

ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

B
O
L
E
T
I
N

29

Lima
1998

BOLETÍN DE LA
ACADEMIA PERUANA
DE LA LENGUA

29

BOLETÍN DE LA
ACADEMIA PERUANA
DE LA LENGUA

La Academia publica este número gracias a la ayuda otorgada por la Universidad del Pacífico, que acá agradecemos.

ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA
Conde de Superunda 298
Lima 1 - Perú

BOLETÍN DE LA
ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

Nueva época Lima, 2do. Semestre de 1997 Número 29

ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

DIRECTOR HONORARIO: Aurelio Miró Quesada Sosa
DIRECTOR: Luis Jaime Cisneros
VICE DIRECTOR: Guillermo Lohmann Villena
SECRETARIA: Martha Hildebrandt
CENSOR: Estuardo Núñez
TESORERO: Manuel Pantigoso
BIBLIOTECARIO: Enrique Carrión Ordóñez

Académicos de Número

Aurelio Miró Quesada Sosa	(1947)
Alberto Wagner de Reyna	(1961)
Luis Jaime Cisneros	(1965)
Estuardo Núñez	(1965)
Guillermo Lohmann Villena	(1971)
Francisco Miró Quesada	(1971)
Martha Hildebrandt	(1971)
Alberto Escobar	(1975)
Mario Vargas Llosa	(1975)
Javier Sologuren	(1975)
José Tola Pasquel	(1976)
Carlos Germán Belli	(1980)
José Agustín de la Puente	(1980)
Enrique Carrión Ordóñez	(1980)
José Luis Rivarola	(1982)
Manuel Pantigoso	(1982)
Rodolfo Cerrón Palomino	(1991)
Jorge Puccinelli	(1993)
César Miró Quesada Bahamonde	(1993)

Javier Mariátegui	(1994)
Gustavo Gutiérrez	(1995)
Washington Delgado	(1995)
Fernando de Trazegnies	(1996)
Fernando de Szyszlo	(1997)
Jorge Cornejo Polar	(1997)
José León Herrera	(electo)

Académicos Correspondientes

- a) Peruanos: Américo Ferrari
 Alfredo Bryce Echenique
 Luis Loayza
 José Miguel Oviedo
 Fernando Tola Mendoza
- b) Extranjeros: Eugenio Coseriu (Tübingen)
 Roberto Paoli (Firenze)
 Bernard Pottier (Paris)
 Günter Haensch (Augsburg)
 André Coyné (Paris)



FELIPE PARDO Y ALIAGA Y SU OBRA:
UNA NUEVA LECTURA*

Jorge Cornejo Polar

Comprendo cabalmente que ser elegido Miembro de Número de la Academia Peruana de Lengua representa para el escogido un gran honor, uno de los mayores que pueda recibir un hombre de letras en el Perú. Agradezco emocionado esta distinción que junto con la honra que me confiere, me impone a la vez un compromiso también mayor que asumo a plenitud, el de contribuir en la medida de mis posibilidades, al cumplimiento de los altos fines y al desarrollo de las importantes actividades de la ilustre corporación que me acoge en el seno.

Debo decir sin embargo que la incorporación a la Academia con todo lo de enaltecedor y estimulante que trae consigo, no significa para mí el final de un camino, una suerte de gratificante consagración que cierra con brillo mi carrera, sino más bien, el comienzo de una etapa en mi vida de trabajador intelectual en la que el honor recibido opera como el más exigente imperativo para proseguir con la mayor dedicación y el máximo rigor los estudios e investigaciones que vengo desarrollando hace mucho en varias principales direcciones: la literatura peruana y latinoamericana del siglo XIX, el costumbrismo en

* Discurso pronunciado el 21 de agosto de 1997 en el acto de incorporación del autor a la Academia Peruana de la Lengua.

el Perú e Hispanoamérica, la poesía peruana de la generación del cincuenta y el estudio de las relaciones entre el Estado y la cultura en el Perú.

Cuando en los tempranos años cincuenta y en las aulas centenarias de la Facultad de Letras de la Universidad de San Agustín de Arequipa, iniciaba mis estudios literarios con profesores hoy injustamente olvidados como Pedro Arenas Aranda, Enrique Azálgara Ballón, Alberto Ballón Landa, Vladimiro Bermejo, Salvador Cornejo (mi padre), Carlos Manchego, cuya memoria convoco esta tarde para que de algún modo participen de la fiesta del discípulo, y cuando aún antes, en la vieja casona de los Polar en la calle Santa Catalina, oía hablar encantilado del abuelo poeta Jorge Polar y de Juan Manuel Polar, el tío novelista, a la vez que descubría la literatura en los yaravíes de Melgar y en las novelas de Verne —en esos años lejanos que hoy evoco con emoción y nostalgia— estaba muy lejos de pensar que mi perseverancia en los estudios literarios y la generosidad de amigos y colegas podría llevarme algún día a ocupar uno de los sillones de la Academia Peruana de la Lengua.

Ahora que lo que entonces no era ni siquiera un sueño se ha hecho realidad y como miembro de la Academia hago uso por primera vez de esta tribuna ennoblecida por larga tradición, estas palabras liminares deben ser —lo reitero— de profundo agradecimiento a usted, Señor Director y a todos los señores académicos. La alegría auténtica de estos instantes de privilegio en mi vida, se hace una sola cosa con mi preocupación por estar a la altura de la distinción conferida y de la responsabilidad confiada y con el firme propósito de entregar lo mejor de mis capacidades en el cumplimiento de los deberes que el nuevo estado me impone.

II

Debo confesar, aunque suene a paradoja, que no vacilé un solo momento en la elección del tema para este discurso. Es

cierto que un abanico de posibilidades se abría tentador ante mis ojos, pero sucede que en los tiempos que corren mis obsesiones críticas giran en torno a una doble cuestión que me apasiona: el costumbrismo latinoamericano y Felipe Pardo y Aliaga. Y como se trata de dos amores por suerte compatibles, la decisión fue clara e inmediata. Trataría de Pardo pero desde la postura crítica plural que organiza mi investigación, esto es Pardo como costumbrista, Pardo como poeta cívico.

Por lo demás la obra de Felipe Pardo es un asunto que vengo trabajando desde la época de mi Doctorado en Letras, cuando el estudio de Manuel Ascencio Segura me llevó naturalmente a familiarizarme con los escritos de Pardo que me atrajeron de inmediato. De estos años son mis tempranos análisis estilísticos sobre "Un viaje" y otros textos pardianos. Más adelante, con ocasión de un postgrado en la Universidad Central de Madrid, me fue posible recoger en archivos y bibliotecas españolas interesante información sobre el escritor limeño que pasó en Madrid, como es sabido, seis decisivos años juveniles. Posteriormente y ya en tiempos recientes, en base a ese material y a los resultados de una extensa y sistemática investigación que me ha tomado varios años, estoy dando los toques finales a un libro sobre Felipe Pardo que bajo los auspicios de la Universidad de Lima debe aparecer, así lo espero, en el curso de 1998.

Concurrentemente, escoger a Pardo ha sido consecuencia natural de otras convicciones nacidas de mi dedicación al tema. Así estoy convencido tanto del significado trascendente que en el proceso de nuestra literatura tiene la obra de Pardo, fundador junto con Segura, de la literatura republicana, cuanto de la necesidad de variar la imagen canónica que de este autor se tiene al que habitualmente se le califica de costumbrista (fue en verdad el iniciador del costumbrismo en el Perú) pero se hace poco mérito del resto de su producción que se extiende hacia otros campos, siendo de particular interés la sección que cabe denominar cívica.

Mi opción por Pardo se origina igualmente en la constatación de que aunque se ha adelantado bastante en su estudio, queda todavía mucho por hacer. Algunas de las asignaturas pendientes son a mi criterio: a) una biografía completa y exhaustiva que sobre la base de una investigación sistemática vaya recorriendo las etapas de la vida de Pardo, del nacimiento a la muerte, dedicando especial atención a los años formativos en España y al período (1828-1859) en que estuvo activo literaria y políticamente en el Perú, b) un estudio de las fuentes literarias españolas, hispanoamericanas, francesas e inglesas en que pudo haber bebido Pardo, c) estudio sistemático del teatro, los artículos de costumbres, la poesía, los artículos de crítica teatral, las traducciones, d) estudio sistemático de la obra de Pardo como periodista y en especial de *El espejo de mi tierra* e) Pardo y el Perú en lo literario y en lo político en un ejercicio de historia social de la literatura, f) recopilación y estudio del epistolario, g) esclarecimiento del lugar preciso que Pardo ocupa en el proceso general de la literatura peruana. Contribuir a saldar en alguna medida esta gran deuda que los críticos peruanos tenemos con Felipe Pardo es uno de mis sueños recurrentes, uno de mis más queridos proyectos.

Concurrentemente, Pardo es un escritor del siglo XIX y otra de mis propuestas críticas tiene que ver con la necesidad de fomentar estudios sobre ese importante y bastante descuidado período de nuestra historia literaria. Creo que esta tarea es inaplazable y en ella trato de colaborar con mis estudios sobre el costumbrismo, Pardo y Aliaga, Segura y con el estímulo que ellos puedan significar para el desarrollo de empresas críticas similares.

A mayor abundamiento, Felipe Pardo y Aliaga fue el primer escritor peruano en ser elegido miembro correspondiente de la Real Academia Española, según acuerdo de 16 de febrero de 1860. Estudiar su obra con motivo de mi incorporación a la Academia Peruana tiene entonces el sentido de un recuerdo y

un homenaje del cronológicamente último de los académicos nacionales al primer peruano que lo fue.

No puedo concluir esta introducción sin rendir homenaje a los académicos que desde uno u otro punto de vista han trabajado con acierto y brillo en el tema Felipe Pardo y Aliaga. Me estoy refiriendo principalmente a Raúl Porras Barrenechea a quien por su largo texto "Don Felipe Pardo y Aliaga, satírico limeño" de 1926, puede considerársele el iniciador de los estudios modernos sobre nuestro autor y a Rafael de la Fuente Benavides, Alberto Tauro, Augusto Tamayo Vargas, Jorge Basadre, Pedro Benvenuto Murrieta, Aurelio Miró Quesada Sosa, César Miró, Enrique Carrión y el académico correspondiente Luis Monguió. Su ejemplo me ha alentado constantemente y sus estudios me han sido de extrema utilidad. Creo un deber recordar ahora con elogio y gratitud a estos maestros, como lo hago también con Guillermo Ugarte Chamorro incansable e informado investigador de la obra de Don Felipe, que con admirable generosidad me ha abierto sin condiciones el acceso a sus extraordinariamente ricas biblioteca, hemeroteca y colecciones de documentos y me ha brindado permanentemente consejo y como siempre amistad.

III

Propongo en esta ocasión una nueva lectura de la obra de Felipe Pardo que sustentada en el conocimiento de su biografía pero sobre todo en el estudio sistemático de su obra total, sin privilegiar ni el aspecto costumbrista ni ningún otro (aunque asignándole a cada uno el peso específico que le corresponda dentro del conjunto) lleva a sostener los siguientes postulados básicos: a) la parte mayor y más importante de la obra literaria de Pardo y también su actuación pública se hallan determinadas por su amor al Perú y por el firme propósito de contribuir en las difíciles décadas de la iniciación de la república a la constitución del estado nacional y al progreso del país, b) Pardo era un espíritu naturalmente inconforme al que su adhesión al Perú y a la constatación diaria del desacuerdo exis-

tente entre el país real y la imagen del Perú que anhelaba, lo llevan a desarrollar una crítica permanente (con frecuencia una propuesta de cambio) que alimentaba aunque en diverso grado y modo su obra de costumbrista y de poeta cívico, su quehacer de periodista y su actividad política, c) Felipe Pardo era un convencido de la eficacia de la literatura en la tarea de mejorar la vida social y por ello compromete en esta tarea la mayor parte de su obra literaria, d) desde un punto de vista diacrónico se descubre que la costumbrista es la primera etapa en el itinerario del escritor y la cívica (aunque con antecedentes desde el comienzo) configura lo que puede llamarse segunda etapa de su obra.

Enfatizando con razón en el espíritu crítico de Pardo y Aliaga, César Miró titulaba "Don Felipe o la disconformidad" un sagaz artículo publicado hace unos años en el que sostenía con lucidez que "en el turbulento escenario de la república", Pardo representaba "el desacuerdo y la rebeldía contra el medio". Pero esta disconformidad radical provenía no solamente como cree Miró, de que su "espíritu se resiste a incorporarse a un modo de vivir caótico", sino también —pienso— de que la sociedad peruana de su tiempo no se acomodaba ni en la dimensión de las costumbres ni en su funcionamiento como ente político a las ideas del escritor sobre el "deber ser" de la patria peruana.

De las bases teóricas de nuestro estudio deriva naturalmente una metodología que privilegia el ejercicio de la crítica temática (sin desdeñar cuando es necesario el approach biográfico) en un esfuerzo por descubrir en los textos literarios de una u otra manera vinculados con lo nacional, la imagen de país que Pardo quería ayudar a construir. Estos textos conforman precisamente las dos principales secciones de su obra, la costumbrista en sentido estricto y la que prefiero denominar cívica, de las que paso a ocuparme luego.

IV

LA OBRA COSTUMBRISTA

1. Nota sobre el costumbrismo latinoamericano

En los últimos años el costumbrismo latinoamericano está dejando de ser un asunto al que con escaso entusiasmo se le dedicaban unos cuantos párrafos en las historias literarias de la región y está en trance de convertirse en un tema cada vez más visitado por la crítica literaria más lúcida y por los estudios socioculturales más sagaces (aunque no todavía en la escala necesaria).

Este cambio trascendental ha sido originado por la progresiva toma de conciencia de que el Costumbrismo en Hispanoamérica, aparte de su significación literaria que no es escasa, constituye un fenómeno estrechamente vinculado a procesos tan importantes en la historia regional como los que nacen del descubrimiento (asombro, gozo y curiosidad) de la propia realidad y de los que conducen a la definición de las nacionalidades y a la formación de los correspondientes estados, a la búsqueda y afirmación de las identidades nacionales, al surgimiento de los incipientes pero enconados nacionalismos, al cultivo del sentido de la diferencia, entre otros. Con esta óptica se han abierto nuevas, interesantes líneas de estudio en cada una de las direcciones mencionadas y en otras como la que explora las estrechas relaciones que existen entre periodismo, costumbrismo y formación de la opinión pública, o la que trabaja en torno a las semejanzas y diferencias entre el costumbrismo literario y el pictórico y los engloba dentro de un proceso sociocultural mayor, por citar solamente algunos ejemplos.

Por otra parte, cada vez es mayor el esmero crítico en el estudio de lo específicamente literario del costumbrismo. Se pone énfasis en las varias funciones que cumple en el proceso literario al constituirse en una suerte de escuela de realismo

que habitúa al escritor al trato directo con la realidad social cercana y lo ejercita en la tarea de transponerla al texto literario, a la vez que descubre al lector los encantos de contemplar su entorno cotidiano convertido en literatura. Pero además el costumbrismo en la forma que le es más característica —el cuadro o artículo de costumbres— es en algunos casos antecedente del cuento. De otro lado el costumbrismo desarrolla además ciertas técnicas propias como la denominada perspectivismo y contraste y contribuye al perfeccionamiento de otras como la creación de personajes, la descripción, la organización de la trama, el manejo del diálogo, el aprovechamiento del léxico típico de cada país, región o ciudad.

Como resultado del proceso anotado se ha producido en el ámbito del pensamiento crítico lo que bien puede denominarse una reconceptualización de la idea de costumbrismo latinoamericano y una revaloración de sus aportes que precedida por juicios y comentarios sagaces y tempranos de Mariano Picón Salas (1940), Pedro Henríquez Ureña (1954), Robert Bazin (1958), José Antonio Portuondo (1971), va a aparecer ya desarrollada en el primer libro latinoamericano dedicado específicamente al costumbrismo, *El costumbrismo en Costa Rica* (1971) de Margarita Castro Rawson que, a pesar de su título, es en verdad un buen estudio de esta modalidad literaria en toda la región. Dice esta investigadora: "El costumbrismo es uno de los medios más eficaces de afirmar la nacionalidad. El cuadro de costumbres viene a ser entonces el medio de crítica y enfoque de la realidad nacional de estos nuevos países, la historia viva de una inmensa sociedad en proceso de formación".

Igualmente es necesario recordar y subrayar la importancia de otras contribuciones como las de Juan Carlos Ghiano (1968), José Luis Martínez —"la boga que alcanzó el costumbrismo en Hispanoamérica... respondía a la urgencia de identificación que sentían nuestros escritores y a aquella búsqueda de la expresión nacional y original" (1972), Pedro Lastra (1972) con su pulcro deslinde entre el cuadro de costumbres y el cuento, Carlos Monsivais —"nuestras costumbres son la primera

utopía que inadvertidamente habitamos, el molde imprescindible para averiguar nuestra identidad y vislumbrar nuestro porvenir”— (1980), Enrique Pupo Walker (1982) y sus inteligentes “precisiones conceptuales sobre el cuadro de costumbres y el cuento literario” y más reciente el pertinente y muy especializado trabajo de destacadas investigadoras como Elisa Mujica y María Teresa Cristina en Colombia, Alba Lía Barrios en Venezuela, Gioconda Marún en Argentina, Susan Kirkpatrick en los Estados Unidos.

En lo que se refiere al costumbrismo peruano en general y a la obra de Felipe Pardo en particular, nuestros estudios se mueven hace tiempo en un marco teórico y metodológico que las nuevas ideas sobre el tema no han hecho sino confirmar y enriquecer.

Así en este orden de ideas, pienso que el costumbrismo en el Perú se inscribe en el camino abierto por la Sociedad Amantes del País y el *Mercurio Peruano* cuya bandera es el descubrimiento y el estudio de la realidad nacional en todos sus aspectos. Como señala Raúl Porras: “Al proponerse sus redactores el Perú como objeto de estudio en todos los órdenes del saber, afirmaron el sentimiento patriótico que había de impulsar la revolución”. Los amantes del país inician, pues, la tarea de conocer la realidad nacional y en el “prospecto” del *Mercurio Peruano* lo dicen con toda claridad: “¿No será, pues, provechoso y agradable conocer física y cronológicamente aquellos asuntos de que estamos rodeados?... Los datos de nuestro comercio, el conocimiento de nuestra minería, el estado de nuestras Artes, agricultura, pesca y fábricas... La alternativa de nuestras felicidades, de nuestras mismas diversiones y debilidades. Estos son unos objetos que aunque no forman una historia aparte, suministran ideas históricas y merecen la atención de todo buen ciudadano...” Parece indudable que esta actitud de espíritu que lleva a privilegiar el conocimiento del Perú, es la misma que se encuentra en las raíces del proyecto literario costumbrista como antes había estado en la mente de los más lúcidos promotores y gestores de la emancipación.

El costumbrismo en el Perú (como en Hispanoamérica) — hay que decirlo enfáticamente— es un hecho de naturaleza y significación plurales. Pertenece en primer término desde luego, a la serie literaria en la forma y circunstancias anotadas pero además y esto me parece de suprema importancia, representa el primer esfuerzo de los escritores de la iniciación de la república para hacer realidad la promesa implícita en el hecho de la independencia política, promesa cuyo cumplimiento en la esfera literaria significaba contar con una literatura nacional autónoma y diferenciada. No se agota en esto sin embargo el significado del costumbrismo ya que parte de nuestra historia social, se integra por ello mismo en toda una constelación de hechos trascendentes vinculados a la formación de la nacionalidad y a la constitución del estado peruano.

2. El costumbrismo de Pardo

Cuando en marzo de 1829 y en el MERCURIO PERUANO, Pardo y Aliaga publica la sátira en verso "El Carnaval de Lima" no sólo inaugura su obra de escritor costumbrista sino que marca el inicio del costumbrismo peruano en sentido estricto a cuyo desarrollo contribuyó con comedias, artículos de costumbres y letrillas que escribe entre la fecha indicada y 1840.

La obra costumbrista de Pardo consta de las comedias *Frutos de la Educación*, *Una huérfana en Chorrillos* y *Don Leocadio o el Aniversario de Ayacucho*, los artículos de costumbres "El paseo de Amancaes", "Un viaje" y "Opera y nacionalismo", las letrillas "El Carnaval de Lima" y "Corrida de toros" y algunos textos menores. Pero el costumbrismo peruano debe a Pardo otro aporte mayor, la fundación en 1840 del periódico de costumbres *El espejo de mi tierra* cuyos dos primeros números (22 de setiembre y 8 de octubre de 1840) se inscriben de lleno en la historia del costumbrismo en el Perú.

El espejo de mi tierra apareció precedido de un Prospecto que contiene, bajo el título de "prólogo", un texto que viene a

ser como el manifiesto o la declaración de principios del costumbrismo en el Perú y sustento fundamental para la cabal comprensión del conjunto de la producción costumbrista de Pardo (incluso la escrita con anterioridad a 1840, como las comedias de costumbres). Por su importancia intrínseca y por la constante referencia a las tareas que en el Perú debe cumplir el escritor de costumbres, su examen constituye necesariamente la primera estación de nuestro itinerario crítico.

Luego de algunas pertinentes y para entonces avanzadas reflexiones acerca de las relaciones entre escritor y público y de la expresión de lo auténtico de la vocación literaria de Pardo que “siempre vuelve a las andadas” y es como “la cabra que tira al monte” (alusiones humorísticas a su perseverancia en hacer literatura a pesar de las dificultades que su ejercicio le había costado) la parte fundamental del prólogo se inicia con la advertencia de que “la cosa litigosa tiene mucho de climatérico y peliagudo. Son principalmente las costumbres”. Y por qué, cabe preguntar, el tema de las costumbres habrá de ser de difícil abordaje?. En primer lugar, por tratarse de una zona particularmente sensible de la psicología social y luego porque Pardo tiene conciencia de que es el primero en poner “la planta en campo todavía no pisado por huella humana” (en el Perú, se entiende). Previsoramente intenta entonces una justificación basada en el criterio de autoridad y cita a Addison, La Bruyere, Cervantes, Jouy, Larra como a sus antecesores. Pero advierte de inmediato que ellos han escrito para sociedades formadas. Otro y “más favorable” es el caso del Perú en 1840. En efecto, “el cambio absoluto de sistema político, de comercio, de ideas y de sociedad que ha experimentado nuestro país en los últimos diez y nueve años con la brusca transición del coloniaje a la independencia, ha grabado en las costumbres el mismo carácter de inestabilidad que afecta a todas las cosas en semejante crisis. Las costumbres nuevas se hallan todavía en aquel estado de vacilación y de incertidumbre que caracteriza toda innovación reciente: las antiguas flaquean al fuerte empuje de la revolución. Qué coyuntura más favorable para los escritores que quieran mejorarlas?”.

Tenía Pardo y Aliaga, según se ve, una clara conciencia de la profundidad de los cambios que la emancipación había traído consigo, del desorden y desconcierto que reinaba en muchos ámbitos de la vida del país. Todo ello excita su vocación de servicio una de cuyas manifestaciones principales iba a ser, en el más puro estilo costumbrista, la crítica de las costumbres por medio de letrillas, artículos o cuadros en prosa y de comedias (ambos géneros se hallaban estrechamente unidos en el pensamiento de Pardo que consideraba a los cuadros de costumbres como "escenas de teatro en narración" y ambos fueron sus principales armas en la batalla cuyas primeras escaramuzas había librado en 1829 con "El carnaval de Lima" y en 1830 con *Frutos de la Educación*.

Cabe entonces la pregunta acerca de cuáles eran las costumbres cuya corrección o mejora se proponía Pardo. La revisión de los textos evidencia que una de sus preocupaciones centrales fue la educación de los jóvenes. A este tema consagra su primera comedia, *Frutos de la Educación*, estrenada en Lima el 6 de agosto de 1830.

La acción de la obra se desarrolla en 1828 o 1829 y la trama gira en torno a los proyectos matrimoniales que imaginan D. Feliciano y Da. Juana, para su hija Pepita. Feliciano se ha visto forzado a disponer de los bienes de su pupilo Bernardo a quien por ello y a pesar de la oposición del joven quiere casar con su hija ("siendo miembro de la familia será muy fácil entretenerlo"). Mientras tanto el tío Manuel favorece las pretensiones de un inglés, D. Eduardo. Este es el plan que se impone con el apoyo entusiasta de la madre y la aceptación de la niña. Cuando el noviazgo camina normalmente, D. Eduardo sorpresivamente rompe la relación. La causa, el austero inglés se ha escandalizado por la forma demasiado libre como su novia ha bailado una zamacueca. En el desenlace, el buen tío ofrece su ayuda para solucionar los problemas económicos de Feliciano, se descubre que Bernardo era reacio a la idea del matrimonio con Pepita porque tenía tres hijos con una mulata de la vecindad. La posibilidad de que en Don Eduardo "vuelva a encen-

derse la llama" insinuada por el tío cierra con un rayo de esperanza la acción.

Aunque disfrazada un tanto por el enredo matrimonial, la lección central de la comedia tiene que ver con la educación deficiente de Pepita y Bernardo. Estas carencias explican las extremadamente desenvueltas maneras dancísticas de la niña y la ociosidad y la afición por el juego de Bernardo y su relación con una mulata (inaceptable para la época). El título "Frutos de la educación" podría entenderse entonces como los malogrados frutos de una educación descuidada. O como dice Enrique Carrión, "son las malas consecuencias de una desacertada educación de dos vástagos de la clase decente, criados a la antigua". Esta preocupación por el tema educativo muestra que Pardo en 1830 participaba de la convicción común del liberalismo ilustrado tanto sobre la necesidad de difundir la educación cuanto acerca de que el énfasis en el problema educacional era precisamente uno de los rasgos que mejor distinguía al nuevo sistema republicano y democrático y lo contraponía al colonial. El propósito crítico de Pardo en esta comedia se completa con censura a la costumbre de antigua data que llevaba a los padres a disponer a su antojo y según sus conveniencias o intereses, el matrimonio de los hijos.

La segunda comedia de Felipe Pardo, *Una huérfana en Chorrillos*, (escrita en 1833 y no publicada ni representada en vida del autor) vuelve a mostrar su inquietud por el tema de la educación. Se trata en este caso de una huérfana, Flora, cuya moralidad bajo el cuidado de una tía y un tutor inescrupulosos, corre grave peligro. Aparece entonces como salvador providencial, otro tío que arranca a la joven del poder de los malos cuidadores y da pasos para asegurarle un destino mejor.

Para llevar adelante su propósito el buen tío cuenta con la educación que de niña recibió la sobrina: "sólo seis meses / creo a borrar no alcanzar / la impresión de tantos años / de lecciones continuadas / y prácticas de moral..." Y tiene razón, Flora

comprende el peligro en que se hallaba y accede a marcharse con él.

Resulta interesante recordar en relación a este asunto que Pardo no fue ajeno a la tarea educativa. Según afirma Luis Monguió, el escritor "colaboró durante los años 1831 a 1834 con el literato español José Joaquín de Mora, entonces residente en Lima,. En la abortada empresa de fundar un establecimiento para la enseñanza externa, el Ateneo del Perú, en el cual Pardo hubiera estado a cargo de los cursos de literatura". Y aunque el Ateneo no llegó a funcionar, Pardo dictó de todos modos clases a grupos de alumnos que Mora recibía en su casa. Coincidentemente, Raúl Porras menciona que en 1830, meses antes del estreno de su primera comedia, Pardo y Aliaga pronunció un discurso "sobre la necesidad de las matemáticas y conveniencia de la paz para que progresen las ciencias y los estados". A lo que debe agregarse que durante el tiempo (enero a setiembre de 1830) en que Felipe Pardo dirige el periódico *El Conciliador*, los editoriales que presumiblemente redactó él mismo, tratan con frecuencia del tema educativo.

En ambas comedias aparece otro de los temas principales de Pardo: el papel de los extranjeros en la joven sociedad peruana. En *Frutos de la Educación*, el inglés don Eduardo es el instrumento adecuado para expresar las opiniones de Pardo y para que funcione la conocida técnica costumbrista del perspectivismo y contraste. Desde su perspectiva extranjera observa don Eduardo las costumbres peruanas y las contrasta con las suyas o con sus principios. Los resultados son desastrosos, ya lo sabemos, para la joven bailadora de zamacueca.

Otra es la situación en *Una huérfana en Chorrillos*, comedia en la que aunque no figura ningún extranjero, un rol principal lo juega el joven Quintín que por haber vivido un tiempo en Francia se siente autorizado para menospreciar o descalificar usos, costumbres y personas nacionales. También aquí Quintín mira desde una perspectiva distinta y descubre el contraste, pero su punto de partida es falso: ni es francés, ni ha

asimilado verdaderamente la cultura francesa, su figura, su accionar y su lenguaje son ridículos. Por ello no representa la opinión de Pardo sino que sirve más bien para que el autor ataque duramente a muchos fatuos connacionales que envanecidos por viajes intrascendentes miran por sobre el hombro lo peruano.

El tema reaparece con mayor amplitud en el artículo "Ópera y nacionalismo" del número dos de *El espejo de mi tierra* (8 de octubre de 1840), artículo de costumbres suigeneris en que el ingrediente costumbrista es mínimo (regocijada descripción del comportamiento de algunas personas en el teatro) mientras que el énfasis mayor está puesto en una reflexión sobre el nacionalismo y en una crítica sobre la temporada de ópera de ese año.

En cuanto al tema del nacionalismo se refiere, la afirmación central de Pardo se resume en la conclusión: "He aquí lo que se llama no tener ideas fijas de nacionalismo". Para llegar a este resultado, el escritor ha comenzado por sostener: "Entre la multitud de ideas nuevas que la revolución ha transportado al Perú, pocas han tenido una aclimatación menos feliz que la idea de nacionalismo". Y para demostrarlo se empeña en exhibir las diversas y contradictorias formás como se trata a los extranjeros. Si se trata de hispanoamericanos, el término se carga de hostilidad sobre todo si hay algún interés pecuniario de por medio o si el aludido puede alterar de algún modo la situación personal del hablante.

La situación varía radicalmente respecto a "los extranjeros que no son hispanoamericanos" cuya amistad es exhibida en la mayoría de los casos como motivo de orgullo aunque no falten ocasiones en que se manifieste, contradictoriamente, cierto rechazo. Todo esto en lo que se refiere a los individuos. En lo que a las relaciones entre naciones concierne, reina similar indefinición en ideas y actitudes. No hay, pues, "principios seguros entre nosotros", por el contrario, "las distintas épocas y

los distintos intereses momentáneos y personales deciden de nuestras opiniones”.

La cuestión del nacionalismo deriva de pronto en la educación, leit motiv pardiiano como sabemos. Dice: “Las naciones, como los hombres, tienen un período en que necesitan formarse para la vida social; y esta formación es más perfecta mientras mayor es el número de ideas que en la educación se nos transmiten”. Las ideas formadoras, en el caso de los países, “deben pasar de los pueblos viejos y cultos a los pueblos nacientes. El comercio con los extranjeros es indudablemente el vehículo de esta mejora”. Y la educación así recibida consiste en “los progresos del espíritu humano en las ciencias, en las artes y en los ramos que influyen de manera más o menos directa en la felicidad del hombre” y debe llevar al triunfo del principio de la sociabilidad “que es uno de los más notables distintivos del animal racional”.

La necesidad de la educación proclamada ya en 1830, sigue siendo en 1840, un elemento fundamental en la visión del mundo de Pardo. Es decir que por lo menos en este aspecto, Pardo mantenía su adhesión a un principio básico del liberalismo ilustrado. Complementariamente, la presencia de extranjeros siempre que sean cultos y de buena posición social (léase burguesía ilustrada) y además honestos y trabajadores, constituye un factor de progreso y sus opiniones pueden ser consideradas como indicadores del pensamiento, las actitudes y las costumbres. También son importantes los viajes al exterior siempre que busquen una efectiva aprehensión de valores culturales y no se limiten a frívolos e intrascendentes paseos.

Nos referimos ahora a la letrilla “El Carnaval de Lima”, buen ejemplo de texto costumbrista en verso, en el que Pardo utiliza de nuevo la perspectiva de un personaje extranjero (un inglés otra vez) para condenar los excesos a que da lugar la tradicional costumbre del juego carnavalesco y a la letrilla “Corrida de toros”, ácida crítica de este espectáculo también tradicional y de los desórdenes que su realización suele propi-

ciar. Será como dice César Miró que a Pardo “le molesta el ruido de la murga callejera”? Sin duda, pero —recordando el prólogo a *El espejo de mi tierra*— podría también pensarse que el propósito de Pardo es ayudar a que se corrijan o desaparezcan antiguas costumbres (que su buen gusto y su educación refinada rechazan) aprovechando de la situación de general inestabilidad que brinda la “coyuntura más favorable” al costumbrista crítico. Algo semejante puede decirse del justamente celebrado artículo “Un viaje” en el que el escritor se burla de las maneras antiguas de viajar que contrastan con las suyas, forzado a viajar muchas veces según los azares de su vida política (de nuevo, pues, perspectivismo y contraste) y también del otro gran artículo de Pardo, “El Paseo de Amancaes” en el que con derroche de humor y sin aspereza el autor se ríe de usos y costumbres típicos (y por tanto de antigua procedencia).

En resumen, pues, las deficiencias de la educación “a la antigua”, el manejo por los padres de los matrimonios de los hijos, la situación de los extranjeros, la desorientación en cuanto al nacionalismo y la persistencia de costumbres anticuadas a las que moteja de bárbaras y de mal gusto, son las preocupaciones principales de Pardo costumbrista. Desde su adhesión esencial al Perú, desde su apuesta por el progreso y confiado en el poder de la escritura Pardo expresa su disconformidad y organiza su discurso crítico. Si bien se ve, ello significa que como escritor de costumbres Pardo se muestra en cierto sentido crítico de la colonia, ya que la mayoría de sus ataques se refieren a usos heredados de la época virreinal, actitud muy diferente a la que asumirá años más tarde en sus principales textos políticos.

Finalmente, un dato importante para la historia literaria de Pardo. Toda su obra costumbrista se escribe entre 1829 y 1840, es decir entre los veintitrés y los treinta y cuatro años de su edad. El escritor costumbrista es, pues, el joven Pardo. Con el correr del tiempo sus ideas y sus intereses literarios variarán.

LA POESIA CIVICA

1. Cuestiones previas

Entiendo por poesía cívica aquella en que el amor al Perú, el deseo de contribuir a su progreso y el temperamento crítico de Felipe Pardo se expresan en dos clases de textos: aquellos que describen con elogio a la patria y manifiestan su deseo de servirla y aquellos otros en que por el contrario se censuran distintos aspectos del sistema y de la práctica política y se proponen cambios.

A diferencia de la obra costumbrista que utilizando prosa o verso se escribe entre 1829 y 1840, según se ha visto, la obra cívica sólo se hace en forma versificada y a lo largo de toda la carrera literaria de Pardo. Cabe advertir sin embargo que los textos fundamentales de esta sección de su obra son de los años 1843, 1855, 1856, 1857 y 1859. Corresponden; pues, a la madurez de Felipe Pardo como ser humano y como escritor.

En el corpus de la poesía cívica de Pardo figuran cerca de veinte textos entre los que destacan "La Lámpara", "El Perú", "Vaya una república" y "Constitución Política". No incluimos en este repertorio las sátiras dirigidas contra personajes del mundo político peruano que pertenecen a la sección específicamente satírica de su producción.

Pardo y Aliaga era un convencido de la eficacia social de la literatura. Le atribuía el poder de corregir las costumbres (esa es la certeza que alimenta su obra de costumbrista) y la fuerza necesaria para actuar sobre la vida política del país (esa es la convicción que ilumina su obra cívica). Y es en ésta en la que de manera mas visible se manifiestan su preocupación por el Perú, sus ideas acerca de la realidad nacional y su exigente sentido crítico.

No tenía Pardo un proyecto nacional, ciertamente. Manejaba en cambio un conjunto de ideas y propuestas acerca de lo que hemos llamado “deber ser” de la patria peruana, ideas que intentó llevar a la práctica cuando desempeñó funciones públicas o cuando hizo política (aspectos que no nos corresponde tratar en esta oportunidad) y que son las mismas que se expresan en sus escritos cívico-literarios algunos de los cuales examinaremos de inmediato luego de una breve digresión. Si bien Don Felipe no tuvo un proyecto nacional, habrá de ser su hijo mayor, Manuel Pardo y Lavalle, heredero de sus preocupaciones cívicas, fundador del Partido Civil y primer presidente civil del Perú, quien elaborase si no un proyecto nacional en el sentido moderno del término, al menos un plan de acción para el Perú que consta en la Declaración de Principios y en el programa de gobierno de su partido.

2. La poesía cívica: primera etapa

La oda “Vuelta de un peruano a su patria” se publica en el *Mercurio Peruano* (de 17 de abril de 1828), es decir a poco más de un mes del regreso de Felipe Pardo al Perú (había desembarcado en el Callao, luego de pasar siete años en España, el 11 de marzo del mismo año). Se trata de un texto juvenil (Pardo nació el 11 de junio de 1806) el primero que publica, pero por eso mismo de un extraordinario valor testimonial ya que permite conocer su estado de ánimo y sus proyectos al volver al país.

Estamos ante un enfervorizado arranque de patriotismo inspirado por la emoción del regreso: “Así, oh patria, al mirarte / mi corazón en júbilo se inflama / y con noble entusiasmo / ansía beber la fuente de tu gloria”. Viene luego una dura condenación del régimen virreinal: “Del fiero despotismo / el monstruo detestado” con expresa mención del oro y de la plata que se llevaba a España mientras al pueblo peruano se le cargaba de cadenas. Y luego una breve referencia a las luchas por la emancipación.

Pero la parte más interesante del poema es aquella que se inicia con una lamentación por haber dejado el Perú: “y entonces, ay, perdí tus sacros muros...” La distancia que no impide el recuerdo —“De mi pecho / nunca has estado ausente...”, alimenta en cambio el dolor: “Cuantas veces, llorando / mi malhadada suerte / al cielo he dirigido / plegaria fervorosa / para tornar a verte...” En España “morada odiosa de la opresión”... cuántas veces, venero de consuelo / a mis ardientes ojos te has mostrado...”

La intensidad del sentimiento del ausente lo lleva a una extraña visión en la que en la tumba de Felipe II en El Escorial, se ve “por romper sus cadenas forcejeando el indio por tres siglos sometido” que invoca el nombre de Ayacucho. Y aunque son muchos los esfuerzos del “déspota insolente”, finalmente el indio se libera. No se ha tratado sin embargo de “un sueño falaz”. La realidad de la joven patria peruana permite abrigar las más grandes esperanzas, la libertad en ella impera: “En ronco acento / Libertad clama el hondo de los mares / responde libertad sonoro el viento...”

El poema concluye cantando en tono exaltado a la Patria amada a la que se retorna con el espíritu colmado de ideales. A ella se le desea salud y gloria y también “a los valientes destructores de torpe despotismo... a los bravos peruanos / a los incontrastables vencedores”. Y así en tono mayor “salud, hijos del sol, salud hermanos”, se cierra la composición.

De la misma índole es el poema “Al aniversario de la independencia del Perú” (Mercurio Peruano, 28 de julio de 1828). Se trata otra vez de una oda en la que el tema del amor a la patria y del culto a la libertad constituyen el eje vertebrador de un texto en que reaparece la condena al despotismo hispano...” Entonces del horrendo despotismo / la asoladora imagen... cayó desecha al suelo / y el ídolo precioso / de la santa libertad bajó del cielo”. La mención a la batalla de Junín es inevitable y la de Ayacucho va precedida de una enumeración de las grandes victorias de la historia de Espa-

ña cuyos heroicos protagonistas... “volaron a Ayacucho / y al Peruano rindieron sus laureles”... Y si algún nuevo déspota apareciera... “sírvale de escarmiento / ver que clavado en la rendida frente / de la fiera española / el estandarte del Perú tremola”, imagen algo tremendista pero adecuada al fin de cuentas al clima de exaltado patriotismo que en el poema se respira.

En estos dos juveniles poemas y desde nuestra perspectiva importa más que el mérito artístico, que lo tienen, el testimonio de una posición ideológica definidamente liberal semejante a la de los hombres que hicieron la independencia y que es la misma que se expresa por ejemplo en las composiciones patrióticas de Melgar (que Pardo no pudo conocer) y en los muchos poemas del período de la emancipación. Sin embargo hay una diferencia importante que da a estos textos una significación especial. Pardo era hijo de un alto funcionario de la administración virreinal y acaba de estar seis años en España (aunque es cierto que bajo el régimen autoritario de Fernando VII). Asombra entonces la radical condena del sistema colonial y el tono mayor de su profesión de fe liberal.

El casi inmediato descubrimiento de las abrumadoras y numerosas incipencias de la realidad política peruana (muy diferente seguramente de la que Pardo desde España imaginaba), con el espectáculo cotidiano de las luchas que las ambiciones desbocadas originaban y de permanente inestabilidad, enfriaron prontamente el sincero pero tal vez un poco ingenuo entusiasmo del joven escritor que se acerca entonces al cenáculo conservador que presidía José María Pando y al que pertenecían figuras importantes como Andrés Martínez, Manuel Ignacio de Vivanco, José Joaquín de Olmiedo, José Joaquín de Mora. A partir de ese momento, Pardo va a inclinarse hacia las ideas predominantes en ese grupo que, como dice su hijo Manuel, eran aquellas que proponían “la reforma por el principio de autoridad”.

3. La poesía cívica: segundo momento

Uno de los más bellos poemas de Pardo (que no era gran poeta lírico pero sí excelente prosista y comediógrafo de buen nivel) es, qué duda cabe, "La Lámpara", escrita en Yura en 1843. La historia es la siguiente: en enero de ese año un pronunciamiento exitoso (en cuya gestación tuvo Pardo mucho que ver), llevó al poder a su antiguo amigo Manuel Ignacio de Vivanco. Vivanco nombró a Pardo Ministro de Relaciones Exteriores, designación que lleva a otro amigo, José María Seguín, a dedicarle un poema en el que llama a Pardo "Lámpara solitaria / que los escombros del Perú iluminas" y le augura que así como ahora alumbró ruinas, en el futuro "Harás lucir un día la opulenta / formidable nación...". Felipe Pardo emocionado, responde con "La Lámpara", confidencia autobiográfica de subido valor lírico.

Con modestia advierte que en su pequeña llama se podrá encontrar "ejemplo de consecuencia" pero no de grandeza. Aceptando sin embargo el calificativo, dice "Lámpara solitaria, ardí en el templo / y aunque con luz escasa ardí constantemente / y por siete años que bramó incesante / no me apagó una vez el huracán" (alusión clara a los siete agitados años transcurridos para Pardo, entre el derrocamiento y muerte del General Salaverry, de quien fue partidario, y la subida al poder de Vivanco). Y así seguirá brillando aunque ya no solitaria sino acompañada por miles de antorchas (las multitudes que siguen al caudillo Vivanco) "en la atmósfera esplendente / en que hoy se envuelve el Perú". Lo que sigue es un largo y encendido elogio al gobernante y amigo, luego del que y prosiguiendo con la operación alegórica, concluye el poeta: "La Lámpara ya a tanto no aprovecha, / más está de su suerte satisfecha / que en la rada bellísima / ancló la embarcación..."

Interesa comentar cómo Pardo reconoce haber cumplido un papel en la vida política del país. No se arrepiente de sus luchas (contra la Confederación Perú-boliviana por ejemplo) ni de su conducta pública en general y al hablar de su propio

ejemplo piensa de seguro también en su labor como Vocal de la Corte Superior de Lima, que lo era desde 1840, y tal vez en sus lecciones costumbristas en *El espejo de mi tierra*. Convencido de su verdad se ratifica en ella y la proclama.

Antes y después de “La Lámpara”, Pardo y Aliaga había publicado varias sátiras políticas como “Los paraísos de Sempronio” (1833), la fábula “Las abejas y el zángano sarnoso” (1834), dura crítica a la vida política peruana desde la independencia, que guarda cierta similitud con la fábula de Mariano Melgar “Los gatos” publicada en *El Republicano* de Arequipa, el 23 de junio de 1827, “El Reformador y el Eco” (1837), “El Ministro y el aspirante” (1844).

4. La poesía cívica: etapa final

Comprende los textos de los años cincuenta que son de dos clases. Está por un lado, “El Perú”, poema descriptivo, laudatorio y en alguna medida didáctico y por otro lado las composiciones políticas, como las breves “A mi hijo en su día” (1855) y “Triste realidad” (1857) y sobre todo los dos más importantes textos, “Vaya una República” (1856) y “Constitución Política” (1859).

Nos referimos primero a “El Perú”, extenso poema en treintiséis octavas, escrito probablemente en 1856. A la manera de la silva “A la agricultura de la zona tórrida” de Andrés Bello, ampliamente conocida en Hispanoamérica desde su publicación en 1826, el poema de Pardo se configura como una vasta pintura verbal o correlato literario de la geografía, el clima y las riquezas naturales del país. La significación de “El Perú” no se agota sin embargo en el nivel descriptivo manejado en base a una notable riqueza imaginativa que se resuelve en adjetivación abundante y precisa. Frecuentes reflexiones y una invocación final dan testimonio de la cada vez mayor preocupación de Pardo y por la situación del Perú.

El poema se abre dando cuenta de la inquietud del escritor ante el espectáculo de los pueblos americanos a los que "un vértigo satánico... lleva a hundirse en abismo profundísimo" (giro metafórico que alude a las guerras, conflictos internos, desórdenes que caracterizaban la vida de los pueblos latinoamericanos en las décadas posteriores a la independencia).

Confianza en que los designios divinos no han de querer la desgracia de América y menos aún la de "la nación que fundó Manco" es lo que se expresa en la segunda parte para pasar enseguida a la sección de mayor valor literario, esto es la poética y detallada descripción de la realidad física del Perú. La presentación del contraste entre la profusión de dones naturales y su lamentable de situación de país en que "la civilización está en la infancia" da la tónica de la estancia cuarta.

El poema se cierra con una invocación a los peruanos para que asuman la responsabilidad de convertir en realidad las promesas de ventura que la propia naturaleza encierra. El llamado es particularmente enérgico para aquellos a "los que al proletario en bienandanza aventajáis y en clara inteligencia". A ellos conmina:

Cumplid vuestros patrióticos deberes
ennobleced a un pueblo desidioso,
grabadle con eternos caracteres
que de la libertad el bien precioso
lo dan la actividad de los talleres
y el seno de la tierra generoso
y la virtud, no el ocio ni los vicios
ni el tumultoso ardor de los comicios

Repárese en que el elogio al trabajo artesanal, manufacturero y agrícola y la censura al vicio y a la ociosidad van junto con la recusación de los actos electorales (frecuentemente conflictivos y desordenados entonces) como posible causa de la prosperidad del país. La creciente animadversión hacia los usos democráticos del modo que en el Perú se daban, era ya

tan fuerte en Pardo que no vacila en manifestarla un poco a contrapelo en medio de un poema bucólico y patriótico.

“El Perú” constituye una estación singular en la obra cívica de Pardo, casi como un remanso de paz campesina con elogio de la vida retirada, en medio de la violencia satírica de los grandes poemas políticos que analizamos luego. Y sus méritos literarios son grandes. La casi segura inspiración proveniente de la silva sobre la zona tórrida de Bello se limita al tipo de composición y no deviene en imitación en un texto tocado más bien por el encanto de una originalidad verdadera y encendido desde dentro por la llama del amor al país.

Presidiendo el conjunto de textos específicamente políticos está el soneto titulado precisamente “Para servir de advertencia a sus composiciones políticas”, suerte de prologuillo informal en que el escritor advierte que no pondrá dique a su franqueza y también que “al no tener empleo que se vaya a pique”, carece de intereses personales lo que garantiza su objetividad. Se pregunta luego “Por qué he de respetar las falsedades / que en desconcierto atroz ponen al mundo?” y termina en tono admonitorio: “Lector, los males de la patria apuran / y hablar es fuerza / Si arden mis verdades / también ardenios cáusticos y curan”.

Las verdades que arden como cáusticos comienzan a expresarse con un revelador epigrama titulado “A mi hijo en sus días” (1855) escrito con motivo de la llegada de su hijo Manuel a la mayoría de edad y por lo tanto a la condición de ciudadano. Tal circunstancia impulsa a Pardo a escribir los conocidos versos: “Viendo que ya eres igual / según mandan las leyes / al negro que unce tus bueyes / y al que te riega el maizal” en los que estalla su rechazo airado a la igualdad que el sistema democrático supone. El encendido liberalismo de los veintidós años se ha convertido con el correr del tiempo en conservadora visión del mundo.

“Vaya una República! Epístola satírica”, también conocida como “Epístola a Delio” es uno de los dos más importantes textos políticos de Pardo y Aliaga. Fue escrita con motivo de la decisión de la Convención Nacional de trasladar su sede a Chorrillos ante la amenaza de la terrible epidemia de fiebre amarilla que se presenta en Lima en 1856. Así lo dice Pardo en la “Advertencia” que precede al poema que testimonia ya su indignación por el acuerdo de la Convención cuyos miembros sólo piensan en salvarse sin preocuparse por la suerte de la mayoría de la población. En su ira, el escritor trae a colación ejemplos de gobernantes como Pedro V de Portugal o Napoleón III de Francia que en situaciones similares se dedican personalmente a socorrer a las víctimas y a prevenir mayores males.

La “Epístola a Delio” (728 versos, ciento cuatro estrofas) lleva un epígrafe de Cicerón —“Quam Republicam habemus”— y tiene una estructura tripartita. La primera parte lleva como título “La Peste”, la segunda, “El Garito” y la tercera, “Los despropósitos”.

En “La Peste” se describe la conmoción que causa en Lima la epidemia de fiebre amarilla aunque el énfasis está puesto en el afán por salvarse de los miembros de la Convención Nacional, que deciden prontamente el cambio de sede a Chorrillos sin preocuparse de la suerte que en semejante, difícil trance va a sufrir la mayoría de la población. Leemos: “Socórrase a los miembros de la Asamblea / y así del pueblo calman / sin gran tarea / las agonías / pues son el pueblo mismo sus Señorías”. Termina la primera parte haciendo escarnio del acuerdo de la Convención de instalarse en lo que ha sido una casa de juego...” Tinteros... campanilla / sillas, curules / y suena el pito / Y ábrase las sesiones / en un garito”.

La segunda parte se organiza en una alternancia de estrofas dedicadas unas a describir al garito y a sus concurrentes y otras a presentar irónicamente la labores legislativas de la Convención. En un paréntesis se da cuenta de una de las principales críticas del Pardo de esos años al sistema político impe-

rante, la que censura la forma de las elecciones: "Dinero, intrigas, palos / suplantaciones, / Delio, esto es lo que engendra / nuestros Solones; / sufragio libre / llámanse fechorías / de ese calibre".

"Los despropósitos" es el título de la tercera y más interesante parte de la Epístola. Un buen número de estrofas se dedica a practicar sin remilgos ni miramientos un recuento sumamente crítico de las primeras décadas de vida republicana marcadas entre otras cosas por la desordenada sucesión de Constituciones, leyes y códigos generalmente muy distanciados de la realidad del país: "Dannos instituciones / dannos derechos / Muy bien! pero elocuentes / claman los hechos / contra esa sarta / de artículos estériles / que llaman Carta". Puede verse aquí un cercano anuncio de la "Constitución Política" el principal texto político de Pardo. Otro asunto en que la pluma del escritor se encarniza es la abolición de la esclavitud, decisión a la que el espíritu aristocrático de Pardo y Aliaga era particularmente sensible, según se ha visto. Dice ahora "veinte mil negros / se han dado de alta / no abrevó el Tibre / en sus mejores días / recua más libre". Y más adelante: "Son libres, que lo sean / muy bien pensando... más lo de ciudadanos / eso se atasca".

Hacia el final, el texto adquiere un revelador e interesante aire de justificación personal que interesa comentar. A quienes, principistas, puedan tacharlo de absolutista, les responde: "no soy absolutista; / no quiero embustes / ni embrollo eterno / Quiero libertad y orden / quiero gobierno" (Y libertad y orden parece haber sido en efecto la divisa política del Pardo de la madurez pero entendiendo por orden un sistema organizado sobre la base una autoridad fuerte). Viene enseñada —algo fuera de contexto— un elogio de Napoleón III en quien pareciera encarnarse para el autor el ideal de gobernante: "Oh si aprendiera de ellos / el Nuevo Mundo!". El pensamiento conservador del escritor se endurece luego: "Constituir en Congresos / pueblos nacientes / es comer viandas duras / sin tener dientes / es ponerse antes / que camisa y cal-

“a cubierto de cualquier imputación que pudiera suscitar contra mi buena fe y mi desinterés la amargura de mis verdades”... La conclusión se impone: “un escritor que no puede ser Ministro, ni Representante, ni Celador de barrio, es un ente privilegiado, en cuyo candor se puede descansar con ilimitada confianza”.

Pardo formula luego su tesis central: las constituciones peruanas pueden ser como obra de fantasía “los dijés más preciosos que ha creado taller legislativo” pero no guardan relación alguna con la realidad peruana. He aquí tempranamente descubierta y puesta en evidencia la nefasta disconformidad entre el país legal y el país real, el “ridículo contraste que ha formado siempre entre nosotros la letra de las instituciones, con la vergonzosa y miserable evidencia de nuestra estructura social” que tantos males ha acarreado a la república, “incesantemente disputada —dice Pardo— entre la opresión y la anarquía”. Esta grave situación proviene de que las leyes peruanas se han hecho “entresacando principios de las constituciones y los libros de otras naciones” en lugar de examinar la realidad de la sociedad peruana. Aquí Pardo juega con polisemia de la palabra *constitución* para afirmar que la constitución peruana está en el mismo Perú. La constitución de un pueblo “no es la manera caprichosa y ficticia en que un sistema político quiera hacerlo existir, sino la obra primitiva de la naturaleza perfeccionada paulatinamente por la observación y el estudio”. Luego, la Constitución como norma debe estar calcada sobre la constitución (entendida como la idiosincrasia, la manera de ser, la conformación social) del país.

Tal es la teoría constitucional de Pardo y Aliaga que está en la base de su texto, con el que se va a hacer evidente la paradoja de que “la constitución poema es la verdad y las constituciones —códigos, son la fábula”. En efecto, en toda la primera parte de la composición que está organizada en “Títulos” como los de una constitución verdadera, Pardo coloca al comienzo de cada estrofa lo que dicen las constituciones peruanas contrastándolo de inmediato con lo que en la realidad su-

cede. Se trata, pues, de un uso original de la vieja técnica de la antítesis que se da en este caso, entre el enunciado ideal, ligeramente irónico, del "deber ser" de la institución de que se trata en cada caso y el funcionamiento en la práctica de la referida norma que es el momento en que Pardo descarga toda su capacidad crítica satírica.

Los "Títulos" que aparecen en esta primera parte del texto son los siguientes: Religión, Soberanía, Gobierno, Ciudadanía, Derechos, Poder Legislativo, Formación de las Leyes, Poder Ejecutivo, Ministros de Despacho, Consejo de Estado, Poder Judicial, Régimen Interior y Ejército. De ellos extraemos algunos ejemplos:

TITULO III - Gobierno

Democrático electivo,
fundado en la unidad, republicano,
temporal, responsable, alternativo,
emanación del pueblo soberano;
y en final resultado es lo efectivo
de este calificar pomposo y vano,
que el Gobierno de intriga o fuerza emana,
y hace después cuanto le da la gana.

TITULO XIII - Ejército

El soldado es obediente
y jamás ha de ser deliberante,
a menos que ocurriere el caso urgente
de algún pronunciamiento interesante.
Ser le incumbe además constantemente
de los derechos públicos garante
Y como tal enseña sable en mano
a votar con acierto al ciudadano.

La segunda parte (estrofas cuarentidós a noventicinco) es la mejor expresión del pensamiento político general de Pardo y

Aliaga sobre el Perú y ya no sólo sobre las leyes constitucionales. Se trata de un corpus ideológico conservador radicalmente contrario al sistema republicano democrático y por ello mismo por completo opuesto al que con el juvenil fervor de los veintidós años inspirara los poemas “Vuelta de un peruano a su patria” y “Al aniversario de la independencia del Perú”. Los treinta años transcurridos desde entonces —pero sobre todo la experiencia directa de la vida política que si en algunos períodos llevó a Pardo a ocupar cargos importantes en otros lo arrojó al ostracismo, al infortunio y a la inseguridad y en general lo enfrentó con ambiciones, egoísmos, ignorancia y corrupción— parece estar en el origen de esta transformación que se inicia tempranamente cuando Pardo se vincula al grupo conservador que lideraba José María Pardo. Es lícito suponer complementariamente que la atroz experiencia de la enfermedad que había hundido al escritor en las tinieblas de la ceguera y en la impotencia de la invalidez, es responsable en parte al menos del pesimismo y la amargura que se respiran en estas páginas y de la inusitada dureza de su lenguaje.

En un primer momento, Pardo traza la imagen de lo que sería una verdadera democracia (el pueblo se convierte en nación culta y dichosa, no hay ultrajes a la dignidad de las personas, se respetan por igual los derechos del débil y del fuerte, el desorden no reina insano, etc.) y concluye: “Si esto con la República consigo / mil veces la república bendigo”. Pero como no ha sido así, se justifica su crítica implacable al sistema republicano que comienza por negar que pueda haber república “con razas desiguales / de blancos, indios, negros y mestizos / que uso de siglos a vivir condena / eslabonados a servil cadena...” Se trata dirá más adelante de una “inculta plebe” (“tener plebe tan roma / es del Perú la más fatal carcoma”) que sin embargo elige a los gobernantes y de algún modo “los destinos del Perú dirige”.

Como la libertad es la diosa mayor de las repúblicas democráticas, Pardo afirma que de amarla hace alarde pero precisa de inmediato que la libertad en que cree supone el orden

que solamente un poder robusto puede garantizar (es el autoritarismo esencial en las concepciones pardianas) y no una ley que sólo está en los papeles. Contra la ley que orgullosamente se proclama pero no se cumple, se levanta la cruda realidad de las elecciones fraudulentas, de los parlamentos estériles, del indio “que proclamado, libre vive abyecto / los puntapiés sufriendo humilde y mudo” y sometido en todo a los dictados de los poderosos. El mito del indio sumiso (“un pueblo que la nuca / humilde y espontáneo ofrece al yugo”) tan caro a quienes ignorantes sobre la verdadera idiosincrasia del indio, lo desprecian, aparece acá. Pero ese supuesto espíritu sumiso no se ve como una situación que debe desaparecer sino más bien como una condición natural del indígena que debe aprovecharse para “darle cuerdamente una molestia / útil a un tiempo al amo y a la bestia”.

Luego de estos extremos apenas sorprende que Pardo elogie a la colonia y que la prefiera “a estos tiempos que dan grima”. Esos tiempos fueron mejores porque no existía “este nivel tirano y repugnante / que aplasta al hombre de mayor valía / hasta ponerlo igual con el bergante”, ni existían manumisos ciudadanos, ni de chinos feísimas legiones... “Buscando seguramente atenuar la dureza de estas frases en las que el aristocratismo, o de Pardo parece haber hecho crisis, se advierte:

La igualdad del progreso protectora
la que ardorosa el mérito promueve,
la que la buena educación mejora
los dañados instintos de la plebe,
la que da y engrandece; es bienhechora
santa igualdad a que aspirar se debe;
la que para igualar quita y rebaja,
es igualdad que la justicia ultraja.

En la peculiar visión de Pardo y Aliaga se plantea así una visión no sólo bipartita sino antitética de los proyectos y las realidades políticas. Está por un lado la República que él sí bendiciría (pero que no existe en el Perú) y de otro lado la re-

pública realmente existente que por sus defectos y limitaciones repudia. De igual modo en el terreno de los principios y los ideales existen una libertad y una igualdad bienhechoras que en el trajín de la existencia cotidiana se convierten según él en prácticas aberrantes y perniciosas. Pero no se olvide que la imagen de una república democrática y las ideas de libertad e igualdad son herencia directa de la Revolución Francesa y constituyeron la base fundamental de los proyectos emancipadores y de los primeros sistemas legislativos definitivamente liberales de los países hispanoamericanos. Al combatirlos con la extremada dureza de su sátira, lo que Pardo estaba haciendo en el fondo era intentar, como Bartolomé Herrera, demoler la obra del liberalismo en el Perú, socavar las bases institucionales de la joven república pero no por cierto movido por un insano frenesí destructor sino para reemplazar lo a su juicio defectuoso, errado o corrupto con otro sistema de gobierno que es el que va apareciendo de modo no sistemático en las beligerantes estrofas de la "Constitución Política".

En relación a estas cuestiones, siempre he tenido la impresión de que la "Constitución Política" de Pardo es el eco político-literario un poco tardío de las ideas conservadoras de Bartolomé Herrera, las del discurso en los funerales de Gamarra en 1842, las del famoso sermón del 28 de julio de 1846, las del debate sobre el sufragio de los indígenas, por ejemplo. Recordemos algunas frases del ilustrado clérigo que proponía seguir la revolución ya iniciada (decía) contra la Revolución Francesa y que reconociendo que "todos los hombres son iguales en derechos" precisaba que este principio funcionaba "en iguales circunstancias" de tal modo que variando éstas por ejemplo en cuanto al nivel de conocimientos, la igualdad ya no tenía vigencia y que, en las exequias de Gamarra, se lamentaba de la pérdida del principio de autoridad: "casi todos han combatido toda autoridad y todas las autoridades han combatido entre sí" y de que "el espíritu secreto de partido había usurpado el amor a la patria...". El parentesco parece indudable pero no podemos ahora explorar el tema.

Tratando de organizar las propuestas que Pardo va planteando en este su texto fundamental, hay que señalar en primer término la separación de los tres poderes básicos cada uno de los cuales debe cumplir estrictamente su función. La libertad y la igualdad deben existir con las limitaciones señaladas pero garantizadas por una autoridad fuerte. Así:

Yo a buen Ejecutivo le diría
por toda atribución: coge un garrote
y cuidando sin vil hipocresía
que tu celo ejemplar el mundo note,
tu justicia y honradez y economía
y que nadie esté ocioso, ni alborote,
haz al pueblo el mejor de los regalos
dale cultura y bienestar a palos.

El modelo político que Pardo propugnaba era, pues, el de una república (aunque en algún momento elogia a la monarquía británica) con un régimen fuertemente autoritario y en el que seguramente (como no cabía restablecer la esclavitud) se restringirían fuertemente los derechos de los manumisos así como los de quienes faltos de educación no eran considerados aptos para ejercer a plenitud sus derechos civiles. En una sociedad de este tipo los favorecidos por la educación y la fortuna tendrían a su cargo en el más puro estilo patriarcal o paternalista, velar por el resto de la población.

No se trata por cierto de elogiar las ideas políticas de Pardo (algunas francamente inaceptables) sino solamente de presentarlas como parte indispensable de un estudio de su figura y de su obra. Pero lo que parece estar fuera de duda es que de este modo, el escritor con la mejor de las intenciones pensaba estar contribuyendo eficazmente al progreso del país y a la superación de sus problemas.

Las estrofas finales de "Constitución Política" son especialmente significativas. Alarmado o en un conato de arrepentimiento por la dureza de sus críticas, pide Pardo que alguien

le obligue a escribir mejor un canto lírico para que así “cese el furor satírico de que me tiene el amor patrio hidrópico”. Son, pues, el patriotismo, la adhesión al Perú y el afán por su progreso las fuentes de donde brota incesante, implacable y corrosivo el caudal de su censura. Con razón alguna vez se ha comparado a Pardo y Aliaga con González Prada, ese otro gran fiscal de la sociedad peruana, aristócrata como Pardo y como él apasionado por el Perú.

Balance

Si, como quiere Georges Poulet, el conocido teórico de la llamada crítica de identificación, “la sustancia de toda crítica es la toma de conciencia del otro... no hay verdadera crítica sin la coincidencia de dos conciencias” —opiniones que compartimos— mi trabajo como el que en esta ocasión hemos emprendido debe incluir una imagen del escritor estudiado, la imagen que del escrutinio de su peripecia biográfica y sobre todo en este caso de la operación de leer atenta y sistemáticamente sus textos, ha ido naciendo.

Sobre Felipe Pardo y Aliaga hemos venido sosteniendo que el amor al Perú, la disconformidad con variados aspectos de la vida social peruana, un talante crítico en permanente estado de alerta, una definida vocación literaria y una constante actitud de servicio público, son los rasgos determinantes de su fisonomía espiritual. Nos ratificamos en este diagnóstico y no vamos a volver sobre ello. Creemos necesario sin embargo perfilar algunos matices y formular ciertos distingos y precisiones.

Lo primero, aunque la estructura psicológica del escritor no varía en lo esencial a lo largo de sus sesentidós años de vida, es posible y necesario distinguir un Pardo juvenil y otro Pardo de la madurez, un Pardo liberal y otro conservador, un Pardo escritor costumbrista y otro escritor político, un Pardo hombre público y otro jubilado, un Pardo de buen humor y otro atrabiliario, un Pardo saludable y un Pardo enfermo. Y sus

textos fiel espejo de todas estas variaciones, trazan líneas que se cruzan una y otra vez provocando coincidencias o disonancias, encuentros y desencuentros que terminan por dibujar un verdadero rostro.

El propio escritor confiesa en tono autobiográfico en *El espejo de mi tierra*: “Me cuento por desgracia entre aquellos hombres colocados en los polos de la sociabilidad y a quienes casi nunca se ve navegando por la línea equinoccial: hombres que para pasar del bueno al mal humor no se detienen en ninguna región intermedia”.

Así el joven y saludable Pardo es el costumbrista de risa pronta y crítica suave que por un momento —la ilusión de los veintidós años, el vértigo emocional del regreso a la patria— cree en el liberalismo ilustrado y abomina del despotismo del régimen colonial. Pero hay otro Pardo, el conservador autoritario, aristocratizante y discriminador que ve en la pluralidad étnica y cultural del Perú una maldición y añora el virreinato. Es el Pardo de la edad madura (entre los cuarenta y los cincuenticinco años) al que la vida en general y la experiencia política en particular, le han hecho descubrir y condenar los errores de las personas y los males sociales. El Pardo que ha conocido el poder y la gloria tanto como la persecución y el destierro y al que atroz enfermedad va a ir reduciendo a la invalidez y la ceguera sin privarlo felizmente de la lucidez.

Recordar y justipreciar estos avatares de la existencia del escritor no significa sin embargo que postulemos una especie de fatalidad biográfica. Pensamos más bien que toda una gama de factores actuantes en el campo social han contribuido también en mayor o menor grado a trazar la conducta de Pardo y a señalar el rumbo de su itinerario ideológico y literario.

En primer lugar y en general la agitada y ratos convulsa vida política del país que descubre desde que pisa tierra peruana en 1828 al comienzo como observador preocupado y más tarde como protagonista activo. Dentro de este gran marco hay

que destacar como factores más específicamente actuantes en Pardo, la existencia del grupo conservador que dirigía José Antonio Pando cuyas ideas lo marcan profundamente; el proyecto de la Confederación Perú-Boliviana que lo radicaliza en su nacionalismo y lo impulsa a actuar de varias maneras en su contra; las figuras de Felipe Santiago Salaverry y Manuel Ignacio de Vivanco que lo atraen poderosamente, así como la de Bartolomé Herrera cuya presencia e ideas no pudo ignorar, aunque esta relación no esté documentada; las varias estancias en Chile y su amistad allí nacida con Diego Portales y Andrés Bello, entre otros.

Todo ello, lo biográfico y lo social, se inscribe sobre una personalidad que es básicamente la de un escritor es decir la de un hombre dotado del poder transformar la pluralidad heterogénea de sus contenidos anímicos y la múltiple presencia del entorno, en escritura, en un corpus verbal destinado a perdurar en la medida exacta de su logro estético. Y en este sentido opino que son los artículos de costumbres, los grandes poemas cívicos y las comedias —en ese orden— lo más importante literariamente hablando de una obra que, como la de Pardo, es a la vez producto artístico, testimonio de una conciencia patriótica y documento de época.

Debe apuntarse de otro lado que Felipe Pardo y Aliaga pagó tributo a un período de nuestra historia (de la historia latinoamericana en realidad) en que era inevitable que los hombres destacados asumieran diversas funciones, variados roles. Las tareas eran innumerables, las urgencias muchas, escasas en cambio las personas preparadas y con vocación de servicio. Los casos de Andrés Bello y Domingo Faustino Sarmiento, de José Martí y Juan Bautista Alberdi, entre otros, escritores y hombres públicos, ilustran suficientemente la situación.

En otros tiempos, en distintas circunstancias, la obra literaria de Pardo hubiera sido probablemente más abundante, tal vez mejor. Pero pensar así es ingresar al mundo seductor de

las ucronías, camino que no deseamos seguir por ahora. De mayor importancia nos parece afirmar con énfasis que Pardo fue un escritor de su tiempo, comprometido con su circunstancia. Distante de la opción del artepurismo puso su pluma al servicio de causas que creyó justas, primero la reforma de las costumbres, luego el cambio de sistema político. Y todo ello sobre el telón de fondo de su indeclinable amor al Perú. Podría decirse que para Pardo y Aliaga escribir en el Perú, quería decir escribir para el Perú, escribir en el Perú significaba escribir el Perú.

Señor Director:

Es el momento de poner fin a este discurso. Pero antes de hacerlo me voy a permitir, con su venia, formular una petición, la primera que presento como Miembro de Número de la Academia Peruana de la Lengua. Pido en efecto que la corporación acuerde, en el momento adecuado, llevar adelante la publicación, en edición crítica, de la obra completa de Felipe Pardo y Aliaga, incluyendo en versión facsimilar *El espejo de mi tierra* y una selección del epistolario. Creo que en el texto de mi exposición así como en la opinión general de la crítica, se encuentran los fundamentos de este proyecto. Felipe Pardo no debe seguir siendo un clásico de nuestras letras sin ediciones confiables y asequibles.

Debo también expresar mi reconocimiento al poeta Carlos Germán Belli, uno de los mayores en el mundo de la poesía hispanoamericana de hoy, por su generoso discurso de recepción en el que la finura de su espíritu y el temple poético de su verbo se expresan de modo admirable. Como lector antiguo, constante y acucioso de su obra que estimo de manera particular, como estudioso de ella y como amigo de muchos años, me alegra, me halaga y me emociona que haya sido Carlos Germán Belli, poeta y académico, el designado para recibirme. Como me alegra también que ante la ausencia del poeta Belli,

otro gran amigo y maestro de la crítica literaria, Jorge Puccinelli, haya asumido gentilmente el encargo de leer su texto.

Señores, en esta noche de celebración académica hay una ausencia que la ensombrece intensamente, inevitablemente, la de mi hermano Antonio, miembro también de esta Academia. Sin embargo, Antonio está presente en este acto en sus hijos que lo representan, en el recuerdo afectuoso que todos guardamos de él, en el reconocimiento que hacemos de la trascendencia de su obra. Además, la medalla que en breve se me ha de imponer es la suya, la que por tantos años llevó con honor y brillo. Su esposa Cristina y sus cuatro hijos, en gesto fraterno que me sobrecoge, han acordado entregármela para que sea yo quien la lleve a partir de hoy. Así lo haré y en su nombre y en el de mis mayores procuraré ser digno de tan alto honor.

Quiero, señores, que mis palabras finales dejando de lado la tristeza, adquieran el carácter de un acto de fe en la literatura que me alimenta, me alegra y me sostiene como lo ha hecho con innumerables personas desde el comienzo de los tiempos y como lo seguirá haciendo —no me cabe la menor duda— en el próximo milenio. De fe en la literatura que es por sobre todo diálogo siempre posible, siempre renovado, siempre gratificante entre autores y lectores a través de los tiempos y más allá de las distancias. Y decirles que en este momento escucho en lo más íntimo de mí ser un mandato que me impele a seguir hasta el fin en la literatura, con la literatura que es, para todos los que nacemos marcados por su signo bello y poderoso, el único modo que nos ha sido dado de justificar y dar sentido a nuestra residencia en la tierra.

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE
LOS LENGUAJES DEL ARTE*

Fernando de Szyszlo

La generosidad de los miembros de la Academia de la Lengua, de su directiva y en especial de su Presidente, el Dr. Luis Jaime Cisneros, son los culpables de que yo aparezca, un poco tímidamente es verdad, ante ustedes. Como sé que no es una decisión que se toma a la ligera me cuesta trabajo atribuirle solamente a la vieja amistad y al largo camino que hemos recorrido ambos desde que nos conocimos, en casa de Francisco Moncloa, seguramente en 1946, cuando Luis Jaime regresó de Argentina. Debo también recordar que la única pieza que he publicado que pretendía ser de creación literaria, un breve cuento, apareció en 1947 en la Revista "Mar del Sur" que en esos años, Luis Jaime Cisneros dirigía con Aurelio Miró Quesada. Gracias también son debidas a Mario Vargas Llosa que ha aceptado ser quien me reciba en el seno de la Academia.

La única razón de peso que puede otorgar a una persona como yo un sitio entre tan destacado grupo de escritores peruanos es mi indeclinable amor a la literatura. Si más adelante en este texto afirmo que estoy con los que creen que en la historia del hombre el signo, la forma, el diseño precedió a la

* Leído en la ceremonia de incorporación, el 13 de noviembre de 1997.

palabra en transmitir contenidos simbólicos, debo reconocer que en la historia consciente de este hombre que les habla, la palabra precedió a la imagen. No tengo ninguna memoria de haber, no digo pintado, de haber dibujado nada, ni haber tenido deseo de hacerlo, antes de los 17 años, terminada ya mi educación escolar con los jesuitas del Colegio de la Inmaculada en la Avenida Nicolás de Piérola, en el centro de Lima.

Pero tengo una memoria muy clara de los libros que he leído en mi adolescencia. De mis lecturas de infancia sólo recuerdo esa especie de enciclopedia que se llamaba "El Tesoro de la Juventud", aparte de ella quisiera poder olvidar que en mi infancia leí también novelas policiales de Sexton Blake e historias de Tarzán de Edgar Rice Burroughs. No recuerdo sin embargo haber leído libros para niños; "El Principito" todavía no había sido escrito y seguramente todavía en esa época Saint-Exupery hacía vuelos nocturnos de correo en biplanos por las pampas argentinas.

Felizmente a los catorce años tuve suficiente criterio como para prestarme de mi compañero de clase José Durand Flórez, unas maravillosas ediciones in-folio de Julio Verne ilustradas en el estilo de Gustave Doré. A través de Verne y de Alejandro Dumas se abrieron para mí las puertas de ese mundo fascinante y encantado que es la literatura. La literatura me ha alimentado y angustiado, me ha aterrado y ayudado cuando en la soledad necesitaba amigos. He vivido con ella varias vidas y compadezco a las personas que no hayan disfrutado de esas amistades. Como muchos latinoamericanos de mi generación debo a la revista argentina "Leoplán" mis primeras lecturas de novelistas rusos, Dostoyevski y Tolstoi fueron pasiones tempranas. Vino después Balzac y la novela realista francesa: Flaubert y Stendhal.

Luego llegó la experiencia inolvidable de "La Montaña Mágica", de la novela norteamericana, especialmente Faulkner y finalmente la lectura afiebrada de Marcel Proust, en la traducción que iniciara don Pedro Salinas y que terminara Mar-

celo Menasché. Como la traducción estaba en proceso los libros en la edición de Santiago Rueda llegaban de Buenos Aires muy irregularmente y conocimos esa ansiedad que fue común en Francia en el siglo XIX, cuando los lectores esperaban los capítulos de las novelas de Balzac publicadas en folletín.

Después vinieron obras tan importantes como la prosa y la poesía de Jorge Luis Borges. En París en 1949 encontré a Octavio Paz: haberlo conocido pasará "por un raro privilegio" del que siempre fui consciente. Poco después leí maravillado "Pedro Páramo" de Rulfo y llegó entonces el gran deslumbramiento de "La Ciudad y Los Perros" y todas las inolvidables novelas de Mario Vargas Llosa que siguieron. Indudablemente que el éxito internacional de "La Ciudad y Los Perros" abrió las puertas para que lectores de todas partes del mundo descubrieran y pudieran entrar en contacto con todo un grupo de brillantes escritores latinoamericanos. A lo que vino entonces se llamó el "boom" y dentro de él aparecieron libros tan valiosos como "Cien Años de Soledad" de García Marquez y "Tres Tristes Tigres" de Cabrera Infante.

Simultáneamente realicé el descubrimiento de la poesía. La poesía me ha acompañado también toda la vida, pero aún más, ha estado presente en mi pintura.

Muchas veces la lectura o la relectura de un poema me ha provocado un clima, una atmósfera, un estado de ánimo que ha resultado en un cuadro. Si bien he leído poesía francesa desde muy joven, en que comencé con Baudelaire, a quien luego siguieron Rimbaud, Verlaine, Saint-John Perse, Paul Valery y los surrealistas; es lógicamente, la poesía en mi lengua la que ha estado más cerca de mí. San Juan de la Cruz, Fray Luis, Quevedo y Góngora son lecturas que nadie puede haber hecho sin quedar permanentemente afectado. Algunos de esos poemas, o fragmentos de ellos, los tengo hasta hoy impresos en mi memoria. De la poesía contemporánea en español son los latinoamericanos a los que más próximos he sentido, Vallejo y Neruda son dos poetas que he frecuentado toda mi vida, pero

al lado de ellos están Octavio Paz, Westphalen, César Moro, Enrique Molina y la gente propiamente de mi generación como Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy y Blanca Varela.

Esta vieja relación de un pintor con la literatura me hace pensar que puede tener sentido compartir con Uds. algunas reflexiones sobre los lenguajes del arte que me han perseguido desde siempre.

Desde la prehistoria hasta hoy el hombre ha conocido diferentes fortunas, sufrido muchos cambios, ha vivido épocas de fanatismos sangrientos, de intolerancias, de barbarie y de gloria, todas con el correr del tiempo se han convertido en épocas legendarias, en mitos.

Es difícil decidir si Aquiles es menos histórico que Homero, en todo caso es evidente que conocemos mejor a Ulises que a Homero o que a ninguno de sus contemporáneos, y que Dimitri Karamasov, Charles Swann y Julián Sorel forman parte del grupo de personas que hemos conocido profundamente, tanto o más que a algunos de nuestros más cercanos amigos.

A pesar de todos los cambios sufridos, de todos los avatares vividos hay un propósito, que en el corto tiempo que la naturaleza le ha acordado para vivir, un propósito en el que el hombre nunca ha cejado: testimoniar, protestar contra su condición mortal y si no derrotar a la muerte por lo menos tratar, ilusamente, de llegar a un acuerdo con las oscuras fuerzas que algunas veces llaman azar, otras destino, pero que ciegamente, irremediamente, presiden su historia. La historia del arte no es otra cosa que el depósito de los testimonios de gentes que quisieron sacar de la avasalladora destrucción del tiempo testimonios que dieran fe de su paso, y que finalmente se convierten en el rostro mismo de los pueblos de donde vienen sus autores. ¿Qué es el arte egipcio sino el rostro eterno del pueblo de Egipto? ¿Cuál sería la imagen que tendríamos de los griegos si no hubieran existido Esquilo, Platón o Fidias?

¿Qué idea tendríamos de Francia si no hubiéramos leído a Rimbaud, a Flaubert, a Stendhal, si no hubiéramos visto cuadros de Matisse? ¿Qué idea tendría el hombre de sí mismo si no hubieran vivido Juan Sebastián Bach o Shakespeare? ¿Cómo sería el idioma que hablamos si no hubieran nacido Cervantes y Quevedo? ¿Qué pintura haríamos los pintores si no hubieran nacido Velásquez y Picasso?

Alguna vez el astrónomo Carl Sagan dijo que uno de los pasos más importantes en el desarrollo del hombre fue el invento de la escritura. Nos habla Sagan de que los animales menos evolucionados nacen con un gran porcentaje de su información ya genéticamente impresa. Es poco lo que aprenden y lo que pueden aprender en el transcurso de vidas que tienden a ser muy cortas. Conforme ascendemos en la escala animal y las especies son más y más complejas, el porcentaje de la información recibida es cada vez menor y la madre se debe ocupar del recién nacido por más tiempo. En el hombre este tiempo de tutelaje es el de más larga duración. La información con que nacemos es mucho menor y todo, o casi todo, salvo las más elementales nociones de supervivencia y de defensa, nos debe ser enseñado. Pero de una manera o de otra, trátase de hombre o animal, inicialmente toda la información que tenían la llevaban con ellos, almacenada en sus cuerpos. La gran diferencia que produjo la escritura fue que el hombre pudo guardar información fuera de su cuerpo. Esto representó no solamente poderla transmitir, sino poderla acumular, poderla adicionar y bien entendido, compartir y aprovechar.

Antes de la escritura, sin embargo, se habían producido en las cuevas de Altamira (en España), y en las de Lascaux (en la Dordoña, en Francia) pinturas rupestres de una belleza notable, pero que tienen además una característica muy importante: estas obras muestran unas imágenes de un diseño muy desarrollado en un momento que el hombre, antes del desarrollo de la agricultura, era un antropoide recolector y cazador que vivía con la diaria ansiedad del sustento y que estaba lejos de alcanzar un lenguaje evolucionado. El crítico inglés Her-

bert Read nos señala muy precisamente que el arte “nunca ha sido un intento de aprehender la realidad como un todo —eso está más allá de nuestra capacidad humana; no ha sido ni siquiera un esfuerzo por representar la totalidad de las apariencias, sino que más bien ha sido el reconocimiento fragmentario y la fijación paciente de lo significativo en la experiencia humana. La actividad artística podría por lo tanto describirse como una cristalización a partir del reino amorfo del sentimiento, de formas significativas o simbólicas. Sobre la base de esta actividad se hace posible un ‘discurso simbólico’, y surgen la religión, la filosofía y la ciencia como modos del pensamiento”.

Si puede ser cierto que nuestro lenguaje debe ser una evolución de la comunicación elemental de los animales, el lenguaje humano hace muchos milenios que es fundamentalmente distinto. Los especialistas coinciden en que inicialmente los lenguajes primitivos son mágicos y míticos.

Aún para un profano es evidente que nuestro lenguaje es una consecuencia de la evolución de las manifestaciones de los animales que por medio de gritos mostraban sus intenciones de comunicar cosas experimentadas individualmente. Esos gritos que casi solamente describen emociones (dolor, deseo de intimidad, terror, celo, exaltación, etc.), que nunca alcanzan a cumplir las funciones simbólicas o representativas que tienen las palabras, pero que son, sin embargo, medios de comunicación y tienen un significado por elemental que éste sea.

Dentro de este conjunto de maneras de comunicarse caben igualmente, aún en el reino animal, las expresiones faciales que pueden acompañar y acentuar el significado de los gritos. Cuando llegamos a las sociedades humanas, aún las más primitivas, los gestos y, sobre todo, los movimientos corporales adquieren progresivamente un valor expresivo individual que parece rápidamente derivar hacia otro de los lenguajes del arte: la danza. La danza comienza por ser un lenguaje corporal, del que existen numerosos ejemplos en el mundo animal

(pensemos en los ritos de los animales en celo, etc.), pero que en el hombre, casi naturalmente se una con la música, para constituir uno de las más antiguas formas que toman los ritos religiosos y una de las manifestaciones que están presentes en todas las culturas sin importar su grado de desarrollo y que se producen por muy distintas razones: hay danzas para el combate, para propiciar la lluvia, para cumplir con los ritos de la pubertad, etc.

Ciertas civilizaciones prohíben las representaciones de imágenes religiosas porque piensan que lo sagrado no se debe intentar siquiera representarlo visualmente. En ciertas sociedades primitivas la gente evita ser fotografiada porque al producirse el retrato, creen que se les roba parte del alma. Todas estas conductas revelan en el hombre una antigua relación mágica entre la realidad y su imagen. Podemos pensar que al comienzo de la historia, en el mundo alrededor del hombre primitivo, las palabras con que él designó ese mundo constituyeron, a su manera, conjuros mágicos, signos para poblar el entorno, para tornar benévolas presencias que aparecían hostiles.

Frente a una realidad desconocida, nueva, lo primero que hizo el hombre fue darle un nombre a las cosas para que pudiéndolas nombrar, pudiera otorgarles identidad, existencia. Hasta el final de la Edad Media, todas las cosas que tuvieran un uso importante tenían, además, un nombre individual, desde la espada del Rey Arturo, hasta el caballo del Cid.

El filósofo francés Merleau-Ponty nos hizo notar que “el pensamiento no existe fuera del mundo, ni fuera de las palabras” y también que “el lazo de la palabra a su sentido vivo no es un lazo exterior de asociación: el sentido habita la palabra”.

El hecho que ignoremos, que no podamos nombrar con precisión cosas que pertenecen a una realidad oscura, oculta, desconocida, no impide que las experimentemos profundamente, aún si lo hacemos en una forma imprecisa e inefable. Estas

realidades pertenecen a un mundo que solamente es expresable a través del arte, mediante un lenguaje que trasciende al propio lenguaje utilizado, sea palabras, formas o sonidos según se use el mundo de la poesía, de las artes visuales o de la música.

A través de ese lenguaje alcanzamos una realidad "otra", en que palabras o formas o sonidos adquieren en cada caso un significado diferente. Nacido, éste nuevo sentido, de su confrontación con otras palabras o formas o sonidos, cuyos significados al chocar unos con otros producen uno tercero sin relación directa con los que lo conformaron.

Igual que en el lenguaje oral en el que se pueden distinguir las palabras usadas en el lenguaje de la poesía y las usadas para el diálogo coloquial, la información o la explicación, todo lo que Mallarmé llamaba el "reportage"; en pintura se puede usar la descripción del mundo a nuestro alrededor, también en una manera totalmente descriptiva (el rostro de una persona, un momento de una batalla, un paisaje, etc.), pero igualmente como en la poesía pueden tener un significado que no es necesariamente el del tema representado sino que navega, oscuramente, debajo de la piel del cuadro, no importa si éste se sirve o no de la representación de la naturaleza. (Un paisaje de Rembrandt puede ser más dramático, más trágico, que el Martirio de San Sebastián de Sodoma; sin que esto implique un juicio de valor, pero que puede hacernos ver que el lenguaje de la pintura no está vinculado necesariamente con los temas que usa. La famosa frase de Pascal "Vanidad de la pintura que quiere hacernos admirar cosas cuyos modelos no nos interesan", representa toda una estética: la de una época que creía que la calidad de la pintura estaba relacionada con la importancia de los temas que representaba. Es evidente que Zurbarán no admiraba los cacharros, ni Cezanne admiraba las manzanas, admiraban a través de ellos lo que el juego de la luz y la sombra les transmitía y que querían fijar y a su vez transmitir).

Personalmente comparto la explicación de Jung, de que el lenguaje del arte nace en una zona muy oscura del inconsciente y acepto también que ese inconsciente individual tiene vínculos, denominadores comunes con el inconsciente colectivo y que es por ese puente que el artista se comunica con su lector, con su espectador.

La obra de arte, aún tratándose de la narración más realista, es percibida por cada una de las personas que la confronta de una manera diferente; cada lector, cada espectador es al mismo tiempo un cómplice, él añade al experimentar la obra todo su mundo propio de asociaciones, y de memorias. La obra original está sujeta al universo espiritual de otra persona y resulta en un todo particular que es la suma de la obra más el mundo del que la experimenta ("Todo lector es un lector de sí mismo" decía Proust). Creo por ello que una obra de arte es diferente para cada lector, para cada espectador. Para cada generación el mismo libro, el mismo cuadro, es otro, diferente, aún para nosotros mismos el libro que leímos hace veinte años es otro libro cuando lo leemos hoy. Si a esto le añadimos que aún para su autor la obra terminada es inexplicable, que ni las circunstancias en que fue hecha, ni las intenciones que pudieran haberla originado bastan para esclarecerla; porque el proceso de su realización no es un proceso racional: Una obra de arte sólo puede ser experimentada, nunca puede ser comprendida.

La diferencia fundamental entre la poesía y la pintura es evidentemente el hecho que las palabras que usa el poeta son las mismas que usan el resto de los hombres para sus tratos por diferentes que sean (lenguaje diario, científico, profesional, etc.).

Las formas y los colores con los que se expresa el pintor se parecen más a los sonidos y los ritmos con que se expresa un músico: por sí solos ni colores ni sonidos quieren decir nada, cobran vida en relación al contexto que los envuelve. Para citar a Octavio Paz: "Las artes plásticas y sonoras parten de la

no-significación; el poema, organismo anfibio, de la palabra, ser significante". Esta diferencia aparentemente enorme entre los elementos de la poesía y los elementos de las otras artes es la realidad menos importante que lo que las une y relaciona: el hecho de constituir lenguajes, sistemas de expresión y comunicación a un nivel tan profundo que hace que una explicación racional de su significado es prácticamente imposible, las más de las veces: inútil.

Hay también otra diferencia por establecer: la diferencia entre la poesía y la prosa. La poesía usa las palabras como los pintores usan los colores, cada uno de éstos es definitivamente modificado por el color que tiene al costado y podemos, por ejemplo, percibir un color naranja como rojo si el color que está a su lado es amarillo y podemos percibirlo como amarillo si el color que le está vecino es rojo. Los significados en un poema son producto de la interacción de unas palabras con otras. En la prosa el significado está esencialmente vinculado a la narración, pero esa narración, creo, no es el producto de un tema por narrar al cual luego se le da una forma escrita, sino que esa historia viene también indisolublemente unida con las palabras que la transmiten.

En el caso de la pintura, que desde el renacimiento hasta mediados del siglo XIX usó de la descripción minuciosa del mundo para expresarse, este hecho consistió en la habilidad de descubrir un elemento más, una herramienta nueva, añadida a las que ya disponía el pintor para expresarse: el poder llevar con admirables capacidades técnicas la representación del mundo de la realidad. No quiere esto decir, obviamente, que antes del renacimiento, la pintura hubiera sido abstracta sino que su calidad no se vinculaba a la minuciosa descripción de la naturaleza.

La pintura usaba la alusión a la naturaleza como uno de los elementos de su lenguaje, de la misma manera como en música la Opera usa el argumento de la historia que narra como un elemento que participa positivamente en la obra.

Pero en la alusión a la figura humana que hay en los tímpanos de las catedrales góticas por ejemplo, el artista no ha querido describir las figuras que esculpe sino que, a través de la representación de la figura, expresarse y expresar lo que el tema le inspira, sin preocuparse demasiado de que la imagen sea o no parecida a la realidad. De igual manera lo hicieron los artistas pre-colombinos o los artistas llamados "primitivos" de Africa o de Oceanía, para todos ellos la forma exterior de la obra no es sino la delgada piel que envuelve un contenido palpitante, es más esa forma, esa delgada piel, es el aspecto que toma, casi sin poder controlarlo el artista, el contenido que busca afanosamente dejar de ser una compulsión subjetiva y encontrar la manera de hacerse objetivo.

El milagro se produce cuando los materiales inertes, neutrales, de la naturaleza se convierten en obras de arte, es decir entran al mundo de las significaciones; entonces contemplamos cómo polvos de color molidos en un líquido adhesivo y aplicados con unas cerdas atadas a un trozo de madera, adquieren el poder de conmovernos: como igualmente sucede con las palabras que sacadas de su mundo coloquial terminan expresando mundos interiores insospechados que no figuraban en el significado inmediato de cada una de las palabras que componen el poema. (La famosa anécdota del pintor Degas con Mallarmé —que me permitirán repetir aquí— es una espléndida ilustración y un perfecto resumen del problema: Según cuenta la historia, Degas llega un día a casa de Mallarmé y le dice: "Stephan tengo una magnífica idea para un soneto". Mallarmé responde: "Estas perdido, los sonetos no se hacen con ideas sino con palabras...").

Es evidente que el arte del Siglo XX ha buscado incesantemente debajo de la piel de las palabras del poema o de las formas del cuadro, tratando de encontrar ese idioma que transcurre por debajo del significado corriente de las palabras o de la asociación directa de lo que representan las formas y que enfrentadas a las otras, palabras o formas, que las rodean, saltan como en un arco voltaico, sin una lógica coherente, car-

gadas de significados diferentes y con una enorme y deslumbrante capacidad de comunicación. No se refería André Breton a otra cosa cuando hablaba de que "La poética está asentada sobre el choque de las palabras, su enfrentamiento inesperado. La novedad está no en los elementos sino en sus relaciones". De esta manera pues, el misterio de la poesía que puede lograr comunicar mundos interiores inexpressables en el lenguaje coloquial, estaría en parte dado porque las palabras en el poema no actúan simplemente en función de sus propios significados, sino que además este significado es modificado, corregido por el choque con las palabras que la acompañan, las que a su vez sufren la misma transformación.

• En el caso de la pintura, como en el de la música, lo significado es inmanente al significante, lo que equivaldría a decir que el contenido está apresado en la forma, en otras palabras el contenido está inmanente en la forma. Alguna vez Henri Focillon dijo: "El signo significa, la forma se significa". La pintura no tiene un significado, es un significado; su significado no es un atributo de su esencia, es su esencia.

Todo esto nos lleva a una conclusión inevitable, que Paz hacía notar en "El Arco y la Lira": "ser un gran pintor quiere decir ser un gran poeta: alguien que trasciende los límites de su lenguaje". El esplendor del renacimiento y las cumbres a las que entonces llegó la pintura, hizo que el significado de un cuadro estuviera mucho tiempo confinado al significado del tema que el cuadro representaba. Una famosa historia, creo que recogida por Vasari, cuenta que Miguel Angel al terminar la escultura que representaba a Moisés la habría golpeado con el cincel y le habría dicho: "Parla". Ahora nos damos cuenta que esta es una historia que describe la relación de cualquier pintor con su cuadro, no importa que éste sea geométrico, expresionista, abstracto o hiperrealista, lo que es importante para su autor es que hable, que comunique, porque ello quiere decir que ha empleado correctamente el lenguaje de la pintura y que con los elementos, "las palabras", que ella pone a su alcance ha logrado expresarse.

José Ortega y Gasset tiene algunas afirmaciones muy interesantes en su magnífico libro sobre Velásquez a propósito del lenguaje y su significación en la literatura y la pintura. Dice Ortega que hay veces en las que producimos obras con una voluntad deliberada de que sea signo de nuestras intenciones. Se trata entonces formalmente de un aparato de significar. Una de las más importantes capacidades del hombre es esta creación de signos, esta actividad semántica.

El lenguaje, dice Ortega, está movido por la aspiración que su actividad comunicativa no necesite a su vez de interpretación. Como en la poesía el poeta dice algo, también lo hace el pintor en el cuadro y el músico en la melodía. La pintura sería un afán de comunicación, pero con procedimientos mudos. Se adopta el lenguaje de la pintura cuando se quiere decir algo que el lenguaje de las palabras no podría decir.

Según Ortega "la poesía", en rigor, no es un lenguaje. Usa de éste, como mero material, para trascenderlo y se propone lo que el lenguaje 'sensu strictu' no puede decir. Empieza la poesía donde la eficacia del habla termina". Y añade más adelante que el cuadro con su silencio podrá, en cambio, dispararse en la sugestión de inefabilidades y que finalmente el cuadro existe como un conjunto de signos donde quedan perpetuadas intenciones. Hay pues, de acuerdo a Ortega, una constitutiva contradicción en la pintura entre lo patente que son sus signos y lo recóndito que es su sentido; vivimos frente a la pintura en una constante faena de interpretación, en suma que el cuadro nos está siempre haciendo señas. Pero nuestra reacción tiene que ser arrancarlo de las indecisas regiones en que suele flotar la obra de arte y tomarlo como lo que auténticamente es: una cristalización en que quedó fijada como cosa, un trozo de la vida de un hombre. Termina su meditación sobre este tema afirmando que "todo decir es deficiente", porque nunca logramos decir plenamente lo que nos proponemos decir y dice también que, al mismo tiempo, "todo decir es exuberante", porque nuestro decir manifiesta, implica siempre muchas cosas que se

subdicen, y que son más de las que nos proponemos comunicar e incluso no pocas que queremos silenciar.

La idea del artista, como la entendemos ahora, es una idea bastante reciente. Los hombres del pasado, los que pintaron en la oscuridad de las cuevas las imágenes de los animales que cazaban, de los que dependían para su sustento y que mágicamente querían fijar en las informes superficies de sus guaridas; los hombres que impusieron a la plana superficie del desierto egipcio los intachables poliedros de piedra, o los que en las selvas de Guatemala o del Urubamba enfrentaron la naturaleza exuberante, enmarañada, amorfa, con la precisa geometría de una arquitectura imponente, los que hicieron todas esas maravillosas obras de arte, no eran artistas, el concepto no existía: no eran productores de obras de arte y la idea misma de arte tardaría mucho tiempo en definirse. Los autores de esas pirámides, o de esos templos o, más cerca, los que hicieron las máscaras Dogón en Africa o las barcas funerarias en Oceanía, no los hicieron con ningún propósito artístico. Eran productos en que participaban a la vez que lo mágico, lo religioso y que eran el reflejo de la cosmovisión del grupo humano en donde eran realizados. Eran sobre todo intentos de responder a la realidad del mundo alrededor de ellos, una realidad incomprensible, amenazadora pero al mismo tiempo cargada de promesas y posibilidades.

No ha habido un grupo humano que no haya tratado de encontrar la manera de hacer más fáciles sus relaciones con las temibles fuerzas desconocidas que regían todos los poderes cuya influencia era capital para su supervivencia, desde el clima, los cambios de las estaciones, hasta el concepto del tiempo, su fugacidad y la presencia de la muerte, también la esperanza de poder encontrar una forma de vivir más allá de la muerte. Lo que ahora llamamos un artista era entonces el creador de los objetos del culto y el inventor de las palabras con que el culto se realizaba. Era pues, en parte artesano, en parte sacerdote y en parte mago. Su objetivo era obtener la buena disposición de los dioses, con cosas que suponían los

complacía y halagaba, como los sacrificios, las oraciones o las imágenes, tratando de conseguir “una conciliación de los poderes superiores al hombre y que se cree dirigen o controlan el curso de la naturaleza y de la vida humana” (Frazer). En esta función de puente entre la sociedad en donde vive y sus dioses, ese artista expresa, tenga o no conciencia de ello, los temores, los deseos de su grupo y cada vez que logró producir símbolos válidos para todos, fueran palabras, estatuas o pinturas, participó positivamente en la estabilidad emocional de su pueblo. La obra del artista, para Jung, cubre las necesidades psíquicas de la sociedad en donde vive, y de esta manera, sea consciente o no de ese hecho el artista es más que su propio destino, al darle forma trae el lenguaje del presente los viejos enigmas y las viejas angustias que nacieron con la especie. La obra de arte, sin embargo, nunca trae una moraleja, ni se pretende la verdad. Crece como una planta, como un árbol, no se explica ni es explicable, queda a nosotros encontrarla. “Ella transforma —dice Jung— nuestro destino personal en el destino de la humanidad y evoca en nosotros todas esas fuerzas benéficas que incesantemente y desde siempre han permitido a los hombres encontrar refugio de todo peligro y sobrevivir la más interminable noche”.

Llegamos así a la noción de lo sagrado siempre tan presente cuando se habla de arte. Mauss decía que entendemos “lo sagrado bajo la forma de lo separado, lo prohibido” y si la evolución del arte a partir del siglo XIX, que es también la época en que Nietzsche se atreve a proclamar la muerte de Dios, se separa cada vez más del mundo religioso al que había estado desde el principio vinculado, siempre conserva ese vínculo secreto con lo sagrado, lo “sagrado laico”, lo llamaría André Breton, André Malraux en “Las voces del silencio” confiesa que “el vocabulario religioso es aquí irritante, pero no hay otro”, refiriéndose al arte añade: “no es una religión pero es una fe. No es lo sagrado pero es la negación del mundo impuro”.

El hombre siempre ha tratado por diferentes caminos de conjurar, de suscitar la presencia de lo que oscuramente —y a falta de mejor palabra— califica como “sagrado” y el arte ha sido siempre la herramienta o el puente para realizar esta búsqueda: con oraciones, blasfemias, imprecaciones, poemas o visualmente con estatuas, pinturas, espacios cerrados, cuevas, altares o también con sonidos, ritmos, y cánticos dentro del mundo de lo que llamamos música.

Llamaríamos sagrado entonces a todo lo que roza esa imagen primordial o arquetipo, de que habla Jung, imagen primordial que bien sea una presencia secreta, un ser humano o un proceso, reaparece constantemente en el curso de la historia siempre que la fantasía se ha podido expresar con absoluta libertad. Vendría a ser como el residuo de incontables experiencias del mismo tipo de nuestros ancestros, oscuramente enterradas en lo más profundo de nuestras conciencias. El dramaturgo Gerhard Hauptmann decía que la poesía evoca con palabras, la palabra primordial, la primera, la original; que equivaldría a la frase de Breton refiriéndose a la pintura: “el ojo existe en estado salvaje”.

Mucho de esto tiene el ambiguo sonido del lenguaje esotérico del que siempre he desconfiado pero con qué palabras precisar algo que no podemos atrapar con las herramientas de nuestro lenguaje y que sin embargo estamos todo el tiempo conscientes de que detrás del sentido lato de las palabras, de las formas, de los sonidos de los espacios cerrados y abiertos, tenemos permanentemente la sensación que esa significación inmediata no es todo el contenido y que por debajo del significado directo de ese verso, de la emoción que nos despierta ese cuadro, brota un significado “otro”, como si el arte provocara en nuestro interior resonancias y ecos de cosas que nunca fuimos conscientes de que estuvieran ahí. Malraux no se equivocaba cuando decía que uno de los significados de la palabra arte es “dar conciencia a los hombres de la grandeza que hay en ellos, pero que ignoran”.

Es evidente también que al hacer ese papel de intermediario entre su sociedad y el mundo exterior que lo rodea, que a veces siente que lo amenaza y a veces que lo exalta, no importa si es consciente de ello o no, el artista se convierte en un "hombre colectivo" y en este sentido es un instrumento por medio del cual su circunstancia, su grupo humano y su época se expresan. Esa compulsión por crear, por expresarse, esa urgencia parece estar marcada por una energía que viniera desde atrás de nosotros mismos.

Encontrar un lenguaje a través del cual esas sensaciones puedan salir, hacerse objetivas, pasar de ser solamente una idea, un sentimiento, una extraña ansiedad, para convertirse en una cosa física, unas palabras escritas, una línea, un ritmo. Traspasar el ámbito de la experiencia individual y poder llegar al mundo de los otros. Haber encontrado el lenguaje apropiado y, si es el resultado es una obra de arte, haberlo trascendido.

Es difícil decir en qué momento es que participa la vocación artística, si en el momento que el artista siente la compulsión incontenible de expresarse o cuando obedeciendo a esa urgencia escoge una manera de hacerlo, uno de los lenguajes del arte. Pero lo que me parece evidente es que el sitio en donde nacen todos estos lenguajes es el mismo y que solamente es el aspecto, el rostro, con que aparecen ante nosotros el que varía de uno a otro, de palabras a formas, a sonidos; ese sitio que creo que está en la parte más profunda del propio artista, está también, como lo dice Paul Klee, "en las entrañas de la naturaleza, en la fuente de la creación donde la llave secreta de todo se halla guardada".

Hay sin duda una conexión simbólica entre el artista y el mundo a su alrededor. Ser artista vendría a ser un intento de oponer a ese mundo que nos rodea, oponerle palabras, objetos, sonidos que testimonien que a pesar de todo la angustia, la gloria, la exaltación y la desesperanza que el mero hecho de vivir representa, queremos producir, sin embargo, obras que den fe de la interminable batalla.

Es interesante observar cómo al testimoniar contra la condición humana, contra la muerte, su protesta cesa de ser individual y cuando es realmente una obra de arte, el paso del tiempo borra cada vez más sus perfiles individuales y aparece cada vez más como el producto de una época y de una sociedad. Creo que ser anónimo es el destino inevitable y al mismo tiempo el más alto que alcanza una forma artística, no tener autor determinado sino emerger de la historia y del pasado como emergen una catedral gótica, una pirámide o una piedra de Chavín; o también como esos nombres, como Homero, Shakespeare, Bach o Leonardo que ya no esconden detrás de la palabra que los designa a un ser humano sino a un mundo.

EL ULTRAORBICISMO COMO ESCUELA VANGUARDISTA EN LA OBRA DE GAMALIEL CHURATA

Manuel Pantigoso

I

Síntesis del Itinerario Vital de Gamaliel Churata:

Arturo Pablo Peralta Miranda nació el 19 de junio de 1897. Según su partida de bautizo, fue crismado el 29 de junio de ese mismo año en la Parroquia El Sagrario de Arequipa. La lectura atenta del documento no permite afirmar que necesariamente viera la luz en esa ciudad, porque entre el día del nacimiento y del bautizo mediaron diez días. Las investigaciones sobre el verdadero lugar del natalicio de Churata seguirán, en consecuencia, su curso; no obstante, nosotros nos hacemos eco de lo que en alguna oportunidad dijo el propio Churata: "El hombre no es de donde nace, sino de donde crecen sus raíces". Sus padres fueron Demetrio Peralta Díaz y María Miranda Córdova, y tuvo —entre otros— dos hermanos con quienes compartiría ideología y afanes culturales: el poeta Alejandro Peralta y el pintor Demetrio Peralta (Diego Kunurana).

En el importante libro *Vanguardismo a 3,800 metros: el caso del Boletín Titikaka*, de David Wise, se señala que como factor condicionante para entender el brote intelectual en la región del altiplano "debe tenerse en cuenta la intensa labor

misionera y pedagógica llevada a cabo en Puno por la secta protestante de los Adventistas del Séptimo Día, que iniciaron sus labores en 1911 y para mediados de la década del veinte administraban un sistema de escuelas primarias reputadas como muy superiores a las estatales".¹ Su padre, que fue durante algunos años un activo "evangelista" y luego un devoto de la doctrina católica, lo encaminó hacia la lectura de textos religiosos que Arturo leía siempre con avidez. Dueño de una enorme cultura, adquirida libremente, se ha de distinguir desde la época en que era alumno del Centro Escolar de Varones 881 que dirigió, entre 1907 y 1911, ese extraordinario maestro llamado José Antonio Encinas. Fue Arturo Peralta integrante, en su mocedad, del grupo "*Bohemia Andina*" (1915), en donde estaban Alejandro Peralta, Emilio Armaza, Víctor Villar Chamorro, Emilio Romero, Alejandro Franco, Ezequiel Urbio-la. En agosto de 1917 apareció en Puno una revista de orientación postmodernista, que habría de tener una gran proyección dentro de la vida cultural de la ciudad lacustre: "La Tea", que tuvo doce números y cuya existencia se extiende hasta 1919. Impulsada por Arturo Peralta, allí escribieron su hermano Alejandro, Emilio Armaza, Aurelio Martínez, Emilio Vásquez. Esta revista, que a partir del segundo número fue dirigida por Alejandro Peralta, por causa del viaje a Bolivia de Arturo Peralta (entonces, "Juan Cajal") se oponía de alguna manera a otra publicación puneña: "Ondina", que, a diferencia de "La Tea", acogía sólo a escritores conocidos. En octubre de 1917, este espíritu combativo y radical viajó a Bolivia y a la Argentina. En el país del Altiplano formó el grupo "Gesta Bárbara" (1918), años de la aparición del Ultraísmo, en donde destacaron Carlos Medinacelli, Wálter Dalance, Armando Alba, José Enrique Viaña y Alberto Saavedra Nogales. Este polémico y juvenil grupo de Potosí trajo consigo aires de renovación a las letras del hermano país. Al culminar su rica experiencia boliviana volvería al lar nativo, en octubre de 1919, y obtendría el cargo de Director de la Biblioteca Municipal. El año 1924, Arturo Peralta adoptó el seudónimo Bíblico-aymara

1. En *Fénix*, revista de la Biblioteca Nacional del Perú. Sep- 30-31, Lima, 1984.

de Gamaliel Churata. Luego en 1926, unido con su hermano Alejandro saca a luz el "Boletín Titikaka", de honda repercusión en toda la vida intelectual del país y muy ligado, generacionalmente, a "Amauta", de José Carlos Mariátegui. Esta revista empezó a editarse en agosto de 1926; tuvo una duración de 34 números que van hasta agosto de 1930. Los nombres más destacados de esta revista, que representaba el "Grupo Orkopata" y tenía corresponsales en diversos países de América y Europa, fueron Gamaliel Churata, Alejandro Peralta, Emilio Vásquez, Demetrio Peralta (Diego Kunurana), Mateo Jaika, Dante Nava, Inocencio Mamani, Aurelio Martínez, Luis de Rodrigo. Muy ligados a ellos estuvo también el pintor Manuel Domingo Pantigoso. "Orkopata" se convertiría en un centro de estudios libres en donde sus miembros se reunían para intercambiar las mismas inquietudes literarias y para hablar sobre diversos temas de la cultura y de la realidad social.

Las revueltas políticas de los años 1930-32, provocadas a raíz de la caída de Leguía, alcanzó al grupo "Orkopata" que un mal día desapareció por causa de los excesos del caudillismo representado por Sánchez Cerro. La propia casa de Churata fue saqueada. Profundamente herido por tanta injusticia se exilió en Bolivia, en donde vivió y trabajó sin descanso más de 30 años. Laboró en los diarios "Última Hora", "La Razón" y "El Diario", de La Paz, entre otros. Fue en esa ciudad en donde apareció su deslumbrante libro *El Pez de Oro* (editorial Canata, 1957). Envuelto bajo un sino trágico, regresó a Puno el 30 de octubre de 1964. Un año más tarde llegaría a Lima sólo para encontrar el mutismo y la marginación del oficialismo literario limeño. Agotado y enfermo, moriría, dolorosamente abandonado, el 9 de noviembre de 1969.

II

Los antecedentes de la vanguardia europea se pueden apreciar en los poetas simbolistas, puesto que el afán musical los llevó al uso del verso libre, "paso previo indispensable -como

ha dicho César Fernández Moreno- para consumir la rebelión vanguardista contra la música en poesía². En este sentido quien dio inicio a la etapa heroica de la vanguardia fue Stéphane Mallarmé, especialmente a través de su muy conocido libro *Una Tirada de Dados Jamás Abolirá el Azar*, publicado en 1897. Luego vendrían las dos primeras décadas de este siglo alimentadas por el estudio del subconsciente freudiano, la teoría del determinismo marxista y su ruptura con la vida burguesa, la pérdida de la fe en los valores tradicionales de Occidente, una cierta ruptura con el cristianismo, la sobredimensión de las tres figuras relevantes de la mitología nietzscheana: anticristo, Zarathustra y el Superhombre. Y todo ello teniendo que ver con la vida acelerada, con el sorprendente auge del maquinismo, con las acciones violentas desencadenantes de la Gran Guerra del 14-18. En poesía se ha de negar la estructura tradicional y aún las reglas de puntuación. Apollinaire introducirá en sus textos la sorpresa, el caligrama y la magia verbal ("sol cuello cortado", por ejemplo). Por su lado, Pierre Reverdy, precursor en cierto modo del dadaísmo y del surrealismo, dirá en relación a la imagen poética que mientras más lejanas y justas sean las relaciones de las dos realidades aproximadas aquella será más fuerte, tendrá mayor potencia emotiva y realidad poética. "Es evidente, según dice Raúl Bueno, que la diferencia entre la metáfora tradicional y la metáfora vanguardista; en la primera, aparecen símiles metafóricos entre realidades próximas, como por ejemplo "cabello rubio" y "oro", en Góngora, o "dientes" y "perlas", en Bécquer; en cambio, en la segunda hay una ruptura de las relaciones de evidencia, para tender un puente eficaz entre (realidades más o menos distantes, sin posibilidades manifiestas de vinculación, como en el verso de Oquendo de Amat: "Las calles son tirantes de goma".³

Útil ha de ser, para tener una visión general de la vanguardia literaria, mostrar las diferentes corrientes surgidas en

2. *La Realidad y los Papeles*, Aguilar, Madrid, 1967.

3. *Poesía Hispanoamericana de Vanguardia*, Latinoamericana Editores, Lima 1985.

Europa. Fernández Moreno las divide tomando como referencia básica la Primera Guerra Mundial y el hecho de ser "hipervitales" e "hiperartísticas": a) antes de la guerra del 14: *unanimismo* (1908), *futurismo* (1909), *expresionismo* (1910); escuelas hipervitales; *cubismo* (1908): escuela hiperartística; b) durante o después de la Guerra; *dadaísmo* (1916), *estridentismo* (1925), *surrealismo* (1918-1939): escuela hipervitales; *creacionismo* (1916-1918), *poesía pura* (1917), (1918-...): hiperartísticas.

Según acertada apreciación de Augusto Tamayo Vargas, el "ultraísmo fue la gran compuerta para el torrente del vanguardismo hacia América⁴. La propuesta de esta escuela, inspirada por Rafael Cansinos Assens, era la siguiente: a) reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora; b) tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles; c) abolición de los trabajos ornamentales, el confesionalismo, las circunstancias, las prédicas y la nebulosidad rebuscada; d) síntesis de dos o más imágenes en una, lo cual ensancha su facultad de sugerencia. Este "ultraísmo", estrechamente relacionado con el dadaísmo francés y el futurismo italiano, tuvo poca vida en su tierra natal: España, pues se disolvió en 1923; en cambio tomó cierto aire en Argentina a través de la revista "Proa"; la tendencia continuó difundiendo-se mediante la revista "Martín Fierro", fundada en 1924. Su reminiscencia aparece también en el *creacionismo* del chileno Vicente Huidobro. En el Perú, como veremos luego, el Ultraísmo tuvo por esos años mucha fuerza en la región del Altiplano. El *Ultraorbicismo* fue, precisamente, expresión contestataria de esa presencia, y demostración de que la vanguardia en general se aclimató ajustándose a sus propias características y condiciones. Nelson Osorio, en un estudio titulado "Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano", señala con gran lucidez que "a pesar de su entusiasta apropiación de las técnicas literarias de la vanguardia europea, el "vanguardismo americano" no es un simple calco, ni debe ser considerado como 'epifenómeno', de una

4. *Literatura en Hispanoamérica*. Tomo I. Ediciones Peisa; Lima, 1973.

renovación artística europea. Es, más bien, una respuesta a una etapa de 'internacionalización' de las condiciones históricas del continente en la que tendría especial importancia el arreglo económico mundial y la expansión del imperio norteamericano a raíz de la guerra europea de 1914-1918⁵.

En el Perú, el vanguardismo fue el mejor instrumento para lograr que nuestros escritores se afirmaran en sus raíces y desde allí, desarrollando la conciencia nacional, comprendieran mejor el hecho de ser americanos. En tal sentido, Mariátegui consideraba que la vanguardia europea era síntoma evidente y expresión crítica de la crisis del Capitalismo y de la decadencia del orden burgués, pero decía: "esta anarquía, en la cual muere, irreparablemente escindido y disgregado el espíritu del arte burgués, preludia y prepara un orden nuevo. Es la transición del tramonto al alba. En esta crisis se elaboran dispersamente los elementos del arte del porvenir. El cubismo, el dadismo, el expresionismo, etc., al mismo tiempo que acusan una crisis, anuncian una reconstrucción⁶".

Las nuevas generaciones se adhirieron unánimemente a las corrientes europeas, pero en el transvase de sus postulados, y merced a la libertad que propugnaban, cada poeta dejó fijada en su escritura la impronta personal. Algunos inventaron sus propios "ismos", tal es el caso de Alberto Hidalgo —el primer vanguardista peruano— que a su escritura aunque llena de metáforas le puso el nombre de *Simplismo*. Pero este poeta arequipeño se ha de ubicar mejor dentro de una tendencia que proviene del modernismo de Chocano y del postmodernismo de Valdelomar; el *Yomismo*, caracterizada por la exaltación del yo. Junto a Hidalgo, cuya poesía fluctúa entre el yo estridente y camorrista y el yo de inmersión en el misterio, están otros vates también oriundos de la ciudad del Misti: César Atahualpa Rodríguez y Alberto Guillén, el primero destacando el yo como afir-

5. *Revista Iberoamericana*, No. 114-115, enero-junio, 1981, pp. 227-254.

6. "Arte, revolución y decadencia", publicado inicialmente en *Amauta* No. 3, pp. 3-4. Recogido luego en *El artista y la época*. Empresa Editora Amauta S.A., Edición décimo cuarta, p. 19, Lima 1990.

mación de lo regional y, especialmente, como expansión del campo metafísico y gnoseológico, y, el segundo, elevando el yo hasta las cimas del *yoísmo* para configurar desde allí una intención didáctica y filosófica a partir del impulso como renovación espiritual del hombre.

En general, todos estos escritores provienen de esa vertiente literaria del Postmodernismo llamada de "autofirmación" —muy común dentro de los escritores del sur del Perú—, que surge como superación a veces exacerbada, de uno de los rasgos líricos del Modernismo: el sentido del arrojo o determinación para el emprendimiento. Esta actitud tendrá también raíces literarias en D'Annunzio y Marinetti y filosóficas en Nietzsche. Igualmente existirán vínculos muy estrechos con el Dadaísmo de Tristán Tzara, por la afirmación arbitraria del yo. En *Biografía de Yomismo*, aparecido sólo en 1957 pero con todos los arreos de larga data, Hidalgo disemina su nombre, a su ser, en la escritura que mira al cosmos: "YOMISMO", está sentado en el lugar más suyo más propio de su ser/(...)/. Está mirando al cosmos como desde un balcón/ (...)/. Su nombre traza de universo apócope raíz porque albertodo/ .Y da algo siempre por delegación del estar dando y recibiendo/. Que es la función sin menoscabo de cuanto continúa/. De cuanto es orbico y perpetuo y óptico" (Estilo"); "Ha logrado hidalgar la poesía/ .Y que se alberte el verso/. Que el yomismo se adentre en las instalaciones del lenguaje/ y que el estilo sea el resultado del sujeto del único" ("Acción").

La estética de Vallejo está sintetizada en una palabra que la crítica ha reparado hasta el momento: *Lomismo*, que se encuentra en poema III de *Trilce*, en la última estrofa: "¿Qué se llama cuanto eriza nos? Se llama Lomismo que padece/ nombre nombre nombre nombre", Escuela del dolor humano, de su constante padecimiento moral y físico, representado por el "mismo Lot"⁷, el personaje bíblico, símbolo del sufrimiento; con

7. Hombre justo, salvado con su familia de Sodoma y Gomorra; sin embargo su mujer se quedó convertida en estatua de sal, sus hijas lo embriagaron y cohabitaron con él. Lot vendría a ser un símbolo de aquel que padece sin tener culpa.

referencia, también a la escritura que se incendia y nos hiere y nos eriza porque surge de la vida misma; el fuego de la palabra será el fuego mismo del dolor quemando permanentemente al hombre⁸.

Al lado del *Yomismo* y del *Lomismo* estaría el *Ultraorbicismo*, importante corriente o escuela contestataria del llamado Indigenismo⁹ que su creador, el escritor puneño Gamaliel Churata, viendo el mundo andino desde adentro, es decir, en *indígena*, definiera como “Más Allá de las órbitas estelares; es decir, ‘en acá’”, para significar la unión o, mejor, la unidad del ser del hombre y del cosmos, del mundo de abajo y del mundo de arriba, de la semilla y del fruto, todo ello reflejado en los límpidos espejos de Lago Sagrado desde donde surgieron nuestros padres ancestrales. Sobre esta unidad hombre-naturaleza

-
8. Es indudable que en su sentido denotativo, *Lomismo* expresa “lo mismo”: “monotonía de lo siempre repetido” (Larrea), con referencia a la permanencia de Vallejo en la cárcel. Pero esta idea básica del *tiempo* (palabra reiterada en el primer verso del poema, que traslada su primera letra: “t”, para componer la significación de Lot), también se refiere a los “gallos (que) cancionan escarbando en vano”, en alusión a una escritura ya sin futuro que el poeta critica (¿los “gallos” son los poetas modernistas?). Sobre este poema de *Trilce* véase nuestro ensayo “La Polisemia en la Poesía de César Vallejo”, Separata de *Vallejo. Su tiempo y su obra*. Actas del Coloquio Internacional. Univ. De Lima. Agosto 25-28. Lima, 1994.
9. José Tamayo Herrera, al referirse a los indigenistas puneños, señala que hubo cinco tendencias: a) *pedagógica*, orientada especialmente a la educación del aborigen (Telésforo Catacora, José Antonio Encinas, Manuel Camacho Alqa y Julián Palacios); la de los *estudiosos de la realidad social*, críticos del sistema latifundario que analizaron el sistema de hacienda y protestaron de manera verbal y por escrito (Francisco Chukiwanka Ayulo y Manuel A. Quiroga); c) *agitadores sociales* que hicieron activismo político y revolucionario, inspiradores de las rebeliones campesinas (Ezequiel Urbiola, Mariano Paq’o, Carlos Condorena, Claudio Ramírez y Eduardo Quizpe y Quizpe; d) los *juristas*, críticos de la situación social del indígena utilizando la experiencia forense (José Frisancho Macedo y Manuel A. Quiroga; e) los *escritores*, orientados hacia la poesía, el cuento y el ensayo de contenido andino y vernáculo (los literatos de Orkopata: Gamaliel Churata, Alejandro Peralta, Mateo Jaika, Dante Nava, Aurelio Martínez, Emilio Vásquez, Inocencio Mamani, etc.).

representada en el mundo andino, y sobre su expresión literaria “ultraórbica”, discurriremos a continuación.

En sus imágenes condensadas, los poetas del Ande supieron asimilar, mejor que nadie, la estética vanguardista, porque esa misma estética ya significaba una protesta y una ruptura de los formalismos clásicos. Ellos comprendieron –y ahora pensamos especialmente en el grupo de Puno– que esas formas nuevas que venían de Europa se adaptaban, por su escritura automática y espontánea o por su voz deliberadamente secreta o enigmática, a la expresión intensa que querían comunicar. Les interesaba, antes que nada, el sentimiento y la sinceridad encendida y hasta desgarrada de decir, aún a costa de desequilibrios formales o de cierto estridentismo que, por otro lado, no les preocupaba, porque corregido el desorden de la propia vanguardia y adunada ésta a la psiquis del poeta, se transmutaría para expresar mejor las características humanas y telúricas del mundo metafísico del Altiplano, diferente, histórica y culturalmente, de Europa, y aún de América como ente abstracto y genérico. La América Andina aparece entonces como una realidad viviente, como semilla y sostén del nuevo mundo desde donde merced a la acción del hombre, ha de surgir el cambio, el “Kutti”, hacia una era diferente. Es correcto afirmar, por eso, que “nuestra vanguardia tiene una función histórica más importante: supone de verdad estar a la vanguardia”¹⁰. El vanguardismo del titikaka es explicado por el mismo Churata: “de ‘vanguardista’, en el sentido europeo, tenía pocas, o ninguna, condescendencias. Eran literatura y movimiento de entraña hominal, de adhesión humana, más allá de las inveracundas cofradías que nos atahonan”¹¹. Por otro lado, al comentar el poemario *La Torre de las Paradojas*, de César Atahualpa Rodríguez, Churata dice: “El mismo Atahualpa (...) reconoce que frente al modernismo rubendariano, las modernas tendencias (es decir, las vanguardistas) de la poesía, obedecen no a descoyuntamientos simiescos, sí que a

10. Ricardo González Vigil: “La opción de Gamaliel Churata”, en *El Perú es todas las sangres*, Fondo Editorial de la Univ. Católica; Lima, 1991, p. 246.

11. En *El Pez de Oro*. Edit. Canata. La Paz-Cochabamba, 1957; p. 19

resultante de proceso anímico acorde con nuestro sincronismo. Y se podrá agregar (...) que factores endógenos determinan este fenómeno por el cual la 'expresión americana' viene a ser virtual y formalmente, una novedad desorientadora para toda inteligencia nutrida de prejuicio europeo. Afirmandose, como se afirma, que la vanguardia de Indoamérica es un reflejo de revoluciones caducas en Occidente, esta proposición puede ser tomada como un nuevo visaje siniesco; para un espíritu serio, no"¹². Por esos años, Emilio Armaza, integrante del grupo "La Tea", precursor de "Orkopata", tenía una posición similar; "unidas en sístole y diástole, la tendencia vanguardista y la vernácula constituyen hoy la médula de la literatura indoamericana. Refiriéndose al vanguardismo creo firmemente que es de honda entraña sudamericana. El vanguardismo en Europa fue un feto, aquí es un rollizo espécimen de raza"¹³.

Las nuevas corrientes de vanguardia llegaron a penetrar en el Altiplano merced a la cercanía geográfica y a la comunicación que existía entre Puno y Buenos Aires, a través de la Paz y Potosí. Ya hemos dicho que Borges volvió a la Argentina en 1921 llevando la novedad del Ultraísmo español, que, en sus postulados, congregaba a la mayoría de las escuelas europeas, especialmente del *Dadaísmo* y del *Futurismo*. Este Ultraísmo se mantuvo firme en Puno hasta muchos años después de su declinación en la Argentina; los grupos "La Tea" (1917) y "Orkopata" (1926) lo mantuvieron con vida durante mucho tiempo. Por esos años, Gamaliel Churata teorizaba alrededor de una nueva doctrina o corriente filosófica y estética que era toda una concepción de vida. Parece ser que alrededor de los años 22-24 esa nueva escuela ya tenía nombre: *Ultraorbicismo*¹⁴. Tomando como base la voz honda, germinal y palpitante

12. En *Boletín Titikaka*, Puno, diciembre de 1926, No. 5.

13. *Ibid.* Agosto de 1926, No. 1.

14. En las tertulias en donde imponía su constante magisterio, Churata explicaba: "aceptamos las bases del Ultraísmo, aunque la palabra no dice nada: ¿más allá de qué? Agreguemos entonces lo que falta: más allá...del orbe, dentro de una curva elíptica que nos remite a nosotros mismos".

del niño (Dadaísmo) y la libertad, la energía y el movimiento (Futurismo), Churata encontró su correspondencia en el mundo de abajo (Hurin Pacha) y el mundo de arriba (Hanan Pacha) propios de la concepción andina. Para el bautizo de su nueva escuela, la palabra *ultra* —con su derivado *ultraísmo*— debía significar, entonces, tanto “más allá de”, cuanto “más acá de”. Estas dos fuerzas, centrífuga y centrípeta, habrían de completar sus significados con los contenidos en el neologismo “orbicismo”, que incluía a las palabras “orbe” (mundo, redondez o círculo, esfera celeste o terrestre) y “órbita” (trayectoria en el espacio de un cuerpo por la acción gravitatoria ejercida por los astros). La línea vertical y la línea circular expresaban, así, tanto la ubicación cuanto la estrecha relación, espacio, del mundo de arriba y del mundo de abajo, y todo ello reproducción en el mismo corazón genésico del hombre. Macrocosmo y microcosmo unidos. El universo semejante al hombre. El allá en acá. El orbe orbitando alrededor del ser humano. Nada está estático ni muerto. Todo se encuentra en movimiento ritual y mágico. El *Ultraorbicismo* había nacido así, para interpretar al hombre desde las aguas iniciáticas del Titikaka. Lugar sincrético éste. ¡El mismo ultraórbico y metafísico!

La semilla del Ultraorbicismo se manifiesta ya en la revista “La Tea” de Puno¹⁵ pero su verdadero brote y maduración aparece en Potosí a través del movimiento denominado “Gesta Bárbara” por Gamaliel Churata, su fundador. El mismo nombre del grupo es ultraórbico. Efectivamente, “Gesta” alude a los épicos Cantares pero, también, a creación, génesis, gestación: “sustentar en las entrañas la semilla o lo que va a nacer”¹⁶. Este estado de tensión y de engendramiento es el “pun-

15. En el poema “Teoría Máxima”, firmado aún con el seudónimo de “Juan Cajal”, hay pinceladas ultraórbicas: “Allá por entre la rajadura audaz de los montes/(...)/serpenteando descendiendo, ruidor, cristalino, robusto brazo de agua azul/(...)/ hay un concierto de músicas extrañas y solemnes/(...)/ como de peñas que rodaron solas/ y de estrellas que bajaron del Azul”.

16. Revelador resulta saber que el nombre *Potosí* se deriva de la palabra quechua *pputunsi*, que significa *manar o brotar*.

to lácteo” del cual habla Churata: “sólo cuando nos hemos reproducido es que realmente entramos en el drama del infinito; que solamente allí el hombre estará en fruto y germinación” (PO, p. 41); “no se germina sino en germen y los frutos estéticos de la germinación tienen que poseer grado geográfico, punto lácteo”. Por su lado, “bárbaro” debe ser entendido en su acepción de grande, excesivo, extraordinario, pero también de excelente, llamativo, magnífico. “Gesta” sería lo *ultra* y “bárbaro” lo *órbico*. “Gesta Bárbara, a decir del propio Churata, “surgió como una contramarcha, como una contención, como un motín en las escuelas (...). Nuestra época fue de embriaguez decadentista, de tumores verlenianos, de esquizofrenias alcohólicas. Hacer el bohemio poético en esos juveniles tiempos, era lo más aristocrático que cabía a un mozo talentado”¹⁷. Este espíritu es el que aparece, por ejemplo, en el texto *Voces Aúlicas* (1918), de uno de los integrantes más jóvenes de “Gesta Bárbara”, Armando Alba. El libro resulta interesante especialmente por el prólogo de Churata, que entonces firmaba como Juan Cajal, en donde el pensamiento ultraórbico se va configurando en una ciudad ubicada a cuatro mil metros de altura. Citamos algunos fragmentos: “contra las mecánicas proclamas del ultramecánico Marinetti, del copó de nuestra sensibilidad (y la poesía es sensibilidad) nace la voz, suave como pétalo de rosa. ¡Oh, pétalos de rosa que no queréis ceder vuestro lugar al motor jadeante de un automóvil de carrera!, dulce como teta de madre, adormecedora como beleño indio de la bien amada”; “volcán que amenaza vomitar sus lavas ígneas, como estrellas en noche plena de tinieblas”; “Hoy más nos aproximamos a las formas rotundas de Walt Whitman, porque ofrecen un cuerpo más sólido”.

En “Periodismo y Barbarie”, artículo anteriormente citado hay una certera y significativa definición de “Gesta Bárbara”: “El grupo fue siempre astrólata, un poco *neo plus ultra*, y hasta *extraórbico*”. Y al referirse a “esa gran novela que se titula *Cuando Vibraba la Entraña de Plata*” de José Enrique Viaña,

17. En “Periodismo y barbarie”, aparecido en *Gamaliel Churata. Antología*. Instituto Puneño de Cultura. Edit. “Minerva”, Lima, 1971; pp. 311-312.

título definitivamente ultraórbico para una obra referida a una ciudad de la misma naturaleza, dirá: “se siente vibrar el Potosí de antaño cuando por sus calles toledanas se avanza bajo un cielo arrebolado que finge hornillas donde la noche impera con su tiniebla de hielo”, para concluir con una información muy valiosa que confirma los orígenes de su pensamiento futuro: “Allí comprendimos a España y descubrimos América”.

A pesar de que el Ultraorbicismo, como doctrina o como escuela, tiene su punto de partida en “La Tea” y en “Gesta Bárbara”, no hay duda de que fue en “Orkopata” (“encima del cerro”, o “parte alta del cerro”) donde Arturo Peralta –que había sido “Juan Cajal” más o menos hasta 1920, y era entonces “Gamaliel Churara”¹⁸ – decide darle forma definitiva a su pensamiento y a su estética a través de la escritura de su monumental obra *El Pez de Oro*, “labrando con materiales puneños, radicalmente fruto de las reacciones anímicas telúricas de nuestra tierra y su lago, entendido que si el Titikaka se refracta en el cielo hay que convenir que el cielo de nuestra tierra es sólo el Titikaka proyectado a las esferas” (...) “Está sobresaturada de la naturaleza de nuestro paisaje físico y también del paisaje moral, ámbitos en que decursan las ideas. Su naturaleza expresiva es radicalmente indigenista, (...) se inspira en las coordenadas de nuestra realidad política inkásica”¹⁹.

Resulta fundamental, para penetrar y hurgar en las raíces y los frutos del ultraorbicismo, conocer la obra artística de Manuel Domingo Pantigoso, el fundador de la escuela puneña de pintura²⁰. Por versión del propio Pantigoso y por informa-

18. Este seudónimo es también ultraórbico, por el “más Allá” (Gamaliel) “en acá” (Churata). Según la tradición judaica, Gamaliel fue presidente del Sanedrín; gozó de gran autoridad en éste y entre los judíos; salvo la vida de los Apóstoles y fue maestro de San Pablo. Por su parte, “Churata”, significa en quechua y aymara, “dotado”, “el que da, dona o entrega, el iluminado”.

19. Conferencia sustentada en el Cine “Puno”, el 30 de enero de 1965.

20. Pantigoso tenía una profunda admiración por Churata, a quien consideraba su maestro. Oriundo de Arequipa, se alojaba en su casa las veces que iba a Puno. Allí nacieron los grabados ultraórbicos para las ilustra-

ciones periodísticas de la época se sabe que Churata inauguró la muestra de Puno, del año 1924, exponiendo en esa oportunidad su teoría del Ultraorbicismo a partir de la admiración que le provocaban los cuadros exhibidos. Esas palabras fueron recogidas luego por su autor y publicadas en las revistas "Puno Lírico" y "Koako" (1924 y 1925), mientras el pintor viajaba a Potosí²¹, Buenos Aires y Montevideo. Transcribimos íntegramente el pequeño artículo por ser el único documento escrito en donde Churata expone algunas ideas básicas sobre "el ultraorbicismo en la vida". Subrayamos lo pertinente.

Pantigoso

Hace buenos tiempos que Manuel Domingo Pantigoso, a su pasada por esta *tierra metafísica*, tuvo la oportunidad de aplicar su gran poder de simpatía a lo que yo hube llamado el *ultraorbicismo en la vida*. Desde entonces a su marcha triunfal (Puno - Montevideo), se ha presentado como un representante suyo, es decir: del "ultraorbicismo".

ciones del libro "Ande", de Alejandro Peralta, hermano de Gamaliel. Pantigoso estaba considerado por esos años como "el Gamaliel Churata de la pintura" y Churata "el Pantigoso de la literatura". Al regresar de Europa, donde estuvo desde fines del 27 hasta los inicios del 30, Pantigoso volvió a Puno para bañarse espiritualmente "en las aguas lustrales del Titikaka". Desarrolló entonces, con los jóvenes pintores del lugar, una intensa labor artística, enseñándoles a pintar según los postulados del Ultraorbicismo. Desde esa época fue considerado el fundador de la escuela puneña de pintura.

Asimismo, debemos anotar que el Ultraorbicismo está presente en los demás miembros del grupo "Orkopata": Emilio Vásquez, Dante Nava, Emilio Armaza, Aurelio Martínez, etc.

21. A su paso por Potosí, Pantigoso inauguró una exposición de 96 cuadros, el 4 de agosto de 1924. Los miembros del grupo "Gesta Bárbara" lo acogieron como uno de los suyos y le ofrecieron sus libros: Armando Alba, Alberto Saavedra Nogales, José Enrique Viaña y Valendín Meriles. En el catálogo de la muestra se lee: "el pintor *Pantigoso pertenece a la escuela ultraórbica*".

¿El ultraorbicismo?

Voy a intentar ahora una explicación, y no su faz integral, que ello puede no caber en reducidas palabras, por más que el ultraorbicismo literario, pongamos el caso, sea una *tendencia hacia la "síntesis"*. Pictóricamente el ultraorbicismo es una *realización lograda y viviente* en la estética de Pantigoso. Posee el *primitivismo como tendencia innata*, por la propensión a dibujar poco, y aún lo poco que dibuja *haciéndolo en "ingenuo"*. A ese *primitivismo en la técnica*, agrega, luego, es decir, pronto, la *complejidad de la concepción*.

Es bastante con ello.

Pantigoso arrastra temas "duros" y los *resuelve alegremente*, o sea *infantilmente*. *No se vincula a los cubistas, dadaístas, primitivistas... Es algo más que ellos*. A los últimos los acerca a "la inocencia" del trato, pero asimismo lo separa lo *arduo de los propósitos*.

En el Museo Municipal (sección Pinacoteca) hay una cabeza de indio firmada por tal pintor ultraórbico. Muchos de sus viejos admiradores creyeron ver en este trabajo una *regresión*, un *inprogreso*. Y era que en tal obra, Pantigoso intenta la realización, con un *método infantil*, de un *problema antropológico, difícil y complicado*. Para mí, tal ensayo supera toda expectativa, por cuanto a una *expresión arcana* (antropológica) *vieja*, de una *vejez emergente de telúricas reacciones*, se aúna la *desaforada técnica simplista* del pintor entusiasmado, o sea del *nerviosismo artístico*. *El color se concentra. Nada de delicuescencias*. Hace piedra. Huela. No. Petrifica.

El elemento musical en la obra de Pantigoso es parte imprescindible al juzgarla. De nacer en Alemania habríase formado músico en vez de pintor. No obstante, siendo pintor, *musicaliza en la forma más grave y alta*. A lo Beethoven. *Sin discursos. Con hechos*.

El texto manifiesta algunos de los más importantes sustentos estéticos, antropológicos y filosóficos del ultraorbicismo: su naturaleza metafísica referida a la relación entre el ser del hombre y la naturaleza; la tendencia a la síntesis en cuanto composición de una totalidad que anula los contrarios; la expresión viviente, con alma en movimiento; la esencia primitiva-esencial-original-ingenua, por un lado, y "la complejidad de la concepción" y "lo arduo de los propósitos" por el otro; la alegría infantil, sin solemnidades, que mejor revela lo profundo por el hecho de penetrar en los orígenes; la vejez telúrica emergente y la agitada y libérrima técnica, fuera de lo común; la sólida concentración de los elementos, en contra de lo inconsistente, de la falta de vigor, de lo decadente; el color y la música como expresión de la sensibilidad; la primacía de lo real y verdadero antes que la tendencia a discurrir por la vía de lo reflexivo y meditabundo.

No sólo los cuadros del pintor Pantigoso revelan esa profunda relación con la postura vital, ultraorbica de Gamaliel Churata. Existen textos escritos por el artista arequipeño a propósito de su adhesión a Puno y al Lago Sagrado, "donde me formé verdaderamente como artista", según sus propias palabras: "El Titicaca produce en mi espíritu una emoción musical. Sus oleajes, menudos y apenas susurrantes en la Alborada, son un ritmo fresco, saltarín y alegre, como leche bebida en cuenco de tierra olorosa a siembra; al medio día se adormece y tiene languideces de mujer encinta; al atardecer se diría una paleta enloquecida de color que copió la funambulesca danza de las nubes de oro, para rugir en la noche con los bajos profundos de la tempestad que gruñe en las mil fauces de la sombra...// ¡Acaso no hubiese inspirado el Titicaca la X Sinfonía de Beethoven²²; a la ciudad del Titikaka llegué una tarde a la hora del crepúsculo. Jamás había visto cosa igual (...) esto era 'la belleza de la belleza', con todos los tonos del arco iris deslizándose sobre el Lago para cambiar cada minuto sus matices. Igual que en un carnaval de poesía (...). Sobre el azul profundo,

22. "El Titicaca", en la revista *Puno Lírico*, Puno, 1924, y reproducido luego en la revista *Kosko*, Cuzco, 1925.

a manera de zócalo del gran Lago, está el tapiz. Sobre el friso deslumbrante está la fuerza y ternura de la naturaleza"²³; "(...) Gamaliel Churata me señala el horizonte próximo donde veo una especie de hueco oscuro que contrasta con el cielo y su espejo de agua. ¿Qué ves? -me pregunta-. Parece una llama corriendo, le respondo, admirado por esa repentina presencia. Exacto -me dice-, su nombre es Llmañagui; y las formas de estas islas que tienen la apariencia de animales gigantes es una interrogación, continúa hablando mi amigo y maestro. (...) El viaje por el Titikaka toda la noche. En un rincón de la balsa me acomodo. Y de pronto escucho algo como una música de órgano que toca en esta bastísima catedral del lago. Sé que no la siento en el oído sino en los meandros del corazón, donde el cielo se refleja nítido. Me estremezco. ¿Estoy bajo las estrellas o encima de ellas? El silencio es religioso y no puede ser de otra manera porque de estas aguas emergió la pareja mística que sembró a los hombres del mundo"²⁴.

En el lenguaje de *El Pez de Oro* está presente el pensamiento y la escritura ultraórbica. Se le debe entender a partir de él. La lectura de este portentoso libro, especie de sinfonía andina y americana, tiene que realizarse en consecuencia, tomando en cuenta sus postulados ultraórbicos. Ellos parten del mito y del rito del Titikaka, en cuyas raíces psicológicas están presentes la convicción de la solaridad básica e indeleble de las cosas y la necesidad de identificación del hombre con el flujo universal de la vida. Al acercarnos a los símbolos básicos, genéticos, acuáticos, del sapo, el pez y la puma, que están en el mundo de abajo y en el mundo de arriba (Hurin Pacha: pasado; Hanan Pacha: futuro; con el Kay Pacha: presente, en la superficie del Lago, confrontamos la sabiduría, justicia, razón y entendimiento a través de la visión ondulante, recargada y

23. Fragmentos de "Dante Nava: Canto Aymara", publicado en "Crónica Cultural", del diario "La Crónica", con el seudónimo de "Trinidad Colomera", Lima, 28 de octubre de 1984, No. 219.

24. Fragmentos de "Capachica", publicado en "Crónica Cultural", del diario "La Crónica", con el seudónimo de "Trinidad Colomera"; Lima 29 de julio de 1984; No. 206.

decorativa de los diez "retablos" -con su "homilía" o explicación introductoria- que componen el texto y en donde se aprietan la complejidad, la tensión de las formas y el dinamismo de los asuntos. En este barroquismo, muy andino y muy americano, sostenido por las bases ultraórbicas, han de aparecer, también la magnificencia referida a la amplitud de líneas ondulantes para exaltar ese movimiento y esa palpitación de las formas abiertas y de la profundidad espacial; pero también magnificencia en cuanto acumulación de fiestas, juegos y ceremonias, y de elementos variados para producir el estremecimiento de la sensibilidad (cambios de ritmos, efectos de luz y sombra, superposición de componentes cromáticos, acumulación de distintas voces, etc., buscando la esencialidad "ultraórbica" en la plenitud armoniosa de la forma oral -o de la oralidad-, tanto a nivel del autor como del lector, *El Pez de Oro* -lo hemos dicho- debe ser estudiado a partir de su propia textura lingüística, no fuera de él. Estamos aquí frente a esa otra dimensión del lenguaje que tiene una realidad más profunda que la de ser sólo un instrumento al servicio de las necesidades expresivas del ser humano. Y es que en el fondo, como lo dice Heidegger, "el habla habla", es decir, no somos nosotros los que hablamos: quien habla es el lenguaje a través nuestro; lo cual nos remite al mito, a la relación de la palabra con la conciencia mitológica, tan bien estudiada por Ernst Cassirer quien nos advierte que dentro de la filosofía de las formas simbólicas, el mito y el lenguaje representan una zona de fusión entre la realidad y el hombre, que se revelan mutuamente. En las palabras liminares de *El Pez de Oro*, Churata, como autor, mantiene distancia de sí mismo al decir sobre su escritura abigarrada y ultrabarroca: "Debe tratarse de formas orgánicas en que el barbarismo indígena pretende consolidar una retórica naturaleza. De esta forma se desperdigan a lo largo del libro, aún entre el discurso hispánico del relato; y es necesario señalarlas, no confundirlas, sobre todo, como solecismos" (PO, p.8). Hay que entender, pues, el lenguaje de *El Pez de Oro* como producto de una escritura que a través de su aparente desaliño e imperfección pretende expresar in idioma híbrido, ni español ni vernáculo, que sea síntesis de la utopía social reivindicadora de un

dominado que deja su impronta -su alma, su ser, su "pez de oro"- en el idioma dominador. Escritura esta de agresión y de refugio de la individualidad nativa, de ahí su estrecha vinculación con la magia, la religión, la mística singular, dentro de un sincretismo que unifica el aparente caos del libro. Como también lo señalara el propio Churata, *El Pez de Oro* posee una escritura para ser hablada y no para ser leída, porque proveniente de la oralidad requiere que sea igualmente oral. De esa manera, a través de la participación, la célula ancestral demostrará su vitalismo inmortal: "Los barbarismos -dice- sean sólo violencias y dialéctica de la célula, pues si ella concentra sentimiento y sentido de vivencia, de patria y nido, permanecerá en agresión constante frente a cuanto la niega y deforma. El calor del verbo es exudación y salud de la célula, y, de hecho, es antiacadémico" (PO.p.530). Dentro de esta perspectiva, Churata elogiará a Huamán Poma de Ayala quien, a diferencia del casticismo impecable del Inca Garcilaso de la Vega, incrustó el quechua y el aymara en la lengua española: "Huamán permite descubrir algún atisbo germinal como síntoma o posibilidad de una literatura americana(...), en él se constata la concurrencia colonial de las dos lenguas en que se enfrentan España y el Inkario; y para devenir expresión nacional debe decirse en unidad. En otras palabras: si América es una realidad genéticamente mestiza, la literatura americana debe ser idiomáticamente híbrida" (PO. p.16): "El caso es que nos empañamos en tenerla valiéndonos de una lengua no Kuika: la hispana. Y en ella borroneamos 'como indios', aunque no es indio, que es cosa distinta".

Como se puede verificar a través de todo lo que venimos exponiendo, el ultraorbicismo unifica con sentido lúdico y contestatario todas las aristas y perspectivas de *El Pez de Oro*. Los diversos sentidos de su catedral gótica apuntan hacia una unidad significada por el desarrollo dramático de cada uno de los retablos en donde la voz alzada del narrador-maestro-fabulista y la presencia admonitoria de los personajes-animales simbólicos crean el espacio escénico para reiterar de diferentes formas la síntesis ultraórbica en donde se juntan el

allá con el aquí, el cielo con la tierra, las estrellas del infinito con ese pez de oro que surge desde el fondo limpio de las aguas, a diferencia del "wawaku" que mora en la pestilencia de los pantanos. Origen y destino unificados tienen su representación en el Lago Titikaka desde donde surgieron los padres mitológicos. En las aguas del Titikaka habita el sapo (el padre), la puma (la madre)²⁵, y el pez de oro (el hijo), que es el propio corazón del hombre capaz de alcanzar el orbe, y es, al mismo tiempo, el orbe alojándose ahí en ese corazón. El espejo de las aguas del Titikaka aproxima, así, lo lejano, tanto hacia abajo como hacia arriba. La utopía moderna; entendida como "lejanía de proximidad" se patentiza, como unidad hombre-naturaleza, en esas aguas donde reverberan el barro viviente y la divinidad, lo primitivo interior, nuestra raíz o semilla antigua, con los elaborados frutos de la trascendencia: "El Todopoderoso, mohíno, no poco dióse cuenta que fue aprisionado por el muñeco, y que 'más allá' del muñeco ya no estba: que todo se le había tornado 'en acá'" (PO, p.273); "En sus fiebrolentos ojos, dilatados dentro de las órbitas, se reflejaron el lago de arriba y el cielo de abajo" (PO, 400); "y tú Sirenita loca, por qué busca el barro del Puma en el Cielo de Abajo, te llora con el oro del Lago de Arriba..." (PO, p.505); "Y seremos lanzados sin metafísicos y payasos, oposiciones académicas, pantalones de fantasía, chisteras, o concones, a las corrientes cósmicas, donde fulgirá EL PEZ DE ORO, rugirá el Khorí-Puma, seguiremos siendo tierra: Hallpa Kamaska, con los mismos sentimientos de euforia vital y la misma conciencia de estancia, aunque sin gendarmes ni terapeutas de la muerte " (PO, p.114-115); "Comenzando por nuestra vida, que es el hecho estético augural del cosmos, entenderemos en primer lugar que estética no es estática; y en segundo que la belleza viene de una plenitud en la profundidad" (PO, p.41); "El instinto de unidad actúa por atracciones moleculares. En el alma viene de la vida, y sustancia familia, tribu, o nación. Y si le rige instinto de unidad, es porque toda necesidad vital es arquitectónica.// Sólo entendiéndolo así la fraternidad que arrebató al grupo es instinto de

25. En aymara Titikaka significa Lago del Puma o Roca del Puma.

unidad del universo.// Afinidad con el hombre challwa; con el hombre-solípedus; con el hombre de uña yugulada... Acá blancos, amarillos; negros allá. Allí paquidermos; aquí crustáceos. Muchas las formas, el alma una en la Vida. Somos unidad cósmica en ella y con ella. Hombre el agua; el hombre árbol: hombre el sol y el insecto hombre; y hombre el hermano piojo; y varona la hermanita liendre"(PO, p.495)²⁶; "Aquí el nido del Tawantinsuyo, su óvulo, se apañuscan aquí, yuxtaponen, las almas, o raíces, que arquitecturaron su unidad. Podrán colmarle otras, pero implicará esto que las desalojen. Porque el alma, el semillar del Tawantinsuyo, su óvulo, funcionan aferrados a sus breñales: tendría que arrancárselos desde el centro de la tierra y con las entrañas de la tierra./ Volavamos el alma multitudinaria de las mayorías nacionales. Runa-Hakhe-Challwas; al óvulo de la Patria./¡Allí el Inka, espera!" (PO, p.496).

La palabra "Ultraorbicismo" fue el feliz neologismo inventado por Churata para sintetizar y orientar el espíritu, la mente y la voluntad del pueblo andino, y, en general, su concepción del mundo referida especialmente al espacio del Titikaka o Altiplano del Collao y a toda su poderosa raigambre mítica y belleza sin par. Este basamento psicológico, antropológico, estético, histórico, aparece a través de todo *El Pez de Oro* mediante ciertas estructuras míticas que caracterizan lo que se ha llamado visión andina. Hemos detectado, por lo menos, seis: el Tinkuy, el Kuti o Concepto de Pachacuti, el Ahay Wata, el Pukllay, el Pensamiento Ayllu, el Incarrí.

El *Tinkuy* expresa la unidad o el encuentro de lo que en el mundo occidental se denomina "contrarios"; es la armonía y

26. Es sorprendente la similitud con Vallejo: "Pelear por todos y pelear/para que el individuo sea un hombre,/para que los señores sean hombres,/para que todo el mundo sea un hombre, y para/que hasta los animales sean hombres,/el caballo, un hombre/el reptil, un hombre,/el buitre, un hombre honesto,/la misma, un hombre y el olivo, un hombre/y hasta el ribazo, un hombre/y el mismo cielo, todo un hombrecito" (Batallas, en *España aparta de mi este Cáliz*).

equilibrio entre hombre y naturaleza; el Ultraorbicismo se basa fundamentalmente en la concepción del Tinkuy como lo demuestra la propia definición que le da Churata: "Más allá de las órbitas estelares, es decir, en acá". *El Kuti*, o Concepto de Pachacuti, se refiere al cambio cíclico, en donde es posible concebir una destrucción y una restauración del mundo²⁷, tomando en cuenta el redescubrimiento del amor, célula renacida capaz de reinstalar las cosas, de volverlas a su antiguo equilibrio. En el plano de la escritura, el propio libro de Churata ejempliza lo que es el Kuti cuando dice que buscaba "no interpretar al indio sino expresarle" y que su texto "no es sino una exaltación". El recuerdo del verso de Vallejo: "toda voz genial viene del pueblo y va hacia él", es, aquí, pertinente. En *El Pez de Oro* encontraremos muchas referencias al Concepto Pachacuti: "No hay revolución posible en los pueblos ni en los individuos si ella no importa regreso a las raíces. No, ciertamente, para inmovilizar el ritmo de la marcha; sí para adoptar su tronchado ritmo evolutivo. Revolución no es revolucionar. Al contrario, es redescubrimiento de la célula; es religar: religión: unir al individuo con su espacio". El *AhayuWata* representa la idea de que "el alma atrapa, o amarra" y, por eso, el hombre es inmortal desde la semilla, esto es -lo explica Churata-, "desde el alma; los muertos de ayer son los que nacen hoy". En el mismo PO leemos al respecto: "Los muertos vuelven a la sangre de los vivos, tal la semilla que busca el camino del surco, como enseña la cátedra del Khorí-Puma; pues los muertos son semillas" (p.205). Pero el sentido del *Ahayu Wata* se extiende hasta el concepto de "naturaleza con alma": "el alma del hombre toma naturaleza en un árbol, en un ave, un animal cualquiera, en los cuales (...) se harán no sólo las características ostensibles de la especie, sino las mismas morfologías de la personalidad. En todo caso, éste es camino que lleva al corazón del hombre el sentimiento de su fraternidad con la naturaleza".

27. El Kuti está relacionado con el mito del Incarrí o reconstrucción cíclica del cuerpo del Inka, luego de su muerte.

El *Pukllay* contiene la idea de juego, de lo lúdico y paródico, que en el fondo conlleva un efecto didáctico. Forma parte del espíritu andino la imitación burlesca, en contra de todo lo serio y solemne; esto se manifiesta especialmente en el carnaval del Ande en donde se pone de manifiesto la reelaboración indígena de la perspectiva española como hegemonía ideológica. El caso de la corrida de toros (toro-pukllay) es elocuente puesto que es "un evento festivo que incorpora a la totalidad social, se establece un conflicto o confrontación ritual con el protagonismo indígena, participan en la pugna central los símbolos de los grupos antagónicos -el toro español y el cóndor andino, el 'torero' o "maistro" indígena y el estado hispano-occidental-, y su significado está relacionado a un ciclo propiciatorio de la fertilidad".²⁸ El espíritu del Pukllay se encuentra especialmente en el tercer retablo titulado "Españoladas". De ahí es este gracioso fragmento donde se enfrentan el diablo y el cura español para discutir sobre la lengua española: "De pronto tintinearón los vasos de la chichería, y el maistro, no poco mohíno, frenó la máquina. No preguntar por quién era. Era la pulga que pulgúea los sesos del hombre, pero en forma clásica y académica. Era el Diablo, que, mientras se abanicaba la nariz con el airón del rabo, mirábale camandulero y mítico.

- ¿Qué me quieres? No te aludí esta vez.

- Ciertamente; pero alguien tiene que tirarte la senkhapa, mi Padre. ¡No hay Diablo cropolálico que tú! Hasta en el Infierno escandalizan tus discursos. ¿Qué manera de hablar es esa, Padre y párroco mío? Bien que tales palabras hubiesen sonado alguna vez, como seguras; más, ¿con qué fin hacerlas resonar? Lo mismo dicen los diablos en Cantillana con más cortesés y elegantes modos, que en punto alguno fue avara en ellas la lengua de Castilla para que tengas que echarles de menos, que si bien de cortijo, y no menos de corte, son, es ya de mal gusto descortijarlas. Descansen en paz, que muertas son.

28. *Fronteras de la escritura. Discurso y Utopía en Churata*, de Miguel Angel Huamán; Edit. Horizonté, Lima, 1984; p.80.

- Te diré como el de la comedia: los muertos que vois ma-táis gozan de buena salud...

- ¡Muertos son, maistro! ¿Crees, por Babieca, que en España quedan Archiprestes, Berceos, Tomjobs, Quevedos o Villamedianas, para que las zocaliñeras sigan rigiendo las astrascanadas que tanto te deleitan? Muertas son, como muerto es mi pariente el Cojuelo y la Trotaconventos, tu alcahueta...".

El *Pensamiento Ayllu* es, también, sustento fundamental dentro de la idiosincrasia andina y parte constitutiva del Ultraorbicismo. Expresa el todo a través de la individualidad, o dicho de otro modo, siguiendo la fórmula del propio Churata: "el ser = yo + él". Los siguientes ejemplos pueden ser suficientes: "No debiera esclarecer las mixtiones de mi personalidad, que a no pocos deben desconcertar: si ya el férreo y ferviente Achokhallo; luego las intuiciones de capitán me descubren en Thumus y, finalmente me acomido a revelarlas que Achokhallo, Thumos, Satán, son más que Uno: el Khorí-Puma... Pero el mismo Puma de Oro es posible en Él; y he aquí que en Él puedo yo vivir a Thumos, a Satán, a Achokhallo, y proyectarme desde ellos y a ellos./ Y así alcanzo plenitud humana en la humilde plenitud del perro" (pp.407-408); "Comprobé que Soy en Él y Él es en Mí" (...) "Y gobernar no es acudir al bien de todos, porque ese todos es una abstracción. El todo se forma de Unos, y en el problema de ese Uno está el problema de Todos; por lo que si no se gobierna para el Uno, Todos se quedarán sin gobierno" (p.450). En general, la trilogía comunitaria del sapo, el pez y el puma que apuntala a *El Pez de Oro* desde la matriz del Lago reflejado en la matriz del cielo, y viceversa, es significativa por mostrar cumplidamente el Pensamiento Ayllu.

El mito de *Wiracocha*, asociado directamente al *Pez de Oro* (KhoríChallwa) que viene en nombre de la Vida enviado por su padre -como Jesús²⁹-, está implícita y explícitamente en todo el

29. En general, los mitos de la cultura andina pueden ser estudiados a través de los mitos cristianos

libro en la medida en que génesis y destino correspondan a su vibración axial. En el cuarto retablo, titulado "Pueblos de Piedra" se describe el nacimiento del Pez de Oro: "Cuando Wiracocha estuvo a punto de marcharse, sombra solitaria se dibujó en lontananza.

- ¡Wakak! ¡Wakak!.../ Pero, a tiempo que estruendo de alas se levantó en las parvadas, estallaron en el lago resplandores de oro y se vió que se alzaban las olas en aguja que ya rompía el vientre del agua. Y es que hacia el lado del Khota-Ayllu había rugido el Khori-Puma, la tierra se estremeció, temblorosa, era el Lago Copel de llamaradas; y Wiracocha, que bien lo comprendió todo, sintió que el corazón le reventaba, dirigió el cetro al lugar del prodigio, y tronó con grande voz:/ -¡K h o r i - C h a l l w a, rompe el agua y vuela!/ La fina cúspide de imanta las estrellas se alzó en encendido venerable, estalló, cayendo en lluvia de luceros. Y ya EL PEZ DE ORO fulgía entre el cielo y la tierra. El Dios gimoteó conmovido y se movió con sus resplandores hasta ponerse casi a la altura del oro divino. El Suchi del Titikaka miraba al mundo con los diamantes de sus ojos y el mundo se besaba en ellos. Bramaba el Khori-Puma mientras Wiracocha cantaba...cantaba..." (PO, p.195).

El pensamiento ultraórbico aparece dirigido, en *El Pez de Oro*, a varios campos del conocimiento: el lingüístico-literario-artístico, el histórico-antropológico, el político, el religioso, etc. Todos los ejemplos que han ido apareciendo durante el desarrollo de este trabajo bien pudieran ser distribuidos en la dirección de sus diferentes asuntos. Nosotros quisiéramos, ahora, para concluir, ofrecer una especie de Manifiesto Poético del Ultraorbicismo; extendido a lo literario en general, extraído de la lectura misma de *El Pez de Oro*, así como de algunos artículos periodísticos, prólogos, ensayos, apreciaciones artísticas, etc. Queremos, así, contribuir a la organización y sistematización de una escuela literaria no indigenista sino indígena, basada en el ultraorbicismo *en y desde* la vida andina, que impulsó a través de su magisterio de muchos años (de 1915 a 1930, más o menos), el notable escritor que homenajeamos al

cumplirse un Centenario de su Nacimiento. Las características del ultraorbicismo, que constituiría el texto de ese Manifiesto que Churata no escribió o que no conocemos, serán las siguientes:

- a) La poesía surge como expresión de la tensión dramática extraída de la naturaleza, de los mitos y de la propia realidad en la que el autor está inmerso. Hay una estrecha relación entre el poeta y la realidad de la que forma parte y lo alimenta: "Más ni en El Pez de Oro (ni en símbolo) sería posible una existencia sin un público para quien existe y el cual le alimenta menos con su admiración que con su voluntad. En todo drama, el drama es tanto del autor que lo ordena como del público que lo concibe, y es preciso que él se haga existencia en cada uno de los espectadores para que hiera los resortes vitales. Es que somos en Él y Él es en nosotros; por lo que siendo en nosotros, ya no es drama, es vida. Es decir dolor " (PO, p.137).
- b) La profunda relación con la naturaleza, con la cual el hombre se unimisma, permite entender que "Somos unidad cósmica en ella y con ella". El poeta tendrá que "apegar el corazón a la naturaleza sabiendo que somos naturaleza". La palabra del poeta surgirá entonces de la vibración cósmica que surge de esa naturaleza.
- c) El mundo interior del poeta se conecta con el cosmos y el cosmos se conecta con el mundo interior porque en la célula (o en el impulso de la palabra), está el cosmos retratado.
- d) La imagen poética debe ser como un espejo que refleja el mundo de arriba (sueños, ideales, fantasías, sentido de la divinidad) y el mundo de abajo (el sentido de la realidad, de lo terrenal, de la vida presente desde la dimensión más honda). Los dos niveles deben conformar una sola unidad recíprocamente imantadas: "Si el Titikaka se refracta en el cielo, hay que convenir que el cielo de nuestra tierra es

sólo el Titikaka proyectado a las esferas". Esta imagen dual debe dar la sensación de estar en dos planos aparentemente opuestos, configurando lo que se llama el simultaneísmo literario: "Pero alma es instinto universal de raíz y por eso camino de nido" (PO, p.496).

- e) La poesía debe dar prioridad a lo puro, lo ingenuo, lo no contaminado, lo instintivo, lo primitivo, lo germinal, el brote del Pez de Oro, la semilla, el alma. Allí está al mismo tiempo la vitalidad trascendente.
- f) Escribir poesía significa estar vivo en la vida y negar la muerte: "Sólo estará vivo en la vida el que engendra"; "La semilla humana (la palabra) es no solo inmortal sino también aérea y posee capacidad de traslación, superior a todo concepto de velocidad".
- g) El poeta debe tratar a la palabra como "el escultor que trata al barro, con la ternura de la madre a su feto en la entraña", así "puede comunicarle el fluído tembloroso de la vida". Aquí radica su responsabilidad y su magisterio.
- h) La palabra en libertad, aquella que proviene naturalmente de los hondones del ser, desarrolla sus propias presentaciones. Ella revela lo incognoscible, el "realismo psíquico", al Pez de Oro; "En el lodo está el embrión de la sabiduría y en la debilidad la fuerza y que tanto más de lodo, el hombre, más hombre (...). Permanezcamos en Lodo para asistir a la revelación".
- i) Por provenir de la oralidad, la poesía debe ser más hablada que leída. De esa manera aparecerá todo el movimiento interior del alma por causa del énfasis, las inflexiones, las pausas, los tonos, los silencios. El lector será, también, autor. La poesía debe ser "hablada" como habla el pueblo, más allá de cualquier imperfección. El poeta andino que escribe en español debe insuflarle a esta lengua el

origen y destino del Pez de Oro ultraórbico, el espíritu de su lengua nativa.

- j) La poesía es sensibilidad, no razón. Nace desde el mismo Pez de Oro. La emoción es el origen del lenguaje. El éxito poético consiste en convertir a la energía en sensación y traducirla en sensibilidad.
- k) El poeta tiene un destino que no pertenece a la divinidad sino a sus nervios puesto que "se guía por la sabiduría que ellos necesitan, se apoyan en ella y con ella se ilumina". El instinto, antena permanente, es básico: "El hombre que ha amoblado sus instintos (...) por orden lógico será un hombre sin destino. Si hay sabiduría, orden geográfico, equivalencia de pesos, en el Cosmos, admitamos que hay inteligencia: es el instinto de la materia".
- l) El poeta andino, específicamente puneño, tiene un profundo amor por belleza, que parte de su propio paisaje, pleno de música y de color. Su palabrota de retratar esa "Basílica del Arte" en donde la ebriedad es producto de la conmoción telúrica.
- m) El ludismo, la falta de solemnidad, el espíritu antiacadémico, la gracia incisiva y traviesa, le da a la palabra poética la posibilidad de enfrentarse a todo lo que es ajeno, para mantener su propia perspectiva, su propio centro vital en donde palpita el siempre movedido y vigilante Pez de Oro.

Aquí tenemos un esbozo de los postulados básicos del Ultraorbicismo, casi totalmente ignorado desde los años aurorales de Gamaliel Churata y jamás estudiado dentro de las corrientes de vanguardia de comienzos de este siglo. El desconocimiento o poca difusión de *El Pez de Oro* es también consecuencia de esos olvidos que no permiten, sobre todo para un lector no andino, acceder a la extraordinaria riqueza que encierra uno de los libros más importantes sobre el mundo andi-

no escritos en este siglo en el Perú, base, sin duda de las narraciones de Ciro Alegría y, especialmente, de José María Arguedas, así como de los futuros realismos mágicos que han florecido en la literatura latinoamericana. Creemos que Ultraorbicismo y Pez de Oro deben, a partir de ahora, transitar unidos, porque, a la postre, vienen a ser consecuencias de la misma postura mítica y genésica hacia donde acuden todas las directrices que componen la identidad cultural. En un mundo actual, en donde la globalización parece disfrazar la mecanización sin alma, la lectura de *El Pez de Oro*, desde la perspectiva ultraorbica -y en el Centenario de un nacimiento que es ya un renacimiento- ha de permitir mantener en llamas el corazón recóndito y cósmico del hombre.



EL ÚLTIMO WESTPHALEN

Iván Ruiz Ayala

Publicado en diciembre de 1939 en la revista *El uso de la palabra*, "Poema" ("La leche vinagre...") marcó el final de una práctica asidua de la escritura poética iniciada a finales de los años veinte (con dos hermosos frutos en 1933 y 1935: *Las insulas extrañas* y *Abolición de la muerte*), a la vez que el comienzo de un silencio poético que duró treinta y dos años. El propio autor hizo el siguiente comentario en 1974:

[...] Terminaron para mí los años treinta e igualmente mis actividades relacionadas directamente con el ejercicio continuo de la poesía. Durante largos años no escribí un solo poema. Sólo esporádicamente me ha venido luego uno que otro.¹

Se inició, decimos, el silencio y la especulación en torno al silencio. En un interesante artículo aparecido en 1977 escribía Carlos Germán Belli:

[...] a partir de esas dos publicaciones, el autor se sumió en un impenetrable silencio, que, según sepamos, no ha sido alterado hasta el día de hoy. [...]

1. En "Poetas en la Lima de los años treinta". Incluido en *Otra imagen deleznable...* México, FCE, 1980, pp. 118-119.

Westphalen escogió deliberadamente el ostracismo literario. Otros espíritus contemporáneos y afines optaron por el suicidio o la misteriosa desaparición, que fueron elegante y largamente planeados en algunos casos. En el fondo, son más o menos semejantes las causas objetivas (ésas que provienen del mundo exterior) que han impulsado en estos tiempos al suicidio, la fuga y la abstención. La diferencia radica en que los dos primeros casos es un acto único, como el punto final de un escrito; en cambio, la voluntaria exclusión representa una cadena de sistemáticas abstenciones, minuto a minuto, a lo largo de toda una existencia. ¿Qué puede haber ocurrido para que un notable escritor, súbitamente, haya guardado tan desconcertante silencio? Más allá del habitual problema de la autocrítica implacable y disuasiva, quizá la repugnancia de pertenecer al rebaño de los Pouhuetes-Hommes-de-Lettres, el rechazo al exhibicionismo o profesionalismo intelectuales, en fin, el natural temor de ser embalsamado en vida en el sarcófago de los manuales literarios.²

A partir de la publicación de las distintas series en los años ochenta no habría que preguntarse tanto por el silencio, cuanto por el nuevo acto de escritura. Westphalen dice que lo extraordinario no es que alguien deje de escribir, sino que alguien lo intente. En un artículo de 1992, Edgar O'Hara se preguntaba: "¿Por qué intentaba leer el silencio voluntario del poeta? ¿Por qué se obsesionaba que no escribiera, si para Westphalen lo asombroso es, precisamente lo contrario?" "Había que replantear entonces no la causa del silencio (o la abstención de escribir o revelar lo escrito) sino la del acto de escribir. O, más precisamente, de publicar".³

2. En "Westphalen, el abstencionista". Incluido en *Creación & Crítica*. Lima, agosto de 1977, p.14.

3. "Emilio Adolfo Westphalen: A Merced de la noche". En *Plural No. 224*, Revista cultural de *Excelsior*. México, mayo 1992, pp. 20-31.

Para O'Hara el retorno al acto poético en Westphalen se vincula con el elemento onírico: "La vuelta de Westphalen a la poesía como acto compartido tiene que ver, me parece, con un sentimiento de carnalidad que va de la persona a la palabra, y de ésta retornará siempre a su origen: el sueño" (p.21). Y efectúa una interesante vinculación entre el regreso físico al Perú en 1984 (luego de su largo periplo entre 1971 y 1983 por Italia, México y Portugal) con su retorno a la actividad poética (cuyas dos primeras series datan de 1982).

En este año, en el contexto de una entrevista, Westphalen hacía los siguientes comentarios genéricos en relación a su silencio:

P. Usted señala que la razón fundamental de su silencio poético se debe a su presunta falta de facilidad para la poesía, pero nos parece que en sus poemas hay una cierta seducción por el silencio...

R. El silencio es más fácil; en él uno cae como en un precipicio, existe siempre su atracción. Soy muy propenso al vértigo y por eso trato de evitar siempre las alturas; por eso hay que alejarse lo más posible de la poesía: por razones de seguridad propia⁴.

En la "Advertencia del Autor" de la recopilación española de su poesía⁵, decía que su regreso a la actividad poética se había debido a "circunstancias fortuitas", aunque sin mayor especificación:

La ordenación de los poemas sigue - en general - el orden cronológico. Se encontrará al final del volumen información acerca de la publicación primera de las distintas series incluidas. Allí se hace patente el (para ciertos comentaristas) insólito intervalo de más

4. DE CARDENAS, Federico y ELMORE, Peter. "Una trayectoria poética". *El Observador*, Edición Dominical. Lima, 25 de abril de 1982, pp. XVII.

5. *Bajo zarpas de la quimera*. Madrid, Alianza Tres, 1991, 261 pp.

de treinta años entre los poemas de juventud y los recientes. Rechazo -por supuesto- las especulaciones a propósito de un 'accidente' no extraordinario y más bien anecdótico. Para mí no hubo sino una reanudación necesaria -favorecida por circunstancias fortuitas. Levantóse una compuerta y quedó restablecida la corriente- agotada o embalsada. No se puede esperar -desde luego- que uno escriba a los sesenta o setenta años de edad como lo hizo a los veinte y tantos. Por otra parte - hay que reconocer que el lenguaje y los temas utilizados en poesía han cambiado considerablemente desde la insurgencia de las llamadas "vanguardias" (...)⁶

Es muy difícil y netamente especulativo tratar de determinar las razones que para su fuero interno ha argüido una persona y determinado su alejamiento de la escritura poética. Soy de la opinión que la poética presente en *Ínsulas y Abolición* se vio radicalmente modificada a partir de 1935 con el conocimiento estrecho de la poética surrealista, derivada de la amistad de Westphalen con César Moro. Los poemas de este período (1935-1939) que fueron incluidos en *Belleza de una espada clavada en la lengua*⁷ -excepto "Mundo mágico", publicado en 1930- y los que se han hecho públicos a partir de 1989 en *Cuál es la risa*⁸ revelan una escritura que, habiendo llegado a su mayor exacerbación o desarrollo, se dirigía necesariamente hacia el silencio.

1939 es año referencial no sólo del agotamiento de una poética que había estado vigente en el mundo occidental a partir de la Primera Gran Guerra y en la que el poeta -sea en su fase vanguardista (1930-1935) o surrealista (1935-1939)- se había inscrito, sino que es año de inicio de la Segunda Gran Guerra del mundo (que había estado precedida por la conflagración española). César Moro había marchado a México a

6. Ibid., p.15

7. Incluido en *Otra imagen deleznable...*México,FCE, 1980. pp. 71-97.

8. Barcelona, Ed. Auqui, 1989. Prólogo de André Coyné, 19pp. numeradas.

principios de 1938. La situación política y social había cambiado no sólo en el Perú, sino en el mundo. Había que esperar a que las aguas turbulentas volviesen, no al lugar de antes -al que nunca volverían- pero sí a que aparecieran nuevos nortes (propios o ajenos).

No es cierto que Westphalen no hubiese intentado publicar en su período de silencio poético (1940-1971), pues a fines de 1948, o principios de 1949, había entregado "un par" de poemas de tema erótico a André Coyné para su posible inclusión en una revista univesitaria española de poesía⁹. Aunque la publicación no se llevó a cabo ha quedado demostrado el intento de hacerlo en un período en el que la crítica considera que el poeta se inscribió en un persistente silencio. Hay que señalar, ciertamente, que estos poemas habían sido escritos entre 1935 y 1938.

El nuevo acto de escritura no tiene una explicación única. Puede deberse a un producto del capricho o de la casualidad, como a menudo arguye el propio Westphalen. Lo que se inició como *exigencia* por parte de un pintor en 1972 ("Preámbulo de Revilla") fue, poco a poco, adquiriendo mayores visos de constancia y profundidad; y así nos encontramos con los textos publicados entre 1977 y 1978 en las revistas *Creación & Crítica* de Lima, *Eco* de Bogotá, *Vuelta* y *Diálogos* de México.

Finalmente, y como muy bien relaciona O'Hara, el establecimiento en el Perú en 1984 coincide con la vuelta plena de Westphalen al mundo de la escritura poética y la publicación en Lisboa de sus tres primeros cuadernos, de lo que Coyné ha venido en llamar el "segundo Westphalen".¹⁰

-
9. "De esa época, data también un grupo de cortos poemas eróticos. Un par trató en vano de publicar Coyné, años después, en una revista universitaria de poesía." [En "Poetas en la Lima de los años treinta". Incluido en *Otra imagen deleznable...* Op. Cit., p. 118].
10. "el nacido en Lisboa a principios de los 80 -aparentemente tan *otro* del primero(...) y más profundamente tan *él mismo*, en la medida en que ambos poseen porigual la virtud de *sorprendernos...*" [En el Prólogo de André Coyné a *Cuál es la risa*. Op. Cit. 0,3].

¿Cuál es la verdadera razón del silencio y de su retorno a la escritura poética? Nunca lo sabremos. Todo ha de quedar en el terreno especulativo. En opinión del poeta el acto de escritura no se debe a uno mismo, sino a la fuerza que impele a uno a escribir. Le cabe al poeta ponerse en disposición absoluta y ser un simple médium, un intermediario de factores que son exteriores a él.

Pueden conjeturarse otras razones. Westphalen ha sido extremadamente parco en cuanto a su intimidad, su vida familiar. Casado hacia 1943, su esposa había fallecido a fines de 1976. Tal vez con los hijos fuera de casa, viviendo nuevamente la vida de solitario, el poeta se sintió nuevamente con las manos libres para entregar todo su amor a las *diosas ocultas del sueño y de la noche*. La oferta del Fondo de Cultura Económica de reeditar su obra poética debió ser un importante aliciente para reiniciar la empresa. En su casa barranquina pudo contemplar el fruto de los largos años recorridos (tanto por el mundo de la realidad como por el de los sueños). Su honda sabiduría -no reconocida por él, más bien desechada- comenzó a manar desde las más hondas profundidades de sí mismo. Un poema tras otro, en la penumbra, en el entresueño, en el atardecer. Su visión del mar desde los altos de su casa, junto a los acantilados, le hicieron recordar sus años de juventud y el amor brotó como herida negra y honda.

La soledad, el silencio, la reflexión son fuentes que guían la escritura. Y pienso que las horas de sosiego vividas en la tranquilidad le dieron las luces y pautas necesarias para emprender el nuevo trayecto poético que no ha concluido todavía.

II

En marzo de 1980 la editorial mexicana Fondo de Cultura Económica reunió en *Otra imagen deletnable...* los dos famosos cuadernos de los años treinta, más una tercera sección donde se incluyeron nueve poemas publicados en revistas y catálogos pertenecientes a los años treinta, y ocho poemas correspon-

dientes a los años setenta a los que el poeta dio como título *Belleza de una espada clavada en la lengua*.

Tomando en cuenta un criterio estilístico y cronológico los textos pueden ser agrupados en dos secciones: los correspondientes a los años treinta (que forman parte del período vanguardista-surrealista) y los pertenecientes a los años setenta: ocho poemas que forman parte de lo que denominamos *prolegómenos* al "segundo" Westphalen. Textos que indican el primer acercamiento a lo que, desde 1982, volvió a convertirse en una relación continua con las diosas del sueño y de la noche.

En 1982 veían la luz en Lisboa las dos primeras series del "nuevo" Westphalen. *Arriba bajo el cielo*, es una pequeña plaqueta de apenas ocho páginas. La Edición -para suscriptores- de tan sólo 130 ejemplares "está formada por seis fulgurantes fragmentos y está dedicada a su difunta esposa Judith. (...) se trata de un comentario poético a un dibujo abstracto de su esposa reproducido [en serigrafía] en la hoja central de ese cartoncito de ocho páginas que forma la *plaquette*. En el poema aparecen recuerdos de Roma donde el poeta vivió años felices junto a su esposa"¹¹.

Máximas y mínimas de sapiencia pedestre escuchadas al desgaire sin certificación de autenticidad es el título del segundo cuaderno editado en Lisboa en 1982. Al igual que el primero, se trata de una edición de autor, sin numeración de páginas, en una edición compuesta a mano de 170 ejemplares numerados y fuera de comercio. Lleva también un grabado de Judith Westphalen. La edición se hizo, al igual que el primer cuaderno, siguiendo la dirección gráfica de Paulo da Costa Domingos. Consta de doce fragmentos en prosa. En él podemos encontrar de lleno al nuevo Westphalen a través de una prosa atenta, minuciosa y ofreciendo contenidos siempre novedosos y sorprendentes.

11. PAOLI, Roberto. "Westphalen o la desconfianza en la palabra". En *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*. Università degli Studi di Firenze, 1985, p. 102.

También en Lisboa, en 1984, dos años después de las dos series comentadas anteriormente, vio la luz *Nueva serie (de escritos de Emilio Adolfo Westphalen con un dibujo de César Moro)*. En la recopilación limeña de 1986 pasó a denominarse, simplemente, *Nueva serie* y, en la edición española de 1991, *Amago de poema - de lampo - de nada*.

Amago de poema - de lampo - de nada ha dejado de ser una simple plaqueta y es ya, con derecho propio, un libro. Se encuentra dividido en tres secciones tituladas, respectivamente, "Nueva serie" (21 poemas), "El niño y el río" (12 poemas) y "Remanentes de naufragio" (15 poemas).

Desde el texto inicial, "Supermán" (que constituye una agresión al lector y un atentado contra su propia poética, al igual que "La voz es una corza..." de *Belleza de una espada...*), el poeta va desgranando los temas que le son caros: el erotismo, la muerte, la prevalencia del momento presente, la invitación a vivir siempre en el riesgo, la reflexión sobre la poesía.

La segunda sección del libro, "El niño y el río", está dedicada al novelista José María Arguedas, amigo cercano de EAW. El epígrafe de Guillaume Apollinaire, "Quel monstre singular êtes-vous / Qui ne me propose pas d'énigme" [Qué monstruo singular es usted/ Cuando no me propone enigmas] constituye un aviso, una advertencia sobre los contenidos de la sección donde se establece una relación entre los dos personajes de la serie.

La tercera sección, "Remanentes de naufragio", alude al sentimiento de frustración y desánimo -también característicos en el poeta- en relación a la actividad creadora. La navegación por el mar de los sueños sólo permite rescatar "pecios de una actividad incruenta", fragmentos deleznable de palabras, en síntesis, el poema.

En 1986, en Lima, Rikchay Perú publicó la segunda recopilación de la obra poética de EAW que, además de las tres

series incluidas en la edición del FCE de 1980 y de las tres colecciones publicadas en Lisboa, incorporaba una nueva sección. *Porciones de sueño para mitigar avernos* es el nombre de la serie inédita, que parece aludir a la existencia de los poemas (=sueños) como las realidades que permiten calmar -fallidamente, por supuesto- los demonios interiores que rondan sin cesar al poeta. Uno de los textos es, a este respecto, sumamente revelador:

¿QUIÉN rescata y salva - en qué orilla - al naufrago de la turbulencia - las trituraciones - las absorciones en el vacío - y de los encantamientos - los arrobos - las fulguraciones de las - siempre amenazantes y por tanto siempre atrayentes - resacas oníricas?

Porciones de sueño para mitigar avernos constituye también una reflexión en torno al tema de la muerte. En este sentido, el epígrafe de Eguren es ilustrativo del pensamiento del poeta: La muerte representa sólo una etapa más en el camino de la existencia, por ello no hay que temerla, sino más bien amarla.

En la ciudad de Tijuana, México, en 1988, se publicó *Ha vuelto la Diosa Ambarina*, poemas en prosa de EAW con cinco monotipias de Judith Westphalen. La edición tiene la particularidad de ser un cuaderno autógrafa del que se tiraron sólo 100 ejemplares. El título de la serie hace referencia a uno de los personajes de J.M. Eguren, la "Diosa ambarina", soberana de la Tarde y del misterio¹².

Después de la edición madrileña de Alianza en 1991 donde se reunieron todos los libros anteriormente publicados con su

12. "A la sombra de los estucos/llegan viejos y zancos,/en sus mamelucos/los vampiros blancos. Por el templo de las marañas/bajan las longas pestañas;/buscan la hornacina/de la diosa ambarina;/y con signos rojos,/la miran con sus tristes ojos./Los ensueños de noche hermosa/dan al olvido,/ante la Tarde diosa/a dormir empiezan,/y en su idioma desconocido/le rezan." [De *Simbólicas*, 1911].

nombre -excepto *Cuál es la risa* que no contó con su aprobación- la revista bogotana *Gradiva*, en 1992, y la editorial barcelonesa Auqui, en 1994, dieron a la luz -en publicaciones no autorizadas- la, hasta el momento, última serie de poemas de Emilio Adolfo Westphalen. *Falsos rituales y otras patrañas* es el hermoso título que reúne un total de nueve poemas en prosa.

III

La obra poética y pictórica de los artistas demiurgos no es ajena al panorama cultural peruano¹³. La poesía de E.A. Westphalen es expresión no sólo de una vivencia personal, sino manifestación de un modo peculiar de concebir la poesía y la vida. El fuerte influjo de lo erótico-espiritual en su obra -al margen de encasillamientos en movimientos y escuelas- lo anuncian como miembro de una secta que intenta la trascendencia de lo tangible. La unidad del universo se revela en la materia y el factor erótico se constituye en su elemento desencadenante.

Ante el descrédito de la religión oficial la poesía se convierte en medio de acceso a lo sobrenatural y trascendente. El poeta asume el rol de pontífice de una secta secreta integrada por un solo adepto. O mejor, él y quienes poseen el espíritu de participar en la búsqueda del misterio y lo desconocido: Eguren, Moro, Nerval, Lautréamont, Baudelaire, Rimbaud. Es la secta de los santos y malditos. Por ello el poeta ríe con satánico impulso y navega por procelosos mares escondidos y distantes como ínsulas extrañas.

El acto amoroso se constituye en medio a través del cual el poeta entra en contacto con lo trascendente y roza lo absoluto. Mucha de la poesía de EAW es eminentemente religiosa, pero despojada de toda connotación que lo ligue a creencias de iglesia oficial alguna. Es secta sí, pero de iniciados en los ritos

13. No es sólo el caso de Sérvulo Gutiérrez o Víctor Humareda en la pintura, sino -salvando las distancias- el de Adolfo Winternitz.

secretos de la Poesía y el Misterio. De allí que nos refiramos a un misticismo secular o materialismo trascendente en su poética. El núcleo de su religión se halla en el amor. El acto amoroso es el centro de un acto litúrgico que le permite acercarse a los misterios de lo absoluto, y también, la manera de escapar de realidades tan limitantes como son el tiempo y la muerte.

El tiempo que era en el joven Westphalen una obsesión ha dejado de serlo en el adulto. Para el joven Westphalen el tiempo se dirigía sin cesar hacia la muerte, la única manera de evitar esa incesante carrera era el refugio en el erotismo que creaba la ilusión de la detención del tiempo produciendo el efecto de un presente continuo; las aguas del río debajan de discurrir hacia la mar (imagen de la muerte) y los cuerpos flotaban. De allí el título de la segunda serie, *Abolición de la muerte*: el amor como la fuerza que derrota a la muerte.

En la poesía de los ochenta y noventa, el tiempo que se dirige de modo irremediable hacia la muerte ha dejado de ser materia poética. El poeta ha desarrollado de un modo más amplio un tema al que en su obra de los años treinta se aludía indirectamente: la muerte no es ningún final, sino un renacimiento. Si la muerte representa sólo una fase distinta de vida, entonces no hay por qué temerla, ya que constituye sólo una instancia de vida distinta a la de todos los días. De lo que se trata ahora no es tanto de detener al tiempo, cuanto de vivir cada instante del presente a plenitud, sin pensar en la muerte. Cuando ella llegue encontrará al poeta viviendo la vida gozosamente.

En la obra del segundo Westphalen el tiempo ya no discurre. La mar, imagen de la finitud y del comienzo, recibe al tiempo y lo recrea, por ello se encuentra como inmovilizado. Muchas de las composiciones de esta época están transidas de una sensación de inmovilidad donde el espacio y el tiempo están detenidos. El poeta quisiera librarse de ese espacio e ingresar a otro lugar, como en "Fractura" (*Amago de poema -de lampo-de nada*).

En *Falsos rituales...* el poeta retoma una imagen de los años treinta: la "Barca del Tiempo". Pero si entonces se dirigía a través del río hacia la mar, en este caso, se halla detenida. Es el presente de la inmovilidad y el gozo:

ALIVIO y deleite
Cuando se ha atracado
La Barca del Tiempo
Y nada sucede.

En el poeta existe un absoluto abandono de los temas metafísicos. Esta actitud hay que entenderla como una total descreencia en una vida más allá de la muerte, tal como lo predica el dogma cristiano. De algún modo la materia se renueva. Así como en la vida diaria se viven experiencias distintas, la muerte significa solamente un cambio en la forma de la existencia. Por ello la belleza opera más allá de la muerte ("Se habrá notado el nimbo que circunda ciertos rostros femeninos..."). Por ello, también la experiencia vivida en un lugar donde no existe ni tiempo ni espacio supone ser el fin y el principio al mismo tiempo.

En estos poemas hay que destacar, además, su carácter genérico, la ausencia de referencias a tiempos y lugares. Se trata de reflexiones alejadas de toda temporalización y espacialización. Si existe alguna alusión a un objeto o acto concreto, ello constituye sólo el punto de partida para la reflexión sobre alguno de los temas que son de interés del poeta.

"Hojas secas" (*Máximas y mínimas...*) señala lo infructuoso que resulta dar una dimensión eterna a todo lo que por naturaleza es caduco:

ESFUERZO titánico, en consecuencia vagamente grotesco, por ampliar y superar lo caduco y percedero nombrándolo reflejos, granos o partículas de eternidad.

En el poema que se inicia como "SÚBITO e irresistible deseo...", se plantea el deseo de morder unos labios "jugosos coralinos húmedos". Esta acción constituye un "Rito alucinado - pero instante más vivido que cualquier imagen deshojada del olvido". Persiste siempre la preferencia por lo presente en oposición a todo hecho del pasado.

La muerte no representa en la poética westphaliana la realidad negra, caótica, oscura, con la que normalmente se suele asociar, sino que está concebida en términos de plenitud y totalidad. Se trata de un lugar oscuro, sí, pero de "tiniebla amorosa". No hay luz ni color, pero existe vida, una nueva vida. La muerte cierra y abre el ciclo de la vida, de la cadena de la existencia formada de vida y muerte. No se trata de una reencarnación. Es, en cierto modo, un proceso de regeneración, de renacimiento, pues el lugar de la muerte (el mar) es semejante al lugar de donde procede la vida antes del nacimiento (el seno materno). El ingreso a la oscuridad y las tinieblas significa volver a lo primero y primigenio, el origen, o lo que es lo mismo, llegar al mundo de la muerte. Origen y final constituyen una misma esencia; nacer y morir representan el mismo principio en el que se enlaza la cadena de la existencia:

CERRADOS los párpados y cubiertos los ojos con la mano se adentra uno en espesa tiniebla inagotable - sin interferencia de color o luz - tiniebla amorosa - palpitante de vida.

Tal se imagina uno el paisaje primero del que emergió al nacer - igual asimismo al que nos aguarda - vencidas las pruebas -completando el ciclo.

(Ha vuelto la Diosa Ambarina)

Y al finalizar *Amago de poema -de lampo- de nada* el poeta escribe emblemáticamente:

El fin del principio

En el origen está el término o viceversa

En la poesía de los años ochenta el "paraíso perdido" ya no se halla, como en la primera época, en un lugar no definible del pasado donde reside el ser amado. Ahora se encuentra en el lugar previo al nacimiento, el lugar donde confluyen el no ser con el ser, exactamente igual al lugar del final de la vida. Es la cadencia tibia donde reposa el feto en el seno de su madre:

INMINENCIA de paraíso extraviado -quizá remem-
branza de la cadencia tibia en la que se bañaba
el feto.¹⁴

(Porciones de sueño...)

El poeta se encuentra atraído por la muerte, que es, al mismo tiempo, el lugar de la regeneración. Aquí no hay luz ni movimiento. Es el seno materno, el punto de encuentro entre la vida y la muerte:

ATRAÍDO leve - inexorablemente - por abismo y ti-
niebla - abiertos uno y otra maternalmente en el vér-
tigo de lo inmóvil.

(Porciones de sueño...)

En *Falsos rituales y otras patrañas* el erotismo aflora de un modo intenso y directo. "El exacerbado erotismo de los poemas de Westphalen de los últimos diez años [...] merece un lugar de privilegio en las fuentes de su arrebatado expresivo", anota O'Hara¹⁵. La descripción es concisa. El poeta se limita a las palabras indispensables que permiten sugerir lo que sería sólo fruto de un deseo. Así, en "DESCUBRIÓ casualmente..." se describe el acto que realiza una "muchachita" -en edad núbil- que con las manos "sigue los contornos de dos protuberan-

14. En cierta medida el poeta ha trasladado el lugar de la felicidad de la amada a la madre. En el poema "He dejado descansar..." de *Abolición de la muerte*, dirigiéndose al ser amado, el poeta escribía: "Bella ave que has de caer en el paraíso".

15. Precisamente el artículo de O'Hara, "Emilio Adolfo Westphalen: A merced de la noche" (*Plural* No. 244, Revista cultural de *Excelsior*, México, mayo 1992, pp. 20-31) vincula el tema del sueño y el onirismo con el erotismo en el proceso de creación poética.

cias particularmente sensibles de su cuerpo". El deseo del YO lírico -de poner la mano derecha sobre la de ella y la izquierda sobre el otro seno- queda sólo en intención. El poeta hace referencia, de un modo indirecto, al acto de la cópula a través de la alusión a "amoldarse al compás ansiado", así como a las cuatro "manos para un doble y diverso contentamiento".

En sus poemas eróticos el poeta se refiere constantemente al hecho del balanceo de los cuerpos, al movimiento pendular. El escenario en el siguiente caso es majestuoso: "El mar del poniente...", que confiere trascendencia a la escena amorosa:

FRENTE al mar del poniente - el cuerpo en pie del amante tapaba casi por completo el de su compañera...

En el último libro el poema emblemático por excelencia, y que parece sugerir el título de la serie, es el que se inicia con "¿FUE en la ocasión desvergüenza..." En este poema hay que considerar el doble nivel significativo que desarrolla. Por un lado, el nivel erótico: se trata de la descripción de una muchacha recostada sobre la playa que, por descuido, ha dejado ver sus partes íntimas. Ese hecho asume, en un segundo nivel de significación, una dimensión litúrgica o ritual. Al igual que en muchos poemas suyos el erotismo es transferido a una dimensión religiosa. Así, la muchacha es elevada al rango de "sacerdotisa de Venus". Sus piernas que se recogen en triángulo configuran "una especie de tabernáculo"; se trata de un "Arca de Alianza" donde el Sancta Sanctorum es la "Beata Hendidura" a la cual hay que "venerar" y "recitar píamente las jaculatorias". Erotismo y ritualidad conjugados en una sola unidad.

En la poesía de Westphalen el sueño, el estado de entre-sueño (de vigilia y sueño) y el estado onírico, en general, se encuentran estrechamente ligado a la sexualidad y el erotismo¹⁶. Ahora bien, un poema perteneciente a la serie *Amago de poema - de lampo - de nada* (1984), "Barca de sueño", constitu-

16. Véase E. O'Hara, "Emilio Adolfo Westphalen: A merced de la noche". *Plural* No. 224, Revista cultural *Excelsior*. México, mayo 1992, pp. 20-31.

ye el prototipo de este tipo de alusión. El personaje "Juliana" navega en una barca y "Sus piernas se mecen en el agua". El movimiento de las extremidades, el pasar la barca "por encima y por debajo del agua", sugieren el acto sexual. El agua es en este caso símbolo de primariedad al discurrir por los cuerpos en medio de la pasión y el deseo.

"CON aire sigiloso...", el poema de *Falsos rituales...*, sitúa la descripción en el terreno de los sueños (del deseo erótico). Una amiga del YO Poético (o narrativo) ha soñado con ser "violoncello en las manos del diestro ejecutante". Los distintos instrumentos nombrados (vihuela, viola da gamba y, finalmente, viola d'amore) connotan el deseo de posesión erótica, donde el logro de las "mutuas resonancias y satisfacciones" sugieren el acto amoroso, al mismo tiempo que los instrumentos representativos, por su morfología, del talle de una mujer.

"Desideratum" es el poema de los deseos. La voz poética - que resuena como un susurro- expresa el anhelo de gozar de la compañía de las diosas del amor (las "visitantes gentiles de nuestros sueños"). Se trata de que en el azar, en algún tiempo próximo, no muy lejano, en cualquier lugar ("a bala de cañón perdida") se lleve a cabo ese encuentro "adorable".

Otro de los temas presentes en la poética del segundo Westphalen es la invitación a la experiencia arriesgada, aunque en ella se vea comprometida la vida. Decía Moro en "Carta a Xavier Villaurrutia": "¿Cómo no seguir en los sitios de peligro donde no caben salvación ni regreso?"¹⁷. Tal es, también la filosofía de Westphalen: La vida vivida en el riesgo continuo, no en el conformismo [Véase por ejemplo, el poema "amor eterno", de *Cuál es la risa*]. En "Tajo y revelación" la entrega a la deidad implica la entrega de la vida. Su pérdida simbólica supone el acceso a la mayor revelación posible:

17. *Los anteojos de azufre* (Prosas de C.M. reunidas y presentadas por André Coyné). Lima, Tigrondine, 1958, pp. 95-99.

TUVISTE lástima de mi descarriada
y arrastrada existencia.

Comedida -en un instante- con tu
filudo alfanje- me volaste la cabeza.

No se vertió de sangre gota alguna -
más me traspasó súbita aura de gloria.

Admirables arma y piedad las tuyas

En "A salvo de riesgos" el tema de la existencia del peligro es tratado de modo irónico. La toma de providencias en el riesgo y peligro no revela más que senilidad; es una burla, una simple parodia.

El papel del poeta como simple "medium" o transcriptor entre una fuerza externa (o interna) a uno y la realidad poética, ha sido recalado en varias ocasiones por Westphalen:

Le cabe al poeta ponerse en estado de disponibilidad absoluta a fin de servir de intermediario a esa corriente poética -surgida no se sabe de qué honduras íntimas y que lo arrastra a uno sin misericordia. [...] Es por ello evidente para mí que el acto de creación no se realiza en un trance o en un éxtasis y menos puede ser el resultado de cálculos y reflexiones, Exige más bien que el pretendido poeta (la "supuesa persona del poema" -según los justos términos utilizados al respecto por Emily Dickinson) reniegue de su yo -ceda la corriente poética y se deje llevar -en imprevisible carrera- por esas aguas pertinaces y vivas que al cavar su propio lecho dan forma y vida al poema.¹⁸

En "Ídolo" (*Máximas y mínimas...*), la aglutinación de las palabras ante las cuales "no queda sino someterse", podría

18. "Un poema auténtico es imprevisible e irrepitible". *Debate* No. 45. Lima, julio-agosto de 1987, pp. 44-45.

hacer alusión al momento de la escritura poética. Ante el dictado de la musa el poeta no puede hacer caso omiso, sino sólo obedecer de la manera más dócil posible:

SE arremolinaron de repente las palabras para formar un bloque compacto e indisoluble al cual no quedaba sino someterse.

En "Error de cálculo" la asociación entre el "mar" y el "poema" permite adjudicar a éste las cualidades del primero: inconmesurabilidad, tranquilidad y turbulencia, pero, al mismo tiempo, la carga significativa contenida en el poema lo desborda:

El mar se ha deslizado en el poema como en su cueva y refugio natural sin tener en cuenta las diferencias de proporciones. Cuando cedan las costuras bajo el peso, ¿a dónde irá a desaguar todo el azulverde acumulado?

No todo acto de escritura supone un acto de revelación y asombro. Muchas veces, como en "Derrota", el acto de la creación poética no es más que un camino en medio del desierto:

ESCRITOS necios de caminante extraviado e indeciso por desierto manglar u otra comarca de dentro o de fuera sobre la cual no cae ni por acaso sombra o artificio de revelación ninguna.

Tal como ocurre en varios casos, en el sentido de que Westphalen trata un mismo tema con seriedad e ironía, en el siguiente texto, "Prurito de poeta" (*Amago de poema -de lampo- de nada*), se hace una referencia burlesca a quien, en el oficio de poeta, debate entre elegir un término u otro. El cambio vocálico de /u/ por /o/ es la manifestación más patente de la burla. El ejercicio poético debe lindar con el riesgo, sin ningún "cojín atenuante" [Cf. el poema SEREMOS saltinbanchi seniles...]:

¿QUÉ te suena mejor "flecha desnuda" o "flecha vestida"? - ¡Pamplinas! - Admirable es sólo la flecha clavada - en el ojo por supuesto.

Las palabras del poema crean un mundo que difiere absolutamente de la realidad. En Poesía (y en los otros géneros literarios) se puede lograr que el sol no surja con el alba y que la luna se pierda en el vacío. Por ello las palabras son para los poetas, en el fondo, un "Artificio para sobrevivir" en la vida. Así puede observarse en el texto que inicia *Falsos rituales...*

La presente serie constituye tal vez el libro más elaborado y, al mismo tiempo, más sintético de la producción westphaliana de los años ochenta y noventa. El erotismo es la nota dominante y donde el poeta ha llegado a la expresión más sublime de su arte. Nos impresionan, sobre todo, dos composiciones: "Tajo y revelación" y el poema, sin título, que parece dar nombre a la serie.

Falsos rituales... puede ser ya un libro testamentario. Las palabras se han reducido a su mínima expresión, casi epigráfica. La puntuación ha adquirido la más cercana vinculación con la secuencia hablada. Y la "Barca del Tiempo" -último poema- a pesar de la plenitud y el gozo que sugiere, parece haberse detenido en los umbrales de la muerte hacia donde se dirige, sin temor, en medio del silencio.



DOCUMENTOS



Proyecto de elaboración del
Diccionario Académico de Americanismos.
Estado de la cuestión

Humberto López Morales

I

La creación, diseño y ulterior desarrollo del *Diccionario Académico de Americanismos* constituye un conjunto de tareas de gran complejidad. La decisión de emprenderlo requiere de la revisión exhaustiva de las propuestas que han sido hechas a lo largo de los años, de las bases que las sustentan y de su actualidad. Si este examen no desemboca en la necesidad de llenar un notable vacío, de superar con creces nuestros conocimientos actuales, no se sostiene que recorramos un camino ya trillado que nos lleve siempre a lugares muy frecuentados con anterioridad.

La elaboración de un diccionario académico de americanismos ha sido solicitada desde antiguo por la misma Academia Española que, a pesar de sus esfuerzos, se ha visto siempre desbordada e insegura con respecto de los términos americanos que incluía en el *DRAE*. Un gran recuento de esas voces, realizado con técnicas lexicográficas actuales, confiable en sus materiales y en sus marcas, solucionaría una gran parte de sus preocupaciones en cuanto a la correcta representatividad americana en nuestro léxico mayor, tanto en cuanto a sus

inclusiones como a sus exclusiones. Con un instrumento como este en la mano se podrían aplicar unas normas coherentes y satisfactorias a la entrada de americanismos.

Aunque una historia detallada de la recepción de los americanismos en el *DRAE* a través de los años sólo cuenta con capítulos muy modestos y, además escasos, lo que ya se ha estudiado nos deja ver con facilidad las vicisitudes de la Corporación madrileña para la obtención de información confiable sobre América, sobre todo -pero no únicamente- durante el período anterior a la fundación de las academias correspondientes. Hoy, la Asociación de Academias tiene esa responsabilidad como una de sus principales misiones.

II

La misma Asociación, desde el momento de su fundación, en 1951, ha venido manifestando su deseo de que se llevaran a cabo los trabajos necesarios para la elaboración de un diccionario general de americanismos. El Primer Congreso de Academias de la Lengua resolvió:

Encomendar a la Comisión Permanente nombrada por el mismo, que arbitre las medidas y emprenda los trabajos necesarios para realizar, lo más pronto posible, la formación de un Diccionario de Americanismos.

Aunque en otros congresos también surgió el mismo pedido, nunca se había pasado más allá de presentar manifiestos de buenas intenciones. Todo pareció encauzarse satisfactoriamente cuando el académico puertorriqueño, Ernesto Juan Fonfrías, ofreció la creación en San Juan de un Instituto de Lexicografía Hispanoamericana 'Augusto Malaret', cuyo principal objetivo sería precisamente la confección del ansiado

diccionario. El Congreso de Quito, de 1968, ante el que esta oferta se propuso, resolvía, no solo:

Que es conveniente proceder lo más rápidamente a la edición de un Diccionario de Americanismos,

sino que, además recogía con beneplácito el ofrecimiento de Fonfrías:

El Instituto de Lexicografía Hispanoamericana 'Augusto Malaret' tiene como fin primordial el estudio de los americanismos en el idioma español y la elaboración y publicación de Diccionario de Americanismos, aprovechando los léxicos hasta ahora publicados y el material que se recoja de la lengua hablada.

Todavía el Congreso de Caracas, de 1972, decidía, con júbilo:

Expresar su complacencia por la iniciación de las labores del Instituto de Lexicografía 'Augusto Malaret', establecido en el seno de la Academia Puertorriqueña de la Lengua, con el fin primordial de estudiar los americanismos en el idioma español, y elaborar y publicar un Diccionario General de Americanismos,

al tiempo que insistía en:

Recomendar a las Academias asociadas su diligente colaboración en dicho Instituto de la Academia Puertorriqueña, a través de la Comisión Permanente de la Asociación de Academias de la Lengua Española, estatuida como órgano de comunicación entre ellas mismas y con la Real Academia Española.

La próxima reunión de academias, celebrada en Santiago de Chile en 1976, insiste, pensando en el Instituto sanjuanero, en

Recomendar a las Academias Asociadas que intensifiquen los trabajos de sus respectivas Comisiones de Lexicografía sobre las hablas de su país, a fin de apresurar la recolección del material para el Diccionario de Americanismos.

Pero, a pesar de que la propuesta fue acogida en Quito con beneplácito casi general, de que el recién fundado Instituto dio algunas muestras de vitalidad inicial, y de que en reuniones sucesivas se seguía pidiendo la colaboración de las academias para la pronta elaboración del diccionario, fue muy raquítico el saldo que dejó tras de sí este Instituto, antes de convertirse, muy pronto por cierto, en una simple estructura de papel.

La petición de las corporaciones descansaba en una serie de razonamientos de peso, de los que no estaba excluida la inexistencia de materiales adecuados. Cuando se da inicio a estas propuestas, quedaban ya muy lejos los empeños de Miguel del Toro Gisbert¹, y el clásico trabajo de Francisco Javier Santamaría², a pesar de contar solo con nueve años de vida pública, era muy anterior, pues el tabasqueño, en el caso de los abundantes mexicanismos, aprovecha materiales procedentes de las listas de García Icazbalceta, que se remontan al siglo XIX; su propio trabajo original le llevó cerca de treinta años, tiempo suficiente como para que algunos de sus materiales hubieran adquirido pátina antigua. El diccionario de Augusto Malaret, sin embargo, había sido publicado por tercera -y última vez- en 1946, tan notablemente enriquecido con respecto a las primeras dos ediciones, que podría muy bien hablarse de

-
1. *Americanismos*, París, 1912. Añádase a esta obra la intervención del estudioso en la elaboración del *Pequeño Larousse Ilustrado*, que desde su primera edición, en 1913, y durante varios años fue el repertorio moderno más completo de americanismos que podía consultarse, bien que intercalados estos en el cuerpo de la obra.
 2. *Diccionario General de Americanismos*, 3 vols., México, 1942.

una obra diferente³. Pero a pesar de los múltiples elogios que recibió la obra, debió parecer entonces insuficiente⁴.

Si los congresos anteriores al de Lima, celebrado en 1980, seguían insistiendo sobre este punto era porque para entonces hasta el Malaret mostraba amplias grietas, producidas por el correr del tiempo, y porque, además el panorama editorial, en cuanto a lexicografía americana general se refiere, era casi desértico.

Durante los 17 años transcurridos entre la reunión fundacional mexicana y la ecuatoriana solo se había publicado, en 1966, la primera edición del *Diccionario de americanismos* de Marcos Augusto Morínigo⁵, producto al fin de un lingüista profesional.

Los méritos de este trabajo, así como los de sus predecesores, Santamaría y Malaret, han sido puestos de manifiesto reiteradamente; también sus insuficiencias, esperables por lo demás, en obras eminentemente personales⁶, por más que Morínigo hubiese disfrutado de la colaboración constante de su hijo, a quién correspondió después la triste tarea de continuar él solo con la revisión de la obra.

Hasta el Congreso de 1976, no se contó con otra novedad editorial: el diccionario de Alfredo Neves⁷. Sin embargo, salvo

-
3. *Diccionario de americanismos*, Mayagüez, 1925; segunda edición, Buenos Aires, 1946.
 4. Por desgracia, el gran *Amerikanisches Wörterbuch* de Georg Friederici, generosamente retocado para su segunda edición, la de Hamburgo de 1947, no logró nunca alcanzar entre nosotros una difusión significativa. La primera edición, de La Haya, es de 1926, y la tercera y última, de Hamburgo, de 1960.
 5. *Diccionario de americanismos*, Buenos Aires: Ed. Muchnik, 1966; segunda edición, Barcelona: Ed. Muchnik, 1985.
 6. Vid. Reinhold Werner, 'Zun Stand der Lexikographie des amerikanischen Spanisch', *Ibero-Amerikanisches Archiv*, nueva serie, 5 (1979), 121-160.
 7. *Diccionario de americanismos*, Buenos Aires: Sopena, 1973; segunda edición, 1975.

los académicos argentinos y unos poquísimos más, los congresistas no tenían noticia de la obra, publicada muy poco antes en Buenos Aires. Para 1980, fecha de la reunión de Lima, ya se había anunciado el ambicioso proyecto de la Universidad de Augsburg, dirigido por los infatigables lexicógrafos alemanes, Günther Haensch y Reinhold Otto Werner⁸. El reto de cuanto este proyecto significaba -y significa- no fue percibido entonces en toda su magnitud, pues apenas alcanzó eco alguno en ese encuentro académico. También se disponía para entonces de la valiosa revisión que Mario Ferreccio Podestá había hecho de los americanismos del *DRAE*, obra importante, no solo por las gruesas deficiencias que señala, sino por algunas de sus agudas sugerencias para trabajos futuros⁹.

El Congreso costarricense, celebrado en 1989, se enfrentaba a un panorama completamente diferente. En 1992 habían salido de las prensas del benemérito Instituto Caro y Cuervo

-
8. Vid. Günther Haensch y Reinhold Werner, 'Un nuevo diccionario de americanismos. Proyecto de la Universidad de Augsburg', *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 28 (1978), 1-40, y R. Werner, 'Zur Lexikographie des amerikanischen Spanisch Vorschläge für ein neues Amerikanismenwörterbuch', 1. *weissenschaftlichen Tagung des Deutschen Hispanistenverbands Augsburg 25-26. 2. 1977*, ed. por G. Haensch y R. Werner, Augsburg, 1978, págs. 132-157. En torno al proyecto de Augsburg existe una bibliografía rica e importante: permítaseme destacar, en particular, los valiosos trabajos de Carlos Coello, 'Hacia una renovación y actualización de la lexicografía española e hispanoamericana', *Anales de la Academia Boliviana de la Lengua*, 1984, págs 97-105; Ernesto Zierer, 'El Nuevo Diccionario de americanismos proyecto de la Universidad de Augsburg y el Instituto Caro y Cuervo, Bogotá', *Lenguaje y Ciencias*, 27 (1987), 47-54; María Teresa Echenique Elizondo, 'El nuevo Diccionario de Americanismos (NDA). Proyecto y realidad de la Universidad de Augsburg', *Revista Española de Lingüística*, 19 (1989), 121-123, y Félix Rodríguez González, 'Apuntes de lexicografía hispanoamericana. A propósito del Nuevo diccionario de americanismos, Tomo II, *Nuevo diccionario de argentinismos*', *Revista Española de Lingüística*, 25 (1995), 169-180.
9. *El diccionario académico de americanismos*. Pautas para un examen integral del diccionario de la lengua española de la Real Academia Española, Santiago: Universidad de Chile, 1978. Véase la reseña de R. Werner, en *Lebende Sprachen* 24 (1979), 186.

los dos volúmenes del primer tomo, correspondiente al léxico, de una obra de dimensiones excepcionales -que llevaba por título *El español de América*- preparada por un equipo de investigadores rumanos, con Marius Sala a la cabeza¹⁰; y, aunque de mucha menor envergadura, la Editorial Sopena sacaba ese mismo año el volumen de *Americanismos* de su famoso *Diccionario Ilustrado*¹¹. Dos años después, en 1984, José Luis Pardo Villarroya publica en Madrid un librito mimeografiado, *Americanismos*, cuyo objetivo era la revisión de los términos americanos aparecidos en el *DRAE* (hasta su décimonovena edición de 1970), aunque con aportes personales de extraordinaria utilidad, se reimprimió al año siguiente¹². En 1985 sale a la luz la segunda edición de Morínigo, y poco después, en 1987, el tomito de *Americanismos* del *Diccionario Everest*, de carácter temático, preparado por Miguel Ángel Arias de la Cruz.¹³

Sin embargo, quizás más interesante que todo este nuevo caudal bibliográfico, fuera el breve pero sustancial artículo de Guillermo Araya, publicado por primera vez en 1982 y reimpresso al año siguiente. 'El diccionario de americanismo', en el que propone una serie de pautas que, según su juicio, deberían servir de base a un futuro diccionario de esos términos.¹⁴ El

-
10. *El español de América* tomo I, Léxico, Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1992; véase la detallada reseña de R. Werner en *Anales del Instituto de Lingüística [de la Universidad de Cuyo]*, 12 (1985), 171-189.
 11. *Americanismos. Diccionario Ilustrado Sopena* (sin nombre de autor), Barcelona, 1982.
 12. *Americanismos*, Madrid, 1984; reimpresión de 1985.
 13. *Diccionario temático. Americanismos*. León; Editorial Everest, 1987.
 14. 'El diccionario de americanismos', *Lingüística Española Actual*, 4 (1982), 135-150; reimpresso en *Estudios lingüísticos en memoria de Gastón Carrillo-Herrera*, ed. por Leopoldo Saéz Godoy, Bonn, 1983. Otros estudios de consulta imprescindible, por cuanto que también plantean problemas y adelantan sugerencias considerables, son: Eberhard Thiemer, 'Diccionarios de americanismos. Criterios, proyectos, problemas', *Fremdsprachen*, 28 (1994), 100-106; Eugenio Chang Rodríguez, 'Recomendaciones para el diccionario de americanismos', *Boletín de la Academia Norteamericana de la Lengua Española*, 6-7 (1985-1986), 63-68; Hugo Obregón Muñoz 'Notas en torno a la elaboración de un diccionario del español estándar de Venezuela', *Anuario de Lingüística Hispánica*, 3 (1987), 143-159, G. Haensch,

trabajo, sin duda polémico, ha dado ya lugar a varias puntualizaciones en contra, pero ofrece facetas muy fructíferas y prometedoras que no convendría olvidar.¹⁵

Nuestro último encuentro académico, el de Madrid, que conoció de varios proyectos lexicográficos nacionales, vio aumentar la nómina de diccionarios de americanismos, con la obra de Brian Steel, aparecida en 1990¹⁶. Pero de mayor importancia aún, constató cómo iba cobrando cuerpo el Proyecto de Augsburg, con tres de sus diccionarios particulares -el de Colombia, el de Uruguay y el de Argentina- en circulación desde hacia un año¹⁷. Lo que para algunos fuera utopía desmedida, se hacía ahora realidad.

Si a pesar de todo ello, las academias insistían en la elaboración de un diccionario de americanismos, aunque con menor entusiasmo desde 1980, era porque lo consideraban necesario,

'Der Wortschatze des Amerikanischen Spanisch: einheit und verschiedenheit des Europäisch-Spanischen und Hispanoamerikanischen Wortschatzes', *Jahrbuch der Universität Augsburg*. 1990, 255-283, y de Luis Fernando Lara, 'Lagunas y debilidades de la lexicografía hispánica', *Dimensiones de la lexicografía*, ed. por L.F. Lara, México: El Colegio de México, 1990, págs. 233-237, y 'Regional dictionaries: A lexicographical proposal for the Third World', *Actes de 5e Congress de / Proceedings of the 5th Congress of l'Association Internationale de Linguistique Appliquée*, ed. por Jean Guy Savard y Larne Laforge, Québec, 1991, págs. 313-321.

15. Cf. '¿Qué es un diccionario de americanismos?', donde su autor, R. Werner, examina muy críticamente la acusación de 'eurocentrismo' que Araya lanza contra muchos diccionarios de americanismos, empezando por los del proyecto de Augsburg.
16. *Diccionario de americanismos. ABC of Latin American Spanish*, Madrid, 1990. Véase, además, su trabajo 'Algunos apuntes para un nuevo diccionario de americanismos', *Estudios sobre el léxico del español en América*, ed. por Mathias Perl, Leipzig, 1982, págs. 1786-197.
17. *Nuevo diccionario de colombianismos*, *Nuevo diccionario de argentinismos*, y *Nuevo diccionario de uruguayismos*, volúmenes I, II y II, respectivamente del *Nuevo diccionario de americanismos*, todos ellos publicados en Santafé de Bogotá por el Instituto Caro y Cuervo en 1993. El de colombianismos fue elaborado por los mismos G. Haensch y R. Werner, el de Argentina, por Claudio Chuchuy y Laura Hlavacka de Bouzo, y el de Uruguay, por Úrsula Köhl de Mones.

pues nada de lo publicado hasta entonces podía sustituir al gran repertorio léxico en el que se pensaba, aunque de manera algo imprecisa.

III

Al decidir la Comisión Permanente recoger estas inquietudes y propuestas, que durante años se habían ido sucediendo, emprendimos la difícil tarea de preparar un primer borrador de planta de lo que entonces llamamos *Gran Diccionario de Americanismos*. Durante tres meses estuvimos dedicados a esta tarea; en este punto intervino también, a nuestro pedido, el Instituto de Lexicografía de la Academia Española, al que debemos no pocas y valiosas sugerencias. El borrador se envió a las academias para su estudio, y fue examinado minuciosamente durante los cuatro días de trabajo de la reunión de Montevideo, celebrada en octubre de 1996, con representantes de la mayoría de las corporaciones. Del consenso alcanzado en el encuentro uruguayo surgió un segundo borrador, que fue a su vez distribuido entre los participantes del encuentro por si surgían propuestas ulteriores.

El tercer borrador, producto de los poquísimos añadidos y retoques formales hechos al segundo, más algunas propuestas tardías, procedentes de academias que no habían podido estar presentes en Montevideo, está listo para ser enviado 'oficialmente' a las academias en busca de su aprobación definitiva.

Todos debemos ser conscientes de que, a pesar de que en teoría, las 50 propuestas de que consta el documento, más la docena de plantillas de definición para la flora y la fauna que lo acompañan, parecen contemplar todas las posibilidades necesarias, la marcha de las labores puede enfrentarnos a situaciones no previstas. Ninguna nueva solución se tomará en solitario, desde luego, pero es preciso disponer de un mecanismo de consulta rápida que permita la agilización de los trabajos. De este encuentro podrían surgir algunas sugerencias al respecto.

Entre tanto, la Comisión Permanente selecciona y prepara materiales de base.

1. El Instituto de Lexicografía de la Academia Española nos ha entregado ya las casi 14,000 unidades léxicas con marca americana que aparecen en el *DRAE-92*, en el correspondiente soporte magnético, que nos permitirá trabajar con más comodidad. Estos materiales comenzarán a ser tratados este próximo mes de octubre. Para ello, nos beneficiaremos en profundidad de las revisiones parciales de los americanismos del *DRAE* hechas por diversos estudiosos¹⁹, y sobre todo, por el trabajo que, en este sentido, han hecho las academias recientemente con vistas a la próxima edición del diccionario general.

19. Me refiero a trabajos como los siguientes: Rufino José Cuervo 'Obsevaciones sobre el diccionario de la Real Academia Española (11a. ed.)', *Anales de la Academia Colombiana*, 1 (1874), 276-284; José Toribio Medina, *Voces chilenas y chilenismos incluidos en el Diccionario de la Real Academia Española*, Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1925; Augusto Malaret, *Errores del diccionario de Madrid*, San Juan, 1936; Miguel de Toro y Gisbert, 'Los americanismos y el diccionario', *La Prensa* [Buenos Aires], 6 de agosto de 1939; Julio Casares, 'El Diccionario de la Academia califica de americanismos muchos vocablos que no lo son. Modificaciones que introdujo un auxiliar o corrector del Diccionario', *Cervantes*, 16 (1941), 30-31; Carlos F. Mac Halle, 'Los 'americanismos' y el Diccionario oficial', *Boletín de la Academia Chilena de la Lengua*, 9 (1947), 263-273; Manuel Seco, 'El léxico hispanoamericano en los diccionarios de la Academia Española', *Boletín de la Real Academia Española*, 68 (1988), 85-98; Nila Gutiérrez Marrone, 'El Diccionario de la Real Academia Española y las Academias de la Lengua Española', *Anales de la Academia Boliviana de la Lengua*, 1988-1989, págs. 23-45; Manuel Seco, 'El español de Chile, el Diccionario de la Academia y la unidad de la lengua', *Estudios en honor de Yolando Pino Saavedra*, Santiago de Chile, 1989, págs. 367-377; Augusto Alcocer Martínez, *Los americanismos peruanos en el diccionario académico*, Lima, 1993, y Úrsula Köhl de Mones, 'Presencia de la marca Uruguay en la vigésima y vigésimaprimer edición del Diccionario de la Real Academia Española', *Homenaje a Félix Morales Pettorino, Nueva Revista del Pacífico* [Valparaíso], 38-39 (1992-1994), 83-92.

Las modificaciones a las que obligará esta revisión son: a) etimológicas, b) de definiciones, c) diatópicas, d) diacrónicas, y menos sistemáticamente, e) diafásicas y pragmáticas, f) de separación o fusión de acepciones, y g) de remisiones. En el caso especial, pero abundante, de las entradas de fauna y flora, muchísimos artículos tendrán que ser rehechos en su totalidad.

2. A este caudal léxico, convenientemente reestructurado según la planta aprobada por las academias, se añadirán las nueve propuestas enviadas a Madrid por las corporaciones asociadas para el DRAE 2000, no pocas de las cuales necesitarán también de tratamiento minucioso.

Todos estos materiales se prepararán en la Comisión Permanente con la ayuda de las academias asociadas, que serán consultadas sólo en asuntos muy concretos; que constituirán entre un 12 y 14 por ciento del total del diccionario.

3. Las otras entradas que constituirán el grueso del volumen de nuestra obra, provendrán de fuentes variadas:
 - a) Materiales originales, que por su naturaleza no deben ser recogidos en el DRAE, proporcionados por algunas academias con destino específico a nuestro gran inventario: son los casos, por el momento, de El Salvador, Honduras, Puerto Rico y Uruguay.
 - b) Materiales elaborados e impresos por las corporaciones o por algunos de sus miembros, recomendados por ellas como representativos y actualizados de la norma léxica del país: Argentina, Bolivia, Chile, Ecuador, México y Venezuela.
 - c) Materiales procedentes de diccionarios de alcance nacional de reconocido crédito científico²⁰, publicados en

20. Además de las informaciones académicas y de las reseñas particulares de cada obra, nos son de aquí de utilidad trabajos críticos como los de: Ambrosio Rabanales, 'Überblick über die chilenische Lexikographie', *Theoretische und praktische Probleme der Lexikographie*, 1. Augsburger Kollo-

las últimas décadas, sobre todo (pero no únicamente) para regiones en que no se dispone de a ni de b.

- d) Materiales sacados de la amplia bibliografía de los llamados hidden glossaries (glosarios escondidos), con que cuenta Hispanoamérica²¹.
- e) Materiales procedentes del CREA. Hasta el momento este corpus consta de 70 millones de palabras para

quium, ed.: por D. Götz y Th. Herbst, Munich, 1984, págs. 234-250; Carlos Coello, 'Panorama de la lexicografía boliviana', *Anales de la Academia Boliviana de la Lengua*, 5 (1988), 23-54; Víctor Sánchez Corrales, 'Lexicografía del español de Costa Rica. Visión crítica', *Filosofía y Lingüística*, 14 (1988), 147-156; Francisco Javier Pérez Hernández, *Situación actual de la lexicografía del español de Venezuela*, Caracas, 1989, y 'Cinco siglos de lexicografía del español de Venezuela', *Montalban*, 24 (1993), 119-166; Antonia María Tristá, 'Breve ojeada a la lexicografía en Cuba', *Anuario de Literatura y Lingüística*, 20 (1989), 133-140; H. López Morales, 'Lexicografía puertorriqueña en el siglo XX: triunfos y fracasos', *Homenaje a Dámaso Alonso*, número especial del *Anuario de Letras*, 29 (1991), 96-120; G. Haensch, 'Dos siglos de lexicografía española en América; lo que se ha hecho y lo que queda por hacer', *Unidad y variación léxicas del español en América*, ed. por Gerd Worjak y Klaus Zimmermann, Vervuert: Iberoamericana, 1994, págs. 39-81; Claudio Chuchuy, *Los diccionarios de argentinismos. Estudio metodológico de tres obras dedicadas a una variante nacional del español americano*, Hamburg, 1994, y Klaus Zimmermann, 'Diccionarios distráticos en Hispanoamérica: entre la descripción científica y diletantismo', *Unidad y variación léxicas del español de América*, ed. por Worjak y Zimmermann, Frankfurt, 1994, págs. 105-132. Añádase a este material los comentarios y observaciones de los propios autores de diccionarios importantes; Félix Morales Pettorino, 'El Diccionario ejemplificado de chilenismos (DECH), MS, y 'Nuestro diccionario de chilenismos', *Alpha*, 3,3 (1978), 1-12; María Josefina Tejera, 'Los testimonios como elementos básicos del *Diccionario de Venezolanismos*, *Thesaurus*, *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 42 (1987)...', y Claudio Chuchuy, 'Nuevo Diccionario de Argentinismos', *Anales del Instituto de Lingüística [de la Universidad de Cuyo]*, 14 (1988), 173-179.

21. Para el origen y el significado de esta expresión alemana, cf. G. Haensch, *Los diccionarios del español en el umbral del siglo XXI*, ya citado, pág. 58. Se trata de obras que, aunque no tengan formato lexicográfico, arrojan una nutrida y valiosa información léxica, como por ejemplo, *La influencia afronegroide en el español de Puerto Rico* de Manuel Álvarez Nazario, San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1968.

consulta inmediata, de los cuales, unos 30 corresponden a América. Como la Academia Española trabaja incesantemente en este corpus, se espera disponer para nuestro continente de los 100 millones estipulados dentro de pocos años.

- f) Materiales procedentes de una serie de consultas especiales hechas a las academias, por ejemplo, terminología de la gradación militar, de las unidades político administrativas del país, de los gentilicios, etc.
- g) Información léxica perteneciente a otros proyectos no lexicográficos, previo permiso expreso: los atlas lingüísticos, en particular el Atlas lingüístico de Hispanoamérica, que dirigen Manuel Alvar y Antonio Quilis (de quienes ya tenemos el sí), el proyecto japonés Varilex (Variación léxica urbana en el mundo hispánico), cuyo director, Hiroto Ueda, ha accedido a prestarnos su colaboración, el material recopilado en los léxicos básicos y en los léxicos disponibles y realizados, etc.
- h) Glosario de términos aparecidos en obras literarias²².

VI

El *Diccionario Académico de Americanismos* cuenta en estos momentos con dos ofertas editoriales: la de Arco/Libros, ya conocida desde Montevideo, y la de Espasa-Calpe, ambas, como se sabe, casas editoriales madrileñas. No existen aún especificaciones contractuales, dado lo incipiente del proyecto,

22. Cf., por ejemplo, Ella N.H.Cowles, *A vocabulary of American Spanish based on glossaries appended to literary works*. Tesis doctoral, University of Michigan, 1952.; Feliciano Fabre, *Glosario de la novela hispanoamericana actual*, San Juan, 1976, o Helga, Heriger, *Particularidades léxicas en la novela hispanoamericana*, Europäische Hochschulschriften, Reihe 24, Bd. 8. Bern-Frankfurt-Las Vegas, 1977.

pero está claro que la Comisión Permanente elegirá en su día la mejor y más conveniente de las ofertas.

En cuanto a personal competente que trabaje junto a nosotros en el proyecto, al margen de la ayuda que puedan ofrecernos las editoriales interesadas, podremos contar con el inestimable apoyo del Instituto de Lexicografía de la Academia Española, sobre todo, a partir de finales del primer semestre de 1999, y hasta el 2,001, aproximadamente.

VII

Aunque hemos hecho previsiones realistas en cuanto a todos los puntos del funcionamiento del proyecto, no debe olvidarse que se trata de una obra colectiva -este diccionario es de todos nosotros- y de que estamos ante un proyecto en curso, por lo tanto, abierto. Recibiremos con muchísima complacencia todo tipo de sugerencias con que se quiera obsequiarnos. Recordemos que entre todos llegaremos con paso más firme, y antes, a la meta.

NOTAS



UN TEXTO MÁS: LOS GRAFITI

Óscar Omar Yáñez
Liceo N° 18 - Montevideo

El grafiti en el proceso educativo

Desde mi iniciación en la docencia, me he formulado propuestas de trabajo que colaboraran con mi tarea, fundamentalmente relacionadas con la motivación del educando y con el conocimiento de escritores de lengua española que construyen los esquemas básicos, en el aula, del estudio gramatical de nuestro idioma.

Asimismo, esta necesidad me ha conducido a socializar cada vez más el proceso educativo, porque, a partir del estudio en la clase de la realidad circundante, surge un estado de motivación real y espontánea que contribuye con el éxito de la tarea docente.

Esto significa que varios conceptos deben entablar relaciones recíprocas a la hora de la planificación: realidad social, arte y objetivos educativos.

El conocimiento del arte popular no permanece ajeno a las clases del Idioma Español y de Iniciación a la Literatura. Sin embargo, en esta oportunidad quiero conjugar dos conceptos: arte y calle.

Arte, en cuanto al creador anónimo, ingenioso, picaresco, preocupado por sí mismo y por el hombre común o público que lo inspira y proyecta.

Calle, en cuanto a la pared o el muro que actúa como soporte textual para la transmisión de un pensamiento, una ocurrencia, etc...

Ante estos planteamientos nace de inmediato la idea del grafiti¹.

No soy un investigador. Soy un docente. Por lo tanto, no efectuaré un estudio del término ni una clasificación estrictamente científica de los contenidos afectados. Apenas deseo manifestar un interés por el estudio de un tema a sugerir su inclusión en el currículum de la enseñanza media, porque se trata de una forma real de comunicación que colabora notablemente en la motivación del estudiante y constituye una herramienta para incorporar ciertos instrumentos lingüísticos. El grafiti es un reflejo de las necesidades sociales y psicológicas de los alumnos.

La experiencia

Un docente de Idioma Español encuentra en el grafiti una fuente lingüística importante para el estudio de diversas estructuras gramaticales.

Ante esta alternativa, presenté a mis alumnos un conjunto de grafitis que, por diversos medios, llegaron a mí. Resultó evidente que el soporte textual (el pizarrón) era inadecuado. Decidí, entonces, acercarme a los jóvenes al ámbito natural para reconocerlos, registrarlos y comentarlos. Visitamos dos espacios en los que los grafitis surgen con naturalidad, dada la constante afluencia de jóvenes: dos paredes del Liceo No. 18

1. Para la ejecución de este trabajo he optado por la unidad ortográfica grafiti. Materiales consultados y alumnos utilizan (para el singular): graffiti, graffitti, graffitti o grafiti.

"Sarandí" y la galería exterior del Museo "Juan Manuel Blanes".

El impacto se produjo sin tardanza. Quizá por primera vez, aquellos fueron conscientes del contenido de estos textos, lo que les permitió consignarlos, juzgarlos, criticarlos y clasificarlos. Frente a tantas reacciones sólo me limité a recordarles que tal vez muchos de esos textos habían sido producidos por jóvenes como ellos y que, a partir de sus observaciones, elaboraran un concepto personal de **grafiti**.

No dudaron en la necesidad de trabajar y, de inmediato y durante una semana, los registraron. Simultáneamente, los clasificaron: "los de humor", "los de humor negro", "los obscenos" y "los de pensar".²

En definitiva, comprobaron las capacidades de producir grafitis y de reconocerlos y comprenderlos. Comprensión y producción, dos fases ineludibles en el acto de enseñar lengua.

Entonces, el grafiti existe, pero ¿cómo definirlo?, ¿se puede definir el contenido del grafiti? Las respuestas son afirmativas. Recurriré a mis alumnos para demostrarlo.

Definiciones de "grafiti"

Presento algunas de las definiciones producidas por los alumnos de segundo año, las que sólo sufrieron algunas correcciones ortográficas, aunque mantengo la grafía del término definido según la elección de los estudiantes.

El grafiti es una forma de expresión escrita en una pared ya sea con el fin de hacer reír o de herir.

El grafiti es una forma de expresión escrita que se plasma en la pared (la mayoría de las veces). Puede reflejar diferentes

2. Me pareció oportuno mantener las designaciones creadas por los estudiantes.

También importa el efecto que causa el grafiti en los lectores, en esta ocasión, los educandos. Para manifestar ese efecto, presento un conjunto de trabajos de producción escrita elaborados por mis alumnos. Los acerco a través de una - probablemente- incompleta clasificación, pero sí respetuosa, porque responde a las observaciones de los jóvenes mientras se recogía información:

Grafitis

de humor
de humor negro
obscenos
de pensar y desahogarse

En la siguiente muestra no aparecen los denominados "grafitis obscenos", porque los alumnos no los abordaron. Es probable que el trabajo en el aula y algunos tabúes con respecto al "lenguaje en clase" hayan incidido en esa decisión. Jamás duante esta propuesta de producción escrita hubo prohibiciones específicas. Además, la consigna del trabajo era muy clara: "Elija un grafiti, escríbalo y coméntelo".

Los grafitis de "humor"

Cuando desayuno pienso en ti y no puedo comer.
Cuando almuerzo pienso en ti y no puedo comer.
Cuando ceno pienso en ti y no puedo comer.
Cuando me acuesto no puedo dormir
porque estoy muerto de hambre.

Comentario:

Yo pienso que este grafiti nos trata de transmitir alegría; este grafiti empieza como si estuviera dirigido con amor hacia alguien pero termina una fachada humorística.

Conclusión: quien lo haya pensado relacionó o mezcló amor con humor.

El pan no engorda, engorda el que lo come.

Comentario:

Yo creo que este grafiti es bastante ingenioso. Porque mucha gente dice el pan engorda y no es cierto. Porque el que va a engordar va a ser la persona que lo coma, no el pan por sí solo. Así que creo que es un grafiti que intenta reflejar la realidad, que muchas veces nos expresamos mal y este grafiti: trata de corregirlo.

El palacio legislativo sirve para algo.
(las palomas)

Comentario:

Este grafiti está expresando por el emisor un rechazo hacia la política, forma política, gobierno, cámaras, etc.

Este rechazo o desprecio se lo transmite al receptor, que lo puede tomar humorísticamente, que mi forma de pensar, lo tiene por su originalidad y sin necesidad de ese humor negro que puede lastimar los pensamientos de algunas personas por ej.: Al principio está frío y después te acostumbras (A.Storni).

Grafitis de "humor negro"

Para reunir a los Beatles hacen falta tres disparos más.

Comentario:

Es un grafiti que contiene netamente humor negro. Con este se puede herir a muchas personas, porque como John Lennon fue asesinado a balazos para reunir nuevamente a los Beatles habría que asesinar a los tres restantes.

Al principio está fría,
pero después te acostumbrás.
(A. Storni)

Comentario:

En el grafiti predomina el sarcasmo que es lo fundamental en este grafiti. También tiene mucho de humor negro. En general es un buen grafiti porque está bien ideado al tomar del rabo a la muerte de una personalidad tan grande como fué A. Storni. Es una realidad como casi todos los grafitis.

Grafitis "de pensar"

Quien nunca cometió un horror
jamás descubrió nada.

Comentario:

Este grafiti expresa en su contenido un pensamiento, que te produce una reflexión: que un horror no lo es todo y que se puede superar y sobre él descubrir que ese mismo horror no se va a volver a cometer. Y hacé llegar a lo que cada uno se proponga.

Cuando hables con un imbécil asegurate de que el no este haciendo lo mismo.

Comentario:

A mí esto me ha pasado. Yo consideraba a esa persona imbécil y quizá la imbécil era yo. Creo que trata de expresar que uno no debe subestimar a esa persona ni ponerle calificativos, menos aun si no lo conocemos porque puede resultar lo contrario.

Al amigo no lo busques perfecto
búscaló amigo

Comentario:

Este grafiti quiere comunicar que no nos tenemos que fijar en la parte exterior de las personas sino en la interior.

Comentario:

En el grafiti predomina el sarcasmo que es lo fundamental en este grafiti. También tiene mucho de humor negro. En general es un buen grafiti porque está bien ideado al tomar del rabo a la muerte de una personalidad tan grande como fué A. Storni. Es una realidad como casi todos los grafitis.

Grafitis "de pensar"

Quien nunca cometió un horror
jamás descubrió nada.

Comentario:

Este grafiti expresa en su contenido un pensamiento, que te produce una reflexión: que un horror no lo es todo y que se puede superar y sobre él descubrir que ese mismo horror no se va a volver a cometer. Y hacé llegar a lo que cada uno se proponga.

Cuando hables con un imbécil asegurate de que el no este haciendo lo mismo.

Comentario:

A mí esto me ha pasado. Yo consideraba a esa persona imbécil y quizá la imbécil era yo. Creo que trata de expresar que uno no debe subestimar a esa persona ni ponerle calificativos, menos aun si no lo conocemos porque puede resultar lo contrario.

Al amigo no lo busques perfecto
búscalo amigo

Comentario:

Este grafiti quiere comunicar que no nos tenemos que fijar en la parte exterior de las personas sino en la interior.

No hay que mirar si es lindo, si es feo, si es alto, si es bajo, si es gordo, etc..

Nos tenemos que fijar si está al lado de nosotros en los momentos buenos y en los malos, si nos da una palabra de aliento y si nos necesita también.

Además un amigo se puede equivocar y cometer errores, puede ser injusto en muchas ocasiones pero como todo ser humano: nadie es perfecto.

Conclusión

La propuesta está formulada. Queda en nuestras manos aprovechar u olvidar una exquisita forma de comunicación que no nació en nuestro medio pero que en él se ha arraigado.

Se trata de un tema que compromete a docentes y a todos quienes tengan un contacto directo con las relaciones humanas. Como este compromiso podría resultar demasiado ambicioso, considero que el docente de lengua es quien debería propiciar el estudio de este tipo de texto y, sobre todo, promover su observación como un modelo lingüístico que, por pertenecer a los jóvenes y conocer la amplitud del destinatario, facilita el abordaje no sólo desde el punto de vista semántico, sino también desde el punto de vista pragmático.

En tal sentido, es interesante observar el manejo del espacio y el uso de marcas lingüísticas con intención pragmática. Esto nos indica que la lengua, tan compleja y completa, y estricta ante el uso de ciertos instrumentos, es insuficiente para transmitir, en ocasiones, el sentimiento o el pensamiento del hombre que se desarrolla como el autor de un grafiti. Por eso, éste combina todas las posibilidades lingüísticas, paralingüísticas y espaciales para obtener su producto textual.

Una clase de lengua se organiza a partir de la presentación de modelos lingüísticos que satisfagan las necesidades e intereses de los alumnos. Gracias a esa presentación e identificación de modelos, el alumno accederá a la etapa de produc-

ción y, simultánea o consecuentemente, desarrollará el placer por la lectura. ¿Qué efectos podrá producir la presentación del grafiti en aquellas aulas en donde sólo el texto literario constituye una obra de arte? ¿Esos efectos serán sólo de índole educativa?

Lo cierto es que estos textos constituyen un excelente motivo para trabajar en clase tanto la oralidad como la escritura. Además, socializan el proceso de enseñanza-aprendizaje porque la tarea en grupo permite el intercambio y el descubrimiento de ambiciosas formas comunicativas.

Para finalizar, me pregunto si ese uso de lo lingüístico y lo no lingüístico que redundaba en un grafiti se manifiesta, sin intención previa, en otras producciones de texto. Tal vez los docentes no nos detuvimos a observar. ¿La deficiencia en la producción de textos de los estudiantes será realmente deficiente o estaremos asistiendo a un cambio profundo en la modalidad expresiva que aún no aceptamos o advertimos? ¿Acaso, uno de los secretos del éxito en la enseñanza de la lengua materna se halla en la capacidad de transferir, paulatinamente, el análisis de modelos vividos por o integrados al educando a productos -más o menos- desconocidos o complejos?

A SEIS MESES DE LA MUERTE
DE JORGE ZEVALLOS QUIÑONES

Luis Andrade Ciudad

El 30 de noviembre de 1997 murió, después de dos años de enfermedad, el historiador de origen lambayecano Jorge Zevallos Quiñones, uno de los investigadores que con más dedicación se han interesado en la costa norte. Seis meses después de su deceso, queremos recordarlo presentando un breve recuento de su vida y de su obra, con especial referencia a sus aportes al estudio de las lenguas del Perú prehispánico.

Zevallos Quiñones nació el 22 de octubre de 1914. Después de completar la secundaria en el colegio nacional San José de Chiclayo, se trasladó a Lima, donde estudió en las facultades de Letras, Derecho y Ciencias Económicas de la Universidad Católica. Fue alumno de Julio C. Tello -a quien acompañó en sus trabajos de campo en Lurín (1935) y Ancón (1936)- y del padre Rubén Vargas Ugarte. Obtuvo su doctorado en historia en 1940, con la tesis "Apuntes históricos de la ciudad de Saña, en el corregimiento y valle de su nombre". Posteriormente, hizo estudios de derecho en la Universidad Nacional de Trujillo. En los años siguientes fue catedrático y director de la Biblioteca de la Universidad Católica, miembro fundador de la Sociedad Peruana de Historia y del Instituto Peruano de Investigaciones Genealógicas, y jefe subdirector del Archivo Nacional del Perú.

Desde el decenio de 1950, Zevallos Quiñones se afincó en Trujillo. Trabajó intensamente desde entonces en la Universidad Nacional de Trujillo, cuyo Museo Arqueológico dirigió y donde enseñó los cursos de arqueología, fuentes históricas, paleontología y museografía, e impulsó diversas revistas y publicaciones. Asimismo, fue presidente de la filial del Centro de Altos Estudios Histórico Militares, del club "Unión y patriotismo" de Chiclayo y del Centro de Altos Estudios Arqueológicos de Lambayeque.

Familiarizado desde el inicio de su carrera con la indagación minuciosa en los archivos regionales, Zevallos Quiñones presentó en una larga serie de artículos datos decisivos para el desarrollo de diversas disciplinas como la lingüística histórica, la onomástica, la etnolingüística, la genealogía, la arqueología y la historia.

Una serie de artículos preparados por Pedro Delgado Rosado (1990a y 1990b) sobre la producción intelectual del historiador lambayecano nos da muestras de la diversidad y continuidad de sus intereses; ya en ese año, desde el que han pasado siete hasta la muerte del historiador, Delgado Rosado había podido reunir información sobre 85 contribuciones bibliográficas -entre libros y artículos tanto de corte periodístico como académico- fabricadas en el prolífico taller de Zevallos Quiñones.

En el campo de la historia y la genealogía, son ampliamente conocidos sus trabajos sobre los cacicazgos de Lambayeque y Trujillo (Zevallos Quiñones 1989 y 1992). Asimismo, en 1995, publicó una amplia historia de Chiclayo que abarca los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX. Un tema que capturó su atención, y al que dedica por lo menos tres publicaciones, fue la historia de la imprenta tanto en el norte peruano como en Lima. Se interesó también por las informaciones documentales relativas a los corsarios y por diversos aspectos de la vida social y las costumbres en el norte durante el Virreina-

to. En el campo etnohistórico, se le conoce alguna descripción del Corpus Christi en Cajamarca en el siglo XVII.

En el terreno de la arqueología, dedicó trabajos a la cerámica de la cultura Lambayeque y a las noticias que sobre huacas y huaqueros de tiempos virreinales es posible encontrar en los archivos. Una serie de artículos destinados a analizar el patrimonio monumental de Trujillo le valieron el nombramiento como miembro del Consejo Consultivo de Patrimonio Monumental de la capital de La Libertad.

Los interesados en estudiar las lenguas prehispánicas le debemos no pocas cosas. Zevallos Quiñones fue quien difundió por primera vez en el Perú una copia del *Plan que contiene 43 voces castellanas traducidas a las 8 lenguas que hablan los indios de la costa, sierras y montañas del Obispado de Truxillo del Perú*, valioso vocabulario incluido en la obra enciclopédica del obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón (Zevallos Quiñones 1948a: 114-119). Un año más tarde haría lo propio Paul Rivet (1949).

Tal vez sea el mochica la lengua en torno a la cual Zevallos Quiñones entregó más contribuciones a lo largo de su infatigable labor. Ya en su artículo "Una nota sobre el primitivo idioma de la costa norte" (Zevallos Quiñones 1941) presentó lo que Rodolfo Cerrón-Palomino (1995: 66) considera una de las últimas listas léxicas y fraseológicas del idioma, recogida de labios de dos personas de Monsefú. Asimismo, dio a conocer la existencia de un vocabulario inédito del mochica preparado por el investigador alemán Enrique Brüning, sobre la base de un borrador que había llegado a manos del librero Juan Mejía Baca (Zevallos Quiñones 1987). Cerrón-Palomino (1995: 68) destaca que es el único investigador que hasta la fecha ha preparado un léxico unificado del mochica a partir de los vocabularios elaborados por De la Carrera, Middendorf, Bastian, Villarreal y Larco Hoyle (Zevallos Quiñones 1946). Finalmente, realizó un trabajo pionero sobre los primeros gramáticos de la lengua (Zevallos Quiñones 1948b).

El interés por recopilar el léxico indígena de la zona norte no desapareció de la agenda del investigador con el correr de los años: décadas después de sus fecundos años cuarenta -a mediados de los setenta- entregó un nuevo listado de palabras recogidas de boca de hablantes indígenas de la región de Trujillo (Zevallos Quiñones 1975), algunas de las cuales parecen tener origen en el quingnam, el idioma del reino de Chimor, o más específicamente, en la variante pescadora de esta lengua (Cerrón-Palomino 1995: 40-41, nota 19). Incidentalmente, un currículum vitae preparado por el propio Zevallos Quiñones en 1990 consigna como trabajo en preparación un texto titulado "Las lenguas arcaicas de la región de Piura"¹, que no llegó a ser publicado pero que forma parte de uno de los libros inéditos conservados por sus familiares.

Si bien el aporte del historiador lambayecano al estudio de las lenguas prehispánicas atañe principalmente a la costa norte, su labor iluminó también la sierra norperuana. Así, por ejemplo, dio a conocer un documento clave para el estudio de la lengua culle: el testimonio del cura de Ichocán y del valle de Condebamba Miguel Sánchez del Arroyo, quien, en un documento fechado en 1774, se jacta de ser versado en la lengua "por curiosidad e industria y por haber administrado los Santos Sacramentos entre los que la acostumbran hablar once años seis meses" (Zevallos Quiñones 1948a). Además, publicó en 1987, en *Santiago de Chuco y su feria* -una revista de distribución provinciana-, "Un tesoro perdido: la lengua Culli", un trabajo que no hemos podido revisar y del cual tenemos noticias gracias a Delgado Rosado. Aunque no publicó más sobre el culle, su temprana recopilación de topónimos norperuanos (Zevallos Quiñones 1943) nos permitió identificar algunos términos provenientes de este idioma que no habían sido registrados por los estudiosos de la toponimia vigente (Andrade Ciudad 1995a). De las recopilaciones onomásticas posteriores (Zevallos Quiñones 1993a y b) hemos extraído algunos detalles

1. La revisión de este documento, así como la de los artículos de Delgado Rosado, nos ha sido posible gracias a la amabilidad del historiador Teodoro Hampe Martínez.

que consideramos útiles para el conocimiento de esta lengua (Andrade Ciudad 1995b). Finalmente, es pertinente mencionar que Zevallos Quiñones albergaba, al parecer, una interesante idea en torno a los nexos entre el culle y la costa norte, según nos refirió en una carta fechada el 31 de enero de 1996: "Sobre el culle en la costa desearía conversar con usted en una próxima carta. Toca el tema paleocostero más de lo que imaginamos". Lamentablemente, esa comunicación nunca llegó a concretarse.

Hemos mencionado los trabajos principales de Zevallos Quiñones en el terreno onomástico (1943, 1993a y b). La distancia temporal entre estas entregas muestra la continuidad del interés de Zevallos Quiñones por el registro de los nombres propios provenientes de las lenguas prehispánicas; a ellas hay que sumar un listado exclusivamente dedicado a la toponimia indígena de Lambayeque (Zevallos Quiñones 1994). Sin duda el historiador lambayecano tenía la convicción de que estas palabras son portadoras de información valiosa para quien sepa analizarlas, y si en algunas ocasiones sus interpretaciones pecaron de arriesgadas -por ejemplo, cuando, influido por cierta moda intelectual de los años cuarenta, sugirió vínculos entre los idiomas indígenas del norte y los de México y Centroamérica a partir de la topinimia-, el trabajo de recopilación que realizó en archivos regionales y memorias provinciales es sin duda el más exhaustivo que se ha efectuado en el Perú. Hoy en día, con las armas que ofrece la lingüística, procederíamos de manera distinta al recoger y registrar estos datos -y, sobre todo, al analizarlos-, pero ello no pone en cuestión de ningún modo el carácter pionero de esta labor.

Es importante precisar que el aporte de Zevallos Quiñones al registro de la onomástica prehispánica no se restringe al norte peruano. Si bien a este espacio dedicó sus mayores esfuerzos, también publicó trabajos relativos al estudio de los nombres propios de raigambre indígena en Ica y Chachapoyas (Zevallos Quiñones 1977 y 1966). Este último texto aportó material importante para un análisis de Gérald Taylor (1990)

que contiene el único estado de la cuestión efectuado hasta el momento sobre la lengua de los antiguos chachapuyas.

A un observador superficial, marcado por una visión rígida de la especialización científica, la diversidad de disciplinas comprometidas en el campo de intereses de este investigador - historia, etnohistoria, lingüística, arqueología- podría despertarle suspicacias en torno a la calidad y solidez de los aportes de Zevallos Quiñones. El carácter sostenido y sistemático de estos intereses, que ya hemos mencionado, permite disipar estas dudas. Por otra parte, hay una base documental y archivística importante en la mayor parte de trabajos de Zevallos Quiñones que les aporta novedad y pertinencia, y en algunos casos -como los textos sobre onomástica- este aspecto es el fundamental para explicar el valor de la contribución. Así lo reconocía él en relación con *Toponimia chimú* y *Onomástica chimú*, cuando en una carta fechada el 17 de noviembre de 1995 nos comunicaba: "He querido -y logrado- armar sendos cuerpos de vocablos yungas para que *con ellos* un lingüista moderno, o un paleolingüista mejor dicho, aplique profesionalmente criterios filológicos y fonológicos" en el análisis del material.

Tal fue la fecundidad de estos diversos intereses que el investigador dejó varios textos pendientes de publicación. La arqueóloga Patricia Zevallos Quiñones, hija del historiador, nos ha entregado, en comunicación personal realizada el 4 de junio de 1998, la lista de libros que su padre concluyó y no pudo ver impresos: *Introducción al estudio de las lenguas arcaicas de la costa norte del Perú* (terminado en 1994), *Apuntaciones para la historia de Chachapoyas* (1997), *Apuntaciones para la historia del valle de Virú* (1997), *Diccionario antropológico mochica* (1995), *Lambayeque* (una historia general del departamento, concluida en 1996), *Diccionario de artífices de Trujillo del Perú* (1997), *Ensayo de un catálogo de corregidores del Perú* (sin indicación de fecha), *Los Mogrovejo y la villa de Potes* (sin indicación de fecha), *Trujillo (1534-1834)*. *Un estudio genealógico* (1990), *Vida eclesiástica en Trujillo* (sin indicación de fecha) y *Anales de Piura* (1998). Sólo este último

trabajo tiene asegurada la publicación, en virtud de un contrato firmado por Zevallos Quiñones con un banco regional.

De este breve panorama de la producción intelectual de Zevallos Quiñones surge la imagen de un investigador con intereses intelectuales definidos con claridad: el historiador retoma los temas que le apasionaron en un principio varias décadas después, profundizando sus observaciones y añadiendo, sobre todo, informaciones documentales, como podemos ver en el caso de los artículos sobre onomástica. Se trata, pues, de aportes no fugaces y esporádicos sino consistentes, sólidos, decantados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE CIUDAD, Luis

- 1995a "Identificación de toponimia culle en un catálogo de nombres geográficos norperuanos", tesis de licenciatura en lingüística hispánica, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- 1995b Reseña de Jorge Zevallos Quiñones: *Toponimia chimú y Onomástica chimú*, *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, nueva época, n° 25, pp. 188-198.

CERRÓN-PALOMINO, Rodolfo

- 1995 *La lengua de Naimlap. Reconstrucción y obsolescencia del mochica*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica.

DELGADO ROSADO, Pedro

- 1990a "Producción intelectual de Jorge Zevallos Quiñones", *La Industria*, Chiclayo, 16 de setiembre.
- 1990b "Publicaciones de Jorge Zevallos Quiñones", *La Industria*, Chiclayo, 29 de setiembre.

RIVET, Paul

1949 "Les langues de l'ancien diocèse de Trujillo", *Journal de la Société des Américanistes*, pp. 1-51.

TAYLOR, Gérald

1990 "La lengua de los antiguos chachapuyas", en *Temas de lingüística amerindia*, Primer Congreso Nacional de Investigaciones Lingüístico-Filológicas, Lima: Imprenta EdGraf, pp. 121-139.

ZEVALLOS QUIÑONES, Jorge

1941 "Una nota sobre el primitivo idioma de la costa norte", *Revista Histórica* XIV, Lima, pp. 376-379.

1943 "Toponimia preincaica en el norte del Perú", *Cuadernos de Estudios*, tomo II, n° 5, Lima: Instituto de Investigaciones Históricas de la Pontificia Universidad Católica, pp. 205-247.

1946 "Un diccionario yunga", *Revista del Museo Nacional*, XV, pp. 163-188.

1948a "Primitivas lenguas de la costa", *Revista del Museo Nacional*, XVII: 114-119.

1948b "Los gramáticos de la lengua yunga", *Cuadernos de Estudios*, Lima, Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Católica, tomo III, pp. 40-67.

1966 "Onomástica prehispánica de Chachapoyas", *Len-guaje y ciencias*, Trujillo, pp. 28-41.

1975 "Algunas palabras indígenas de la región de Trujillo", en *Lingüística e indigenismo moderno de América Latina*, trabajos presentados al XXXIX Congreso Internacional de Americanistas, vol. 5, pp. 261-268.

1977 *Notas para la prehistoria tardía de Ica: onomástica y toponimia*, Trujillo: Imprenta Universitaria.

1987 "Una libreta de Enrique Brüning y sus concordancias", *Investigación Arqueológica*, n° 5, pp. 5-23.

1989 *Los cacicazgos de Lambayeque*, Trujillo: Gráfica Cuatro.

1992 *Los cacicazgos de Trujillo*, Trujillo: Gráfica Cuatro.

154

1993a *Toponimia chimú, Fuentes para el estudio de la lengua quingnam: I*, Trujillo: Publicaciones de la Fundación "Alfredo Pinillos Goicochea".

1993b *Onomástica chimú, Fuentes para el estudio de la lengua quingnam: II*, Trujillo: Publicaciones de la Fundación "Alfredo Pinillos Goicochea".

1994 "Toponimia mochica de Lambayeque", separata de la *Revista de Arqueología*, Universidad de Trujillo.

1995 *Historia de Chiclayo (siglos XVI, XVII, XVIII y XIX)*, Lima: Minerva.

155

RIVET, Paul

- 1949 "Les langues de l'ancien diocèse de Trujillo", *Journal de la Société des Américanistes*, pp. 1-51.

TAYLOR, Gérald

- 1990 "La lengua de los antiguos chachapuyas", en *Temas de lingüística amerindia*, Primer Congreso Nacional de Investigaciones Lingüístico-Filológicas, Lima: Imprenta EdGraf, pp. 121-139.

ZEVALLOS QUIÑONES, Jorge

- 1941 "Una nota sobre el primitivo idioma de la costa norte", *Revista Histórica* XIV, Lima, pp. 376-379.
- 1943 "Toponimia preincaica en el norte del Perú", *Cuadernos de Estudios*, tomo II, n° 5, Lima: Instituto de Investigaciones Históricas de la Pontificia Universidad Católica, pp. 205-247.
- 1946 "Un diccionario yunga", *Revista del Museo Nacional*, XV, pp. 163-188.
- 1948a "Primitivas lenguas de la costa", *Revista del Museo Nacional*, XVII: 114-119.
- 1948b "Los gramáticos de la lengua yunga", *Cuadernos de Estudios*, Lima, Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Católica, tomo III, pp. 40-67.
- 1966 "Onomástica prehispánica de Chachapoyas", *Lenguaje y ciencias*, Trujillo, pp. 28-41.
- 1975 "Algunas palabras indígenas de la región de Trujillo", en *Lingüística e indigenismo moderno de América Latina*, trabajos presentados al XXXIX Congreso Internacional de Americanistas, vol. 5, pp. 261-268.
- 1977 *Notas para la prehistoria tardía de Ica: onomástica y toponimia*, Trujillo: Imprenta Universitaria.
- 1987 "Una libreta de Enrique Brüning y sus concordancias", *Investigación Arqueológica*, n° 5, pp. 5-23.
- 1989 *Los cacicazgos de Lambayeque*, Trujillo: Gráfica Cuatro.
- 1992 *Los cacicazgos de Trujillo*, Trujillo: Gráfica Cuatro.

- 1993a *Toponimia chimú, Fuentes para el estudio de la lengua quingnam: I*, Trujillo: Publicaciones de la Fundación "Alfredo Pinillos Goicochea".
- 1993b *Onomástica chimú, Fuentes para el estudio de la lengua quingnam: II*, Trujillo: Publicaciones de la Fundación "Alfredo Pinillos Goicochea".
- 1994 "Toponimia mochica de Lambayeque", separata de la *Revista de Arqueología*, Universidad de Trujillo.
- 1995 *Historia de Chiclayo (siglos XVI, XVII, XVIII y XIX)*, Lima: Minerva.



RESEÑAS



JOSÉ LUIS AYALA, *Carlos Oquendo de Amat. Cien metros de biografía crítica y poesía de un poeta vanguardista itinerante. De la subversión semántica a la utopía social*. Lima, Editorial Horizonte, 1988, 475 pp.

Siempre he desconfiado de las biografías que se escriben sobre escritores porque suponen, en muchos casos, una indagación morbosa e incisiva no en aquello que quisieron hacer público -su obra- sino en aquello que más bien guardaron con celo y cuidaron con legítimo derecho: su vida. Por otro lado, también me he preguntado en reiteradas oportunidades qué sentido tiene hurgar en la memoria de un escritor, en qué lugar situarse para interrogar sobre su vida y, finalmente, qué se gana dando a la luz aspectos que conciernen a su espacio privado. Porque lo que importa es esencialmente su obra, salvo que entre su vida y su obra existan vínculos significativos o que, al margen de su obra, su vida sea paradigma de un compromiso personal que vale la pena destacar.

La accidentada y breve vida de Carlos Oquendo de Amat es un categórico ejemplo de la conjunción de ambas excepciones. Así nos lo demuestra la minuciosa investigación que acaba de publicar el escritor José Luis Ayala, cuyos méritos -y algunos deméritos- no podemos dejar de reconocer.

Ayala acierta en su descripción del contexto político y cultural que nutrió la experiencia estética y que despertó la conciencia política de Oquendo: ubica en su exacta dimensión la

influencia que ejerció Mariátegui y que fue decisiva en el rumbo que tomó su educación social; describe el clima de efervescencia intelectual que se vivía en esos años y del que Oquendo será un punto culminante; hace una revisión del tipo de lecturas a las que tuvo acceso (básicamente revistas que difundían los descubrimientos y los "atrevimientos" de la vanguardia francesa, española y latinoamericana) y en las que colaboró (Amauta, Timonel, Hangar, etc.) y señala el rol fundamental que jugó Oquendo en la consolidación del Partido Comunista en el sur y en la difusión de la doctrina marxista entre los jóvenes arequipeños.

Pero, sobre todo, Ayala acierta en la descripción del proceso de escritura de *5 metros de poemas* y en la explicación de la concepción poética que subyace a la poesía de Oquendo (el suyo fue, fundamentalmente, un compromiso con la poesía, con el arte, una apuesta por conservar intacta la sensibilidad y por preservarla de cualquier compromiso político). Asimismo señala con implacable juicio la mezquindad y la mediocridad de la crítica de entonces, que fue incapaz de valorar positivamente -tal como felizmente ocurre ahora- y celebrar la aparición del único libro que hemos heredado. También contribuye sobremedera con el hallazgo de poemas inéditos -cuyos textos finales no pudieron ser completados por Oquendo- que constituyen un gran aporte para evaluar la evolución estilística de su poesía.

Junto a estos innegables méritos, hay algunas observaciones que me gustaría plantear: los criterios para discernir la información pertinente de la que no lo es no han sido efectivos, pues parece injustificado -y hasta excesivo- empezar esta biografía remontándose hasta los orígenes primigenios de Oquendo (la tribu de los Oquénidas de Mauritania del Africa) o dedicar la quinta parte del libro a revisar con prolijidad innecesaria la vida y la actividad de su padre. Parece también prescindible la última parte del libro en la que José Luis Ayala hace un detallado informe de su relación (y la de su familia) con la figura de Oquendo: de cómo surge el interés por su vida

y su obra y de los avatares que ha tenido que vencer para sacar a la luz este libro (pareciera que la biografía de Oquendo es un pretexto para hacer conocer la suya).

Y lo que es aún más discutible tiene que ver con dos cuestiones elementales: el escaso cuidado que se ha tenido en la escritura -abundan errores de puntuación y normativa y el estilo es descuidado, lo que hace casi imposible compartir la opinión del prologuista quien describe una "prosa impecable"- y la estructura fallida del libro carece de introducción -lo que supone que desconozcamos las intenciones del autor y los recursos metodológicos que se han empleado en la elaboración de esta biografía- y el prólogo es insustancial. El señor Toro Montalvo se ha limitado a elaborar una lista de los trabajos que existen sobre la obra y la vida de Oquendo y a repetir lo que el libro explica mejor y con mayor detalle.

Pese a estos excesos y estos descuidos, el libro de José Luis Ayala tiene un puesto asegurado en la historia de la crítica literaria en el Perú; veinticinco años dedicados a investigar sobre Oquendo han producido la biografía más completa y nos han dado la versión más cabal de este extraordinario escritor vanguardista.

Luis Fernando Jara
(Pontificia Universidad Católica del Perú)

1870

...

...

...

...

REVISTAS

BATHING

REVISTAS

REVISTA DE ESTUDIOS HISPÁNICOS. Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico. Año XXI, 1994.

- Idalia, CORDERO CUEVAS. "*El vivir desviviéndose de un judeoconverso español*", pp. 57-67. El "vivir desviviéndose", es la frase con la que Américo Castro denominó la situación de los conversos de la antigua España: "seres que viven en eterno trance de asedio" (p.58). Idalia Cordero estudia este tópico a partir de la obra de Mateo Alemán (*El Guzmán de Alfarache*). El análisis comprende la retórica y los modos del autor del *Guzmán* por representar el estado de los judeoconversos (por demás, problema que le concernía). El trabajo es interesante, pues señala caminos para nuevos temas de estudio tanto para la literatura picaresca como para los estudios sobre "conversos". El trabajo decae un poco en aquellos puntos donde la autora olvida la distinción entre autor y personaje.

- Alicia de GREGORIO. "*Doña Inés como antiheroína en El caballero de Olmedo*", pp.77-84. La autora reivindica el papel de doña Inés en este drama de Lope de Vega, la que "aparece estudiada lateral y secundariamente como elemento que ofrece luz a la interpretación del personaje masculino" (p.77). El papel de esta protagonista a partir de la consideración de las convenciones ideológico-sociales presentes en el teatro español del siglo XVII es el punto de partida del trabajo. Propone, la autora, que en esta obra no existe ningún "tributo al amor" y

ni siguiera el "benign feminism", sino que la mujer actúa como villana -por eso la importancia de su papel-, "aparece delinquiendo contra las leyes humanas y las divinas y por ello es castigada sin piedad por la sociedad y por lo sagrado" (p.78). Castigo, dice la autora, que no sólo se da en el argumento sino en lo "textual": se refiere al lenguaje utilizado para describir a doña Inés y sus acciones.

- Williams MEJÍAS-LÓPEZ. "*Testimonio jurídico de Alonso de Ercilla: Desafíos, poder temporal regio y Estado araucano*", pp. 149-169. Alonso de Ercilla fue uno de los primeros autores en incluir en sus obras los principios legales imperantes en España. Así, "se unía al cultivo de una literatura que se hacía eco de premisas legislativas previas a la vez que promulgaba planteamientos originales con proyecciones en la legislación" (p. 151). Siguiendo estos puntos Mejías-López revisa las expresiones de Ercilla respecto de los conceptos jurídicos de *desafío*, *poder temporal regio* (en oposición al poder de la Iglesia), y el concepto de *Estado* entre los amerindios chilenos. Del estudio, el autor, desprende que Ercilla no sólo utiliza modelos tradicionales sino que formula reformas sobre ellas. "Indudablemente, estos testimonios legales en auge en los siglos XVI y XVII muestran pruebas contundentes de que el derecho fue central en las letras europeas. Así, pues estudiar la literatura como si fuese un campo ajeno al derecho induciría a serias faltas de interpretación" (p. 169). Ercilla se valió siempre que pudo de su conocimiento jurídico para la defensa o rechazo de conceptos ideológicos y políticos.

- Jacoba KOENE. "*Ficción e historia en Historia de Mayta de Mario Vargas Llosa*", pp. 189-195. *Historia de Mayta* tiene un argumento muy simple: la historia de una revolución fracasada y la de su protagonista (Mayta). Pero, dentro de ella hay mucho más de lo que aparenta. Jacoba Koene, en este artículo, expone algunas ideas al respecto. Para ella -como confiesa el propio MVLL- más que una novela política, *Historia de Mayta*, es una "exploración literaria". Quienes conocen el argumento de la novela saben que el narrador investiga la vida de Mayta

y los sucesos de una fracasada insurrección basándose solamente en datos que recoge de testigos de los sucesos; con lo cual, se topa con mentiras y muchos datos contradictorios que no le permiten acceder a la "verdad de los hechos". Aquí es donde aparecen las siguientes cuestiones: *¿Qué es la verdad en un mundo de ficción? ¿No es acaso la realidad, también una ficción?*, preguntas recurrentes en MVLL, y que aparece en otra de sus novelas (*La guerra del fin del mundo*). De esta manera "La novela se desarrolla a través de un continuo cuestionamiento de la naturaleza de lo escrito y su relación con la verdad" (p.190). Se supone, de alguna manera, que todas las historias son cuentos hechos de verdades y mentiras, por tanto "la tarea más importante del narrador-escritor es la de interpretar estos datos, decidir dónde reside la verdad histórica de lo que sucedió, y finalmente determinar cuál es la versión que él quiere relatar" (p. 189). Se niega, o por lo menos, se duda de una "historia con mayúsculas". Al autor sólo le queda expresar los hechos interpretando, creando una ficción propia. Pero, investiga e indaga por datos porque piensa que necesita mentir con "conocimiento de causa". El cuestionamiento de la verdad de los "hechos históricos" sobrepasa lo literario, pues también está presente en la vida diaria. Un ejemplo de esto es lo que sucede en las dictaduras militares (contexto político de la novela), en dichas coyunturas se trata de mantener en secreto mucha información; ante ello, no queda sino recurrir a la ficción, que aparece desde los rumores que circulan en las calles hasta en las noticias de los medios de información; por eso irónicamente, dice MVLL que "Por el camino más inesperado, la vida del Perú, en el que tan poca gente lee, se ha vuelto literaria" (p.194). La necesidad de la ficción, que de alguna manera justifica a la literatura, se comprueba aquí no exclusiva de ella; porque también "...puede darnos una mejor manera de entendernos a nosotros mismos y entender a nuestra sociedad (p.195)". Es por eso que el papel del escritor es importante dentro de la sociedad, pues "lo que hace un escritor a fin de cuentas es combatir la mentira con mentiras" (p.195).

- Mariselle MELÉNDEZ. "*La lucha discursiva entre dos incas en El Lazarillo de ciegos caminantes: El Inca Concolorcorvo ante su "paysano" el inca Garcilaso*", pp.209-219. "*El Lazarillo de ciegos caminantes* (1776) es el texto más representativo del período colonial tardío en donde el diálogo es el instrumento principal para acercarse al pasado, no con la simple intención de entenderlo, sino para cuestionarlo" (pp. 209). En lo sucesivo del texto, la autora, se dedica a las críticas que encuentra -Carro de la Vandera- respecto del Inca Garcilaso de la Vega, en especial, a su visión de la historia. Esta crítica se realiza indirectamente a través de Concolorcorvo. El análisis de varios aspectos -algunos discutibles- tiene el fin de demostrar cómo en el *Lazarillo* la figura del Inca Garcilaso ha sido utilizada para desprestigiar y poner en duda la autoridad del Inca sobre la cultura incaica. El trabajo resulta muy interesante pues muestra cómo los estudios intertextuales pueden dar luces respecto a fenómenos curiosos de la época colonial. Las críticas del Inca están recubiertas de la burla y el doble sentido ("cuydado con mestizos de leche que son peores que los gitanos..." (p.211). Sin duda, el solo análisis discursivo del *Lazarillo* implica un trabajo más amplio y riguroso. El presente sólo nos muestra un aspecto y abre las puertas a su continuación.

NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA. El Colegio de México. Tomo XLIV, Núm. 1, 1996.

- José MORENO DE ALBA. "*Indigenismos en las Décadas del Nuevo Mundo de Pedro Mártir de Anglería*", pp. 1-26. En 1530 en Alcalá de Henares se publicaron completas las *Décadas del Nuevo Mundo* de Pedro Mártir de Anglería (*De Orbe Novo Petri Martyris ab Angleria mediolanensis protonotarii Cesaris senatoris decades*), donde al autor -cronista oficial de España- relata los acontecimientos del descubrimiento del Nuevo Mundo. José Moreno de Alba estudia la importancia de este documento como testimonio de datación de voces americanas que entraron a la lengua española. Ante el posible cues-

tionamiento de las *Décadas* como testimonio más temprano, por estar escrito en latín y por su publicación en 1516, Moreno de Alba dice que: "Las voces indígenas, curiosamente latinizadas, (...) las escuchó [P. Mártir], probablemente hispanizadas, de sus viajeros informantes que llegaban de las Indias o las leyó manuscritas en las narraciones o cartas que sin duda consultó (...) fija así sea en latín, por primera vez en letra de imprenta muchos vocablos que ya andaban de boca en boca no sólo en América sino también en Europa" (p.4). Respecto a la fecha de publicación, se sabe que en 1516 Antonio de Nebrija publicó las tres primeras *Décadas*, por lo demás las fechas que se registran en los libros indican que fueron escritos entre 1493 y 1516. Para esta edición PMA preparó una *Vocabula barbara*, que recoge los "americanismos" (374) aparecidos en estos tres libros. Moreno de Alba analiza 23 nombres comunes contenidos en ese vocabulario que ingresaron al léxico general español y que se mantienen hasta hoy en nuestro acervo lingüístico: *Areites* (areito), *battata* (batata), *boius* (bohío), *cazabi* (cazabí), *canoa*, *caribes*, *cannibales* (caníbales), *copei* (copey), *chohoba* (cojobo), *guazavara* (guazábara), *guanabba* (guanábana), *guanines*, *hibuero*, *hobos* (jobo), *iauna* (iguana), *iucca* (yuca), *maguei* (maguey), *maizium* (maíz), *mameis* (mamey), *manati* (manatí), *taino* (taíno), *tunna* (tuna). Del estudio de estos términos, consultando el DCECH de J. Coróminas y J.A. Pascual, Moreno de Alba señala que cinco de estos vocablos (areito, caribe, caníbal, copey y cohoba) no están consignados en el DCECH. Siete vocablos (batata, guazábara, hibuero, yuca, maguey, mamey, y manatí), a pesar de ser las *Décadas* la primera fuente, no son consideradas por el DCECH por estar en latín, pero sí la aceptan como primera documentación en dos casos (guanábana y hobo). Para nueve voces (naborías, bohío, cazabe, canoa, cohoba, guanín, yuca, maguey, y maíz) el DCECH propone como primeras documentaciones otras fuentes (como las de Fray Ramón Pané, Fernández de Enciso, Fernández de Oviedo, etc.) pero si se considera las fechas de escritura (y no de publicación) las *Décadas* serían más tempranas que algunas de estas otras. En cinco casos (batata, hibuero, iguana, mamey, manatí y tuna) las primeras documentaciones

que consigna el DCECH son posteriores a las crónicas de Pedro Mártir. Se trata pues de un documento importante para los estudios de lexicografía y de historia del español.

- Francisco LAYNA RANZ. "*Dictorio, conceptismo y frase hecha: a vueltas con el vejamen*", pp.27-56. Define el autor el vejamen como "el género más rafez y malicioso de que dispuso la burla" (p.32). Se trata de un erudito estudio sobre el vejamen como subgénero literario y reflejo de la vida académica (y cotidiana) de la España del siglo XVII. F. Layna explica los orígenes de los vejámenes y el paso de su uso de los espacios académicos y cerrados a los certámenes y festividades públicas. La humillación a los recién graduados para que la soberbia de sus logros no los exalte era su objetivo original, pero dadas las circunstancias sociales su uso se extendió para cualquier tipo de agravio, no olvidemos, como señala el autor que lo que destacaba primordialmente era la inspiración para la burla "la agudeza y sus manifestaciones, el mote y el apodo, eran motivo de vanagloria nacional. Todo hombre discreto que alardease de cortesano había de ser experto en el arte de la agudeza. Y si en otras lenguas los juegos de palabras, los equívocos y las sutilezas se consideraban defectos, en la española eran adornos" (p.31). Se detiene el autor en analizar algunos rasgos (los más importantes) de la estructura del vejamen como "la involuntariedad de lo dicho" que sirven para "mitigar la responsabilidad directa del vejamista", así éste asume encantamientos o ensoñaciones, por ejemplo. Las cédulas -como formas burlescas escritas- de dos tipos: las que se arrojaban de los carros en las fiestas callejeras, en las que se escribían los motes y las reducidas al ámbito académico. Termina el autor con algunas reflexiones sobre el uso del acervo lingüístico para la expresión de este tipo de burlas, ya que el juego verbal se convierte lo más importante del discurso, señala al vejado como "marca o señal" para que se notase en él los juegos y cambios de registros. "Las contiendas verbales no responden a movimientos de pasión, sino a exuberancia retórica, que en lugar de terminar en violencia física, se agota en violencia del lenguaje, en cascadas de imágenes e insultos" (p.45). Para el

fin de las invectivas era necesario que el público conociera algunos rasgos de ese lenguaje, por lo que era necesario crear el acervo paremiológico y los apodos y chanzas conocidas (menciona especialmente los casos de Quevedo y Góngora). Señala el autor que se da "el frenético uso del equívoco, una auténtica red conceptista de disemias, calambures y disociaciones, y sin apenas engarce que suavizara los saltos de un juego de palabras a otro" (p.49).

- Antonio ALATORRE. "*Notas sobre las Soledades (a propósito de la edición de Robert Jammes)*", pp. 57-97. Luego de Dámaso Alonso y Alfonso Reyes, debe ser Robert Jammes, el mejor estudioso de la obra de Luis de Góngora. Cuarenta páginas dedica Antonio Alatorre a la edición que Robert Jammes hizo de las *Soledades* (Madrid, Castalia, 1994). "La Introducción contiene verdaderamente todo lo que hay que saber acerca de las *Soledades*, así en cuanto a sus circunstancias extensas como en cuanto a su materia y su forma" (p.58). Destaca Alatorre el tino con que Jammes analiza las *Soledades* tanto en lo referente a sus opiniones ante las composiciones polémicas (donde la atribución a Góngora es dudosa), como en el análisis del lenguaje. Respecto a los cultismos y a la distinción entre "conceptismo" y "cultismo", Alatorre concuerda con Jammes al respecto "Es curioso que la crítica se haya empeñado durante más de tres siglos en hacer del "cultismo"... la marca por excelencia de la poesía de Góngora" (p.59). Esta dicotomía generalmente abandonada ahora, pero cuyos vestigios se disciernen todavía "ha sido un enorme estorbo para la visión crítica. La verdad es que el mayor "conceptista"...de la poesía española es Góngora" (p.59). Los conceptos, enlazados unos con otros, "forman como una red tupida" y constituyen "la mayor dificultad de las *Soledades*."

Siguen observaciones críticas a algunos puntos de la edición de Jammes: fenómenos prosódicos (sinéresis, diéresis), hiato y sinalefa, etc.) Continúa con veinte páginas (77-97) de la revisión de poemas puntuales, según el propio Alatorre "algunas minucias". Las anotaciones de Jammes -dice Alatorre-

constituyen una *summa* del gongorismo" (p. 67). Creemos que la verdadera *summa* debe incluir el ojo crítico de Antonio Alatorre, como lo demuestran estas páginas comentadas.

- Víctor DÍAZ ARCINIEGA. "*Reyes y Estrada, la urdimbre discreta*", pp. 99-120. Como lo ha señalado Luis Alberto Sánchez (*Saludo del Perú para Alfonso Reyes - 1989*). La generosidad de Alfonso Reyes debía de ser única. Siempre atento a las consultas, aún de los noveles intelectuales, A.R. no escatimó ninguna excusa para esa pasión que eran para él las cartas. Pues, esa labor significaba libertad: de obrar, de crear espacios *comunes*: es decir, auténtica *comunicación*. En este estudio se destaca lo que las cartas significaban para A.R. y los objetivos de ese placer, a través, de su correspondencia con Genaro Estrada. Se revisa cómo esta labor llevó a A.R. desde las cartas personales - a las que veía como una pseudoconversación- hasta el *Correo literario*. Donde se refleja, lo que el autor de la nota considera como lo más importante: "La correspondencia cruzada entre Alfonso Reyes y su centenar de corresponsales dibuja la trama de una historia básica: la construcción de la idea de Hispanoamérica..." (p.117). Característica y atmósfera que compartía con la llamada Generación de 1900. Buscaba, con distintos matices, una comunicación continental auténtica. La que partía de la palabra escrita y que cobraba vida con la respuesta, más allá está si se hablaba de literatura, arte o simplemente sobre el servicio diplomático. En muchos casos, el ideal de Alfonso Reyes, se alzaba victorioso.

(Carlos Cabanillas Cárdenas)

INDICE DEL TOMO 29

ARTÍCULOS

- Jorge Cornejo Polar. *Felipe Pardo y Aliaga y su Obra: Una Nueva Lectura.* 9-48
- Fernando de Szyszlo. *Algunas reflexiones sobre los lenguajes del arte.* 49-67
- Manuel Pantigoso. *El ultraorbicismo como secuela vanguardista en la obra de Gamaliel Churata.* 67-95
- Iván Ruiz Ayala. *El último Westphalen.* 97-115

DOCUMENTOS

- Humberto López Morales. *Proyecto de elaboración del Diccionario Académico de Americanismos. Estado de la cuestión.* 119-134

NOTAS

- Óscar Omar Yáñez. *Un texto más: los grafiti.* 137-146
- Luis Andrade Ciudad. *A seis meses de la muerte de Jorge Zavallos Quiñones.* 147-155

RESEÑAS

José Luis Ayala. Carlos Oquendo de Amat. Cien metros de biografía crítica y poesía de un poeta vanguardista itinerante. De la subversión semántica a la utopía social. (Luis Fernando Jara) 159-161

REVISTAS 165-172



ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA

Los servicios postales han sido privatizados en el Perú. Todo envío se hace ahora por vía aérea. En consecuencia, las tarifas han sufrido un alza considerable, y nos hemos visto obligados a aumentar las tarifas de suscripción del Boletín, a partir del BAPL 28. 25 dólares es ahora la tarifa anual (dos números semestrales o un número doble anual).

Durante 1998-1999 la correspondencia deberá enviarse a la siguiente dirección: Avenida La Paz 1641, Miraflores, LIMA 18 (Perú).

Durante ese mismo período, el fax será el siguiente: 511-445-7424.

En adelante, para todo lo relacionado con suscripciones, habrá que dirigirse a Roberto Vergaray Arias, Gerente General de E. ITURRIAGA & CIA. S.A., Jr. Ica 441 - A , Of. 109 - Lima, CASILLA 4640, FAX: 511-426-2742, Telf.: 428-1979, E-mail: perubooks@computextos.com.pe.

*Se terminó de imprimir
el 18 de setiembre de 1998
en los talleres gráficos de la
Universidad del Pacífico
Avenida Salaverry 2020
Lima 11 - Perú*