6>, página del gobierno peruano: 11-07-2011). Otras fuentes abundan en lo mismo, como esta del sacerdote español Antonio Vásquez de Espinoza (1615 a 1616): “El puerto del Callao de Lima, dista de la ciudad dos leguas de tierra llana y seca porque en aquellas partes nunca llueve. La población del puerto está a la deriva del agua Norte/Sur con la misma costa. El terruño y playa donde está fundado es cascajo suelto o guijas menudas con que se lastran todos los navíos del Mar del Sur. El lugar está sujeto a ruinarse por los temblores por causa del cascajo, y así para que los edificios de las casas tengan alguna fortaleza se le(s) hacen grandes cimientos” (“El Callao y su historia”, tomado de Internet: *Wikilima*, en <http://tinyurl.com/6cjmmwo>: 16-07-2011).

⁴ Sí existe *chalay* como ‘cortar las plantas de maíz’ (Carrazza Romero, Francisco. *Diccionario quechua ancashino-castellano*. Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2003). Y también *chalakuq* ‘cortador de caña’ de donde el propio Carrazza hace derivar *chalaco*, aunque tal actividad no se justifica geográficamente ni por los testimonios conocidos ni por la aridez de la zona.

recoge el *ND*.⁵ En este caso, además, el origen no es propiamente quechua, sino que tiene un ancestro reconocible en el catalán *chalán* (< fr. *chaland* ‘cliente’). Obsérvese que existe incluso una nave plana, de intercambio costero, conocida como *chalana*. ¿Pero se justifica este étimo? Pudiera ser que sí, ya que en este caso nos situaríamos en el terreno del intercambio comercial, sobre todo en el del español contemporáneo; y porque una cosa es que el puerto del Callao se fundara en 1537 y otra muy distinta que la palabra *chalaco* haya entrado mucho después al Perú y bastante recientemente al quechua.

Evaluando así, por sugerencias –y a trompicones–, resulta que de las propuestas existentes hay algunas posibles (relación *chalaco* / *chhalakuy*), otras absolutamente falsas (relación *chalaco* / *challabaque*⁶) y otras, en fin, dignas de tenerse en cuenta (relación *chalaco* / *chalaknq* o *chala* más *-aco*).⁷

Sirva lo anterior de introducción. A partir de ahora vamos a trabajar algunas hipótesis de manera más sistemática. ¿Existe alguna relación entre *Callao* y *chalaco*? Tenemos tres posibles respuestas: una, que rechaza la relación (la usual); otra, que la asume como buena (caso de Ricardo Palma); y una tercera mixta de las dos anteriores: que siendo de procedencia distinta, las dos palabras terminan por convergir fónicamente, lo que llamamos cruce en Etimología. De antemano, acepto como buena la tercera. Iniciando nuestras pesquisas sobre *Callao*, resulta baldío buscar su origen en el yunga, por lo que respecta a los esfuerzos por relacionarlo con esta lengua durante el siglo XIX a través

5 Calvo Pérez, Julio. *Nuevo Diccionario Español-Quechua, Quechua-Español*. Lima: Universidad “San Martín de Porres”, 2009, 5 vol.

6 La forma aimara *chala* más *baque* (*chala* más *baqi*) “persona de la costa”, que dan algunos autores, nos llevaría supuestamente a **chalajaco* o *chalajaque* y no a *chalaco* (Cf. Ricardo Palma: http://es.wikisource.org/wiki/Callao_y_Chalaco: 06-07-2011) tal y como suele suceder con tantos y tantos préstamos del quechua y del aimara al castellano que son tetrasílabos procedentes de la unión de dos palabras bisílabas de las lenguas indígenas: *chiriuco*, *acatanga*, *taquiaclla*, del q.; *anocara*, *carapulcra*, del aim.

7 Tampoco tenemos evidencias de provenga de *challa* “suelo desigual u otras cosas” (Perroud, Pedro C. y Juan M. Chouvenc. *Diccionario castellano-kelchhua / ketchua-castellano. Dialecto de Ayacucho*. Santa Clara: Semº. S. Alfonso, P. Redentoristas, 1970).

de la palabra “cordero”; podría serlo respecto a *xllac* ‘pescado’ de De la Carrera, pero la pronunciación como lateral del sonido inicial nos aleja de la solución correcta.⁸ También resulta erróneo señalar, como hace Carlos A. Romero,⁹ que el ancestro de *Callao* sea *qallu* ‘lengua’, incluso en su significado metafórico de ‘punta de tierra’. La Punta de hecho limita al sur con el puerto del Callao, que no es sino una bahía como aseguraba tempranamente en su crónica Bernabé Cobo.¹⁰ Por esta razón, resulta también baldío el esfuerzo de Middendorf por llevarla al plano semántico anterior. Lo más seguro, según nuestros conocimientos actuales, es que nos atengamos a lo dicho en la nota 3, en que se habla de *callao* como material de construcción: “cascajo, guijo y callao”, como señala Salazar; y como reza el DRAE, que lo iguala a canto rodado.¹¹ De modo que *Callao* tiene que ver con “lastre, guijarro”, en absoluta relación con el francés *caillou*, con el italiano *calavia* –como anotaba Palma– o con el portugués *calhão*, lo que nos daría “guijarroso, lleno de lastre” y sería palabra de denominación hispánica. Curiosamente, el aimara *ch'alla* ‘arena’, como otro material más fino todavía, viene a completar un campo semántico afín a aquel en el que surge la palabra *Callao*. Lo más interesante, al respecto de todo esto, es que si se añade al aimara *ch'alla* el sufijo posesivo quechua *-yuq*, o con más proximidad *-kuq*, formado del refl. *-ku* y el ag. *-q* –como dije– alcanzaríamos el concepto “arenoso” (*ch'allayuq* / *ch'allakuq*), con lo cual no habría por qué alejarse tanto en la búsqueda de la solución etimológica conjunta y, en buena medida, armoniosa. Aquí se produce, a mi juicio, no la igualación *Callao* / *chalaco*, sino el cruce antedicho, o uno de los posibles.¹² Por esta vía, **callaco* vendría a ser sustituido por **challaco*.

8 Salas, José Antonio. *Diccionario mochica-castellano*, 2002, p. 129.

9 Autor entre otras obras de la *Historia nacional*. Lima: Tip. Nacional de F. Barriónuevo, 1905.

10 Cfr. Cobo, S.I., Bernabé. “Descripciones del Callao”. *Historia del Nuevo Mundo - Fundación de Lima*. Madrid. Ed. de Francisco Mateos, Biblioteca de Autores Españoles, 1956, Libro I, cap. XXXI, etc. La importancia de Cobo radica en que vivió en el Callao y dirigió el colegio jesuita de la ciudad entre 1627 y 1629.

11 DRAE: “callao. (Del celta **caliavo*, der. de **kal-*, piedra; cf. gall. port. *callau* y fr. *caillon*). 1. m. Guijarro. 2. m. Can. Terreno llano y cubierto de cantos rodados”. El canto rodado es seguramente un guijarro de mayor tamaño que el guijo.

12 Siendo inadecuado discutir que la procedencia de *Callao* sea “ceyao”, como invocación al espíritu del enfermo de locura: esas son lucubraciones sin base real de limitados aspirantes a etimólogos.

La segunda –y principal– hipótesis que planteamos es cómo descifrar la palabra *chalaco*. Una interpretación al azar podría llevarnos lamentablemente lejos. Por ejemplo, la explicación de Álvarez Vita, por lo que atañe a la morfología quechua, carece de base lingüística y está hecha, o aconsejada, por personas desconocedoras de la lengua indígena. Ello no obsta para que se tenga en cuenta el supuesto origen de *chalaco* a partir de las palabras recogidas de los vocabularios que consultan, aunque sin sopesar apenas su significado.¹³ Por casualidades de la vida sucede que *chalay* ‘recoger’ tiene parecido con la palabra, al igual que *challwa* ‘pescado’. Entonces, decir que “pescador” es *challwa chalaq* en Junín y otros lugares es algo que se deduce de las palabras dadas, pero no puede aceptarse como fiable para la etimología que buscamos. Tendríamos, por un lado, *chalaq* ‘recogedor’ como posible ancestro de *chalaco* y, por otro, *challwa* ‘pez’; pero de manera azarosa, pues la -c# final de Santo Thomas (1560) no es sino la manifestación de que la vocal nasal precedente es velar en el dialecto vehicular que describe (-nc#), sin que tenga nada que ver con la -c# final de los participios de presente en quechua, los cuales no suelen añadir más fonemas, sino –si acaso– perderlos: *mitayo* (<*mitayuq*>), *dánsac* (<*dansaq*>), etc., en un proceso contrario al descrito por Álvarez Vita. Según la propuesta que acepta este autor, Rímac podría haber dado **rimaco*; *dánsac*, **dansaco*; y así diversas palabras más de este tipo.

Introducido lo anterior con la idea de precaverse, debemos pre-guntarnos cómo se separa en partes la palabra *chalaco*. ¿Es esta infrag-

13 Álvarez Vita, Juan. *Diccionario de Peruanismos*. Lima: Studium, 1990. Y posterior edición por la Editorial de la Universidad Alas Peruanas, 2009. Dice lo siguiente: “chalaco, ca. *1. Adj. Natural del Callao, provincia constitucional y puerto del Perú. U.t.c.s. Nota: Existen varias teorías sobre el origen de la voz *chalaco*. La historiadora María Rostworowski sostiene que “Según el *Vocabulario Políglota* (Lima, 1905), en el habla de Junín y del área central del Perú se decía *challua challay* (pescar) y *challua chala* (pescador)”. Y añade que “en el Diccionario de Quechua, de Fray Domingo de Santo Tomás (1563/1951) [sic], se menciona que se podía añadir al final de los nombres la letra ‘c’ sin alterar el significado. En efecto, hemos hallado numerosos documentos en los cuales los nombres se escribían indistintamente con una ‘c’ como *Limac* (Lima), *Collec* (Colli), *Chamac* (Chama), *Pachacamac* (Pachacama). Entonces es posible que con el tiempo la voz *chala* o *chalac* haya derivado en “chalaco”, nombre genérico para el pescador y posteriormente para todos los naturales de la zona”.

mentable? No. No hay ninguna referencia al respecto ni se nos ocurre ninguna interpretación sintética tampoco. Si es fragmentable, ¿cómo dividirla? Por los testimonios habidos, y otros que puedan sumarse a ellos, resultará como la suma de *chala-* más *-aco* o bien como la de *chala-* más *-co*. Analicémoslos. Por un lado, *chala-* permanece como raíz común y será vista más abajo; siendo interpretada, a su vez, del modo en que aparece (*chala-*), o bien como simplificada de un étimo diferente (como puede ser *chhala*, *challwa* o *chawlla...*, o bien *ch'alla*).

Si la partición de *chalaco* tiene que ver con la secuencia *chala-* más *-co*, este sufijo *-co* debe proceder de algún fleco castellano o indígena. En castellano, nada indica que exista por sí el sufijo de referencia: ni *macaco* ni *sobaco* ni *limaco* lo sustentan como tal. Ni las demás palabras de procedencia latina o griega lo tienen (*fármaco*, por ejemplo, remite al sufijo relacional *-aco*; *eslovaco*, a *-o*; *macaco* se toma directamente como *macaco* más \emptyset , y así hasta que se quiera). Luego la terminación *-co* deberá ser indígena y por más señas quechua. Así la tenemos en *mingaco*, *cachaco* y *pistaco*. En los dos primeros casos, el sufijo deriva del quechua *-ku* más *-q* (como el caso analizado al principio), sumándose a *mink'a* ‘compromiso, convenio’ y a *kachay* ‘enviar, mandar’, a través de los verbos *mink'akuy* ‘alquilarse para trabajar’ y *kachakuy* ‘soltarse; ser intermediario’. En este último caso hay dudas, sobre las que volveré. *Pistaco* proviene de *pistay* ‘abrir en canal’, en que el sufijo quechua puede ser con preferencia el interiorativo *-{y}ku*: ‘abrir rasgando, clavando <el cuchillo> en el interior’. También pueden producirse dudas, al igual que en otros muchos casos, ya que *-ku* no solo es sufijo reductivo de la transitividad y de la actividad o control del actante, sino también diminutivo (*michiku* ‘gatita’), y hasta aumentativo y despectivo, como sugieren *cachaco* y *pistaco*.

Si la partición de *chalaco* tiene que ver con la secuencia *chala-* más *-aco*, este sufijo *-aco* debe considerarse meramente castellano, donde es generalmente despectivo como en *pajarraco* o *libraco* (aunque a veces sea relacional: *cardiaco*, *policíaco*). Véase que hay un cruce entre quechua y castellano para el registro despectivo en *-aco* /*-co*.

Ahora ya podríamos dar explicaciones, que se sostendrían por partir de una posibilidad morfológica asumible; por ejemplo, que el sufijo *-aco* sea una parte de la palabra, la cual se partiría en la raíz (*chala*) más un sufijo gent./desp. (*-aco*). Si se acepta la posibilidad anterior, habría que discutir de dónde procede la palabra *chala*. ¿Es quechua o es aimara, o procede de otra matriz lingüística? En aimara existe *chballa* “montoncito que dan como por medida las vendedoras en su mercado” (Bertonio 1612),¹⁴ que no parece sino una coincidencia casual o todo lo más un refuerzo para la propuesta mercantil de “q. *chbalakuq* ‘mercader’” que ofrecí al inicio y que me hizo dudar por un momento en si íbamos por camino errado. Lo que sucede es que la raíz sería distinta, aunque el resultado idéntico: una de esas coincidencias de significante y significado entre lenguas que se dan de tarde en tarde.

Aunque Ricardo Palma asume que la palabra no puede ser quechua por falta de raíz antigua para serlo, podríamos recuperar de esta lengua –como se dijo– no solo *chballa* ‘caña y hoja de maíz seca’, que parece que no tiene que ver con el tema; sino también *challwa* ‘pez’, pronunciado antiguamente (Santo Thomas 1560), y hoy vulgarmente como *chawlla*, de la que nace la palabra actual por metátesis. Así *challwakuy* / *chawllakuy* será ‘pescar’ y *challwakuq* / *chawllakuq* ‘pescador’, también en los dialectos centrales del quechua. El hecho de que se tengan noticias de que el Callao era apenas una zona de pescadores en su origen, y se llamaba *Pitipiti* (< q. *p'itiy* ‘cortar; romper jalando’, según algunos por alusión a ciertos aparejos de pesca y su manera de confeccionarlos), abunda en esta última interpretación.

A la vista de todo lo antedicho, no está reñido que *Callao* tenga que ver con ‘pedregoso’ y que *chalaco* sea un cruce –uno más de los muchos– de *Callao* con *challwa* / *chawlla* por la actividad de sus habitantes.

Nos hemos aproximando a una horquilla de soluciones. El geógrafo Javier Pulgar Vidal ha abundado en el tema del origen de

14 Cf. Bertonio, Ludovico. *Vocabulario della lengua aymara*. Iuli: Francisco del Canto, 1612.

chalaco partiendo del quechua *challa* ‘piedra menuda’ / aimara *cballa* ‘arena’ (ya analizado como *ch'alla*), y de *chala* ‘región de las neblinas o costa peruana’. Esta última opción proviene de su tesis de 1940.¹⁵ Este nombre, con solo añadirle el sufijo *-aco*, nos abocaría a la palabra estudiada. Y sucedería que el nombre resultante coincidiría casualmente con el adjudicado por los limeños, en su día, a los habitantes del Callao, una denominación exónima y, por ende, despectiva, a la que finalmente Ricardo Palma, por estética –y más que por otra cosa por lo que le iba étnicamente en ello–, no se adheriría. El problema añadido que se plantea es que *chala* es palabra algo enigmática en sí misma, lo contrario que sucede con *chawlla* ‘pez’, cuya derivación a *chala* con monoptongación y reducción de la líquida palatal no está justificada. También existe el quechua *ch'alla* ‘vado’, lo que se aplicaría a la poca profundidad de las aguas, cosa que parece no convenir con la idea de “puerto”, sino con la de “playa”, pero que cuadra, por las descripciones dadas, con que los barcos se detenían a un cuarto de legua para cargar y descargar mercancías.¹⁶ Esta es palabra que también significa “salpicadura”, lo que no es exclusivo del mar del Callao, zona en particular que no parece regirse por ser especialmente más propicia para ello que otras. *Chala*, en cambio, aunque sea reducción de *cballa* en su aplicación al maíz, podría ser entonces la base fónica que nos lleve a la región meteorológica citada, pero con el inconveniente señalado de que el cultivo del maíz no tiene que ver con el puerto.

15 Cf. su obra *Las ocho regiones naturales del Perú*, donde una de ellas es la citada. Son estas: *chala* o costa, *yunga*, *quechua*, *suni*, *puna*, *janca* o cordillera, *rupa rupa* o selva alta y *amagua* o selva baja.

16 Cf. esta cita de *Wikilima*, debida a Tadeo Haenke: “formase de una rada bien grande, en cuyo extremo meridional se halla la Estéril Isla de San Lorenzo, de más de dos leguas de extensión, tendida del SE al NO y sirve de abrigo al puerto contra los vientos de la parte del Sur, que de continuo reinan en él. Fondean los navíos, distantes de la playa a cosa de un cuarto de legua del sitio donde se hallaba la playa antes de la inundación del año 1746, en seis o siete brazas de agua, fondo de arena y lama, y tenedero firme; pero las embarcaciones pequeñas no se acercan mucho más a la playa, lo cual facilita hacer cómodamente la aguada en un arroyo que corre inmediato al Castillo” (“Idea preliminar de Lima Finales de 1700-principios 1800”. *Descripción del Reino del Perú*, en <http://tinyurl.com/6cjmmwo>: 14-07-2011).

Por último, la escritura de la AMLQ: “*chhalakuy*. v. *comer*. Comprar o vender mediante el sistema del trueque o canje pequeñas cantidades de algún producto, esporádicamente y en provecho propio”,¹⁷ que lleva a *chhalakuq* como denominativo de *chalaco*, con ser atractiva deviene en una pronunciación forzada, con palatal aspirada, a la que no se encuentra plena justificación de uso.

Cerraré ya esta especulación, aunque queden algunos flecos.¹⁸ Ante los inconvenientes citados, *chalaco* terminaría por derivar de *chala* ‘costa’ más un sufijo despectivo *-aco*, pero queda como absurdo que quienes les pusieron tal nombre, los limeños, sean también ineludiblemente costeños, por lo que esa forma despectiva se volvería al punto sobre ellos. La solución está, empero, en considerar que *chala* alude a otra realidad de la que aún no hemos hablado suficientemente, la que refleja la cita siguiente:

Los que llegaron al Perú pertenecían a diversas castas. Un artículo publicado por el *Mercurio Peruano*, en 1791, menciona a los *mandingas*, los *misangas*, los *lucumés*, los *congos*, los *cambundas*, los *cangaes*, los *carabalíes*, los *chalas*, los *huarochiríes* y los *terranova*s. A ellos debe añadirse los *angola*, una de las etnias más conocidas y numerosas que había entonces en la capital (...),¹⁹

17 Cfr. Academia Mayor de la Lengua Quechua (AMLQ). *Diccionario quechua-español-quechua / Qheswa-español-qheswa simi tage*. Qosqo: Municipalidad del Qosqo, 1995.

18 Por ejemplo, la referencia a *chalaca*: “(< *chalaco*). Puntapié {al vuelo, en la lucha criolla}. Dep. Chilena, patada {que se da al balón, de espaldas a la dirección del impulso que se le imprime}”, tomado del *ND*, es un derivado de *chalaco*, no al revés, lo que no incide por tanto en la etimología estudiada.

19 Cf. “La brutalidad de la sumisión negra”, publicado el 6 de octubre de 2006, que he tomado de *Identidades*, 89. Diario *El Peruano*. 18 de julio de 2005, el cual leemos en la página web <http://tinyurl.com/6474t9e>, titulada *La selección inútil: Artículos y elementos en desorden salvados del mil veces justo olvido* (13-07-2011), ante la imposibilidad de ir en este momento directamente al original. Y por si la cita precedente resulta a alguien traída por los cabellos, ofrecemos otra de las muchas que nos brinda la bibliografía sobre la esclavitud en el Perú: “En 1619 existían 19 cofradías en Lima, en donde los miembros de cada una elegían al rey o a la reina según las castas traídas desde África. Estas cofradías eran comandadas por dos esclavos caporales y representaban aproximadamente a las 10 castas principales en África: Terranova, Lucumés, Mandingas, Cambundas, Carabélies, Cangaes, Chala, Huarochiríes, Congos y Mirengas” (“Afrodescendientes en el Perú”).

y que no es otra que el conjunto de esclavos negros que solían vivir en la costa y principalmente en las haciendas y en las zonas de cultivo,²⁰ a los que con mucha mayor distancia de raza, sobre los pudientes limeños, se les puede añadir el aludido sufijo despectivo *-aco*, sin sentirse al parecer autodefinidos.²¹ Hay que aclarar, además, que la población de Lima tenía un alto porcentaje de negros en aquellas épocas: “en 1614 eran el 40% de la población de Lima, en 1791 el 60%”²², lo que nos condenaría a caer de nuevo en reflexividad a la hora de nombrar despectivamente, como exónimo, a alguien de la misma extracción de quien lo nombra, si no fuera porque los chalas, procedentes de Togo, solo constituían una minoría entre los negros: una de las diez castas de esclavos afroperuanos instalados en la costa de referencia. Y entonces sí que hallan acomodo nuestras sospechas, incluso en el caso hipotético de que el denominante sea de la misma raza que el denominado.

Bien es verdad, para terminar, que la palabra *chalaco* nos invitaba también a derivarla de *chhala* ‘intercambio’, lo que viene a colación en zona porteña, a la que no se adscribe Lima, una forma que permitiría nuevamente el mismo sufijo despectivo *-aco*, si no fuera porque el

www.racismونuncamas.com: *Lundu, Centro de Estudios y Promoción Afroperuanos*, que puede consultarse en <http://tinyurl.com/6zpaczg>: 16-07-2011).

- 20 Leemos en una página de Internet: “Desde los comienzos de su período colonial, el Perú fue uno de los destinos más frecuentados por los barcos esclavistas en América del Sur. El puerto del Callao, muy cercano a Lima, recibió grandes contingentes de negros, los que fundamentalmente se instalaron en los valles costeros como mano de obra en el trabajo rural y en la servidumbre” (“Los afrodescendientes de Arica”, en *Oro Negro: Fundación de Afrodescendientes de Chile*; en <http://tinyurl.com/638ef8j>: 14-07-2011). Hay que decir que en la actualidad el Callao alberga la mayor concentración de descendientes africanos en el Perú; otro lugar, como el departamento de Piura, donde también se documenta la palabra *chalaco*, abunda igualmente en ellos.
- 21 Podemos suponer que a partir del 3 de diciembre de 1854, fecha en que se decreta el fin de la esclavitud y la libertad de los negros por parte del presidente Ramón Castilla, el puerto del Callao tuvo entre sus trabajadores básicos (jornaleros, playeros, muellanos, lancheros, estibadores, tarjadores, guardianes, parihueleros, arrumadores, vagóneros, tasqueros y cargadores) a cantidad ingente de negros, de las diversas etnias referidas. Pero antes de esta fecha, hemos de asumir el comentario de Ricardo Palma cuando asegura (nota 2) que el puerto fue reconstruido tras el terremoto de 1746 por esclavos negros chalas.
- 22 Para estos datos, y una breve historia de la esclavitud en el Perú, cf. *Los afroperuanos: Historia y situación actual*, en <http://afroperuanos.wikispaces.com/Historia>: 14-07-2011.

intercambio no tiene por qué ser demonizado. La forma, pese a todo, de significado resultante “cambalacheros” o “chalanes” se vería apoyada por dos lenguas indígenas. Por otro lado, el posible anacronismo recaería sobre la palabra *Callao* de origen temprano, pero no sobre *chalaco*, de origen tardío, con la que se cruza o aproxima fónicamente, aunque no se identifiquen. Y hemos de recordar que *chalán* era ya palabra usual en el siglo XVIII. En este caso, que nos parece mucho menos probable, habría que apoyar un sufijo quechua como compañero de *cbbala*, hasta formar *cbbalakuq*, que no es otro que *-co*. Lo dejo a la consideración de quienes tengan alguna prevención sobre los habitantes negros del Callao y sobre la supuesta “despectividad” del étimo.

A parte de estas dos opciones, la de *chala* (afroperuanismo) y la *cbbala* (intercambio), si el lector es capaz de explicar la base *chawlla*, que solo aceptamos en una primera derivación hipotética a *chawla*, por despalatalización, pero no a *chala*, u otras más alejadas fónicamente, tiene todo su derecho de afrontar los pasos intermedios que faltan. A mí solo me queda por decir que aquel origen despectivo de *chalaco*, como de esclavos y negros, hace tiempo que dejó afortunadamente de ser vejatorio y se asume hoy como neutral.

APÉNDICE

Añado algunas raíces de *DiPerú*, tomadas del *ND*, próximas a los temas de referencia. Aparte de *chalaco¹* y *chalaco²*

chalaco¹ (< *chala¹* + sufijo refl. *-ku* + ag. *-q*). Pez {que se conserva seco y salado}. 2. Part. Tramboyo.

chalaco², ca (< *chala³* + sufijo gent. *-aco*). adj. gent. Natural del Callao. 2. Pertenciente o relativo al Callao.

tenemos:

chala¹ (< q. *cħballa*). Tallo {seco del maíz}. 2. gen. Cosa {de mucho volumen y poco peso}. 3. vulg. Hombre {de pene grande} (figura en el DRAE como palabra de Arg., Bol., Chile, Perú y Ur.).

chala² (< q. *čħalla* ‘vado; zona de estiaje’). Zona {muy próxima a la costa}.

chalador (<*chala¹* + esp. sug. ag. *-dor*). Campesino {que recoge el maíz o la papa, que se ha dejado en la cosecha}

chalar (<*chala¹* + esp. sufijo loc. *-ar*). m. Depósito {de forraje de maíz}.

chalaca (< *chalaco*). Puntapié {al vuelo, en la lucha criolla}. Dep. Chilena, patada {que se da al balón, de espaldas a la dirección del impulso que se le imprime}.

A ellas se añadiría, lógicamente:

chala³ (afronegrismo). ‘cofradía de negros esclavos <una de las 10 castas principales traídas de África>’.

Correspondencia:

Julio Calvo Pérez

Miembro Correspondiente de la Academia Peruana de la Lengua.

Correo electrónico: julio.calvo@academiaperuanadelalengua.org

NOTAS

EL ÚLTIMO GARCILASO: LA ÉGLOGA III Y LA INCORPORACIÓN DE LA LITERATURA

Fernando Riva
Yale University

Fecha de recepción: 13/11/2011
Fecha de aceptación: 15/11/2011

La Égloga III escrita alrededor de 1536¹ es el último poema de Garcilaso de la Vega. Como lo ha notado Rafael Lapesa, destaca entre toda la obra del toledano como una de sorprendente habilidad técnica, alcanzando casi niveles de perfección (159) tanto en la forma como en el contenido. Es la primera vez que utiliza la octava real, estrofa propia de la épica y que busca contar hazañas heroicas, con una maestría que le llama la atención al mismo Lapesa por su gracia y por superar la tendencia de esta estrofa a la monotonía (164). Asimismo, rompe con una larga tradición en la literatura pastoril en la cual la representación estaba basada en múltiples tópicos clásicos y en temas mitológicos. Si bien Garcilaso los utiliza al principio del poema, se distancia luego de

1 La escritura de este poema se sitúa en 1536, fecha también en la que Garcilaso es herido de muerte en una campaña militar en el sur de Francia. Por tanto, la clausura de su ciclo poético es un hecho fortuito, donde su famosa divisa con la espada y con la pluma cobra dimensiones de realidad trágicas en la vida y en la obra del toledano.



ellos y se centra en su propia contemporaneidad a partir del río Tajo y de España, así como de la historia de amor entre Nemoroso y Elisa². Todas estas innovaciones españolas se ubican en el relato de la ninfa Nise, razón de ser de la Égloga (Cammarata 53) en pleno centro del poema (Lapesa 149).

Esta novedad en la literatura de Garcilaso representa un quiebre en el marco de su obra y una madurez que se incorpora de forma plena en esta égloga. Este poema es un centro o una condensación exitosa de lo que Garcilaso había venido esbozando en sus anteriores composiciones y un planteamiento desafiante para la época. Buscaremos analizar la forma en la que la conciencia de su propia obra y del oficio de la literatura como actividad de representación artificiosa del lenguaje llega a su cénit, hasta integrar personajes desarrollados en otros poemas (como Nemoroso) y sus historias de amor (como la de este y Elisa) en diversos lugares de enunciación. Estas nuevas incorporaciones, sin embargo, no tendrían sentido sin la reutilización de los pasajes mitológicos de la obra, de los cuales se vale como instancias complejas de representación para otorgar actualidad al Tajo, a Toledo, a España, a Nemoroso y a Elisa. Estos se situarán más allá de la mitología y, más bien, se inscribirán en un mundo de ficciones literarias propias o –para utilizar un término propio de la época– en el de las fábulas. La cúspide de Garcilaso radica en literaturizar su presente, en ir más allá de los modelos antiguos, en dejar de lado un universo arcádico y, finalmente, en ofrecer a sus apreciadores la estetización de lo inmediato, es decir, de aquello que podían ver y tocar a la vez que leer. Así, nos enfrentaremos, luego de un complejo trayecto, no solo a la poesía de la inmediatez más allá de la mitología, sino a una surgida desde la originalidad de la literatura. Aquí, pues, radica la modernidad de Garcilaso.

2 No tomaremos como premisa los datos biográficos. Sin embargo, es moneda corriente en los trabajos de Rivers (264-5) y Lapesa (124) la consideración del personaje de Nemoroso como una proyección del Garcilaso enamorado de la dama portuguesa Isabel Freire, que para los críticos representa a la Elisa de sus obras. Si solo consideramos esta posibilidad, no solo Garcilaso actualizaría su ciudad, su río y España, sino su propia historia de amor, motor de toda su obra poética.

La Égloga III está dirigida a María Osorio Pimentel, marquesa de Villafranca y esposa del virrey de Nápoles (Lapesa 159) en forma extensa. A lo largo de las siete octavas reales, metro quizás elegido para honrar a esta alta señora o a las hazañas no menos altas que se narrarán en este poema, Garcilaso reflexiona sobre los temas que lo han obsesionado durante su vida literaria: la fortuna, las adversidades, el oficio de poeta y el de soldado. Sin embargo, concentra todas sus fuerzas en dar testimonio de la inevitabilidad de la pluma poética y de lo obligado de su inclinación. Ya en la segunda estrofa de esta égloga, por ejemplo, escribe unos versos que serán canónicos en la literatura española³:

Y aun no se me figura que me toca
aqueste oficio solamente'n vida,
mas con la lengua muerta y fria en la boca
pienso mover la voz a ti devida;
libre mi alma de su estrecha roca,
por el Estygio lago conduzida,
celebrando t'irá, y aquel sonido
hará parar las aguas del olvido (vv. 9-16, 419-20).

A partir de esta cita, no solo surge la conciencia del poeta acerca de su creación, que la corona como parte integral de su poética, sino que se genera una ambigüedad en el destinatario del texto. Es evidente que se dirige a María Osorio Pimentel, como él mismo lo declara; pero también surge la posibilidad, más sutil, de que lo haga a la memoria de Isabel Freire, vestida literariamente de Elisa. Sin buscar caer en las interpretaciones biografistas de la obra –como ya lo hemos declarado– la dimensión autobiográfica de esta y el reflejo del amor del poeta son innegables en la literatura garciliánsica. Por eso, la alusión a la llegada del alma de este al Estigio, donde, para él, habita el olvido (y para la tradición, la muerte) nos pueden indicar la pista de un delicado juego de

3 Citaremos de la edición de Elías Rivers de las *Obras Completas con comentario* de Garcilaso de la Vega indicando la numeración de los versos que ocupan los fragmentos y luego el número de la página. Cuando se citen textos del propio Garcilaso distintos de la Égloga III, se consignará la obra antes de la numeración de los versos.

dobles destinatarios: por un lado la evidente María Osorio y, por otro, la ya difunta Isabel Freire en forma de una Elisa que inmortalizará en el texto. En este sentido, la visita al Hades por parte de un poeta que busca perpetuar a su amada acerca a Garcilaso a la figura de Orfeo (Correa 281, Cammarata 47) y a la dimensión del canto poético continuo. Con esto, confirma Garcilaso su papel dentro de la poesía, sobre la cual numerosas veces reflexiona, y, además, se autorrepresenta de modo velado a partir de un personaje mitológico, al cual abandonará hacia la mitad del poema. Es en este punto crucial donde se autorrepresentará como un creador concreto y cuyo centro será el paisaje del Tajo y de Toledo.

Hasta el momento, Garcilaso se muestra bastante cercano a su trayectoria anterior por sus elecciones mitológicas. Persiste en este hecho –por ejemplo– en la estrofa cuarta de la dedicatoria, después de reflexionar sobre las idas y venidas adversas de la fortuna, cuando se decide por completo a seguir escribiendo sobre el amor, encomendado a la tradición de Apolo y las nueve musas. Garcilaso no se dejará llevar por la fortuna y escribirá ayudado por estos, porque tiene un objetivo más loable y superior:

Pero por más que'n mí su fuerça prueve,
no tornará mi coraçon mudable;
nunca dirán jamás que me remueve
fortuna d'un estudio tan loable;
Apollo y las hermanas todas nueve
me darán ocio y lengua con que hable
lo menos de lo qu'en tu ser cupiere,
que'sto será lo más que yo pudiere (vv. 25-33, 421).

En consecuencia, por más que la fortuna adversa, aun a través de la muerte, lo intente distraer de su empeño no lo logrará. Para seguir en su loable tarea de constante canto se entrega al ingenio de Apolo en una acción en la cual otorga su fuerza poética a las inspiraciones mitológicas. Más adelante este mecanismo, aunque crea mucha expectativa en el lector, se convertirá en un juego de atribuciones, equiparaciones y desatribuciones mitológicas para una creación independiente.

Una vez declarados sus principios poéticos y planteados los finos mecanismos para lograr sus propios objetivos, el poeta manifiesta y resume su trayectoria, donde vida y literatura conforman una sólida unidad:

En tanto, no te offenda ni te harte
tratar del campo y soledad que amaste,
ni desdeñes aquesta inculta parte
de mi estilo, que'n algo ya estimaste;
entre las armas del sangriento Marte,
do apenas ay quien su furor contraste ,
hurté de tiempo aquesta breve suma,
tomando ora la espada, ora la pluma (vv. 33-40, 421-22).

En definitiva, las primeras estrofas de este poema se van convirtiendo no solo en un manifiesto literario, sino personal, donde las armas y las letras, es decir, donde Apolo, sus musas y Marte son los protagonistas y los motores de la vida del poeta. Es Garcilaso en forma sutil, un nuevo Orfeo que se autorrepresenta en función de estos dos dioses que constituirán simbólicamente el eje de su propia vida. Una vez identificado Garcilaso en estos términos, se encuentra listo para contar las cuatro historias de amor protagonizadas por cuatro ninfas en el marco de la propiciación y atribución mitológica. Así, el lector se ve guiado, en apariencia, hacia un Garcilaso más tradicional. Sin embargo, estamos muy cerca de la aparición de un elemento que gobernará el poema y que será la fuerza para despojarse de las identificaciones mitologizantes de la dedicatoria y del devenir de las historias: el río Tajo.

Gustavo Correa sitúa al río como el primero de los cuatro planos en los que se desenvuelve la égloga (279), es decir, como un elemento concreto y unificador. A partir de aquí, el escenario general será la vega toledana (Lapesa 159) matizada, en el mismo espíritu del principio, con los pasajes mitológicos. Quedará la mitología, en consecuencia, supeditada a la realidad del poeta, pero a una que el lector de entonces reconocerá también como suya. Esa es la grandeza de la égloga y la demostración de

su madurez poética. Dice Garcilaso dando fin a la elegante y ambigua dedicatoria a la virreina:

Por aquesta razón de ti escuchado,
aunque me falten otras, ser merezco;
lo que puedo te doy, y lo que é dado,
con recibillo tú, yo me ‘nrriquezco.
De quattro nymphas que del Tajo amado
salieron juntas, a cantarme offrezco:
Phillódoce, Dinámene y Climene.
Nise, que en hermosura par no tiene (vv. 49-56, 423).

En este momento, de manera explícita, aparece el Tajo de donde surgen las cuatro ninñas que contarán sus amorosas historias a través de sus tejidos. El río, entonces, es la fuente de aquellas y de esos amores doloridos. Lo interesante aquí es que en el momento preciso en el que los pronombres indicadores del destinatario del texto (“tú”, por ejemplo, o “te”) cesan, aparece de modo explícito el río Tajo, lo que nos podría indicar un posible vínculo entre la virreina, el Tajo y la literaturización de España en el contexto imperial, sobre el cual incidiremos más adelante. Garcilaso persiste en su proyecto de apartamiento de la mitología y creación de un conjunto de referencias de la realidad codificadas dentro de la literatura, cuando menciona a las cuatro ninñas y tan solo califica a Nise (“que en hermosura par no tiene”), quien será la encargada de contar la muerte de Elisa y difundir las historias de su trágico deceso no solo entre las otras ninñas, sino ante el propio Nemoroso. Nise posee, entonces, una hermosura única, porque a través de ella Garcilaso puede cambiarle el rumbo a toda su obra: salir de los modelos clásicos que tan bien manejó y retransformó, para proponer una literatura bastante más compleja.

De inmediato, y una vez terminadas las siete estrofas de la dedicatoria, pasa al terreno de la narración a través de los tejidos. Si en la octava anterior Garcilaso menciona explícitamente al Tajo, aquí consolidará su escenario y, por tanto, concretizará la noción de *locus amenus*. Leemos:

Cerca del Tajo, en soledad amena,
de verdes sauzes ay una espessura,
toda de yedra revestida y llena,
que por el tronco va hasta el altura
y así la texe arriba y encadena
que'l sol no halla paso a la verdura;
el agua baña el prado con sonido,
alegrando la yerva y el oýdo (vv. 57-64, 424-25).

El paisaje del Tajo es definido poéticamente en términos de un *locus amenus*. Sin embargo, lo que podemos ver en este punto es una equiparación del Tajo con toda la tradición clásica pastoril. Esto, creemos, no significa que toda la inclusión de elementos no mitológicos del poema se pueda explicar solamente en función de un ejercicio de equiparación con los clásicos que va desde el paisaje, nutrido por el aura del mito, hasta la dignificación inmortalizada y universal de la muerte de Elisa a la par de dioses y héroes (Cammarata 54, Lapesa 162). Más bien, la equiparación cumple dos funciones. La primera es la construcción de un escenario palpable en términos clásicos para generar una dependencia final de las historias contadas por las ninfas a la realidad del Tajo, que generará el primer nivel mencionado por Correa, y el comienzo de la superación de la mitología a partir de una concresción inmediata. No se queda este hecho tan solo en la equiparación y dignificación del río en términos de literatura prestigiosa. Por el contrario, Garcilaso buscará otorgar brillo a la literatura desde sus paisajes españoles y las propias historias proyectadas.

Un segundo argumento de suma importancia es aquel de la complejización de los términos de representación. Al ser las historias contadas a través de tejidos, nos alejamos de una narración directa de estas en boca de las ninfas y nos acercamos a un segundo nivel de representación que podemos calificarlo como ecfrástico, vale decir, narración a través de la descripción literaria de la obra de arte. Aquí las obras de arte, es decir, los productos provenientes del artificio y de la técnica, son la mejor manera de narrar diferentes motivos también provenientes de los mismos ámbitos. Por ello, podemos hablar de la representación dentro de la

representación o –en términos más claros– del arte dentro del arte. En el gran escenario retransformado del Tajo, hallamos una reflexión compleja de la mimesis artística en donde se contrasta una realidad concreta (pero literaturizada como la del río del poeta) y otra enteramente artificiosa como la de las historias en un segundo nivel de representación. Leemos:

Las telas eran hechas y texidas
del oro que el felice Tajo embía,
apurado después de bien cernidas
las menudas arenas do se cría,
y de las verdes ovas, reduzidas
en estambre sotil qual convenía
para seguir el delicado estilo
del oro, ya tirado en rico hilo (vv. 105-12, 430-1).

El Tajo provee el oro para entretejer las historias, es decir, los materiales pertinentes para este segundo nivel de representación. En consecuencia, se hace evidente el vínculo entre el río y el ejercicio de la mimesis ecfrástica con temas mitológicos. Así, si antes podíamos hablar de una equiparación, ahora podemos comprobar una relación de dependencia de la mitología hacia la rivera. La jerarquía se establece de la siguiente forma: el Tajo es el escenario principal en un primer nivel de representación, donde se sitúan, como puertas literarias o intermediarios, los tejidos constituidos por los propios materiales del río, hechos de oro que surge de la propia arena fina de aquél. El Tajo es, entonces, una entidad ganada *ya per se* y no a partir de la equiparación mitológica, válida en un principio tan solo como mecanismo retórico, y es asimismo la matriz de los problemas de la representación planteados por el poeta. Esta frontera mimética, observada en la construcción de los tejidos, es la actualización de las reflexiones presentes en la dedicatoria. La obsesión con lo obligado de su oficio y la declaración de sus esfuerzos encuentran su compleja razón de ser, en este punto en particular, mediante una reflexión general sobre la representación poética. No es gratuito, por tanto, que el poeta mencione el “delicado estilo” dado por el oro que le permitirá tejer las mejores historias de amor. Ya no son Apolo o las nueve hermanas las que propician la poesía en Garcilaso, sino el Tajo,

rio de su ciudad y centro de España. Toledo es el núcleo y Garcilaso el poeta que puede superar a todos los autores antiguos. Por eso, esta égloga es la cúspide de su trayectoria, porque es capaz de reflexionar sobre la poesía de forma directa como al principio de este poema; pero, además, puede representar literariamente esta reflexión a través de tal mecanismo ecfrástico. Todo aquí pertenecerá al territorio del artificio literario. Esta es la complejidad de la obra que actualiza en el artificio la literatura la explícita de la enunciación. Luego de igualar los dos planos, viene la desatribución mitológica o, mejor dicho, el otorgamiento de la propia identidad.

El sentido de la écfrasis, según Cammarata, radica en la posibilidad de poder proyectar los propios sentimientos con la distancia que le proporciona esta representación. Se distancia, entonces, de la enunciación directa para observar mejor el reflejo de sus pesares amorosos en estas pinturas mitológicas (50). En efecto, se distancia de ellas y las coloca en primer plano –otra vez– sin la voluntad de elevar la suya propia, sino para utilizarlas como peldaños poéticos para luego abandonarlas e incluso rechazarlas indirectamente. Solo las usa para aderezar la historia de fondo de Elisa y Nemoros, y agregarle el marco indicado y verosímil de la muerte y la tragedia reflejada en la historia de Orfeo y Eurídice, la de Apolo y Dafne y, finalmente, la de Venus y Adonis (Cammerata 49-51). Todas se engarzan a partir de los tejidos de las ninfas con la propiciación otorgada por el Tajo. Por último, en el marco de la construcción de esta nueva mimesis ecfrástica se insiste en la tradición clásica ya no referente a la poesía, sino a la pintura. Garcilaso cierra su compleja introducción a este ejercicio otra vez atribuyendo a los pintores antiguos la maestría de lo que en estas telas las ninfas tejen:

La delicada estambre era distinta
de los colores que antes le avían dado
con la fineza de la varia tinta
que se halla en las conchas del pescado;
tanto arteficio muestra lo que pinta
y texe cada nympha en su labrado

quanto mostraron en sus tablas antes
el celebrado Apelles y Timantes (vv.113-120, 430-31).

Esta atribución mitológica obedece a propósitos retóricos que apuntan a mantener tres largas historias mitológicas. Garcilaso tiene preparado el terreno para el despliegue del tejido de Filódoce, Dinámene, Climene y, sobre todo, de Nise. El toledano es el artífice que crea esta égloga en un primer nivel de la enunciación, de la misma manera que lo son las cuatro ninfas que mostrarán las cuatro historias. Garcilaso compone poesía y en ella escribe que las ninfas pintan fábulas de amor. Así, el poeta escribe de otros artífices en su proceso de creación. Aquí, por ejemplo, radica uno de los niveles de complejidad de esta obra.

Ya había intentado la representación ecfrástica en la Égloga II cuando Nemoroso, el mismo que aparecerá representado en este texto, narra la historia de Severo quien, en el río Tormes, halló una urna que contaba las grandes hazañas de la casa de Alba. Leemos:

A aquéste el viejo Tormes, como a hijo,
le metió el escondrijo de su fuente,
de do va su corriente comenzada;
mostróle una labrada y cristalina
urna donde'l reclina el diestro lado,
y en ella vio entallado y esculpido
lo que, antes d'aver sido, el sacro viejo
por devino consejo puso en arte,
labrando a cada parte las estrañas
virtudes y hazañas de los hombres
que con sus claros nombres ilustraron
cuanto señorearon de aquel río (Égloga II vv. 1169-80, 375-6).

Aquí Garcilaso aprovecha la localidad de Alba de Tormes, a cuyos duques alude aquí, para hablar sobre otro río español. Lo curioso es que este concentra el espacio para el hallazgo de la urna y reúne el primer ejercicio de representación ecfrástica, de donde surgen hazañas heroicas. Aquí puede haber un esbozo inicial que logra su plenitud en los tejidos

de las musas, de donde surgen historias de amor. De alguna manera, ambas écfrasis conducen a los temas constitutivos del sujeto Garcilaso: el de las armas y el de las letras, y sugieren que la forma en que estos dos dominios se expresan es la del artificio, único camino, a su vez, para la autorrepresentación del propio Garcilaso. Los lectores sabemos de él por los dos ejes de su vida y estos, a su turno, encuentran su plena actualización literaria, su fabulización más exitosa, en los momentos de una compleja representación cimera en las écfrasis. En la égloga segunda habla de las hazañas de los nobles; en la égloga tercera, de cuatro historias de amor, donde se encuentra la representación de la suya. Garcilaso, así, se refleja en estos textos en un conjunto de juegos especulares, donde la verdad de su biografía se llena de artificio y se expande entre historias contadas por urnas halladas por un pastor o, más elaborada, honesta y vívidamente, por ninfas que tejen mantos.

En consecuencia, Garcilaso logra en ambas églogas no solo una familiaridad de motivos, expresada al presentar tanto al Tajo de la tercera como al Tormes de la segunda en el papel de propiciadores de la representación literaria compleja, sino que sitúa a un personaje particular, Nemoroso, vinculado de una manera u otra con este tipo de mecanismos. Tenemos, por tanto, personajes y técnicas que se repiten; pero, sobre todo, que se perfeccionan desde la segunda hasta la tercera, donde se universalizan y canonizan a partir de la literatura.

Una vez contadas las historias de Orfeo y Eurídice, de Apolo y Dafne, y de Venus y Adonis, el terreno está preparado para que la hermosa Nise cuente la suya. Dice Garcilaso:

La blanca Nise no tomó a destajo
de los pasados casos la memoria,
y en la lavor de su sotil trabajo
no quiso entretexer antigua historia;
antes, mostrando de su claro Tajo
en su labor la celebrada gloria,
la figuró en la parte donde'l baña
la más feliz tierra de la España (vv. 193-200, 438).

Hemos llegado al núcleo de la égloga. Queda claro que la equiparación del Tajo con el paisaje ameno clásico fue solo un instrumento para su lanzamiento al primer plano de la creación literaria de la poesía y que el conjunto de atribuciones estaban destinadas a preparar el terreno para que la historia de Nise brille por sí sola como creación por completo poética y original, y no como recreación de la mitología. Esta, acaso, a lo largo de las tres anteriores, ha servido para contrastar el carácter especial de la historia de Nise. Por eso, la ninfa “no toma a destajo” los mitos y decide contar, por su propia voluntad, desde el glorioso río, una historia que surgió del que “baña la más feliz tierra de la España”. Este es el hecho más tajante de desatribución mitológica. A partir de aquí el poema cambia y se convertirá en la cúspide de la obra del poeta. Nunca más, en todo el texto, se volverá a mencionar una “antigua historia”, a pesar de que las ninfas aparezcan lamentándose por la muerte de Elisa. Todo lo que viene es la literaturización de la realidad y su proyección en la posibilidad de la fábula. La mitología ahora estará al servicio de la creación original tanto en forma como en contenido.

La conciencia de centralidad del Tajo en España y, consecuentemente, en la gloria del Imperio (de allí nuestra acotación según la cual la dedicatoria de la obra a la virreina de Nápoles puede aludir a ella) se traduce también en la centralidad de la égloga. Se comprueba, de nuevo, que no se dignifica al Tajo como parte de un contexto mitológico, sino que se lo eleva como el glorioso centro de la mejor tierra de España, en opinión del poeta. Por esa razón, Garcilaso utiliza las octavas reales, para contar las hazañas del amor glorioso que el Tajo, principal propiciador de la poesía y centro de la enunciación garciliiana, inspira en la tela de Nise. El amor y la muerte de Elisa, entonces, son hechos protagonizados por héroes literarios de la imaginación de Garcilaso o de su proyección personal. En cualquier caso, sin embargo, son parte de su propia literatura, con un Nemoroso que mira las telas y una Elisa llorada antes ya en la égloga I. Estas historias de por sí, además de las glorias del río y de España, son dignas de ser contadas en octavas reales. El lugar central de Toledo, ciudad del poeta y paisaje principal del Tajo, también se menciona en la égloga. Nise, desde lo alto, observa la ciudad:

Estava puesta en la sublime cumbre
del monte, y desd' allí por él sembrada,
aquella illustre y clara pesadumbre
d'antiguos edificios adornada.
D'allí con agradable mansedumbre
el Tajo va siguiendo su jornada
y regando los campos y arboledas
con artificio de las altas ruedas (vv. 209-16).

La ciudad de donde se enuncia es ilustre y está adornada por importantes y antiguos edificios. Este preciso hecho, entonces, explica el abandono de la mitología y la opción por la realidad concreta de la ciudad y del río. Aquella ya no es necesaria para elaborar su obra ni para cubrirla con el manto del prestigio. Toledo y el Tajo (y, por tanto, España y el Imperio) serán lo suficientemente grandes y gloriosos para albergar la sublime historia de la muerte de Elisa y del sufrimiento de Nemoroso. La antigua ciudad amurallada deja paso al manso Tajo que riega los campos como señal de abundancia. Ya no es, empero, una riqueza de la áurea edad, sino aquella fundada en la gloria de España. Otra vez se actualizan los dos ejes de la obra del poeta en una compleja disposición: por un lado, la ciudad que preside, amurallada y poderosa como señal de las armas y del Imperio al que Garcilaso sirvió como soldado; por otro, el río que, manso, da vida y plenitud, y sobre el cual escribió como poeta. Este es el nuevo marco desde el cual hará hablar a sus propias creaciones literarias.

La reaparición de las ninfas llorando por la muerte de Elisa –ahora una de ellas– no es una mitologización para ensalzarla y ergirla en inmortalidad universal, a partir de la continuidad entre la historia de Eurídice y de Elisa (Correa 279-81). Es, más bien, un proceso complejo de “garcilacización” de la mitología, en donde –como vimos– ella ahora solo es instrumento de expresión. Esta es la cima de su madurez y de su poesía:

Todas, con el cabello desparzido,
lloravan una nympha delicada
cuya vida mostrava que avia sido

antes de tiempo y casi en flor cortada;
cerca del agua, en un lugar florido,
estava entre las yervas degollada
qual queda el blanco cisne quando pierde
la dulce vida entre la yerba verde (vv. 225-32, 440-41).

La mitología, entonces, es solo un material con el que cuenta Garcilaso sobre la base de una expresión bien fundada en todo el trabajo de elaboración que hemos visto a lo largo de la égloga. El desarrollo del tema de la muerte es, en este sentido, la actualización esplendorosa de lo que había venido intentando hacer desde la égloga primera, donde Nemoroso lloraba, en forma directa, la muerte de la amada:

¿Quién me dijera, Elissa, vida mía,
cuando en aqueste valle al fresco viento
andábamos cogiendo tiernas flores,
que avía de ver, con largo apartamiento,
venir el triste y solitario día
que diesse amargo fin a mis amores? (Égloga I, vv. 282-7, 291).

Lo que prima en el pasaje de la égloga primera es el recuerdo expresado –como dijimos– en forma directa en boca de Nemoroso. Acaso lo que quiere Garcilaso, en contraposición con el texto anterior, es distanciarse del dolor del pastor poeta (quizá una representación de sí mismo) a través de la elaboración literaria de la muerte de Elisa, por medio de la écfrasis en la égloga tercera. Así, sitúa él la muerte de la amada en el ámbito de lo puramente estético, donde eleva el probable plano personal de este hecho literario a una esfera donde el dolor halla una forma universal (Correa 281). En efecto, esta es, de forma plena, la inscripción de Elisa en la fábula literaria más pura, en la elaboración poética perenne a través de la historia contada por un tejido. De la misma manera que lo ocurrido con Toledo y el Tajo, Elisa ingresa aquí al puro universo poético al punto que yace, en innovadora forma, degollada sobre la yerba. Garcilaso, como todo gran creador, va más allá de su historia personal. El amor, en consecuencia, motor de la literatura del toledano, queda grabado en la tela para el poeta, para sus personajes y

para los lectores. El tema de la flor arrancada, metáfora de lamento en la égloga primera, es imagen literaria en écfrasis no solo en el parnaso personal de aquel, sino en el novísimo parnaso español de entonces. El distanciamiento artificioso del amor es una cumbre también de lo que Garcilaso consigue aquí.

Ya distanciado a partir de la literaturización de Elisa, es capaz de hacerla hablar por primera vez en discurso directo. Si antes los pastores eran los que hablaban de ese modo, ahora lo es Elisa, causa de la queja de Nemoroso. Este desplazamiento revela la madurez del poeta en el manejo de sus creaciones literarias por el distanciamiento artificioso visto antes. Cada personaje está tan bien creado que es capaz aquí de hablar por primera vez como la amada o como en el caso del elocuente Nemoroso, de no demostrar sus quejas, eje fundamental de la égloga primera. En el marco del desarrollo pleno de la écfrasis, la tela de Nise nos cuenta que una bella pero triste diosa escribe el epitafio de Elisa sobre la corteza del árbol:

“Elisa soy, en cuyo nombre suena
y se lamenta el monte cavernoso
testigo del dolor y grave pena
en que por mí se aflige Nemoroso
y llama ‘Elisa’; ‘Elisa a boca llena
responde el Tajo y lleva pressuroso
al mar de Lusitania el nombre mío,
donde será escuchado, yo lo fío”.

En este preciso momento, la écfrasis se complica muchísimo, pues la descripción de las telas a través de las cuales se cuentan las historias ahora nos muestra la voz de Elisa mediante su epitafio inscrito en el texto con la forma de un poema; en otros términos, la expresión poética se reelabora de tal modo que la voz está simulada por la escritura dentro de la representación plástica general. Este es un artificio literario en donde los varios niveles de representación cobran un mismo nivel y se equipara palabra con imagen, pero siempre con la conciencia de que la voz directa o la queja viva no son posibles sino en el marco del artificio. Así, las

imágenes son palabras y viceversa: solo eso. Este es el manifiesto poético donde la realidad de las historias se recrea exitosamente dentro de otras representaciones. No solo esto es la incorporación y consolidación de Elisa como personaje literario, sino la de toda la literatura de Garcilaso dentro de un poema propio. Esta es la realización de un juego de espejos, reflejos y representaciones que mencionamos al principio.

Si interpretamos el contenido del epitafio, distinguimos que Elisa es consciente en forma plena de sí, pues se presenta por nombre y da cuenta de sus características como el dolor y la pena y, además, llama a Nemoroso, su amado pastor cuyas quejas conocemos de sobra. La historia de amor se cierra aquí, sin necesidad de mitología. Sin embargo, es este un amor trágico, porque el reconocimiento del amado se da precisamente en la lectura del epitafio, es decir, en el momento en el que ya Elisa yacía degollada y muerta. La voz de Nemoroso es mucho más compleja aquí que la simulada voz de Elisa en la escritura. Es paradójico que este personaje, caracterizado por su explayada expresión en cientos de versos tanto en la égloga primera como en la segunda, únicamente diga una palabra en una voz artificial. Es como si este epitafio fuera el resumen de toda la obra de Garcilaso y como si bastara la expresión del nombre de la amada en un texto de la propia amada para cifrar todo su sentimiento. Esta es la militancia de amor de Nemoroso y la dependencia de este respecto de la amada. Es el mejor homenaje de amor de Nemoroso a Elisa y de ella a él. Se va creando una cadena y una explicación para toda la literatura anterior de nuestro poeta: el sufrimiento de un personaje cifrado en un nombre y la representada voz de ella dirigiéndose al pastor. Así tenemos a Elisa y a Nemoroso, pero también al río Tajo en prosopopeya. Este río central en la propiciación de la poesía se ha incluido dentro de la poesía participando de la historia de amor. La voz del río surge en el epitafio, pronunciando el nombre de la amada de Nemoroso. El río de Toledo en toda la fertilidad de su potencia, en pleno centro de España y al lado de la ciudad amurallada y antigua, pasa de ser una figura real y palpable –como hemos visto– a ser un partícipe parco, pero suficiente al igual que Nemoroso. Si antes el paisaje del Tajo era equiparado para cobrar su validez e independencia literaria como espacio, ahora es un personaje más, con lo que se llega al ápice de su fabulización y de su

incorporación literaria. La cadena queda trazada entre la Elisa muerta, el parco Nemoroso y el Tajo, cuyo caudal llevará el nombre de Elisa por todo su cauce hasta el mar de Lusitania. El río conduce las palabras anunciando los amores junto con la grandeza de Toledo e irá siempre, llevando literatura, más allá, tal como la divisa imperial sostiene. Este es el núcleo final y probablemente el inicio del afán poético de Garcilaso: expandir su voz poética y servir al Imperio.

Si bien las historias de los héroes y dioses de las tres ninfas anteriores preparan el terreno para esta tragedia, son solo anuncios y no equiparaciones. Garcilaso no engalana su literatura con ellas, sino que ellas están al servicio de esta historia solo como antecedentes, como muestras de la tragedia máxima del amor que no será aquí el mito de Orfeo y Eurídice, sino el cuento de Nemoroso y Elisa (o el de Garcilaso e Isabel). He aquí otra vez el centro de la representación y el ejercicio consciente y maduro de toda su reflexión sobre su oficio de creador.

Nemoroso en su dimensión individual ya es un personaje de forma clara, incorporado y reinterpretado, al punto que el poeta lo coloca como un espectador de las historias que cuenta la tela de Nise:

En fin, en esta tela artificiosa
toda la istoria estava figurada
que en aquella ribera deleitosa
de Nemoroso fue tan celebrada,
porque de todo aquesto y cada cosa
estava Nise ya tan informada
que, llorando el pastor, mil veces ella
se enterneció escuchando su querella (vv. 249-56, 444).

Nemoroso ha cobrado tal independencia como sujeto que es el espectador de su propia historia. Así, es un espectador más que observaba la “tela artificiosa” de Nise cuyo cuento lo movió a las lágrimas. No solo se vio reflejado en la cúspide de su amor pronunciando el nombre de su amada en el juego de las representaciones, sino que estas lo llevaron a las lágrimas. Esta es la demostración más sólida de la eficacia y del éxito

de las ficciones de Garcilaso. Salimos, entonces, del nivel ecfrástico para encontrarnos de nuevo con un río Tajo que es el espacio de los pastores que ya no cantan sus penas, sino que lloran sus propias historias vistas y oídas. Este es el giro fundamental de la poesía de Garcilaso: los que antes cantaban y eran protagonistas ahora oyen y se commueven. Esta es, de manera exacta, la definición del funcionamiento de la literatura en general en tan solo un poema a partir de un material propio.

Finalmente, se cierra la historia de la tela de Nise con la final canonización de los amores de Elisa y Nemoroso: su difusión. Esta no debe quedar en el espacio de las selvas (“y porque aqueste lamentable cuento / no solo entre las selvas se contasse” vv. 257-8), es decir, de la literatura de pastores, sino que debe, como el nombre de Elisa llevado por el Tajo en su epitafio, ir más allá (“quiso que de su tela el argumento / la bella nympha muerta señalasse / y ansí se publicasse de uno en uno / por el húmido reyno de Neptuno” vv. 261-4). En otras palabras, esta fábula se expande, pues concentra el funcionamiento de la representación literaria; sale del universo pastoril; y lleva, asimismo, estas ficciones españolas, con el Tajo y Toledo como centro, a todos los mares a la manera del Imperio.

De nuevo, surge el Garcilaso que empuña ora la espada, ora la pluma. Su labor literaria está culminada en la dignificación de la España imperial y en la creación de una literatura propia, a partir de sus mismas ficciones, donde la renuncia de la mitología era un momento obligado. Así, Garcilaso deja de lado la mitología aun propia de España, las columnas de Hércules, por ejemplo, y opta por la canonización y representación de su conciencia literaria. Lo que sigue después en el poema es el diálogo entre Alcino y Tirreno. Vuelve Garcilaso a los pastores, pero sin angustia en el deleite de la pura literatura que vale por sí misma, pues ya explicó y cifró su funcionamiento. Los amores son relatados sin angustia en la forma directa tradicional. Otra vez, nos encontramos en un universo lleno de tópicos, pero desde el sosiego de la pura representación. Por eso, se da el lujo de volver a los cánones pero, de ninguna manera, al pasado. A Garcilaso ya no lo gana más la quiebra, sino el hallazgo de la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

CAMMARATA, Joan. *Mythological Themes in the Works of Garcilaso de la Vega*. Madrid: Porrúa, 1983.

CORREA, Gustavo. “Garcilaso y la mitología”. *Hispanic Review*, 45, 1977, pp. 269-81.

GARCILASO DE LA VEGA. *Obras completas con comentario*. Edición crítica de Elías Rivers. Madrid: Castalia, 1974.

LAPESA, Rafael. “La trayectoria poética de Garcilaso”. *Garcilaso: Estudios completos*. Edición corregida y aumentada. 3ra edición. Madrid: Bella Bellatrix-Istmo, 1985, pp. 9-176.

Correspondencia:

Fernando Riva

Docente de la Universidad de Yale.

RUBÉN DARÍO: QUERIDO Y ADMIRADO MAESTRO DE ANTONIO MACHADO

Jorge Eduardo Arellano
Academia Nicaragüense de la Lengua

Fecha de recepción: 03/08/2011
Fecha de aceptación: 26/10/2011

El siguiente y muy difundo poema en alejandrinos de Antonio Machado (1875-1939) se publicó en *La Ofrenda a España de Rubén Darío* (González Olmedilla 1916-18: 9-10), encabezando su primera parte: *Si era toda en tu verso la armonía del mundo, / ¿dónde fuiste, Darío, la armonía a buscar? / Jardinero de Hesperia, ruiseñor de los mares, / corazón asombrado de la música astral, // ¿te ha llevado Dionisios de su mano al infierno / y con las nuevas rosas triunfantes volverás? / ¿Te han herido buscando la soñada Florida, / la fuente de la eterna juventud, capitán? // Que en esta lengua madre la clara historia quede; / corazones de todas las Españas, llorad. / Rubén Darío ha muerto en su tierra de Oro, / esta nueva nos vino atravesando el mar. // Pongamos, españoles, en un severo mármol, / su nombre, flauta y lira, y una inscripción no más: / Nadie esta lira pulse, si no es el mismo Apolo, / nadie esta flauta suene, si no es el mismo Pan.*

Así, con este clamoroso texto, el más importante poeta español en la primera mitad del siglo XX pagaba su deuda lírica y personal a



<https://doi.org/10.46744/bapl.201102.007>

e-ISSN: 2708-2644

Darío, a quien había conocido en París, como lo dice él mismo en “De Madrid a París” (1902): “En este año conocí en París a Rubén Darío” (Machado 1944: 15). La coincidencia de ambos espíritus fue total y definitiva. “Tiene el encuentro algo de metafísico [...] el paganismo de Rubén Darío no está lejos del helenismo de Antonio Machado que nos dará a conocer [Juan de] Mairena” (heterónimo del mismo Machado), señala Gabriel Paradal Rodríguez (1949: 14). Luego establece, entre las notas anímicas y existenciales comunes, una cosmovisión patética y triste, un “sentimiento trágico de la vida”, pero distinto del unamuniano, más similar a la sensibilidad proustiana y algo rilkeana.

En sus primeras *Soledades*, de 1903, Machado dedica a Darío “Los cantos de los niños”; y del mismo año, o del siguiente, es el elogio “Al maestro Rubén Darío”, donde ambos –remitente y destinatario–, son más modernistas que machadianos:

*Este noble poeta, que ha escuchado
los ecos de la tarde, y los violines
del otoño en Verlaine, y que ha cortado
las rosas de Ronsard en los jardines
de un Ultramar de Sol, nos trae el oro
de su verbo divino.*

*¡Salterios del loor vibran en coro!
La nave bien guarnida,
con fuerte casco y acerada prora,
de viento y luz la blanca vela henchida
surca, pronta a arribar; la mar sonora,
y yo le grito ¡Salve! a la bandera
flamígera que tiene
esta hermosa galera
que de una nueva España a España viene.*

Acaso en reciprocidad, pero sin duda porque hallaba en Machado capital eco de su mundo poético, Darío le dedica su soneto “Caracol”, escrito en las costas normandas, 1903, e inserto en *Cantos de vida y*

esperanza (1905). Al año siguiente, en una encuesta de Enrique Gómez Carrillo para el *Mercure de France* sobre los “Nuevos poetas de España”, se refirió en primer término a Antonio Machado, con palabras e imágenes que anticipan el retrato que publicara (con el título de “Misterioso”) en la revista *Renacimiento*, Madrid, mayo de 1907, aunque podría ser un poco anterior. He aquí el juicio que le mereció en la encuesta:

Antonio Machado es quizás el más intenso de todos. La música de su verso va en su pensamiento. Ha escrito poco y meditado mucho. Su vida es la de un filósofo estoico. Sabe decir sus ensueños en frases bondadas. Se interna en la existencia de las cosas, en la naturaleza. Tal verso suyo sobre la tierra hubiera encantado a Lucrecio. Tiene un orgullo inmenso, neroniano y diogenesco. Tiene la admiración de la aristocracia intelectual. Algunos críticos han visto en él un continuador de la tradición castiza. A mí me parece, al contrario, uno de los pocos cosmopolitas, uno de los más generales, por lo mismo que lo considero uno de los más humanos (Darío 1906: 220-221).

Y el famoso retrato de Machado escrito por Darío e incorporado a *El Canto Errante* (1907) sección “Lira alerta” –constando de cinco cuartetos eneaílabos con rima asonante en los versos pares– dice: *Misterioso y silencioso / iba una y otra vez. / Su mirada era tan profunda / que no se podía ver. / Cuando hablaba tenía un dejo / de timidez y de altivez. / Y la luz de sus pensamientos / casi siempre se veía arder. / Era luminoso y profundo / como era hombre de buena fe. / Fuerá pastor de mil leones / y de corderos a la vez. / Conduciría tempestades / o traería un panal de miel. / Las maravillas de la vida / y del amor y del placer, / cantaba en versos profundos / cuyo secreto era de él. / Montado en un raro Pegaso, / un día al imposible fue. / Ruego por Antonio a mis dioses, / Ellos le salven siempre. Amén.*

Se trata de una admirable semblanza del autor de *Soledades* con su parquedad y léxico, de “una auscultación del espíritu y la personalidad mediante adjetivos que dibujan la persona” –dice Ricardo Llopesa en su edición de *El Canto Errante*; en fin, de un retrato ucrónico, es decir, simuladamente *post mortem* que remata con una plegaria pagana (Darío 2006: 145). En los años setenta, Enrique Espinosa ya lo había valorado como “un breve romance castellano lleno de gravedad y de mesura”,

compuesto de “versos redondos que hoy se pueden referir por igual al poeta que a su poesía, pues su imagen está fijada para siempre a través de los *Campos de Castilla*” (Espinosa 1973: 165).

Dos años después, Darío volvió a escribir sobre Antonio en el ensayo subtulado “Los hermanos Machado”, suscrito en Madrid, mayo de 1909, y aparecido en dos entregas de *La Nación*, Buenos Aires, martes 15 de junio de 1909, p. 5 (sobre Antonio) e idem, jueves 1º de julio de 1909, p. 5 (sobre Manuel). Termina el último párrafo de la primera entrega consagrada a Antonio (itodo un estudio comprehensivo, ignorado por los especialistas en Machado!):

Pero este poeta va más allá de lo intelectual convencional. No ve en el dotado del don de armonía ni trompetero ni tenorino. Sonríe de esta guitarra exuberante y de otras guitarras. Sonríe –sin malignidad, sin encono– de tal cual pífano obstinado, o de tal traída o llevada marimba en delirio. Sabe que nuestras pasajeras horas traen mucho de grave y que las almas superiores tienen íntimas responsabilidades. Así vive su vivir de solitario, el catedrático de la vieja Soria. No le martirizan ambiciones. No le muerden rencores. Escribe sus versos en calma. Cree en Dios. De cuando en cuando viene a la corte, da un vistazo a estas bulliciosas vanidades. Conversa sin gestos, vagamente monacal. Sabe la inutilidad de la violencia y aún la inanidad de la ironía. Fuma. Y ve desvanecerse el humo en el aire (Darío, II, 1977: 230).

El anterior texto no fue conocido por Antonio Oliver Belmás en su estupendo trabajo sobre la amistad y correlación poética entre estos espíritus gemelos, pero si el testimonio de Juan Ramón Jiménez: *Yo, que tanto traté a Antonio Machado en esa época, sé de la fuerte influencia que ciertos poemas del españolista mayor Rubén Darío [y aquí los cita] determinaron en él.* Y Oliver Belmás añade varios ejemplos en los que “temas, acento de Rubén Darío son evidentes”. Más adelante, Machado evolucionaría hacia una más intensa profundidad lírica.

Lo que ciertamente nunca tuvo la mínima alteración fue la amistad de Antonio (y la de su hermano Manuel) con Darío. Su correspondencia

lo ilustra, comenzando por la carta del 17 de julio de 1911, dirigida por Antonio a Rubén: *Querido y admirado maestro* —le escribió cuando ambos se encontraban de nuevo en París—: *una enfermedad de mi mujer, que me ha tenido muy preocupado y convertido en enfermero, han sido la causa de que no haya ido a visitarle como le prometí. / Afortunadamente, hoy más tranquilo puedo anunciarle mi visita para dentro de unos cuantos días, a fin de semana. / Le quiere y admira, / A. Machado* (Archivo R. D., Madrid, núm. 1843).

La enfermedad se prolongó y Antonio tuvo que pedir auxilio económico a Rubén para poder regresar a España con Leonor, su esposa, como prescribían los médicos. La generosa ayuda de Darío —250 francos, la cantidad solicitada por Machado— no se hizo esperar, haciendo posible el retorno del matrimonio a Soria. Tan afectado estaba el poeta español que se marchó sin despedirse de Rubén. Así lo refiere en la postal que le enviara, al pasar por Irún, el 12 de septiembre de 1911: *Querido y admirado maestro: / He tenido que partir de París en circunstancias muy apremiantes y me ha sido imposible despedirme de usted como hubiera sido mi deseo. Voy camino de Soria en busca de la salud de mi mujer...* (Archivo R. D., Madrid, núm. 1845).

Tal fue, en síntesis, la relación de Darío y Antonio Machado. No en vano el hijo de América, al introducir la libertad francesa del modernismo, conquistó uno por uno a todos los jóvenes poetas de la villa y corte, y de toda la parte hispana de la península ibérica.

BIBLIOGRAFÍA

ARCHIVO RUBÉN DARÍO. Madrid, Universidad Complutense.

DARÍO, Rubén. *El Canto Errante*. Edición de Ricardo Llopesa. Valencia, Instituto de Estudios Modernistas, 2006.

_____. *Escritos dispersos de Rubén Darío*. Edición de Pedro Luis Barcia. Tomo II. La Plata, Universidad Nacional de La Plata / Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación, 1977.

_____. *Opiniones*. Madrid, Librería de Fernando Fe, 1906.

ESPINOSA, Enrique. *Conciencia histórica*. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1963.

GONZÁLEZ OLMEDILLA, Juan (comp.). *La Ofrenda a España de Rubén Darío*. Madrid, Editorial América, 1916-18.

MACHADO, Antonio. *Obras poéticas*. Buenos Aires, Editorial Pleamar, 1944.

OLIVER BELMÁS, Antonio. “Antonio Machado y Rubén Darío”. *Poesía española* [Madrid], núm. 65, diciembre, 1957, pp. 8-11.

PARADAL RODRÍGUEZ, Gabriel. “Antonio Machado: vida y obras”. *Revista Hispánica Moderna* [Nueva York], núms. 1-4, enero-diciembre, 1949.

Correspondencia:

Jorge Eduardo Arellano

Director de la Academia Nicaragüense de la Lengua.

Correo electrónico: cap99ni@yahoo.com

BAMBA

Carlos Arrizabalaga
Universidad de Piura

Fecha de recepción: 28/09/2011
Fecha de aceptación: 26/10/2011

“Si compras bamba, te quedas sin chamba”: era el mensaje radiofónico que llamaba la atención en marzo del 2009, con dos peruanismos sonoramente tautovocálicos, sobre las consecuencias de la informalidad. Y es que esa cultura *bamba* “caracterizada por la falsedad de lo que se propone, produce y predica”¹ es nefasta para la economía nacional; también para la salud, por el peligro de panetones, vinos y chocolates *bamba* que llevarían a más de uno al hospital. Peor aún, hay medicinas *bamba* que matan, juguetes *bamba* tóxicos, munición *bamba* que explota, combustible *bamba* que te deja varado y lentes de sol *bambas* que producen ceguera.

También hay ternos *bamba*, cosméticos *bamba*, brevetes y títulos y certificados *bamba* de máster y doctorados *bamba* para profesores

1 Cfr. Dwight Ordóñez y Lorenzo Sousa. *El capital ausente. De Toledo a Pachacutec*, Lima: Club de Inversión, 2003, p. 160.



o contralores *bambas*... Por ahí vendían unos raticidas *bamba* que engordaban a las ratas en lugar de matarlas. Y este “aluvión de tropelías informales”, como decía Edgar Saba,² aviva el ingenio hasta el punto que la prensa deportiva le decía “español bamba” a cierto entrenador de fútbol contagiado del dejo madrileño.

La realidad bamba

A veces son productos adulterados con envolturas idénticas al original, que en realidad no sirven para nada: pastillas hechas de yeso y colorante. Otras veces se trata de falsificaciones finalmente útiles como ropa, calzado, relojes, bolsos o pulseras, y para acertar si son de mejor o peor calidad hay que ser experto. En tercer lugar, están los que son de suyo productos *bamba* de marcas *bamba*, con lo que se quiere decir que resultan de pésima calidad: juguetes que duran cinco minutos, ropa que soporta solo un lavado... Se venden en huecos a la vista de todos, mercados populares que para unos son el paraíso, y para otros un vergonzoso peligro a punto de estallar.

Un reloj *bamba* es barato y se malogra al poco rato. Un libro pirateado es copia barata pero sirve igual, si no le falta alguna página. Lo contrario es el libro legal, el *firme*, calificación que recuerda al lema que sellaban en los viejos soles de plata: “Firme y feliz por la unión”.

El mundo se convierte en un mercado sin ley en el que el consumidor escoge entre lo “firme” y lo “bamba”. Algunos se vacilan del poder antideslizante de sus “caterpillar bamba”, mientras otros se horrorizan. ¿Hay algo que no sea *bamba*? Se siente cierta impotencia, como si fuera natural esta “cultura bamba” o “cultura chicha” hecha de piratería y falsificación, “donde la versión *pirata* se torna *verídica*, donde el *dedo* deviene *puré* y lo que se imita *aquiles* se ofrece como lo que se fabrica *ayala*”, como dice Julio Hevia.³ ¿Muestra genuina de creatividad e ingenio, o cierta inclinación heredada hacia el engaño?

2 “La Noticia Bamba” en *Caretas*, 08/01/1998.

3 *¡Habla, jugador! Gajes y oficios de la jerga peruana*, Lima: Taurus, 2008, p. 13.

No hay que improvisar conclusiones definitivas, porque en todas partes se cuecen habas.

También se “bambea” el combustible cuando le echan agua. “Todo Lima bambea la gasolina”, declaraba uno. Ante supuestas “cortinas de humo” un comentarista denunciaba que algunos “bambean” el periodismo. Otros presentan papeles bamba en su currículum, y así Mirko Lauer sugería la conveniencia de una empresa privada dedicada a verificar la validez de los títulos, y de la misma exactitud de las calificaciones. Serviría mucho a los empleadores, y también a los profesionales dentro y fuera del Perú.⁴

Alcanza también al ámbito político y al mundo judicial. En el juicio a Alberto Fujimori se hablaba de testigos *bamba*.⁵ Se habla también de un modelo económico “bamba” para el Perú, con un liberalismo *bamba*, un socialismo *bamba*...⁶ También desde las ciencias sociales, tan proclives a inventar conceptos, se ha creado el sustantivo “bambeo” a imitación y por una forzada correspondencia con “huaqueo”, con la presunción de que el discurso académico falsea la identidad histórica de un pueblo.⁷ Finalmente, el término recibe las acepciones de ‘falso’, ‘adulterado’, ‘acomodado a un interés particular’ o también ‘acomodado al modo informal’.

Léxico de la informalidad

“Bamba” es una palabra reciente y ello indica que la informalidad no abarcaba tantos aspectos de la vida cotidiana antes de los años setenta. Tal vez el primero en utilizar el término en el sentido más actual fue Edgardo Rivera Martínez, en 1977, al referirse a los “jeans” que se hacían

4 Mirko Lauer. “Máster bamba”, *El Comercio*, 27/03/2009.

5 *El Comercio*, edición digital, 16/02/08.

6 Ramiro Valdivia Cano. *Las elecciones en el Perú*. Lima: J.C. Servicios Gráficos 1998, p. 15.

7 Sin ser especialista en la materia, no veo sustento suficiente para justificar la creación de dicho concepto ni las consecuencias que se le derivan. Cfr. Dorian Espezúa Salmón. “Huaquear y bambear”, *Identidades, Suplemento cultural de El Peruano*, Lima, 10 de marzo de 2003, pp. 5-7.

en San Cosme o Gamarra con marcas en inglés, por cierto, productos “bamba” de una incipiente industria textil nacional.⁸

Tramosos hay en todas partes. Concolorcorvo se burlaba en 1775: “En todo hay trampa menos en la leche, que le echan agua y a veces se halla un bagrecillo que la manifiesta”, denunciando también que el contrabando de bayetas inglesas a precio ínfimo llevó a la quiebra a los obrajes cuzqueños.⁹

Sin embargo, creo que el desorden generado en la dictadura militar (1968-1976) propició la proliferación de la informalidad como solución de emergencia para la economía peruana. Los tiempos de crisis se superan y el país busca retomar canales formales y criterios técnicos en su vida institucional, por lo menos hasta niveles mínimamente aceptables. El Perú se formaliza y lo “bamba” nos viene ahora de China o de quién sabe dónde.

La tentación de resolverlo todo por la vía informal del engaño y la improvisación que tuguriza los mercados o contamina costa, sierra y selva con mineras *bamba* no da buenos resultados a mediano y largo plazo. Se han señalado razones respecto a que la cultura *bamba* surge del subempleo y el analfabetismo, e incluso de la infravaloración que se hace de lo propio. También es un efecto de esta idolatría del consumismo que obliga a todos a comprar lo que sea como sea a como dé lugar. Y está en consonancia con un fenómeno de incoherencia personal y esquizofrenia social que suele conocerse como “achoramiento”, en el que la credibilidad y la confianza en las normas se reemplazan por una actitud pragmática que considera la posibilidad de transgredirlas si con ello se alcanza algún propósito.¹⁰

8 “¿Un país para extranjeros?” en *Estampas de ocio, buen humor y reflexión*, Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2003, pp. 203-205. Originalmente publicado en el diario *Correo*, el 13 de diciembre de 1977.

9 Alonso Carrión de la Vadera (= Concolorcorvo). *Lazarillo de ciegos caminantes*. Edición de Emilio Carilla, Barcelona: Labor, 1973, p. 355.

10 Oswaldo Medina. “La cultura del achoramiento, nueva estrategia para el ascenso social”, en *El achoramiento, una interpretación sociológica*, Lima: Universidad del Pacífico, 2001, p. 46.

El imperio de la informalidad también se pone de manifiesto en otras expresiones surgidas todas en el ámbito coloquial y no solo del hampa, aunque esta es una fuente importante del mismo, como puso de relieve José Bonilla Amado.¹¹ Así pues, un respeto simulado a la norma se suele indicar como “un saludo a la bandera” o las artimañas por las que se evade el control de la ley, se conoce como “sacarle la vuelta” o “hacer la finta”. A falta de trabajo formal, buenos son los “cachuelos” que salen por ahí. Otra expresión frecuente es “la mecidá” con que se espera que los asuntos prescriban o, simplemente, la persona o institución agraviadas se cansen de esperar y finalmente se olviden del reclamo, lo que también se conoce como “hacerla larga”.

En el español peruano hay pues un buen número de expresiones de este rico campo léxico de la informalidad, como pagar “festinación”, “derecho de piso”, “pisar el palito”, “criollada”, y “trafa” que parece acortamiento humorístico de “tráfago” o “estrafalario”, pero más supongo que vendrá de “tráfico” o “traficante”. Y el soborno se conoce popularmente como “coima”, palabra que en la jerga del siglo XVII significaba ‘prostituta’. Todo este léxico mantiene una estrecha relación, y va ganando terreno en otros ámbitos, aunque el origen puede ser muy turbio, como el caso de “faenón”, recientemente difundido, que no es más que un superlativo lexicalizado.

Pesquisas lexicográficas

La palabra “bamba” en español es una voz onomatopéyica con cinco acepciones: ‘acuerdo’, ‘bollo de crema’, ‘ritmo bailable’, ‘baile que se ejecuta con ese ritmo’ y en Cuba, ‘andamio’. También era el nombre de una marca peninsular de zapatillas entre los años 60 y 70, y de ahí sigue llamándose *bambas* a un tipo de zapatillas de lona con suela de goma.

11 Ver José Bonilla Amado. *Jerga del hampa*. Lima: Editorial Nuevos Rumbos, 1956. Ver ahora Paola Arana Vera, “Breve vocabulario de replana limeña”, en *Actas del III Congreso Internacional de Lexicología y Lexicografía en homenaje a Diego de Villegas y Quevedo Saavedra*, Lima: Academia Peruana de la Lengua, 2009, pp. 99-107.

Cejador y Frauca señala que en el Siglo de Oro *bamba* “es apodo de boba entonada y melindrosa, aludiendo a baba, aplícase a personas para poco y alas entonadas que no hay quien les diga nada.”¹² Corominas considera que la acepción de ‘bobo’ es creación expresiva de principios del siglo XVII, y la vincula con bambalina y bambalear.¹³

Los diccionarios de americanismos registran la acepción de ‘moneda de plata’ como usual hasta mediados del siglo XX en Centroamérica y Venezuela. Marcos Augusto Morínigo registra además para Guatemala el derivado “bambita” con el significado de ‘pequeña moneda de plata’.¹⁴ Con esta acepción también lo recoge Renaud Richard sin atender a que la palabra ya está en desuso.¹⁵ En Costa Rica era una moneda grande de oro, según Miguel Ángel Quesada Pacheco.¹⁶ Necesitamos contar con más diccionarios históricos para reconstruir con mayor fidelidad la historia léxica de Hispanoamérica, pero es posible imaginar que la extensión del término provino de las Islas Canarias en el siglo XVIII, pues no se registra en el siglo anterior, en el que la moneda de bajo cuño se conocía como “reales de lata” o “reales sencillos”.¹⁷

La Real Academia acogió con la marca “coloquial”, y en una entrada independiente, la incorporación de “bamba” y “bambear”, según la propuesta elevada en septiembre de 2000 por la Comisión de Lexicografía de la Academia Peruana de la Lengua, que fue constituida en marzo de ese mismo año por los investigadores Augusto Alcocer, Marco

12 Julio Cejador y Frauca. *Diccionario fraseológico del Siglo de Oro: (fraseología o estilística castellana)*. Edición de Abraham Madroñal y Delfín Carbonell. Barcelona: Serbal, 2008, p. 71.

13 Joan Corominas y J. A. Pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 1991, vol. II, p. 483.

14 Marcos Augusto Morínigo. *Diccionario de Americanismos*, Buenos Aires: Muchnik, 1966, p. 85.

15 Richard Renaud (dir.). *Diccionario de hispanoamericanismos no recogidos por la Real Academia*. Madrid: Cátedra, 2006, p. 67.

16 *Diccionario histórico del español de Costa Rica*, San José: EUNED, 1995, p. 11.

17 Ver ejemplos en Elvira Ramos y Adriana Quinter. “Léxico del español colonial venezolano en testamentos merideños del siglo XVII. Una evaluación del corpus.” *Actas del II Congreso Internacional de Lexicología y Lexicografía en homenaje a Pedro Benvenuto Murrieta*, Lima: Academia Peruana de la Lengua, 2008, pp. 417-432.

Ferrell, Luis Andrade, Ana Baldoceda y Luisa Portilla, bajo la dirección de Rodolfo Cerrón-Palomino:¹⁸

bamba. adj. invar. *Perú.* coloq. Falso, adulterado. *Decomisaron medicamentos BAMBA.* Ú. t. c. s.¹⁹

Sigue las breves acepciones que había registrado Juan Álvarez Vita en 1990:

Bamba adj. fam. Adulterado.

Bambear. fam. ‘adulterar’.²⁰

Julio Calvo cree que este “bamba” tiene también un componente onomatopéyico no exento de carácter humorístico.²¹ La repetición es usual en las expresiones peyorativas, y el efecto tautovocálico es un recurso muy usual en el léxico popular, pero la palabra tiene una historia –como suele ocurrir– bastante complicada, y no parece tratarse de una creación espontánea reciente, sino de una voz con una larga trayectoria histórica.

Su registro más temprano está en un pequeño vocabulario de jerga criolla recogido por el oficial de policía Rafael Bastos Samaniego en 1957, quien consigna simplemente “bamba: anillo”.²² Más cerca

18 Ana Baldoceda. “Resultados de la propuesta lexicográfica peruana en el diccionario de la Real Academia”. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 36, 2002, pp. 85-162.

19 Luisa Portilla. “Enmiendas y adiciones a la vigésima segunda edición del *Diccionario* de la Real Academia de la Lengua Española: La propuesta peruana”. *Lengua y sociedad*. Instituto de Investigaciones de Lingüística Aplicada de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 4, 2002, pp. 49-61, especialmente p. 52.

20 Juan Álvarez Vita. *Diccionario de peruanismos*. Lima: Studium, 1990, p. 77. En la segunda edición amplía un poco las acepciones: “Bamba. ‘falso, adulterado.’” “Bambear. ‘adulterar un producto o venderlo con falsa presentación.’” *Diccionario de peruanismos. El habla castellana del Perú*. Lima: Academia Peruana de la Lengua y Universidad Alas Peruanas, 2009, pp. 85-86.

21 *Diccionario Español-Quechua/Quechua-Español*. Lima: Universidad San Martín de Porres, 2009.

22 *Argot, Jerga o Caló*. Lima: Talleres Gráficos P. L. Villanueva. El investigador José Antonio Salas me ha proporcionado esta referencia que me era desconocida. No está recogido en la *Jerga del hampa* de José Bonilla Amado (1956). Lima: Editorial Nuevos Rumbos, 1957. Cfr. Paola Arana Vera, *Jerga del hampa* de José Bonilla Amado en el castellano actual li-

de la acepción que nos ocupa, aparece en el léxico de Foley Gambeta, quien menciona “bamba” como término de replana: “alhaja falsa que se pretende pasar por como legítima”, o “cualquier joya de fantasía, en particular la sortija.”²³

Fedor Larco Degregori recoge ahora las acepciones de “falso, engañoso, fingido, simulado, falso de ley, de realidad o veracidad”, y añade una segunda acepción que parece más que nada una explicación de la primera: “dícese de los objetos que con intención delictiva se hacen imitando a los legítimos”. Recoge también el adjetivo “bambeado” con las acepciones de ‘robado’, ‘adulterado’ y su variante humorística “bambarén”, y el verbo “bambear” con tres acepciones: ‘estafar’, ‘lucrar mediante el engaño o abuso de confianza’, y ‘hurtar’. Por último es el único que recoge un derivado colectivo: “bambería. Joyas falsas, de fantasía.”²⁴ También Álvarez Vita parece estar conforme con la idea de que el término “originariamente se usó para designar a cualquier joya de fantasía, principalmente a las sortijas”.²⁵

Por su parte, Antonio Gálvez Ronceros, en los años setenta mencionaba que “puro bamba” era equivalente a expresiones cubanas como “tremendo globo” o “tremenda guayaba”, con el significado de ‘embuste’.²⁶ Martha Hildebrandt señala en una nota periodística que “bamba” parece proceder de Colombia, Venezuela o las Antillas. Era también usual en Costa Rica, Nicaragua y Honduras, países en los que se conocía como “bambas” a las monedas de un peso, herederas de

meño”, *Mnemósine*, 2, 2009, p. 8. No lo registra tampoco Luisa Portilla Durand en *Léxico peruano. Español de Lima*. Lima: Universidad San Martín de Porres, 2008.

- 23 Enrique Foley Gambetta. *Léxico del Perú: Diccionario de peruanismos, replana criolla, jerga del bampa, regionalismos y provincialismos del Perú*. Lima: Talls. de Jahnos, 1983. Son ocho fascículos que fueron hechos con recursos propios del autor; cubren hasta la letra Ch y abarcan alrededor de 7800 entradas. Agradezco especialmente a Eder Peña por la amabilidad de haberme facilitado esta información y por brindarme también la indicación anterior.
- 24 Fedor Larco Degregori. *Diccionario de Jeringa Peruana*, Lima: Publicidad Causa, 2000, p. 30.
- 25 *Diccionario de peruanismos. El habla castellana del Perú*, p. 85.
- 26 Antonio Gálvez Ronceros. “Voces y dichos populares. El habla cubana”, incluido ahora como “Habla popular peruana y cubana” en *Aventuras en el Candor*. Lima: Editorial Extramuros, 1989, pp. 53-61. La referencia está en p. 59.

los antiguos reales canarios.²⁷ De ahí también se debe explicar la frase negativa “ni bamba” que era usual en Colombia:

“¡Si no fuera por eso, ni bamba de trabajar en esa nada de madera!”²⁸

Las monedas bambas canarias

El término tiene en España antecedentes muy ligados al comercio con las Indias. En el siglo XVIII, en las Islas Canarias, se falsificaron a gran escala unas monedas de plata que llamaban “bambas” por decir que eran antiguas. Los reales “bambas” inundaron las transacciones, al punto que –medio siglo después– Carlos III tuvo que ordenar la extinción de todas las monedas acuñadas en las islas, ya fueran firmes o bambas.

Todavía hoy los canarios acostumbran a llamar “godos” a todos los peninsulares. Y así esas monedas antiguas, ya muy gastadas, en su mayor parte fueron vueltas a acuñar con otra ley por los mismos plateros canarios. Para cuando el rey ordenó que se retiraran todos esos “reales bambas”, como la mayoría eran falsos, el nombre propio de las monedas, gentilicio familiar en las islas, terminó otorgando ese contenido calificativo a la pieza de pequeño valor o falsa.

En efecto, en Canarias además de los pesos fuertes de América y los tostones de Portugal habían corrido siempre con abundancia ciertos reales y medio reales de plata de dos o tres especies de cuño, y los que se usaron durante el reinado de los Reyes Católicos allí los llamaban bambas y tenían por sello un haz de saetas y al reverso una coyunda con los nombres de Isabel y Fernando. En la Península se dieron por inútiles desde 1726 y se llevaron a las Islas, donde evidentemente había menos control monetario. El historiador del siglo XIX José de Viera

27 Cfr. Miguel Á. Quesada Pacheco. *Diccionario histórico de Costa Rica*. San José: EUNED, 1995, p. 11.

28 Tomás Carrasquilla. *La marquesa de Yolombó* (1928). Ed. Kurt L. Levy, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984, p. 116.

y Clavijo refiere que hacia 1720 “se notó que los realillos de mala ley inundaban enteramente el comercio”, pues de una onza de plata sacaban los monederos treinta y cinco y a veces cuarenta reales corrientes, y así pues mientras los superiores disimulaban o dormían “los fabricantes de bambas abundaron”.²⁹

Esos realillos contrahechos y sin el peso correspondiente pasaban de mano en mano hasta que en 1734 un holandés denunció “que los reales bambas con que querían pagarle eran falsos y que semejante moneda no valía”. Con ello también la renta del tabaco se veía perjudicada,³⁰ por lo que salió un edicto ordenando que “se manifestase en la tesorería real de La Laguna toda la moneda bamba que cada uno tuviese (...) se cortase la falsa (estuviese o no resellada) y se volviese con la moneda legítima a sus dueños”. Los plateros aprovecharon la oportunidad para quedarse con el 10% del valor y ante la amenaza de perder ahí sus haberes muchos optaron por esconder sus monedas antes de bajar a resellarlas. El 20 de abril de 1776 Carlos III firma una pragmática extinguiendo las monedas antiguas y peculiares

“que han corrido en las Islas Canarias bajo del nombre común de fiscas y bambas, que se daba a las islas a su antigua moneda”.³¹

No hay que olvidar que las Islas Canarias, en la vía de Sevilla a Cartagena y la Habana, constituyeron un importante puente lingüístico entre dos mundos gracias al comercio y las migraciones.³²

29 José de Viera y Clavijo. *Noticias de la historia general de las Islas de Canaria: contienen la descripción geográfica de todas: una idea del origen, carácter, usos y costumbres de sus antiguos habitantes: de los descubrimientos, y conquistas que sobre ellas hicieron los Europeos: de su gobierno eclesiástico, político...* Impr. y Litografía Isleña de J.N. Romero, 1863, tomo IV, p. 369.

30 Aunque señala Viera y Clavijo que “fue la causa el hallarse el obispo y otros muchos personajes de islas con muchos miles de pesos en reales bambas”, *ibid.*, p. 370.

31 *Colección de pragmáticas, cédulas, provisiones, autos acordados, y otras providencias generales expedidas por el Consejo Real en el reinado del Señor Don Carlos III: cuya observancia corresponde á los tribunales y jueces ordinarios del reyno, y á todos los vasallos en general.* Madrid: Viuda e hijo de Marín, 1803, p. 329.

32 Ver Manuel Alvar. “Canarias en el camino de las Indias”, en *España y América cara a cara*, Valencia: Editorial Bello, 1975, pp. 9-48.

Bambas por antiguas

La razón por la que los canarios llamaban “bambas” a las monedas disfrazadas de viejas es la que llevaba a Juan del Valle y Caviedes, en *Diente del Parnaso*, a decir que un médico único en Lima se había curado “de un pestífero contagio”, que no es otro que el “mal de pobre” porque:

“Casóse con una vieja
más antigua que Velazco,
que al rey Wamba no le dejó
nada en materia de años.
Viuda era de un panadero
Y con Pico se ha velado,
Con él gastará sirviendo
Lo que otro ganó amasando.”³³

Porque los panaderos eran (y son todavía) personas de buena posición. Igual se decía del tiempo de los godos como de Maricastaña o de Ñangué,³⁴ sin saber quiénes pudieran haber sido. Los canarios llaman todavía hoy “godos” a todos los peninsulares, como era usual en América, y así llamaban “reales bambas” a los acuñados en tiempos de los Reyes Católicos, ya muy gastadas y en su mayor parte vueltos a acuñar con otra ley por los avisados plateros canarios, aunque Ambrosio de Morales, cronista de Felipe II, afirmaba haber visto todavía, en el siglo XVI, dos monedas de oro del rey Bamba:

“Su verdadero nombre no es Bamba, como corrompiendo el vocablo comúnmente pronunciamos, sino Wamba, como parece en dos monedas suyas que yo he visto; y tienen aún más muestras de cristiandad y devoción que suele haber en las otras monedas góticas. Su rostro de la una parte es diferente de los ordinarios que

33 Juan del Valle y Caviedes. “Casamiento de Pico de Oro con una panadera vieja, viuda y rica”, en *Obras*. Ed. Rubén Vargas Ugarte, Lima: Clásicos Peruanos, 1947, pp. 266-268.

34 Rubén Vargas Ugarte. *Glosario de peruanismos*, Lima, 1953, p. 74.

vemos en tales monedas: pues con los ojos alzados está mirando con atención una cruz, parece tenerla en la mano. Al derredor dicen las letras WAMBA. REX.”³⁵

El legendario rey Wamba, (o Bamba)

Sucesor de Recesvinto en la España visigoda, se contaban de él “tantas fábulas que aun no será menester contradecirlas –dice Ambrosio de Morales–, según ellas son vanas y desvariadas”.³⁶ Así es mencionado dos veces en el Quijote, sacado «de entre los bueyes, arados y coyundas para ser rey de España» (II, 33). Juan de Timoneda había incluido en su *Rosa gentil* (1573), un romance que puede muy bien ser de su autoría, en el que relataba que luego de muchas disputas entre los godos, un ángel manifiesta:

“que el rey que ellos esperaban,
su nombre Bamba sería
y lo habían de hallar arando
cerca de la Andalucía”.³⁷

El lugar estaba en Portugal, entonces unida a España en la persona de Felipe II, por lo que resultaba una figura ejemplar, con claras alusiones bíblicas, y prueba además de la divina Providencia:

En el tiempo de los Godos,
que en Castilla rey no había,
cada cual quiere ser rey
aunque le cueste la vida.³⁸

35 *Crónica General de España*. Madrid: Benito Cano, 1791, tomo VI, p. 237.

36 *Crónica General*, p. 238.

37 “Romance del Rey Bamba”, en *Rosa de romances. Romances sacados de las Rosas de Juan Timoneda, que pueden servir de suplemento á todos los romanceros, así antiguos como modernos y especialmente al publicado por el señor don G. B. Depping, escogidos, ordenados y anotados por don Fernando José Wolf*. Leipsique: F. A. Brockhaus, 1846, pp. 3-4.

38 “Romance del Rey Bamba”, *ibidem*.

Disputaban por quién fuera el siguiente rey y san León papa les indicó que el escogido era Bamba, un noble godo que vivía olvidado de todo en Hircania, (actual Portugal), arando sus tierras, tan feliz con sus dos bueyes como presentará luego Stevenson al viejo arquero Appleyard con sus coles, en *La flecha negra* (1888).

Lope de Vega compuso con esta historia una de sus primeras comedias, titulada justamente *El Rey Bamba*,³⁹ en que añade algunos episodios imaginativos a la historia principal, junto con los antecedentes que explican la ulterior traición del ambicioso Ervicio. El tema no vuelve a aparecer hasta que en la España renacentista Zorrilla pone a Bamba como protagonista de *El Rey loco*, drama de los más olvidados de su repertorio.⁴⁰

Cervantes pudo leer la fantasiosa *Historia de los Reyes Godos que vinieron de la Escitia de Europa*, de Julián del Castillo (1582), pero tanto Timoneda como Lope de Vega toman como fuente *Valerio de las Historias Escolásticas y de España* (1487), recopilación hecha al modo de Valerio Máximo, con gran número de hechos y dichos memorables, y entre ellos muchas anécdotas de la historia nacional. Su autor, el arcipreste de Santibáñez, Diego Rodríguez de Almela, natural de Murcia, fue un fecundo compilador histórico del tiempo de la Reina Católica, capellán y cronista suyo. Esta obra, muy popular durante todo el XVI, trae en el título cuarto del libro III, que *trata de aquellos que nacidos de bajo lugar fueron fechos claros y nobles*, un capítulo entero, sobre el *Rey Vamba*, el único que aparte del rey Rodrigo ha dejado una estela de leyendas en la cultura hispana. El romance de Timoneda es casi una mera versificación del texto del Valerio y varios pasajes de la comedia lopesca están “calcados con rara

39 Lope de Vega la dio a la imprenta, en 1604, en un volumen que incluye también “El cerco de Santafé” y el drama de Bernardo del Carpio, inspiración de muchas dramatizaciones populares en Hispanoamérica. Se publicó en la *Primera parte de las comedias de Lope* (Valencia, 1604), reimpressa hasta nueve veces aquél mismo año y cinco veces más en otras ciudades. Cfr. Menéndez Pelayo. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949, tomo III, p.8.

40 Cfr. Menéndez Pelayo. *Estudios sobre el teatro...* p. 29.

habilidad”, señala Menéndez Pelayo, del romance de Timoneda, cuyos primeros versos se repiten a la letra:

“En el tiempo de los godos,
Que no había Rey en Castilla,
Cada cual quiere ser Rey
Aunque le cueste la vida.”⁴¹

La popularidad de estos textos bien habría podido incidir en que los canarios llamaran “bambas” a las monedas antiguas, puesto que en ellos se mencionan las monedas antiguas monedas de Wamba: “Por él está la coyunda / puesta en reales de Castilla”, dice el romance.⁴²

El nombre del “buen rey Bamba” se relacionaba además con varias frases del *folklore* español: “viven en Bamba” se decía de los tontos, o “caballito de Bamba”, a los displicentes.⁴³ En una comedia de Calderón de la Barca se dice de un enamorado que “ni anda ni come ni bebe, / como el caballo de Bamba”.⁴⁴

También en la última novela picaresca, *La vida y hechos de Estebanillo González* se cuenta que a la quiebra de un “vivandero” nadie quería llevarse en el remate un viejísimo rocín que parecía “caballito de Bamba”.⁴⁵ Y en otra comedia de Tirso de Molina también se lamenta un criado del enamoramiento de su señor:

“Pero ique tenga yo un amo en menudos,
como el macho de Vamba, que ni manda,
ni duerme, come o bebe, y siempre anda!”⁴⁶

41 Cfr. Marcelino Menéndez Pidal. *Estudios sobre el teatro...*, pp. 17-30.

42 En el romance Bamba tira de dos bueyes uno blanco y otro prieto. En la comedia de Lope (y en el Valerio) uno es rojo y otro blanco.

43 Cfr. Julio Cejador y Frauca. *Diccionario...* p. 71.

44 “También hay duelo en las damas”, en Juan Jorge Keil, *Las comedias de D. Pedro Calderón de la Barca cotejadas con las mejores ediciones hasta ahora publicadas*, Leipsique: Ernesto Fleischer, 1828, tomo II, p. 213.

45 Madrid: Cátedra, Ed. A. Carreira y J. A. Cid, 1990, vol. II, p. 35.

46 *Don Gil de las calzas verdes*, Edición de Alonso Zamora Vicente, Madrid: Castalia, p. 262.

El rey Bamba siguió siendo una referencia cada vez menos frecuente y más vaga. Bolívar comparó al general La Mar, que aborrecía el poder, con Bamba “que prefería morir a tomar el trono”.⁴⁷

Conclusión

Ahora decimos bambas a panetones y medicinas peores que monedas falsas. Todavía se resiste a la concordancia: “¿juguetes *bamba* o *bambas*?”, y es que la palabra fue nombre propio y término común antes de convertirse, en el Perú, en ingenioso calificativo de la informalidad.

En el idioma ha habido otros términos para significar lo que no tiene el valor que le corresponde. Así, en el siglo XIX se extendieron monedas falsas procedentes de Bolivia que se conocieron como “pesos febles”, por decir “débiles” o de poco valor, porque mezclaban plata con cobre, particularmente en los tiempos de la confederación.⁴⁸

Es posible pensar que la profusión de pequeñas alhajas (collares, pulseras, anillos) aprovechando pequeñas monedas antiguas de plata facilitó el traslado del término “bamba” del ámbito numismático al del mercadeo, adquiriendo o tal vez trasmitiendo la acepción de ‘falsa’ o ‘de baja ley’ a las joyas que se vendían por encima de su real valor, hasta que finalmente el significado de ‘adulterado’ se extendió a todo el mundo del comercio y de ahí a otros ámbitos. Al menos en las acepciones que ofrecen Foley Gambetta y Fedor Larco estaban presentes dos aplicaciones del término a la joyería de bajo valor.

Nos queda por resolver si del mismo origen de este “bamba” peruano, puede venir también el nombre de un baile mexicano con algo de trescientos años de antigüedad, que cuenta ya con más de doscientas versiones, aunque la más conocida es esa que dice: “Para bailar la bamba

47 Cfr. Jorge Basadre. *Historia del Perú Republicano*, Lima: Universitaria, 1983, tomo I, p. 105.

48 Cfr. Antonio Garland. *Estudio sobre los medios circulantes usados en el Perú*, Lima: La Industria, 1908.

se necesita una poca de gracia...” Pero no sería extraño que en sus inicios hubiera sido una danza de tipo dramático que hubiera querido representar de algún modo el argumento de la comedia lopesca, igual que en zonas rurales del Perú como en San Lucas de Colán, en la provincia de Piura, o San José en Lambayeque, se desarrollaron danzas de Bernardo del Carpio o de moros y cristianos, y otras similares, cuyos argumentos se difundieron en la misma edición de 1604.

Correspondencia:

Carlos Arrizabalaga

Profesor de la Universidad de Piura.

Correo electrónico: carlos.arrizabalaga@udep.pe

Bol. Acad. peru. leng. 52. 2011 (181-192)

AQUÍ SE ESCRIBE EN ESPAÑOL: REFLEXIONES SOBRE LA LITERATURA DE CHICAGO

José Castro Urioste

Fecha de recepción: 22/10/2011
Fecha de aceptación: 26/10/2011

La producción de la literatura en castellano en los Estados Unidos no es reciente. Es un proceso histórico, cuyo inicio puede rastrearse desde la llegada del conquistador Juan de Oñate a lo que hoy en día es Nuevo México. Con Oñate se introduce el español, como también el teatro europeo y –durante el periodo de la colonia la producción literaria en nuestra lengua– se intensifica en el suroeste de los Estados Unidos, alcanzando un punto culminante en el año 1848. En esta fecha, y a partir del Tratado de Guadalupe-Hidalgo, el español pierde su posición de lengua dominante y se transforma en la lengua de la resistencia cultural. Se desarrolla así una intensa labor periodística y en estos medios de prensa se publican también cuentos y poemas. Otro momento culminante en el proceso histórico de la producción literaria en castellano en los Estados Unidos es el año 1898. Tal fecha puede ser simbólica para marcar no solo el fin de un siglo sino el inicio del otro. Es el fin del Imperio Español –expresado enfáticamente por la Generación del 98– como la advertencia de la generación modernista ante el surgimiento del Imperio



<https://doi.org/10.46744/bapl.201102.009>

e-ISSN: 2708-2644

Norteamericano. En este cambio de siglo, una generación de escritores radicados en Estados Unidos buscó crear a partir de sus textos en español una imagen de identidad mexicoamericana¹.

Los sucesos históricos del siglo XX en América Latina y en España produjeron nuevas olas migratorias que hicieron que la producción literaria en español en Estados Unidos fuera más rica y compleja. El periodo de la Revolución Mexicana, la Guerra Civil Española, la Revolución Cubana, el caso específico de Puerto Rico, las dictaduras fascistas en el Cono Sur, las propuestas neoliberales que trajeron severas crisis económicas, hicieron que nuevas oleadas de inmigrantes de distintas condiciones socio-económicas, con una variedad de distintos niveles educativos, y con posiciones ideológicas no solo diferentes sino hasta encontradas, llegaran a los Estados Unidos. Este cambio demográfico generó un intenso proceso de latinización de las ciudades norteamericanas. Siempre se ha mencionado que tal latinización se ha desarrollado en las grandes ciudades estadounidenses como Nueva York, Miami, Los Ángeles, Chicago. Sin embargo, áreas menos pobladas de Estados Unidos también están siendo parte de esta latinización. Pienso, por ejemplo, en el noroeste de Indiana en la cual se produce en las primeras décadas del siglo XX un periodismo y un teatro en español.

En el caso particular de Chicago se viene desarrollando un intenso proceso de latinización que la ha convertido en una de las ciudades norteamericanas con mayor población hispano parlante. El censo de 2000 indica que en el condado de County –que abarca la ciudad de Chicago y sus alrededores– el 19.99% de los habitantes son latinos. Dentro de este grupo la comunidad más numerosa es la mexicana (14.6% de la población total de la ciudad). A esta le sigue la puertorriqueña (2.4%), la cubana (0.2%) y un 2.6% compuesto por inmigrantes latinoamericanos de otras regiones.² Como consecuencia de

1 Martin Rodríguez, Manuel. “Por herencia una red de agujeros: hacia una historia cultural de la literatura chicana”. *La Palabra y el Hombre* 124 (2002), véanse especialmente pp 7-20.

2 Asimismo, el censo de 2000 indica que el 21.7% de los habitantes de la ciudad de Chicago no son nacidos en Estados Unidos; de este grupo 56.3% proviene de América Latina. Finalmente, en el estado de Illinois la población latina se incrementó de 1990 a 2000.

este proceso se han organizado actividades y espacios culturales. Entre otros ejemplos se puede citar la intensa agenda del Museo Mexicano de Bellas Artes –ubicado en Pilsen, uno de los barrios mexicanos–, el Centro Cultural Latino de Chicago, la agenda del Instituto Cervantes, la circulación de varios periódicos en castellano como de revistas literarias, la aparición de numerosas bandas de *rock* compuestas por jóvenes nacidos en Estados Unidos, pero con herencia latinoamericana que prefieren cantar en la lengua de sus progenitores, el surgimiento –a partir de los noventa– de un conjunto de grupos teatrales latinos, los cuales funcionan con diferentes grados de organización. Cabe indicar que tal proceso de latinización no implica una posición ideológica homogénea. Muy por el contrario, en determinados casos se plantean perspectivas completamente enfrentadas: por ejemplo, determinados artistas latinos de Chicago rechazan el proyecto del Museo Mexicano de Bellas Artes (el cual funciona con apoyo financiero de fundaciones), optando por una posición mucho más radical.³

En el caso de la literatura latina en Chicago también se puede trazar etapas. Según Marc Zimmerman, es posible distinguir tres grandes momentos dentro de este proceso histórico-literario. El primero de ellos se inicia con la migración que surge durante el periodo de la Revolución Mexicana y puede ser considerada como la expresión pionera mexicana que empleo géneros de la literatura popular como los corridos y la poesía declamatoria. Un segundo momento se da con la expresión literaria de los hijos de aquellos inmigrantes. Se trata de textos inglés y en ellos se expresa la visión de sujetos que se reconocen como una minoría dentro de los Estados Unidos. En este grupo puede ubicarse la obra de una escritora como Sandra Cisneros. Finalmente se halla la obra literaria de los inmigrantes que llegaron a partir de los setenta que son parte de la migración generada por las dictaduras fascistas y la crisis económica generada por la implantación de políticas neoliberales.⁴

3 Castro Urioste, José. "Más allá del fin de la historia: una conversación con Marc Zimmerman. *Pie de página* 1 (2002) 3-6.

4 Zimmerman, Marc. "La literatura en español en Chicago". *Contratiempo*, 25, 2005, p. 10.

La producción y el desarrollo de la literatura en castellano de Chicago también están vinculados al lugar que esta lengua ocupa en la ciudad, donde el idioma dominante es el inglés y a la función que posee (o ha tenido) el acto de escribir obstinadamente en castellano en esta urbe. Inicialmente, el castellano estuvo relegado al espacio privado, al mundo de la casa y de la familia. Abundan los testimonios (y no de hace muchas décadas atrás) de niños latinos que eran castigados por hablar en castellano en las escuelas. Esto, evidentemente, es un ejemplo que la lengua estaba bajo la prohibición de cruzar el límite del hogar, del espacio privado.

Hoy en día esa tendencia ha variado. El castellano ha dejado de ser únicamente la lengua de la casa debido, en parte, a la presión de las políticas sobre el bilingüismo, y también en parte, porque las empresas han visto al latino como sujeto de consumo (en otras palabras, hay un mercado latino y se considera que es más persuasivo acercarse a este en nuestra lengua), y, a su vez, debido a que el número de latinos representa votos potenciales para los políticos de turno. En todo caso, el castellano ha dejado de ser una lengua circunscrita a la esfera de lo privado para transformarse en una de dominio público.

En este proceso de transformación, cabe preguntarse qué lugar ocupa el trabajo de la generación más reciente de escritores. Me parece —y esto no deja de ser una hipótesis— que este grupo de escritores, por medio de sus talleres, de sus publicaciones, de las presentaciones de sus libros, de sus recitales, son los pioneros en hacer que el castellano no estuviera restringido a la esfera de lo privado. Estos escritores marcaron, a través de su producción literaria, la pauta para que nuestra lengua posea también un lugar en el espacio público (así sea mínimamente, o clandestinamente) en la ciudad de Chicago. Más aún: estos escritores hicieron que nuestra lengua tuviera un lugar en el orden de lo público no por razones de búsqueda de un mercado ni para conquistar un voto, sino como defensa de una cultura.

Asimismo, al analizar la literatura en castellano de Chicago, debo referirme al aporte pionero de John Barry. Frecuentemente, se

menciona al crítico literario como aquel que forja una literatura. Es el crítico quien le da sus límites, sus características, quien sistematiza un conjunto de textos. El trabajo de Barry (tanto sus dos antologías *Voces en el viento* y *En el ojo del viento*, como el conjunto de artículos de crítica literaria que publicó en diversas revistas) trata, precisamente, de la construcción de un corpus de la literatura en castellano de Chicago. Barry buscó forjar un lugar para esa literatura tanto dentro de las letras en castellano, como dentro de la cultura norteamericana (de allí que su última antología sea bilingüe). La poeta argentina Leda Schiavo, quien estuvo radicada en Chicago por varias décadas, sostendía que Barry “...tuvo una fe indestructible en nosotros mismos, los que escribíamos en español en Chicago [...]. Hasta tenía más fe que nosotros mismos”⁵.

La pregunta que surge es qué características posee el corpus literario al que se refiere John Barry. Según Barry los escritores de este grupo, a diferencia de las generaciones anteriores que provenían fundamentalmente de México, proceden de distintos países de América Latina. Es un grupo formalmente más educado, con una posición económica más cómoda y que se desempeña en una diversidad de oficios (como profesores, técnicos, comerciantes, traductores, entre otros empleos). Todos estos escritores llegan a Chicago en su edad adulta y su lengua natal es el castellano. En todos ellos existe “un deseo”: el de escribir, y escribir significa hacerlo en castellano, a pesar del bilingüismo que algunos llegan a adquirir. El ejemplo más claro es el de León Leiva, quien inicialmente publica poemas en inglés, pero luego desarrolla su obra poética y narrativa en castellano. Detrás de este “deseo” de escribir al que se refiere Barry, se instala la herencia del profesionalismo de la literatura que reclamaron las generaciones anteriores de escritores latinoamericanos⁶.

5 Schiavo, Leda. “Se nos ha muerto, como del rayo, John Barry, con quien tanto queríamos”. *Contratiempo*, 6, 2003, p. 23.

6 Barry, John. “Persistencia de la memoria: prosa en español desde Chicago”. *Pie de página*, 2, 2004, p. 54.

Este grupo de escritores se aglutinó en talleres y luego en revistas literarias. A partir de estas actividades John Barry observó la formación de un movimiento literario que se iba desarrollando y que era desconocido en los países hispanoparlantes. Asimismo, Barry consideraba que el grupo se hallaba en proceso de transición de una etapa embrionaria a una de madurez plena. Tal observación se sustentaba en la transformación de las revistas literarias. Las primeras –*Cardinal* (1983), *tres Américas* (1990-1996), *Fe de erratas* (1992-1995), *Abrapalabra* (1995)– enfatizaban implícita y explícitamente el deseo de mantener vínculos con los países donde habían nacido los escritores⁷. En las publicaciones posteriores, el énfasis se otorgaba a las circunstancias presentes y a la realidad que vivían los escritores más que a la nostalgia por sus países de origen⁸.

En cuanto al aspecto formal, Barry consideraba que el grupo era heterogéneo y que existía en él el cultivo de una amplia diversidad de formas narrativas, desde cuentos fantásticos a realistas, desde relatos regionalistas a cosmopolitas. En tal sentido, el uso del lenguaje también poseía la misma característica, la diversidad: es posible encontrar relatos que imitan los modos de hablar de los pueblos y ciudades latinoamericanas, hasta textos en los que se refleja el contacto con el inglés. Finalmente, Barry creía en el valor estético de la producción literaria en castellano que se desarrollaba en Chicago. Sin embargo, enfatizaba que solo una valoración realizada fuera de la ciudad podría otorgarle un lugar y un reconocimiento a esa producción literaria⁹.

-
- 7 Barry, John. "Escritura y escritos en español en Chicago". *Contratiempo*, 32, 2006, p. 8.
- 8 Una breve historia sobre las revistas literarias de Chicago se encuentra en el artículo de Ricardo Armijo "Historia silvestre de las revistas literarias en español de Chicago" *Pie de página*, 1, 2002, pp. 23-27. Armijo coincide con esta evolución de la revistas, vinculada a las características del grupo: "(...) si bien los inmigrantes vivimos diariamente la diáspora a nivel nacional, la formación [...] de grupos en los distintos centros urbanos ha dado lugar a homogeneidades temáticas locales, circunscritas más a la ciudad donde los escritores actualmente viven en los Estados Unidos que su país de procedencia. En el caso de Chicago, a partir de las leyes generales y pre establecidas que trajimos del otro lado hemos empezado a describir y acatar nuestras leyes especiales, específicas de esta ciudad que nunca nos pertenecerá" (17).
- 9 Barry, John. "Persistencia de la memoria: prosa en español desde Chicago". *Pie de página*, 2, 2004, pp. 56-57.

Considerando las limitaciones al corpus de la literatura en castellano de Chicago que delineó Barry, se puede plantear determinadas tendencias que, tal vez, podrían ser pertinentes para otras regiones norteamericanas. La primera tendencia puede denominarse como literatura de transplante¹⁰. Con escritura de transplante me refiero a una tendencia en la que los escritores, pese a vivir fuera del país de origen, no parecen haber modificado su temática ni su estilo ni sus preocupaciones. Son textos que “aparentemente” podrían haber sido elaborados en Argentina, México, o Chile, o en otros países de habla hispana y la influencia del lugar desde donde se escribe, Estados Unidos, parece ser inexistente. Enfatizo, en este caso, la condición de “aparente”, porque de todas maneras en estos escritores en el acto de narrar se instala una perspectiva alejada de sus sociedades de origen, lo cual hace que la visión sobre esos universos sea diferente a la que aquel escritor que narra sobre y desde América Latina. Me imagino –y esto no dejar de ser una especulación– que en estos narradores el acto de escribir podría transformarse en un viaje de retorno a sus propias sociedades.

En la segunda tendencia se observa el peso (o la presencia) del nuevo lugar, de Estados Unidos. Obviamente, esta presencia puede expresarse de diversas formas: por ejemplo, a través de la nostalgia y recuerdos sobre el espacio de origen (en la primera tendencia no existe esta posibilidad), o por medio de la inserción de elementos del paisaje norteamericano (nombres de calles, descripción de ambientes). Se configura en esta tendencia un sujeto en un contexto que no es el suyo, pero que nunca busca indagar en cuestiones que son estrictamente propias de la sociedad norteamericana.

Finalmente, se puede distinguir una tercera tendencia de carácter transnacional cuyo rasgo principal es la construcción de un mundo y de una preocupación latina (ya no estrictamente, argentina, mexicana, o cubana, o de cualquier otro país de habla hispana), la cual solo puede

10 Tomo el término, con cierta libertad, de Darcy Ribeiro. *Teoría del Brasil*. México: Siglo XXI, 1975.

existir a partir de la experiencia en Estados Unidos. Se abandonan, por tanto, las fronteras nacionales y regionales (aunque esto no significa que se borren ni desaparezcan) y se busca así reflejar un sentido de comunidad que va más allá de esos nacionalismos.

Asimismo, en la narrativa en castellano de Chicago puede distinguirse diferencias a partir de la estructura de la forma narrativa y, específicamente, a partir del componente del relato que resulta predominante. En tal sentido, se puede postular que la presión de un determinado referente hace que la estructura del relato adquiera ciertas modificaciones. En este caso, el referente puede ser definido como el descubrimiento, enfrentamiento y desarrollo en un universo nuevo (el norteamericano) que se manifiesta en la forma del relato de distintas maneras.

En ciertas historias, por ejemplo, el universo latino de Estados Unidos es el telón de fondo de las acciones y tal configuración del espacio adquiere una jerarquía predominante en el relato. Es un telón de fondo que, aunque parezca paradójico, no se localiza “atrás” sino en la parte más evidente (y no por eso epidémica) de la historia. El énfasis y la jerarquía que adquiere la construcción del espacio pueden obedecer a distintas razones. Entre otras cabe mencionar, por ejemplo, el descubrimiento del nuevo territorio, la comparación entre este y el lugar de origen, como también un constante intento de apropiación del nuevo espacio a partir de la escritura. Estas posibles causas no son excluyentes entre sí. Muy por el contrario, se combinan y se alternan fluidamente.

En otros relatos es el personaje el que adquiere una mayor jerarquía semántica. Se describe un personaje que proviene de nuestros países, pero ubicado dentro del mundo norteamericano. Este personaje se caracteriza por ser un sujeto carente de un centro. Un sujeto que no tiene certeza de cuál es su lugar. Un sujeto que considera que no ha llegado a integrarse completamente al nuevo territorio en que se encuentra y que, por otro lado, asume que no pertenece a su sociedad de origen. Un sujeto que no sabe dónde está “su casa” y que, por lo tanto, posee una angustia existencial.

En otros cuentos, el universo latino no surge a partir de la construcción de un telón de fondo ni por medio de la configuración del personaje. En estos relatos es la historia en sí misma la que expresa determinadas características del mundo latino en Estados Unidos. La historia, así, está impregnada de ese mundo. Es como si los rasgos del territorio fueran integrados en los acontecimientos que se narran. La preocupación (la inquietud del narrador o del personaje) no solo es el espacio, sino lo que sucede en ese espacio y, a su vez, ese suceder está definido por la condición de ser latino.

Hasta aquí estas reflexiones han indagado en las limitaciones del corpus de la literatura en castellano de Chicago, en determinadas tendencias, en el rol de la lengua dentro de la ciudad y su relación con esta literatura. Sin embargo, la literatura en castellano de Chicago (y por extensión de Estados Unidos) se relaciona con ciertas tradiciones literarias. Por un lado, se vincula con el proceso histórico de la producción literaria en español en los Estados Unidos, esbozado en los primeros párrafos de esta nota. Pero no solo eso. También esta producción literaria se articula con las tradiciones literarias latinoamericanas y nacionales de cada uno de los escritores que desarrolla su obra de manera orgánica en los Estados Unidos. Ese dialogo con esas tradiciones no se cierra, sino que continua con las características pertinentes y propias del acto de escribir desde Estados Unidos y deja abierta la interrogante sobre el corpus de la literatura latinoamericana. ¿Es el corpus de la literatura latinoamericana solo aquella producción que se realiza desde el Río Bravo hasta la Patagonia? ¿O debe incluirse la literatura escrita en castellano en los Estados Unidos como una parte específica de su corpus?

Asimismo, se construye una tercera inserción que merece ser enfatizada. La literatura en castellano que se produce en Estados Unidos dialoga también con las investigaciones en el campo de los *Latino Studies*. Cierto sector de estas investigaciones enfatiza y da mayor jerarquía a la producción literaria realizada en inglés que recrea el universo de nuestras comunidades en Estados Unidos. Por consiguiente, y en gran medida, tal sector de los *Latino Studies* olvida y deja fuera de su corpus de estudio la producción literaria en español. En este sentido, las antologías como las

que publicó John Barry son una respuesta a ese sector de *Latino Studies* que da prioridad (y a veces exclusividad) al inglés. Y es una enfática respuesta, porque de por sí expresa y exige que el corpus de estudios de este campo deba ser no solo bilingüe, sino plurilingüe en la medida en que el mundo latino se construye de tal diversidad lingüística.

Es sintomático que las historias en español sobre el universo latino de Estados Unidos hayan sido soslayadas, e incluso olvidadas. Como se ha visto, el amplio corpus que se inicia con la llegada del conquistador Oñate recién hoy en día está siendo investigado; por otro lado, cierto sector de *Latino Studies* ha preferido como objeto de estudio la escritura latina en inglés, dejando de lado la producción literaria latina contemporánea en castellano. Parece ser que por distintas razones se ha tratado de no divulgar las historias escritas en español que recrean el pasado y el presente del universo latino. Si se considera que las historias –desde los mitos hasta la cinematografía, pasando por el periodismo y la novela– son elementos constitutivos de la identidad de una comunidad –tal como lo sostienen dos intelectuales con posiciones ideológicas distintas como Žižek y Vargas Llosa¹¹–, la pregunta que surge para el caso de lo latino es preocupante. ¿Ocultar, soslayar o minimizar las historias latinas en castellano ha sido una manera de mermar la formación de una identidad? Si fuera así, ¿habría habido una determinada voluntad política para llevar a cabo dicho proyecto? No resulta posible responder tales interrogantes, pero conviene, al menos, dejarlas planteadas.

11 Véase el prefacio a *El viaje a la ficción: El mundo de Juan Carlos Onetti*. Lima: Alfaguara, 2008. Aunque Vargas Llosa no se refiere explícitamente al asunto de la identidad de la comunidad, indica claramente que el contador de historias posee la capacidad de reunir al grupo y de despertar en este sueños y deseos (15-17 pp.). Žižek, por su parte, sostiene que el rol de los poetas es fundamental para darle cohesión a los movimientos revolucionarios; es decir, para darle sentido a la actitud de un determinado grupo. También, sobre la relación entre escritura y la construcción de una identidad habría que mencionar el trabajo de Benedict Anderson.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso/New Left, 1983.
- ARMIJO, Ricardo. "Historia silvestre de las revistas literarias en español de Chicago". *Pie de página*, 1, 2002, pp. 17-27.
- BARRY, John. "Escritura y escritos en español en Chicago". *Contratiempo*, 32, 2006, p. 8
- _____. "Persistencia de la memoria: prosa en español desde Chicago". *Pie de página*, 2, 2004, pp. 54-57.
- _____. *En el ojo del viento: ficción latina del Heartland*. España: s/e, s/f.
- CASTRO URIOSTE, José. "Más allá del fin de la historia: una conversación con Marc Zimmerman". *Pie de página*, 1, 2002, pp. 3-6.
- Census 2000 Data for the State of Illinois. U.S. Census Bureau 2000. Public Office. <http://www.census.gov/census2000/ilhtml>
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Manuel. "Por herencia una red de agujeros": hacia una historia cultural de la literatura chicana". *La Palabra y el Hombre*, 124, 2002, pp. 7-24.
- RIBEIRO, Darcy. *Teoría del Brasil*. México: Siglo XXI, 1975.
- SCHIAVO, Leda. "Se nos ha muerto, como del rayo, John Barry, con quien tanto queríamos". *Contratiempo*, 6, 2003, p. 23.
- VARGAS LLOSA, Mario. *El viaje a la ficción: El mundo de Juan Carlos Onetti*. Lima: Alfaguara, 2008.

NOTAS

<https://doi.org/10.46744/bapl.201102.009>

ZIMMERMAN, Marc. “La literatura en español en Chicago”. *Contratiempo*, 25, 2005, p. 10.

ŽIŽEK, Slavoj. Entrevista radial “Slavoj Žižek on Living in End Times”, en <http://www.ttbook.org/wprplayer/popup>

Correspondencia:

José Castro Urioste

Correo electrónico: castrour@calumet.purdue.edu

RESEÑA

Terry Eagleton. *Cómo leer un poema*. Madrid: Akal, 2010. 206 pp.

Actualmente, en un sector de la crítica literaria, está de moda olvidarse del análisis de la forma literaria. Se tiene el prejuicio de que si el investigador, especializado en poesía, se detiene en el abordaje de una rima, el tipo de estrofa o las figuras retóricas, entonces se devana los sesos en banalidades. A este tipo de hermeneuta se le tilda de “formalista” –“irresponsable” políticamente hablando– pues, por un lado, la gente se muere de hambre y, por el otro, este “señor” se halla preocupado por el ritmo de un soneto. ¿Cómo puede ser –se arguye– que si hay tanta violencia de género o racismo en el mundo (tan criticables, por cierto), alguien se pueda preocupar en la puntuación de un poema? Roland Barthes, en *Mitologías*, decía que un poco de análisis formal nos aleja de la historia, pero mucho abordaje formal nos aproxima poderosamente a esta última. Por eso, concluyo, una historia de las formas poéticas o narrativas o teatrales es un proyecto por realizar en la crítica literaria en el Perú.

Acabo de terminar de leer un libro altamente sugestivo, escrito por un pensador neomarxista: *Cómo leer un poema* (2010) de Terry Eagleton. El volumen, publicado originalmente en inglés en 2007 (*How to read a poem*) por el célebre autor de *Introducción a la teoría literaria*, *Benjamin o hacia una crítica revolucionaria* o *Después de la teoría*, constituye un verdadero baldeazo de agua fría contra aquellos que, desde una óptica sociohistórica, creen tener el derecho de olvidarse del análisis de la forma literaria.



El profesor de la Universidad de Manchester, alejado de todo contendismo (tendencia que reduce el análisis poético o narrativo al examen exclusivo de los contenidos de la obra), realiza una apología apasionada del abordaje de la forma literaria y evidencia una sensibilidad susceptible de prestar atención a los detalles estructurales de un poema articulados a la ideología que subyace a este. Creo que ha sido un acierto que este teórico de Reino Unido publique, en estos años, un ensayo donde mueve a reflexión sobre la necesidad de replantear nuestra agenda actual.

Antes de resumir las ideas de Eagleton y de emitir un juicio crítico en torno a ellas, quisiera contar una anécdota personal. Hace un par de años asistí como ponente a un congreso internacional sobre literatura. Cuando vi el programa del evento, tuve la sensación de “encontrarme en el aire”, no sabía si estaba en un seminario internacional sobre gastronomía, matemática avanzada o corte y confección. Estoy de acuerdo, sin duda, con ampliar el corpus de las literaturas latinoamericanas incluyendo manifestaciones como, por ejemplo, los mitos o relatos andinos, aymaras, amazónicos o mapuches; también puedo conceder en que la literatura es susceptible de ser analizada por sociólogos, antropólogos o psicoanalistas. No obstante, creo que no todo vale en un congreso de literatura latinoamericana. Uno puede centrarse en un mito andino, pero considero que un aspecto fundamental es el análisis de los textos (escritos u orales); o, en otro contexto, resulta pertinente un planteamiento teórico, muy útil por cierto, pero que no deje de lado su posible aplicación al abordaje de poemas o relatos (orales o escritos) u obras de teatro, por ejemplo. No puedo prohibir (porque sería fascista hacerlo) a un sociólogo o psicoanalista que analice un soneto, aunque sería importante que prestara alguna atención al lenguaje y que no se quedara en una mera descripción de los contenidos del mismo.

Cómo leer un poema (Madrid: Akal, 2010) intenta iluminar el camino en medio del desierto. Con su habitual espíritu didáctico, Eagleton comienza el desarrollo de sus ideas comprobando una dramática situación: “La mayoría de los estudiantes, cuando se enfrentan a un poema o una novela, de forma espontánea, derivan hacia lo que se conoce como ‘análisis

de contenidos” (p. 10). Nuevamente, levanta la cabeza el contendismo y de ello, nosotros, los docentes, somos, en gran medida, responsables. No hemos ilustrado lo suficiente al alumno respecto de la necesidad de que reconozca el valor del trabajo con el lenguaje que realiza el escritor, esa orfebreería que un autor como César Vallejo ejerce de modo hacendoso. Sin el conocimiento de ese mecanismo de relojería que significa la labor de un artista con la palabra, no puede un joven estudiante adentrarse en la senda de la crítica literaria. Nadie niega la importancia de articular la lectura comprensiva de textos literarios al análisis de los vastos contextos culturales, pero el alumno debería educar su sensibilidad artística desde la escuela primaria.

Hay dos factores que tienen también responsabilidad del poco interés del alumno por el análisis formal: la prensa escrita y la internet. En Perú, los periodistas suelen escribir con un gran descuido en el ámbito formal: el lenguaje de los diarios evidencia, a rajatabla, una pobreza expresiva escandalosa. Además, hay que agregar el reinado del *homo videns* (descrito por Giovanni Sartori), es decir, el hombre que ve, el cual ha vencido al hombre que lee tradicionalmente. Los educadores no han sabido dar la vuelta a la tuerca y no han pensado creativamente en cómo responder a la crisis de la “cultura escrita” frente a la “cultura de lo visual”. No se trata de poner más computadoras en los colegios o universidades, sino de afrontar el reto que nos pone, día a día, la sociedad del conocimiento, donde todo cambia, minuto a minuto, vertiginosamente.

Eagleton señala: “puede parecer extraño que un teórico de la literatura con inclinaciones políticas como yo llame la atención hacia las palabras en la página. ¿Acaso la puntuación es una cosa y la política otra muy distinta? Es posible dudar que tal distinción sea consistente. No sería muy difícil demostrar cómo la puntuación en la escritura de D.H. Lawrence, creando como hace un efecto fluido y espontáneo, está relacionada con su visión ‘orgánica’ del mundo, y esta a su vez con su crítica del capitalismo industrial. Hay política de la forma como hay política del contenido. La forma no es una manera de desviarnos de la historia sino un modo de acceder a ella” (p. 17).

El libro de Terry Eagleton se halla estructurado en seis capítulos. En el primero (“Las funciones de la crítica”), el autor subraya cómo “el lenguaje de un poema es *constitutivo* de sus ideas” (p. 10). Afirma que los grandes críticos prestan una doble atención: a la estructura de la obra y a los contextos culturales. Se trata de casos ejemplares: Bajtin, Benjamin, Auerbach, Curtius, Burke, Wilson, Said, Trilling y Empson. Para la Escuela de Cambridge (F.R. Leavis o I.A. Richards), la poesía constitúa una forma indirecta de crítica política. Eagleton comprueba que, actualmente, estamos en una situación álgida: “Si la mayoría de sus profesionales (de la crítica literaria) se han vuelto menos sensibles a la forma literaria, algunos de ellos también contemplan con escepticismo las responsabilidades sociales y políticas del crítico. En el presente, gran parte de ese análisis político ha sido transferido a los estudios culturales; pero los estudios culturales, por el contrario, a menudo se han desentendido del proyecto tradicional del análisis de la forma. Los dos campos de estudio han aprendido muy poco el uno del otro” (p. 25). Esta demoledora crítica de Eagleton a una modalidad de los *Cultural Studies* subraya la necesidad de buscar un equilibrio entre el análisis formal y el abordaje político de los contextos socioculturales.

En el segundo capítulo (“¿Qué es la poesía?”), Eagleton afirma que los poemas son declaraciones morales, no porque evidencien un propósito moralizante o didáctico, sino porque tratan de valores humanos y lo hacen de manera ficcional: “‘Ficcionalizar’ [...] consiste en separar un texto escrito de su inmediato contexto empírico y hacer que sirva a propósitos más amplios” (p. 42). El autor subraya que la poesía constituye una institución social. Aunque un poema posee un fin en sí mismo, tiene consecuencias de tipo práctico para nuestra cultura. Es como una ceremonia –remarca Eagleton– que se inserta, a su manera y con un estilo propio, dentro de la praxis humana.

En el tercer capítulo de *Cómo leer un poema* se examina el aporte de los formalistas rusos, entre los cuales destacan Viktor Sklovski y Roman Jakobson. Analiza la teoría del extrañamiento o desfamiliarización de los objetos que se logra en un poema, de manera que el lector pareciera ver, por primera vez, “una piedra” liberada de su contexto cotidiano y

mecanizado. Principio que, sin duda, tiene sus límites; pues se apoya en la teoría del desvío, por la cual un enunciado poético constituye una transgresión respecto del sentido literal del vocablo. Si se universaliza dicho fundamento teórico, entonces, muestra sus límites: hay poemas que se apoyan en el lenguaje cotidiano y que emplean muy pocas metáforas.

Posteriormente, Eagleton sitúa a Lotman como un descendiente heterodoxo de los formalistas rusos: “La poesía [según Lotman] activa el cuerpo del significante por entero. Al explotar simultáneamente su sonido, su sentido, su forma, su entonación, su ritmo, su valor simbólico, y un largo etcétera, libera su más intenso potencial” (p. 68). El crítico de lengua inglesa cuestiona lo que llama la “falacia de la encarnación”, por la cual el poema “encarna” el significado, es decir, se convierte en las cosas. Aquí, apoyándose en Lotman, Eagleton enfatiza que el poema como sistema es semiautónomo respecto de los otros sistemas como el de la lengua; por consiguiente, si bien hay una relación motivada entre el plano del significante y del significado, el primero no se convierte en el segundo. El autor de *Cómo leer un poema* remarca que en un poema hay efectos verbales acompañados de percepciones de índole moral, pues un texto poético habla de valores éticos sin caer en una mera enseñanza moralizante o didáctica.

En el cuarto capítulo, “En busca de la forma”, desarrolla la idea de que las formas literarias no son esclavas del contenido del discurso poético; sin embargo, hay un vínculo entre lo semántico y aspectos relativos a la forma (como rima, ritmo o sintaxis) en un poema. Aquí Eagleton es rotundo: “No todas las declaraciones críticas tienen que consistir en un qué en los términos de un cómo. Pero se puede afirmar, sin embargo, que el acto *prototípico* de la crítica es exactamente ése” (p. 83). Y en la poesía lo es de modo más radical, pues los rasgos formales son, sin duda, constitutivos del significado; pero no son siervos del sentido del poema. El profesor de la Universidad de Manchester examina una situación sumamente ilustrativa: la forma contra el contenido en un texto poético. Muchas veces, cometemos el error de pensar que hay una coherencia exhaustiva entre el significante y el significado; no obstante, este principio debiera ser matizado. La forma

de un soneto muy barroca podría entrar en contradicción con el sentido que enfatiza la idea de volver a la vida sencilla de un pastor, es decir, la orquestación lujosa frente a la defensa del simplicismo cotidiano como propuesta vital. Sustentándose en la óptica de la pragmática lingüística, Eagleton dice que el poema es un acto performativo: “los poemas son acciones, no meros objetos en una página” (p. 110). Si uno alaba la humildad como virtud –sostiene Eagleton– con un tono amenazante, entonces, estamos en una contradicción performativa, porque hay una oposición entre el poema como acto (amenaza) frente a la orquestación formal (la humildad). Ello no es un defecto del texto artístico, sino una característica esencial del mismo.

En el quinto capítulo, el autor desmitifica que la crítica literaria sea solo síntoma de banal subjetivismo: “Pero, para empezar, debemos hacer notar que el hecho de no ponerse de acuerdo sobre un asunto no necesariamente conlleva la presencia de subjetivismo” (p. 127). Luego precisa algunas categorías muy útiles para el análisis poético: el tono (“modulación de la voz que expresa una actitud particular o un sentimiento”, p. 143), la altura (alta, grave o intermedia), la intensidad (apagada, enardecida, lenta, por ejemplo) y la textura (“radica en el modo en que un poema teje sus diferentes sonidos en estructuras reconocibles”, p. 149).

En el sexto y último capítulo, Eagleton ejemplifica los conceptos antes esbozados en el análisis de poemas muy representativos de la tradición de lengua inglesa: “Oda al atardecer” de William Collins, “La segadora solitaria” de William Wordsworth, “La grandiosidad de Dios” de Gerard Manley Hopkins, y “Cincuenta haces de leña” de Edward Thomas. El libro termina con una reflexión acerca de la importancia de la estructura del poema, en efecto, “una atención más perspicaz hacia la forma presenta a esta como un medio de la propia historia” (p. 199). La poesía es, al decir de Eagleton, algo reacia al análisis político; pero ello no implica que aquella sea imposible de abordar desde una óptica sociohistórica.

Cómo leer un poema es un ensayo notable, porque ofrece una visión distinta acerca de cómo acercarse dialógicamente un texto poético sin ceñirse –de modo dogmático– a un solo método ni caer en el abismo del contendismo, modalidad solapada de pigricia intelectual que deja en el tintero el análisis de la sugestiva forma literaria, testimonio insoslayable del oficio de un artista y con un estilo propio, dentro de la praxis humana (Camilo Fernández Cozman).

REGISTRO

REGISTRO

- Los días 4 y 5 de julio se realizó el **HOMENAJE A EMILIO ADOLFO WESTPHALEN EN EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO (1911 - 2011)**. El evento se desarrolló en el Instituto Raúl Porras Barrenechea y se contó con la participación de Camilo Fernández, Paolo de Lima, Sylvia Miranda y Gladys Flores Heredia.
- Los días 6 y 7 de agosto se realizó el **ENCUENTRO CIENTÍFICO: LITERATURA Y LINGÜÍSTICA EN EL PERÚ DE HOY**. El evento se desarrolló en la Universidad Privada Antenor Orrego (Trujillo). Participaron en este evento docentes de centros educativos, estudiantes universitarios y público interesado. Entre los conferencistas figuraban profesores de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM y los académicos Camilo Fernández y Marco Martos. El propósito de esta actividad es acercar a la Academia Peruana de la Lengua a un mayor número de personas.
- El 3 de octubre en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM, el Dr. Gilberto Sánchez Cabezas (miembro de la Academia Chilena de la Lengua) brindó la conferencia: “**EL DICCIONARIO DE USO DEL ESPAÑOL DE CHILE. UNA MUESTRA LEXICOGRÁFICA DE LA LENGUA HABLADA EN LA ACTUALIDAD**”.
- Los días 5, 6 y 7 de octubre se realizó el **VI CONGRESO INTERNACIONAL DE LEXICOLOGÍA Y LEXICOGRAFÍA EN HOMENAJE A AÍDA MENDOZA CUBA**. Entre los invitados figuran: Gilberto Sánchez Cabezas (miembro de la Academia Chilena de la Lengua) y Julio Calvo Pérez (miembro correspondiente de la Academia Peruana de la Lengua).

- El 10 de octubre el Dr. Julio Calvo Pérez (miembro correspondiente de la Academia Peruana de la Lengua) brindó la conferencia: “LA RELACIÓN DE LA LEXICOGRAFÍA CON LAS CIENCIAS DEL LENGUAJE”. Este evento se realizó en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM.
- El viernes 4 y sábado 5 de noviembre en las ciudades de Tacna y Moquegua, respectivamente, se realizó el ENCUENTRO CIENTÍFICO: LITERATURA Y LINGÜÍSTICA EN EL PERÚ DE HOY. El evento se desarrolló en la Casa Basadre (Tacna) y en el Centro Cultural Santo Domingo (Moquegua). Participaron docentes y alumnos de centros educativos, estudiantes universitarios y público interesado. Entre los conferencistas figuraban profesores de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM y los académicos Ismael Pinto y Marco Martos.
- Del 7 al 9 de noviembre se realizó el CONGRESO INTERNACIONAL “JOSÉ MARÍA EGUREN Y LA MODERNIZACIÓN POÉTICA EN EL PERÚ”. En esa ocasión se invitó a la Dra. Gema Areta Marigó, docente de la Universidad de Sevilla. Participaron también: Ana Cláudia R. Trierweiller Prieto (Universidad Federal de Santa Catarina, Floriánópolis, Brasil), Ana María Gazzolo, los académicos Manuel Panti-goso y Camilo Fernández, así como docentes de las Universidades San Marcos, Villarreal y de la Universidad de San Martín de Porres. Como parte del congreso se organizó una exposición fotográfica y en la clausura se proyectó un video sobre la obra de J.M. Eguren preparado por Alejandra Cabrera Pérez y se contó con la presencia de Teresa Bérninzon Eguren de De Abreu.
- Los días 10 y 11 de noviembre la Dra. Gema Areta Marigó dictó el curso “PALABRA E IMAGEN EN *LIMA LA HORRIBLE* DE SEBASTIÁN SALAZAR BONDY”.
- El 15 de diciembre en la sesión de Asamblea General de la Academia Peruana de la Lengua fueron elegidos como académicos de número, Carlos Thorne Boas y Harry Belevan Mc-Bride.

DATOS DE LOS AUTORES

DATOS DE LOS AUTORES

Julia Sabena

Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Rosario (Argentina). Actualmente cuenta con una beca de CONICET para cursar el Doctorado en Humanidades en la Universidad Nacional de Rosario con el tema: *El barroco en los sermones de Juan de Espinosa Medrano*. Colaboró en diferentes ediciones, entre ellas la de *Obras completas de sor Juana Inés de la Cruz en CD-Rom*, (Rosario, Ediciones Nueva Hélade, 2004), proyecto distinguido con el primer premio LETHI (Literaturas en Español del Texto al Hipermedia) otorgado por la Universidad Complutense de Madrid y Microsoft. Estuvo a cargo del prólogo y del cuidado de las *Soledades* de Luis de Góngora (Rosario, Serapis, 2007), y se desempeña como co-directora de la editorial Serapis desde el año 2005. Participa de la coordinación bibliográfica de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* y es docente auxiliar de la cátedra de Literatura Iberoamericana I de la carrera de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes (Universidad Nacional de Rosario). Ha participado en numerosos congresos nacionales e internacionales, entre los que destacan el Congreso Internacional Letras del Siglo de Oro –ediciones 2005 (UNL, Santa Fe) y 2009 (UNS, Salta)– publicando sus trabajos en las respectivas memorias y en revistas especializadas.

Clara Verónica Valdano

Licenciada en Enseñanza de Lengua y Literatura, Pontificia Universidad Católica de Quito. Master of Arts, Literatura Hispanoamericana, University of Illinois at Urbana-Champaign. Estudiante de PhD, Literatura Latinoamericana, especialidad principal en literatura Colonial y especia-

lidad secundaria en literatura andina del siglo XIX. University of Illinois at Urbana-Champaign.

valdano@illinois.edu / cvaldano@gmail.com

Vicente Cervera Salinas

Poeta y ensayista español. Su tesis doctoral versó sobre la clave lírica del escritor argentino Jorge Luis Borges. Desde 2004 es catedrático de literatura hispanoamericana en la Universidad de Murcia. Ha publicado los siguientes libros de poesía: *De Aurigas inmortales* (1999), *La Partitura* (2001), *El alma oblicua* (2003), *L'anima obliqua* (2008). En ensayo es autor de los siguientes libros: *La poesía de Jorge Luis Borges: historia de una eternidad*. Murcia, Editum, 1992. *La poesía del logos*, Murcia, Editum, 1992. *La palabra en el espejo. Estudios de literatura hispanoamericana comparada*. Murcia, Editum, 1996. *El compás de los sentidos*. Murcia, Editum, 1998. *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*, 2006.

vicente@um.es

María Dolores Adsuar Fernández

Doctora en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Murcia, donde profesa como docente en el Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura. Su actividad investigadora ha girado en torno a la literatura comparada y la pervivencia del mundo clásico en la literatura hispanoamericana, publicando en revistas tales como *Ínsula*, *Cuadernos Hispanoamericanos* y *Revista Iberoamericana* de Pittsburgh. Es autora, entre otros, del libro “Los enemigos del alma en los relatos de Virgilio Piñera”, que fue objeto de su tesis doctoral. Desde 2007 es codirectora de *Cartaphilus*, revista de investigación y crítica estética de la Universidad de Murcia.

adsuar@um.es

Manuel Larrú Salazar

Profesor del departamento de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Especialista en tradición oral andina y literatura quechua. Dirige el Seminario de Literatura Quechua y Orales del Perú. Como resultado de investigaciones vinculadas a este campo ha logrado premios internacionales. Ha publicado varios artículos en revistas

especializadas como *Letras, Escritura y pensamiento*, *Lbymen*, *San Marcos*, y otras publicaciones internacionales relacionadas al universo andino. Actualmente, es Director de la Escuela de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. larrusal@ec-red.com.

Sara Viera Mendoza

Licenciada en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. También es Licenciada en Educación por la misma universidad. Cursa la maestría en Literatura con mención en Estudios Culturales. Es profesora del Centro preuniversitario de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Sus temas de interés comprenden la literatura indigenista y las literaturas orales y étnicas del Perú. Ha participado en varios congresos especializados sobre dichos temas y ha publicado en la revista *Escritura y pensamiento*. Actualmente, se encuentra realizando una investigación sobre la literatura oral afroperuana en la ciudad de Pisco.
v_smilagros@yahoo.es.

Julio Calvo Pérez

Catedrático jubilado de Lingüística General de la Universidad de Valencia (España), donde ha realizado su investigación sobre lingüística teórica, pragmática, gramática, historia de la lingüística y lexicografía. En Perú, donde realiza sistemáticamente investigaciones y publicaciones sobre lengua quechua (y otras lenguas andinas), ha publicado en los últimos años diversidad de libros y artículos como la *Pragmática y Gramática del Quechua Cuzqueño* (1993) o su edición de *Ollantay. Edición crítica de la obra anónima quechua* (1998). Es editor, entre otras obras, de *Teoría y práctica del contacto: el español de América en el candelero* (2000) y *Contacto interlingüístico e intercultural en el mundo hispano* (2001). Destaca su *Nuevo Diccionario Español-Quechua / Quechua-Español* (Lima, USMP, 2009), en cinco volúmenes, elaborado con una original metodología pragmática. Es profesor *honoris causa* por la Universidad “Ricardo Palma” de Lima y miembro correspondiente de la Academia Peruana de la Lengua, donde dirige el proyecto *DiPERÚ: Diccionario de Peruanismos* en proceso de elaboración.

julio.calvo@academiaperuanadelalengua.org

Carlos Arrizabalaga

Doctor en Filología Hispánica y profesor del Departamento de Humanidades de la Universidad de Piura. Colaborador permanente de la Academia Peruana de la Lengua. Ha publicado los libros *El dejo piurano y otros estudios* (2008) y *Gramaticalización en español americano. La perífrasis concomitante norperuana* (Pamplona, Eunsa, 2010). Es también editor de la revista *Mercurio Peruano*.

carlos.arrizabalaga@udep.pe

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EN EL MES DE DICIEMBRE DE 2011
EN LOS TALLERES DE
GRÁFICA BRACAMONTE DE
BRACAMONTE HEREDIA GUSTAVO
CALLE ELOY URETA N° 076
URB. EL MERCURIO - SAN LUIS - LIMA
TELÉFONO: 326-4440
E-MAIL: VENTAS@BRACAMONTE.COM.PE
TIRAJE: 500 EJEMPLARES

ARTÍCULOS

Julia Sabena

Usos emblemáticos en el virreinato del Perú: algunos ejemplos en la obra de Juan de Espinosa Medrano

Clara Verónica Valdano

El Tahuantinsuyo: el espacio político y el cuerpo útil en las obras de Marín de Murúa y de Guamán Poma de Ayala

Vicente Cervera Salinas y María Dolores Adsuar Fernández

La energía nativa “En busca de su expresión”: el “proceso” de José Carlos Mariátegui

Manuel Larrú Salazar y Sara Viera Mendoza

Animales del aire, de la tierra y del subsuelo en la obra literaria de J.M. Arguedas

Julio Calvo Pérez

Nota etimológica: Chalaco

NOTAS

Fernando Riva

El último Gracilazo: la égloga III y la incorporación de la literatura

Jorge Eduardo Arellano

Rubén Darío: querido y admirado maestro de Antonio Machado

Carlos Arrizabalaga

Bamba

José Castro Urioste

Aquí se escribe en español: reflexiones sobre la literatura de Chicago

RESEÑA

Terry Eagleton. *Cómo leer un poema*

(Camilo Fernández Cozman)

REGISTRO

DATOS DE LOS AUTORES

