

Jorge Cornejo Polar

*Estudios de literatura
peruana*

Universidad de Lima
Fondo de Desarrollo Editorial

Banco Central de Reserva
Fondo Editorial

89603



Colección Biblioteca Universidad de Lima
Primera edición 1998

© Jorge Cornejo Polar
© De esta edición
Fondo de Desarrollo Editorial
Universidad de Lima

Diseño y edición Fondo de Desarrollo Editorial

Canje y suscripción Fondo de Desarrollo Editorial
Universidad de Lima
Av. Javier Prado Este s/n, Lima 33
Apartado postal 852, Lima 100, Perú
Teléfono 437-6767 – Fax 437-8066
E-mail fondo_ed@ulima.edu.pe
Internet <http://www.ulima.edu.pe>

Impreso en el Perú

Se prohíbe la reproducción total o parcial de este libro por cualquier medio sin permiso expreso del Fondo de Desarrollo Editorial.

ISBN 9972-45-066-X

Índice

Presentación	9
Melgar fabulista	11
<i>El Espejo de mi Tierra</i> y el costumbrismo en el Perú	19
Los artículos de costumbres de Manuel Ascencio Segura	67
Costumbrismo y periodismo en el Perú del siglo XIX	75
Relaciones entre el costumbrismo peruano y el español	107
Presencia inglesa en el costumbrismo peruano	131
Palma entre el costumbrismo y la novela	141
El símbolo del alimento en la poesía de César Vallejo	155
Vallejo y la vanguardia, una relación problemática	169
La poesía de César Atahualpa Rodríguez	191
Estuardo Núñez y la crítica de poesía en el Perú	225
La poesía en Arequipa en el siglo XX	239
Nota sobre la función del espacio en <i>Los ríos profundos</i>	263
Arguedas y la política cultural en el Perú	271
Notas sobre la teoría novelística de Ciro Alegría	283
La poesía de Juan Gonzalo Rose	295
Tres aproximaciones a la poesía de Javier Sologuren	317
El símbolo en la poesía de Javier Heraud	329
Historia de los textos	339

Presentación

Creo que los textos reunidos en este volumen no sólo dan testimonio de un buen tramo de mi largo caminar por los inacabables territorios de la literatura (el más antiguo de ellos, el dedicado al estudio del símbolo en la poesía de Javier Heraud, data de 1966) sino que evidencian también la naturaleza de mis preferencias y el sentido de mis búsquedas. En efecto, la mayor parte de ellos están dedicados o al análisis e interpretación de obras poéticas o al tema del costumbrismo que son los dos campos principales en que se ha desenvuelto mi ejercicio crítico.

La preferencia por la poesía es consecuencia de una inclinación natural que, por eso mismo, no necesita explicación, aunque tal vez deba advertirse que ella no significa incompreensión o indiferencia ante ninguna otra forma literaria. Es seguramente una cuestión de temperamento. Pero lo cierto es que mis más auténticos y duraderos goces literarios nacen ante la magia de la poesía, a cuyo misterio, encarnado en determinadas obras, he intentado aproximarme en repetidas ocasiones.

Por otra parte, una de mis convicciones más antiguas y firmes es la que ve en el costumbrismo no sólo un hecho literario significativo (la fundación de la literatura republicana) sino también un factor actuante en los procesos de descubrimiento de la realidad del país, de definición de la nacionalidad, de consolidación de la independencia, de búsqueda de la identidad. De aquí mi constante trabajo sobre el tema en las dimensiones peruana y latinoamericana.

Como el título lo indica, el proyecto de este libro consideró desde el comienzo recopilar exclusivamente estudios sobre literatura peruana (dejando para otro los trabajos sobre temas latinoamericanos). A pesar de esta primera decisión, el corpus que tenía entre manos era considerablemente mayor al aconsejable para un volumen de esta naturaleza. Fue imprescindible entonces practicar una poda que eliminó por com-

pleto los artículos periodísticos (con la única excepción, por la novedad del tema y la extensión del estudio, del dedicado a las fábulas de Mariano Melgar). Finalmente, sólo quedó apelar a la más estricta autocrítica, como resultado de la cual quedó establecida la relación definitiva de estos *Estudios de literatura peruana* que entrego hoy a la consideración de los lectores.

Se sabe que toda antología supone una cierta dosis de arbitrariedad y, por lo mismo, un riesgo. El que se trate de textos críticos propios no elimina sino que, por lo contrario, acentúa el peligro de error. Dejo constancia, no obstante, de la seriedad con que han sido escritos y revisados. Y tengo la esperanza de que ellos, al abrir perspectivas o replantear valoraciones, sirvan, a quienes los lean, de estímulo para lecturas o relecturas y de incitación para proseguir por su cuenta las indagaciones que aquí se presentan. Casi todos han sido escritos con ocasión de congresos o seminarios de público por lo general especializado y por lo mismo restringido. Al publicarlos ahora en forma de libro van en busca de una audiencia mayor.

No puedo terminar estas líneas introductorias sin dejar constancia de mi agradecimiento al Fondo Editorial del Banco Central de Reserva y a la Universidad de Lima por la coedición que ha hecho posible la publicación de este libro.

Jorge Cornejo Polar

Melgar fabulista

*Compatriota: hoy me he levantado
con algunos síntomas de fabulista,
¿qué dice Ud. de esto?
¿Y qué dirá de esta tentativa?*

Mariano Melgar

"Manuscrito de la Universidad de Indiana"

En el conjunto general de la obra conocida de Mariano Melgar¹, las fábulas representan apenas una mínima parte (10 textos sobre un total de 175). Considero, sin embargo, que su peculiaridad las hace merecedoras de un estudio especialmente atento y sistemático, algunas de cuyas bases quisiéramos plantear en esta ocasión.

Sobre la naturaleza de la fábula

Una definición como la que enseguida transcribimos representa el consenso general (y tradicional) acerca de esta variedad literaria: "Narración breve, generalmente en verso, escrita con fines didácticos, algunos de cuyos protagonistas son animales y también objetos. Contiene una verdad moral que suele ser expresada al final de la composición en la denominada moraleja"². Retengamos de ella, como elementos fundamentales, el didactismo cifrado en una enseñanza moral y la participación de animales en calidad de personajes.

1 Nos referimos a la que aparece reunida en la edición de *Poesías completas*. Lima: Academia Peruana de la Lengua - Clásicos Peruanos 1, 1971.

2 *Libros en el tiempo*. Enciclopedia de la Literatura Montaner y Simón S.A. Barcelona, 1964.

Contra una conceptualización como la acotada, de tan extendida vigencia, se alzan, no obstante, en tiempos recientes, nuevas y divergentes opiniones. Entre las varias que pudieran aducirse escogemos ahora la del crítico español Rafael Bosch, para quien es falsa la afirmación de que la fábula encierra siempre lecciones de "una moralidad puramente general y abstracta", siendo la realidad, por el contrario, que "las fábulas, a pesar de su apariencia voluntariamente engañosa, no son enseñanzas de tipo general, sino reflexiones sobre casos individuales, que por otra parte son típicos ante todo y sobre todo de situaciones generales de una sociedad en una época"³. La fábula, según este criterio, pierde su prestigio como medio de docencia general y abstracta, pero revela, en cambio, su verdadera naturaleza como instrumento de crítica social, política y a veces personal. Añade Bosch que la fábula es "el tipo de mito consciente de sus propias convenciones fantásticas, las cuales usa como instrumento para pintar la realidad del modo más crítico". Queda así expuesto el mecanismo fabulístico que consistiría, pues, en una convención de la que participan el escritor y el lector, en la medida en que el primero emplea una ficción por medio de la cual alude críticamente a una realidad que no se expresa en el texto y el segundo sabe y acepta que el despliegue de fantasía que se le ofrece no reclama ser creído de manera literal sino, por el contrario, como una invitación y un reto a descubrir el verdadero mensaje oculto en la ficción aparente.

Por su propia naturaleza (y ésta será la última consideración general que hagamos ahora), la fábula resulta ser una manera de ejercer crítica especialmente utilizable en aquellas épocas o circunstancias en que sea conveniente o necesario que la censura no se exprese directamente sino por esta vía indirecta, casi alegórica.

Las fábulas de Melgar: primera aproximación

En el estado actual de la investigación, el corpus fabulístico que nos interesa está compuesto solamente por 10 composiciones de similares características formales aunque de diverso contenido crítico. Una primera aproximación a este mundo literario de cierta complejidad, a pesar de su limitación cuantitativa, consistirá en un intento de clasificación de estos textos atendiendo al género de realidad aludida (criticada) en cada caso. El resultado es el siguiente:

3 Bosch, Rafael y Ronald Cere. *Los fabulistas y su sentido histórico*. Colección Iberia. New York, 1969.

- a) El grupo más numeroso de fábulas (6) exhibe un claro contenido político en el contexto de la época inmediatamente anterior a la declaración de independencia de 1821. Son ellas: "Los gatos", "El murciélago", "Las abejas", "El asno cornudo", "Las aves domésticas" y "Las cotorras y el zorro".
- b) Otro grupo compuesto solamente de dos fábulas muestra un mensaje que pudiera calificarse de crítica social. Son: "El ruiñeñor y el calesero" y "El cantero y el asno".
- c) Hay finalmente dos fábulas que por su contenido no podrían asimilarse a ninguno de los grupos anteriores ni formar tampoco un grupo aparte. Se trata de "La ballena y el lobo", en que la crítica parece estar dirigida a una persona en concreto, y "El Sol", que parece reflejar una situación personal del poeta.

Otro problema de interés es el referente a la época de composición de las fábulas melgarianas. A este respecto sólo se conoce que "El ruiñeñor y el calesero" fue publicada en 1813, que –según Rada y Gamio– "Las abejas" fue escrita luego de la elección de regidores del Ayuntamiento Constitucional de Arequipa, o sea en 1812, y que "El cantero y el asno" lo fue tres días antes de tal elección. Sin embargo, si se toma como indicio el contenido de las fábulas que hemos denominado políticas, cabe colegir que ellas al menos corresponden a los últimos años de la vida de Melgar, cuando sus ideas y preocupaciones se hallaban fuertemente marcadas por su adhesión a la causa libertaria. Por último, la cita del "Manuscrito de la Universidad de Indiana" (que va como epígrafe de este artículo) corrobora también esta datación tardía al evidenciar que luego de haber creado parte de su obra, Melgar, en algún momento (presumiblemente hacia 1812), decide abrir un nuevo capítulo de ella en base al ejercicio del arte fabulístico.

En "Los gatos", por ejemplo, a través del relato de la enconada lucha de varios de estos animales para decidir la supremacía del grupo y de la intervención de un perro que aprovechando de la ardorosa, insensata contienda devora a todos ellos, Melgar alude con claridad a los peligros que la ambición de poder puede generar en el bando de quienes luchan por la libertad, a la vez que critica a determinados personajes cuya identidad, desconocida por ahora, es susceptible de ser revelada por una investigación más profunda. Con el fin de asegurar la captación del mensaje y de conformidad con la estructura establecida del género, Melgar –casi innecesariamente– explicita el sentido de la fábula en los versos finales: "Si a los gatos al fin nos parecemos,/ paisanos, esperamos otra cosa?/ Tendremos libertad? Ya lo veremos".

En "El murciélago", la crítica, aun más clara, se halla dirigida a quienes, tímidos, vacilantes o astutos, no adoptan con firmeza una posición en aquellos tiempos de conflicto y controversia y se mantienen en un interesado doble juego. La explicación viene dada al final, luego de la historia de un murciélago que en una lucha entre aves y cuadrúpedos se mantiene maliciosamente irresoluto y termina siendo duramente castigado. Con un lenguaje inusitadamente duro, en el que destaca la crítica al régimen colonial, Melgar dice en las estrofas finales: "Tal es el destino/ de aquellos cobardes/ que por ir seguros/ juegan a dos ases./ Si triunfa el tirano,/ esclavos los hace:/ si triunfa el patriota/ ¿Qué logran? Rascarse".

"El asno cornudo" es importante porque además de la carga de crítica política, semejante a la de las demás fábulas del grupo, Melgar expresa alguna idea sobre lo que podría denominarse la función social de la literatura. El argumento muestra a un asno que deseando mejorar su situación pide a Dios se le conceda llevar un cuerno. Aceptada su demanda y cornudo, causa daños y problemas sin cuento. La lección se expresa así: "Catástrofe semejante/ me hizo decir: Por mi vida/ Ya que el Cielo ha dado al pueblo/ fuerzas y voto, precisa/ que le den los literatos/ unas cuatro leccioncitas".

En "Las aves domésticas" la envidia política del texto es también clara y aun más radical que en los casos anteriores, puesto que comprende una incitación/justificación a la rebelión. La historia, en efecto, muestra cómo, en una comunidad de aves, "muy soberbios los pavos miraban con desprecio a otras aves de cría" y aunque los gallos "a la paz y a la unión convidaban" recibían siempre el desprecio de los pavos; finalmente, el resto de las aves, que ya "sufrir no podían" y "rene-gaban mirando el ultraje", llegan en un momento dado a "reventar", lanzándose sobre los pavos e infligiéndoles terrible castigo: "A patadas y a pico deshacen su plumaje los gallos airados; ellos se arman así destrozados; mas ya son un atroz matorral". La conclusión, aunque no está clara en todos sus extremos, expresa, sin embargo, con toda evidencia, una justificación de la conducta de los gallos (en quienes puede verse una representación de los patriotas, los revolucionarios, los inconformes) al decir: "En los gallos yo no hallo malicia. ¿Y en los pavos?... No es malo callar". Es, pues, indudable que el derecho a la rebelión se halla acá justificado y que la sencilla historia de las aves domésticas y sus distintas conductas debe de haber sido comprendida sin esfuerzo en su intención profunda por el público al que estaba dirigida.

En "Las cotorras y el zorro", en cambio, la intención política se halla más oculta. No obstante, creemos que es posible aceptar la interpreta-

ción de Rada y Gamio en el sentido de que esta historia del robo de un sembrío que intenta un grupo de cotorras y que fracasa por el excesivo ruido que hacen, puede leerse como una lección dirigida a los patriotas, recomendándoles discreción en sus proyectos. El comentario del zorro que contempla el error de las cotorras es bastante claro: "Si son muy salvajes... yo robo mis pollos pero despacito; los gritos despiertan al fiero enemigo; sólo con silencio se logra un buen tiro...", y también la conclusión final: "Dijo bien el zorro; yo también lo digo". Es más, la interpretación política nos parece la única aceptable, porque de otro modo habría que reconocer que Melgar recomendaba como norma general de conducta el disimulo, el ademán taimado y solapado.

Las fábulas como instrumento de crítica social

La más conocida de las fábulas de Melgar, la que lleva por título "El cantero y el asno", representaría el caso más claro de crítica social dentro del conjunto de la obra fabulística de Melgar y a la vez el primer atisbo de lo que andando el tiempo habrá de denominarse indigenismo. Se trata, en efecto, de una defensa del indígena maltratado, sometido a una situación indigna y al que, no obstante, se le considera incapaz y se le pide un rendimiento que la misma condición en que se halla le hace imposible alcanzar. Para que no quepa duda alguna de su intención, Melgar –variando el molde consabido de la fábula– la inicia con una declaración: "Nos dicen ciertas gentes que es incapaz el indio; yo voy a contestarles con este cuentecito". Viene enseguida la historia del cantero que reclama más y mejor trabajo de sus asnos, a los que somete a cruel tratamiento, hasta que uno de los animales protesta insistiendo en la injusticia de que se les pida un trabajo semejante al que cumplen los caballos cuando éstos gozan de todo cuidado y los asnos al contrario. Luego del discurso del asno rebelde la fábula se cierra con la lección acostumbrada: "¿Un indio, si pudiera, no dijera lo mismo?". Cabe, pues, afirmar que luego del Inca Garcilaso y tras un (obstinado) silencio de siglos ésta es una de las primeras apariciones del indio en la literatura nacional. De aquí que cualquier investigación sobre los antecedentes del indigenismo no podrá prescindir de este texto melgariano.

Cronológicamente parece ser ésta la primera de las fábulas escritas por Melgar, ya que se halla precedida por las frases que hemos colocado como epígrafe del artículo y lleva como nota marginal (en el "Manuscrito de Indiana") lo siguiente: "Ud. dice que es mi amigo: pues ope-

ribus credite: crítica y chafadura, corrección si lo merece. Que si hay algún calestre no será la última y si no lo hay, salud y buen provecho, que callarse también es verso y a veces fábula". En "El ruiseñor y el calesero", la carga crítica, que no aparece expuesta con suficiente claridad, ha sido explicitada en la edición de la Academia, donde se precisa que se trata de una alusión al mal gusto del público limeño que continúa prefiriendo un teatro de baja calidad y se muestra indiferente ante las actuaciones de una célebre cantante, Carolina Griffoni, que por ese tiempo (1813) se encontraba actuando en Lima. La historia que se cuenta es la de un calesero que prefiere escuchar a un loro y desprecia los gorjeos de un ruiseñor.

Dos casos especiales

Las fábulas "La ballena y el lobo" y "El Sol" constituyen instancias originales dentro del conjunto que venimos estudiando. En la primera (relato del caso de una ballena que desprecia "a cuantos seres pueblan el ancho mar" hasta que un lobo descubre que el gran animal, a pesar de su impresionante apariencia, sólo puede tragar anchovetas), Melgar remata el texto de una forma que bien pudiera entenderse como dirigida a una persona en concreto, pero que también puede ser interpretada como una advertencia general: "Fabio, cuenta a tu amigo este pasaje; dile que a nadie ultraje exagerando su sin par talento; no vaya a ser que un lobo halle sus tretas y nos haga saber en un momento que no puede tragar sino anchovetas". Nos inclinamos, sin embargo, a pensar en un destinatario preciso de la censura (¿algún escritor, algún personaje político?) cuya identidad podría ser revelada por una investigación más exhaustiva que la presente.

En el caso de "El Sol", la exégesis vacila ante varios contrapuestos caminos. Así, Rada y Gamio le encuentra un sentido político, pero esta interpretación nos parece algo forzada como enseguida veremos. Más válida nos parece una explicación que vincule esta fábula con alguna situación personal del poeta⁴.

El texto se inicia así: "En el silencio de la noche oscura/ meditaba a mis solas un agravio", arranque que parece solventar la tesis del contenido personal. Se refiere luego que al poeta se le aparece Esopo, quien

4 Ver: Rada y Gamio, Pedro José. *Mariano Melgar y apuntes para la historia de Arequipa* (Obra póstuma). Lima: Casa Nacional de Moneda, 1950.

le cuenta la fábula del Sol que se queja a Júpiter porque el búho aborrece su luz, a lo que el dios responde consolando al astro con la reflexión de que si es cierto que el búho huye de su resplandor, en cambio el águila, “la reina de la aves”, vuela a lo más alto de los cielos por ver su luz más viva. Viene enseguida la aplicación al caso concreto: el poeta debe gloriarse de que una preciosa niña lo honre y despreocuparse de “quien sin causa alguna” lo desprecia. Y, en efecto, oída la lección de Esopo, dice el narrador: “... volaron mis enojos/ cual humo se exhaló mi sentimiento...”.

De acuerdo a la exégesis de Rada y Gamio, esta fábula “es un cuadro de las luchas existentes en tiempo de Melgar entre la ignorancia y las luces, entre las ideas caducas y las nuevas... entre el oscurantismo del coloniaje y la aurora de la república”. Siguiendo esta línea de lectura, el Sol sería “la claridad, los modernos ideales, la democracia, la libertad, el progreso; el búho, el siniestro yugo peninsular...”, etc. No creemos en verdad justificada esta manera de entender la fábula, que nos parece más bien vinculada a las historias amorosas que vivió Melgar, a los desdenes de alguna niña y al amor de alguna otra. Leemos así en el texto que Esopo dice al poeta: “Gloríate de ver que honrarte quiso, creyéndote de luces adornado,/ esa preciosa niña, que el cielo hizo/ reina en su amable trato y en su agrado/ Esa águila sublime por sí basta/ a complacerte, y el furor contrasta/ de quien sin causa alguna te desprecia”. Estos versos los consideramos definitivos como sustento de la versión de tipo personal.

Algunas consideraciones finales

El rápido análisis que acabamos de practicar parece, pues, demostrar que las fábulas de Melgar –firmemente enraizadas en su contexto histórico y social– han sido deliberadamente creadas como instrumentos literarios destinados a actuar sobre la realidad (la concreta realidad peruana de entonces). Desprovistas de propósitos docentes de tipo general se muestran en cambio fuertemente cargadas de específica intencionalidad. Queda por resolver, desde luego, el problema de si efectivamente estos textos literarios cumplieron alguna función social, si alcanzaron determinados resultados. Sin ánimo de analizar ahora en detalle este otro aspecto de la cuestión, cabe adelantar, sin embargo, la hipótesis de que la falta de publicación en libro de las fábulas debe de haber circunscrito grandemente su radio de acción efectiva, aunque es de suponer que hayan circulado por otros medios, al menos en determi-

El Espejo de mi Tierra y el costumbrismo en el Perú

*A Luis Monguió,
peruanista ejemplar*

1. Introducción

Como en toda Hispanoamérica, también en el Perú, la primera modalidad literaria que se cultiva después de la independencia es el costumbrismo. Desoyendo las sabias recomendaciones de Andrés Bello en la "Alocución a la poesía" (1823) y "La agricultura de la zona tórrida" (1826), los escritores de la América Hispana –salvo alguna excepción– no hacen ni poesía épica ni poesía descriptiva, sino que se inclinan decididamente por el costumbrismo, que comienza a escribirse en los años veinte y seguirá haciéndose casi hasta fines del siglo, aunque a partir de cierto momento –hacia mediados del siglo– compartirá con el romanticismo las preferencias de los escritores latinoamericanos¹.

En una primera etapa, los principales costumbristas peruanos son Manuel Ascencio Segura (1805-1871) y Felipe Pardo y Aliaga (1806-1868), al estudio de cuya obra en un solo aspecto, el periódico de costumbres *El Espejo de mi Tierra*, está dedicado el presente ensayo². De-

1 En el caso de Cuba, que continuó siendo colonia española hasta fines del siglo XIX, el costumbrismo se da al mismo tiempo que en los demás países de Hispanoamérica, esto es a partir de la tercera década del siglo.

2 En el texto se halla la descripción técnica de los tres números de *El Espejo de mi Tierra* y del "Alcance" al número 2. No existe hasta la fecha una edición facsimilar, pero sí una reedición completa que incluye los dos números y los dos "Alcances" al número 2 de *Lima contra El Espejo de mi Tierra*. La referencia bibliográfica es la siguiente:

bemos recordar, no obstante, que Pardo es autor de tres comedias de costumbres (*Frutos de la educación*, 1830; *Una huérfana en Chorrillos*, 1833; y *Don Leocadio o el aniversario de Ayacucho*, 1833), de tres artículos de costumbres y de un buen número de letrillas y otras composiciones satíricas o festivas en verso, todo lo cual conforma el importante sector costumbrista de su obra. Pero Pardo y Aliaga es autor también de sátiras políticas como las celebradas "¡Vaya una República!" y "Constitución política" y de textos de poesía lírica, contemplativa y reflexiva según la precisa clasificación que hace Luis Monguió en su edición de la obra poética de Pardo (Monguió, 1973: p. 4)³.

La obra periodística de Pardo es también abundante y aparece en numerosas publicaciones peruanas e incluso en una impresa en Chile (*El Intérprete*, periódico que fundara y dirigiera en Santiago entre junio de 1836 y marzo de 1837). Sin embargo, desde un punto de vista estrictamente literario, lo más importante que en el campo periodístico hizo Felipe Pardo fue la publicación de *El Espejo de mi Tierra*, a cuyo estudio detallado procedemos en seguida.

2. *El Espejo de mi Tierra*

La aparición (a partir de 1820) y el posterior auge del costumbrismo latinoamericano tienen una estrecha relación con el desarrollo del periodismo a lo largo de esa misma época. Los medios naturales de difusión de los cuadros o artículos de costumbres —los textos costumbristas por excelencia— eran el periódico y la revista, que también sirvieron para la publicación de letrillas y otras formas versificadas de la literatura de costumbres. Pero además muchos costumbristas solos o en grupo fundaron

Pardo y Aliaga, Felipe. *El Espejo de mi Tierra*. Colección de autores peruanos. Nº 29. Lima: Editorial Universo, 1971. Edición y estudio preliminar de Alberto Tauro.

3 Las principales ediciones de las obras de Felipe Pardo son: *Poesías y escritos en prosa de don Felipe Pardo, miembro correspondiente de la Real Academia Española y miembro honorario de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Chile*. París: Imprenta de los Caminos de Hierro, A. Chaix et Cie., 1869. Prólogo de Manuel Pardo y Lavalle, hijo de don Felipe. En esta edición se incluye todo el contenido de *El Espejo de mi Tierra* salvo el texto "Al autor del folleto publicado con el título de *Lima contra El Espejo de mi Tierra*" y la letrilla "El tamalero".// *Poesías de Felipe Pardo*. París: Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1898. Notas de M. Gonzales de la Rosa y biografía de F. Pardo y Aliaga.// *Poesías de don Felipe Pardo y Aliaga*. Berkeley -Los Angeles-London: University of California Press, 1973. Introducción, edición y notas de Luis Monguió.

o dirigieron o mantuvieron publicaciones dedicadas con exclusividad a este tipo de literatura. La más importante fue sin duda *El Mosaico* de Bogotá, pero hubieron otras en toda Hispanoamérica, como *El Mosaico* de Caracas, *La Moda* de Buenos Aires, *El Mosaico* de México.

En el Perú, el único periódico de costumbres fue *El Espejo de mi Tierra*, fundado, dirigido y escrito íntegramente por Felipe Pardo y Aliaga. Para nuestro estudio de esta publicación, nos valdremos tanto de los ejemplares originales cuanto de la muy útil reedición con estudio preliminar y notas hechos por Alberto Tauro en 1971.

2.1. Historia

La historia de *El Espejo de mi Tierra* es la siguiente: sin fecha, aunque probablemente corresponda al 10 de setiembre de 1840, según cabe deducir de un aviso publicado en *El Comercio* de Lima, aparece el "Prospecto" formado por 16 páginas sumamente importantes en la historia de la literatura peruana como veremos más adelante. El primer número es del 22 de setiembre de 1840 y consta de 24 páginas. Contiene solamente el artículo de costumbres "El paseo de Amancaes" y el texto titulado "Mi prólogo" que comentaremos después. El número dos es del 8 de octubre de 1840 y consta de 24 páginas numeradas del 25 al 48. Contiene los artículos "Ópera y nacionalismo" y "Un viaje" y "El suicidio", composición en verso. Hay un "Alcance al número 2" que contiene el texto "Al autor del folleto publicado con el título de *Lima contra El Espejo de mi Tierra*" y la letrilla "El tamalero". Este "Alcance" tiene seis páginas y aunque no tiene fecha debe de haberse publicado entre el 17 y 20 de octubre del mismo año. En efecto, este "Alcance" es una respuesta a la publicación del primer número de *Lima contra El Espejo de mi Tierra* que aparece también sin fecha, pero que debe de haber circulado después del 8 de octubre (data del número 2 de *El Espejo de mi Tierra*) y antes del 17, día en que se publica en el diario *El Comercio* una carta de Juan Antonio Ugarteche en que hace alusión al folleto contra Pardo.

Luego de un largo silencio de 19 años, el 31 de marzo de 1859 se publica el número tres de *El Espejo de mi Tierra*, que debió significar en la mente de Pardo y Aliaga –suponemos– el comienzo de la segunda época o etapa de la publicación. En la práctica, sin embargo, solamente apareció este número tres con 30 páginas cuyo contenido está formado por la larga composición en verso "Constitución política", a la que antecede una advertencia.

En estas notas previas al estudio detallado de la revista de Pardo, queda por añadir solamente que en la carátula se consigna después del título la indicación “periódico de costumbres” y más abajo un epígrafe tomado de Francisco de Quevedo (“Señoras, si aquesto propio / Os llegare a suceder, / Arrojar la cara importa, / Que el espejo no hay por qué.”), que el formato fue de 16,2 por 13,2 cm. y que el pie de imprenta reza: “Lima: Imprenta de José Masías”.

El título de la publicación, complementado con el subtítulo “periódico de costumbres” y suficientemente ilustrado con los versos del epígrafe, indica claramente el propósito de Felipe Pardo. Las páginas pretendían ser, pues, un “espejo” que reflejase fielmente Lima (la tierra del escritor), pero no la ciudad en general ciertamente sino específicamente y con ánimo crítico las costumbres limeñas. Para explicar todo esto con mayor claridad, Pardo se sintió obligado a escribir un “prólogo” al periódico, que apareció como prospecto del mismo, según hemos visto.

2.2. El “Prólogo”

El “Prólogo” no solamente da cuenta del proyecto que Pardo pensaba llevar adelante con *El Espejo de mi Tierra*, sino que constituye el único texto teórico del costumbrismo peruano, una suerte de declaración de principios del más alto interés y también algo así como un “arte poética” del escritor de costumbres que fue, en una de las principales facetas de su actividad creadora, Pardo y Aliaga.

El “Prólogo” tiene su propio epígrafe tomado de *Le livre des cent et un* (volumen aparecido en París y que consistía en una recopilación de ciento y un textos de autores diversos). Dice el texto escogido: “Je tremble de paraître devant ce public inexorable qui a tant de goûts, blancs et noirs, dont les volontés sont si mobiles et si contradictoires!”. Y en consonancia con esta afirmación, el “Prólogo”, luego de revelar las dudas que tuvo el escritor para redactarlo, desarrolla la idea del ejercicio literario como un combate entre un solitario luchador, el escritor, y el público, imaginado éste como “un ejército formidable, no por su organización y disciplina, sino al contrario, por su composición heterogénea en armas, pertrechos, tácticas y soldados”. El público, “ninguno de cuyos miembros quiere adornar el mosaico militar con los usos caballerescos y nobles de los combates individuales”, es igual –anota Pardo– en Lima que en París, Londres o Washington y está dotado con armas y pertrechos que en su mayoría no son “los que permite el derecho de

guerra". Frente a este inmenso y temible ejército se encuentra como beligerante "un solo individuo", el escritor, que "ha visto desaparecer en esta especie de batallas las flores de su juventud y los frutos de su virilidad; su cabeza ha encanecido... su cuerpo está sembrado de cicatrices: su rostro desecado por las fatigas de cien campañas...". Si se recuerda que en 1840 Felipe Pardo contaba sólo con 34 años de edad, debe de convenirse que esta descripción del maltratado y envejecido escritor no es más que un juego literario o una caracterización del escritor en general. En cambio, la presencia del propio Pardo se hace viva, palpitante y directa cuando dice que "a pesar de sus años y de sus desengaños [el escritor] vuelve a las andadas porque la cabra tira al monte; y para lo que convenga, lectores míos, sea dicho entre nosotros, esa cabra es un capellán de ustedes", es decir, él mismo. Esta presentación del escritor es muy típica del modo literario de Felipe Pardo: consideraciones y reflexiones de índole general se matizan de pronto con refranes o dichos del habla cotidiana o con alusiones jocosas o con salidas del escritor al primer plano del texto. Así, pues, el discurrir de la prosa de don Felipe, que llega a adquirir admirable tersura y calidad, se ve interrumpido de continuo por estos como relámpagos que, aunque aparentemente rompen el ritmo equilibrado del discurso, son en el fondo descargas de vitalidad que al fin y al cabo vienen a ser factores que dan a la prosa de Pardo su más definida originalidad.

Es interesante en esta figuración del ejercicio literario como una suerte de desigual combate, la clara conciencia del papel del público lector en el proceso del fenómeno literario; porque, en efecto, si es una batalla, ambos contendores son indispensables y, por tanto, por temible, desagradable o abominable que ese público pueda ser, su intervención es de todos modos necesaria para que se complete el circuito literario.

Resulta igualmente sugestiva la afirmación de la vocación literaria como una urgencia permanente, como sostenedora de un modo de vida que exige su constante realización. Todo ello se desprende de "volver a las andadas" y "la cabra tira al monte", maneras no muy académicas ciertamente de decirlo, pero que tal vez por ello mismo se revelan más expresivas de la hondura con que Pardo sentíase llamado a escribir.

Pero la parte fundamental del "Prólogo" es la que viene enseguida, y se inicia con la advertencia de que en el previsto combate entre el escritor y el público "la cosa litigiosa tiene mucho de climatérico y peliagudo. Son principalmente las costumbres". ¿Por qué emplea Pardo estos adjetivos no tan comunes, sobre todo el primero? Se entiende que la palabra "climatérico" la está utilizando en su sentido de "tiempo peligroso por

alguna circunstancia" y "peliagudo" en el de "negocio o cosa que tiene gran dificultad en su inteligencia o resolución", según se desprende de la explicación facilitada algunos párrafos más adelante. El tema de las costumbres es climatérico y peliagudo porque Pardo es "el primero" en poner "la planta en campo todavía no pisado por huella humana..." (en el Perú, se entiende). En este mismo párrafo Pardo hace una ilustrada historia y justificación del tema costumbrista en literatura, indicando que muchos escritores modernos han logrado prestigio en este campo en el que "en épocas más remotas, ofrecen tan bellos modelos Addison en su *Expectador* y La Bruyère en sus *Caracteres*". Sin aspirar a la gloria de los autores citados, advierte que a ese mismo género "pertenerán la mayor parte de mis artículos". Sin embargo, sigue precisando, La Bruyère, Addison y también Cervantes y "Joui (sic), Larra y otros en nuestros días... han escrito para sociedades formadas, en las que tienen las costumbres una estabilidad que rara vez se pierde a los esfuerzos de los censores". Otro y "más favorable" es el caso del Perú de 1840:

"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 embate de la revolución. ¿Qué coyuntura más favorable para los escritores que quieran mejorarlas? Lejos de mí la idea jactanciosa de dar el tipo a que deben sujetarse..."

El texto que *in extenso* acabamos de transcribir puede considerarse sin exageración como el preámbulo a una verdadera declaración de principios de Pardo, que poco después se explicitará aun más. Hay primero una justificación en la obra de ilustres predecesores y luego la precisa indicación de que la circunstancia histórica peruana de ese momento ofrece una excelente posibilidad al escritor que se trace como propósito la crítica y el mejoramiento de las costumbres. Tal era, pues, el objetivo que Pardo buscaba alcanzar con sus escritos costumbristas y tales eran los de escritores (La Bruyère, Addison, Cervantes, Jouy, Larra) que Pardo, habiendo leído, admiraba y tomaba como inspiración.

Felipe Pardo pensaba también en "otra consideración que no deja de tener peso en el ánimo del escritor que quiere tomar las costumbres por

tópico de sus lucubraciones". Se trata, en breve, de que a los pueblos y a los individuos de escaso desarrollo cultural se les hace muy difícil y hasta imposible practicar la operación lógica de la generalización. De aquí que cuando un escritor costumbrista presenta un personaje, pocos lectores entenderán que se trata de un prototipo de una generalización hecha en base a la observación de numerosos casos particulares y creerán por el contrario que el tal personaje es retrato fiel o al menos alusión a determinadas personas de carne y hueso, con la inevitable secuela de resentimientos, rencores, enemistades que de tal confusión se derivarán. Pardo, lector ávido de mucha literatura costumbrista, insiste acá en un tema muy frecuente en los escritores de costumbres: la diferenciación entre tipos (que es lo que ellos pretenden describir) y personas reales (que es lo que muchos lectores incapaces de abstracción generalizadora equivocadamente descubrirán en sus creaciones literarias).

No obstante lo dicho, Pardo se siente obligado a reconocer que en la posibilidad de que se den tales equivocadas interpretaciones influye también "el uso que generalmente se hace entre nosotros de la libertad de imprenta". Hay muchos que utilizan la prensa como "instrumento mezquino de aspiraciones privadas y de odios innobles", comenta el escritor, quien, resignado, presagia igualmente que muchos lo acusarán de enemigo de Lima y los limeños, de antipatriota.

En definitiva, Felipe Pardo estaba plenamente consciente de los riesgos que corría por hacer en Lima literatura dirigida a la crítica de costumbres con ánimo de mejorarlas. A pesar de ello asume el reto sin vacilaciones. "Sin embargo, repito, voy a desnucarme a ciencia cierta", anuncia con el humor que le es característico.

La parte final del "Prólogo" contiene numerados ocho acápites que bien podrían denominarse "arte poética del costumbrismo" (al menos como Pardo y Aliaga lo entendía). Ellos son los siguientes:

1. "Que la crítica de costumbres, bien sea cometida (sic) al autor dramático, bien al novelista, bien al creador de cuadros parciales como los que me propongo presentar a mis lectores, ha constituido desde Aristófanes hasta nuestros días, un caudal lícitamente disponible para los lectores...", por lo que no hay motivo para que no se cultive en el Perú como en todos los pueblos civilizados. Interesa destacar aquí la enumeración de los géneros en los que puede hacerse costumbrismo (el teatro, la novela y la escritura de "cuadros parciales", es decir, artículos de costumbres) y también la mención de otro importante antecesor: Aristófanes.

2. "Que la literatura de cada país debe ser y ha sido siempre cultivada por los naturales del país", especialmente la literatura de costumbres, "para cuyo conocimiento se necesita un comercio largo e inmediato con todas las clases de la sociedad" ... "Así los que digan que un peruano no puede censurar las costumbres del Perú dirán un solemnísimo disparate...". De este modo salía Pardo al frente de las críticas que le iban a sobrevenir y cuya dureza ya conocía por las muchas que recibiera cuando en agosto de 1830 estrenó su comedia *Frutos de la educación*.
3. En la misma línea de justificación previa y bien fundada, afirma ahora Pardo que...

"... a nadie se le ha ocurrido llamar enemigos de la Gran Bretaña a Addison ni a Sterne, ni enemigos de la Francia a Mercier, La Bruyère, Joui (sic), Balzac y mil otros; ni a Larra ni a Mesonero enemigos de la España porque hayan explorado con su pluma tertulias, comilonas, talleres, academias, tribunales y ministerios, en una palabra, porque hayan hecho a la sociedad entera materia de sus escritos..."

Recurriendo de este modo y en primer término al argumento de autoridad al mencionar a nuevos y no menos ilustres precedentes (Sterne, Mercier, Balzac, Mesonero) y haciendo luego una afirmación de la mayor importancia, que permite descubrir que, para él, la literatura costumbrista tiene como tema el conjunto de la vida social (la sociedad entera), lo que equivale a sostener que el costumbrismo es una forma del realismo literario, la primera —puede decirse— que aparece de manera extendida en el Perú y en Hispanoamérica. El costumbrismo, como ejercicio de realismo, descubre a escritores y lectores los atractivos del trato directo con la realidad y se constituye así —especialmente en su forma de cuadro o artículo de costumbres— en antecedente del cuento y de la novela latinoamericanos.

4. Tan importante como la anterior resulta esta nueva precisión de teoría literaria en que se dice:

"... a este género de materias cuadran, más que observaciones sueltas, generales y abstractas, fábulas ideadas sobre sucesos de la vida social. Personificando en ellas las calidades morales, se hace más palpable que con discursos el vicio que se moteja o el mérito que se ensalza. Así lo practican los poetas cómicos en todas sus composiciones; y los artículos sobre

costumbres pueden por la mayor parte considerarse como escenas de comedia en narración”.

Destaca en este texto, en primer lugar, la afirmación de que al costumbrismo le viene mejor inventar fábulas sobre hechos sociales que formular consideraciones teóricas; en los personajes de cada historia, anécdota o fábula que se relate se encarnan con mayor facilidad y eficacia los defectos o virtudes que se pretenden retratar. Y luego la declaración (poco frecuente en otros costumbristas) de que la mayoría de los artículos pueden considerarse como “escenas de comedias en narración”. Atendiendo a estas palabras se entiende mejor la esencia de sus cuadros de costumbres, en los que —ahora se sabe el porqué— hay un abundante uso del diálogo.

Más adelante reitera Pardo que sus personajes “no serán nunca copias de una persona de carne y hueso, sino la encarnación del carácter que se trata de presentar”, precisando ahora con mayor detalle que “esta encarnación no se verificará tomando los rasgos propios de un individuo existente, sino escogiendo los accidentes más notables que acompañan a la manía, preocupación o vicio de cualquier género que se trate de censurar...”.

5. En este apartado se advierte que aunque en el periódico no todo será “cuadros escénicos y satíricos”, serán muy pocos los textos que “no vayan sazonados con su correspondiente chacota”. Para explicar las razones de que así vaya a suceder, Felipe Pardo inserta luego unas frases que pueden considerarse un vivaz y ágil autorretrato, veamos:

“Me cuento por desgracia entre aquellos hombres colocados en los polos de la sociedad, y a quienes casi nunca se ve navegando por la línea equinoccial: hombres que para pasar del buen al mal humor no se detienen en ninguna región intermedia... [y que de sus textos] no consiguen jamás sino verlos saltando como chicos que salen de la escuela o bramando como energúmenos...”.

Esta sincera confesión de Pardo, como es de verse, no solamente da razón del contenido de *El Espejo* sino que ilumina, puede decirse, todo el conjunto de su obra, en la que se combinan permanentemente el talante de un censor a veces iracundo e implacable con el temple juguetón del humorista. Pero es fundamental entender que, de uno u otro modo, con risas o con rabia, la acti-

tud de Felipe Pardo y Aliaga es siempre la de un crítico de la sociedad peruana y es tal postura la que constituye la columna vertebral o el eje organizador de su personalidad y por consiguiente de sus escritos.

6. Precisamente es el mal humor el que dicta este nuevo apartado en el que Pardo rechaza con dureza cualquier comparación con "Terralla, que ni es escritor, ni es satírico, ni es poeta, sino un salvaje que se puso a decir en mal castellano y en renglones desiguales cuanta torpeza se le vino a las mientes...". Como se sabe, Esteban de Terralla y Landa, escritor español llegado a Lima en 1787, es autor de *Lima por dentro y por fuera* (1798), obra considerada por muchos como precursora del costumbrismo peruano del siglo XIX. Seguramente no faltaban quienes al aludir a Pardo y su obra traían a colación el libro de Terralla, lo que no es de extrañar, ya que aún en nuestros días un crítico serio y enterado como Augusto Tamayo Vargas sostiene que un texto de Terralla, "Vida de muchos o una semana bien empleada por un currutaco de Lima", es "uno de los antecedentes de las sátiras en prosa de Pardo y Aliaga" (Tamayo Vargas, 1975: t. II, p. 412). ¿Por qué Pardo rechazaba tan airadamente, como hemos visto, que se le vinculase con Terralla? Seguramente porque, escritor de formación académica como era, sentía especial aversión por escritores sin mayor cultura y sin preparación específica en el arte de escribir.
7. Reivindica aquí Pardo la autoría de todo cuanto se publique en su periódico, advirtiéndole que si alguna vez no ocurre así se cuidará mucho de informar a los lectores acerca de quién es el autor.
8. Es el anuncio de que luego del prólogo irán apareciendo los números de *El Espejo* "cada vez que paguen sueldos" (lo que podría significar cada quince días).

En la conclusión anuncia Pardo que está listo para dar principio a su tarea —que ahora describe como la presentación "en panorama o diorama o cosmorama, o como más haya lugar en derecho, de cuantas curiosidades merezcan en mi concepto el honor de la exhibición"—, que no dejará ni a sol ni a sombra a sus lectores, que le gustaría hacer un pacto con el diablo para poder ver a través de los techos todo lo que ocurre en las casas de Lima, pero que en la práctica lo que hará será caminar por todas las calles de Lima a donde lo llamen los deberes que se impone. Las frases finales son las clásicas de un prólogo: "quiera pues el cielo que mis andaduras, oh lector, merezcan en todas ocasiones de ti una sonrisa de benevolencia...".

La lectura atenta de este largo y sustancioso prólogo evidencia sin lugar a dudas que Felipe Pardo fundaba *El Espejo de mi Tierra* como una publicación destinada a tener larga vida. No ocurrió así lamentablemente. Más adelante esbozaremos algunas hipótesis para explicar la corta vida del único periódico de costumbres en la historia de la literatura peruana.

2.3. *El número uno*

Fecha el 22 de setiembre de 1840 este número contiene sólo dos textos: el artículo de costumbres "El paseo de Amancaes" y "Mi prólogo".

"Mi prólogo" es un breve texto en prosa que ocupa las páginas 21 a 24 y que consiste en un comentario acerca de las diversas reacciones que había suscitado en el público limeño la circulación del "Prólogo" que acabamos de estudiar. El texto está dedicado "a los editores de *El Comercio*, que habían expresado opiniones favorables, y lleva como epígrafe, tomado de Jovellanos, el siguiente cuarteto: "O cuanto rostro veo a mi censura / De palidez y de rubor cubierto! / ¡Ánimo, amigos! nadie tema, nadie / su punzante aguijón.", que puede entenderse como un aviso de *El Espejo* acerca de las intenciones no ofensivas hacia las personas.

"Mi prólogo" contiene luego una suerte de inventario de opiniones que se habían vertido en torno al texto preliminar, en las que hay toda una gama de posiciones que van del rechazo absoluto a la aprobación total, pasando por coincidencias parciales y reparos de diversa índole, aunque al decir de Pardo la desaprobación es frecuente. En el momento de mayor ardor polémico, el escritor enumera una serie de abusos que al amparo de la libertad de prensa se cometían en las diversas publicaciones periódicas de la capital y que seguramente eran aceptadas hasta con satisfacción por personas que contradictoriamente se escandalizaban ante el solo anuncio de los propósitos de *El Espejo de mi Tierra*.

Al final, Pardo reitera "lo plausible y desinteresado" de su empresa, se complace en "la benévola acogida que ha dispensado la gran mayoría del público al folleto en que procuré dar una idea de mi periódico" y concluye agradeciendo a los editores de *El Comercio* por haber emitido "un juicio tan ventajoso de mis escritos y de mi capacidad".

La lectura de "Mi prólogo" nos lleva al convencimiento de que no se equivocaba Pardo en el "Prólogo" cuando preveía que sus relaciones con el público lector iban a ser tan conflictivas como una guerra.

"El paseo de Amancaes", el primero de los artículos de costumbres de Felipe Pardo, lleva un epígrafe tomado de Leandro Fernández de Moratín: "Buen apetito y picar de todo y muérase el diablo".

Redactado en primera persona por un narrador (supuestamente el propio autor), el artículo consiste en el relato de un paseo a Amancaes en el día tradicionalmente reservado para ello, el 24 de junio. Su estructura narrativa consta de las siguientes partes: 1) Introducción. 2) Preparativos. 3) El paseo. 4) El regreso.

La introducción narra el temprano despertar del innominado relator y describe luego las mañanas de invierno en Lima y la mañana específica del día del paseo que era "dudosa, indecisa, intermitente". Y para precisar mejor la índole climática del día, Pardo recurre a irónicas comparaciones llenas de talante crítico. Dirigiéndose a los oficinistas les dice que la mañana era "como ciertos informes en que decís y no decís", a los leguleyos que la mañana "era como muchas causas, en que es preciso, para salir del pantano, mandar los autos, para mejor proveer, al defensor de menores o a cualquier otra de las aduanas forenses", a los políticos que la mañana era "como muchos de vosotros que, en medio de las más complicadas crisis revolucionarias, sabéis manteneros en un equilibrio portentoso, que siempre os lleva sanos y salvos a puerto de salvamento". Remata la enumeración diciendo: "¡Limeños todos!: la mañana consabida era una mañanita de Amancaes".

Los preparativos para el paseo. Constituye esta parte una de las más logradas del artículo, tanto por el dinamismo que se logra dar al relato cuanto por la creciente dosis de humor que va marcando el desarrollo de la acción que tiene lugar en la casa de don Pantaleón y doña Escolástica, protagonistas del paseo e invitantes al mismo. La casa estaba en los momentos previos a la partida convenida en una "zalagarda que mi pluma no alcanza a describir", dice el narrador, quien, para ayudarse, compara el barullo, la confusión y el desorden reinantes con el de "un colegio electoral abandonado a toda su independencia constitucional", alusión en la que se refleja una de las constantes del pensamiento y la obra de Pardo: la crítica a las instituciones y usos republicanos no adecuados, en su opinión, a la realidad del país.

La enumeración prolija y extensa funciona en éste y en otros lugares de la obra de Pardo como eficaz desencadenante del humor. Así:

"Don Pantaleón era marido de doña Escolástica, padre de nueve muchachos y amo de doce criados; y esta colonia entera, con el apéndice de otra señora, de un cura de campanillas, de un fraile, capellán de la casa, y de ocho o diez deudos y amigos... debía transportarse en aquel día a uno de los más bellos anfiteatros de la caprichosa arquitectura de la naturaleza".

Más adelante nos enteramos de que “Doña Escolástica regañaba a una criada... a otra criada... a un criado... a su hijo mayor, porque se metía en todo; a su marido porque no se metía en nada...”. De modo tal que todo era confusión y bullicio “en todas las piezas de la casa”.

El tono de crítica jocosa o de sátira suave se interrumpe de pronto, pero con habilidad, para dar paso a una digresión dedicada al elogio de Rosaura, bella jovencita que era la mayor de las hijas del matrimonio anfitrión. Se trata de una delicada descripción de la belleza femenina, en la que no deja de aparecer otro de los temas reiterativos en Pardo: las limitaciones del sistema educativo para las niñas. Del elogio a Rosaura, que alcanza su clímax con el cuarteto de Quintana que comienza: “Dichoso aquel que junto a ti suspira...”, se pasa a una alabanza general de la mujer, cuyas virtudes se contraponen a los defectos del sexo masculino. Justifica Pardo su uso de la digresión apoyándose en las de Lord Byron en *Don Juan* y extiende las suyas a la caracterización de doña Escolástica. Cerrado el largo paréntesis, se vuelve al relato principal con la animada presentación del momento de la partida.

El paseo es el momento central de la acción y comprende por eso mismo varias secuencias, la primera de las cuales está dada por la regocijada descripción de la partida y del viaje hacia Amancaes, luego viene el relato de lo acontecido en el almuerzo y del contenido del mismo que Pardo compara con una obra musical. “Concluyó el almuerzo, desde el sustancioso sancochado que sirvió de sinfonía, hasta el pocillo de chocolate, que fue el rondó final; y en esta ópera bufa desempeñaron de un modo asombroso sus papeles el Cura, el Capellán y Ña Bivianita”, la amiga de la familia, de quien solamente ahora se incluye el rápido retrato. Es ella precisamente quien da paso a la siguiente secuencia, repartiendo cigarros y cartas. Mientras tanto, el narrador y Rosaura pasean por los alrededores, contemplando el paisaje y la ciudad capital. Se intercala entonces una nueva digresión, esta vez acerca de cómo los seres humanos buscan colocarse ante los demás en la situación que les permita ser mejor apreciados. Las reflexiones y la contemplación del panorama se interrumpen ante el anuncio de que se va a servir el “once”, esa especie de refrigerio que se servía al atardecer en costumbre hoy olvidada. Nueva descripción de los manjares que empalman con la comida, última colación del día. Al final hay una anotación interesante: “Nuestras inocentes escenas de cordial jovialidad habían sido perturbadas varias veces por las cantigas obscenas con que la plebe acompañaba sus inmundos bailes en los grupos circunvecinos...”, que ayuda tanto a determinar el nivel social de los protagonistas cuanto a confirmar

la aristocrática visión del mundo que caracterizaba a Felipe Pardo. La condición social y económica de la familia de don Pantaleón también se caracteriza cuando al describir el almuerzo se anota: "La mesa estaba cubierta con toda la profusión que se acostumbra entre las familias que han logrado salvar algunos pesos de las invasiones de una revolución que —como la nuestra— ha usado tan pocos cumplimientos con el bolsillo del ciudadano...". Se trata, pues, de una familia acomodada de la clase media, como las que aparecen por ejemplo en las obras teatrales del mismo Pardo y Aliaga.

El regreso es la secuencia más breve, en la que se apunta solamente el viaje de retorno, la llegada a la casa, las conversaciones y agradecimientos finales. La veracidad del retrato se reivindica al cierre: "... un paseo como el que he procurado pintar a mis lectores". El costumbrista es un pintor o un retratista de la realidad social, no un creador de ficciones.

"El paseo de Amancaes" presenta, por otra parte, una animada galería de personajes. Doña Escolástica es sin duda la principal. De ella se dice que estaba dotada de "una penetración viva" y que era "franca, sincera, agasajadora de sus amigos, desprendida, severa y celosa en la educación de sus hijos y en el gobierno de su casa", pero que "afeaba estas bellas cualidades con un carácter violento, sulfúrico y atrabiliario" del que se da abundantes muestras en el relato. Otros personajes pintados con habilidad son don Pantaleón, el esposo, el Cura, el Capellán, doña Biviana. Un caso especial es el de Rosaura, la hija, en cuya caracterización se abandona el toque de humor o de gracejo para alcanzar por momentos el tono de un admirativo retrato.

Como ocurre en "Un viaje", el otro artículo de costumbres de Pardo y Aliaga, acá también es posible descubrir dos niveles o estratos en el texto. Uno, el más evidente, es el del retrato realista, a ratos irónico o crítico, de una típica costumbre limeña. El otro, menos perceptible, es el de la crítica política, que puede descubrirse en algunos pasajes que hemos subrayado, como el de la referencia a los políticos o a la revolución emancipadora y sus consecuencias para la hacienda de algunos ciudadanos. En otra parte se dice que doña Escolástica "había reformado las cosas: no había alcanzado a reformar a la gente" y se añade maliciosamente: "Y no es extraño que esto le sucediese a doña Escolástica, porque casi lo mismo le sucede a nuestra doña República, que sin ser tan feliz en la reforma de las cosas ha sido igualmente desgraciada en la reforma de los hombres". La posición ideológica de Felipe Pardo era extremadamente crítica en lo que a la vida política del país se refiere.

2.4. *El número dos*

Fechado, según se ha indicado, el 8 de octubre de 1840, el segundo número tiene como contenido los artículos “Ópera y Nacionalismo” y “Un viaje”, y la canción humorística titulada “El suicidio” (pp. 39 a 44).

“El suicidio” lleva como subtítulo “Canción compuesta en mi destierro: quiero decir, en uno de mis destierros” y como epígrafe (tomado de la obra del escritor español Ramón de la Cruz, *Manolo, tragedia para reír o sainete para llorar*, 1769) el siguiente verso: “¿Nosotros nos morimos, o qué hacemos?”.

Se trata de una composición de “tono trágico-burlesco, byroniano”, como apunta Monguió, que consta de 192 versos de metro variado, distribuidos en estrofas de las cuales una, que se repite cinco veces, cumple la función de estribillo. Es la que dice:

*Venga, venga una pistola;
Que la humana batabola
Ya no puedo resistir,
Ni el acibarado gesto
De funesto
Porvenir.*

El suicidio que de este modo anuncia el escritor sería la consecuencia de los sinsabores que la vida política le ha ocasionado y especialmente de los varios destierros que le tocó sufrir. Con su característica meticulosidad, Luis Monguió recuerda que para 1840 Felipe Pardo tenía ya en su haber cuatro destierros a Chile: 1836, 1837, 1838 y 1839 (Monguió, 1973: p. 127). En tono a ratos humorístico va enumerando Pardo, a lo largo de esta canción, las diversas negativas consecuencias de los aludidos destierros (que no iban a ser los únicos por cierto).

“Un viaje”, pieza antológica de la literatura peruana, lleva como epígrafe unos versos de Lope de Vega: “Mi partida es forzosa: que bien sabes / que si pudiera yo no me partiera”; y narra en tercera persona los desproporcionados preparativos que origina un viaje a Chile del protagonista, don Gregorio, y la inusitada conmoción que el solo anuncio del viaje produce en los medios familiares y amicales.

Los personajes. El principal, don Gregorio o el Niño Goyito, se presenta al lector por medio de unas pocas frases que sin embargo aciertan en describir las coordenadas fundamentales de su personalidad. Para hacerlas notorias, Pardo enfatiza en primer término la desproporción

entre la edad –cincuentidós años– y el apelativo –el Niño Goyito– con que se nombra a Gregorio. Este desfase se hace más notorio por la insistencia con que se indica desde las primeras líneas del texto: “El niño Goyito va a cumplir cincuenta y dos años: pero cuando salió del vientre de su madre le llamaron niño Goyito; y niño Goyito le llaman hoy; y niño Goyito le llamarán treinta años más; porque hay muchas gentes que van al Panteón como salieron del vientre de su madre...”. Después de esta presentación resulta fácil imaginarse a Goyito como un hombre de edad madura pero aniñado, inseguro, pacato, de débil personalidad. Ha bastado para lograr este efecto que el escritor repita por cuatro veces el apelativo, contraponiéndolo a acotaciones cronológicas (pasado, presente, futuro), y recurrir dos veces a la expresión “salió del vientre de su madre”, referida una vez a don Gregorio y otra dentro de una reflexión de carácter general.

Esta primera impresión es pronto corroborada por las siguientes referencias a Goyito (“que en cualquiera otra parte sería un Don Gregorión de buen tamaño”), en las que se reitera la incompatibilidad entre su condición de hombre adulto y su indecisa, vacilante, timorata manera de conducirse: “Tres años consumió la discreción gregoriana” en resolverse a hacer el viaje a Chile, que es el eje de la acción, y aun así necesitó de previas y se supone reiteradas consultas con el médico, el confesor, los amigos. “El buen hombre no podía decidirse ni a uno ni a otro...” (ni a viajar ni a contestar las cartas en que se le urgía a hacerlo). La personalidad titubeante e indecisa de Goyito ha sido transmitida al lector a través de una alusión de tipo temporal: “Tres años consumió...”. Más adelante se descubre la índole sensiblera del protagonista cuando al despedirse “se ofrece a la disposición de todos; se le bañan los ojos de lágrimas a cada abrazo...” Y luego, mientras las hermanas “no se quitan el pañuelo de los ojos”, lo mismo le sucede al viajero.

Así, pues, con unos cuantos trazos maestros que apuntan a lo psicológico y no a lo físico, Pardo ha logrado crear el primer personaje lleno de vida e inolvidable en la historia de la literatura peruana (Ñña Catita, de Manuel Ascencio Segura, aparecerá algunos años más tarde, en 1845).

La caracterización de los personajes secundarios se resuelve en parecidos términos. Desdén por la apariencia física y precisos enfoques sobre el lado psicológico. De las “niñas”, es decir, las hermanas de Goyito, “la menor de las cuales era su madrina de bautismo”, alcanzamos a saber así que su manera de ser es parecida a la del hermano. Se hallaban atravesadas de dolor con este viaje, y al ir al Callao para despedirlo –ya lo sabemos– “las infelices no se quitan el pañuelo de los ojos...”, etc.

No obstante, parecen ser algo más decididas que Goyito, pues a pesar de su consternación, dolor y angustia, “en un santiamén tomaron las providencias del caso” e “hicieron el horrendo sacrificio de ir por primera vez al Callao”. Pardo hace intervenir a muchos otros personajes (como terciarios, podríamos calificarlos, según una conocida clasificación), pero solamente se mencionaron los nombres y ocupaciones, que se acompañan rara vez de alguna nota específica.

La estructura de la narración consta de tres secuencias que se suceden perfectamente delimitadas por el contenido, aunque no están numeradas, y de dos niveles de realidad. Las tres partes son: la presentación del personaje y la explicación de las causas, los preparativos y el inicio del viaje. Éste es sin duda el trozo más específicamente literario y el de mayor calidad artística. Del personaje ya hemos hablado, así como de los tres años enteros que demoró el tomar la decisión de viajar y del sinnúmero de consejos de los que hubo menester para atender a los llamados de su corresponsal en Chile, quien lo reclamaba para “negocios interesantísimos de familia”. Nos detenemos más bien en la forma como Pardo logra transmitir al lector una vívida impresión del superlativo y desmesurado transtorno que el viaje desde su simple anuncio produjo en el círculo familiar (“La noticia corrió por toda la parentela... convirtió la casa en una Liorna... seis meses se consumieron en los preparativos gracias a la actividad de las hermanas...”) y en el más amplio ámbito de las relaciones amistosas de Goyito y sus hermanas, reclutadas a lo que parece entre el elemento monjil y clerical especialmente:

“La noticia... dio afanes y devociones a todos los conventos... La Madre Transverberación del Espíritu Santo se encargó en su convento de una parte de los dulces; Sor María Engracia fabricó en otro su buena porción de ellos; la Madre Salomé, abadesa indigna, tomó a su cargo en el suyo las pastillas; una monjita recoleta mandó de regalo un escapulario; otra dos estampitas; el Padre Florencio de San Pedro corrió con los sorbetes...”.

Además se hacen confeccionar “camisas a centenares... chaqueta y pantalón para los días fríos, chaqueta y pantalón para los días templados, chaquetas y pantalones para los días calurosos...”. Una frase final sintetiza todo este frenesí: “En suma, la expedición de Bonaparte a Egipto no tuvo más preparativos”.

La cabal y humorística impresión de este ajetreo llega al lector en primer término por medio de la enumeración de las consecuencias que la noticia del viaje produjo.

Se trata de frases cortas cuya expresividad radica a veces en el carácter dinámico del verbo ("La noticia corrió..."), otras en el sentido de transformación que encierra ("convirtió la casa...") y, más generalmente, en la imagen de intensa y simultánea actividad que nace de estas oraciones en las que el verbo denota quehacer y también en la radicación de la acción en diversos lugares: "... busca costureras por aquí, sastres por allá, fondistas por acullá. Un hacendado de Cañete mandó tejer en Chinchá cigarreras. La Madre Transverberación... se encargó en su convento... Sor María Engracia fabricó en otro... la Madre Salomé tomó a su cargo en el suyo...", etc.

Contribuye al mismo fin la reiteración de frases en el caso de chaqueta y pantalón, que ya hemos apuntado. Y por cierto la ironía que en dosis variadas se registra casi en cada frase de esta sección. Desde luego que la causa fundamental del efecto irónico está dada por la situación misma de desproporción entre el viaje y la serie inacabable de consecuencias que a partir de su anuncio se esparcen con exagerada intensidad en diversas direcciones. También actúa en función ironizante lo cronológico como término de comparación y en menor escala los nombres rebuscadamente escogidos para algunos personajes secundarios y la relación deliberadamente sobrecargada y minuciosa de las prendas, comestibles, enseres con que Goyito se aprovisiona para el viaje.

Cuando la fecha del acontecimiento se acerca, el zafarrancho aumenta. Pardo, en tres sucesivos acápites, va elevando progresivamente la tensión hasta el clímax. Cada paso puede identificarse con la frase inicial, que es como un subtítulo: "Vamos al buque", "Despedidas", "Llegó el día de la partida". En el primero aparece el recurso al diálogo, aunque apenas esbozado: "¿Y quién verá si este buque es malo? ¡Válgame Dios! ¡Qué conflicto!". La misma técnica se emplea en el acápite "Despedidas", bien que combinada con otras ya analizadas (El movimiento: "... la calesa trajina por todo Lima..."; la enumeración repetida y el contraste: "Don Gregorio encarga que le encomienden a Dios; a él le encargan jamones, dulces, lenguas y cobranzas y ni a él le encomienda nadie a Dios ni él se vuelve a acordar de los jamones, de los dulces, de las lenguas ni de las cobranzas..."). En "el día de la partida" (la etapa de máxima intensidad narrativa), la confusión, el desorden y la emoción se acrecientan por grados: "¡Qué bulla! ¡Qué jarana! ¡Qué Babilonia!" son tres escalones que llevan el ritmo de la acción al máximo y que se traducen en "Baúles en el patio, cajones en el dormitorio, colchones en el zaguán, diluvios de canastas por todas partes". Nótese cómo la visión del desorden nace de la creciente incongruencia entre los objetos y el

lugar en que se encuentran: cajones en los aposentos, colchones en los zaguanes; y cómo la imagen final lleva al máximo –por medio de la hipérbole– la confusión y el torbellino: “... diluvios de canastos”.

Todos marchan finalmente hacia el Callao y la emoción se acrecienta. Las hermanas y Goyito lloran. “Se acerca la hora del embarque y se agravan los soponcios...”, y luego “Va la comitiva al muelle: abrazos generales, sollozos, los amigos separan a los hermanos” (siempre tres grados en el relato). Durante este tiempo se intercalan fragmentos de diálogo: “si nos volvemos a ver... ¡Adiós, hermanitas mías!... ¡Adiós, Goyito de mi corazón!”.

El significado del viaje. La segunda instancia en el desarrollo del texto está dedicada a glosar el modo como el viaje llegó a alcanzar con el tiempo la calidad de “acontecimiento notable”, habiendo “fijado una época de eterna recordación”. Después de la intensificación del ritmo del relato, que culmina con la partida de Goyito, viene ahora la calma. La segunda y tercera parte de la estructura narrativa no agregan nada a la acción. Siguiendo con una tendencia ya insinuada, la de valerse de referencias históricas (“La expedición de Bonaparte a Egipto...”) para intensificar la expresividad, Pardo compara ahora el viaje de don Gregorio con la Era Cristiana, con la Hégira, con la fundación de Roma, con el Diluvio Universal, haciendo perceptible así de una parte, y con sobrada ironía, la desmesurada importancia otorgada al viaje y de la otra, la auténtica categoría de hito significativo que dentro de la monocorde marcha del tiempo en Lima llegó a alcanzar este evento asaz intrascendente. La duración de los matrimonios, la fecha de las defunciones, la edad de las personas comenzaron a contarse desde entonces en relación con el viaje de Goyito a Chile. Esta parte de la narración puede describirse como un puente entre la primera, en que se concentra la acción, y la tercera, en que desaparece del todo el Niño Goyito y sus gentes para dejar paso a comentarios o explicaciones personales del autor.

La conclusión. Este tercer y último momento del texto es de naturaleza diferente a los dos anteriores. Se caracteriza por la presencia directa del autor, que permite descubrir con claridad las verdaderas aunque escondidas motivaciones de su aparentemente intrascendente artículo de costumbres. El procedimiento empleado consiste, en primer término, en deducir de la historia relatada (imaginaria en lo específico, realista en los tipos) una serie de consecuencias –empezando por afirmar que “Así viajaban nuestros abuelos; así viajarían si se determinasen a viajar muchos de la generación actual... y ni aun así viajarían otros por no viajar de ningún modo...”–, las cuales prosiguen –ya en plan filosofante–

sosteniendo que “las revoluciones hacen del hombre... el mueble más liviano y más portátil; y los infelices que desde la infancia las han tenido por atmósfera han sacado de ellas, en medio de mil males, el corto beneficio... de una gran facilidad locomotiva...”, para concluir –ahora en tono de confidencia personal– revelando que el autor, a quien “mal de su grado” así le han enseñado a viajar, se ha de ausentar por dos meses (dato biográfico absolutamente exacto: Pardo viajó a Chile, llegando a Valparaíso el 28 de octubre de 1840 para recibir a su madre y a sus hermanas Rosario y Mariana que volvían al Perú luego de la muerte de su padre acaecida en Madrid el 15 de abril de 1839. El escritor y su familia desembarcaron en el Callao el 28 de diciembre del mismo año). Si se examina con atención el texto, se descubre que la escritura de “Un viaje” ha tenido como punto de partida la situación personal de Pardo (obligado a viajar varias veces por motivos políticos) y las reflexiones que estos hechos le han suscitado. El proceso creador ha ido, pues, de la biografía a la composición del artículo, en el que se ha aprovechado de personajes y circunstancias limeñas y no a la inversa como a primera vista pudiera entenderse.

En esta tercera parte, dicho de otro modo, el lector descubre dos niveles de realidad del texto: bajo el circunstanciado relato que Pardo le brinda (y que constituye el estrato aparente o superficial) se mueve un microcosmos compuesto por motivos íntimos, convicciones arraigadas, intuiciones básicas que son como el centro vital interno (que diría Spitzer) de la pequeña joya literaria que es “Un viaje”. Estos elementos centrales y determinantes serían: a) Crítica irónica, pero con buen humor, de ciertas costumbres y modos de pensar y actuar de algunas gentes limeñas, probablemente de clase media alta; b) Teorización en torno a la influencia que ejercen las revoluciones sobre la psicología humana, especialmente sobre la de aquellas personas que “desde la infancia las han tenido como atmósfera”. Sin duda que hay detrás de esto una visión muy crítica de la vida peruana después de la independencia y una suerte de “memorial de agravios” de Felipe Pardo, sujeto desde la infancia al influjo de contingencias políticas (como se ha visto en la exposición de su biografía); c) Explicación de que por motivo de viaje se ve obligado a despedirse de todos utilizando su texto en vez de visita o tarjeta de despedida. Creo que en lo que he llamado “memorial de agravios” radica el elemento principal y decisivo de este justamente célebre cuadro de costumbres.

En el párrafo final, el escritor se dirige a su público con una serie de frases del mayor interés para el mejor conocimiento de su pensamiento y su obra. “No sabéis bien cuánto me cuesta suspender... mis dulces colo-

quios con el público”, dice con un dejo de ironía, ya que, según se anota a continuación, él mismo presume que habrá quienes respondan a su amistosa despedida exclamando “¡mal rayo te parta y nunca más vuelvas a incomodarnos la paciencia!”. Por lo demás, basta recurrir a la historia literaria para comprobar cuán poco dulces eran los diálogos de Pardo con muchos de los lectores de sus textos o espectadores de sus piezas teatrales. Luego ensarta Pardo una serie de consejos reveladores de muchas de sus convicciones y muestra de lo que hoy se llama intertextualidad: “Hablad de la ópera como os acomode” (recuérdese su artículo “Ópera y nacionalismo”), “Idos a Amancaes cómo y cuándo os parezca” (Recuérdese el artículo “El paseo de Amancaes”), “Bailad la zamacueca a taco tendido, a roso y belloso, a troche y moche, a banderas desplegadas” (Recuérdese la comedia *Frutos de la educación*, en que el rompimiento del compromiso matrimonial de la protagonista se origina bailando una pícara zamacueca en presencia de su pretendiente). Son, pues, estas líneas finales de “Un viaje” como el compendio de muchas malquerencias de nuestro autor y como la revelación de la unidad que en cuanto a los blancos de su crítica al menos caracteriza al conjunto de su obra.

No cabe duda, como acabamos de ver: “Un viaje” es una pequeña obra maestra de la literatura costumbrista.

“Ópera y nacionalismo” lleva un epígrafe de Luis de Góngora: “Cuando pitos flautas / cuando flautas pitos”. No es un artículo de costumbres en sentido estricto, aunque tiene algunos elementos de esta forma literaria. Se trata de una larga reflexión sobre el nacionalismo, seguida de un relato de las dificultades que, como consecuencia de un mal entendido nacionalismo precisamente, pusieron en peligro la temporada de ópera de 1840 a cargo de una compañía italiana. La parte final consiste en un comentario crítico de la temporada que contra viento y marea se llevó a cabo; en este final se deslizan, al igual que en la primera parte, una serie de observaciones sobre costumbres limeñas.

El tema del nacionalismo. El artículo se abre con una frase que permite adivinar el sentido del texto. Dice Pardo: “Entre la multitud de ideas nuevas que la revolución ha transportado al Perú, pocas han tenido una aclimatación menos feliz que la idea del nacionalismo”. Fundamentando su aserto argumenta Pardo que un mal entendido nacionalismo lleva a muchos a considerar extranjeros, en un sentido peyorativo o agresivo, a los ciudadanos de los demás países de Latinoamérica, sin considerar que todos componíamos “la antigua familia hispanoamericana”. Ello sucede especialmente cuando ese extranjero se opone a los intereses personales de algunos. En cambio, cuando se trata de ciuda-

danos provenientes de países europeos, por ejemplo, el trato cambia y es con frecuencia admirativo, pues un amigo francés o inglés suele considerarse como signo de status. Sin embargo, no siempre es así, existe en realidad un gran desorden y no hay normas generales de conducta, todo lo cual lleva a Pardo a sostener que hay ausencia de principios generales en esta materia: "Cualquiera que examine detenidamente nuestra sociedad dirá... que en este ramo no hay principios seguros entre nosotros, que las distintas épocas y los distintos intereses momentáneos y personales dicen de nuestras opciones que tomamos muy a menudo el rábano por las hojas". Hacia el final de esta primera parte se encuentran unas reveladoras frases de elogio al gobernante argentino Juan Manuel Rosas, leemos así: "Dura meses y años una encarnizada lucha entre argentinos y franceses; y oímos hablar de ella como del cuento de Calainos, sin dirigir ni un voto de enhorabuena al ilustre americano que sabe defender tan heroicamente la dignidad de su gobierno y la honra de América".

El caso de la temporada de ópera. Muy brevemente se refiere Pardo a los problemas con que tropezaron los empresarios de la compañía italiana de ópera para lograr su presentación en Lima. El principal argumento era el costo de este espectáculo "extranjero", cuando "sin salir de nuestro país podemos reunir una compañía de cantores por lo que cada uno de estos advenedizos exige para sí solo".

La temporada de ópera. Demostrando poseer una buena información sobre el género operístico, procede Pardo en esta parte a efectuar un comentario bastante completo de la temporada que en 1840 mantuvo en Lima una al parecer muy buena compañía italiana de ópera, cuyas primeras figuras eran las sopranos Pantanelli y Rossi. Pardo comenta las virtudes musicales de ambas así como de otros cantantes e instrumentistas de la compañía, y formula atinadas apreciaciones sobre las dos óperas presentadas, que fueron, según el artículo, *Romeo y Julieta* de Vincenzo Bellini y *Fausta* de Gaetano Donizetti. La obra de Bellini debe de haber sido *I Capuletti e I Montecchi*, ópera en dos actos presentada por primera vez en Venecia en 1830 (ya que en la bibliografía musical de Bellini no aparece ninguna composición con el título de *Romeo y Julieta*). Demostrando su versación, Pardo comenta incluso el libreto debido a un escritor italiano, Felice Romani, lo que le da motivo para una reflexión acerca de cómo las grandes obras literarias pierden gran parte de su riqueza al ser adaptadas para la ópera; tal ocurre de modo especialmente lamentable con la ópera de Bellini, que ni siquiera utiliza el texto original de Shakespeare sino un empobrecido texto francés debi-

do a un desconocido escritor, J. F. Ducis. En cuanto a la *Fausta* de Donizetti, se trata de una ópera compuesta en 1832 sobre un libreto de Doménico Ghilardoni que completó el propio compositor.

Aunque no es un tema que nos interese directamente, parece importante destacar el buen nivel que tenía entonces la vida musical limeña: las dos obras presentadas en la ópera de 1840 eran de reciente estreno europeo.

En esta parte final del artículo se consignan sabrosas descripciones de las maneras de conducirse en el teatro de algunas gentes limeñas, que hacen juego con otras divertidas descripciones acerca de los usos imperantes en Lima entre quienes admiran sin reservas a los europeos y quienes los rechazan.

Como puede verse "Ópera y nacionalismo" constituye un texto sui generis dentro del concierto general de los artículos costumbristas tanto latinoamericanos como españoles, ya que no sólo no hay historia ni argumento (que, aunque muchas veces muy simple, es elemento sustancial de un artículo de esta índole) sino que además la amena crítica de costumbres ocupa en este caso un segundo o tercer plano en relación con las reflexiones sobre el nacionalismo (propias de un ensayo teórico) y los comentarios sobre la ópera (propios de una nota de crítica musical). Aparte de ello el artículo es una excelente muestra de la buena prosa que siempre distinguió a Felipe Pardo y también una reafirmación de sus simpatías hacia los regímenes autoritarios. La mención del comienzo acerca del "ilustre americano que sabe defender tan heroicamente la dignidad de su gobierno y la honra de América" se hace ahora explícita. Leemos, en efecto, en el párrafo final, que vuelve al tono entre reflexivo y admonitorio de la primera parte:

"Mas ya que se aferran tanto las gentes al refrán de obras son amores y no buenas razones... entréguese conmigo la parte ilustrada de mis lectores a una ardiente jaculatoria, para pedir al cielo que destruya con grandes hechos las grandes preocupaciones; que contra toda necesidad, contra todo capricho, contra todo error nos habilite un cuadro vivo y elocuente, con el que acallemos las opiniones injustas, así como por ejemplo hacemos callar... a los que exageran nuestra debilidad e impotencia llamándoles la atención sobre los prodigios que realiza un ánimo firme, una voluntad resuelta y una constancia infatigable como la de D. Juan Manuel Rosas, gobernador de Buenos Aires; en fin, que en todos los ramos de la ventura social nos conceda Pantanellis y Rossis".

"Alcance al número 2 de *El Espejo de mi Tierra*". Publicado sin fecha, pero poco después de la aparición del primer número de *Lima contra El Espejo de mi Tierra*, publicación que estudiaremos en detalle luego, este "Alcance" es un breve cuadernillo de seis páginas que contiene un duro ataque en prosa contra el autor de *Lima contra El Espejo de mi Tierra* y la letrilla "El tamalero".

La respuesta de Pardo toma pie en varias afirmaciones de su adversario para concluir sucesivamente que tal persona debe de ser un ignorante, un hombre de medio pelo, un hombre muy mal hablado, un hombre que se mete a hacer lo que no sabe, alguien que debe estar sumariado y finalmente ser un negro.

"El tamalero" es una letrilla en cuatro estrofas de 16 versos octosílabos cada una ("letrilla alegórico-satírica-política", la define Juan de Arona), en la que con ingenio Pardo ataca a su opositor recurriendo a un juego alegórico en que el tamal simboliza al contrincante y a su escrito. Interesan los versos: "La revolución fabrica / en mi tierra estos tamales", que reflejan, una vez más, la animadversión del escritor hacia el sistema político imperante en el país.

2.5. *El número tres*

Aparecido según sabemos el 31 de marzo de 1859, este tercer y último número del periódico de Pardo contiene solamente la composición en verso "Constitución política" y su "Advertencia".

"Constitución política" es, a no dudarlo, el texto más importante que Pardo y Aliaga escribió en la línea que hemos llamado cívica de su obra. Y esto no solamente por lo ambicioso del proyecto y lo acabado de su ejecución sino porque esta extensa composición permite como pocas conocer su pensamiento político, que es parte sustancial de su visión del mundo.

La "Constitución política" se publica por vez primera en el número tres y último de *El Espejo de mi Tierra*, que aparece en Lima el 31 de marzo de 1859. No es, sin embargo, la versión definitiva, ya que en *Poesías y escritos en prosa* (1869), la edición definitiva aunque no completa de la obra de Pardo, el texto es más largo que el de 1859. Luis Monguió detalla los cambios:

"Las octavas añadidas en la edición de 1869 son las cinco, versos 17-56, del presente Título II, 'Soberanía' (lo que hace que los demás títulos lleven en esta versión el número si-

guiente, en una unidad, al que llevaron en *El Espejo de mi Tierra*). Añadidas también son: la octava, versos 177-184, en el Título VIII; dos en el IX, versos 217-233; y, en el comentario final (es decir, a partir del verso 329), hay diecinueve octavas añadidas, versos 343-416, 481-512, 529-536 y 745-753; más una variante en el verso 753" (Monguió, 1973: p. 230).

En su versión definitiva, la "Constitución política" consta, pues, de una advertencia en prosa, 95 octavas y 760 versos. Las octavas están compuestas de endecasílabos con rima A-B-A-B-A-B-C-C. El texto lleva como subtítulo "Poema satírico".

La "Advertencia" preliminar reviste especial interés. Así, en los párrafos iniciales, luego de advertir socarronamente que "en un país en donde raros son los que no se creen capaces de vaciar en veinticuatro horas el mejor código fundamental que puede salir de molde legislativo... no se podrá negar sin justicia al *El Espejo de mi Tierra* el permiso de echar su cuarto a espadas sobre tópico tan vulgar...". Explica Pardo con claridad que esta composición es totalmente diferente de su obra costumbrista. Dice, en efecto:

"... aunque no ha considerado a vuestra sociedad en mis primeros ensayos sino en sus relaciones familiares y privadas, me atrevo hoy a penetrar en la región de la política... [Y lo puedo hacer sin escrúpulos] porque una situación excepcional, que por cierto nada tiene de envidiable, me pone a cubierto de cualquier imputación que pudiera suscitar contra mi buena fe y mi desinterés la amargura de mis verdades..."

Pardo alude obviamente a la enfermedad que lo tuvo postrado y alejado de toda actividad política desde el inicio de los años cincuenta. Concluye, por eso: "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..."

Más adelante defiende Felipe Pardo el derecho de un escritor de costumbres a tratar de temas políticos: "No se diga que las lucubraciones políticas son asuntos demasiado serios para someterse a la jurisdicción de un festivo periódico de costumbres". Pero lo fundamental de este rico texto preliminar viene después y se puede sintetizar así: 1) Hay dos maneras de entender el término constitución. Una es la que entiende la Ley Fundamental o Carta Magna y la otra es la que considera que la constitución de un pueblo es su manera de ser, su realidad. "La Consti-

tución del Perú no está en esos libros ni en esas constituciones sino en el mismo Perú, porque la Constitución de un pueblo no es la manera caprichosa y ficticia con que un sistema político quiere hacerlo existir, sino la obra primitiva de la naturaleza"; 2) Por tanto, la Constitución, ley fundamental, debe adecuarse a la constitución del pueblo, esto es a su realidad; 3) A consecuencia de no haberse seguido esas ideas, "las diversas constituciones que han regido al Perú podrán ser, cada una de ellas, en su especie, como obra de fantasía, los dijes más preciosos que ha creado taller legislativo, pero en cuanto a sus relaciones con la cara patria, así las considero yo emblemas de la sociedad peruana como de la sociedad japonesa...". Ésta es una idea central de Pardo que modernamente se podría expresar aludiendo a la distancia que hay entre el país real y el país legal, o entre el Perú oficial y el Perú profundo. Sobre esta base conceptual, Pardo procede a desnudar al paciente (el país) para conocer su verdadera constitución, comprobando que ésta no corresponde en nada a lo que dicen las leyes. Concluye por eso que "la constitución-poema es la verdad y las constituciones-código son la fábula".

La "Constitución política" de Pardo, a la manera de las constituciones realmente existentes, se organiza en 13 títulos que ocupan de la octava primera a la cuarentiuno. A partir de la cuarentidós y hasta el final del poema en la octava 95, se extiende una larga sección que ocupa más de la mitad del texto y contiene los elementos principales en el nivel de los significados. Monguió llama a esta tirada "comentario final", pero quizás pudiera denominársele "balance y conclusiones".

Los títulos son los siguientes: "Religión", "Soberanía", "Gobierno", "Ciudadanía", "Derechos", "Poder Legislativo", "Formación de las Leyes", "Poder Ejecutivo", "Ministros de Despacho", "Del Consejo de Estado", "Del Poder Judicial", "Régimen Interior" y "Ejército". El procedimiento más utilizado en todos ellos es la antítesis entre el enunciado ideal, ligeramente irónico, del "deber ser" de la institución de que se trata en cada caso, para luego, con el ingenio y el talante crítico característicos del autor, arremeter contra el funcionamiento en la práctica de la referida institución, que, como puede suponerse, es muy distinto de lo que la teoría del texto constitucional prescribe. Pueden servir de ejemplo el título I, "Religión", y el título II, "Soberanía". En el primero se recuerda que "la Católica Romana \ la profesa el Estado y la protege" y se señala enseguida cómo en la práctica al mismo Estado no le importa "que se difunda o no la fe cristiana \ que la imprenta la ensalce o la moteje...". En el caso de "Soberanía" se recuerda también que es "goce atributivo \ del pueblo quien divide en tres Poderes \ que son Ejecutivo, Legislativo y Judicial,

sus altos procederes", demostrándose luego cómo en la realidad dichos poderes interfieren escandalosamente unos en la esfera de los otros y quienes los ejercen cometen anomalías, abusos, irregularidades mil.

Sin embargo, el eje temático de la composición de Felipe Pardo es su idea de que en la vida política de los estados debe primar la libertad, pero con orden severo, con talante autoritario. Así lo dice en la estrofa veinticinco, que transcribimos en su totalidad:

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

Es la misma creencia que hemos visto en "¡Vaya una República!" y también en las varias cartas que hemos citado. Esta imagen de un estado gendarme y sin escrúpulos se combina con un rechazo casi visceral a la igualdad de derechos con indios, negros, la plebe en general, que las leyes de la república disponen. Veamos algunos ejemplos: la manumisión de los esclavos significa que a la turbia y sucia fuente del progreso nacional se "la purifica echándole más lodo" (octava décima). Y en la octava número cuarenticinco se pregunta el autor con mal disimulada indignación:

*¿República con razas desiguales
de blancos, indios, negros y mestizos,
que uso de siglos a vivir condena
eslabonados en servil cadena?*

A lo que se agrega entre varios otros ejemplos del aristocratismo de Pardo, la octava 72, en que se lee: "... pues esto de tener plebe tan roma/ es del Perú la más fatal carcoma". En realidad lo que Pardo no puede tolerar es la igualdad de todos los habitantes de un país que las leyes republicanas proclaman. Reconoce, sin embargo, que en algún momento pensó que esa igualdad era viable "si su mérito eleva al ciudadano... si el desorden fatal no reina insano... si se respetan de la misma suerte \ los derechos del débil y del fuerte... si el pueblo que

salió del coloniaje \ se convierte en nación culta y dichosa...". Pero como "no fue así", su censura a la vida política peruana es implacable y lo lleva en varios momentos del texto a sostener que era mejor la vida durante la colonia si se la compara con la que se lleva bajo la república: "¿Fue nuestra suerte más adversa y dura \ cuando nos agobiaba el despotismo \ del monarca español?... Los que esto asienten, / con el perdón de mis lectores, mienten" (octava 21). Luego de esta afirmación no es de extrañar que en las estrofas siguientes pinte con elogio la realidad social de la colonia, comparándola con la republicana y con desmedro de ésta.

Como es natural y justificándose ante posibles críticas, Pardo proclama que lo que dice en su "Constitución" se ajusta a la realidad nacional. Y si hay diferencia con lo que dicen las diversas Constituciones que han regido al país, lo que ocurre es que "éstas visten al Perú de máscara / y ésta [la de Pardo y Aliaga] le deja su propia cáscara".

Puede afirmarse que los 432 versos que integran la última parte o "comentario final" (como los denomina Monguió) de la "Constitución política" son algo así como la fundamentación teórica de la implacable crítica que domina a lo largo de los trece "Títulos" de la "Constitución" en sí, en los que solamente el tono humorístico suaviza un tanto el rigor. Son estas estrofas finales, por ello, un campo especialmente rico para el análisis de las ideas políticas de Felipe Pardo y Aliaga y de la forma como ellas penetran y dan sentido a las estructuras de su texto literario, tarea a la que nos dedicaremos luego.

Una idea central del autor es aquélla que considera que hay un doble error en los criterios que gobiernan la realidad política peruana de la iniciación de la República: a) La exagerada tendencia a transplantar, en poco razonada imitación, sistemas e instituciones legales foráneos a la realidad nacional ("adaptar trajes franceses a costumbres góticas"); b) La creencia en que bastan estas "empalmaduras estrambóticas / de temas de política didáctica..." para "... curar dolencias públicas / y convertir colonias en repúblicas". Al comentar esta última crítica no puede desconocerse el tal vez parcial pero indiscutible acierto de Pardo. No basta, en efecto, sustituir un aparato legislativo por otro para transformar una colonia en un estado independiente. La emancipación de 1821-1824, se sabe ahora, fue una independencia casi exclusivamente política y por eso dejó en gran medida intactos otros componentes de la vida y el sistema coloniales, que continuaron vigentes todavía por un tiempo (es el "colonialismo supérstite" del que habla Mariátegui, refiriéndose al mundo literario). Estos planteamientos básicos en que se

sustenta el edificio ideológico del texto literario se complementan con la creencia de que no hay en el Perú de entonces suficiente madurez como para que funcione adecuadamente un sistema democrático ideal. La conclusión la sabemos: el camino acertado es el de la libertad con orden, concepto que en Pardo se confunde con la fuerza (palos, garrotes, trancas).

"Constitución política" pudiera ser el eco 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, por ejemplo. En todo caso, representan la postura ideológica de quienes, indignados, alarmados o preocupados por el desgobierno y el caos reinante en las primeras décadas de la vida republicana del Perú, creían que era urgente hacer algo para cambiar la situación. El camino que Pardo propone (el autoritarismo) pudo estar equivocado, pero de lo que no se puede dudar es del sincero patriotismo del escritor, de su preocupación auténtica por la salvación de la patria así como de sus calidades literarias, que alcanzan, en la "Constitución política", una de sus mejores expresiones.

2.6. *El Espejo de mi Tierra y la crítica*

Dejando para el final del apartado la referencia a *Lima contra El Espejo de mi Tierra*, comentamos en primer término algunas de las opiniones favorables que por los mismos días de su aparición mereció el periódico de Pardo. El primer texto es seguramente el de Juan Antonio Ugarteche en carta dirigida "a los editores de *El Comercio*", que se publica el 17 de octubre de 1840, es decir, apenas una semana después de la aparición del segundo número de *El Espejo*. Dice Ugarteche, entre otras cosas:

"*El Espejo de mi Tierra* no necesita apología para los sensatos, en él se ponen en ridículo los pocos defectos que aún existen y se ensalza lo bueno; en él se procura inspirar la decencia y estimular a que se adquieran mejoras útiles; en él, en fin, se ve una de aquellas obras capaces de lucir entre las de Larra y Mesonero, y que no puede dejar de distinguirse, porque la providencia ha dado a su autor una imaginación de extraordinaria viveza y felicidad".

Poco después en *El Republicano* (Arequipa, 25 de noviembre de 1840), aparece un comentario más largo y detenido. No lleva firma, pe-

ro Raúl Porras sugiere la posibilidad de que el autor haya sido el jurista y político Andrés Martínez (Porras, 1953: pp. 294-295). Se afirma allí que *El Espejo de mi Tierra* es "el primer periódico de costumbres que se publica en la América Española", lo que parece cierto. No tenemos noticia de otra publicación periódica anterior a la de Pardo dedicada exclusivamente a la literatura de costumbres (lo que sí hubo y mucho fueron textos costumbristas insertos en periódicos o revistas de tipo general).

Más adelante y luego de una serie de elogios a Pardo, señala el enterado articulista: "Irreprensible en sus costumbres y moderado como Addison, ingenioso, conciso, pintoresco y rápido como La Bruyère, gracioso como Larra y correcto como pocos en el lenguaje puro, castizo, lleno y vigoroso con que hace brillar el idioma castellano... ha excitado con justicia nuestra admiración, nuestra gratitud y nuestros respetos". Luego y como adelantándose a lo que iba a ocurrir, añade el autor:

"Su crítica no sólo se extiende a las costumbres sino que a nuestro juicio va a mejorar la política, pues aun cuando ella no sea el campo de sus investigaciones, la alusión que con frecuencia hace a ella presenta verdades tocantes, llenas de profundidad filosófica que sorprende, y que nos avergüenzan, ofreciendo en su espejo retratos que hacen volver la cara atrás".

Cuando en 1869 se publica *Poesía y escritos en prosa*, volumen que reúne casi toda la obra de Pardo y Aliaga, el editor y prologuista que es su propio hijo, Manuel Pardo y Lavalle, apunta que *El Espejo de mi Tierra* "es el más popular de cuantos escritos han salido de la pluma de D.F. Pardo" y agrega:

"Cuadro fiel y acabado cada uno de esos artículos de las costumbres de aquella época y a la vez crítica chistosa de ellas, se conservarán siempre por el grato recuerdo que encierran para los descendientes de las costumbres de sus padres, por la ligereza de estilo, el colorido de la descripción y la gracia con que están escritos y por la influencia en la sociedad de entonces, cuyos hábitos, representantes del estado social y de la historia de sus últimos años, eran un mosaico extravagante de hábitos nuevos incrustados con trabajo en la piedra de las costumbres coloniales".

En 1898, bajo el título *Poesías de Felipe Pardo*, se publica una recopilación de una buena parte de los poemas del autor. Manuel Gonzales

de la Rosa, prologuista y editor en este caso, propone una interpretación no bien fundada de *El Espejo de mi Tierra*. Insistiendo en que Pardo era básicamente un hombre político, sostiene...

“... que nuestro poeta se hallaba de tal manera dominado por el deseo de amoldar el país a sus ideas de gobierno que, cuando no gobernaba, consolábase con expresar esas mismas teorías en forma poética, cuando no en prosa, como en el famoso *Espejo de mi Tierra*, que tuvo un éxito portentoso y fue como la despedida del escritor satírico, que poco después veíase en la inacción por larguísima dolencia”.

Estaba equivocado en varios puntos Gonzales de la Rosa, especialmente al sostener que en los primeros números del periódico de Pardo (a los únicos a que se refiere) el escritor expresaba literariamente sus ideas políticas. Como sabemos, en su primera etapa *El Espejo de mi Tierra* tuvo un contenido casi exclusivamente costumbrista. Es en la segunda y última etapa de la revista (el tercer número de 1859) cuando Pardo hace literatura política.

El crítico español Marcelino Menéndez y Pelayo, pensando sólo en los primeros números de *El Espejo*, apunta: “Los amenos cuadros de costumbres que publicó en 1840 con el título *El Espejo de mi Tierra*, profesando seguir las huellas de Larra y Mesonero Romanos, recuerdan más la punzante manera del primero, aunque sin su dejo amargo y misantrópico, que la inofensiva y bonachona del segundo” (Menéndez y Pelayo, 1894: p. CCLXVII).

Ya en nuestro siglo la crítica se ha referido casi siempre brevemente y con desigual acierto a *El Espejo*. Por ejemplo, José de la Riva Agüero parece reducir su mérito a la información sobre las costumbres, lo que da una visión empobrecida de los textos de Pardo, pero en cambio sugiere con acierto una probable relación con Ricardo Palma. Dice, refiriéndose a las comedias de Felipe Pardo:

“Hoy su principal mérito para nosotros consiste en las noticias que nos da sobre el modo de vivir de nuestros abuelos, sobre las costumbres limeñas a principios del siglo pasado... Lo propio sucede con los artículos de costumbres del (sic) *El Espejo de mi Tierra*. Pertenecen a la misma escuela que los de Larra, Fray Gerundio y Mesonero... Graciosísimos, de expresión sabrosa y criolla, tienen gran parecido con algunas de las Tradiciones Peruanas de Ricardo Palma” (Riva Agüero, 1905: pp. 61-62).



Ventura García Calderón afirma: "Los capítulos de su periódico están escritos en prosa desenfadada y zumbona, entremezclada de reflexiones ladinas, de retruécanos y de sus giros de 'lisura' tan llenos de languidez que son al mismo tiempo burla y caricia" (García Calderón, 1910: p. 65). Y más ampliamente en el tomo *Costumbristas y satíricos* de la Biblioteca de Cultura Peruana que tuvo a su cargo, precisa en primer lugar:

"*El Espejo de mi Tierra*, periódico de costumbres (Lima, 1840), viene a ennoblecer el género de publicaciones satíricas, que suele ser chocarrero en los comienzos de la era republicana, y precede a toda una serie de revistas chispeantes que será preciso exhumar un día para extraer de allí veneros de ingenio evaporado. En su *Espejo*, Pardo muestra a las claras su intención moralizadora, que hoy se nos antoja un tanto candorosa. Como Addison, La Bruyère y Larra, citados por él con elogio, quiere corregir las costumbres..."

Y añade:

"La honrada intención de Pardo no fue siempre bien interpretada y por lo demás era plausible que su condición de aristócrata, de semi español, de godol y pelucón lo hiciera sospechoso de antipatía al nuevo medio... no siempre se equivocaron sus contrincantes. Por su educación española, por sus pujos de aristócrata, él no está a tono con la reciente y efervescente realidad republicana de su patria. Trasuda un ingénito desdén que la convivencia de muchos años iba a modificar... El burlón tenía sin embargo muchas ventajas sobre sus contrincantes. En primer lugar, su ingenio. Además, casi siempre acierta en censura y aplausos... A distancia, nos felicitamos hoy de esas querellas que le prestaron al humorista una ocasión de aguzar su ingenio y dejarnos unas páginas no marchitas" (García Calderón, 1937: tomo 9, pp. 100-101).

No deja de ser sorprendente que Luis Alberto Sánchez, a pesar de su enciclopédico conocimiento de la literatura peruana, pase muy por encima cuando trata del periódico costumbrista de Pardo y Aliaga y se extienda más en la polémica que se suscitó con Bernardo Soffia, el editor de *Lima contra El Espejo de mi Tierra*. Dice simplemente: "Don Felipe Pardo, que ya había incursionado en la comedia y había sostenido violenta polémica con Larriba, publicó *El Espejo de mi Tierra*, hoja eventual destinada a criticar los usos y costumbres criollos (1840)" (Sánchez, 1989: tomo III, p. 1127). *El Espejo*, como se sabe, no estaba pensado co-

mo una hoja eventual, que Pardo no publicase sino pocos números por diversas razones es otra cosa. Además, Sánchez parece no recordar el importante número tres de 1859, ya que solamente da como fecha del periódico costumbrista la de 1840.

Por su parte, Augusto Tamayo Vargas, aunque incurre en algunas inexactitudes —como decir, por ejemplo, que la letrilla sobre el carnaval de Lima se publicó en *El Espejo* y dar el título “Amancaes” en vez del verdadero que es “El paseo de Amancaes”—, acierta en cambio al opinar sobre el carácter y significado de la revista al afirmar:

“Si el ingenio de Pardo se muestra en muchas de sus letrillas y en el corte clásico de sus sonetos y sátiras, es en la prosa de *El Espejo de mi Tierra* donde la literatura costumbrista adquiere entre nosotros su más alto exponente. Su crítica es fina, su lenguaje vistoso y el escritor hace del ataque y de la burla elevado género literario, desterrando la palabrería vulgar y la soez expresión callejera. Su ya clásico ejemplo de prosa costumbrista, ‘Un viaje’ (con el carácter limeñísimo del Niño Goyito) o ‘El paseo de Amancaes’ son, a la vez que reflejo de la realidad, escogidas piezas de literatura castellana... Pardo no descuida el lenguaje popular y el refranero criollo para ir zurciendo frases comunes al pulido y hábil discreto de su lenguaje castizo” (Tamayo Vargas, 1976: tomo II, pp. 21-22).

Pero es sin duda Alberto Tauro, destacado investigador de la historia y literatura nacionales, quien ha estudiado de manera más sistemática la obra periodística de Felipe Pardo en general (Tauro, 1962) y específicamente el caso de *El Espejo de mi Tierra*. A él se debe la reedición completa de toda la colección del periódico de costumbres de Pardo y también de la serie cabal de *Lima contra El Espejo de mi Tierra* en un solo volumen, que comprende igualmente un detenido estudio de ambas publicaciones, notas y bibliografía (Tauro, 1971). Lamentablemente, aunque muy cuidada, no se trata de una edición facsimilar, como seguramente fue el proyecto de Tauro. Dada la importancia que tiene *El Espejo* en el proceso literario peruano, este tipo de edición es una asignatura pendiente que la crítica debiera asumir pronto.

Alberto Tauro organiza su estudio de *El Espejo de mi Tierra*, que tiene para él “un lugar propio en los fastos culturales del país”, en torno a tres planteamientos. El primero, el periódico de Pardo ha sido “un castizo y ameno periódico de costumbres”. El segundo, que “*El Espejo* aparece como la primera publicación metódicamente limitada a la litera-

tura y sólo en forma genérica atendió a la política y a la crónica local". Y el tercero, que la revista de Pardo "ha sido estudiada por lo general, cosa poco frecuente en el país, tanto en sus contenidos literarios cuanto en su contexto social". "Es una de las pocas obras [sostiene Tauro] cuyo estudio ha sido volcado hacia su raigambre política y social, sin quedar restringido a la simple apariencia formal". No cabe discutir, a nuestro entender, la pertinencia de estos postulados, aunque en lo que refiere al segundo podría argüirse la precedencia cronológica de la *Crónica política y literaria de Lima* que en 1827 fundara José María Pardo y a la que Porras califica como "la primera revista literaria" (Porras, 1926: p. 172).

Ampliando su comentario crítico, dice Tauro con pertinencia: "El cabal cumplimiento de sus propósitos costumbristas le confiere inapreciable valor como testimonio mediante el cual se aviva el recuerdo de los aspectos pintorescos que la vida limeña ofrecía en su tiempo. Y en su aguda sátira envuelve un juicio a la vez retozón y amargo, pero siempre fino y bien intencionado..."; y en cuanto al tema de la relación entre la experiencia política de Pardo y el contenido de su periódico, precisa que su carácter costumbrista... "no impide reconocer que el costumbrismo de Felipe Pardo y Aliaga parece una burlesca confesión de sus desengaños políticos. Una dolida manifestación de la resistencia que sus esfuerzos correctores hallaron en la idiosincracia nacional, antes que consoladora e indirecta expresión de sus ideas". Y saliendo al encuentro del lugar común que hace de Pardo un evocador inconsolable de la colonia, deslinda con pulcritud que en *El Espejo* hay "comprobación de la arraigada fidelidad con que las gentes cultivaban las costumbres de la tierra, antes que añoranza de los usos alejados por el tiempo y la distancia" y también, "matizando el alegre colorido de las costumbres criollas, aflora en segundo plano la nota amarga, inspirada por los contrastes que ofrecían la realidad y el dictado de la Ley, la indolencia colectiva y las necesidades del país". Como es natural, insiste, por otro lado, en que:

"Las ideas de gobierno se presumen a través de cuadros de costumbres o aparecen como un telón de fondo; y sólo adquieren relieve en tardías e incisivas estrofas de la 'Constitución Política', donde se muestra aristocratizante, antirrepublicano y españolista, porque a ello lo compelen las engañosas perspectivas del aislamiento labrado por la invalidez y los desencantos de su dolido crepúsculo".

En conclusión, Tauro sostiene que la formación española de Pardo influía para que no pudiese “sufrir el carácter espontáneo y elemental de las costumbres que durante su época predominaron en el país. De-seaba corregirlas”. Y recordando el epígrafe de Quevedo acota que a través de esos versos Pardo “dio a entender... que la fealdad de las cos-tumbres presentadas y criticadas en el periódico debía aconsejar el abo-rrecimiento de aquéllas, mas no la diatriba contra éste...”. La sátira de Pardo, dice para terminar, nos revela hoy “su activa –y, por lo tanto, po-lítica– disconformidad con la época en que vivía”. Pensamos que en es-ta última frase Alberto Tauro apunta con acierto uno de los rasgos fun-damentales de la personalidad de Felipe Pardo: su desacuerdo radical con el medio, que es el motor de su conducta pública y el eje verte-brador de su obra. Ya lo había apuntado sagazmente César Miró en un artículo titulado precisamente “Don Felipe o la disconformidad”, en el que comienza afirmando: “Don Felipe Pardo y Aliaga representa, en el turbulento escenario de la República, el desacuerdo y la rebeldía con-tra el medio” (Miró, 1968).

2.7. *Lima contra El Espejo de mi Tierra*

Como hemos visto, la circulación de los dos primeros números de *El Espejo de mi Tierra* provocó en Lima y otras ciudades una ola de encon-trados juicios y comentarios. Pero sin duda la reacción negativa más vio-lenta fue la que encabezó Bernardo Soffia con la publicación de su pe-riódico *Lima contra El Espejo de mi Tierra* al que nos referiremos de in-mediato.

El periódico de Soffia publicó dos números y dos alcances al número dos. El número uno tuvo 16 páginas de 148 por 88 milímetros y apareció sin fecha entre el 9 y el 16 de octubre de 1840. Contiene solamente un largo texto en prosa que reproduce una supuesta discusión que en una casa de familia sostiene un grupo de personas en torno al periódico de costumbres de Pardo y Aliaga. Con diversos argumentos, la mayoría de participantes (don Basilio, doña Rosa y su hija Manonga), lo censuran acremente y sólo un francés, el señor Piver, lo elogia.

Dice Basilio, por ejemplo: “El tal papel sólo puede ser aplaudido de los necios y de todos aquellos que quieren echarla de ilustrados a costa de insultarnos... ¿Dónde hay paciencia para ver que sólo en Lima se es-criban y publiquen libremente insultos de toda especie contra el mismo Lima!”. Y es que ésta es la razón principal para la indignación: Lima no

puede ser atacada por un limeño y menos en su propia ciudad. Pero hay agravantes. Pardo no sólo critica las costumbres públicas con mordacidad y acritud, también osa hacerlo con las privadas: las comidas que se sirven, las ropas que se usan. Y además y para colmo: el lenguaje y los giros que se emplean en *El Espejo* parecen más apropiados para Madrid que para Lima. La conclusión: "El desorden de las costumbres privadas no se ha corregido jamás por medio de sátiras picantes". Lo que Pardo ha debido hacer es escribir "catecismo de educación de urbanidad" y no "insolencias y denuestos que no hacen más que irritarnos y excitar las personalidades, hijas legítimas de la justa venganza..."

También sin fecha y con 17 páginas y con igual formato, aparece poco después el segundo número de *Lima contra El Espejo de mi Tierra*, cuyo contenido está formado por un largo artículo titulado "El doctor soldado" y una composición en verso: "Al autor de *El Espejo*". Con una prosa tan descuidada como la del número anterior, "El doctor soldado" (probable alusión a que Pardo, abogado y escritor, llegó a recibir un grado militar) rebaja el nivel de la polémica al entrar al terreno personal con una serie de ataques al contrincante que toman como argumento desde su actuación política hasta supuestos rasgos negativos de su personalidad, aparte de repetir de una manera u otra las críticas consignadas en el primer número. Los versos de "Al autor de *El Espejo*" siguen, sin gracia, el mismo camino.

El primer "Alcance" es una letrilla en respuesta a "El tamalero" de Felipe Pardo y el segundo (del 19 de octubre) es sólo una carta "À Front de Boeuf, primer heraldo honorario de... *El Espejo de mi Tierra*", en la que, bajo tan vulgar apelativo, el autor de *Lima contra El Espejo de mi Tierra* ataca a don Juan Antonio Ugarteche, quien, como ya se ha visto, había publicado el 17 del mismo mes una carta de elogio al periódico de Pardo.

El fundador, director y redactor de *Lima contra El Espejo de mi Tierra* fue un militar con inquietudes políticas llamado Bernardo Soffia. En el mundo de la milicia desempeñó tareas importantes y lo hicieron ascender hasta el grado de coronel, que era el que ostentaba en la época de su enfrentamiento con Felipe Pardo. Como político llegó a ser elegido representante al Congreso Constituyente de 1839, habiendo desempeñado algunas comisiones de importancia. Sin embargo, no se le conocían preocupaciones literarias hasta el momento en que, indignado por las críticas que contra Lima y los limeños descubre en *El Espejo de mi Tierra*, se decide a dar la batalla. Alberto Tauro piensa que en la polémica había algo más que un simple desacuerdo sobre el tema de las costumbres. Sostiene al respecto que ya en la agitada época de las lu-

chas en torno a la confederación Perú-Boliviana Soffia debió de haber discrepado con el grupo que rodeaba al general Manuel Ignacio Vivanco, en el que figuraba destacadamente Felipe Pardo, primera expresión de lo que el historiador llama "un antagonismo básico" entre Pardo y Soffia. Dice Tauro:

"Si uno se identifica con las tradiciones seculares y el buen gusto, el otro sólo reconoce las prácticas sociales coetáneas y el criterio de los grupos emergentes. Si uno deja aflorar el refinamiento de su educación, el contraste hace lucir al otro como un improvisado. Si uno esgrime el casticismo y la ironía, el desconcierto conduce al otro hacia la expresión directa y con ciertos ribetes vulgares. Sin considerar, por eso, sus notorias diferencias de valor, vemos en los dos periódicos las proyecciones lógicas de dos posiciones sociales, dos lenguajes, dos testimonios contradictorios de una misma peripecia vital" (Tauro, 1971: p. 144).

Nuestra opinión es que en general Tauro está en lo cierto, Pardo y Soffia encarnaban dos actitudes contradictorias en relación con las formas de vida de la sociedad peruana de su tiempo.

Otra cuestión importante vinculada al tema es la que tiene que ver con la participación que Manuel Ascencio Segura, el otro gran costumbrista, pudo haber tenido en *Lima contra El Espejo de mi Tierra*. Todo arranca de la referencia de Mariano Felipe Paz Soldán en su *Biblioteca Peruana*, donde anota: "Redactor Bernardo Soffia y colaborador el poeta D. Manuel Segura" (Paz Soldán, 1879: p. 38). A partir de ese momento, la crítica dio como indiscutible la intervención de Segura en la publicación antipardiana. Sin embargo, como hace notar Tauro, no hay ninguna evidencia que demuestre que don Manuel colaboró con la empresa de Soffia, como tampoco la hay de alguna discusión directa entre Segura y Pardo. Ni siquiera consta que se hayan conocido alguna vez. En todo caso y mientras no se demuestre lo contrario, nosotros creemos que el único redactor de *Lima contra El Espejo de mi Tierra* fue el vehementemente limeño don Bernardo Soffia.

3. Balance y conclusiones

3.1. El proyecto y su realización

Lo primero que debe decirse sobre *El Espejo de mi Tierra* es que en su trayectoria se distinguen claramente dos etapas: la primera, que se

extiende de setiembre a octubre de 1840, y la segunda, que se da en marzo de 1859. Ambas etapas se distinguen no solamente desde el punto de vista cronológico (19 años separan una de otra) sino por el contenido de la publicación. En la primera, *El Espejo de mi Tierra* responde cabalmente a la denominación de "periódico de costumbres" que le dio el propio Felipe Pardo, y en la segunda, el contenido único que es "Constitución política" es de naturaleza cívica, patriótica o más específicamente política. El autor mismo lo precisa en la "Advertencia" que precede a la "Constitución política", según hemos visto.

La etapa costumbrista del periódico de Pardo está conformada por una serie de textos de notable importancia, entre los que debe destacarse el "Prólogo" estudiado ya detenidamente y los artículos de costumbres "Un viaje" y "El paseo de Amancaes", que también se han analizado en detalle. Sin embargo, hay un curioso desfase entre lo que el "Prólogo" parece anunciar y la realidad misma de los dos únicos números de esta primera etapa. Dicho de otro modo, el "Prólogo", por los propósitos y consideraciones que allí se exponen, permitía suponer que la revista iba a tener una larga y fecunda existencia y que el material a publicarse, aunque inscrito todo en el marco del costumbrismo, iba a ser muy rico y variado. No obstante, no ocurrió así, ya que los textos, aunque de gran importancia, son pocos en verdad: tres artículos de costumbres, otro texto en prosa, dos letrillas. Todo ello hace suponer que alguna imprevista razón alteró los planes de Pardo y Aliaga y lo obligó a suspender la publicación de *El Espejo de mi Tierra* al mes de haberla iniciado.

El recurso de la biografía resulta el primer paso lógico para esclarecer estos hechos. Se verá entonces que luego de publicado el número dos de su periódico (8 de octubre de 1840) y su "Alcance", don Felipe tuvo que viajar a Chile para recibir a su madre doña Mariana Aliaga de Pardo y a sus hermanas Mariana y Rosario Pardo y Aliaga quienes volvían al Perú luego de la muerte del padre, don Manuel Pardo, ocurrida en Madrid el 15 de abril de 1839. Felipe Pardo llegó a Valparaíso el 28 de octubre y estuvo de vuelta en el Callao el 28 de diciembre del mismo año. Este viaje obliga pues a la interrupción en la publicación de *El Espejo*, según lo dice el propio Pardo en el artículo "Un viaje". Puede pensarse que el periódico podía haber reaparecido en 1841, pero sucedió que, poco después de su vuelta, Pardo fue desterrado a Chile (enero de 1841) por el presidente Gamarra, temeroso de que el escritor estuviese comprometido con la sublevación que en ese mismo mes inició en el Cusco Manuel Ignacio de Vivanco, gran amigo de Pardo desde la época en que ambos frecuentaban el cenáculo que presidía José María Pando. Este exilio terminó en

mayo de 1841. Cabría suponer que a partir de entonces pudo don Felipe haber pensado en hacer reaparecer su periódico. No ocurrió así, sin embargo, por razones que se desconocen, pero que bien pudieran estar relacionadas con la salud del escritor. Consta en efecto que desde 1839, Pardo (que tenía entonces solamente 33 años de edad) venía sufriendo de una afección que un certificado médico describe como "una irritación crónica de los intestinos complicada con una afección al hígado", que llevaba al facultativo a recomendar "quietud, privación de trabajo mental y aires de campo" (Porrás, 1953: p. 297). Y consta también que siguiendo estos consejos Pardo y Aliaga se retiró en mayo de 1842 a los baños termales de Yura, cerca de Arequipa, donde permaneció más de un año.

Parece que no cabe duda de que los quebrantos de salud del escritor son suficientes para explicar la no reaparición de *El Espejo de mi Tierra* de 1841 a 1843. Pero debe añadirse que a partir del 11 de abril de 1840 Pardo era vocal de la Corte Superior de Lima. Es probable, entonces, que aunque los dos primeros números de *El Espejo de mi Tierra* aparecieron cuando Pardo era ya vocal en ejercicio, más adelante considerase que había cierta incompatibilidad entre su condición de magistrado y la dirección y redacción de un periódico de costumbres en el que la sátira y el humor eran ingredientes principales. Aunque con muchas interrupciones. Pardo continuó siendo vocal por más de diez años, de modo que la especulación que hacemos acerca de posibles escrúpulos suyos tiene vigencia por más de una década.

Sin embargo, hay otros hechos vinculados a la vida pública de don Felipe que ayudan a entender las razones por las que el célebre *El Espejo de mi Tierra* no volvió a aparecer en los años cuarenta. Por ejemplo, de abril de 1843 a setiembre de 1844 fue ministro de relaciones exteriores en el gobierno del general Manuel Ignacio de Vivanco. Derrocado Vivanco, Pardo inicia otro de sus destierros (a Chile como todos los demás). Lo agitado de esos años explica, en parte al menos, que Pardo pasase bruscamente de exiliado a diplomático. En efecto, de octubre de 1846 a abril de 1848 fue ministro plenipotenciario en el mismo país, cargo del que pasa a ser ministro de relaciones exteriores, justicia y negocios eclesiásticos de 1848 a 1849, y luego, de 1849 a 1850, miembro del Consejo de Estado.

Por otro lado los problemas de salud de Pardo no solamente no amenguaban sino que se hacían más graves (parálisis, comienzos de ceguera). En busca de alivio a sus males don Felipe emprende en 1850 su segundo y último viaje a Europa, de donde retorna en 1852 sin haber logrado mejorar su estado.

En definitiva, es posible afirmar que un conjunto de factores (de salud, viajes voluntarios o forzados, desempeños de puestos públicos, agitada vida política) son los responsables de que Felipe Pardo no pudiese llevar a la práctica en toda su dimensión el gran proyecto que en su mente significó la fundación de *El Espejo de mi Tierra*. Lástima que así haya ocurrido. La historia de la literatura peruana perdió de este modo la posibilidad de contar con una grande y duradera publicación dedicada con exclusividad al costumbrismo.

No obstante, Pardo y Aliaga no olvidó nunca su proyecto. Prueba de ello es que, como sabemos, hace reaparecer *El Espejo* en marzo de 1859 (el número tres y último es del 31 de marzo del indicado año). Pero se trata en verdad de otro *El Espejo de mi Tierra*, en que el propósito de hacer literatura de costumbres es sustituido por la intención de hacer literatura política. En este número tres —lo hemos visto con calma— el único texto que se publica es la larga composición versificada titulada “Constitución política”, que va antecedita por una “Advertencia” en que se lee:

“Y para no andarnos con metáforas, yo, que soy una misma cosa con *El Espejo de mi Tierra*, aunque no he considerado a nuestra sociedad en mis primeros ensayos, sino en sus relaciones familiares y privadas, me atrevo hoy a penetrar en la región de la política, porque una situación excepcional, que por cierto nada tiene de envidiable, me pone a cubierto de cualquier imputación que pudiera suscitar contra mi buena fe y mi desinterés la amargura de mis verdades: y debo aprovecharme la única ventaja que esa situación me ofrece para presentar francamente mi sentir a mis lectores, en el punto que afecta sus intereses más vitales. 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”.

Este texto, que hemos glosado ya, lo traemos nuevamente a colación ahora porque demuestra claramente la diferencia entre las dos etapas de *El Espejo de mi Tierra*. Cabe, sin embargo, algún comentario adicional. Pardo, ciego y paralítico, decide hacer literatura política porque su invalidez asegura su desinterés personal en la cosa política y le evita conflictos innecesarios. ¿Fue ésa la única razón que lo llevó a resucitar su periódico? Cabe la duda si recordamos que en sus años de intensa vida política Pardo no tuvo escrúpulo alguno en utilizar la pluma como arma de combate (las letrillas contra Santa Cruz son un buen ejemplo).

Por otra parte debe recordarse que a pesar de sus graves limitaciones físicas, cuando Ramón Castilla convoca a una Convención Nacional (14 de julio de 1855 al 2 de noviembre de 1857) cuya finalidad era preparar una nueva Constitución Política, Pardo elabora un proyecto de Constitución que es presentado ante la asamblea por algunos de sus miembros (Basadre menciona a Tejada y Terry). Aunque tal proyecto no fue aprobado, años más tarde un amigo y pariente político de Pardo, José Antonio de Lavalle, lo publicó y comentó (1859). La opinión de Basadre sobre este proyecto es la siguiente: "Reconoce el régimen republicano democrático, mantiene la abolición de las vinculaciones; defiende las libertades personales; deja el Legislativo bicameral; establece la Presidencia de la República con cuatro años de duración, sin hablar de reelección... Y, en fin, es una Constitución presidencialista sin mayores aristas reaccionarias". Paradójicamente la "Constitución" en verso, la sátira literaria de 1859, sí refleja –según hemos comentado– la posición autoritaria de Felipe Pardo.

En resumen, nuestra opinión es que el escritor estaba perfectamente informado y atento a la vida política del país. El fracaso de su proyecto constitucional debe haberlo llevado al convencimiento de que eran inútiles todos los esfuerzos por conseguir una auténtica reforma de la situación política nacional y que era mejor entonces intentar un camino alternativo y original: criticar las Constituciones Peruanas y en general las instituciones republicanas por medio de un texto literario extremadamente satírico como fue la "Constitución política". Y en lo que se refiere a *El Espejo de mi Tierra*, reiteramos nuestro juicio acerca de las dos etapas claramente diferenciadas que la conforman.

3.2. Las lecturas literarias de Felipe Pardo

Otro tema de singular importancia surge del estudio del periódico costumbrista de Pardo y Aliaga. Es el que tiene que ver con sus lecturas literarias, varias de las cuales deben de haber sido presencia influyentes en su obra. Revisemos nuevamente, pero ahora para detectar la mención a otros escritores. De la época clásica sólo se cita a Aristófanes, el insigne comediógrafo. De la literatura inglesa, se menciona a dos autores que los especialistas en el tema del costumbrismo distinguen como antecedentes (aunque no falta quien los considere como fundadores). Ellos son: Joseph Addison (1672-1719), autor de teatro, periodista, colaborador en *The Guardian* y *The Spectator*, importantes publica-

ciones en las que se encuentran claros precedentes de lo que luego se llamaría cuadros o artículos de costumbres; y Laurence Sterne (1713-1768), autor de la célebre novela *Tristram Shandy* (nueve volúmenes aparecidos entre 1760 y 1767). Es probable que Pardo haya leído a estos autores en su idioma original, ya que la existencia en su epistolario de cartas que se le dirigen en inglés permite suponer que conocía esta lengua.

Sin salir del mundo inglés cabe presumir que Pardo conoció también en alguna medida a Richard Steele (1672-1719) aunque no lo cite. Pero Steele, junto con Addison, publicó los mencionados periódicos y además *The Tatler*, frecuentemente mencionados con elogio por costumbristas de Europa e Hispanoamérica. Es cierto que estos escritores británicos no son costumbristas en sentido estricto, ya que su obra está formada mayoritariamente por ensayos. Pero el así llamado ensayo excedía ciertamente el marco de un cuadro de costumbres. Sin embargo, algunos títulos contenían una serie de elementos que pueden ser considerados costumbristas. Y ciertos textos de *The Tatler* tienen títulos que revelan esta evidente relación con el costumbrismo: "La extraordinaria conducta del caballero de la puerta vecina", "Comentarios de cafetería", "La enmienda de las costumbres", "Pensamientos sobre la bebida", "La reprensible costumbre de empeñar", etc.

Para terminar con el tema, traemos a colación el erudito estudio de A.R.Humphreys, *Steele, Addison and Their Periodical Essays*. Aparece allí una descripción de los textos de *The Tatler* que tiene cierto parecido —como veremos luego— con algunos párrafos del "Prólogo" de Felipe Pardo. Sostiene Humphreys:

"Los objetivos de *The Tatler* —entretenimiento y mejora de las costumbres— pudieron lograrse en gran medida por la habilidad de sus redactores para exponer sus ideas *a través de situaciones concretas*, para discutir temas éticos, políticos o comerciales en *historias realistas y en vivientes caracterizaciones*... Abrir *The Tatler*, como luego *The Spectator*, en cualquier página, permite encontrar no estereotipadas descripciones sino *vivaces escenas dramáticas, divertidas por lo general*" (resaltados de JCP).

Compárese estas palabras con las afirmaciones de Pardo:

"Que a este género de materias cuadran más que observaciones sueltas, generales y abstractas, fábulas ideadas sobre su-

cesos de la vida social. Personificando en ellas las calidades morales, se hace más palpable que con discursos el vicio que se moteja o el mérito que se ensalza... los artículos de costumbres pueden por la mayor parte considerarse como escenas de comedia en narración".

La semejanza de ideas es evidente.

En lo que se refiere al mundo de la literatura francesa, las referencias de Pardo son aun más significativas: La Bruyère, Molière, Lesage, Balzac, Mercier, Jouy.

De Jean Baptiste Poquelin, Molière (1622-1673), se citan *Tartufo* (1664), *El enfermo imaginario* (1673) y *El avaro* (1668) a propósito de la afirmación de Pardo de que los personajes de los cuadros de costumbres no retratan personas reales sino tipos. Jean La Bruyère (1645-1696) parece haber sido autor preferido de Pardo. Se le cita tres veces y también se menciona en una ocasión su obra principal, *Los caracteres* (1688). La cita de Alain René Lesage (1668-1747) es incidental, mientras que a Honoré de Balzac (1799-1850) se le coloca entre los autores que hacen costumbrismo. Sin embargo, desde el punto de vista de la historia del costumbrismo latinoamericano, las referencias a Mercier y Jouy resultan particularmente importantes, ya que ambos autores, casi olvidados hoy, influyeron notablemente en los costumbristas españoles y latinoamericanos según está ampliamente documentado. En este sentido, *Tableau de Paris* (1781) de Louis-Sébastien Mercier (1740-1814) parece haber sido una de las obras más leídas, al igual que *L'Hermite de la chaussée d'Antin* (1813-1814), obra en varios volúmenes de Victor Joseph Étienne, más conocido como Jouy o De Jouy (1764-1840). Es posible que las obras de Mercier y de Jouy estuviesen traducidas al castellano al menos parcialmente, aunque el hecho de que en el plan de estudios del colegio San Mateo (donde estudió Pardo) figurase el francés y que varias citas en ese idioma aparezcan en las obras de nuestro escritor nos permiten suponer que la lengua francesa no le era desconocida.

También es importante el conocimiento que Pardo y Aliaga demuestra tener acerca de *Le livre des cent et un*, volumen colectivo, aparecido en París de 1831 a 1834, que ha sido descrito como "una colección de fisiologías con cierta unidad de asunto". Las fisiologías, que fueron una forma literaria muy en boga en Francia y España a mediados del siglo XIX, consistían en una suerte de tipologías, lo que las emparentaba muy cercanamente con el costumbrismo. En Hispanoamérica no tuvieron la misma difusión que en Europa, por lo que resulta significativo que Par-

do haya conocido esta obra y no en España sino en el Perú (donde radicaba ya en las fechas de su aparición), lo que también revela que don Felipe estaba muy al día en sus lecturas de literatura francesa.

En lo que se refiere a la literatura española, aparte de la mención de Miguel de Cervantes (1547-1616), siempre recordado por costumbristas y estudiosos del costumbrismo, hay otras tres previsibles referencias: Leandro Fernández Moratín (1760-1828), Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882) y Mariano José de Larra (1809-1837). En el teatro de Pardo se ha visto con frecuencia huellas del de Moratín, por lo que no es de extrañar que no sólo mencione al autor sino que recuerde a personajes: doña Irene de *El sí de las niñas* y don Hermógenes de *La comedia nueva*. Y en cuanto a Larra y Mesonero, dos de los principales costumbristas españoles, su relación con el costumbrismo latinoamericano y, por ende, con el de Pardo es importante.

Así pues, la lectura de *El Espejo de mi Tierra* permite formarse una idea bastante clara de las preferencias literarias de Felipe Pardo y, consecuentemente, de las posibles influencias que los autores leídos con mayor asiduidad han podido ejercer sobre su obra.

3.3. Final

Puede afirmarse que, bajo un solo nombre, Felipe Pardo y Aliaga llevó a la práctica en realidad dos proyectos distintos. En efecto, el primer *Espejo de mi Tierra*, el de 1840, es un calificado exponente de lo que se llamaba entonces un periódico de costumbres, enriquecido con un texto teórico-programático, el "Prólogo", cuyo significado y trascendencia en la historia literaria peruana e hispanoamericana hemos señalado con énfasis. Se trataba sin duda de un grande y ambicioso proyecto de Felipe Pardo, cuya interrupción, luego del segundo número, por diversas y justificadas razones, no disminuye su importancia.

El segundo *Espejo de mi Tierra*, el de 1859, ya no es un periódico de costumbres. La intención costumbrista, puesta entre paréntesis, ha sido sustituida por un claro y logrado propósito de hacer sátira política con la "Constitución política", cuya "Advertencia" es, como el "Prólogo" de 1840, un texto teórico aunque de diferente naturaleza. Se trata ahora de un análisis de la realidad política del país. Como en el caso anterior, la brevedad de esta etapa (un solo número), aunque lamentable y explicable, no le quita significación.

Lo que a pesar de las diferencias da unidad a las dos etapas de *El Espejo de mi Tierra* es sin duda la radical disconformidad, el profundo desacuerdo de Pardo y Aliaga con diversos aspectos de la vida social peruana: las costumbres en un caso, la vida política en otro. Y también, desde luego, la capacidad literaria del escritor y su indeclinable amor a una patria que anhelaba ver próspera y libre de defectos y limitaciones.

Bibliografía

ANÓNIMO

1840 "Carta de elogio a *El Espejo de mi Tierra*". En: *El Republicano*. Arequipa, 25 de noviembre.

BASADRE, Jorge

1983 *Historia de la República del Perú*. Lima: Editorial Universitaria.

CACHAY DÍAZ, Roselena

1968 "Don Felipe Pardo y Aliaga, 1806-1868: Bibliografía". En: *Boletín de la Biblioteca Nacional*. Nº XXII-XXIII. Lima, pp. 3-27.

CARRIÓN ORDÓÑEZ, Enrique

1982 "¿Frutos de la educación o de la política?". En: *Revista de la Universidad Católica*. Nº 11-12. Lima, pp. 71-90.

CORNEJO POLAR, Jorge

1967 *Dos ensayos sobre Pardo y Aliaga*. Arequipa: Editorial de la Universidad Nacional de San Agustín.

GARCÍA CALDERÓN, Ventura

1937 *Costumbristas y satíricos*. Biblioteca de Cultura Peruana. Tomo 9, vol. I. París: Desclés de Brouwer.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino

1894 *Antología de poetas hispanoamericanos*. Tomo III. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, pp. CCLXIV-CCLXIX.

MONGUIÓ, Luis

1967 *Don José Joaquín de Mora y el Perú del ochocientos*. Madrid: Editorial Castalia.

PAZ SOLDÁN, Mariano Felipe

1938 *Biblioteca peruana*. Lima, pp. 25 y 38.

PORRAS BARRENECHEA, Raúl

1926 "Don Felipe Pardo y Aliaga". En: *Boletín Bibliográfico*. Primer semestre, vol. II, Nº 5-6, junio. Lima: Biblioteca Central de la Universidad Mayor de San Marcos, pp. 165-174.

1952-53 "Don Felipe Pardo y Aliaga, satírico limeño". En: *Revista Histórica*. Nº XIX, pp. 41-60 y Nº XX, pp. 237-304. Lima: Instituto Histórico del Perú.

RIVA AGÜERO, José de la

1905 *Carácter de la literatura del Perú independiente*. Lima: Librería Francesa Científica Galland E. Rosay Editor.

SÁNCHEZ, Luis Alberto

1989 *La literatura peruana*. Lima: Banco Central de Reserva, tomo III, pp. 1123-1152.

TAMAYO VARGAS, Augusto

1976 *Literatura peruana*. Lima: Studium, tomo II, pp. 14-23.

TAURO, Alberto

1952 "El espejo de mi tierra". En: *Revista Iberoamericana*. Nº IV. México, pp. 333-344.

1962 "Felipe Pardo y Aliaga, periodista". En: *Revista Interamericana de Bibliografía*. Segunda época, Nº XII. Washington D.C., pp. 89-137.

UGARTECHE, Juan Antonio

1840 "Carta dirigida a los editores de *El Comercio*". Lima, 17 de octubre.

VARILLAS MONTENEGRO, Alberto

1964 *Felipe Pardo y Aliaga*. Lima: Biblioteca Hombres del Perú.

1995 *Felipe Pardo y Aliaga*. Colección Forjadores del Perú. Vol. 15. Lima: Editorial BRASA.

WATSON ESPENER, Maida

1980 *El cuadro de costumbres en el Perú decimonónico*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Los artículos de costumbres de Manuel Ascencio Segura

Aunque múltiple en sus manifestaciones –piezas teatrales, artículos, poesías–, la obra de Manuel Ascencio Segura se halla presidida por un solo propósito que le da unidad y le imprime sentido: hacer crítica de costumbres. Preocupado por algunas incipiencias de nuestra vida cívica, molesto por ciertas fallas del gobierno local, desagradado por determinadas actitudes o hábitos de sus conciudadanos, Segura decidió consagrar su tarea de escritor a mejorar las costumbres de su patria o más exactamente de Lima, escenario y motivo de su obra. La corrección de las costumbres por la vía literaria exige empero su presentación, se cura mostrando el mal y enseñando, si es posible, el remedio. Pero como los males que inquietaban a Segura no eran demasiado graves, como, por otra parte, lo adivinamos a veces no espectador severo sino más bien actor complacido de algunas costumbres enjuiciadas y como finalmente su genio tiene más del humorista comprensivo que del rígido fiscal, su obra resulta en definitiva un cuadro animado en donde se retrata un buen trozo de la vida peruana de la época de la iniciación de la República.

La intención de hacer crítica de costumbres se descubre con facilidad en todas las composiciones de Segura, puesto que es su línea vertebral; pero en ciertos momentos deja de ser factor latente y se torna formulación explícita. Tal ocurre en varios pasajes reconocidamente autobiográficos de la comedia *La saya y el manto*, en ciertas afirmaciones de algunos artículos y en el texto de una carta que publicara en *El Comercio* de Lima. Conocer estas breves iluminaciones de las metas que persiguió Segura es una buena forma de iniciar este texto preliminar a una antología de sus artículos.

Hay un diálogo en *La saya y el manto* (acto III, escena segunda) en que un personaje ataca a un autor teatral peruano mientras que otro lo defiende. En el autor aludido se encarna don Manuel Ascencio y las re-

veladoras frases en que se lo justifica precisan que ojalá hombres de talento “se dedicaran como él, infatigables y austeros, a corregir las costumbres, los abusos, los excesos de que plagado se encuentra, por desgracia, nuestro suelo”, confirmando en otra parte que sus obras tienen “el exclusivo objeto de corregir nuestros vicios y ensalzar nuestros talentos” y advirtiéndole que “si critica hace su deber en eso: porque de un actor dramático es el principal objeto, sin determinar personas, dar a los vicios de recio”. En el artículo “Una visita” explica nuevamente: “Soy enemigo mortal de aplicaciones y... mi objeto al escribirlos [los artículos] no es ofender a persona viviente”. Más ampliamente en el artículo titulado “Una misa nueva”, colocándose como protagonista de un diálogo en que se censura a *El Cometa* (periódico que Segura fundara y en el que publicó varios de sus escritos), afirma: “Tengo alguna parte, no lo niego, en la redacción de ese papel; pero si estoy en la precisión de salpicarlo con tal o cual satirilla no es con el objeto, como ustedes creen, de agraviar a nadie sino con el de corregir ciertos abusos que se notan en nuestra sociedad...”.

Por último, en carta dirigida por Segura al escritor costumbrista Ramón Rojas y Cañas y publicada en *El Comercio* el 23 de octubre de 1855, le sugiere: “Usted que estudia tan detenidamente nuestras costumbres y que se ha propuesto corregir sus vicios por medio de artículos de periódicos, está llamado a desempeñar también esta misión animando su crítica en la escena”, señalando luego que “le sería extremadamente sensible que nuestros malos hábitos no se expusiesen al menos inmediatamente con toda su fealdad, para que se fuesen poco a poco corrigiendo...”.

Del examen de los textos anotados parece derivarse con nitidez el convencimiento de que la crítica costumbrista era la finalidad fundamental perseguida por Segura, al menos en teoría, aunque en el hecho mismo la crítica con frecuencia se diluya (como ya se ha señalado) en la pura reproducción de modos de ser sociales. Para cumplir con tal cometido Segura ejerció prácticamente todas las posibilidades de que disponía un escritor en su época: el teatro, el artículo de periódico, la calidad dentro del género respectivo, pues seguramente pensaba o intuía que si la literatura va a cumplir una función extraliteraria, tal como la de corregir las costumbres, debe ser ante todo buena literatura. Lamentablemente, desde este punto de vista artístico, el éxito no premió siempre ni en igual grado las buenas intenciones de Segura, pues aunque es evidente que practicó con similar facilidad la prosa y el verso, la comedia, la letrilla y el artículo, también lo es que son desi-

guales en calidad literaria los logros que alcanzó. Para nosotros el primer rango lo ocupan las obras teatrales (las comedias en sentido estricto, no las obras menores), un cierto número de artículos y algunas de las poesías festivas, ya que juzgamos inferiores las piezas en un acto y el resto de artículos y poesías.

Así, pues, el conocimiento de los artículos resulta un paso indispensable para conseguir una cabal comprensión de la creación de Segura y para poder sustentar una justa valoración de su significado dentro de la tradición literaria peruana. La presente edición busca, precisamente, ofrecer una selección representativa de este aspecto de su obra, contribuyendo así a salvar una omisión grave en la bibliografía nacional. En efecto, desde la edición dirigida y prologada por Ricardo Palma en 1885¹, que hoy es prácticamente inhallable, no se había intentado una presentación de conjunto de lo mejor de los artículos (sólo algunos de ellos habían sido reimpresos). En esta oportunidad se reúnen 26 de los que a nuestro entender ejemplifican más cabalmente lo alcanzado por Segura dentro de esta modalidad literaria.

De peculiar fisonomía y de raigambre mixta —a medias entre la literatura y el periodismo— el artículo de costumbres es una criatura cargada de caracteres singulares. Escrito en prosa, participa en alguna medida de la crónica pura y simple en cuanto suele construirse sobre la base del relato de hechos acaecidos, pero accede al nivel del arte literario en cuanto exige una cierta dosis de capacidad creadora para la edificación de personajes, el establecimiento de una acción aunque sea elemental y el ejercicio de un lenguaje al que contribuyen diversas técnicas literarias: la descripción, la narración, el diálogo, el monólogo y las modalidades expresivas habitualmente llamadas figuras literarias. En sus mejores exponentes el artículo es casi un cuento, del que, en tales casos, sólo se distingue por una eventual presencia de reflexiones o juicios a los que debe recurrir el autor comprometido en la empresa de corregir realidades humanas y por la distancia que el escritor establece entre sí y su obra en el cuento y la ficción. Se llega así al establecimiento en cierto grado del “mundo de ficción” que es propio del arte narrativo y se le puebla de personajes que dotados de vida propia, extraída en parte de modelos reales; en parte de los veneros de la imaginación, llevan sobre sí la carga de protagonizar el o los sucesos escogidos.

1 *Artículos, poesías y comedias de Manuel Ascencio Segura*. Lima: Carlos Prince, impresor y librero-editor, 1885. Preámbulo biográfico y noticiero de Ricardo Palma.

Éste es el momento de intentar un análisis de la estructura del artículo de Segura, descomponiéndolo en instancias y elementos para desmontar (y comprender) la maquinaria en que se sustenta. La unidad del esquema empleado hace que –salvo excepciones– sea lícita esta formulación de tipo general.

I. Comienzan los artículos con una somera composición de situación y lugar en la cual el narrador emerge desde el comienzo para colocarse en el centro de la acción. Segura gusta de presentarse en estos párrafos iniciales en una suerte de autorretrato deliberadamente teñido de colores ridículos (el marido oprimido, el amigo dominado, el escritor con sobra de intenciones y falta de ideas o recursos), lo que inevitablemente concita la atención del lector, atraído por el señuelo de la burla o de alguna leve conmiseración. En algunos casos aparece ya en la introducción otro personaje que actúa como desencadenante de la acción, sea porque va a contribuir al desarrollo mismo del relato, sea porque actúa en esta breve ficción inicial como el que pide o insinúa que el narrador se decida a escribir.

II. La segunda instancia comprende la parte esencial del artículo, que consiste habitualmente en un suceso o una serie de sucesos en los cuales el narrador es el protagonista (o por lo menos inmediato testigo u oyente atento de lo que a él, a su vez, se le refiere), lo cual justifica la utilización de la primera persona como sostén de la narración. Esta circunstancia por su parte da a los artículos un cierto tono de confidencia, una atmósfera de intimidad que no es de sus menores atractivos. En esta parte funcionan complementariamente narración, descripción, caracterización.

La narración se construye sea con el relato puro, sea con el diálogo, sea con la intervención matizada de ambos instrumentos técnicos. Es el primer caso el que permite apreciar mejor el discursar vivo de la prosa seguriana, mientras que el segundo –el de intensiva utilización del diálogo– convierte a muchos artículos en piezas teatrales en germen. Ya hemos hablado de la unidad general de la obra de Segura y del predominio dentro de este mundo del genio teatral. Parece en efecto que, como lo dice en la carta a Rojas y Cañas ya citada, Segura cree que es posible “animar” la crítica que se hace en los artículos, transponiéndola y vivificándola en la escena, de donde resultaría que cada artículo es como semilla de posibles realizaciones teatrales. Tal vez Segura compartía las ideas de Felipe Pardo y Aliaga, quien en el prólogo a

El Espejo de mi Tierra sostiene que "los artículos sobre costumbres pueden, por la mayor parte, considerarse como escenas de comedia en narración". En todo caso el teatro y el artículo anduvieron muy cerca en la mente y en la intención de Segura.

Los artículos en que predomina el diálogo se caracterizan por la agilidad, viveza y colorido. La acción en ellos fluye rápidamente de las réplicas y contrarréplicas de los personajes. El ritmo en general se dinamiza.

La descripción (salvo cuando es caracterización, lo que veremos luego) alcanza menor importancia en la prosa costumbrista de Segura. Se limita en algunos casos a la pintura de diversos aspectos de la ciudad (como las calles) o a enumeraciones como aquella de los manjares en "Una misa nueva". De todos modos los procedimientos descriptivos funcionan adecuadamente como complemento de las narraciones, que son lo primordial en el propósito de Segura (no olvidemos que lo que le interesa son las costumbres más que su escenario, el hombre más que su circunstancia).

La caracterización se logra por medio de la adjetivación calificativa y de las comparaciones. Sirvan de ejemplo la presentación de la esposa en "Me voy al Callao":

"Mi esposa, que ahora se llama Julieta, y cuando la conocí doña Juliana, no es de aquellas hermosas que digamos; pero tiene un par de ojos (de lomillo matador que dicen los gauchos) tan negros y hechiceros que no hay más que pedir; una patita que por vérsela sacar se puede caminar de luengas tierras; y un andandito tan gracioso que me ha dado, y me da, no pocos quebraderos de cabeza".

O también la de Bartolo, sirviente del narrador y personaje clave como contraparte en muchos de los diálogos, en "No hay peor calilla que ser pobre":

"... lo hallé sentado en una silleta, con la cara tan melancólica y en una postura tan abatida, que me trajo a la memoria a un acreedor del Estado que, después de haber andado un mes entero de Herodes a Pilatos, para que le cubran su crédito, se sienta al fin, desesperado del mal éxito de sus afanes, a descansar un rato en esas bancas viejas y rotas que hay en el primer salón del Ministerio de Hacienda".

De los personajes que viven en la prosa costumbrista de Segura destacan el propio narrador, Bartolo y Juliana (o Julieta). Ninguno de ellos puede compararse con otras criaturas del teatro del mismo autor, llámese el Sargento Canuto o Ña Catita, o con el inmortal Niño Goyito del artículo "Un viaje" de Felipe Pardo, pero ello no es óbice para que cumplan su función dentro de la economía narrativa.

- III. La tercera y final etapa de los artículos de Segura está constituida por una reflexión o comentario en la que se condensa la lección de moralidad o conveniencia que el autor ha pretendido dictar. Esta tercera fracción no existe siempre, ya que en ocasiones Segura remata el artículo con el desenlace del acontecimiento narrado, dejando al lector la tarea de extraer consecuencias o conclusiones.

Si el desarrollo de los artículos es generalmente tripartito, como acabamos de ver, su estructura admite en determinadas ocasiones un doble juego de planos. Tal ocurre cuando dentro de la narración en primera persona del relator se incluye otra narración como contada a él por un personaje con el que sostiene un diálogo (caso del artículo "Vaya un pasaje"). Este artificio técnico logra dar complejidad y hondura (limitadas desde luego) a las composiciones en que se aplica.

Haciendo uso del bagaje de procedimientos que acabamos de analizar, Manuel Ascencio Segura crea en sus artículos una imagen de la Lima decimonónica que no es (ni lo pretende ser) completa, pero que alcanza a un considerable sector que es el de la clase media. A los artículos se les puede aplicar lo que dice Martín Adán del teatro de Segura: "Atesora la prudente experiencia de nuestra siempre zarandeada, pagana y encogida clase media: la del elector apaleado, la del funcionario cesante, la del militar indefinido"². No es, sin embargo, una imagen idílica, puesto que se halla salpicada de las críticas exigidas por el principio de la corrección de las costumbres mediante la literatura, al que se adhería Segura. Debe advertirse de todos modos que la crítica no es radical ni sus alcances demasiado profundos ni decisivos. Jamás pretendió, por ejemplo, un cambio de sistema político ni una renovación de la estratificación social; la censura se queda más en la superficie, porque, como el mismo Martín Adán descubre con agudeza, Se-

2 De la Fuente Benavides, Rafael (Martín Adán). *De lo barroco en el Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1968, p. 143.

gura en el fondo defiende el orden social a condición de suprimir tales o cuales fallas o reajustar uno que otro de sus goznes.

Al dedicar una considerable proporción de su quehacer literario a los artículos costumbristas (36 de ellos aparecen en la edición de 1885 ya citada, a los que había que agregar algunos no recogidos por Palma), Segura rendía tributo a una tendencia claramente imperante en su época. Una revisión de las publicaciones del período o el recuerdo de Pardo y Aliaga, Rojas y Cañas y el mismo Palma lo comprueban. Compartiendo las características básicas del género, los artículos de Segura se constituyen en un mundo aparte tipificado por los rasgos de contenido y estilísticos que hemos tratado de estudiar.

Estos artículos aparecieron casi en su totalidad en *La Bolsa*, diario que fundó Segura en 1841, "asociado con otros dos escritores nacionales", y en *El Cometa*, que apareció de 1841 a 1842 y que fue, según Palma (a quien pertenece también la cita anterior), "una publicación periodística debida exclusivamente a la pluma e ingenio de Segura". La época y el órgano de publicación podrían ser criterios para intentar una clasificación de los mismos, pero más importante parece ser el organizarlos por materias. Encontramos así un grupo (poco numeroso) con temas de interés o proyecciones nacionales (como "La paz por el Norte"); otro grupo referido a sucesos concretos de la vida limeña (por ejemplo "Las exequias", basado en los funerales del mariscal Gamarra) y un tercer grupo, el más numeroso e importante, dedicado a la presentación y crítica de las costumbres entonces vigentes ("El carnaval", "La vieja", "No hay peor calilla que ser pobre", entre otros).

En esta edición se ha tomado como base el texto adoptado por Ricardo Palma en "Artículos, poesía y comedias", respetándolo escrupulosamente, salvo en contados casos de erratas evidentes. La ortografía, en cambio, ha sido actualizada y se ha establecido un nuevo orden para los artículos.

En definitiva, pues, los artículos de costumbres de Manuel Ascencio Segura representan una de las partes significativas de su obra. A la altura de sus intenciones de mejoramiento social hay que agregar la calidad literaria representada en particular por la vitalidad de ciertos personajes, por la sabrosa riqueza de narraciones y descripciones, por la agilidad y ritmo del diálogo, por la facilidad del discurso narrativo. Junto a todo ello debe inscribirse como mérito la posibilidad encerrada en estos textos de servir al conocimiento de algunos aspectos de la realidad social limeña del siglo XIX y su condición de testimonios fehacientes de los usos lingüísticos vigentes en tal época.

Atendiendo precisamente a estos valores, la presente edición busca encontrar para la prosa de Segura un público más vasto, con la confianza en que, de este modo, se contribuye a la mejor comprensión de un escritor y una obra importantes dentro del proceso general de la literatura en Perú.

Costumbrismo y periodismo en el Perú del siglo XIX

1. Sobre la noción de costumbrismo

El tema del costumbrismo sigue siendo hoy, en las postrimerías de la vigésima centuria, uno de los escasos territorios todavía insuficientemente explorados en el ámbito de las literaturas latinoamericanas. Y eso a pesar de lo extendido de su difusión y de la influencia que ha tenido en los procesos no sólo de la historia literaria sino de la historia cultural de nuestros países. Importa, pues, tratar de precisar la noción de costumbrismo antes de pasar al desarrollo de la parte central del presente estudio, que consiste en la exploración de las relaciones que existen entre costumbrismo y periodismo en el Perú en un periodo determinado de nuestra historia.

Lo primero que debe hacerse, entiendo, es deslindar la noción de costumbrismo en general (o en sentido amplio) de la noción de costumbrismo como modalidad literaria con caracteres específicos y ubicada en un determinado tiempo. En sentido amplio cualquier obra narrativa, poética o teatral en que se presenten o describan hábitos o usos característicos de una sociedad específica podría ser calificada de costumbrista. Es en este sentido que Pardo puede sostener que “La crítica de costumbres... ha constituido, desde Aristófanes a nuestros días, un caudal lícitamente disponible para los escritores...” (Pardo, 1971: p. 31). Con semejante amplio criterio Marcelino Menéndez y Pelayo no vacila en calificar a Miguel de Cervantes como costumbrista, al afirmar: “‘Rinconete y Cortadillo’, el primero y hasta ahora no igualado modelo de cuadro de costumbres” (citado por Correa Calderón, 1964). Incluso ahora hay críticos importantes como John S. Brushwood, quien se pronuncia por esta visión general y poco rigurosa del costumbrismo: “Costumbrismo is not the name of a literary movement; it is a term that indicates special interest in portraying the customs of a particular time

and a particular place, and it may be a characteristic of romantic novels, realism novels, or naturalist novels" (Brushwood, 1981: p. 5).

Disintiendo de tan ilustres pareceres me permito opinar que, al menos en el mundo de las literaturas francesa e hispánica, existe un movimiento literario específico que es y se llama costumbrismo y cuya caracterización se intentará en los párrafos siguientes. Dicho de otro modo, postulamos que existe un costumbrismo en sentido muy general y laxo (en el que pueden figurar Aristófanes, Cervantes y mil escritores más) que está constituido por obras en las que, de un modo u otro, se reflejan las costumbres de un pueblo (pero sin que ello sea el objetivo principal del escritor). Y que existe también un costumbrismo en sentido estricto, con mayúsculas diríamos, cuyos orígenes pueden darse en la Francia de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, y cuya diferencia fundamental en relación con el otro está dada por la invención y uso sistemático de una forma o especie literaria original que es el cuadro de costumbres (también denominado artículo de costumbres).

Puede decirse, a trazos gruesos, que el cuadro o artículo de costumbres es un texto breve, en prosa, en el que se busca pintar (y con frecuencia criticar) una costumbre característica de la sociedad en que vive el escritor (o un tipo humano que la representa) a través de una simple anécdota. El tono general es festivo.

Para nosotros, los creadores y difusores del cuadro de costumbres son los escritores franceses: Victor Joseph Étienne (1764-1840), más conocido por su seudónimo Jouy o De Jouy, y Louis Sébastien Mercier (1740-1814). De Francia, el cuadro de costumbres y el costumbrismo pasaron rápidamente a España, donde se extendieron gracias sobre todo a cuatro escritores: Bretón de los Herreros (1796-1873), Serafín Estébanez Calderón (1799-1867), Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882) y Mariano José de Larra (1809-1837). Casi simultáneamente que en España, el costumbrismo aparece y se propaga en la América Hispánica, donde su auge se extiende de los años veinte a los años ochenta del pasado siglo (con variaciones de un país a otro). Esto significa —y así está reconocido— que en Hispanoamérica el costumbrismo coexiste con el romanticismo y aun con el primer realismo, lo que crea, por supuesto, una tupida red de relaciones entre estos tres movimientos literarios (para algunos historiadores de la literatura, incluso, el costumbrismo se considera como una modalidad del romanticismo, opinión que no compartimos).

Debe advertirse que el costumbrismo se expresa tanto en la forma que le es típica (el cuadro de costumbres) cuanto en el teatro, bajo la

forma de comedia costumbrista, y en la poesía en sus variedades satírica y/o festiva.

Terminamos este primer apartado ensayando una presentación de costumbrismo que a nuestro entender puede frasearse así: "Modalidad literaria que busca principalmente la descripción y/o crítica de las costumbres vigentes en una sociedad determinada en la misma época en que el escritor produce. Su forma específica de expresión es el cuadro o artículo de costumbres, pero también suele recurrirse a la comedia costumbrista o a la poesía satírica o festiva".

Cabría preguntarse acerca de la explicación que pueda darse a la muy amplia difusión en el tiempo y en el espacio de lo que hemos llamado costumbrismo en sentido amplio y, en una segunda instancia, llevar la inquisición en busca de las razones por las que el costumbrismo (ahora en sentido estricto) se da en la época precisa que hemos señalado.

En cuanto al primer asunto, pienso que el costumbrismo responde a una actitud primaria, elemental, la de captar y reproducir el entorno en que el ser humano vive y se mueve. Esta actitud puede llevar hacia un descriptivismo geográfico o paisajismo o hacia un descriptivismo social que, en una primera instancia, puede denominarse costumbrismo. Como dice Mariano Picón Salas: "El costumbrismo es la primera vía, no digamos hacia lo autóctono, pero por lo menos hacia lo circundante en el proceso de nuestras letras" (Picón Salas, 1958: tomo I, p. 9). Glosando esta frase puede comentarse que el costumbrismo es una forma de realismo, pero de un realismo que no penetra más allá de las exterioridades de la realidad social. Otros serán los tiempos y las circunstancias en que el ojo del realismo atraviere las superficies y llegue hasta las instancias profundas y decisivas del cuerpo social. Por lo demás, el costumbrismo está mezclado en sus motivaciones con el gusto por lo propio, por lo que diferencia a un grupo social de otro y es motivo de orgullo o a veces de bien intencionada censura. Costumbrismo y nacionalismo, entonces, comparten raíces comunes.

La aparición del costumbrismo en la América Hispana en los momentos inmediatamente posteriores a la emancipación tiene —creemos— otras pero no opuestas motivaciones que provienen del período histórico en que surge. En efecto, un factor del fenómeno independentista es el deseo de afirmación nacional. Cada país que nace a la vida libre desea ser no sólo efectivamente independiente (cosa que conseguirá al menos en lo político) sino también diferente a los demás países latinoamericanos. Desde este punto de vista, la proclamación de la diferencia

casi se confunde con el logro de la independencia y es parte del proceso de consolidación de la misma. El costumbrismo expresa y a la vez satisface ese deseo de ser diferente y de manifestarlo con claridad. Pero en ese momento de la historia —el nacimiento y la infancia de las repúblicas independientes—, ser diferente (y por lo tanto tener derecho a ser tratado como tal, a gozar de independencia) significa simplemente tener usos y costumbres distintos, típicos, y si en ellos hay mucho colorido (color local), pintoresquismo y una pizca de exotismo, mejor.

Visto de este modo, el costumbrismo se revela como un fenómeno importante, cuya significación rebasa con holgura lo estricta y limitadamente literario para alcanzar sin disputa una dimensión sociocultural en verdad trascendente. Precisamente el estudio que acá presentamos —costumbrismo, periodismo y opinión pública— se mueve en este ámbito factual y problemático.

2. El costumbrismo en el Perú

2.1 Cronología

Puede afirmarse que la fecha del estreno en Lima de *Frutos de la educación*, la primera comedia de costumbres de Felipe Pardo y Aliaga (6 de agosto de 1830), señala la aparición del costumbrismo, en sentido estricto, en el Perú. Naturalmente este costumbrismo reconoce una serie de antecedentes en la historia literaria peruana que pueden ser calificados de “costumbristas” en sentido general, siguiendo el planteamiento que hemos hecho en el capítulo anterior.

Los más importantes hitos de esta etapa precostumbrista son los siguientes:

- a) Un sector de la obra de Juan del Valle y Caviedes (1645-1698), que es la que la R.M. Leticia Cáceres agrupa bajo el rubro “Sátira costumbrista y sociopolítica” (*Remedios para ser lo que quisieres, que son observaciones del autor, Preguntas que hace la vieja Curiosidad a su nieto el Desengaño, Coloquio entre una vieja y Periquillo*). Igualmente, hay rasgos costumbristas en el teatro del mismo autor: *El baile del amor médico*, *El baile del amor tabúr* y *El entremés del amor alcalde* (Caviedes, 1990).
- b) Parte de la obra de Fr. Francisco del Castillo, “el ciego de La Merced” (1716-1770), constituida especialmente por las piezas teatra-

les *Entremés del Justicia y litigantes* y *Entremés del viejo niño* y por algunos romances y letrillas.

- c) *El lazarillo de ciegos caminantes* (1773) de Alonso Carrió de la Vandra (1716-1787), que aunque en una primera lectura parece simplemente un libro de viajes (relato de una travesía por tierra de Buenos Aires a Lima), examinado con más atención ofrece al lector una serie de pinturas de costumbres y observaciones de psicología social (Carrió, 1946).
- d) *Lima por dentro y fuera en consejos económicos, saludables, políticos y morales que da un amigo a otro con motivo de quererle dejar la ciudad de México por pasar a la de Lima* (1798) de Esteban de Terralla y Landa (escritor español radicado en el Perú en la segunda mitad del siglo XVIII). Obra que presenta un retrato de Lima con marcado énfasis en las costumbres.
- e) La obra de José Joaquín de Larriba (1780-1832) en la parte constituida por escritos en prosa o en verso zahiriendo a gentes de Lima o describiendo críticamente costumbres.

Así como (convencionalmente) se puede señalar una fecha de inicio del costumbrismo en el Perú, resulta por el contrario difícil fijar una fecha de término. Puede decirse que hacia los años ochenta del pasado siglo deja de tener vigencia el primer costumbrismo. Tal vez pueda considerarse que la muerte de Manuel Atanasio Fuentes (1889) marca el fin del período. Sin embargo, no debe olvidarse que a fines de siglo un costumbrista rezagado, Abelardo Gamarra (1852-1924), inicia una suerte de prolongación con modificaciones de la práctica literaria costumbrista.

2.2 Representantes

Los principales representantes, en orden cronológico, son Manuel Ascencio Segura (1805-1871), Felipe Pardo y Aliaga (1806-1868), Narciso Aréstegui (1818-1869), Manuel Atanasio Fuentes (1820-1889) y Ramón Rojas y Cañas (1830-1881).

- a) Manuel Ascencio Segura es, con mucho, el más fecundo de los escritores costumbristas peruanos. Trabajó especialmente el teatro (se le suele llamar el "padre" del teatro peruano) y de los artículos de costumbres, aunque también ha dejado un cierto número de composiciones en verso. Entre sus obras teatrales cabe mencionar *Na Catita*, *La saya y el manto*, *Las tres viudas*, *Percances de un remitido*, *El sargento Canuto*. Todo el teatro de

Segura está dirigido a presentar la vida y costumbres de la clase media limeña en diálogos versificados con gran habilidad, en los que con frecuencia aparece la censura a tipos más que a las costumbres (o a tipos humanos que encarnan determinados hábitos criticables). Los artículos de costumbres de Segura son numerosos (la recopilación que hizo Ricardo Palma para la edición de *Artículos, poesías y comedias* de 1885 ofrece 36, pero con seguridad son muchos más). En todos ellos la intención es la misma que alienta en su teatro, es decir, la presentación crítica y humorística de personajes y costumbres limeñas. Finalmente, la poesía de Segura es solamente satírica y festiva.

- b) Felipe Pardo y Aliaga, formado en España, donde permaneció entre 1821 y 1827, cultivó también el cuadro de costumbres, el teatro y la poesía. En el primer campo, aunque publicó poco, es autor de "Un viaje", seguramente el mejor cuadro de costumbres de la literatura peruana. En lo teatral escribió tres comedias; entre las que destacan *Frutos de la educación* y *Una huérfana en Chorrillos*. Su producción poética es abundante y va más allá de las letrillas costumbristas para incursionar en la poesía festiva pero de clara intención política (como "Constitución política" de 1859) y también en la poesía lírica. Luis Monguió, en su edición de *Poesías de don Felipe Pardo y Aliaga* (1973), organiza el corpus poético de Pardo en los siguientes rubros: poesía lírica, poesía contemplativa, poesía festiva y poesía satírica.
- c) Narciso Aréstegui es autor de dos novelas de costumbres cusqueñas: *El Padre Horán* (1848) y *El ángel salvador* (1872), aparte de algunos textos menores.
- d) Manuel Atanasio Fuentes, conocido también por su seudónimo de "El Murciélago", es autor de una abundante obra donde la intención costumbrista y el tono festivo se combinan con el propósito científico de acopiar y ofrecer información especialmente sobre Lima. Sus principales libros son *Biografía del Murciélago* (1863), *Aletazos del Murciélago* (1863), *Lima. Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres* (1867).
- e) Finalmente, Ramón Rojas y Cañas reúne sus artículos de costumbres en el libro *Museo de limeñadas* (1853).

2.3 *Caracterización del costumbrismo peruano*

De manera semejante a lo ocurrido en otros países de Latinoamérica, pero con algunas peculiaridades surgidas de la realidad nacional, un retrato fiel del costumbrismo en el Perú no puede dejar de mencionar los siguientes rasgos:

- a) Descubrimiento de la realidad. Tiene razón el ensayista venezolano Mariano Picón Salas cuando afirma: "El costumbrismo es la primera vía, no digamos hacia lo autóctono, pero por lo menos hacia lo circundante, en el proceso de nuestras letras", según hemos citado más arriba. En efecto, luego del largo período colonial, en que la literatura no tenía como tarea prioritaria la presentación de la realidad del entorno social, la lucha por la independencia y la posterior emancipación de nuestros países trajeron, entre otras consecuencias, un mayor interés por el conocimiento del medio social (como también despertó un nuevo entusiasmo por el conocimiento del medio físico). El costumbrismo, que es la primera literatura de América Latina independiente, responde en parte a ese creciente interés por el descubrimiento de la realidad. Puede afirmarse por ello que es una suerte de escuela de realismo, de ese realismo que luego será rasgo esencial de la narrativa y del teatro latinoamericanos de los siglos XIX y XX. Conviene precisar, no obstante, que el realismo del costumbrismo es un comienzo y por eso presenta algunas limitaciones. Por ejemplo, el costumbrismo sólo refleja lo exterior de la vida social, practica una exploración superficial que en ningún caso alcanza (ni lo pretende) a profundizar en la problemática de la sociedad latinoamericana. Por otra parte, el costumbrismo en el caso peruano presenta solamente los usos predominantes en la capital (es un costumbrismo limeño) y únicamente los de las clases medias (ni la aristocracia ni el sector popular merecen sus desvelos, aunque éste en ocasiones sea presentado).
- b) Antecedente de otras formas literarias. El cuadro de costumbres es en el Perú antecedente inmediato de la "tradición" de Ricardo Palma, con la que en algunos casos pudiera confundirse. Un análisis más ceñido demuestra, sin embargo, que la diferencia entre ambas especies consiste fundamentalmente en que mientras la "tradición" palmista relata hechos sucedidos en el pasado, el cuadro de costumbres privilegia la actualidad, el presente. Pero a pesar de ello, en los mejores trozos de la prosa costumbrista de

Manuel Ascencio Segura parece prefigurarse el singular estilo de don Ricardo en sus tradiciones (quizás venga al caso recordar que una estrecha amistad unió al tradicionista con Segura, a pesar de los más de 25 años de diferencia en la edad, y que, incluso, en decisión poco frecuente, escribieron conjuntamente un juguete teatral titulado *El santo de Panchita*).

Por otra parte, el costumbrismo (el cuadro de costumbres) es también antecedente de las novelas de tema peruano como las de Narciso Aréstegui: *El Padre Horán*, escenas de la vida en el Cusco (1848) y *El ángel salvador*, novela de costumbres cusqueñas (1872). Inclusive las novelas románticas y las realistas de fin de siglo tienen elementos costumbristas (por ejemplo las de Luis Benjamín Cisneros, Clorinda Matto de Turner o Mercedes Cabello de Carbonera). Y también, por cierto, el cuento, no tanto el finisecular, que es de corte modernista, sino el de las primeras décadas del siglo XX, como el de Valdelomar o de López Albújar.

- c) En sagaz frase el crítico mexicano Carlos Monsiváis, refiriéndose a su connacional, el costumbrista Guillermo Prieto, apunta:

“La suya es una visión típicamente fundadora: el costumbrismo que inspirado en la obra de Larra entusiasmaba a Prieto no es devoción de aldea sino inicio beligerante; nuestras costumbres son la primera utopía que inadvertidamente habitamos, el molde imprescindible para averiguar nuestra identidad y vislumbrar nuestro porvenir” (Monsiváis, 1980).

Y tiene razón. El costumbrista cree que destacando las costumbres nacionales o defendiéndolas contra intromisiones extrañas se está afirmando la identidad nacional (aunque no se utilicen estos términos). Pero además, como en el Perú (y en América Latina) acababa de producirse la independencia política de España, el costumbrismo, al enfatizar en las costumbres típicas, viene a ser como un esfuerzo (no siempre percibido con claridad) para consolidar la recién lograda emancipación.

Deliberadamente hemos omitido las referencias al costumbrismo en sus relaciones con el periodismo, que por constituir el tema central de nuestro estudio serán examinadas en detalle en los siguientes capítulos.

3. Costumbrismo y periodismo

3.1 Introducción

Según se ha visto, el instrumento expresivo propio del costumbrismo es el artículo de costumbres o cuadro de costumbres, cuyas características formales (texto breve en prosa) hemos señalado. Pero en cuanto al contenido, los cuadros de costumbres tratan de presentar hábitos o usos típicos vigentes en un país, una región o una ciudad, sea por el puro placer de describirlos, sea para criticarlos en todo o en parte (para muchos, costumbrismo es sinónimo de crítica de costumbres). En todo caso, al escritor de costumbres, elogiante o censor, le interesa que sus textos lleguen pronto a su natural destinatario que es el público contemporáneo. El costumbrista no escribe pensando en la posteridad sino en corregir vicios o ensalzar tipicidades de hoy.

El tiempo en que se mueve este tipo de escritor es, pues, el presente, el pasado no le interesa ni tampoco el futuro, salvo el inmediato, el que se configure cuando las costumbres hayan sido corregidas de acuerdo con sus gustos y opiniones. De aquí que antes de pensar en el libro (cuya preparación, impresión, distribución y venta exigen un tiempo más o menos largo) piense en el periódico o en la revista, ya que lo que más le interesa es la inmediatez de la llegada de sus escritos al público. Concurrentemente, como el cuadro o artículo de costumbres es de corta extensión se acomoda bien a los requerimientos de la prensa periódica, cosa que también sucede con la letrilla, que es otra forma usada por los escritores costumbristas. Y en cuanto al teatro (la comedia de costumbres que también utiliza el costumbrista), si bien no se publica en la prensa, en cambio cumple con el requisito de la inmediatez en la llegada de la obra al público.

Volviendo al artículo de costumbres, debe señalarse que en numerosos casos las personas o corporaciones que se sentían aludidas por la crítica respondían de inmediato mediante cartas o "remitidos" que se publicaban en el mismo periódico o en otros, estableciéndose de este modo un muy fluido circuito comunicacional. Ocasión hubo en el Perú en que el disgusto o la indignación ya no ante textos aislados sino ante revistas o periódicos, provoca la aparición de otra publicación. Tales son los casos de *El Montonero*, frente al que aparece *El Hijo del Montonero*; o *El Espejo de mi Tierra*, que suscita la airada respuesta que se expresa en *Lima contra El Espejo de mi Tierra*, con lo que el circuito comunicativo del costumbrismo adquiere mayor complejidad y riqueza.

La vinculación entre costumbrismo y periodismo no es, por lo demás, un fenómeno privativo del Perú. Al contrario. Y para comprobarlo bastaría recordar, entre infinidad de casos, el *Semanario Pintoresco Español* que comienza a circular en 1836 y cuyo fundador fue uno de los más celebrados costumbristas españoles, don Ramón de Mesonero Romanos; o el parisino *Magazine Pittoresque*, en circulación desde 1833; *El Pensador Mexicano* (1812-1828) de José Joaquín Fernández Lizardi; o, en fin, *El Mosaico* (1858-1870), publicado en Bogotá por un grupo de escritores costumbristas.

Sobre la relación entre cuadro de costumbres y periodismo parece oportuno citar algunas opiniones de Mesonero Romanos, que enfoca el tema desde un punto de vista algo diferente. Dice el español en el *Panorama Matritense*:

"La pintura... festiva, satírica y moral de las costumbres populares, había tenido, como toda tarea literaria, que refugiarse en el periódico y subdividirse en mínimas producciones para hallar auditorio; el mismo Cervantes, escribiendo en tal época, hubiérase visto precisado a reducir sus cuadros a tan pequeña proporción, y su inmensa novela, arrojada en medio de nuestra agitada sociedad, apenas habría conseguido lectores sino dispensándoles los capítulos a guisa de folletín".

Y más adelante desenvuelve su argumento así:

"La novela satírica de costumbres al corte de *Gil Blas*, que era la que más me seducía, estaba enterrada hacía dos siglos entre nosotros y no era dado a ningún escritor desenterrarla... Los cuentos y narraciones fantásticos, los sueños y alegorías a la manera de Quevedo, Espinel, Mateo Alemán y don Diego de Torres... las *Cartas marruecas* de Cadalso y otras formas literarias adoptadas por escritores anteriores... no eran ya propias de este siglo... preciso era inventar otra cosa que no exigiese la lectura seguida del libro, sino que... fuese ofrecida en cuadros sueltos e independientes, valiéndose de la prensa periódica" (citado por Montesinos, 1960: pp. 13-14).

De modo que para Mesonero la necesidad de escribir artículos o cuadros de costumbres (breves por definición) provenía, por una parte, de la psicología del público, que no aceptaría obras largas, y, por la otra, de que las formas novelescas que a él le seducían estaban fuera de uso o eran anacrónicas. En cierto sentido, para Mesonero el cuadro

de costumbres era un sucedáneo de la novela. Tal cosa no puede decirse en el Perú, donde la novela todavía no se conocía; pero en cambio tiene validez entre nosotros la explicación basada en la psicología de un público más dispuesto a leer textos cortos, amenos y actuales que otros largos y a menudo tediosos.

3.2 El caso peruano

La aparición del costumbrismo peruano (en el comienzo de los años treinta del pasado siglo) coincide con un momento de intensa actividad periodística, a la que contribuye con sus textos a la vez que se beneficia de las publicaciones periódicas, con las que alcanza la deseada inmediatez en la recepción. Pero antes de hablar de esta época tal vez convenga hacer una breve revisión de la historia del periodismo en el Perú.

La primera imprenta peruana (la del célebre impresor italiano Antonio Ricardo, editor del primer libro peruano y sudamericano, la *Doctrina Christiana*) se instaló en 1584. No obstante, la aparición del primer periódico peruano verdaderamente tal (hasta entonces sólo circulaba con periodicidad intermitente la *Gaceta* de Madrid, que comienza a reimprimirse en Lima en 1715) se produce en 1790. El primero de octubre de ese año aparece el *Diario de Lima*, fundado y dirigido por el español Jaime Bausate y Mesa, que se proclamaba como "Diario curioso, erudito, económico y comercial".

Poco tiempo después, y con una periodicidad bisemanal, aparece el *Mercurio Peruano de Historia, Literatura y Noticias Públicas*, que da a luz la Sociedad Académica de Amantes de Lima. El *Mercurio Peruano*, como habitualmente se le conoce, aparece el 2 de enero de 1791 y circula hasta 1794, en que se extingue por falta de suscriptores, como anota Raúl Porras. La importancia del *Mercurio Peruano* y de la Sociedad Amantes del País, cuyo principal objetivo era estudiar y dar a conocer al Perú, está ampliamente reconocida. Baste traer a colación, entre muchas, unas frases de Porras:

"El *Mercurio Peruano* realizó una doble e histórica labor. 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. Constructores serenos del porvenir, pusieron sin jactancia, ante los ojos mismos del Virrey incauto que los protegía, los cimientos de la patria latente" (Porras, 1970: pp. 11-12).

Entre quienes imaginaron y dirigieron el *Mercurio* y escribieron en sus páginas, debe recordarse a José Baquijano y Carrillo, Hipólito Unanue, Toribio Rodríguez de Mendoza, el sacerdote español Diego Cisneros.

Al comenzar el siglo XIX, al periodismo ilustrado —como Macera denomina al del *Mercurio Peruano*— va a suceder un periodismo de claro sello liberal, en cuyo surgimiento tiene que ver no solamente la creciente difusión de las ideas de la Revolución Francesa sino el propio movimiento liberal español, que había logrado la convocatoria a las Cortes en Cádiz y luego la aprobación, en 1812, de la llamada Constitución de Cádiz. Pero aun antes de este documento de inspiración liberal, las Cortes habían aprobado un decreto que establecía la libertad de imprenta, medida impensable unos años antes y de efectivo impacto revolucionario. Llegado el decreto a Lima, el virrey Abascal dispuso su inmediata publicación en la *Gaceta del Gobierno* del 18 de abril de 1811. El primer artículo de la Ley decía a la letra:

“Todos los cuerpos y personas particulares, de cualquier condición y estado que sean, tienen libertad de escribir, imprimir y publicar sus ideas políticas, sin necesidad de licencia, revisión o aprobación algunas anteriores a la publicación, bajo las restricciones y responsabilidades que se expresarán en el presente decreto...”.

En este clima y bajo estas circunstancias se produce un primer momento de efervescencia en el que se publican varios periódicos. El primero, de 1811, es *El Peruano*, al que seguirán *El Satélite del Peruano*, *El Verdadero Peruano*, y luego una avalancha: *Argos Constitucional*, *Anti-Argos*, *El Cometa*, *El Investigador*, *El Peruano Liberal*, *El Semanario*, *El Pensador del Perú*, *El Clamor de la Verdad*, entre otros. Para el tema que nos interesa hay que recordar básicamente a *El Cometa* (1811-1814) y a *El Investigador* (1813-1814), en los que publicó textos literarios, algunos de índole costumbrista, José Joaquín de Larriua, a quien hemos considerado como uno de los antecedentes o precursores del costumbrismo en el Perú.

Ante este primer auge periodístico resultan pertinentes los comentarios de Pablo Macera, quien, partiendo de la certeza de que a comienzos del XIX el Perú era una sociedad ágrafa “en la que leer y escribir era privilegio (no muy usado por cierto) de un reducido número de sus habitantes”, se pregunta: “¿Para quiénes y por qué fueron publicados todos esos diarios y revistas? ¿Cuál era la significación numérica, aproxi-

mada, de ese público consumidor?" (Macera, 1977: p. 325). La respuesta parece obvia, el público consumidor de las publicaciones periódicas estaba conformado fundamentalmente por las clases alta y media. Y esto tiene importancia fundamental para entender la relación entre periodismo y costumbrismo en el Perú, ya que el público –objetivo del escritor costumbrista– era en lo fundamental el lector de clase media, cuyas costumbres eran pintadas y a veces criticadas en sus artículos. Claro que en este primer momento casi no hay más que el precostumbrismo de Larriva, pero debe tenerse presente que iguales reflexiones y comentarios pueden hacerse para las décadas posteriores, en las que el costumbrismo existe a plenitud.

Llegamos así al momento en que coincide la intensa actividad periodística con el surgimiento del costumbrismo en el Perú (cuyo inicio hemos datado en agosto de 1830 con el estreno de *Frutos de la educación* de Pardo y Aliaga). ¿Qué ocurre con el periodismo a fines de los años veinte y en los años treinta? En los años de la declaración de la Independencia y de las batallas de Junín y Ayacucho coinciden periódicos realistas y partidarios de la emancipación. Entre éstos cabe mencionar *El Nuevo Depositario*, *El Pacificador del Perú*, *El Americano*, *El Consolador*, *Los Andes Libres*, *El Correo Mercantil, Político y Literario del Perú*, *La Abeja Republicana* (1^a de agosto de 1822 a 7 de julio de 1823; de especial importancia en el desarrollo del pensamiento republicano), *El Sol del Perú*, *El Diario de Lima*, *El Tribuno de la República*. El propio Bolívar, como se sabe, fue un incansable promotor del periodismo.

En los años inmediatamente posteriores está *El Peruano*, que comienza a publicarse en 1826, de 1830 a 1834 se llama *El Conciliador* y va cambiando de denominación hasta retomar, luego del período de la Confederación Perú-Boliviana, el de *El Peruano*. Luego del apartamiento de Bolívar se publican *El Telégrafo* (1827-1829) y *Mercurio Peruano* (1827-1834), fundado por José María Pando y en el que posteriormente intervino como editor Felipe Pardo y Aliaga, quien también es redactor de *La Prensa Peruana* (1828-1829). Pardo funda además *La Miscelánea* (1830-1834). Y la lista es larga, hasta llegar a *El Comercio*, con el que se inicia una nueva etapa del periodismo en el Perú.

El primer número de *El Comercio* apareció el 4 de mayo de 1839 y pronto iba a acoger colaboraciones de los principales costumbristas nacionales, especialmente Felipe Pardo, así como también de costumbristas españoles. Guillermo Ugarte Chamorro ha hecho notar que el primer texto en verso publicado en *El Comercio* pertenece precisamente a Pardo y Aliaga. Se trata de la letrilla "¡Qué guapo chico!", que se publica

en el número 20 del 29 de mayo de 1839. El 5 de junio (número 25) aparecerá otra letrilla de Pardo: "Mi vecinita".

A partir de este momento la relación costumbrismo-periodismo se hace más estrecha y frecuente. Pero de esto hablaremos con más calma en el siguiente apartado.

3.3 Los costumbristas peruanos y el periodismo

El Perú no es ninguna excepción en lo que se refiere a las estrechas relaciones entre costumbrismo y periodismo. Por el contrario, los ejemplos abundan, todos los costumbristas nacionales publican en periódicos o revistas y algunos de ellos incluso los fundan o dirigen. Examinaremos uno por uno el caso de nuestros principales costumbristas.

a) *Manuel Ascencio Segura*. La mayoría de historiadores de la literatura peruana señalan que Segura colaboró activamente en el diario *El Comercio*, fundado en 1839. Ricardo Palma va más allá y en el "Preámbulo biográfico y noticiero" que precede a la recopilación de *Artículos, poesías y comedias de Manuel Ascencio Segura* (1885) que preparó, llega a decir lo siguiente: "Fundado en 1839 el diario *El Comercio*, decano de la prensa peruana, Segura colaboró en él activamente; y producción suya es, entre otras que engalanan las columnas de ese periódico, una novela, *Gonzalo Pizarro*, que ocupó durante varios días las columnas del folletín y a la que no damos más significación que la debida a un ligero ensayo en ese género literario" (Palma, 1885: p. V). Sin embargo, un detenido catálogo de los primeros años de *El Comercio*, como el practicado por Jorge Prado Chirinos para los primeros años (1839 a 1843), no ofrece ninguna mención ni a la "novelita" ni a ningún otro texto de Segura (salvo que haya usado algún seudónimo que no se conoce).

Otra investigadora, Maida Watson, dice: "A partir de 1839, primero en *El Comercio* (1839-1840) y luego en *La Bolsa* (1841) y en *El Cometa* (1841-1842) publica más cuadros que Pardo y probablemente muchos más que los publicados por cualquier otro escritor de ese momento" (Watson, 1980: p. 91). Y Luis Alberto Sánchez anota: "Como en aquel tiempo se había fundado *El Comercio*... Segura se hizo miembro de su redacción, o al menos de su tertulia" (Sánchez, 1989: t. III, p. 1216). Sin embargo no hemos encontrado información fidedigna sobre este asunto.

No cabe duda, en cambio, acerca de que Segura fundó y dirigió *La Bolsa*, que se publicó de 1841 a 1842, diario en el que –según dice Pal-

ma en el preámbulo citado— Segura, “dejando aparte los editoriales y notas de actualidad, publicó los artículos de costumbres y algunas de las letrillas que encontrará el lector en la primera y segunda parte de este volumen” (Palma, 1885: p. V). Luis Alberto Sánchez, en *El señor Segura, hombre de teatro*, amplía la información en los siguientes términos: “La vida teatral atraía irresistiblemente a Segura, a la par que el periodismo. No le bastaba ya su pasajera conexión con *El Comercio*. Requería tribuna propia. Así fue como resolvió fundar *La Bolsa*, ‘diario comercial y político’ –390 mm. por 222 mm.— que apareció el 11 de febrero de 1841” (Sánchez, 1947: p. 70). Más adelante se explaya Sánchez en subrayar lo que *La Bolsa* significó para Segura:

“En *La Bolsa* puso Manuel Ascencio Segura todas sus complacencias. Necesitaba expresarse y halló dónde. En el vigor de sus treinta y cinco años, convencido de que el nacionalismo debía ser reforzado, de que la literatura tenía como fin principalísimo contribuir a la moralización del país, se dio maña para disponer de dos eficaces vehículos: teatro y periódico” (loc. cit.).

Hay, sin embargo, cierta duda sobre las fechas exactas. Mientras que Mariano F. Paz Soldán da como fecha de inicio el 11 de enero de 1841 y de final el 31 de diciembre del mismo año, con un total de 248 números, Manuel Odriozola da como fecha del primer número el 11 de febrero del mismo año y dice que el número 460 salió el 13 de agosto de 1842.

Más importante que estas precisiones cronológicas resulta el dicho de Sánchez en el sentido de que como folletines de *La Bolsa* aparecieron los siguientes artículos de costumbres de Segura: “Me voy al Callao”, “La vieja”, “La montonera de Huacho”, “Una visita”, “El puente”, “Otra visita”. Y que también fue en ese diario en que se publicó una de las más celebradas letrillas de Segura (Sánchez, 1947: p. 74).

Siguiendo el hilo del precursor “Preámbulo” de Palma, señalaremos que *El Cometa* fue la siguiente aventura periodística de Segura. Dice don Ricardo: “*El Cometa* fue una publicación periodística debida exclusivamente a la pluma y al ingenio de Segura. Cada número (y sólo aparecieron doce) constaba de dieciséis páginas en un cuadernito en 8º menor: es decir que *El Cometa* tenía el mismo formato que las famosas *Capilladas* de Fray Gerundio que, a la sazón, se publicaban en España” (loc. cit.: p. VI). La única referencia a la fecha de *El Cometa* la da Maida Watson (op. cit.), quien indica que fue de 1841.

La indiscutible atracción que Segura sentía por el periodismo, que le servía de insuperable instrumento para dar a conocer artículos de costumbres y letrillas y también de eficaz arma en polémicas de diversa índole, lo llevó a fundar en Piura (donde vivió algunos años) otro periódico al que denominó *El Moscón*. Alberto Tauro, en su introducción a *La Pelimuertada* (1957), dice de *El Moscón* que fue "periódico muy circunstancial y volandero, que Manuel Ascencio Segura editó en Piura entre 1848 y 1851". Palma, en sus tantas veces citado "Preámbulo", dice de *El Moscón* que "tuvo más de tres años de existencia", anotando luego: "Pero en *El Moscón* (por eso se le recuerda) apareció *La Pelimuertada* (epopeya de última moda), larga composición en verso (16 cantos, 2197 versos) que es una feroz sátira que Segura dirigió contra un adversario piurano". También en Piura, Segura dirigió un semanario llamado *El Vigía*. Sánchez señala como fechas de la publicación de 1842 a 1847 ó 48 (Sánchez, 1947: p. 96). Sin embargo, Segura recién casado, viajó a Piura en mayo de 1843, o sea que debe de haber un error en lo que a la primera fecha se refiere.

Al parecer, las dos publicaciones piuranas fueron las últimas que dirigió o en las que escribió asiduamente Segura. A su vuelta a Lima es sobre todo su obra teatral la que le absorbe el tiempo libre, sin negar que hayan textos suyos en *El Comercio* u otras publicaciones que no nos ha sido posible revisar. Raúl Porras recoge una información debida a Paulino Fuentes Castro, quien, en un artículo aparecido en la revista *Mundial*, menciona a Manuel Ascencio Segura como uno de los redactores de *El Comercio* en la década del setenta. Como Segura murió en 1871 y los últimos años los pasó con la salud muy disminuida, el dato parece errado.

En todo caso, está fuera de duda que en Segura se da el constante recurso a la publicación periódica para dar a conocer los cuadros de costumbres y las letrillas costumbristas, textos que el escritor jamás recogió en libro. La primera publicación en esta forma es la que hizo Ricardo Palma: *Artículos, poesías y comedias de Manuel Ascencio Segura*, Lima, 1885, que hemos citado repetidas veces en el presente apartado.

b) *Felipe Pardo y Aliaga*. Tanto como su coetáneo Manuel Ascencio Segura, Felipe Pardo utilizó constantemente el periódico o la revista para publicar textos versificados y artículos de costumbres, y también, como lo hizo Segura, fundó o dirigió varias de estas publicaciones. Cabe indicar, sin embargo, que la participación de Pardo en la actividad periodística fue numérica y cualitativamente más importante que la del otro gran escritor costumbrista peruano.

Dejando de lado la cronología, parece claro que el estudio de la relación Pardo y Aliaga-periodismo debe comenzar por *El Espejo de mi Tierra*, el único periódico exclusivamente dedicado a la literatura de costumbres que existe en la historia peruana del pasado siglo.

El Espejo de mi Tierra fue precedido por un "Prospecto", sin fecha (pero que Alberto Tauro piensa que debe ser del 10 de setiembre de 1840). Consta de 16 páginas, con un epígrafe tomado de un entonces famoso libro costumbrista francés, *Le livre des cent et un*, que dice: "Je tremble de paraître devant ce public inexorable qui a tant de goûts, blancs et noirs, dont las volutés sont si mobiles et si contradictoires". Este "Prospecto" puede calificarse como el único manifiesto del costumbrismo peruano, y, refiriéndose a él tanto como al mismo periódico, el propio Pardo dijo: "El periódico y su prólogo no abrazan más que los objetos generales que pueden comprenderse bajo la denominación de costumbres" (*El Comercio*, 9 de setiembre de 1840).

En el texto mismo del "Prospecto", Pardo confirma que su tema "son principalmente las costumbres", advirtiendo luego que el momento por el que atraviesa el Perú es particularmente propicio para este tipo de literatura:

"El cambio absoluto de sistema político, de comercio, de ideas y de sociedad que ha experimentado nuestro país, en los últimos diecinueve 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 por sus cimientos al fuerte embate de la revolución. ¿Qué coyuntura más favorable para los escritores que quieran mejorarlas?"

Descrita así la circunstancia favorable, según Pardo, para el ejercicio del costumbrismo, señala luego:

"Lejos de mí la idea jactanciosa de dar el tipo a que ellas deban sujetarse. Quede reservada a otros esta gloria, y básteme a mí la de ser el primero que ponga la planta en campo todavía no pisado por huella humana, y en donde después podrán formar anchas y cómodas veredas ingenios más favorecidos del cielo que el pobre diablo que escribe estos renglones" (Pardo, 1971: p. 34).

Luego de esta discreta pero firme afirmación de su precedencia en el cultivo del costumbrismo en el Perú, pasa Pardo a justificar este tipo de literatura y a señalar algunos de los que, en su opinión, son sus rasgos característicos.

El primer número de *El Espejo de mi Tierra* aparece el 22 de setiembre de 1840 y tiene en su portada un epígrafe tomado de Quevedo: "Señoras, si aquesto propio/ os llegare a suceder,/ arrojar la cara importa,/ que el espejo no hay por qué". El contenido está formado por uno de los dos únicos artículos de costumbres que Pardo publicó, "El paseo de Amancaes", al que sigue un texto titulado "Mi prólogo", dedicado a los editores de *El Comercio*, en el que explica los alcances del "Prospecto".

El segundo número es del 8 de octubre del mismo año y se abre con el texto titulado "Ópera y nacionalismo", que aunque tiene ciertos visos de cuadro de costumbres es más bien una breve reflexión sobre el nacionalismo mal entendido que hacía furor en la Lima de entonces. Sigue una composición en verso titulada "El suicidio". El número se cierra con el otro artículo de costumbres que constituye en este campo la "ópera magna" de Felipe Pardo. Es el célebre "Un viaje", en el que hace su aparición el primer personaje memorable de la literatura peruana: el Niño Goyito. Habiendo circulado por esos días la publicación titulada *Lima contra El Espejo de mi Tierra*, Pardo publicó un breve alcance al número 2, en el que, bajo el título "Al autor del folleto publicado con el título *Lima contra El Espejo de mi Tierra*", rechaza con dureza los cargos que se le hacían y publica además la letrilla "El tamalero".

Así termina la primera etapa en la historia de *El Espejo de mi Tierra*. Pero hay una segunda que consta de un solo número (el tercero, aparecido el 31 de marzo de 1859), cuyo contenido está formado por una advertencia en la cual Pardo explica que si hasta entonces se ha limitado a hacer costumbrismo, se siente en ese momento obligado a incursionar en la política. Tras ello viene otra de las más celebradas composiciones de Pardo, la "Constitución política", que es una sátira en verso dirigida contra las constituciones formales que en la práctica no se cumplían.

A pesar de constar de sólo tres números, un prospecto y un alcance, *El Espejo de mi Tierra* no sólo es una pieza antológica de la literatura costumbrista peruana, sino probablemente la mejor muestra de la estrecha relación que existió entre costumbrismo y periodismo en el Perú como en otros lugares.

Pardo se comprometió en otras empresas periodísticas. Por ejemplo, Luis Monguió, en su edición de las poesías de Pardo, menciona *El Coco de Santa Cruz* (Lima, 6 números, del 17 de setiembre al 6 de diciembre

de 1835) y *Para Muchachos* (Lima, 2 números, del 10 de octubre y 4 de noviembre de 1835). Ambas publicaciones son políticas y corresponden a la campaña que Pardo mantuvo a favor de Salaverry y en contra de Santa Cruz y Orbegoso. De la misma índole es *El Intérprete*, periódico que Felipe Pardo publicó y redactó en Santiago de Chile (30 números del 13 de junio de 1836 al 18 de marzo de 1837) (Monguió, 1973).

De la misma edición de la poesía de Pardo se desprende que sus poemas fueron publicados en los siguientes órganos periodísticos: *El Comercio*, *Mercurio Peruano*, *La Revista de Lima*, *La Guardia Nacional*, *El Heraldó*, *El Republicano*, *El Tribuno del Pueblo*, *La Gaceta Mercantil*, *El Hijo del Montonero*, *El Voto Nacional*, *El Coco de Santa Cruz*, *Para Muchachos*, *La Jeta*, *El Espejo de mi Tierra* (todos de Lima) y además *El Intérprete* de Santiago de Chile.

Alberto Tauro, en su estudio "Dos periódicos redactados por Felipe Pardo" (1950), reflexiona acerca de la importancia que tienen los artículos periodísticos de los escritores, que no sólo constituyen "una sugestiva faceta de su labor creadora sino una destellosa huella de su peripección vital". Sobre esta base examina luego con detenimiento dos publicaciones que ya hemos mencionado, *El Coco de Santa Cruz* y *Para Muchachos*. En la primera sólo tienen importancia literaria el número 2 (en que aparece una letrilla contra Orbegoso) y el número 3 (en que se inserta la letrilla "La Cacica Calaumana" dirigida contra Santa Cruz). Sobre *Para Muchachos* anota Tauro: "Al mismo tiempo que alentaba la publicación de *El Coco de Santa Cruz*, Felipe Pardo y Aliaga dio a la estampa un periodiquito *Para Muchachos*. El primero discurría sobre cuestiones de alta importancia para el Perú y al segundo lo quiso 'ameno' a fin de que pudiera ser leído 'sin disgusto por todas las clases sociales'". Muy claramente explicaba Pardo esta doble intención al citar un pareado:

*"de un modo se ha de hablar al Preste Juan
y de otro al monaguillo y sacristán".*

En ambos números aparecen letrillas demostrativas del genio festivo de Felipe Pardo.

También pertenece a Tauro la edición y un sapiente estudio preliminar a los textos de Pardo sobre "La nariz" (Tauro, 1950). Dice el crítico: "Aunque Felipe Pardo y Aliaga era ya ducho en atrenzos periodísticos y había frecuentado los predios de la poesía satírica, sólo a fines de 1834 asoció ambas experiencias para lograr la risueña insolencia de *El*

Hijo del Montonero". De este modo buscaba Pardo responder a los ataques de *El Montonero*, partidario de Orbegoso, y censurar a los jueces que habían amparado intentos de censura contra un órgano opositor, *El Limeño*. Uno de tales magistrados era conocido por su prominente apéndice nasal, lo que dio a Pardo ocasión para desplegar su ingenio en composiciones que "tuvieron amplio eco popular". Comenta Tauro:

"Con meridiana claridad se advierte que las risas del pueblo propagaron las sátiras consagradas por Felipe Pardo y Aliaga a la nariz del fiscal Manuel Antonio Colmenares y les dieron resonancia. Que el poeta aguzó su ingenio, su traviesa picardía y su gracia pinturera, con el propósito de satisfacer la implacable malicia de las gentes. Que de esta azarosa coincidencia entre la intención, el autor y el eco del público, de esta afinidad hallada por la poesía en el ánimo de sus lectores, nació uno de los más destellosos episodios de nuestra vida literaria. Y aún puede creerse que el propio poeta fuera quien mayor sorpresa alentó, al apreciar la fortuna alcanzada por sus composiciones: pues las inició con una limitación ocasional y luego elevó los tonos, acentuó los matices, creó imágenes, estudió variaciones, en forma tan sugestiva que toda ponderación es inferior a la realidad".

Y más adelante, al cerrar su estudio, afirma:

"Siempre oportuno y agudo, ameno y castizo, Felipe Pardo y Aliaga forjó así el más importante episodio literario de los años 1834-35. Debió su amplitud al aliento que en su tiempo le otorgó el aplauso del pueblo. Y de su trascendencia da noticia la historia, en cuanto refiere el desmoronamiento del gobierno que la risa socavó".

Y en efecto, son 24 textos sobre la nariz los que Pardo publicó en *El Hijo del Montonero* y también en *La Gaceta Mercantil* y *El Voto Nacional*.

Por su parte, Basadre hace un rápido recuento de la labor periodística de Pardo y Aliaga indicando que sus primeras armas las hizo en *Mercurio Peruano* y *El Conciliador*, bajo la protección de José María Pando. Luego, en los primeros meses del gobierno de Orbegoso, redactó *El Hijo del Montonero*, centro de una graciosa polémica en que intervinieron *El Montonero*, *La Madre del Montonero* y *El Tío del Montonero*. Recuerda luego a *El Intérprete*, que Pardo redactó solo en Santiago de Chile, y elogia a *La Guardia Nacional* (que dirigió el escritor), al que llama "uno de los periódicos más notables que han aparecido en esta ciudad".

Basadre, quien, como se sabe, era un gran conocedor y gustador de la literatura, hace un importante distingo referido a Pardo. Dice:

“En el estudio de la producción de Pardo, aparte del sector meramente literario... se encuentra un sector político que puede dividirse en dos partes: la parte política personalista y la doctrinaria. La parte personalista se halla en su campaña periodística comenzada en la época de Gamarra, continuada en la época de Orbegoso, en los ataques a Santa Cruz y en la defensa de Vivanco. Esta labor periodística desdeñada en las *Obras completas* es muy importante. La parte doctrinaria está en algunos momentos de su obra personalista, sobre todo en *La Guardia Nacional*, pero se acentúa en sus páginas posteriores, sobre todo en *Constitución Política y Vaya una República*” (Basadre, 1949: t. II, pp. 405-406).

Las precisiones de Basadre sirven también de algún modo para Segura, quien si bien es cierto no tuvo (o casi) textos doctrinarios, sí escribió, en cambio, abundantes letrillas personalistas que no deben menospreciarse o separarse tajantemente de la producción estrictamente literaria. Lo que sí vale la pena dejar sentado es que ambos escritores tienen una parte definidamente costumbrista en su creación (los cuadros de costumbres y el teatro) y otra, las composiciones versificadas, que a veces son costumbristas y a veces no lo son.

c) *Manuel Atanasio Fuentes*. Más conocido como “El Murciélago” por el seudónimo que utilizó toda su vida, Fuentes se inicia en el periodismo a muy temprana edad. En efecto, cuando tenía solamente 19 años de edad hace sátira en *El Busca Pique* (1839). También colaboró en *La Época* (1862), *El Heraldo* (1854), *El Mercurio*, *El Monitor de la Moda*, *El Semanario Satírico* y *El Murciélago*.

Especialmente importantes son *El Mercurio* y *El Murciélago*. En relación con el primero, Raúl Porras hace el siguiente comentario:

“En 1862 don Manuel Atanasio Fuentes (El Murciélago), entusiasta promovedor de la cultura local, funda *El Mercurio* (1862-1865), diario comercial y político notable por su servicio informativo y por su amenidad a toda prueba, desde el editorial y la gacetilla reidora hasta los comunicados. Fuentes hace desde *El Mercurio* una risueña oposición al ministro, don José Gregorio Paz Soldán, ilustre hombre público cuyo mayor pecado político era, para El Murciélago, ser chato de narices. A la muerte de San Román, *El Mercurio* se pliega convenientemente Pezet” (Porras, 1970: p. 33).

Por su parte, Gargurevich escribe:

"*El Mercurio* (1862-1864). Diario. Un hombre extraordinario, Manuel Atanasio Fuentes, fundó este periódico que apareció entre noviembre de 1862 y diciembre de 1864. Fuentes ha sido uno de los escritores más prolíficos del país y en verdad es más conocido por sus revistas *El Murciélago* y *Aletazos del Murciélago* que por el diario citado" (Gargurevich, 1991: pp. 73-74).

Sin embargo, desde el punto de vista del costumbrismo, más importancia tiene *El Murciélago*, "incansable y eventual periódico satírico, en el que combatió a Castilla, a Pardo y a Piérola" (Porras, 1970: p. 77). En esta publicación aparecieron la mayoría de los artículos costumbristas de Fuentes, más tarde reunidos bajo el título *Aletazos del Murciélago*. Colección de artículos publicados en varios periódicos (París, 1866, 3 vols.). El propio Fuentes describió a *El Murciélago* como "periódico vespertino, volátil, espúreo, jocoso, político, gubernativo y de oposición... periódico que clava duro el diente, escrito por un pillo maldiciente". Ventura García Calderón confirma la aparición eventual del periódico al sostener que *El Murciélago* se publicó durante muchos años con interrupciones y cambios de tamaño y de periodicidad (García Calderón, 1938: t. I, p. 11).

La obra de Fuentes es un nuevo argumento para demostrar nuestra tesis de la estrecha relación existente en el Perú (como en otras latitudes) entre el costumbrismo y el periodismo. Pero Fuentes, a diferencia de Segura y Pardo, reunió en vida una buena parte de sus cuadros de costumbres, tanto en el referido *Aletazos del Murciélago* cuanto en la más importante de sus obras: *Lima. Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres* (París, 1867), que tiene toda una parte, "Brochazos y pinceladas", conformada por artículos costumbristas.

d) *Ramón Rojas y Cañas*. Este escritor costumbrista ha merecido poca atención de la crítica a pesar de que, como Manuel Atanasio Fuentes, también alcanzó a reunir sus artículos en un libro, *Museo de limeñadas* (1853), que en la actualidad ha desaparecido casi por completo. Maida Watson informa que pudo revisarlo en una copia fotostática del ejemplar existente en el Museo Británico. Por nuestra parte añadimos que el único ejemplar que nos ha sido posible encontrar en Lima es el existente en la Biblioteca Pedro Benvenuto Murrieta, de la Universidad del Pacífico, al que lamentablemente le faltan algunas hojas.

Una de las pocas informaciones por la que podemos saber que Rojas y Cañas hizo periodismo con frecuencia, consiste en una breve frase de

Raúl Porras: "Los más célebres gacetilleros de la época fueron Ramón Rojas y Cañas, el criollo de más ingenio que conoció Ricardo Palma" (Porras, 1970: p. 39). Añadimos que la época a que se refiere Porras es la que va de 1864 a 1895.

Complementariamente puede aducirse una carta que Manuel A. Segura dirigió a Ramón Rojas y Cañas el 23 de octubre de 1855, para agradecerle la crítica que don Ramón había publicado el día antes sobre la obra teatral de Segura *Nadie me la pega*. Puede deducirse de aquí que Rojas y Cañas ejercía con cierta regularidad la crítica teatral en publicaciones limeñas. Pero además la carta de Segura contiene algunas frases que conviene citar. Así Segura confiesa que:

"... la única idea que ha impulsado mi trabajo... ha sido la de estimular a los jóvenes de talento como Usted para que con más acierto que yo, se dediquen a una rama de la literatura que aunque no proporciona lucro personal entre nosotros, puede refluir, sin embargo, en lustre y honra de nuestra querida patria. Usted que estudia tan detenidamente nuestras costumbres y que se ha propuesto corregir sus vicios por medio de artículos de periódico, está llamado a desempeñar también esta misión animando su crítica en la escena..." (Cornejo Polar, J., 1955: pp. 165-166).

No cabe duda, pues, acerca del ejercicio periodístico que a través de cuadros de costumbres cumplió Rojas y Cañas, aunque no se pueda precisar órganos de publicación ni fechas. Más de una treintena de ellos, cabe suponer, son los que aparecen en *Museo de limeñadas*.

e) *Otros costumbristas y el periodismo*. Los casos citados no son, por supuesto, los únicos, pero sí los más importantes en la historia de esta permanente relación costumbrismo-periodismo en el Perú. Recordaremos algunos casos adicionales.

Entre los que hemos llamado antecedentes o precursores del costumbrismo, José Joaquín Larrión sería un buen ejemplo. Entre 1811 y 1814, en *El Cometa*, hizo periodismo satírico atacando al español Gaspar Rico y Angulo, quien tenía el periódico liberal *El Peruano*. Se piensa que colaboró también en *El Verdadero Peruano* y en *El Investigador* (1813-1814). Según Porras, mostró en ambas publicaciones "el don limeño de saber burlarse". Por ello el historiador lo califica como "nuestro primer poeta cómico" (Porras, 1919). Sobre *El Investigador* dice también Raúl Porras que en este periódico "a través de pequeños sueltos o comunicados se refleja toda la vida social de Lima, los problemas

urbanos, los chismes del vecindario y también, tamizados, los temores, inquietudes políticas de la época, los elogios de la Constitución de 1812 y las sátiras contra la Inquisición" (Porrás, 1970: p. 66). Larriva tuvo que ver también con el nuevo *Mercurio Peruano* que, entre otras cosas, le sirvió de tribuna para atacar a Felipe Pardo con motivo del estreno de *Frutos de la educación* (6 de agosto de 1830), que es, como sabemos, su primera comedia de costumbres.

Posteriormente, ya en la época del costumbrismo, cabe mencionar a Narciso Aréstegui (1828-1869), que aunque es más conocido por sus novelas *El Padre Horán* (1848) –por mucho tiempo considerada cronológicamente la primera novela peruana– y *El ángel salvador* (1872) también debe de haber escrito artículos costumbristas en periódicos de su tiempo y su ciudad (Cusco). Un poco después, José Antonio de Lavalle (1833-1893) publicó artículos de costumbres, pero sobre todo tradiciones en diarios y revistas.

En el diario *El Comercio*, entre 1839 y 1843, es decir, en sus primeros cuatro años de existencia, aparecen numerosos textos costumbristas. Muchos de ellos están firmados con seudónimo, de otros no aparece el autor y en varios casos se trata de autores no conocidos. Lo que sí es importante anotar es la presencia en esos cuatro años de algunos textos de costumbristas españoles. Así encontramos un relato y un poema de Bretón de los Herreros y 18 artículos costumbristas de Mesonero Romanos. Sin duda que esta presencia abundante de textos costumbristas españoles (que además deben de haber aparecido en otros periódicos o revistas) significó una influencia sobre los costumbristas peruanos.

Un caso especial lo constituye *Lima contra El Espejo de mi Tierra*, periódico publicado por Bernardo Soffia con el exclusivo fin, como lo indica el nombre, de combatir a *El Espejo de mi Tierra* de Felipe Pardo y Aliaga. El número inicial de la revistilla de Soffia siguió a los dos primeros de la de Pardo, por lo que se presume que debió de salir después del 8 de octubre de 1840 y antes del 17 del mismo mes, fecha en que Juan Antonio Ugarteche publica en *El Comercio* una defensa de *El Espejo de mi Tierra* ante los ataques de Soffia. En el mismo mes aparecen un segundo número y dos alcances. Los dos números tienen un solo texto que, con apariencia de artículo de costumbres, está dedicado íntegramente a atacar a Pardo y al contenido de *El Espejo de mi Tierra* en sus dos primeras entregas.

¿Quién era Bernardo Soffia, el iracundo detractor de Pardo y Aliaga? Por lo que parece era un hombre que luego de dedicarse al comercio en sus mocedades, abrazó la carrera militar desde la época de la expe-

dición libertadora de San Martín. Su participación en la azarosa vida político-militar de los años veinte y treinta le valió cierto reconocimiento que se traduce en su grado de sargento mayor. También era un gran aficionado al teatro y buscó con frecuencia el periodismo más que con fines literarios con el propósito de hallar desahogo a resentimientos y odios personales. No está clara la razón por la que *El Espejo de mi Tierra* lo indignó hasta el grado de publicar otro periódico dedicado a combatir el de Pardo. Puede pensarse, siguiendo la sensata reflexión de Alberto Tauro, que Soffia representaba el gusto popular primero desconcertado y luego malhumorado ante la dicción pulcra, el estilo correcto de Pardo y las críticas que lanzaba contra algunas costumbres de honda raigambre popular como el paseo de Amancaes.

La aparición de *Lima contra El Espejo de mi Tierra* fue registrada por Mariano Felipe Paz Soldán en su *Biblioteca Peruana* donde también se consigna: "redactor Bernardo Soffia y colaborador el poeta don Manuel Segura". A partir de esta información se ha generado una especie repetida hasta la saciedad acerca de una supuesta enemistad de Segura contra Pardo, que habría sido respondida por éste en iguales poco cordiales términos. Nada hay, sin embargo, que compruebe que Segura colaboró en el periódico de Soffia y en lo que se refiere a su distanciamiento de Pardo sólo algunas palabras aisladas o veladas alusiones podría hacerla suponer. Nos inclinamos a pensar, sin embargo, que más que enemistad lo que hubo era simplemente distancia entre dos personas que tenían distinta formación, diferente extracción social y diversos gustos.

4. A manera de conclusión

El necesariamente breve examen que acaba de hacerse acerca de las relaciones del costumbrismo con el periodismo en el Perú revela que si bien nuestros costumbristas aprovecharon del primer auge del periodismo nacional para difundir su obra, a su turno la prensa periódica se fortaleció, enriqueció y alcanzó a un mayor público gracias a los textos de escritores costumbristas nacionales y extranjeros que aparecieron con inusitada frecuencia en sus páginas.

Por otro lado, la presencia de artículos o cuadros de costumbres y de letrillas en los diarios y revistas nacionales de la época estudiada fue un factor determinante en el fortalecimiento de la opinión pública. La revisión crítica de este otro aspecto de la inserción del costumbrismo en la realidad social del Perú del siglo pasado confirma la importancia que tuvo en el proceso sociocultural del país en una decisiva etapa de su

historia. Es éste un tema que por ahora nos limitamos a apuntar, pero que requiere de un estudio sistemático y en profundidad.

Hora es, pues, de olvidar las actitudes prescindentes o de abierto desdén hacia el costumbrismo peruano. Ha llegado el momento, más bien, de llevar adelante estudios que desde diversos pero complementarios puntos de vista contribuyan a levantar su historia, que es, de algún modo y en buena proporción, la historia del Perú a partir de la Independencia y hasta finales del siglo XIX.

Bibliografía

ARRIOLA GRANDE, Maurilio

1950 *Don Manuel Ascencio Segura*. Lima: Editorial Trilce.

BASADRE, Jorge

1949 *Historia de la República del Perú*, 4a. Lima: Editorial Cultura Antártica. Dos volúmenes.

1983 *Historia de la República del Perú*, 7a. Lima: Editorial Universitaria. Once volúmenes.

BENVENUTTO MURRIETA, Pedro

1968 "Don Felipe Pardo y Aliaga". En: *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*. Nº 3, pp. 103-112.

CACHAY D., Roselena

1968 "Felipe Pardo y Aliaga". En: *Boletín de la Biblioteca Nacional*. Año XXII-XXIII, Nos. 45-48. Lima, primer y segundo semestres, pp. 3-27.

CASTRO RAWSON, Margarita

1971 *El costumbrismo en Costa Rica*. San José: Imprenta Lehmann (segunda edición).

CORNEJO POLAR, Antonio

1984 "Inmediatez y perennidad: la doble audiencia de la literatura de la fundación de la república". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año X, Nº 20. Lima, segundo semestre, pp. 45-54.

CORNEJO POLAR, Jorge

1955 "Manuel Ascencio Segura. Su teatro". Tesis para optar el doctorado en Letras. Universidad Nacional de San Agustín, Facultad de Letras, Arequipa (mimeógrafo).

- 1967 *Dos ensayos sobre Pardo y Aliaga*. Arequipa: edición del autor.
 1970 *Sobre Segura*. Arequipa: Universidad Nacional de San Agustín, Dirección de la Investigación.
 1987 *Manuel Ascencio Segura*. Lima, Biblioteca Visión Peruana N° 11.

CORREA CALDERÓN, E.

- 1964 *Costumbristas españoles* (estudio preliminar y selección de textos). Tomo I. Madrid: Editorial Aguilar (segunda edición).

DE LA FUENTE BENAVIDES, Rafael (Martín Adán)

- 1968 *De lo barroco en el Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

DELGADO, Washington

- 1980 *Historia de la literatura republicana. Nuevo carácter de la literatura del Perú independiente*. Lima: Ediciones Rikchay Perú. N° 11.

ESCOSURA, Patricio de la

- 1870 Discurso de Excmo. Sr. D. Patricio de la Escosura, individuo de número de la Academia Española, leído ante esta corporación en la sesión inaugural de 1870: "Tres poetas contemporáneos: Felipe Pardo, Ventura de la Vega, José Espronceda". Madrid: Imprenta y estereotipia de Rivadeneyra.

FERNÁNDEZ C., Justo

- 1964 *Abelardo Gamarra, el Tinante. Vida y obra*. Cusco: edición del autor (Tesis presentada en la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica del Perú).

GALARRETA GONZÁLEZ, Julio

- 1951 *El Perú en Abelardo Gamarra*. Lima: Ediciones Trilce.
 1974 *Abelardo Gamarra, educador peruano*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal. Programa Académico de Educación.
 1974 *Homenaje a Abelardo Gamarra* (Prólogo y recopilación de Julio Galarreta González). Lima: edición del autor.

GARCÍA CALDERÓN, Ventura

- 1938 *Costumbristas y satíricos - De Terralla a Yerovi*. París, Biblioteca de Cultura Peruana. N° 9, Desclée de Brower (Selección bibliografía, nota preliminar, notas de Ventura García Calderón).

GARGUREVICH, Juan

1991 *Historia de la prensa peruana*. Lima: La Voz/Ediciones.

GARLAND ROEL, Eduardo

1914 "Manuel A. Segura. Sus comedias, artículos y poesía". Tesis de bachillerato en Letras. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

LASTRA, Pedro

1972 *El cuento hispanoamericano del siglo XIX (notas y documentos)*. New York: Helmy Giacomani, (ed.) Adelphi University, Garden City (impreso por Ed. Universitaria, Chile).

MACERA, Pablo

1977 "El periodismo en la Independencia". En: *Trabajos de historia*, tomo II. Lima: Instituto Nacional de Cultura, pp. 325-342.

MIRÓ QUESADA SOSA, Aurelio

1968 "Don Felipe Pardo en la Academia". En: *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*. Nº 3. Lima, pp. 11-55.

MIRÓ QUESADA LAOS, Carlos

1958 "Felipe Pardo y Aliaga en el periodismo peruano". En: *De Santa Rosa a la Perricholi (páginas peruanas)*. Lima: Talleres Gráficos de P.L. Villanueva, pp. 236-245.

MONSIVÁIS, Carlos

1980 *A ustedes les consta*. Antología de la crónica en México. México: Ediciones Era.

MONTESINOS, José F.

1960 *Costumbrismo y novela*. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

PANIZO Y ORBEGOSO, Federico

1901 *Dos tesis sobre Manuel A. Segura*. Lima: Librería escolar e imprenta de E. Moreno.

PICÓN SALAS, Mariano

1958 *Satíricos y costumbristas venezolanos* (selección y prólogo). Lima: Primer Festival del Libro Popular Venezolano. Dos volúmenes.

PORRAS BARRENECHEA, Raúl

- 1919 *Don Joaquín de Larriiva*. Lima: Conversatorio Universitario.
1926 "Don Felipe Pardo y Aliaga". En: *Boletín Bibliográfico*. Lima: Biblioteca Central de la Universidad Nacional de San Marcos, primer semestre, pp. 165-174.
1952-53 "Don Felipe Pardo y Aliaga, satírico limeño". En: *Revista Histórica*. Lima: Instituto Histórico del Perú, N° XIX, pp 41-60; N° XX, pp. 237-304.
1970 *El periodismo en el Perú*. Lima: Instituto Raúl Porras Barrenechea, ediciones del sesquicentenario.

PRADO CHIRINOS, José

- 1974 *Los primeros cinco años de El Comercio (1839-1843)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Instituto Raúl Porras Barrenechea, Serie Hemerográfica de la Literatura Peruana, N° 2.

SÁNCHEZ, Luis Alberto

- 1976 *El señor Segura, hombre de teatro*. Vida y obra con textos y documentos originales. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Dirección Universitaria de Biblioteca y Publicaciones (segunda edición, definitiva).
1989 *La literatura peruana*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú (sexta edición).

SCORZA, Manuel

- 1957 *Satíricos y costumbristas* (selección de Manuel Scorza). Lima: Patronato del Libro Peruano/ Segundo Festival/ Autores de la Colonia, Emancipación y República. N° 10 (Estudio preliminar de Raúl Porras Barrenechea).

TAMAYO VARGAS, Augusto

- 1968 "Tres retratos de Felipe Pardo y Aliaga". En: *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* N° 3. Lima: pp. 57-101.
1976 *Literatura peruana*. Lima: Librería Studium Editores (cuarta edición).

TAURO DEL PINO, Alberto

- 1950 "Dos periódicos peruanos redactados por Felipe Pardo y Aliaga". En: *Mercurio Peruano*. Año XV-XXXI, N° 275. Lima, febrero, pp. 54-63.
"Felipe Pardo y Aliaga, periodista". En: *Revista Interamericana de Bibliografía, segunda época*. N° XII, Washington D.C., pp. 89-137.

UGARTE CHAMORRO, Guillermo

1968 "Felipe Pardo y Aliaga, fundador de la crítica de teatro en el Perú". En: *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* Nº 3. Lima, pp. 113-120.

VALENZUELA LANDA, Alejandro César

1974 *Guía hemerográfica de El Perú Ilustrado*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Instituto Raúl Porras Barrenechea, Serie Hemerográfica de la Literatura Peruana, Nº 1.

VARILLAS MONTENEGRO, Alberto

1964 *Felipe Pardo y Aliaga*. Lima: Biblioteca Hombres del Perú. Segunda serie. Nº XIX.

WATSON ESPENER, Maida

1980 *El cuadro de costumbres en el Perú decimonónico*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

XAMMAR, Luis Fabio

1945 "*El Murciélago*" en la literatura peruana. Lima: Librería e Imprenta Gil.

Relaciones entre el costumbrismo peruano y el español

I

Como es sabido, hay dos maneras de entender la noción literaria de costumbrismo. En un sentido muy general la denominación de costumbrismo puede englobar todas aquellas composiciones que de un modo u otro presentan las costumbres típicas de un país, de una región o de una ciudad, pero sin que sea esta presentación su principal propósito. Un gran número de obras del pasado y del presente de la literatura universal quedarían así comprendidas dentro del marco demasiado amplio e impreciso de esta definición que no es, ciertamente, la que ahora utilizamos. Pero de acuerdo con un criterio más estricto, el costumbrismo es solamente cierto tipo de literatura cuyo principal y con frecuencia excluyente objetivo consiste en la pintura (a veces crítica, a veces elogiosa) de los usos o hábitos peculiares de la población de una determinada área geográfica y social. Esta finalidad de retrato casi directo de la realidad social en lo que tiene de más aparente, esta aproximación tan estrecha entre el referente real y su versión textual (casi no hay espacio para la ficción literaria propiamente dicha), desplaza o subordina por lo general a la búsqueda propiamente estética. “Un placer desinteresado, un interés puramente estético, no es nunca, a lo que parece, el móvil de un escritor de costumbres”, llega a decir uno de los más destacados especialistas en el tema, el crítico español José F. Montesinos (Montesinos, 1960: p. 48).

Por otro lado, el costumbrismo, cuya mirada se dirige sólo a la circunstancia presente, da origen a una forma literaria específica: el cuadro o artículo de costumbres, cuya aparición en Francia, a finales del siglo XVIII, marca precisamente el surgimiento de esta manera literaria. Debe anotarse, sin embargo, que el costumbrismo se vale también de otras formas como la comedia (de costumbres) y la poesía festiva o satírica.

En el presente estudio nos referimos sólo al costumbrismo en su acepción rigurosa y tomamos como período sujeto a investigación el que va de fines del siglo XVIII a la segunda mitad del XIX, que es el momento de auge de esta modalidad primero en España y Francia y luego en América Latina y el Perú. Y dentro de estos límites buscamos desarrollar un análisis comparativo entre los dos costumbrismos, el peruano y el español, tal como se expresa en sus principales representantes.

Debe advertirse finalmente que las páginas que siguen son parte de un proyecto mayor: el estudio sistemático del costumbrismo en Perú y en Latinoamérica dentro de los límites de la franja cronológica ya indicada.

II

Expuestos así los propósitos y alcances de este trabajo, no faltará quien se pregunte por las razones justificativas de tal tipo de investigación, habida cuenta de que ni en el Perú, ni en la América Hispana, ni en España misma, el costumbrismo cuenta con cultores que hayan alcanzado el nivel de la excelencia artística (con la relativa excepción de Mariano José de Larra). Ante inquietudes o dudas como éstas habría que responder, en primer término, que el interés por el costumbrismo se halla ampliamente fundamentado, desde la perspectiva latinoamericana, por el rol que este movimiento literario cumple en el proceso general de la historia de los países de Hispanoamérica (y no sólo en la serie literaria).

En efecto, como apuntó con acierto Mariano Picón Salas: "El costumbrismo es la primera vía no digamos hacia lo autóctono, pero por lo menos hacia lo circundante, en el proceso de nuestras letras" (Picón Salas, 1958: tomo I, p. 9). Y como así es en verdad, resulta que por esta vía puede descubrirse algo aún más significativo: que el costumbrismo del siglo XIX en América Latina fue el primer intento después de la Independencia, de lo que ahora se denominaría búsqueda de la identidad nacional. Ya lo anotó sagazmente el ensayista mexicano José Luis Martínez al sostener:

"La boga que alcanzó el costumbrismo, sobre todo en Perú, México, Cuba, Colombia, Chile y Venezuela, no se debía exclusivamente al deseo de imitación de los modelos españoles Mesonero Romanos, Larra, Estébanez Calderón, sino que

respondía también a la urgencia de identificación que sentían nuestros escritores y a aquella búsqueda de expresión nacional y original" (Martínez, 1972: p. 37).

Y menciona dos elementos importantes: la identidad y la expresión propia, lo peruano en el caso que nos ocupa. De modo audaz e imaginativo lo dice otro escritor mexicano, Carlos Monsiváis, quien, al referirse a su compatriota el costumbrista Guillermo Prieto, ha escrito:

"La suya es una visión típicamente fundadora: el costumbrismo que inspirado en la obra de Larra entusiasmaba a Prieto no es devoción de aldea sino inicio beligerante; nuestras costumbres *son la primera utopía* que inadvertidamente habitamos, el molde imprescindible para averiguar nuestra identidad y vislumbrar nuestro porvenir" (Monsiváis, 1980: p. 348. Resaltado de JCP).

De modo que esta incipiente y algo balbuceante búsqueda-afirmación de la identidad es uno de los motivos por los que el costumbrismo, en el contexto latinoamericano, significa algo importante a pesar de no contar con escritores excepcionales. Debe recordarse complementariamente que el costumbrismo es cronológicamente la primera literatura de la América Latina emancipada de la dominación europea (solamente lo acompañan en estos primeros y agitados tiempos republicanos, la poesía épica celebratoria de las glorias de las guerras de independencia, como la *Oda a la victoria de Junín* del ecuatoriano José Joaquín Olmedo y la sátira, que muy a menudo se confunde con la literatura de costumbres, aunque la difusión fue notablemente menor). En efecto, mientras que desde su observatorio londinense el eminente venezolano Andrés Bello predicaba que la literatura de los pueblos americanos acabados de emanciparse debería seguir los rumbos del descriptivismo paisajista o del aprovechamiento de la historia (como lo enseña en las famosas silvas *Alocución a la poesía* y *La agricultura de la zona tórrida* de 1823 y 1826), los primeros escritores de la América republicana prefieren casi unánimemente —como si hubiera mediado un acuerdo— la opción costumbrista en sus diversas formas (cuadros, comedias, letrillas). Y siguieron por el mismo camino incluso cuando el romanticismo llega y se extiende por el continente a mediados del XIX. Más aún, en forma insólita y francamente anacrónica, el costumbrismo continúa practicándose en Latinoamérica (aunque a la vez que otras modalidades literarias) a fines de la centuria pasada y hasta los comien-

zos de la actual, como lo demuestran, entre varios otros, los casos de Abelardo Gamarra (1852-1924) en el Perú y de Manuel González Zeledón "Magón" (1864-1916) en Costa Rica.

Es indudable que el predominio casi exclusivo del costumbrismo durante las primeras décadas republicanas y su larga supervivencia (aunque la explicación de esta última escapa a los límites de este estudio) responden a varios motivos, no todos los cuales son estrictamente literarios. Así, parece evidente que, con lucidez o confusamente, la mayoría de costumbristas americanos buscaban en sus escritos (a más de la identidad y la expresión original ya mencionadas) consolidar la recién lograda emancipación. Trataban, con harta ingenuidad y mucha buena intención, de demostrar que cada país no solamente era diferente a los demás sino también adulto (por eso tenía costumbres peculiares) y había entonces una adicional justificación para la independencia. Volvamos a Monsiváis:

"No será posible integrar la nacionalidad sin saber cómo vestimos, qué comemos, cómo disfrutamos de las tertulias, de qué manera encarnamos el sentimiento heroico, qué leemos, qué nos apasiona, qué bailamos, qué tipos populares admiramos o tenemos o nos divierten, en qué muebles distribuimos nuestros afanes de conversación memorable y sociedad esplendente" (Monsiváis, 1980: p. 348).

Y agreguemos ahora otra nota coincidente de Margarita Castro Rawson, escritora costarricense especializada en el tema:

"No es fácil romper con un pasado de trescientos años y, por eso, lo colonial respecto a gobierno, costumbres, etc., no termina cuando la América Hispana adquiere su independencia. A pesar de los muchos esfuerzos por crear un estilo típico americano, casi todos los escritores seguían imitando modelos españoles y franceses. 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 período de formación" (Castro Rawson, 1971: p. 31).

Pero hay todavía otras razones que explican que el costumbrismo cumpla funciones importantes en el desarrollo cultural latinoamericano. Una de ellas es que, de la mano con el periodismo, que es su principal

medio de expresión, el costumbrismo contribuye decisivamente a la formación de la opinión pública en general y al crecimiento del público literario en particular. El costumbrista, en efecto, piensa más en el periódico o en la revista que en el libro. Su instrumento preferido, el artículo o cuadro de costumbres, es un texto breve cuyo destino natural es la publicación periódica. Igual ocurre con las tan difundidas letrillas. Y cuando el costumbrista prefiere la comedia tampoco piensa en su publicación en libro, sino en la inmediata puesta en escena. Ocurre que por su propia naturaleza, la literatura costumbrista requiere de un contacto directo y rápido con el público. Como su materia es el presente, la actualidad, las costumbres o hábitos de hoy, es necesario que sus textos lleguen pronto a lectores o espectadores de ese mismo ámbito temporal, que son sus destinatarios normales y con quienes se busca establecer un diálogo fluido, cosa que efectivamente ocurre. Los cuadros, las letrillas, las comedias de costumbres generan casi siempre cartas, protestas, aplausos o pifias (rectificaciones o respaldos) del público, que de algún modo se siente aludido y no pierde tiempo en dejar oír su voz.

Por otra parte y ya en la esfera de lo propiamente literario, está fuera de toda duda que el costumbrismo cumple una doble, significativa función: por un lado, es una especie de escuela de realismo, habitúa al escritor a tratar con la realidad cercana e inmediata y a trasponerla en literatura (y habitúa igualmente al público a ver y gustar de la realidad convertida en formas literarias). No debe olvidarse que en la época colonial, la realidad (desde la del paisaje hasta la social) aparecía poco en los textos literarios. De modo que, en este sentido, el costumbrismo fue una innovación que sin mayores pretensiones ni anuncios espectaculares marca una clara diferencia con el período previo, el de la dominación europea. Y complementariamente, el costumbrismo (en este caso sólo el narrativo: el cuadro o artículo de costumbres) se configura evidentemente como una preparación para el surgimiento de la novela y el cuento.

En el caso peruano, esta labor preparatoria se percibe claramente al constatar que la primera novela escrita y publicada en el Perú, *El Padre Horán* (1848), es la obra de un escritor costumbrista, Narciso Aréstegui, quien se "alinea dentro del costumbrismo de la época" y "lle-
vaba el signo del costumbrismo reinante" (Tamayo Vargas, 1976), lo que se demuestra además con el subtítulo *Escenas de la vida del Cuzco* que tiene la obra. Incluso, la primera novela del romanticismo peruano, *Julia* (1861), de Luis Benjamín Cisneros, sigue la misma tendencia al llevar como título alternativo: *Escenas de la vida en Lima*. Cosa semejante

puede afirmarse de la mayoría de los países de América Latina y aun de España, donde se produce la misma acción preparatoria del costumbrismo en relación con la gran novela realista de fines del XIX, como lo ha demostrado ampliamente José F. Montesinos en su indispensable y brillante estudio *Costumbrismo y novela* (1960), cuyo subtítulo es altamente revelador: *Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*.

De modo, pues, que son muchas las motivaciones que existen para que un crítico latinoamericano (peruano en este caso) se interese en el costumbrismo y su múltiple rol en nuestra historia cultural. Y como, desde antiguo, se ha señalado la presencia de los llamados "modelos" españoles sobre la literatura costumbrista de la América Hispánica, resulta también del todo explicable el ensayar una mirada comparativa, aunque referida en este caso sólo al Perú y España, en el período ya señalado.

III

Para iniciar propiamente el estudio comparativo del costumbrismo peruano y español entre fines del XVIII y las seis primeras décadas del XIX, que es el objetivo central de la presente investigación, parece adecuado elaborar como paso previo un listado cronológicamente pautado de los principales costumbristas y el inicio de sus trabajos literarios tanto en España como en el Perú. Este simple expediente arrojará luces sobre las posibilidades reales de una influencia de los escritores hispanos sobre los peruanos, relación de dependencia o de derivación que ha sido siempre supuesta de modo explícito o tácito por la crítica.

De la amplia serie de costumbristas españoles tomamos sólo a los más destacados, que son a la vez a quienes con más frecuencia se les señala como influyentes sobre sus colegas peruanos. Son ellos: Ramón de la Cruz (1713-1794), Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873), Serafín Estébanez Calderón (1799-1837), Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882), Mariano José de Larra (1809-1837). Y del lado peruano escogemos a los principales representantes de la tendencia, que son: Manuel Ascencio Segura (1805-1871), Felipe Pardo y Aliaga (1806-1868), Manuel Atanasio Fuentes (1820-1889) y Ramón Rojas y Cañas (1830-1881).

Del listado que antecede se desprende con claridad que, salvo el caso de Ramón de la Cruz, los más representativos costumbristas españoles son prácticamente coetáneos de sus pares peruanos, lo que comienza a sembrar dudas acerca de la viabilidad del influjo español

siempre aceptado por la crítica. Y la duda crece si cotejamos las fechas de aparición o estreno de las primeras obras de unos y otros escritores y descubrimos que el primer estreno de Bretón de los Herreros es de 1824 (*A la vejez viruelas*) y que los primeros textos costumbristas de Larra, Estébanez y Mesonero son, respectivamente, de 1828, 1829 y 1832; mientras que el inicio del costumbrismo en el Perú puede datarse en 1830 con el estreno de *Frutos de la educación*, la primera comedia de Felipe Pardo y Aliaga.

Como se ve, los datos cronológicos, aunque aportan luces para la comprensión del fenómeno que venimos estudiando, no son suficientes para entenderlo a cabalidad y se constituyen más bien en una invitación para profundizar en el tema, cosa que haremos estudiando separadamente los casos de los dos más importantes costumbristas peruanos: Felipe Pardo y Aliaga y Manuel Ascencio Segura.

IV

Felipe Pardo y Aliaga es autor de las comedias costumbristas *Frutos de la educación* (estrenada en 1830 y primera aparición formal del costumbrismo en el Perú), *Una huérfana en Chorrillos* (1833) y *Don Leocadio o el aniversario de Ayacucho* (1833). También lo es de un cierto número de letrillas de tipo costumbrista como "El carnaval de Lima", "Corrida de toros", "El ministro y el aspirante" (que son las más celebradas). Pero tal vez el más importante aporte de Pardo a la literatura del costumbrismo peruano esté dado por la fundación y dirección de *El Espejo de mi Tierra*, periódico de costumbres que aunque sólo alcanzó a publicar un prospecto y dos números en 1840 y uno tercero en 1859, contiene textos memorables. En primer lugar el prólogo, que es el único manifiesto, si así puede decirse, del costumbrismo peruano. Y luego sus dos únicos, pero excelentes artículos de costumbres: "Un viaje" y "El paseo de Amancaes". Además, la larga composición versificada "Constitución política", que es a la vez que una crítica a las cartas constitucionales que hasta entonces había tenido el Perú republicano, un descarnado retrato de la manera de pensar y actuar de la clase política de entonces y en general una pesimista visión del Perú. Debe recordarse que Pardo escribió también un considerable número de poesías no costumbristas.

Para la cuestión de relación entre costumbristas peruanos y españoles de la que aquí tratamos, es importante recordar que Felipe Pardo, hijo de un alto funcionario del gobierno virreinal español y miembro de una familia aristocrática, se formó en gran parte en España, donde per-

maneció entre 1821 y 1828 (es decir, entre sus 15 y 22 años). Durante este tiempo Pardo siguió estudios, entre 1821 y 1823, "en el Colegio de la Calle San Mateo, del que era Director don Juan M. Calleja, Regente de Estudios don Alberto Lista y Profesor de Literatura don José Gómez de Hermosilla" (Monguió, 1973: p. 2). Por haberse cerrado dicho colegio nuestro escritor tuvo que seguir sus estudios entre 1823 y 1826 en la casa de Alberto Lista, quien daba allí clases particulares. Pero Pardo y Aliaga además fue miembro de la Academia del Mirto, fundada en abril de 1823, a la que concurrían los alumnos de Lista que gustaban o practicaban la literatura (como, además de Pardo, José de Espronceda, Ventura de la Vega, Mariano Roca de Togores).

Dado el carácter del colegio, en el que el sector literario estaba en manos de José Gómez de Hermosilla, "el genuino representante de la intolerancia" clasicista, como lo llama Francisco Blanco García (Blanco García, 1899: tomo 1, p. 397), y de don Alberto Lista, quien, aunque de criterio más amplio y de ideas liberales ("La doctrina enseñada por Lista e incluso su mensaje poético de estos años estaba en consonancia con las ideas y creencias liberales que respiraba toda la juventud europea y los más de sus hombres de letras"; Juretschke, 1951: p. 100), al igual que el primero tampoco sentía simpatía por el naciente costumbrismo, cabe suponer con fundamento que no fue en el Colegio de San Mateo ni tampoco en la Academia del Mirto donde Felipe Pardo pudo haber descubierto y gustado del costumbrismo.

Por ello ha de entenderse que tal descubrimiento y afición debe de haber surgido de sus contactos con el ambiente literario madrileño en general y más específicamente de la lectura de la prensa periódica y aun de su posible concurrencia a las primeras representaciones del teatro de Bretón de los Herreros. Seguramente pudo presenciar también algunos de los numerosos sainetes de Ramón de la Cruz, que, aunque estrenados a fines de la centuria anterior, seguían representándose con alguna frecuencia en los teatros madrileños.

Y aunque no hay seguridad absoluta sobre lo anterior, no cabe en cambio dudar de las afirmaciones del propio Pardo, quien es autor del único texto que pudiera describirse como teórico o programático del costumbrismo peruano: el prospecto del 10 de septiembre de 1840 al periódico de costumbres que él mismo fundara, dirigiera y redactara en su totalidad, *El Espejo de mi Tierra*. En efecto, luego de explicar que los temas que ha de tratar "son principalmente las costumbres", invoca a una serie de antecesores ilustres (el inglés Addison, los franceses La Bruyère y Jouy, el español Cervantes), menciona expresamente a Larra

y dice que éste “y otros en nuestros días, con pequeñas diferencias, se puede decir que han escrito para sociedades formadas en las que tienen las costumbres una estabilidad que rara vez se pierde a los esfuerzos de los censores”, explicando luego que su caso es más favorable ya que el período de transición y crisis que significó la Independencia “ha grabado en las costumbres el mismo carácter de inestabilidad que afecta a todas las cosas en semejante crisis”. Más adelante, siempre en su propósito de explicar el tipo de literatura que hace y de justificarla, agrega:

“Tercero. Que a nadie se le ha ocurrido llamar enemigos de la Gran Bretaña a Addison, ni a Sterne, ni enemigos de Francia a Mercier, La Bruyère, Joui (sic), Balzac y mil otros, ni a Larra y Mesonero enemigos de la España porque hayan explorado con su pluma tertulias, comilonas, talleres, academias, tribunales y ministerios; en una palabra, porque hayan hecho de la sociedad entera materia de sus escritos” (*El Espejo de mi Tierra*, 1971: pp. 31-47).

La anterior es una cita importante para nuestro interés, no sólo porque se menciona a Larra y Mesonero, sino porque se demuestra buen conocimiento de la literatura costumbrista.

En este sentido cabe recordar el comentario de Luis Monguió en relación con la letrilla “La lavandera” de Pardo y Aliaga, la cual le trae el recuerdo de que el mismo Pardo habla también de lavanderas en el artículo de costumbres “Un viaje”, todo lo cual lo relaciona con el cuadro de costumbres “La lavandera” de Bretón de los Herreros, que aparece publicado en el volumen colectivo *Los españoles pintados por sí mismos* de 1843 (Monguió, 1973: p. 206). Lástima que la letrilla de Pardo no tenga fecha, lo que pudiera arrojar mayores luces sobre esta posible vinculación puntual.

Monguió aporta otro dato interesante: la amistad de Pardo y Aliaga con Bretón de los Herreros. Dice:

“Tuvo también la satisfacción de que en su sesión del 16 de febrero de 1860, la Real Academia Española, a propuesta de sus viejos amigos Vega, Roca de Togores, Segovia, Mora y Bretón de los Herreros, le eligiera miembro correspondiente, el primero de los escritores peruanos que lo fue” (Monguió, op. cit.: p. 10).

Y Augusto Tamayo Vargas, en su *Literatura peruana*, acota por su parte:

"... Felipe Pardo, satírico costumbrista, que ha de recoger hábilmente (en España) los primeros artículos de Larra y las expresiones cómicas de Bretón de los Herreros y también la literatura polemista del siglo XVIII... En la Academia del Mirto, Pardo tuvo una disciplinada orientación clásica; en el ambiente de España se nutrió del costumbrismo de Mesonero Romanos..." (Tamayo Vargas, 1976: tomo II, p. 15).

Para terminar con el estudio de Pardo y sus posibles relaciones con el costumbrismo español, revisaremos brevemente el ya citado prospecto de *El Espejo de mi Tierra* y los textos de Mesonero Romanos: "Las costumbres de Madrid", introducción a la primera serie de su *Escenas matritenses*, "La casa a la antigua" de abril de 1833 y "El Observatorio de la Puerta del Sol" (1836), introducción a la segunda serie de las *Escenas*, que son, como el prospecto de Pardo, breves declaraciones de principios y objetivos.

Pardo explica lo propicio de la situación peruana de las primeras décadas republicanas para el desarrollo del costumbrismo. Indica así:

"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 [recuérdese que la Independencia del Perú se proclamó en 1821] 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 por sus cimientos al fuerte embate de la revolución. ¿Qué coyuntura más favorable para los escritores que quieren mejorarlas? Lejos de mí la idea jactanciosa de dar el tipo a que ellas deban sujetarse. Quede reservada a otros esta gloria y básteme a mí la de ser el primero que ponga la planta en campo todavía no pisado por huella humana y en donde después podrán formar anchas y cómodas veredas ingenios más favorecidos del cielo que el pobre diablo que escribe estos renglones" (Pardo, 1971: p. 34).

Por su parte, Mesonero Romanos, también conocido como el "Curioso Parlante", afirma:

“El transcurso del tiempo y los notables sucesos que han mediado desde los últimos años del siglo anterior han dado a las costumbres de los pueblos nuevas direcciones, derivadas de los grandes intereses y pasiones que pusieran en lucha las circunstancias... Los españoles, aunque más afectos, en general, a los antiguos usos, no hemos podido menos de participar en esta metamorfosis, que se hace sentir tanto más en la Corte por la facilidad de las comunicaciones y el trato con los extranjeros. Añádanse a estas causas las invasiones extranjeras repetidas dos veces en este siglo, la mayor frecuencia de los viajes exteriores, el conocimiento muy generalizado de la lengua y la literatura francesas, el entusiasmo por sus modas y, más que todo, la falta de una educación sólidamente española, y se conocerá la necesidad de que nuestras costumbres hayan tomado un carácter galohispano, peculiar del siglo actual...”.

En “Mi calle”, de enero de 1837, Mesonero vuelve sobre el tema:

“Empero aquellos acontecimientos, aquella vitalidad asombrosa de este siglo del vapor que atravesamos, imprimirá a las costumbres su reflejo, prestan al nuestro su carácter rápido e indeciso; y bajo este aspecto entra en la jurisdicción del ‘Curioso’ el considerarle no ya en los profundos y enmarañados bosques de la ciencia política, no en el animado cuadro de la historia contemporánea, sino en el no menos armónico y consecuente de los usos y costumbres populares. Quédese para espíritus más elevados, para plumas mejor cortadas, el indagar y devolver las causas; mi natural cortedad me limita a los efectos más prosaicos y palpables”.

Y más adelante reitera:

“Vuelvo a repetirlo: el espectáculo de nuestras costumbres actuales, de estas costumbres indecisas, ni originales del todo ni del todo traducidas, ni viejas ni nuevas, ni buenas ni malas, ni serias ni burlescas... Todos estos vaivenes, todas estas inconsecuencias, toman forma material por decirlo así, en nuestras casas, en nuestros trajes, en nuestras diversiones, en nuestros placeres, en los usos, en fin, más indiferentes de nuestra vida privada”.

Hay, sin duda, en estas reflexiones un elemento común al español y al peruano: el costumbrismo se desarrolla mejor en una época de crisis, de cambio en las ideas y en los modos de vivir individuales y colectivos.

Hay también coincidencias entre los puntos de vista de Mesonero y Pardo en relación con otros dos asuntos: el propósito de corregir los defectos de las costumbres y la reiterada advertencia de que sus críticas no se refieren a ninguna persona en particular sino a tipos en general. Sobre lo primero, más que frases concretas de ambos escritores lo que hay es la actitud general que se desprende del conjunto de las respectivas obras. Y en cuanto a lo segundo, se pueden traer a colación otros fragmentos del prospecto ya mencionado de Pardo:

"Así que no den en la flor que antes he indicado de buscar los originales de mis personajes que no serán nunca copias de una persona de carne y hueso, sino la encarnación del carácter que se trata de presentar; y esta encarnación no se verificará tomando los rasgos propios de un individuo existente, sino escogiendo los accidentes más notables que acompañan a la manía, preocupación o vicio de cualquier género que se intente censurar".

De modo más breve, el "Curioso Parlante", en "Las costumbres de Madrid", dirá: "Empero, nadie podrá quejarse de ser el objeto directo de mis discursos, pues deben tener entendido que cuando pinto no retrato". Y en "El Observatorio de la Puerta del Sol" repetirá: "El bosquejo fiel aunque incorrecto de éstas [las costumbres] y no su historia, es lo que me propongo delinear: los caracteres que necesariamente habré de describir no son retratos, sino tipos o figuras, así como yo no pretendo ser retratista sino pintor".

Por lo demás, existen otras coincidencias entre los temas tratados por Pardo y por los costumbristas españoles. Así, por ejemplo, la pintura crítica de las fiestas de carnaval, las corridas de toros, las fiestas religiosas, las reuniones sociales.

La gran pregunta, sin embargo, debe ser la que busque responder si todos los puntos de contacto citados (y otros más que pudieran invocarse) entre Felipe Pardo y Aliaga y los costumbristas españoles son producto de la influencia o el ejemplo de éstos sobre Pardo o si se trata simplemente de que todos (peruanos y españoles) estaban inmersos en una común atmósfera: la de predominio del costumbrismo literario. Naturalmente que es muy difícil proponer una respuesta precisa y satisfactoria, no obstante lo cual pienso que pueden adelantarse los siguientes planteamientos:

- a) Pardo y Aliaga descubrió las posibilidades del costumbrismo como manera literaria y sobre todo como instrumento para la

corrección de usos sociales durante su estancia en España, por medio de la frecuentación del teatro costumbrista (seguramente asistió a las representaciones de las comedias de su amigo Bretón de los Herreros —como la ya citada *A la vejez viruelas* en 1824 o las siguientes *Los dos sobrinos*, *Achaques a los vicios* y *A Madrid me vuelvo*— así como a las de las piezas de otros costumbristas menores) y de la lectura de textos de esta modalidad, aunque no los de Larra, Mesonero y Estébanez, que son posteriores a su vuelta al Perú.

- b) Ya en el Perú, Pardo debió de haber seguido leyendo obras de autores costumbristas españoles como se desprende de sus referencias a Larra y Mesonero en el prospecto de *El Espejo de mi Tierra*.
- c) A pesar de lo dicho, no es posible afirmar con seguridad que haya existido una influencia específica de ningún autor español sobre Pardo y Aliaga. Se trata más bien, como señalábamos, de un modo literario que se acomodaba bien a las inquietudes de Pardo por el mejoramiento de la sociedad peruana.
- d) La lectura de los textos de Pardo, especialmente del tantas veces citado prospecto que es como el “manifiesto” del costumbrismo peruano, permite descubrir además otro dato importante que es la admiración del escritor peruano por autores ingleses como Joseph Addison (1672-1719) y franceses como Victor-Joseph Étienne (conocido como De Jouy, quien vivió entre 1764 y 1840). Haciendo un poco de historia se comprobará que Addison, fundador de periódicos como *The Tatler* y *The Spectator*, es citado con frecuencia por costumbristas españoles e iberoamericanos como un antecedente importante del costumbrismo, junto a los también ingleses Richard Steele y Laurence Sterne. De manera aun más entusiasta, el francés De Jouy y otros como Louis Sébastien Mercier (1740-1814) son citados como maestros por un gran número de costumbristas de España y de Latinoamérica. Ahora bien, como cronológicamente estos franceses son anteriores a los costumbristas españoles, puede aventurarse la hipótesis, sujeta como todas a ulterior confirmación, que la fuente común del costumbrismo español e hispanoamericano estuvo en Francia, y especialmente en Jouy (hoy totalmente olvidado), cuya fama y popularidad fueron muy grandes en la España de la primera mitad del siglo XIX y en la América Hispana de la misma época. A Jouy, por lo demás, se le atribuye con fundamento ser el creador del

cuadro o artículo de costumbres, lo que lo convierte en el fundador del costumbrismo en sentido estricto.

Sobre la hoy inexplicable influencia de Jouy en los costumbristas españoles (no era un escritor de verdadera importancia) abundan los testimonios indiscutibles como lo han demostrado entre otros Correa Calderón y José F. Montesinos. Correa Calderón sostiene que entre los motivos que impulsaron a Mesonero a hacer costumbrismo...

"... el más evidente, sin duda, es la influencia de ciertos escritores franceses que habían puesto en boga un tipo de literatura semejante. Parece paradójico que el costumbrismo que tiene a gala y por norma la defensa de lo tradicional y propio contra lo moderno y extranjerizante que corrompe la pureza de lo autóctono, haya surgido precisamente por influjo de un agente externo al país: pero así es y tanto Mesonero como Larra o *El Solitario* confiesan sin rubor que su modelo está en el francés Victor-Joseph Étienne, quien, como ellos, se sirve también de un pseudónimo, 'de Jouy', y secundariamente de otros costumbristas extranjeros".

Y más adelante:

"Si la influencia de Addison (1672-1729) y Richard Steele (1672-1729) puede considerarse importante por lo que se refiere a los costumbristas españoles del XVIII... el influjo de Victor-Joseph Étienne (1764-1846), que firma con el pseudónimo de 'de Jouy', tomado de su pueblo natal, Jouy, es decisivo en los cultivadores de este género que inician un nuevo período hacia el año 1830. Ya Larra lo imita lindamente, sin el menor escrúpulo, en alguno de los artículos de *El duende satírico del día* (1828). Aparece elogiado por primera vez entre nosotros en la revista *Minerva* (1817) como 'escritor ingenioso y muy fino y sagaz observador'... y luego por don Mariano Rentería y Fica, quien al justificar su sección 'Misceláneas críticas. Costumbres de Madrid', iniciada en el número 3 de *El Correo Literario y Mercantil* (Madrid, 1828), dirá 'que no tenemos por despreciable un trabajo que han creído digno de su pluma los Mercier y los Jouy'. A partir de esta fecha, la obra de este oscuro escritor francés, hoy acaso olvidado en su propio país, logra en España una extraordinaria resonancia y fortuna" (Correa Calderón, 1964: pp. XXXI-XXXII).

Correa Calderón señala también otra fuente francesa muy clara en el costumbrismo español y particularmente en Mesonero. Se trata del es-

critor Henri Monnier, cuya obra, *Scènes populaires dessinées à la plume* (1830), es seguida muy de cerca por el español en al menos seis de sus cuadros, según afirma el crítico hispano.

Montesinos, a su turno, explica que “la boga de Jouy, el gran modelo de los costumbristas españoles, comienza a documentarse desde mucho antes de iniciar Mesonero sus ensayos”. Recuerda luego los casos ya citados de la revista *La Minerva* y de Mariano Rentería, cuyos artículos, según el especialista francés Le Gentil, serían “la transition entre *L’Hermitte de la chaussée d’Antin* et les premiers essais du Curieux Parlant”, así como el artículo de Larra “El duende y el librero” que es una transcripción a la circunstancia española de “*L’Hermitte et le Libraire*” de Jouy, para terminar sosteniendo en referencia al grupo de costumbristas españoles aparecidos en los años treinta del pasado siglo: “Se diría que en un principio todos trabajan con el libro de Jouy sobre la mesa” (Montesinos, 1960: pp. 11 y 41).

Pero aparte de los trabajos de la crítica, entre los que debe mencionarse además el siguiente estudio de W.S. Hendrix: “Notes on Jouy’s influence on Larra” (*Romantic Review* Nº XI, 1920: pp. 37-45), son abundantes las muy claras confesiones de los principales costumbristas españoles acerca de la deuda que reconocen hacia Jouy. Sería imposible invocar todas las referencias, pero creo que bastará acotar un texto de Larra de 1834 evocado también por Montesinos, en el que se lee: “La cosa segunda que vi fue que al hacer este sueño no había hecho más que un plagio imprudente a un escritor de más mérito que yo. Dí las gracias a Jouy, me acabé de despertar” (Montesinos, op. cit.: p. 41). Y en cuanto a Mesonero, “imitador felicísimo de Jouy” según el propio Larra, hemos citado ya varios textos de clara admiración a Jouy, a los que cabría añadir uno solo: “Al mismo tiempo que me confieso imitador del género puesto a la moda por el inmortal autor del *Ermitaño de la calle de Antin*, he huido cuidadosamente de copiar ideas y pensamientos y sí sólo de consignar en mis discursos la impresión que en mí produjeron los objetos que me rodean” (en *Revista Española*, 1833: p. 13).

¿Y quién fue este admirado y seguido más que ningún otro costumbrista extranjero, Victor-Joseph Étienne o De Jouy? Habrá que apuntar brevemente que, nacido en 1764 y muerto en 1840, es autor de una copiosa producción (sus obras completas llegan a veintisiete volúmenes) en la que destaca *L’Hermitte de la chaussée d’Antin ou Observations sur les mœurs et les usages parisiens au commencement du XIX^e.siècle (avec la collaboration de J.T. Merle)*, publicada en cinco volúmenes en París, entre 1813 y 1814. Se trata de una colección de artículos de costumbres que

llegó a ser una especie de paradigma o modelo supremo para los costumbristas españoles y latinoamericanos (aunque no hemos podido verificar la información de si estuvo o no traducida al español, puede pensarse con seguridad que al menos algunos de los artículos se conocieron en versión castellana). Pero aparte de "El ermitaño o el eremita de la calle de Antin", también deben de haber sido leídos en España sus otros ensayos sobre las costumbres, que ocupan más de diez tomos de sus obras completas. Como ya se ha hecho notar, no deja de ser extraño el absoluto olvido en que cayó De Jouy poco tiempo después de su muerte, tanto en Francia como en España, a pesar de lo mucho que significó en su tiempo, aunque es cierto que solamente en el limitado círculo de la literatura de costumbres ya que "sus poesías ligeras" y su teatro así como su única novela *Cécile ou les passions* no son casi nunca citadas.

Para terminar con este breve recuento de influencias francesas que según mi tesis son el origen común del costumbrismo español y latinoamericano (en el caso peruano el que representa Felipe Pardo y Aliaga especialmente), resta indicar algunos nombres y títulos. En primer lugar, Louis Sébastien Mercier (1740-1846), autor de, entre otras obras, *Tableau de Paris* (1781) y *Nouveau tableau de Paris* (1799-1800); Paul Luis Courier (1772-1825) y Henri Monnier (1805-1877) –autor, entre varias obras, de *Scènes populaires dessinées à la plume* (1830), que se suele citar como un posible antecedente de Mesonero Romanos–. También hay que mencionar *Paris ou Le livre des cent et un* (1831-1834), colección de artículos de costumbres insistentemente citada en España e Iberoamérica (Pardo escoge como epígrafe del prólogo a *El Espejo de mi Tierra* un texto tomado de este volumen colectivo) y también *Les français peints par eux-mêmes* (1840-1842) y *Les français peints par eux-mêmes (en province)* (1841-1842), también colecciones de cuadros de costumbres que hallan rápida repercusión en España: *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844), primero de una larga serie de libros semejantes que aparecen hasta fines del siglo pasado y que a su turno encuentran eco en América Latina (por ejemplo *Los cubanos pintados por sí mismos*, 1852). Cabe, por último, mencionar las innumerables "fisiologías", invento francés cuyo auge se inicia con la *Fisiología del gusto* de Brillat Savarin (1825), aunque debe reconocerse que este tipo de literatura tuvo menos eco que la anteriormente citada tanto en España como en Latinoamérica.

V

Muy distinto resulta ser el caso de otra de las figuras principales del costumbrismo peruano, Manuel Ascencio Segura (1805-1871). Su obra, mucho más abundante que la de su coetáneo Pardo y Aliaga, comprende en lo teatral dos dramas (destruidos por voluntad expresa del autor), doce comedias y tres piezas menores; en prosa al menos 36 artículos de costumbres –que son los que aparecen en el volumen titulado *Artículos, poesías y comedias de Manuel Ascencio Segura* (1885) que dirigiera Ricardo Palma– y un número menor de composiciones en verso entre las que se cuenta un largo texto satírico denominado *La Pelimuertada*. Todo el teatro que se conserva, todos los artículos y algunos poemas son de carácter costumbrista.

Pero aparte del carácter casi exclusivamente costumbrista de sus escritos y del mayor volumen de producción, hay otros motivos más de fondo para postular la diferencia entre Manuel Ascencio Segura y Felipe Pardo y Aliaga. En primer lugar y en cuanto a lo biográfico, Segura, quien no perteneció a la aristocracia sino a la clase media, tuvo una formación escolar y literaria considerablemente menor que la de Pardo y además jamás salió del Perú (es decir, no tuvo contacto personal con escritores españoles ni pudo experimentar el ambiente literario de España).

Por otro lado y no obstante lo que supone Luis Alberto Sánchez acerca de cierto dominio del francés por parte de Segura –“A pesar de no conocerse obras en francés pertenecientes a Segura, parece que leía en este idioma. Sus muchas alusiones a literatura francesa y hasta las intercalaciones en francés, especialmente en *El resignado* y *Ña Catita*, así lo demuestran” (Sánchez, 1947: p. 156)–, somos de la opinión, por la biografía de Segura que demuestra sus pocos estudios y su temprana dedicación a la milicia, que su conocimiento de francés, si acaso tuvo alguno, fue muy superficial y en ningún caso suficiente, creo, para leer a De Jouy o Mercier, los más importantes costumbristas franceses en su idioma original. Si los conoció, cosa que tampoco está probada, debió de haber sido por medio de traducciones.

En segundo lugar y en cuanto al carácter de su figura y a la naturaleza de su obra, debe enfatizarse que ambos factores demuestran en mi opinión la existencia de una vocación literaria mucho más auténtica que la de Pardo y consecuentemente explican la mayor y más constante dedicación a la literatura, como puede verse de la simple enumeración

de sus obras y de la fecha de las mismas así como del cotejo de ambos indicadores con los de Felipe Pardo.

En cuanto a la posible influencia de autores costumbristas españoles en Segura, se cuenta con una fuente importante: la relación de libros que pertenecieron a nuestro autor y que le fuera transmitida a Luis Alberto Sánchez por Gonzalo Carbajal y Segura, nieto del escritor (Sánchez, 1947: p. 154). Figuran allí *La república literaria* de Saavedra Fajardo, las comedias completas de Moratín, un volumen de comedias de Bretón de los Herreros y un tomo con dramas de Calderón de la Barca. La presencia de la obra de Bretón vendría a confirmar la generalizada opinión de la crítica acerca de la cercanía entre el teatro de Segura y el del comediógrafo hispano. Incluso no faltan autores que llaman a Segura “el Bretón de los Herreros peruano”. Se trataría de un caso de influencia entre autores casi contemporáneos (Segura: 1805-1871; Bretón: 1796-1873), pero de distante fecha de iniciación en la escritura de textos teatrales ya que la primera obra de Bretón de los Herreros, *A la vejez viruelas*, se escribe en 1817 y se estrena en 1824 y a partir de ese momento y por varias décadas sigue estrenando con cierta regularidad (escribió, entre originales y traducidas, cerca de doscientas obras teatrales), destacando aparte de la comedia citada, *Marcela* (1831), *Un tercero en discordia* (1833), *Muérete ¡y verás!* (1837), *El pelo de la dehesa* (1840). Mientras que *La Pepa*, la primera obra de Segura, fue escrita al parecer entre 1833 y 1834, aunque jamás se escenificó en vida del autor, siendo más bien *Amor y política* y *El sargento Camuto* las primeras piezas de Segura puestas en escena (1839).

Con relación al teatro de Bretón ha dicho uno de sus estudiosos, José María Asensio:

“En las comedias de Bretón está la España de medio siglo; y más aprenderá la posteridad acerca de nuestras ideas, de nuestras costumbres, preocupaciones, defectos y buenas cualidades, mejor conocerá la vida interior de los españoles, la casa y la familia, el que lea su teatro, que el que se dedique a la lectura de la historia general o de las monografías que tanto abundan sobre acontecimientos parciales de nuestro tiempo... En el teatro de Bretón está la España representada por los españoles” (Bretón, 1957: p. XX).

Y Narciso Alonso Cortés apunta por su parte:

“Ese género de Bretón descansaba esencialmente en la pintura de costumbres coetáneas, no de esas poderosas corrientes

éticas que transforman la psicología nacional, sino más bien de los pequeños episodios de la vida española, llevados al teatro con una sencillez inimitable, y desenvueltos en una versificación fácil hasta lo extraordinario y en un lenguaje que reproducía toda la vivacidad y el colorido del habla usual castellana" (Bretón, 1957: p. XXII).

Y con mayor sentido crítico señala Juan Valera:

"Los amoríos, las intrigas domésticas, los defectos y extravagancias de la moda, todo esto, someramente percibido, sirvió a Bretón para tramar y urdir el ligero y pintoresco tejido de sus lindas comedias originales que pasan de ciento. Como no presumía de profundo observador psicológico, lo que presta por lo común individualidad a sus personajes, y constituye sus caracteres, es casi siempre más exterior que íntimo" (Bretón, 1957: p. XVIII).

Resulta sin duda revelador que todos estos juicios y observaciones se puedan aplicar al teatro de Manuel Ascencio Segura sin mayores variaciones que las referentes a la nacionalidad peruana y no española de sus ambientes y personajes. Sin embargo, Rafael de la Fuente Benavides, en su ensayo sobre Segura, luego de afirmar que "el empleo y el ejercicio de la aptitud los debe a Bretón, castizo, muy más consciente y sosegado que el primitivo sainetero" (se refiere a Ramón de la Cruz), añade: "Pero no se ceba por amor de teatro, por razón de estética, en determinado tipo o individuo, como Bretón en su *Agapito*; sino que defiende el orden social, el modo sociable, la general costumbre con no más saña que la indispensable, en muñeco de sobrio arreglo pero también de inhumanidad notoria" (de la Fuente Benavides, 1968: pp. 145 y 148).

Por otra parte, seis de las piezas de Bretón de los Herreros utilizan la misma trama argumental consistente en que una dama es cortejada y asediada por varios pretendientes, uno de los cuales es el honesto. Y en Segura se da también con frecuencia el mismo conflicto (*La Pepa*, *El sargento Canuto*, *Na Catita*, *Un juguete*), por lo que (y por lo anteriormente anotado) parece verosímil la existencia de una cierta influencia del comediógrafo español sobre el peruano.

También se ha afirmado desde hace mucho tiempo la presencia de la obra del infatigable sainetero español Ramón de la Cruz (1731-1794) en el mundo teatral de Segura. Aunque es muy posible que Segura haya leído parte del teatro de de la Cruz (alrededor de 350 sainetes) y que

de tales lecturas pueda haber tomado algún estímulo, debe recordarse que el autor español sólo escribió sainetes (o sea piezas breves, sencillas y en un acto), mientras que Segura dejó escritas doce comedias en varios actos y sólo tres de sus composiciones son de un solo acto, lo que demostraría un mayor vuelo creador en el autor peruano. No obstante, tiene interés recordar a este respecto una singular opinión de Manuel González Prada: "Segura no conoció la índole de su ingenio, pues pudiendo haber sido un eximio escritor de sainetes, tuvo la pretensión de ser un autor de comedias" (González Prada, 1945: p. 146).

Otros autores, como José de la Riva Agüero y Rafael de la Fuente Benavides, subrayan más bien la influencia de Ramón de la Cruz. Así, el primero apunta:

"... pero más ceñido a la verdad será afirmar que es nuestro Ramón de la Cruz, y que, así como éste retrató el abigarrado y pintoresco pueblo español del siglo XVIII, el de los chispeos y manolas, así también Segura ha retratado aquel período de transición que va de 1824 a 1860, en el cual aún el constante trato con los extranjeros y la influencia niveladora de la cultura moderna no habían borrado la fisonomía particular de nuestras costumbres regionales; en el cual aún habían tapadas y se bailaba la mozamala" (Riva Agüero, 1962: p. 131).

Por su parte, de la Fuente, refiriéndose a la vez a Segura y Bretón, sostiene: "Su maestro fundamental, De la Cruz, apenas le dio las primeras letras" (de la Fuente, 1968: p. 148).

De tal manera que en cuanto al teatro, solamente Ramón de la Cruz y Manuel Bretón de los Herreros podrían haber tenido cierta influencia en Segura. En cambio, en lo que a los artículos de costumbres concierne y aunque no sea posible tampoco aducir muchos argumentos, da la impresión de que Segura pudo haber leído, al menos parcialmente, las varias series de cuadros de costumbres de Ramón de Mesonero Romanos (aunque ningún libro del autor español figurase entre los de propiedad de Segura ya mencionados, que es de suponer no constituían toda su biblioteca). En efecto, no solamente se dan coincidencias en temas escogidos (el carnaval, las corridas de toros, las fiestas religiosas, las visitas, los paseos, las calles), sino que hay cierta similitud en la facilidad narrativa, en la destreza para el retrato breve de personajes, en el aire festivo del estilo.

En cambio, ni Mariano José de Larra ni Serafín Estébanez Calderón, los otros dos costumbristas españoles importantes del período, parecen

haber atraído la atención de don Manuel Ascencio, cuya obra es mucho más llana y popular que la del primero y mucho más humorística que la del segundo.

VI

Al final de este recorrido que nos ha permitido tratar con cierto detenimiento una cuestión que siempre ha sido planteada de manera demasiado simple y dando por cierto un presupuesto no demostrado: que los costumbristas peruanos siguieron más o menos dócilmente el ejemplo de los principales costumbristas españoles, es el momento de decir algo a modo –provisorio, eso sí– de balance y conclusión. En este sentido pienso que el costumbrismo español, a partir de 1820 (es decir, fundamentalmente Bretón de los Herreros, Mesonero Romanos, Estébanez Calderón y Larra), se nutre inicialmente de las fuentes francesas representadas sobre todo por Victor-Joseph Étienne o Jouy y Louis Sébastien Mercier, para proceder luego al desarrollo de una literatura más personal que lleva a los mejores logros de esta tendencia.

En lo que se refiere al costumbrismo peruano (y probablemente latinoamericano), creo que deben distinguirse dos casos encarnados en Felipe Pardo y Aliaga y Manuel Ascencio Segura respectivamente. En el primero se da también el conocimiento inicial del costumbrismo francés, al que sigue casi de inmediato el del costumbrismo español sobre cuyas bases se edifican las correspondientes obras personales. En el segundo no hay contacto directo con los costumbristas franceses, pero sí con los españoles (particularmente, en el caso concreto de Segura, con un precursor como Ramón de la Cruz y luego con Bretón de los Herreros y Mesonero Romanos), que dejan huella, aunque no determinante, en la obra personal posterior.

Por lo demás (y debido a las circunstancias históricas diferentes (el costumbrismo en el Perú cumple una función de enriquecimiento y afirmación de la identidad nacional y de consolidación por la vía literaria de la recién lograda autonomía, que ciertamente no se da (o no se da de igual manera) en el caso de España.

Como se ha dicho antes, el presente estudio forma parte de uno mayor dedicado al costumbrismo latinoamericano en general, que esperamos publicar en el mediano plazo en forma de libro.

Bibliografía

ASENSIO, José María

1897 "El teatro de don Manuel Bretón de los Herreros". En: *La España Moderna*. Madrid, enero.

BLANCO GARCÍA, Francisco

1899 *La Literatura española en el siglo XIX*. Madrid: Sáenz de Jubera Hermanos, Editores.

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel

1957 *Teatro*. Prólogo y notas de Narciso Alonso Cortés. Madrid: Espasa Calpe S.A.

CASTRO RAWSON, Margarita

1971 *El costumbrismo en Costa Rica*. San José, Imprenta Lehmann, (2a. edición).

CORREA CALDERÓN, E.

1964 *Costumbristas españoles*. Tomo I. Estudio Preliminar y selección de textos de E. Correa Calderón. Madrid: Aguilar S.A. de Ediciones.

CORTÉS NARCISO, Alonso

1957 "Prólogo" a Bretón de los Herreros - *Teatro*. Madrid: Espasa Calpe S.A.

DE LA CRUZ, Ramón

1972 *Docè sainetes*. Edición de José-Francisco Gatti. Barcelona: Editorial Labor, Textos Hispánicos Modernos.

DE LA FUENTE BENAVIDES, Rafael (Martín Adán)

1968 *De lo barroco en el Perú*. Prólogo de Luis Alberto Sánchez. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín

1960 *Escenas Andaluzas*. Madrid: Espasa Calpe S.A. 4a. edición.

GONZÁLEZ PRADA, Manuel

1945 *El tonel de Diógenes*. México: Fondo de Cultura Económica.

HENDRIX, W.S.

1920 "Notes on Jouy's influence on Larra". En: *Romantic Review* Nº XI.

JURETSCHKE, Hans

1951 *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Historia Moderna.

LARRA, Mariano José de

1958 *Artículos de costumbres*. Antología dispuesta y prologada por Azorín. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina S.A. (7a. edición).

MARTÍNEZ, José Luis

1972 *Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz.

MESONERO ROMANOS, Ramón de

1967 *Escenas matritenses*. Estudio preliminar y bibliografía por Angeles Cardona de Gibert y Francisca Sallés Martínez. Barcelona: Editorial Bruguera S.A.

MONSIVÁIS, Carlos

1980 *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*. México: Ediciones Era.

MONTESINOS, José F.

1960 *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

PARDO Y ALIAGA, Felipe

1969 *Poesías y otros escritos en prosa de Don...* París: Imprenta de los Caminos de Hierro.

1971 *El Espejo de mi Tierra*. Edición y estudio preliminar de Alberto Tauro. Lima: Editorial Universo, Colección de Autores Peruanos.

1973 *Poesías de don...* Introducción, edición y notas por Luis Monguió. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

s/f *Teatro*. Selección de César Miró. Lima: Editorial Universo, Colección de Autores Peruanos.

PICÓN SALAS, Mariano

1958 Prólogo a *Satíricos y costumbristas venezolanos: Antología*. Lima: Primer Festival del Libro Popular Venezolano.

SÁNCHEZ, Luis Alberto

1947 *El señor Segura, hombre de teatro*. Lima: Editorial PTMC.

1989 *La literatura peruana*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú. EMUSA Editores, 6a. edición.

SEGURA, Manuel Ascencio

1886 *Artículos, poesías y comedias*. Preámbulo biográfico y noticiario de Ricardo Palma. Lima: Carlos Prince, impresor y librero-editor.

TAMAYO VARGAS, Augusto

1976 *Literatura peruana*. Lima: Librería Studium Editores.

Presencia inglesa en el costumbrismo peruano

Introducción

De manera general y poco rigurosa, cabe denominar costumbrismo a cualquier tipo de escritura literaria que de algún modo refleje las costumbres peculiares de una determinada comunidad o región. No es ciertamente en este amplio sentido en que se emplea en estas notas el término costumbrismo, sino en la más exacta y precisa acepción que lo refiere a una modalidad literaria que tiene vigencia en ciertas literaturas europeas desde fines del siglo XVIII y particularmente en las primeras décadas del XIX y que en América Latina absorbe casi por completo la producción literaria entre 1820 y 1860 aproximadamente. La creación de una forma nueva, el cuadro o artículo de costumbres, define y caracteriza a esta tendencia.

El costumbrismo en América Latina

Luego de alcanzada la emancipación en los diversos países del continente, el costumbrismo avasallador aparece y se extiende por toda la región. De forma prácticamente unánime los escritores de estos primeros años de vida independiente se consagran a su cultivo, sea en la forma específica de cuadro de costumbres, sea a través de la comedia de costumbres o de la poesía satírica o festiva.

Creo que la extensión, duración y el carácter de exclusividad con que se presenta este fenómeno aconsejan rechazar cualquier explicación simplista. Por ello, junto a la tradicional interpretación que remite el costumbrismo latinoamericano a la condición de reflejo o consecuencia del europeo, se comprende hoy que el auge costumbrista sobreviene también como resultado de otras causas que son propias de los países del nuevo continente y que tienen que ver fundamentalmente con

el deseo de afirmación nacional y con la búsqueda de nuestra propia expresión, con el propósito de consolidar desde la vertiente cultural las nacientes autonomías, con el ingenuo orgullo de mostrar al mundo a través de la literatura las hechuras de una personalidad colectiva que se daba ya por madura y diferenciada, con una definida voluntad –por último– de inventariar morosa y minuciosamente la propia realidad.

Esta literatura costumbrista quería ser, además, la más auténtica e idónea literatura de estos nacientes países y por eso mismo, desde un punto de vista diacrónico, se la puede calificar como el primer intento, la exploración inicial de ese período que abarca en definitiva el siglo XIX en su totalidad y que Alberto Escobar, con acierto, ha bautizado como el de los buscadores de una tradición y un ideal literario propios.

El discurso crítico sobre el costumbrismo latinoamericano no es muy abundante. Sin embargo, en sus más calificadas expresiones de las últimas décadas, ha dado cuenta, a veces con singular brillo y profundidad, de esta dimensión sociohistórica del fenómeno literario. Así, el ensayista mexicano José Luis Martínez advierte que “el costumbrismo respondía también a la urgencia de identificación que sentían nuestros escritores y a aquella búsqueda de la expresión nacional y original”. La investigadora costarricense Margarita Castro Rawson, a quien se debe uno de los pocos libros dedicados específicamente al tema, afirma que 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”. Y más recientemente otro ensayista mexicano, Carlos Monsiváis, ha subrayado con agudeza que el costumbrismo se reviste del ropaje de la utopía en el primer tramo de nuestra vida independiente. Refiriéndose a Guillermo Prieto, autor de costumbres, escribe:

“La suya es típicamente una visión fundadora: el costumbrismo que, inspirado en la obra de Larra, entusiasmaba a Prieto no es devoción de aldea sino inicio beligerante. Nuestras costumbres son la primera utopía que inadvertidamente habitamos, el molde imprescindible para averiguar nuestra identidad y vislumbrar nuestro porvenir” (Monsiváis, 1980: p 348).

El presente estudio, no obstante, no ha de emprender el análisis del costumbrismo en la dirección anotada (tenemos publicadas diversas investigaciones al respecto) sino que busca ampliar la información

respecto al otro factor desencadenante del auge costumbrista en América: la influencia de escritores europeos. Cuando de este asunto se trata, la crítica por lo común se limita a señalar el estímulo proveniente de los costumbristas españoles (Estébanez y Calderón, Mesonero Romanos, Larra en especial) y en algunos casos el de autores franceses como Victor Joseph Étienne (De Jouy) o Sébastien Mercier. Menos frecuente es la mención y el examen del influjo de literatos ingleses que es el tema específico que ahora nos preocupa.

El costumbrismo en el Perú

Con rasgos semejantes al del resto de los países de la región, el costumbrismo decimonónico en el Perú tiene como principales representantes a Manuel Ascencio Segura (1805-1871), Felipe Pardo y Aliaga (1806-1868), Manuel Atanasio Fuentes (1820-1889), Ramón Rojas y Cañas (1820-1881) y Abelardo Gamarra (1852-1924); aunque debe señalarse la existencia de elementos costumbristas en diversas proporciones en otros autores del mismo siglo como Flora Tristán, Narciso Aréstegui e incluso en los novelistas románticos y realistas como Luis Benjamín Cisneros, Fernando Casós, Mercedes Cabello de Carbonera y Clorinda Matto de Turner. En los siglos XVII y XVIII los antecedentes están dados por Juan del Valle y Caviedes, Francisco del Castillo, Alonso Carrió de la Vandera, Esteban de Terralla y Landa y José Joaquín de Larriba.

Autores ingleses y costumbrismo peruano

Examinaremos preferentemente el caso de Felipe Pardo, en cuyos textos se hallan específicas y reveladoras menciones a escritores ingleses.

En 1840, siguiendo una tradición del más puro estilo costumbrista, Pardo decide publicar una revista, *El Espejo de mi Tierra*, cuya significación en el proceso literario nacional es conocida. En el "Prospecto" del periódico (de fecha 10 de setiembre de 1840) aparece un prólogo que vale en verdad como una declaración de principios o un manifiesto del costumbrismo pardiano y que constituye por otro lado el único texto teórico del costumbrismo en el Perú, salvo una que otra afirmación deslizada en el texto de las obras de los otros escritores.

En tal prólogo, y luego de precisar que su tema son las costumbres, escribe Pardo: "Escritores modernos han llegado a adquirir un nombre ilustre con el cultivo de este ramo de literatura, del que en épocas más

remotas ofrecen tan bellos modelos Addison y su *Espectador...*. Y añade reveladoramente: "La cita de estas obras, conocidas entre nosotros, me evita la tarea de explicar a mis lectores el género a que pertenecerán la mayor parte de mis artículos".

Más adelante cita de nuevo a Addison, quien (con otros, según afirma) escribió para sociedades formadas, en las que las costumbres tienen estabilidad, para finalmente invocarlo como justificación y defensa:

"Que a nadie se le ha ocurrido llamar enemigos de la Gran Bretaña a Addison, ni a Sterne... porque hayan explorado con su pluma tertulias, comilonas, talleres, academias, tribunales y ministerios; en una palabra, porque hayan hecho a la sociedad entera materia de sus escritos".

Las alusiones de Pardo se referían ciertamente a Joseph Addison (1672-1719), Laurence Sterne (1713-1768) y a *El Espectador*, periódico dirigido y escrito por el propio Addison y por Richard Steele (1672-1729), publicación que apareció en Londres entre 1711 y 1714.

Las obras de Sterne que Pardo y Aliaga seguramente conoció y que han de haber estimulado de alguna manera su creatividad son *Viaje sentimental* (1768) y *Vida y opiniones de Tristram Shandy* (1760-1767). En la primera, relato en gran parte autobiográfico de un viaje por Francia e Italia, se consigna junto con el recuerdo de la peripecia personal una serie de observaciones sobre las costumbres de las diversas regiones y ciudades que visita y vivaces caracterizaciones de una variopinta multitud de personajes típicos, estos dos últimos rasgos vinculados sin duda al costumbrismo. Sin embargo, es más probable (por su mayor difusión y fama) que fuera la *Vida y opiniones...* el libro más influyente sobre Pardo, especialmente por las descripciones de usos, por el retrato de personajes y por el agudo sentido del humor que lo caracteriza.

Sostengo, sin embargo, que la relación más directa y decisiva entre Pardo y la literatura inglesa es la que se produjo con Addison y Steele, cuyos periódicos *The Tatler*, *The Spectator*, *The Guardian*, justamente celebrados, debieron de haber sido conocidos por nuestro costumbrista, según las citas acotadas. Es cierto que ambos autores no son costumbristas en el sentido estricto, ya que su obra está formada mayoritariamente por ensayos. Pero el así llamado ensayo, aunque excedía ciertamente los límites de lo que posteriormente vendría a denominarse cuadro de costumbres, contenía no obstante una serie de elementos que pueden ser calificados sin exageración de costumbristas. Algunos títulos de los ensayos contenidos en *The Tatler* son reveladores a este respec-

to: "La extraordinaria conducta del caballero de la puerta vecina", "Comentarios de cafetería", "La enmienda de las costumbres", "Pensamientos sobre la bebida", "La reprensible costumbre de empeñar", etc.

El profesor A.H. Humphreys, en su erudito y definitivo estudio *Steele, Addison and Their Periodical Essays*, hace una atinada presentación de la forma literaria del ensayo, colocando el punto de inicio de su genealogía en los de Montaigne (1580), que son la partida de nacimiento de este género llamado a tener tan larga y rica trayectoria. Según este análisis, en Inglaterra el primer cultivador del ensayo fue Francis Bacon, cuyos pioneros textos datan de 1597, luego de los cuales se pueden citar las obras de Sir William Cornwallis, las de Thomas Browne y particularmente las del poeta Abraham Cowley cuyos *Discursos a la manera de ensayos* (1668) marcan un hito que implica a su vez cambio. En efecto, se va perdiendo el empaque doctrinario, la solemnidad, el ademán erudito, la sabia elocuencia y van apareciendo en su reemplazo, según Humphreys: "... amigables anécdotas, agradables muestras de sus lecturas, informales comentarios de la vida social y un infaltable encanto... Son demasiado ligeros, livianos, para llevar las ideas muy lejos; en cambio, hacen pasar el tiempo en el buen sentido y con una culta compañía".

Otros nombres significativos en esta historia son los de William Temple y, de manera destacada, Daniel Defoe. De este último afirma Humphreys que el crédito por haber establecido el ensayo social en el periódico, el vehículo particular que Addison y Steele iban a usar, corresponde ampliamente a Defoe. Su *Review* (1704-1713) va dejando poco a poco la información, el aspecto noticioso y también la sátira literaria para concentrarse en comentarios sobre las tonterías de la vida social, buscando sus blancos preferidos en la embriaguez, los magistrados inhumanos, la locura del duelo, la violencia civil y las desgracias del adulterio y la prostitución.

Se llega así a la abundante producción ensayística (en el peculiar sentido indicado) de Steele y Addison. Cuando el primero, bajo el seudónimo de Isaac Bickerstaff que usó con frecuencia, presenta *The Tatler* (que puede traducirse como el conversador, el charlatán, el hablador), advierte que tal título ha sido escogido en honor del bello sexo, pero tal frase, más allá del ademán humorístico, refleja buena parte del contenido del periódico, que con frecuencia toca asuntos de interés para el público femenino. Por otro lado, el lema de *The Tatler* está tomado de Juvenal en la frase (adaptada) que reza: "Cualquier cosa que los hombres hagan o digan o piensen o sueñen, nuestra publi-

cación la toma como tema". Empero, estos amplios propósitos no se cumplen a cabalidad, sino que en la práctica hay evidente preferencia por la descripción de hábitos, la pintura de caracteres dirigidos, casi siempre a la mejora de las costumbres, designio moralizador o pedagógico que habrá de ser, a su turno, leit motiv de la producción costumbrista latinoamericana y en este caso de la de Felipe Pardo. Cabría señalar que la forma prototípica del costumbrismo, el cuadro de costumbres (que nacerá 100 años más tarde con el francés Victor Étienne, llamado 'Jouy') se encuentra ya en germen en muchos de los artículos de Steele y Addison.

Refiriéndose a la forma literaria empleada por ambos autores sostiene Humphreys:

"Los objetivos de *The Tatler* —entretenimiento y mejora de las costumbres— pudieron lograrse en gran medida por la habilidad de sus redactores para exponer *sus ideas a través de situaciones concretas*, para discutir temas éticos, políticos o comerciales en *historias realistas y en vivientes caracterizaciones*... Abrir *The Tatler* como luego *The Spectator* en cualquier página, permite encontrar no estereotipadas descripciones sino *vivaces escenas dramáticas, divertidas* por lo general" (resaltado de JCP).

Coincidentemente, cuando Felipe Pardo, en el prólogo a *El Espejo de mi Tierra*, describe las características que tendrán sus cuadros de costumbres, dirá:

"Que a este género de materias cuadran más que observaciones sueltas, generales y abstractas, fábulas ideadas sobre sucesos de la vida social. Personificando en ellas las calidades morales, se hace más palpable que con discursos el vicio que se moteja o el mérito que se ensalza... los artículos de costumbres pueden por la mayor parte considerarse como escenas de comedia en narración".

La semejanza entre ambos textos es, creo, la prueba más clara que pueda aducirse para demostrar la vinculación de Pardo y Aliaga con los ensayistas ingleses.

Por otro lado, nuestras investigaciones permiten formular la hipótesis de que las ideas estéticas y literarias del tratadista inglés Hugo Blair deben de haber intervenido también en la formación teórica de Pardo. Según la erudita afirmación de Estuardo Núñez en su libro (indispei-

sable en estas cuestiones) *Autores ingleses y norteamericanos en el Perú*, el manual literario de Blair se tradujo y adaptó en repetidas ocasiones y alcanzó “una difusión inusitada en la didáctica de la literatura en España y en América”. Confirmando esta opinión se descubre que tal texto era de uso habitual en el Colegio de San Mateo y en su prolongación, la Academia del Mirto, que fueron los centros en los cuales se formó literariamente nuestro costumbrista. Hans Juretschke en su libro *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista* demuestra que Lista propugnaba el estudio de las humanidades o ciencia de las bellas letras, representadas a su criterio por autores como Voltaire, Condillac y Marmontel en Francia, y Pope, Addison, Burke y Blair en Inglaterra. Fueron, pues, las aulas del Colegio de San Mateo y las amenas y vivaces discusiones de la Academia del Mirto el marco dentro del cual –presumiblemente– debe haber comenzado el trato del joven escritor Pardo con la cultura y la literatura inglesas. Es posible que Pardo leyese en inglés, puesto que si no lo dominaba antes de su llegada a España (aunque su cuidada educación hace suponer lo contrario) debió haberlo aprendido en el Colegio San Mateo donde, según Juretschke, “se daban simultáneamente clases de música, italiano, inglés y alemán a quienes así lo solicitaban”. Por lo demás, existían también traducciones al español del manual de Blair y de muchos de los textos de los periódicos escritos por Addison y Steele.

En lo que se refiere a los otros principales costumbristas peruanos, no nos ha sido posible encontrar huellas indudables de la presencia de lecturas de autores ingleses. Sin embargo, parece indudable que al menos algún conocimiento debió existir, de manera indirecta, a través de los costumbristas españoles que sí habían leído a los autores ingleses en cuestión –Addison y Steele al menos– y los tenían en singular aprecio. Y como Estébanez Calderón, Mesonero Romanos y Larra figuraban en lugar preferente en los gustos de Segura o Rojas y Cañas, por ejemplo, cabe pensar en una suerte de contacto literario por interpósita persona.

Dos de los principales estudiosos del costumbrismo español, Evaristo Correa Calderón y José F. Montesinos, concuerdan en subrayar la relación de los autores ingleses que ahora nos interesan con los escritores de costumbres hispanos. Así, Correa Calderón, en el estudio preliminar a su completo estudio y antología, *Costumbristas españoles*, informa que “Si la influencia de Addison y de Steele puede considerarse importante por lo que se refiere a los costumbristas españoles del XVIII... es decisiva para los cultivadores de este género que inician un

nuevo período en 1830" (es decir, Larra, Mesonero, Estébanez). Y José F. Montesinos, en su magistral estudio *Costumbrismo y novela* anota: "Sin contar con la infiltración lenta y difícil en España de algunos precursores extranjeros si no Johnson y posteriormente Mercier, Addison debió ser bastante leído...".

A mayor abundamiento, el propio Ramón de Mesonero Romanos reconoce claramente su deuda con Addison:

"El pensamiento móvil que me dirigió no fue otro que el de hacer frente a las menguadas pinturas que de nuestro carácter y costumbres trazan los novelistas extranjeros y ensayar al mismo tiempo un nuevo género literario, género ligero, propio de este siglo inconstante y que a tan alto punto habían elevado Addison y Jouy en Inglaterra y Francia...".

Por lo demás, el ejemplo de los ingleses no fue fenómeno privativo del Perú. La destacada investigadora Margarita Castro Rawson lo señala para Guatemala cuando recuerda que uno de los principales costumbristas de ese país, José Milla y Vidaurre (1822-1882), había afirmado que los maestros de su arte eran Addison, Steele, Larra y Mesonero.

Otra manera de estar presente: perspectivismo y contraste

En el costumbrismo peruano es posible descubrir otra forma de presencia inglesa diferente de la convencional relación entre autores. En efecto, con alguna frecuencia los personajes de las historias costumbristas son ingleses y, por otra parte, no es insólito leer referencias a Inglaterra, a los modos de pensamiento o de conducta, a las aficiones o repulsiones que supuestamente distinguirían a los súbditos de la corona británica. Todo este aspecto puede englobarse dentro de los linderos de lo que un estudioso del costumbrismo, Mariano Baquero y Goyanes, tipificó como la técnica del "perspectivismo y el contraste", que constituye uno de los procedimientos más frecuentados por el escritor de costumbres. Según Baquero sostiene en su obra *Perspectivismo y contraste*, la descripción de ambos recursos técnicos resulta más comprensible si se observa su resultado final: el efecto perspectivístico. En efecto, "un mundo que nos parece normal no lo resulta, visto desde una perspectiva distinta de aquella en que nosotros estamos instalados y desde la que juzgamos". Para introducir esta nueva perspectiva que le facilita un mejor mirador crítico, el costumbrista se vale por lo general de un per-

sonaje extranjero que visita o vive en el país del escritor o de un habitante de otra región (por lo general provinciano) que se encuentra en la ciudad sede de la acción (la capital, por lo común). Este nuevo personaje, imparcial y objetivo por definición, que ve las cosas desde otro punto de vista, resulta particularmente adecuado para –como tácito portavoz del escritor– describir costumbres y –mejor todavía– para criticarlas haciendo ver lo ridículo, anticuado, censurable o peligroso que tienen según los casos y a la vez para ensalzar otros determinados hábitos de conducta. Desde luego que todo esto supone un contraste (la otra faz de la misma técnica) entre lo que cree y practica el personaje extraño a la realidad social descrita y lo que esta sociedad vive.

Los costumbristas peruanos en general utilizan abundantemente el recurso del contraste, el instrumento de la perspectiva diferente sirviéndose, en ambos casos, también frecuentemente, de personajes ingleses. Los ejemplos son numerosos y preferimos por ello hacer alusión a un caso paradigmático, la comedia *Fritos de la educación* de Pardo y Aliaga y el papel decisivo que en ella cumple un inglés, don Eduardo. Su reacción ante las costumbres nacionales precipita el desenlace ejemplarizador y moralizante. Recordemos: en una típica familia limeña de clase media, en la segunda década del pasado siglo, Pepita, la hija, es pretendida, entre otros, por don Eduardo, negociante inglés. Luego de algunas dudas y vacilaciones de los padres, los buenos propósitos del pretendiente extranjero son acogidos con entusiasmo creciente y derivado de diversas motivaciones según sean el padre o la madre los protagonistas. Cuando todos los proyectos marchan por buen camino surge precisamente el efecto de la distinta perspectiva con que el inglés ve y juzga determinadas costumbres generalmente aceptadas en Lima y el consiguiente contraste que así se produce entre la realidad peruana y la opinión inglesa. Habiendo sido testigo de cómo Pepita baila una “zamacueca de gala, zamacueca de alto bordo, zamacueca de borrasca, de aquellas luciferinas...”, don Eduardo desiste de su compromiso con la movediza niña. El funcionamiento del mecanismo está claro. Para censurar una serie de fallas o defectos en la educación de la mujer limeña (recuérdese que la pieza se titula *Fritos de la educación*, de la mala educación, en el sentir de Pardo), el autor se vale del juicio (¿inapelable?) de un inglés, a quien de hecho se le coloca en sitio y función de árbitro de las costumbres. Hacia el final de la comedia, un parlamento de Manuel, tío de Pepa, explicita transparentemente el asunto: “Todo esto para nosotros es cosa sencilla y llana, pero un inglés, hija mía, ni lo entiende ni lo traga... Cual ave que vió la trampa, el inglés levantó el vuelo...”.

Muchos otros ejemplos del uso de personajes ingleses o de referencias a Inglaterra como práctica del perspectivismo costumbrista pudieran glosarse. Citaremos, sin embargo, sólo uno más: el artículo de costumbres de Manuel Ascencio Segura titulado *El té y la mazamorra*, en el que queda evidenciado el lugar privilegiado que en la opinión pública tenía entonces lo europeo y particularmente lo inglés (y lo francés). En el artículo referido no sólo se considera el tomar té (la clásica costumbre inglesa) como síntoma de estar a favor de las reformas del gusto y del modo de vivir, en pro de lo moderno en suma, sino que se hace opinar a un inglés sobre aspectos de los usos políticos nacionales, en una renovada versión del tantas veces exitosamente usado perspectivismo.

Llegamos así al final de este breve, limitado ejercicio de literatura comparada. Creemos que es un camino poco transitado que debe proseguirse para alcanzar finalmente un conocimiento claro de las relaciones de nuestro costumbrismo (y el de la América Latina en su conjunto) con las literaturas europeas. Tarea importante y necesaria, sin duda, que llenará una nueva página en la crónica de ese diálogo fundamental, abierto entre el viejo y el nuevo continente en 1492. Pero en el caso del costumbrismo —lo advertíamos desde el comienzo—, el examen de relaciones e influencias debe ser sólo un complemento del análisis en profundidad del fenómeno en sí y como resultado de un complejo de factores vinculados a la etapa inicial de la vida de nuestros países como estados independientes.

Palma entre el costumbrismo y la novela

Pienso que al momento de definir el camino que seguiría como escritor, Ricardo Palma tuvo ante sí varias opciones. Descartando el trabajo poético, para el cual él mismo reconocía no estar especialmente dotado, y el teatro, que no lo atraía demasiado, quedaban dos principales: Una, la de escribir cuadros o artículos de costumbres; la otra, hacer novelas. Sin embargo, su elección fue distinta: crear y desarrollar una forma nueva (la tradición). Pero en el cumplimiento de esta tarea utilizó constantemente elementos costumbristas, mientras que en el texto de cada tradición existen latentes rasgos que insinúan la cercanía de la novela (pero esta opción quedó siempre como una posibilidad, salvo en el caso de la desconocida *Los marañones*, cuyos originales se perdieron). En las líneas que siguen, estudiaremos, de manera preliminar, las relaciones de la obra principal de Palma con el costumbrismo y la novela.

Desde la época colonial es posible distinguir en la literatura del Perú ciertas manifestaciones de costumbrismo en el sentido amplio del término (es decir, textos que intentan reflejar y/o criticar ciertos usos sociales característicos). Pueden considerarse muestras válidas de un costumbrismo inicial: un sector de la obra de Juan del Valle y Caviedes (1645-1698) —el que Leticia Cáceres agrupa bajo el rubro de “sátira costumbrista o sociopolítica”—, una parte de la obra de fray Francisco del Castillo, “el ciego de La Merced” (1716-1770), *El lazarillo de ciegos caminantes* (1775) de Alonso Carrión de la Vandera (1716-1780), *Lima por dentro y fuera* (1798) de Esteban de Terralla y Landa, y parte de la obra periodística de José Joaquín de Larriiva (1760-1832).

Pero cuando se consuma el proceso de la emancipación política y adviene la República, el costumbrismo, ahora como manera literaria diferenciada, se convierte en el instrumento expresivo preferido de los escritores nacionales. Y el fenómeno no es solamente peruano, sino que se da con mayor o menor intensidad en toda Latinoamérica. Caracteriza a este cos-

rumbrismo en sentido estricto el empleo intensivo de una nueva y muy definida forma literaria: el cuadro o artículo de costumbres (modalidad que por su cercanía a la tradición nos interesa), aunque también se escribe, como se sabe, comedias de costumbres y poesía satírico-festiva.

La amplia difusión del costumbrismo en tierras americanas y lo extendido de su vigencia, que en algunos casos llega hasta comienzos del siglo XX, demuestran la importancia que tiene el fenómeno costumbrista tanto en su dimensión estrictamente literaria como en su función dentro de la historia general de nuestros países. En cuanto a lo primero, el costumbrismo que responde a un impulso primario, el cual lleva al escritor a describir su entorno, significa para escritores y lectores una escuela de realismo y es, a la vez, ocasión propicia para el desarrollo de diversas técnicas como el perspectivismo y el contraste, la organización de la trama, la caracterización y el manejo de personajes; y llega a ser, en algunas literaturas, antecedente del cuento y la novela. Y en lo que se refiere a la función del costumbrismo en la historia sociocultural de los pueblos hispanoamericanos, parece evidente que se trata de un hecho estrechamente ligado a los procesos de descubrimiento de la realidad, de definición de las nacionalidades, de búsqueda y afirmación de las identidades colectivas, a la vez que tiene relación directa con importantes fenómenos como la difusión del periodismo y la formación de la opinión pública.

Como dice Margarita Castro Rawson (1971): "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 período de formación".

En el caso del Perú, el costumbrismo se inscribe en el camino abierto por la Sociedad Amantes del País y el *Mercurio Peruano*, cuyo principio rector era el descubrimiento y el estudio de la realidad nacional en sus variados aspectos. Por ello, como advirtió 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" (1970).

Pero la contribución fundamental del costumbrismo a la historia literaria de Occidente consiste en la invención del cuadro o artículo de costumbres, texto breve en prosa en el que se suele retratar (y con frecuencia criticar) una costumbre típica de la sociedad en la cual vive el escritor (o un tipo humano que la encarna). La anécdota es simple, a veces tanto que parece inexistente, y el tono general es más bien festivo.

Los antecedentes del cuadro o artículo se encuentran en los textos periodísticos de los escritores ingleses Joseph Addison (1672-1719) y Richard Steele (1672-1729), especialmente los publicados en el periódico *The Tatler* (1709-1711). Pero quienes dan su estructura definitiva a esta forma literaria son los franceses Victor Joseph Étienne (1764-1840), más conocido por su seudónimo Jouy o De Jouy, y Sébastien Mercier (1740-1814). En el ámbito hispánico los principales cultivadores del cuadro de costumbres son Serafín Estébanez Calderón (1799-1867), Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882), Modesto La Fuente, "Fray Gerundio" (1806-1866), Mariano José de Larra (1809-1837). Y en el Perú, Manuel Ascencio Segura (1805-1871), Felipe Pardo y Aliaga (1806-1868), Manuel Atanasio Fuentes (1820-1889), Ramón Rojas y Cañas (1830-1881). Todos estos autores peruanos escribieron artículos de costumbres, el primero en hacerlo fue Felipe Pardo y Aliaga, con los fundadores "Un viaje" y "El paseo de Amancaes" (1840); y luego le siguieron Segura (quien publicó cerca de cuarenta artículos), Fuentes (con sus *Aletazos del murciélago*, 1866) y Rojas y Cañas (que reunió los suyos en el libro *Museo de limeñadas*, 1853).

Está fuera de toda duda que Palma, lector voraz, conocía bien la obra de estos autores (al menos la de aquéllos de lengua española) y también con seguridad la de muchos costumbristas latinoamericanos. Él mismo lo reconoce en parte en *La bohemia de mi tiempo* (1887), al referirse a las lecturas preferidas de sus compañeros de generación, cuando dice: "De mí recuerdo que hablarme del *Macías* de Larra o de *Las capilladas* de Fray Gerundio era darme por la vena del gusto". Pienso además que Palma no sólo fue asiduo lector de autores costumbristas sino que asimiló admirablemente la esencia y el estilo de los cuadros de costumbres hasta el punto que es posible sostener que hay un núcleo costumbrista en el centro de casi toda tradición.

Por ser tan clara la presencia de lo costumbrista entre los elementos constitutivos de la tradición ha sido detectada desde las primeras aproximaciones críticas a la obra del tradicionista. Así, Juan Valera (1890) adelantaba: "Su estilo es amenísimo... Anécdotas, leyendas, cuadros de costumbres, estudios críticos, todo se sucede con rapidez, prestando grata variedad a la obra, cuya unidad consiste en que todo concurre a pintar la sociedad, la vida y las costumbres peruanas". Y al mismo tiempo veía "un parecido" entre la tradición de Palma y los artículos costumbristas del ya citado Estébanez Calderón. Por su parte, José de la Riva Agüero, en su *Carácter de la literatura del Perú independiente* (1905), abunda en el tema al sostener que por sus artículos de costumbres "de-

be contarse a Pardo entre los ascendientes literarios de nuestro célebre tradicionista" o al afirmar: "Ricardo Palma es un Segura depurado y ennoblecido". En 1933, Riva Agüero se reafirma en sus juveniles convicciones, pero añade la conocida fórmula: "Tal como la constituyó Palma, la tradición es un género mixto o mestizo, producto del cruce de la leyenda romántica breve y el artículo de costumbres". Y, simultáneamente, sugería un paralelo: "Mesonero y Palma son el Madrid y la Lima de principios del siglo XIX". A su turno, Robert Bazin (1958) completa la fórmula de Riva Agüero sumando a la leyenda romántica y al artículo de costumbres un nuevo ingrediente, el casticismo.

En tiempos más cercanos, José Miguel Oviedo, en su *Genio y figura de Ricardo Palma* (1965), ha afirmado que "Palma es un dignísimo heredero del costumbrismo de tono criollo y sabor popular", al mismo tiempo que hace notar que "las tradiciones son ejemplo de un realismo costumbrista (inédito en el Perú) que constituía una manera singular de encarar el material"... sumando "a la preocupación histórica y al espíritu crítico, la técnica realista". Sugiere asimismo que Palma, como si hubiese querido atar cabos con esta herencia, "se puso bajo el padrinazgo literario de Segura y llegó a colaborar en una de sus piezas, *El santo de Panchita*". Agreguemos que Palma es el editor y prologuista, en 1885, de *Artículos, poesías y comedias*, la primera (y hasta ahora única) recopilación general, aunque no completa, de la obra de Segura. En el prólogo de este libro escribe Palma refiriéndose a Segura: "Después de don Felipe Pardo ha sido el que con más naturalidad y aticismo ha pintado las costumbres limeñas", precisando que en los artículos de costumbres "chispeantes de gracia y ligereza, campea un espíritu observador y filosófico, y en cuanto a corrección y galanura de forma no desdican de los inmortalizados por la castiza pluma de Fígaro". Coincidentemente, en *La bohemia de mi tiempo* (versión definitiva: 1899) Palma dedica a Segura el capítulo XV y lo llama "príncipe de nuestros poetas cómicos" y "émulo de Bretón de los Herreros", precisando además que Segura "aunque nacido en Lima en 1805, era gran amigo de los bohemios venidos al mundo después de 1830" (es decir, del grupo al que Palma perteneció).

Otros críticos, como Luis Loayza y Alberto Escobar, han contribuido a su turno a echar luces sobre la cuestión del costumbrismo en Palma. Así, Loayza (1974) sostiene: "Ciertos asuntos –y una manera de tratarlos– se ajustan cabalmente a su visión alegre y superficial de la realidad y a su estilo dicharachero: el costumbrismo", añadiendo: "Palma será tal vez el mayor de todos nuestros costumbristas y las páginas que dedicó a los usos de Lima están entre las más entrañables de su obra". Por su

parte, Escobar (1997), uno de los más destacados especialistas en el tema de la tradición palmiana, entiende que...

“... con Palma concluyó en la literatura peruana la disyuntiva planteada por Felipe Pardo y Manuel A. Segura... Palma no siguió el gusto purista de Pardo, pero se acoge como él a un rigor estético y al beneficio de la tradición española; a Segura lo acerca su amor por las cosas del pueblo, que expresará en los temas y en el sabor coloquial de su prosa. Al lograr aquella conjunción en una norma literaria cuyo paradigma es la oralidad conversacional, Palma resuelve un dilema que en nuestras letras se atestigua desde los años del primer *Mercurio Peruano*”.

Parece, pues, indiscutible la presencia costumbrista en la obra de don Ricardo como tradicionista. Lo que importa, entonces, es precisar en detalle el lado costumbrista de la tradición por una parte y señalar luego las diferencias entre ambas formas literarias.

En cuanto a lo primero, el parentesco con el costumbrismo salta a la vista en todas las tradiciones –que son bastantes– en que se retratan usos y costumbres. Pero hay algunas especialmente ilustrativas de la relación que estudiamos, como “La tradición de la saya y el manto”, “La conspiración de la saya y el manto”, “Motín de limeñas”, “Con días y ollas venceremos”, “El mes de diciembre en la antigua Lima”, “Los aguadores de Lima”. No debe olvidarse en este tema que Palma mismo confesaba su interés y gusto por las costumbres al decir en “Con días y ollas venceremos”: “Lima ha ganado en civilización; pero se ha despoetizado y día a día pierde todo lo que de original y típico hubo en sus costumbres”, lo que da pie para suponer que quería rescatar por la memoria y el lenguaje esos usos antiguos en su tipicidad.

Pero más importante que lo dicho parece ser el nivel de lenguaje donde en varios casos se puede descubrir evidentes semejanzas entre artículos de costumbres más de Segura que de Pardo y determinadas tradiciones de Palma. Leamos, por ejemplo, un fragmento del artículo de Segura “Me voy al Callao”:

“Mi esposa, que ahora se llama Julieta y cuando la conocí Juliana, no es de aquellas hermosas que digamos, pero tiene un par de ojos (de lomillo matador como dicen los gauchos) tan negros y hechiceros que no hay más que pedir; una patita que por vérsela sacar se puede caminar de luengas tierras y un andandito tan gracioso que me ha dado y me da no pocos quebraderos de cabeza”.

Y comparémoslo con algunas descripciones de personajes femeninos de las que abundan en las Tradiciones:

“Doña Claudia Orriamun era por los años de 1640 el más lindo pimpollo de esta ciudad de los reyes. Veinticuatro primaveras, sal de las salinas de Lima y un palmito angelical han sido siempre más de lo preciso para volver la boca agua a los golosos. Era una limeña de aquellas que cuando miran parece que premian y cuando sonríen parece que besan” (“Una vida por una honra”).

“Leonorcica Michel era lo que hoy llamaríamos una limeña de rompe y rasga, lo que en tiempos del Virrey Amat se conocía por una mocita de tecum y de las que se amarran la liga encima de la rodilla. Veintisiete años con más mundo que el que descubrió Colón, color sonrosado, ojos de más preguntas y respuestas que el catecismo, nariz de escribano por lo picaresco, labios retozones y una tabla de pecho como para asirse a ella un náufrago... Añádanse a estas perfecciones brevísimo pie, torneada pantorrilla, cintura estrecha, aire de taco y sandunguero, de esos que hacen estremecer hasta a los muertos del camposanto. La moza, en fin, no era boccato di Cardinale, sino boccato de Concilio ecuménico” (“Rudamente, pulidamente, mañosamente”).

El parecido se descubre a primera vista, pero también resulta interesante advertir en los textos palmianos un trabajo literario (una voluntad de estilo) más cuidadoso, notable principalmente en el despliegue de imágenes ingeniosas y precisamente caracterizadoras. Tal vez se podría decir que en cuanto a retratos femeninos la semilla que se da en los artículos de Segura fructifica espléndidamente en las tradiciones de Palma.

En cuanto a diferencias entre cuadro de costumbres y tradición, la más evidente parece ser que el cuadro se refiere exclusivamente al presente, a los hábitos personales y sociales contemporáneos del escritor (hay una relación de sincronía entre la realidad social enfocada y su correlato literario), mientras que la tradición se alimenta del pasado colonial en la mayoría de los casos, aunque también hay textos inspirados en sucesos o personajes incaicos o de las primeras décadas de vida republicana. Pero también es significativo que la tradición cuenta con cierto detalle: una anécdota exhibe, pues, una trama argumental que en el caso del artículo de costumbres está apenas esbozada por lo general. Además, el tradicionista Palma reivindica el carácter histórico de sus tex-

tos, cosa que tiene sin cuidado al costumbrista enfrascado en la dimensión espacial y temporal próxima. Reclama, en cambio, que se reconozca la fidelidad con que sus apuntes reflejen la realidad de su entorno. Ya lo dijo en su momento Mariano Picón Salas: "El costumbrismo es la primera vía no digamos hacia lo autóctono, pero por lo menos hacia lo circundante en el proceso de nuestras letras" (1958).

La tradición de Palma es, pues, una obra literaria dotada de cierta complejidad en su estructura, que en su molde prototípico consta de tres partes: a) introducción, en la que se hace una presentación preliminar del episodio a narrarse; b) el llamado parrafillo histórico, que proporciona al lector información abundante sobre hechos que constituyen el contexto general del asunto central; c) la historia o anécdota propiamente dicha, que se cuenta haciendo uso abundante de caracterizaciones, diálogos y refranes. La tradición termina con frecuencia con una lección o moraleja. El artículo de costumbres es sin duda mucho más simple en su arquitectura.

Además, como hemos apuntado al referirnos a Segura (el principal antecedente de Palma), es evidente la mayor preocupación estilística del tradicionista, que se diferencia claramente del narrar despreocupado de Segura. Y es que don Ricardo comprendía bien la importancia decisiva que la forma tiene en literatura. Recordemos un dicho suyo: "A mis ojos la tradición no es un trabajo que se hace a la ligera: es una obra de arte. Tengo una paciencia de benedictino para limar y pulir mi frase. Es la forma más que el fondo lo que las hace populares" (carta a Vicente Barrantes). Y opiniones semejantes son frecuentes: "Creo que la tradición ante todo estriba en la forma" (carta al escritor uruguayo Escardó). Y en larga misiva a Pastor Obligado precisa: "Resultado de mis lucubraciones sobre la mejor manera de popularizar los sucesos históricos fue la convicción íntima de que más que el hecho mismo debía el escritor dar importancia a la forma, que éste es el credo del tío Antón" (todas las citas de este párrafo están tomadas del ya citado libro de José Miguel Oviedo). Debe verse en esta expresa voluntad de estilo la explicación no sólo de la calidad extraordinaria de la mayoría de sus tradiciones y el general reconocimiento que obtuvieron, sino también el que con ellas lograra la fundación de una modalidad literaria definida y original.

En suma, en la tradición de Palma hay una clara presencia costumbrista, pero lo costumbrista en su caso es sólo un elemento de los varios que en singular e inimitable síntesis la constituyen. Según esto, Palma pudo haberse limitado a ser solamente un eximio autor de cuadros o artículos de costumbres. Pero llevado por su gusto del pasado, por su

afición por la historia y su condición natural de creador literario, prefirió otro camino más difícil ciertamente, ya que se trataba de abrir una senda, de crear una forma, la tradición. La historia ha demostrado que su elección fue la correcta.

Sin embargo, más allá de las semejanzas en los contenidos y las estructuras textuales, hay otro rasgo significativo (generalmente inadvertido) que vincula a Ricardo Palma con los costumbristas de la primera hora latinoamericana. Y es el propósito patriótico-literario, la intención de contribuir a la emancipación mental de la patria como entonces se solía decir. Transcribimos in extenso un revelador texto de *La bohemia de mi tiempo*:

“Tocóme pertenecer al pequeño grupo literario del Perú, después de su independencia. Nacidos bajo la sombra del pabellón de la República, cumplíanos romper con el amaneramiento de los escritores del coloniaje, y nos lanzamos audazmente a la empresa. Y, soldados de una nueva y ardorosa generación, los revolucionarios bohemios de 1848 a 1860 luchamos con fe, y el éxito no fue desdeñoso con nosotros”.

En otro texto (carta a Juan María Gutiérrez del 20 de febrero de 1877) afirma: “Yo no quiero que en cuanto al pensamiento seamos siempre hijos de España. Nuestra manera de ser política y social a la par que la ley del progreso, ha puesto una raya divisoria muy marcada entre América y la vieja metrópoli”. Y en otra parte: “La América conserva todavía la novedad de un hallazgo y el valor de un fabuloso tesoro apenas principiado a explorar”, colocándose así en primera línea de lo que se estaba comenzando a llamar americanismo literario, es decir, el movimiento que iba a buscar a la vez lo genuino y lo válido estéticamente en el descubrimiento del ser latinoamericano en sus múltiples rostros y su presentación en un discurso literario que se quería propio, autónomo y literariamente calificado. En lo que respecta al Perú, cabría decir por eso que los costumbristas iniciales (Pardo y Segura sobre todo) y Palma, cada quien a su modo, intentaban hacer realidad la promesa implícita en la declaración de la Independencia, esto es, la constitución de una patria emancipada, en desarrollo continuo y poseedora en literatura, como en otras manifestaciones culturales, de una voz original. Todos ellos participaban, pues, del proceso de búsqueda de nuestra expresión, del que hablara Henríquez Ureña.

Desde este punto de vista histórico importa subrayar con énfasis que, probablemente más allá de lo que el propio Palma pudo vislum-

brar, la forma literaria “tradición palmiana” venía a ser, luego del “yaraví melgariano” (aunque se trata evidentemente de modos creativos diferentes), la segunda especie literaria auténticamente originaria del Perú mestizo, una suerte de espontánea superación de la consabida dependencia cultural en relación con Europa y una significativa afirmación de identidad peruana. Pero si el yaraví no salió fuera de las fronteras nacionales, la tradición de Palma, en cambio, se difundió no solamente por toda Latinoamérica sino que llegó y fue reconocida en España como anunciando el próximo y triunfal arribo del modernismo a tierras hispanas. No ignoramos, desde luego, que de vez en cuando se pretende descalificar a Palma como protagonista del proceso de búsqueda de una literatura nacional porque la mayoría de sus tradiciones se refieren a la sociedad colonial. Sin embargo, desde una perspectiva diacrónica, el significado de sus tradiciones en esa secuencia (independientemente de que se guste o no de la obra de Palma) es evidente. Por lo demás, hace tiempo que se esclareció que Palma era un tradicionista (un hacedor de tradiciones) y no un tradicionalista (un beato admirador de un pasado que, por lo contrario, burla burlando, contribuyó a desmitificar).

Ahora bien, si por un lado la obra de Palma mira hacia el costumbrismo, desde otro sector del mundo literario y más allá de la tradición y sus límites sin duda estrechos, otra posibilidad de creación verbal inquietaba intermitentemente –podemos suponer con fundamento– el espíritu creador de Palma. Era la novela, el gran género que en sus diversas variedades había marcado decisivamente la historia de la literatura decimonónica occidental. Una sola vez, que se sepa, Palma se había aventurado por esta ruta escribiendo la novela histórica *Los marañones*, inspirada en las aventuras de Lope de Aguirre. Pero los originales desaparecieron durante el incendio de su casa en 1881, durante los aciagos años de la Guerra del Pacífico, y el libro jamás se conoció. Sin embargo, la proximidad de la novela se percibe a cada paso, latente en el texto mismo de las tradiciones, a las que el propio Palma describió alguna vez como “novelas en miniatura, novelas homeopáticas”. Viene al caso recordar en este punto las palabras de Raúl Porras Barrenechea (1954):

“En las *Tradiciones* hay, refugiado y oculto, un estupendo escritor de costumbres, acaso un gran novelista, creador de tipos de la farsa y del ambiente criollo, que se asoma por momentos... Si Palma hubiera accedido al pedido suplicante de estos personajes... acaso contaríamos ahora con una galería burlesca y castiza de personajes típicos... Palma poseía dotes innatas para esa forja artística. Y es lástima que estas condi-

ciones no se emplearan para encarar de una vez los personajes de la novela peruana de su tiempo".

Aprovechando del conocido título pirandelliano, podría decirse en efecto que los personajes de las tradiciones de Palma se hallaban en búsqueda de un novelista que, desarrollando el cúmulo de posibilidades que cada uno encerraba, los convirtiese en personajes de novela.

Naturalmente que, como alguna vez se ha dicho, las tradiciones pueden considerarse como fragmentos de un gran fresco novelesco, como piezas de una inmensa "comedia peruana" que, al igual que *La comedia humana* de Balzac, retratará en este caso sobre todo a la sociedad colonial, a la vida cotidiana en tiempos del coloniaje. Y aunque no pueda negarse la verdad que se encierra tras esta sugestiva interpretación, la realidad objetiva es que una novela como tal jamás fue escrita por Palma (salvo el caso del texto perdido).

Y sin embargo, por el manejo admirable de la prosa, por la capacidad de caracterizar personajes, por el don de evocar ambientes, por la habilidad para urdir tramas y enredos, no cabe duda de que el gran tradicionista pudo haber sido, además o alternativamente, un extraordinario novelista, el gran novelista peruano del siglo pasado y uno de los mayores de la decimonónica América Hispana. Complementariamente, Palma tenía a su disposición un casi inagotable material, la historia grande y menuda de los tiempos coloniales y de los primeros años de la República, que conocía como pocos. No obstante, Palma prefirió ser un "novelista sin novelas" como ha dicho sagazmente José Antonio Bravo.

¿Por qué Palma no acometió la empresa novelesca para la que estaba tan excepcionalmente dotado? Difícil resulta descubrir la respuesta verdadera a esta interrogante, una de las varias y graves preguntas que brotan aquí y allá en el curso de nuestra historia literaria. ¿No quedó Palma satisfecho de su primer intento, *Los marañones*? Es probable, como también pudo haber ocurrido que el encanto de la tradición, la fama prontamente alcanzada, la certeza de haber creado una forma original y la satisfacción que de ello obtenía, obnubilaran de tal forma la visión del escritor que le impidieran ver como cercano y realizable el proyecto novelesco. O tal vez don Ricardo prefirió mantenerse en el territorio propio y conocido (donde el éxito estaba asegurado) antes que arriesgarse en intentos que de todos modos suponían cambios en metas, diseños, ritmos y procedimientos técnicos. Lo cierto es que en el momento actual no hay elementos de juicio suficientes para inclinarse por una u otra de estas interpretaciones.

Sea como fuere, lo evidente es que entre una concreta actividad escritural, la forja de algunos cientos de tradiciones –con su peculiar asimilación y transfiguración de lo costumbrista–, y la posibilidad –siempre en trance de plasmarse pero jamás realizada– de la creación novelesca, se desarrolla infatigable por cerca de cincuenta años la tarea creadora de don Ricardo. Nada impide, sin embargo, dejar libre la imaginación para que en gratificante juego ucrónico dibuje a su placer la fisonomía de esa extraordinaria novela que pudo haber sido, a no dudar, la novela de don Ricardo Palma.

Bibliografía

BAZIN, Roberto

1958 *Historia de la literatura hispanoamericana*. Buenos Aires: Editorial Nova.

CASTRO RAWSON, Margarita

1971 *El costumbrismo en Costa Rica*. San José: imprenta Lehmann.

ESCOBAR, Alberto

1997 "Estudio introductivo" a *Tradiciones Peruanas de Ricardo Palma-Antología*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú (Biblioteca Clásica Peruana, vol. X).

LOAYZA, Luis

1974 *El sol de Lima*. Lima: Mosca Azul Editores.

OVIEDO, José Miguel

1965 *Genio y figura de Ricardo Palma*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

PICÓN SALAS, Mariano

1958 *Satíricos y costumbristas venezolanos* (selección y prólogo). Lima: Primer Festival Popular del Libro Venezolano (dos volúmenes).

PORRAS BARRENECHEA, Raúl

1954 *Tres ensayos sobre Ricardo Palma*. Lima: Librería Mejía Baca.

1970 *El periodismo en el Perú*. Lima: Instituto Raúl Porras Barrenechea.

RIVA AGÜERO, José de la

1905 *Carácter de la literatura del Perú independiente*. Lima: E. Rosay editor.

1962 "Homenaje centenario a D. Ricardo Palma (1933)". En: *Estudios de literatura peruana - Del Inca Garcilaso a Eguren* (Obras com-

pletas de José de la Riva Agüero, volumen II). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

SEGURA, Manuel Ascencio

1885 *Artículos, poesías y comedias*. Lima: Carlos Prince, impresor y librero-editor (preámbulo biográfico y noticiero por Ricardo Palma).

VALERA, Juan

1890 *Cartas americanas*. Madrid.

El símbolo del alimento en la poesía de César Vallejo*

A Julio Vélez

*Bien me doy cuenta de que
en este momento comen en
mi corazón.*

Del carnet de 1932

Desde el primer poema del primer libro de Vallejo, *Los heraldos negros* (1918), es posible encontrar ya –como un anuncio– la mención del alimento en su forma elemental, el pan, alimento básico por excelencia. Pero también desde esta primera vez, la palabra «pan» (como ocurrirá con la mayoría de las que denotan alimento en su poesía posterior) está empleada en un sentido múltiple, es sin duda un símbolo polisémico. En efecto, el pan que en la puerta del horno se nos quema es evidentemente el pan material que se daña gravemente en el momento decisivo, pero la misma palabra alude a la vez a uno de los golpes denunciados desde el verso inicial, uno de esos siniestros heraldos negros que a partir de este momento inaugural de la poesía de Vallejo elevan ya su sombra ominosa. Si se recuerda el texto: “Esos golpes sangrientos son las crepitaciones de algún pan que en la puerta del horno se nos quema”, se verá con claridad que dentro del contexto del célebre poema

* Una primera versión de este estudio fue leída durante el curso “La poesía contemporánea en español y César Vallejo”, organizado por la Universidad Complutense de Madrid del 17 al 21 de agosto de 1992, en recuerdo del primer centenario del nacimiento del poeta.

liminar, ese "pan" es foco generador —o símbolo— de toda una gama de significaciones vinculadas a la frustración, al fracaso, al malogro.

Pero esto no es todo. Una lectura atenta del texto revela que también en este primer poema la mención del alimento lleva implícita la connotación de su carencia o, más directamente, del hambre que ocupará más tarde tan decisivo sitio en la poesía de Vallejo. Y es que, obviamente, un pan que se quema no sirve ya para ser comido; el hambre de su previsto consumidor está a la vista. Y como se verá más adelante, este hambre tendrá que ser entendido polisémicamente también.

Esta aparición tan temprana del alimento y su carencia en la poesía de Vallejo revelan además que este núcleo temático habrá de constituirse en una de las columnas basales sobre las que se edificará su vasta y compleja creación poética. Por eso mismo, el examen atento de este asunto se presenta como una buena vía de acceso hacia una acertada explicación e interpretación de este cosmos poético, ampliamente reconocido como uno de los más importantes del siglo XX.

Naturalmente que estas cuestiones y su valor como clave para la indagación crítica no han pasado inadvertidas para los numerosos vallejistas de antes y de ahora, varios de los cuales les han dedicado estudios o secciones de textos mayores (aunque no existe, que sepamos, un libro consagrado específicamente a este tema, que ciertamente lo merece). Cabe citar así, entre otros, a Ana María Pucciarelli¹, André Coyné², James Higgins³, Eduardo Neale-Silva⁴, Roberto Paoli⁵, Julio Vélez⁶, algunos de cuyas interpretaciones o juicios hemos aprovechado en el

-
- 1 Pucciarelli, Ana María. "Claves de César Vallejo: indagación preliminar". En: *Visión del Perú* Nº4. Lima, julio de 1969 (Homenaje Internacional a César Vallejo).// "Polimorfismo del pan". En: Angel Flores. *Aproximaciones a César Vallejo*. Nueva York: Las Américas, 1971.
 - 2 Coyné, André. *César Vallejo y su obra poética*. Lima: Editorial Letras Peruanas, 1958.// *César Vallejo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1968.
 - 3 Higgins, James. *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1970.// *César Vallejo en su poesía*. Lima: Seglusa Editores, 1970.
 - 4 Neale-Silva, Eduardo. *César Vallejo en su fase trágica*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1975.// *César Vallejo, cuentista*. Barcelona: Salvat Editores, 1987.
 - 5 Paoli, Roberto. *Mapas anatómicos de César Vallejo*. Florencia: Casa Editrice D'Ana, 1981.
 - 6 Vélez, Julio. "Introducción" a la edición de *Poemas humanos, poemas en prosa y España, aparta de mí este cáliz*. Madrid: Cátedra-Letras Hispánicas, 1991 (segunda edición).

presente estudio⁷. De semejante modo, nos ha sido de gran utilidad la consulta del monumental *Diccionario de concordancia y frecuencias* de Ferdinando Rosselli y colaboradores, cuya información exacta (conseguida, como se sabe, con la utilización de los métodos de la informática y la computación) sirve de indiscutible comprobación de la importancia del binomio alimento/hambre en el mundo vallejiano⁸.

Habrá que advertir, por otra parte, que la variedad de posibilidades críticas que nacen de esta temática tan entrañablemente vallejana aleja de hecho toda pretensión de exhaustividad en su tratamiento y exige más bien un aguzado sentido valorativo para escoger los más pertinentes y prometedores objetivos de acoso. En nuestro caso, el eje de estudio está dado por un enfoque que privilegia la dimensión temporal (pasado, presente y futuro) en relación con el asunto escogido. En torno a esta línea organizamos consideraciones complementarias sobre la madre como principal dispensadora del alimento, lo afectivo como connotación primordial de la imagen nutricional y –finalmente– en torno a las circunstancias en que se recibe (o no) el alimento. La premisa fundamental de la que se parte en toda esta tarea crítica es –como lo dijimos desde el comienzo– la afirmación de que en la poesía de Vallejo las palabras que denotan alimento connotan simultáneamente un haz de significaciones de índole afectiva en la mayor parte de casos; y que cosa igual ocurre –pero en sentido opuesto– con los vocablos que denotan sed o hambre.

7 Tenemos conocimiento de que el profesor Merlín H. Forster –de la Universidad de Provo, Utah, Estados Unidos– trabaja sobre el tema de las imágenes de nutrición en la poesía de Vallejo. Lamentablemente no hemos podido consultar sus textos ni tener la referencia bibliográfica exacta.

8 Rosselli, Ferdinando; Alessandro Finzi y Antonio Zampolli. *Diccionario de concordancias y frecuencias del uso en el léxico poético de César Vallejo*. Firenze: Edizione Università di Firenze, 1977.

Algunas de las muy valiosas informaciones que se dan en este libro –resultado de la aplicación de las técnicas de la informática al análisis de textos poéticos– revelan los altos índices de frecuencia en el uso de vocablos vinculados al alimento. Por ejemplo: “pan”, 26 veces (0,69%); “hambre”, 12 veces, más una vez “hambriento” (0,31%); “sed”, 16 veces (0,29%). Igualmente, la palabra “madre”, figura tan vinculada al tema alimenticio, registra una altísima frecuencia: 64 veces.

I

Puede afirmarse que hay una secuencia cronológica que partiendo del pasado se proyecta hacia el porvenir –pasando por el presente– en cuanto a la relación personal del hablante poético de la obra de Vallejo con el alimento, y que en tal vinculación influye concurrentemente la situación en que el alimento se recibe o deja de recibirse. Este proceso puede describirse como uno que va de la satisfacción de la necesidad de ese alimento (polisémicamente entendido) en el pasado infantil del hablante, a la escasez, la penuria o directamente al hambre y la sed en el presente de tal sujeto, particularmente en la franja cronológica 1923-1938 (es decir, en la estancia europea del poeta); y que se prolonga luego con la esperanza de un futuro en que el alimento adecuadamente recibido sea una sola cosa con una existencia cabal y feliz, fraterna y comunitaria del hablante y de todos (y esta totalidad es esencial) los hombres.

Analizaremos estos tres momentos de la presentación del tema en algunos de los textos más pertinentes (que significativamente son de los más hermosos y logrados de la poesía de Vallejo). Y es que en esa plena simbiosis del concreto alimento físico con una serie de elementos psicológicos (y, a su turno, de su ausencia con otros elementos psicológicos, pero de signo contrario) radica uno de los rasgos caracterizadores más importantes de la identidad del poeta Vallejo.

Para la evocación del pasado, la fuente principal será el poema XXIII de *Trilce*, uno de los textos vallejianos clásicos (y en relación al que se han formulado muchas esclarecedoras lecturas).

El XXIII es probablemente el poema en el que más nítidamente se percibe de qué modo, para Vallejo, en determinadas condiciones, el alimento simboliza, sin duda, amor; aunque –y esto es particularmente importante– sin dejar de significar sustento material. Se trata, como en muchos de los mejores textos, de la primera etapa del poeta (la que comprende los dos primeros libros de poesía y, en prosa, *Escalas melografiadas* y *Fabla salvaje* de 1923), de una evocación nostálgica y melancólica de la infancia y del ambiente hogareño. Por ello mismo, la madre ocupa acá un lugar central: el poema está dirigido a ella, que preside y otorga sentido a cuanto acontece en aquella “tahona estuosa”, es decir, cálida, como se califica a la casa donde se hacían bizcochos para el consumo familiar. Estos panes dulces son, a su turno, caracterizados como “pura yema infantil innumerable” (es decir, en primera lectura, alimento casi inagotable del niño). No obstante, si se emprende

una segunda lectura más atenta y contextualizada, cabe aventurar la hipótesis de que tanto la “tahona estuosa” (literalmente “panadería calurosa”) como la “pura yema”, manteniendo su propio significado, parecieran aludir a la vez y de algún modo a la propia madre que se confunde así con el horno donde se cocían aquellos inolvidables bizcochos que eran conjuntamente pan y amor. Más aún, da la impresión que la madre inicia un proceso de transubstanciación en alimento: es aquella la pura yema inacabable entregada amorosamente a los hijos. El texto no rechaza esta interpretación: “Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos/ pura yema infantil innumerable, madre”.

La madre, entonces, dando alimento-amor (dándose ella misma) a los cuatro hijos menores (“las dos hermanas últimas, Miguel que ha muerto/ y yo...”), que se representan inusualmente como gargantas, “cuatro gorgas”, castellanización del francés *gorges*, es decir, niños que, como los pajarillos, abren los picos y tienden los cuellos en torno a la madre dadora de alimento/afecto por excelencia. Por otro lado, resulta inquietante que a los hijos que piden de comer se les llame mendigos, lo que en un enfoque diacrónico podría considerarse una prefiguración del otro, del verdadero mendigo, de por ejemplo “La rueda del hambriento”. Los bizcochos son también descritos como “hostias de tiempo”, expresión que abre las puertas a la indudable presencia de lo religioso en el poema. En efecto, la repartición de alimentos que se hace en un ámbito especial –“la sala de arriba”– tiene algo de rito que recuerda la eucaristía y la comunión cristianas. Todo ello refuerza la hipótesis que aventurábamos antes: así como Cristo se hace pan, hostia sacramental, la madre se convierte también en alimento, “hostias de tiempo”. Ahora se comprende mejor que las hostias sean “de tiempo”, ya que los bizcochos no son sólo el alimento que, consumido, nutre y luego desaparece, sino una especie de nutrición para siempre actuante, en la medida en que es la madre misma –o al menos su amor a los hijos– la que impregna la comida y la hace duradera e inolvidable. Todo ello ocurre sin que el alimento dado por la madre deje de ser comida material. Y esto es algo que, insistimos, no debe olvidarse en ningún momento.

En la segunda parte del poema, cesa la melancólica evocación de un pretérito feliz pero irrecuperable. El tiempo del texto se traslada al “ahora”, al presente adulto del hablante y muerta ya la madre, a la que se desearía ver como “muerta inmortal” (poema LXV). De aquí que la expresión con que se inicia: “¡Madre, y ahora!”, aunque recuerda el lenguaje de un niño desorientado ante algo que ha sucedido y no acier-

ta a comprender, revela sobre todo con crudeza el sentimiento de orfandad y la sensación de desconcierto en que se ve sumido el hijo ya mayor, golpeado por una doble agresión del destino: la muerte de la madre y el que la gente, los demás (el sistema tal vez) pretendan cobrarle “el alquiler del mundo en que nos dejás/ y el valor de aquel pan inacabable”. El hijo —que conserva una migaja... “que no quiere pasar” (el recuerdo imborrable de la madre y el hogar, de la infancia feliz y la plenitud realizada)— no puede comprender entonces que le quieran cobrar o arrebatar aquello que la madre le había dado: no solamente el pan sino el mundo todo, considerado como una amorosa donación materna. Asombra, en verdad, la riqueza y la hondura de la relación hijo-madre que se expresa en estos versos. Y para decir de su desamparo y de su queja, el hablante vuelve una vez más a la voz y el tono infantiles: “¿di, mamá?”.

En la penúltima estrofa se da otra versión del tema madre-alimento-amor. La madre es “tierna dulcera de amor” y ahora que ha muerto sus puros huesos “estarán harina/ que no habrá en qué amasar...”. Se podría entender que la madre sigue siendo posibilidad de alimento plural aunque la muerte impida la realización de tal posibilidad: ya no hay dónde amasar los huesos/harina (¿y si hubiera?, cabría interrogarse).

Naturalmente, hay varios otros poemas referidos a ese pasado de saciedad alimenticia y afectiva. Podría mencionarse, por ejemplo, el poema LII de *Trilce*, texto extraño en la obra de Vallejo, porque la evocación de la infancia feliz y del paraíso hogareño no está contrastada, como ocurre en la mayoría de los casos, con las tristezas o limitaciones de la edad adulta. Y en medio de este recuerdo eufórico está naturalmente el alimento, que es mejor porque se recibe en cálido ambiente afectivo: “Y llegas muriéndote de risa,/ y en el almuerzo musical,/ cancha reventada, harina con manteca,/ con manteca...”; o el poema LVIII de *Trilce*, uno de los poemas del ciclo carcelario, en el que la comida en la prisión desencadena, como en un *flash back*, la reminiscencia de las comidas infantiles: “cuando, a la mesa de mis padres, niño,/ me quedaba dormido masticando”; o todavía la similar pero más amplia evocación del relato “Alféizar” de *Escalas melografiadas*, en donde es nuevamente la comida en prisión la generadora de la memoria del bien perdido.

Debe advertirse, antes de terminar este apartado, que si bien es cierto que la época del alimento suficiente y recibido como un don de amor en una atmósfera feliz, corresponde fundamentalmente a la infancia, existen algunos casos en que la indestructible ecuación vallejana, alimento-afecto-alegría, se da en pasajes de la vida adulta (excepciones

que confirman la regla, al fin y al cabo). Se ve así en "Palmas y guitarra" de *Poemas humanos*, en donde el comer es parte esencial de una situación de alegre intimidad amorosa: "Ahora, entre nosotros, aquí,/ ven conmigo, trae por la mano a tu cuerpo/ y cenemos juntos/ pase-mos un instante la vida/a dos vidas...", en la que, no obstante, no falta una nota dramática fruto de otra de las obsesiones del poeta: la muerte. El verso citado concluye, en efecto: "...y dando una parte a nuestra muerte". La escena es semejante a la evocada con gran vitalidad en el poema XXXV de *Trilce*. Aquí se trata de otro alegre "encuentro con la amada", del que forma parte sustancial "el almuerzo con ella" (una vez más lo afectivo y lo alimenticio en trabada relación); pero además hay un uso, poco frecuente en Vallejo, de algo alimenticio como término de comparación en una imagen: las palabras tiernas de la mujer son "como lancinantes lechugas recién cortadas".

II

Lejana e irrecuperable la infancia, el hablante de la poesía de Vallejo (ahora adulto) se enfrenta a la dura condición del hambre físico y de la orfandad afectiva, dos de los varios heraldos negros vistos y temidos desde el comienzo del ejercicio creativo del autor. Pero aunque la situación ha cambiado, las palabras que aluden a la nutrición o a su contrario, el hambre, continúan siendo símbolos polisémicos, poderosos núcleos generadores de un abanico de variadas significaciones o sugerencias.

"La cena miserable" (*Los heraldos negros*), el poema XXVIII de *Trilce* y "La rueda del hambriento" (*Poemas humanos*), tres memorables textos vallejianos, serán la vía de acceso en esta nueva fase de la indagación.

La singularidad impresionante del primer poema comienza por el título, que encierra una paradoja inquietante: una cena, acto de comer que por definición tendría que calmar el hambre, es insólitamente adjetivada como miserable, es decir, como desdichada, mezquina, expresión de pobreza suma. Sin duda, este uso irónico o paradójico de las palabras "cena" y "miserable", del que nace la poderosa fuerza de la expresión, recuerda el empleo en similar forma de la palabra "ágape" para titular otro poema en el que no se habla de comida servida en comunión fraterna, como pudiera válidamente suponerse, sino más bien de la soledad de un hombre hambriento de afecto en medio de la muchedumbre indiferente o egoísta que puebla una gran ciudad.

Sin embargo, el centro vital del texto no termina en la paradoja del título. Hay otro componente esencial que es la dimensión temporal claramente referida en el uso anafórico de la expresión "hasta cuándo", que se reitera seis veces. Hay, pues, un paso ingrato, hostilizador, insoportable del tiempo. Obviamente, ese tiempo martirizante e inacabable que transcurre incesante es la vida misma visualizada como una cena absurda en la que, en vez de recibir alimento, el ser humano recibe sufrimiento. Se explica así que el poeta califique a esta (mala) vida de cena miserable; y que recurriendo a añeja fórmula cristiana la identifique con un "valle de lágrimas", con el agregado de que el hombre no pidió jamás venir a él: "a donde yo nunca dije que me trajeran". El extremado sufrir del hablante lo hace, pues, renegar de la existencia misma.

La simbología alimenticia, debe precisarse, recorre el texto de arriba a abajo. Por ejemplo: "Ya nos hemos sentado/ mucho a la mesa con la amargura de un niño/ que, a media noche, llora de hambre, desvelado...". Sólo que aquí ocupa el primer lugar no el alimento en sí sino la privación de él: el hambre. Un componente esencial del padecimiento que supone el vivir está dado por la carencia de alimento. La presencia decisiva del factor alimenticio se va acentuando a medida que avanza el poema, hasta llegar a alcanzar un rol primordial cuando, en lo hondo del desaliento y en el linde de la desesperación, el hablante imagina la cancelación del sufrimiento como un desayuno (des-ayuno, cese del ayuno) pero ya no individual sino comunitario, fraterno, de todos los hombres: "Y cuándo nos veremos con los demás, al borde de una mañana eterna, desayunados todos" (verso en el que habría que reparar, aunque no podamos profundizar en el asunto, que nos llevaría fuera del tema). "Una mañana eterna". ¿Significará esta locución una plenitud humana estable y de duración indefinida o es una referencia al más allá, a la vida perdurable de los cristianos?

Parece imprescindible comentar que este anhelo del desayuno general (referido no sólo al alimento físico sino a la gratificación global de la persona) es como una de las columnas en que se sustenta un arco temático que, atravesando toda la poesía de Vallejo, sólo será concluido en el final de su obra poética; cuando se levante la segunda columna basal y quede cerrado el edificio, cuando, de modo aún más explícito, reaparezca el mismo hermoso ideal (que es uno de los elementos que da tan cerrada unidad temática a la obra del poeta): "Se amarán todos los hombres/ y comerán tomados de las puntas de vuestros pañuelos tristes...", se lee en el "Himno a los voluntarios de la República", poema inicial del último libro de Vallejo, *España, aparta de mí este cáliz*.

En el cierre de este riquísimo texto que es "La cena miserable", irrumpe una figura inquietante y difícil de identificar: el oscuro que ha bebido mucho y que "acerca y aleja de nosotros, como negra cuchara/ de amarga esencia humana, la tumba". Hay aquí evidentemente otro símbolo, pero de más difícil esclarecimiento. Un primer impulso podría llevar a la conclusión de que ese oscuro es Dios, pero si reparamos en que menos sabe "ese oscuro ¡hasta cuándo la cena durará!", tal posibilidad se esfuma. Podría pensarse que es el azar, el destino azaroso. Pero también cabría aventurar una lectura al pie de la letra y pensar así que todo el poema reposa sobre un sustrato factual, una experiencia real: el poeta estaría así evocando una precisa, escasa cena y a un ebrio que la interrumpe groseramente. Subrayemos, finalmente, que incluso en medio de esta figuración hermética aparece un utensilio vinculado a la comida, la cuchara, cuyo valor simbólico en el conjunto de la poesía de Vallejo ha sido trabajado con acierto por Neale-Silva⁹ (recuérdese "Languidamente su licor" de *Poemas en prosa* y el poema III de *España, aparta de mí este cáliz*).

Unánimemente celebrada y cargada de significaciones, "La rueda del hambriento" es una de las más importantes composiciones de Vallejo. Y en ella el tema de la falta de alimento figura desde el, para muchos, enigmático título, el cual, sin embargo, desde nuestra óptica parece claro: "rueda" connota en este caso el sentido de algo rutinariamente repetitivo y que no puede ser de otra manera (tal como la rueda de la noria, que debe ser incesantemente movida en el mismo sentido si se quiere sacar agua del pozo, o, como apunta Higgins, "el mendigo va dando vueltas, cautivo de un círculo vicioso sin salida").

Luego del impresionante arranque marcado por las duras, directas exclamaciones: "Váca mi estómago, váca mi yeyuno" (que habría que entender como que están vacantes, cesantes, sin uso, vacíos), la larga segunda estrofa introduce una ruptura del sistema de lo lógicamente esperado (como diría Bousoño). En efecto, y a pesar de lo dicho antes, de la miseria del hablante, no se pide alimento sino "una piedra en qué sentarme"; lo que revela que no se trata sólo de hambre físico sino también de una gran necesidad de reposo, consuelo, tranquilidad. Por otro lado, la manera entre humilde y desesperada como se pide la piedra ("¿no habrá ahora para mí?") expresa a la vez lo urgente de la necesi-

9 Neale-Silva, Eduardo. *César Vallejo, cuentista*. 1987 (ver nota 4).

dad y también, parece, la experiencia de fracasadas peticiones anteriores. Todo lo cual se confirma porque la petición de la piedra ocupa dos estrofas en las que el tono desesperado va en aumento y se ruega que llegue cualquier piedra, "... la que no sirve ni para ser tirada contra el hombre... la mala... la torcida...".

Es solamente en la cuarta y última estrofa donde aparece la petición que el lector esperaba desde el título: "Un pedazo de pan, ¿tampoco habrá ahora para mí?". Luego, en una suerte de aparente delirio o confusión, se entremezclan las dos necesidades, la de alimento y la de reposo: "pero dadme/ por favor, un pedazo de pan en qué sentarme...". La rogativa final demuestra transparentemente, a mi entender, que el hambre del sujeto poético es ciertamente material pero a la vez psicológico o espiritual si se prefiere: "pero dadme/ en español/ algo, en fin, de beber, de comer, de vivir, de reposarse..."; en la que habría que subrayar primero la condición "en español", es decir, en su propia lengua, que es la única que le transmite comprensión, seguridad; y segundo, que lo último que se pide es algo de beber, de comer, pero simultáneamente "algo de vivir, de reposarse". La necesidad es total y abarca, como venimos sosteniendo desde el principio, lo material y lo espiritual, es decir, al hombre en su compleja integridad. El poema no termina ahí, sin embargo. El hablante anuncia que se irá cuando se le conceda lo que solicita y añade, como cierre, una conmovedora y atroz constatación: "Hallo una extraña forma, está muy rota/ y sucia mi camisa/ y ya no tengo nada, esto es horrendo". Confesión sobrecogedora. El hablante (que es Vallejo mismo, lo sabemos) ha llegado a la desposesión total, a la miseria suma, es el mendigo de pan y de amor previsto ya desde la infancia (poema XXIII de *Trilce*).

Un caso singular en esta galería de textos vinculados al polisema "alimento" lo constituye el poema XXVIII de *Trilce*, donde se presentan situaciones en que no falta el sustento alimenticio e incluso se da en cierto momento el ambiente afectuoso que pareciera ser absolutamente indispensable en el sentir del poeta para que el alimento sea verdaderamente tal y, no obstante, sucede que el hablante siente que no puede comer o que el alimento pierde su condición de tal.

El poema, en verdad, parece recrear dos experiencias distintas. En la primera, es la comida en la soledad absoluta: "He almorzado solo ahora...", y se precisa que no se ha tenido ni a la madre ni al padre atentos y cariñosos. En estas condiciones el almuerzo se antoja imposible: "Cómo iba yo a almorzar... cuando habráse quebrado el propio hogar,/ cuando no asoma ni madre a los labios". La secuencia termina con una

reiteración a la que se añade una típica invención lingüística vallejana: "Cómo iba yo a almorzar nonada". La conclusión desmesurada, desproporcionada, se presenta, sin embargo, clara: sin los padres y el hogar no hay comida posible. En la segunda parte, la soledad ha sido sustituida por la compañía de un buen amigo y sus "canas tías" que hablan alegremente y sin cesar (el hablante acota: "Así, ¡qué gracia!"). Pero de nada vale la amical compañía: los cuchillos de esa mesa le han dolido "en todo el paladar". Aquí la conclusión se hace explícita (tal vez innecesariamente, como han apuntado algunos estudiosos): el comer en estas mesas en que se prueba amor ajeno "torna tierra el bocado/ que no brinda la/ MADRE". El dulce se convierte en hiel, el café en aceite "funéreo": ocurre que "el sírvete materno no sale de la/ tumba...". La presencia constante de la madre en este texto, gráficamente reforzada al final con la escritura de la palabra en mayúsculas corridas, confirma el rol esencial de la figura materna en el orbe poético vallejiano, como madre y a la vez como la única verdadera dadora del alimento que es a la vez –lo hemos comprobado– comida material y amor.

Reacciones parecidas (la comida que no lo parece o que no se puede comer porque se está solo, la comida que es "un sabor ya sin sabor" como el de "Los pasos lejanos") se dan por ejemplo en los poemas XLVI y LVI de *Trilce*. Así, en el primero se presenta a la tarde "cocinera" que "te suplica y te llora" (para que coma, se supone), y el hablante, que ha estado "sin probar agua de lo puro triste", hace esfuerzos por comer, ya que no hay valor para servirse de estas aves. El texto se cierra con una desolada expresión: "¡Ah! qué nos vamos a servir ya nada", en la que una vez más se transparenta cómo, para el poeta, el alimento en orfandad, desamparo y soledad queda despojado de todo sentido, de todo valor. De modo aún más patético, en el poema LVI se dice: "Todos los días amanezco a ciegas/ a trabajar para vivir: y tomo el desayuno,/ sin probar ni gota de él, todas las mañanas". Terrible, estremecedora expresión en que, de manera característica, Vallejo, con las palabras más sencillas y comunes, logra transmitir dramáticos contenidos como los de esta paradoja: beber el desayuno sin probar una sola gota (sin gustarlo, sin sentirlo).

En el mundo poético de Vallejo el presente es, pues, el tiempo del hambre y de la necesidad parejamente física y psicológica de nutrición global que desde siempre y en lo más entrañable de su ser ha experimentado el poeta.

III

Con demasiada frecuencia se ve en Vallejo solamente al poeta del dolor, la angustia, el desamparo, la soledad (lo cual es cierto, pero no abarca todo el complejo mundo vallejiano) y se deja de lado otro elemento esencial de su mensaje: la esperanza. Vallejo es también, hay que proclamarlo, un poeta de la esperanza. Este tema está presente desde *Los heraldos negros*, tanto en forma algo críptica pero indiscutible como en "Líneas", cuanto de modo explícito en "El pan nuestro" y especialmente en "La cena miserable". Y este eje temático se prolonga en *Trilce* (poemas XXXVI y LXXVII por ejemplo), para afianzarse en *Poemas humanos* y culminar espléndidamente en *España, aparta de mí este cáliz*.

Para este tema que nos interesa (el de la "expansión semántica del símbolo del pan", como diría Ana María Pucciarelli), retenemos "El pan nuestro" y "La cena miserable" del primer libro de Vallejo y el "Himno a los voluntarios de la República" del libro final.

En "El pan nuestro" la esperanza de la nutrición cabal se expresa de modo a la vez más concreto y más empapado de ternura, si así puede decirse. Se quisiera, en efecto, "tocar todas las puertas y preguntar por no sé quién" (expresión que recuerda a "Ágape" del mismo libro) y luego "ver a los pobres y, llorando quedos, dar pedacitos del pan fresco a todos" (de nuevo el alimento hecho una sola cosa con el amor). De aquí se traspasa sorpresivamente el "borde célebre de la violencia" (que no se llegará a cruzar en "Me viene hay días..." de *Poemas humanos*) y se desea así saquear a los ricos sus viñedos (lo que insufla a la esperanza cierto aire de reivindicación social, aunque dulcificada, porque tal violento acto se hará no sólo en nombre de Cristo sino con las mismas "manos santas/ que a un golpe de luz/ volaron desclavadas de la Cruz"). El poema concluye renovando el anhelo central: hacerle a alguien, a todos, "pedacitos de pan fresco/ aquí en el horno de mi corazón". La intensidad de la expresión que reúne el propósito de alimentar con el de amar, se halla cabalmente conseguida otra vez con gran economía expresiva y basada en el empleo de términos del más cotidiano léxico (cosa que siempre será motivo de admiración en la poesía de Vallejo).

De "La cena miserable" debe rescatarse los hermosos versos que expresan de modo claro el deseo (la esperanza) de un futuro diferente visto desde la óptica del alimento material/espiritual: "Y cuándo nos veremos con los demás, al borde de una mañana eterna, desayunados todos". Este texto del primer Vallejo se enlaza inequívocamente —como hemos

apuntado ya— con una de las composiciones principales del Vallejo terminal: el “Himno a los voluntarios de la República” de *España, aparta de mí este cáliz*, y naturalmente con otros poemas de los dos últimos libros de Vallejo.

El “Himno” es, como se ha dicho muchas veces, un canto de esperanza en un porvenir mejor que se edificará sobre los sufrimientos del presente. En tal futuro distinto, el ingrediente de la nutrición polisémicamente simbolizada tiene un rol vital. Los voluntarios son vistos como constructores de “la activa, hormigueante eternidad”, a la que donarán, con su propia muerte, un destino feliz en el que “vendrá en siete bandejas la abundancia...”. En ese mismo anhelado y avizorado mañana: “¡Se amarán todos los hombres/ y comerán tomados de las puntas de vuestros pañuelos tristes/ y beberán en nombre de vuestras gargantas infaustas” (y hasta la hormiga “traerá pedacitos de pan al elefante encadenado”, es decir, pan con ternura, visible ésta en el diminutivo). La misión del miliciano republicano queda así sublimada: su lucha y su previsible muerte serán los factores desencadenantes de la utopía hecha paradójicamente realidad. Repárese que tanto en el fraseo del “Himno” como —veinte años antes— en el de “La cena miserable”, se habla de una plenitud vital para todos los humanos, no para un grupo, sector o clase. La visión de la “cena” imagina a los hombres “desayunados todos” al borde de una mañana eterna, mientras que en el “Himno” se reitera la plural “fraternidad”: comerán *todos* los hombres y se amarán *todos* los hombres. El amor entre la totalidad de los hombres será condición previa fundamental del bienestar futuro, de manera semejante a “Masa”, donde la misma totalidad —“todos los hombres de la tierra”— es el requisito sine qua non para que el cadáver del combatiente deje de morir, vuelva a la vida.

En busca del tema del alimento en su variada riqueza hemos recorrido una buena parte del territorio poético trabajado por Vallejo. Al terminar el itinerario programado percibimos con claridad que quedan todavía muchas zonas por explorar con relación al mismo asunto. Y esto porque no cabe duda que el eje temático del alimento es uno de los principales del universo vallejiano en sí mismo y por ello atrae como un imán una serie de significaciones y cuestiones conexas. No podría decirse, sin caer en la exageración, que estamos ante el tema fundamental de Vallejo, pero su significación en la obra del poeta peruano es grande. Los análisis e interpretaciones que ahora ofrecemos deben considerarse como un *work in progress* (como de hecho debe catalogarse todo proyecto crítico serio). Habremos de continuar por el camino

abierto con la conciencia de que estaremos jugando siempre una “partida inconclusa”, según la acertada frase con que Alberto Escobar describe los trabajos de acoso crítico a la obra literaria.

Vallejo y la vanguardia, una relación problemática

El presente estudio tiene sus remotos antecedentes en un trabajo ya antiguo: *Trilce y Escalas melografiadas: dos instancias de un solo momento creador* (Cornejo Polar, 1964), cuya hipótesis vertebradora estaba constituida por la postulación de la existencia de una variada serie de relaciones entre ambas obras, algunas de las cuales se intentaba explicitar a la vez que se enfatizaba en la clara diferencia que hay entre el primer Vallejo, el de *Los heraldos negros*, y este segundo momento creador del poeta, representado por las dos obras bajo estudio y también en alguna medida por *Fabla salvaje*.

Posteriormente, el ahondamiento reflexivo en el tema y la revisión en lo posible de la más calificada crítica vallejana (muy abundante como se sabe, pero que, sin embargo, no aborda de modo exhaustivo la cuestión de los vínculos entre ambos libros) me llevaron al convencimiento de que siendo la actitud revolucionaria (literariamente hablando) o vanguardista o renovadora lo que relaciona a las dos obras y lo que las hace diferentes de *Los heraldos negros*, la primera interrogante a despejar era aquélla que plantea cómo Vallejo en tan corto tiempo —sólo cuatro años separan a *Los heraldos negros* de los otros dos libros— pudo haber cambiado tan profundamente su actitud literaria. De ahí la aparición de un primer territorio problemático que intentaremos explorar (luego de esta breve introducción) para encontrar posibles respuestas a la pregunta indicada. Se tratará, en otras palabras, de encontrar explicaciones suficientes que den cabal cuenta del proceso de cambio vivido por Vallejo entre 1918 y 1922.

La segunda y última parte del estudio consistirá en un trabajo puntual (importante e indispensable) que revelará las relaciones que a diversos niveles, desde el temático hasta el lingüístico, existen entre *Trilce y Escalas melografiadas*. Pensamos que en este aspecto nuestra investigación conduce a la formulación de algunos aportes novedosos.

De todos modos y aunque parece casi innecesario decirlo, deseo dejar constancia de que no considero en absoluto este trabajo como algo definitivo. La investigación sobre los cambios entre el primer y el segundo Vallejo (si es lícito hablar así), en torno a la vanguardia y Vallejo, y acerca de las múltiples relaciones que ligan a *Trilce* con *Escalas melografiadas* constituye para mí una suerte de *work in progress* que no pienso abandonar por un buen tiempo.

Como es sabido, en 1918 César Vallejo (que había nacido en Santiago de Chuco en 1892) da a la imprenta de Lima su primer libro, *Los heraldos negros*, que circula en 1919. Cuatro años más tarde y en rápida sucesión, Vallejo publica *Trilce* (1922), *Escalas melografiadas* (1923) y *Fabla salvaje* (1923). En junio de este mismo año, Vallejo emprende viaje a Europa donde escribirá el resto de su obra, de la cual sólo una parte verá publicada. Vallejo morirá en París en 1938, sin haber vuelto al Perú.

Contra lo que pudiera suponerse, la obra de Vallejo escrita y publicada en el Perú no conforma un bloque unitario. Por el contrario, como lo descubrió tempranamente la crítica (véase los libros precursores de Estuardo Núñez, Luis Monguió y André Coyné), existen evidentes diferencias entre *Los heraldos negros* por una parte y los otros tres libros, particularmente *Trilce* y *Escalas melografiadas*, por la otra. Se advirtió en especial que aunque el primer libro de Vallejo es ya un texto importante que permite conocer la voz original de un gran poeta, se trata a la vez de una obra en la que todavía es posible detectar algunas presencias del modernismo (y más específicamente de Darío y Herrera y Reissig) así como de formas tradicionales de hacer poesía. *Trilce*, en el otro extremo, es no sólo un libro absolutamente nuevo, expresión de una voz inaudita, sino también un libro revolucionario en el proceso histórico de la poesía en lengua española, características que en cierta medida comparte con *Escalas melografiadas*. Sobre la radical innovación que *Trilce* significa y sobre su rol en la historia de la poesía hispanohablante son abundantes y calificados los juicios coincidentes. Podrá recordarse así el de Jean Franco: "Por lo que se refiere a la poesía hispanoamericana, el siglo XX empieza en 1922. En este año César Vallejo publicó *Trilce*" (Franco, 1984); o el de Saúl Yurkievich: "Pocos hay en la literatura contemporánea de lengua castellana que contengan a la vez, como *Trilce*, tanta innovación y calidad poética. Su originalidad desconcertante posee el don de la permanencia. Doble y difícil mérito el de Vallejo: concebir una poesía nueva y valorizarla para que sea perdurable" (Yurkievich, 1971).

Naturalmente que no desconocemos los importantes estudios más recientes (Escobar, 1973; Paoli, 1981; entre varios otros) que insisten en

subrayar más bien la unidad básica de la poesía de Vallejo y por ende la existencia de lazos que vinculan a *Los heraldos negros* y *Trilce*. Así, Escobar advierte que a pesar de las diferencias entre ambos libros “no es menos significativa la continuidad subyacente que se proyecta de éste a este libro”. Paoli por su parte añade que se debe precisar que “la contraposición entre las dos fases o, lo que es lo mismo, entre *Los heraldos negros* y *Trilce*, en un análisis atento no resulta tan abismal como parece a primera vista”. Reconociendo la pertinencia de este tipo de afirmaciones creo, no obstante, que ellas no alcanzan a borrar las claras distancias que existen entre el libro de 1918 y los de 1922 y 1923 (*Trilce* y *Escalas*), reconocidas incluso por autores como los citados. De aquí entonces la necesidad insoslayable de buscar explicaciones convincentes para la transformación experimentada por el poeta en los años decisivos ya referidos, como un paso previo indispensable al estudio de las relaciones entre *Trilce* y *Escalas melografiadas* que es el segundo tema de nuestro estudio.

I

Son dos las explicaciones que de inmediato aparecen como presumiblemente válidas cuando se trata de comprender la razones del cambio experimentado por Vallejo entre 1918 y 1922. Una de ellas plantea una interpretación fundada en la biografía mientras que la otra privilegia a factores literarios como principales responsables de la transformación. Ninguna de las dos nos parece enteramente satisfactoria según se verá más adelante, pero ambas aportan elementos de interés.

Como es sabido, a partir de 1915 (con la muerte de su hermano Miguel) comienzan a sucederse en la vida de Vallejo acontecimientos dolorosos o desagradables cuya frecuencia se va a intensificar en los años siguientes.

Una rápida enumeración de estos “golpes” (en los que seguramente pensaba, recordando los pasados y avizorando los futuros, al escribir el famoso poema liminar de su primer libro) tendría que mencionar.

En 1917: Vallejo recibe la noticia de un asunto importante resuelto desfavorablemente y de modo que afecta seriamente a algunos de sus familiares. Esta revelación produce un gran impacto emocional en el poeta y constituye la motivación próxima de la escritura del poema “Los heraldos negros” (Espejo Asturrizaga, 1965). Además, a lo largo del año, se publican duros ataques contra Vallejo, tanto en *La Industria* de Trujillo como en *Variedades* de Lima que en su edición del 22 de se-

tiembre incluye la conocida, comentada e injuriosa carta de Clemente Palma a Vallejo. Y en otro orden de cosas, el poeta intenta suicidarse luego del fracaso de su relación amorosa con Zoila Rosa Cuadra (al parecer la Mirtho de algunos textos).

En 1918 anotamos: temprana muerte de María Rosa Sandoval, que había sido uno de los primeros amores de Vallejo; muerte de Manuel González Prada, quien había manifestado amistad hacia el poeta, el cual sentía por el viejo maestro respeto, admiración y afecto; y el 8 de agosto, muerte de la madre del poeta en Santiago de Chuco, sin que Vallejo, ignorante de la rápida enfermedad mortal, pudiera estar a su lado. La crítica abunda en pertinentes análisis acerca de la influencia de esta pérdida en la vida y en la obra de Vallejo, que nos relevan de mayor comentario por ahora.

En 1919 registramos: doloroso fracaso de la relación amorosa con Otilia, tal vez el más importante romance de Vallejo en el Perú; muerte trágica de Abraham Valdelomar, con quien Vallejo mantenía una relación de gran amistad, lo que explica la conmoción que la noticia produjo en el poeta (similar, según Espejo, a la ocasionada por la muerte de la madre).

Finalmente, en 1920 ocurren los sucesos de Santiago de Chuco (levantamiento popular, saqueos, incendios) por los que se acusa injustamente a Vallejo, lo que motiva luego su prisión (los hoy famosos 112 días que van del 6 de noviembre de 1920 al 26 de febrero de 1921) en la cárcel de Trujillo. Sin entrar en una innecesaria, por sabida, narración de los hechos y explicación de sus efectos sobre la vida y obra de Vallejo, parece importante de todos modos hacer notar que presumiblemente ésta es la primera ocasión en que Vallejo recibe directa y personalmente los efectos de la maldad de otros hombres. Ya no son Dios, el destino, la fatalidad o el simple cumplimiento de las leyes biológicas los responsables de sus sufrimientos: se trata ahora de la voluntad humana expresamente dirigida a hacerle daño, y un daño que quitándole la libertad lo reduce a una desesperada impotencia y lo convierte en "una mayoría inválida de hombre" (poema XVIII de *Trilce*) y le hace decir, bastantes años más tarde, en *Poemas en prosa*: "El momento más grave de mi vida fue mi prisión en una cárcel del Perú", frase que dado el carácter no ficcional de la poesía de Vallejo, puede tomarse como una confesión personal.

Éste es, en sumaria recapitulación, el lado negativo de la vida de Vallejo en los cuatro determinantes años, 1918 a 1922, la tinta negra que ensombrece su trazo vital en ese breve pero intenso período. Y en la

sumatoria de los efectos de esta serie de hechos dolorosos estaría encerrada, para muchos, la clave que explicaría el profundo cambio que se registra en la escritura de Vallejo en este mismo tiempo y cuya primera y a la vez más completa y radical manifestación habrá de darse en *Trilce*. ¿Será esto así? ¿La existencia determinará de tan decisivo modo la naturaleza de una obra literaria? Creo que ésta es una cuestión de suma trascendencia en toda aproximación seria a Vallejo, por lo que es imperativo tratarla con especial esmero.

Parece indispensable, en primer término, hacer notar que la vida de Vallejo en el período indicado no sólo está conformada por hechos negativos, por llamarlos de algún modo. Repárese ante todo que en esos años publica Vallejo su primer libro, hecho sin duda importante y grato para cualquier escritor, y que lo hace no en la provincia sino en Lima, la capital del país y centro de su vida cultural. Por lo demás y contra lo que habitualmente se cree, *Los heraldos negros* no cae en el vacío como sí ocurrirá con *Trilce*, sino que su aparición es seguida de un cierto número de comentarios y críticas en su mayoría favorables. En su libro, Espejo Asturrizaga transcribe cerca de una decena de textos que firman escritores importantes como González Prada, Valdelomar, Luis Góngora, Luis Varela y Orbegoso, Antenor Orrego, entre otros. Buena cosecha sin duda para un autor que se inicia. Pero hay algo más: en esos años Vallejo conoce y traba verdadera amistad con personajes centrales de la vida literaria de entonces: González Prada, Eguren (hay una hermosa carta a Vallejo que transcribe también Espejo), Valdelomar, los hermanos Ernesto y Gonzalo More y los ya citados Góngora y Varela y Orbegoso. Hasta su implacable detractor de otrora, Clemente Palma, terminará testimoniándole admiración (ver carta de Vallejo a sus amigos de Trujillo, de febrero de 1918, incluida también por Espejo en su indispensable biografía). No todo es sombrío, entonces, en la existencia de Vallejo entre los 26 y los 30 años de edad; es decir, cuando en plena juventud y en el cabal ejercicio de su capacidad creadora, se dispone a la conquista de nuevos logros. Nada de esto debe olvidarse a la hora de hacer un balance del período que nos interesa.

En conclusión: la secuencia de acontecimientos negativos existe, pero al lado de ellos hay otros positivos que matizan el fondo oscuro. Sin embargo, como ha sido ampliamente estudiado y documentado, la serie negra deja claras huellas. En primer lugar, en la visión del mundo de Vallejo, que se hace más sombría, pesimista y escéptica (lo era ya desde el primer poema del primer libro: "Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!"), Vallejo confirmará entonces su intuición inicial: hay dema-

siado sufrimiento, mucho inexplicable dolor en la vida de los hombres. Y además, la mayoría de estas malas experiencias darán pábulo a varias líneas temáticas de la obra posterior. Así, la madre que muerta se engrandece e inspira varios de los mejores momentos de *Trilce*. O la prisión que alimenta a su turno otros textos memorables. O la frustrada relación amorosa con Otilia, que es, al parecer, la que da origen a la mayoría de los 35 poemas de tema amoroso del segundo libro de Vallejo. No obstante, lo que nos deja perplejos y dubitativos es que la radical novedad de *Trilce* no está tanto en la temática cuanto en el propósito central de ruptura y revolución que lo alienta y en el ámbito de las formas (las palabras, las figuras, la ortografía, la sintaxis). ¿Podrán las pérdidas de seres queridos, las injusticias, los fracasos amorosos cambiar la visión del mundo, el temple anímico de una persona? Naturalmente que sí y más si se trata de un espíritu extremadamente sensible como el de Vallejo. Pero, ¿podrán esos mismos siniestros factores modificar la actitud frente al modo de hacer poesía, tendrán la fuerza y la eficacia suficiente para hacer que una persona genere un nuevo lenguaje poético radicalmente diferente del usual en la poesía de ese tiempo? La respuesta a esta decisiva cuestión no está clara para mí hasta el momento. La exploración debe proseguir.

Examinaremos ahora la otra explicación posible, es decir aquella que interpreta el cambio producido en la poesía de Vallejo como el resultado de factores fundamentalmente literarios. Más específicamente se trataría de ver la transformación vallejana como una consecuencia de su conocimiento de la vanguardia europea o incluso de autores anteriores como Stephan Mallarmé (recuérdese al respecto la categórica afirmación de Xavier Abril: "Persuadido estoy de que fue la lectura del famoso poema 'Un coup de dés', traducido por Rafael Cansinos-Assens con el título de 'Una jugada de dados' y publicado el mes de noviembre de 1919 en la revista madrileña Cervantes, la que determinó la transformación poética de César Vallejo" (Abril, 1958). Más específicamente, se trataría de saber entonces: a) si Vallejo leyó con cierta amplitud textos de las escuelas de vanguardia anteriores a *Trilce*, es decir, el futurismo (1909), el dadaísmo (1916), el ultraísmo y el creacionismo (1919); y b) si tales lecturas produjeron en el ánimo de Vallejo un impacto suficientemente grande como para producir su transformación poética.

Parece oportuno comenzar esta nueva indagación evocando un texto de Vallejo incluido ahora en *El arte y la revolución*. Se lee allí: "Es curioso observar cómo las crisis más agudas y recientes del imperialismo económico... corresponden sincrónicamente a una furiosa multiplica-

ción de escuelas literarias tan improvisadas como efímeras". Y menciona luego al expresionismo, el cubismo, el dadaísmo, el surrealismo "sin contar las escuelas ya existentes: simbolismo, futurismo, neosimbolismo, unanimismo, etc.". Más adelante dirá que el surrealismo "era una receta más de hacer poemas sobre medida, como lo son y serán las escuelas literarias de todos los tiempos" (en "Autopsia del surrealismo", texto incluido en *El arte y la revolución* (Vallejo, 1973). No desconocemos que este texto corresponde a un período muy posterior a la época que estudiamos, ya que según Georgette de Vallejo proviene de 1929 o 1930. Sin embargo, lo consideramos revelador de una actitud que parece haber sido antigua en Vallejo: la poca significación que otorgaba a las escuelas literarias.

Analizando ahora en detalle las posibles relaciones de Vallejo —de 1918-1922— con la vanguardia, habría que decir que es razonable conjeturar que Vallejo tuvo noticia del futurismo dados los años transcurridos desde su aparición hasta el período que nos interesa. Pero a la vez existe la evidencia de que Vallejo no sólo no se sintió atraído por el futurismo sino que, más aún, censuró abiertamente los principios y los modos de la escuela. En efecto, en el artículo "Poesía nueva" (Puccinelli, 1987) sostiene, entre otras cosas:

"Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado por las palabras cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos y en general por todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras. Pero no hay que olvidarse que esto no es poesía nueva ni antigua, ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad..."

Y además de este texto tan claro y contundente (aunque sea de 1926) hay otra prueba todavía más irrefutable: no hay ningún texto poético de Vallejo en que aparezcan huellas de la estética o de las prácticas futuristas.

En cuanto al dadaísmo (que nace en Berna en 1916 por obra del rumano Tristán Tzara y un grupo de artistas) la situación es menos clara. Cabe la posibilidad, por una parte, de que Vallejo haya leído información acerca del dadaísmo en las revistas españolas *Grecia* y *Cervantes*, de las que se sabe con certeza que llegaban al Perú. Pero seguridad ab-

solita no hay. Por otra parte, en un artículo titulado "El dadaísmo. Sus representantes en el Perú" (Lora, 1921), el escritor Juan José Lora, luego de hacer una presentación del dadaísmo, considera a Vallejo "el iniciador en América del suceso poético que venimos tratando" (el dadaísmo). Y justifica su apreciación invocando insólitamente el caso de *Los heraldos negros*, obra en "la que está marcado, con agudo relieve, un intento de liberación rítmica, de concentración emocional, de sugerencia rítmica, de sugerencia sensacional inmediata, de expresión íntima que es la acordación total y fundamental de Dadá, el porvenir magnífico del nuevo verso". Sin embargo, el poema que Lora publica no es ninguno de *Los heraldos...*, sino otro que luego dará origen a tres poemas de *Trilce* ("Este piano viaja para adentro", del que se derivan los poemas "XLIV", "XII" y "XXXII" de *Trilce*). Ha de citarse también la opinión de Mariátegui cuando dice que en la poesía de Vallejo hay "elementos de expresionismo, de dadaísmo y de suprarrealismo" (Mariátegui, 1928). Y recordar tal vez el juicio discutible y errado en la fecha de *Trilce*, pero de algún interés, de Pierre Lagarde: "César Vallejo a inventé le surréalisme avant les surréalistes... Il est curieux de signaler en fin, qui avec ce livre (*Trilce*) le premier essai de dadaïsme ait été fait au Pérou et cela en 1918..." (Abril, 1958).

No estamos de acuerdo con la rotunda adscripción de Vallejo al dadaísmo, que hace Lora, pero su texto –deducimos– debió de haber sido leído por Vallejo, quien, si entonces no estaba al día en lo que a dadaísmo se refiere, debió de haberse puesto de inmediato en busca de información al respecto. O sea que, de modo indirecto, el artículo de Lora nos lleva al convencimiento de que Vallejo debió de tener algún conocimiento sobre el dadaísmo. Repárese, sin embargo, que el artículo es de junio de 1921, es decir, cuando, al decir de Espejo, estaba ya escrita la mayor parte de *Trilce* y al menos "Cuneiformes", la primera parte y la más vanguardista de *Escalas melografiadas*.

Por lo demás, si, como en el caso del futurismo, recurrimos a la indispensable revisión de los textos, de los dos libros que nos interesan, se encontrarán algunos (pocos) en que pueda rastrearse alguna presencia dadaísta (sería en *Trilce*: los poemas XXXII, el V y el XII). Mi impresión final es que Vallejo más que recoger elementos específicos del dadaísmo (que no eran muchos), lo que pudo haber encontrado de estimulante en esta escuela –si realmente la conoció– fue la actitud, el deseo y la realización de una ruptura con la tradición poética y la búsqueda de un nuevo lenguaje aun a costa de romper las estructuras básicas del lenguaje habitual (cotidiano y poético).

Falta tratar la cuestión de las posibles influencias sobre Vallejo, entre 1918 y 1922, del ultraísmo y el creacionismo (que estudiamos en conjunto por las muchas vinculaciones que tienen). Como se sabe, la teoría creacionista comienza a madurar tempranamente en el poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1948), quien expone sus primeros esbozos en el Ateneo de Santiago en 1914 y hace luego una presentación más completa al publicar su plaqueta *El espejo de agua* (Buenos Aires, 1916), en donde figura su ahora famosa "Arte poética", que contiene en síntesis la doctrina del creacionismo: "Inventa nuevos mundos y cuida tu palabra... Por qué cantáis la rosa, oh poetas!/ Hacedla florecer en un poema... El poeta es un pequeño Dios". Sin embargo, será sólo en París, adonde llega Huidobro a fines de 1916, donde el creacionismo se desarrollará a plenitud al contacto estimulante con muchos poetas de la vanguardia europea y particularmente con el grupo de la revista *Nord/Sud* que encabezan Guillaume Apollinaire y Pierre Reverdy. En 1918, Huidobro llega a Madrid lleno de novedades y enarbolando como principal bandera el creacionismo. Su presencia parece haber sido determinante en el surgimiento del ultraísmo (Guillermo de Torre, Juan Larrea, Gerardo Diego), cuyo primer manifiesto se publica en 1919 en la revista *Ultra*, como lo atestigua en un revelador texto Cansinos-Assens (Gómez de la Serna, 1959).

La doctrina creacionista puede extraerse del poema ya citado: el poema como una creación total, el poeta como un creador de segundo grado (el de primer grado es Dios, el poeta es sólo un "pequeño Dios"), abolición total del realismo, la poesía no debe pintar ni reflejar nada de la naturaleza o el cosmos, debe crear nuevos seres con el espíritu y la palabra ("el vigor verdadero reside en la cabeza", dice Huidobro). No se ha trabajado mayormente la relación creacionismo-Vallejo; Xavier Abril es uno de los pocos que trata específicamente el tema, aunque con brevedad (Abril, 1958). Pero no deja de ser inquietante que por ejemplo en *Trilce* haya muchas palabras que son creación absoluta, comenzando por el título mismo del libro; y que también muchos poemas del libro puedan ser considerados como verdaderas creaciones ex nihilo y esto en un sentido mucho más profundo del habitual (todo buen poema es siempre una creación), ya que se trata de producciones nacidas exclusivamente de Vallejo y en las que todo es creación suya, desde el lenguaje, la ortografía, la sintaxis hasta el tema, que aunque pueda ser consabido queda transfigurado por el impulso creador del poeta. La relación de Vallejo con Huidobro y el creacionismo daría material para un artículo independiente. Dejamos entonces la cuestión así, afirmando

solamente que Vallejo pudo haber encontrado en el ejemplo de Huidobro refuerzo y estímulo para su propio proyecto.

En cuanto al ultraísmo, habría que recordar que, como dice su principal figura, Guillermo de Torre, no es ni una "escuela sectaria" ni una "dirección estrictamente unilateral" y que aspira a "condensar en un haz genérico" las diversas tendencias vanguardistas. Por ello ha tendido "a la reintegración lírica, a la rehabilitación genuina del poema, esto es a la captura de sus más puros e imperecederos elementos —la imagen, la metáfora— y a la supresión de sus cualidades ajenas y parasitarias: la anécdota, el tema narrativo, la efusión erótica..." (Gómez de la Serna, 1959). En lo referente a su relación con Vallejo son varias e importantes las voces que lo afirman, o presumen; por ejemplo, Saúl Yurkievich (1971). También son de la misma opinión Coyné (1958 y 1968) y Paoli (1981), entre otros. Y, efectivamente, pueden encontrarse muestras, aunque no muchas en mi opinión, de esta presencia, las que en ningún caso podrían explicar el gran cambio que representan *Trilce* y *Escalas melografiadas*.

Así, pues, si ni la biografía ni las influencias literarias pueden dar cuenta cabal de tal transformación, la gran pregunta se mantiene en pie. Un intento de explicación tendría que tomar en cuenta, a mi juicio, los siguientes hechos:

1. La concurrencia de la dura experiencia personal vivida entre 1915 y 1922 (no sólo desde 1918 según se ha visto), en cuanto moldeadora de una nueva visión del mundo (por una parte), con el efecto sugeridor o estimulante de las lecturas literarias de Vallejo, particularmente de textos o informaciones sobre la vanguardia (por otra parte), puede explicar en alguna medida la transformación en la actitud poética de Vallejo que se expresa en *Trilce* y *Escalas melografiadas* y en menor proporción en *Fabla salvaje*. En relación con este asunto me parece extraordinariamente acertado Paoli cuando luego de afirmar que "La inspiración vallejeana tiene su raíz romántica en la experiencia privada, en la memoria, en el sentimiento del tiempo y por su naturaleza es difícilmente reducible a una poética antirrealista y antiemocional" (la de la vanguardia, debe leerse) deduce que es inmune a la "tentación vanguardista", "... la región específica de sus sentimientos", mientras que...

"... fuera de las coordenadas de los afectos, el mundo se le presenta a Vallejo como caos y absurdo. Y es en esta zona de

rechazo o, peor aún, de enigmaticidad inviolable, donde el poeta adoptó mayormente las formas de la vanguardia, reduciéndole, sin embargo, el valor lúdico y, más aún, acentuándole la carga revolucionaria, puesto que, en esta adopción particular, la técnica vanguardista se asume como el correlativo formal de una visión desquiciada y brutal, como el único vehículo idóneo para la representación de un mundo hecho añicos y al revés, es decir como el lenguaje de la locura de lo real" (Paoli, 1981).

2. Pero, a un nivel más profundo, los cambios, según entiendo, tienen su base fundamental y originaria en la dinámica propia y personalísima del proceso creador de Vallejo, quien ya desde su primer libro había dado reveladoras aunque limitadas muestras de un radical deseo de cambio. Es importante, por sobre toda otra consideración, señalar que el poeta Vallejo, luego de una serie de pasos creadores de creciente intensidad y perfección, se da de pronto con la comprobación desolada e indignante de que el lenguaje —tal como lo viene usando hasta entonces— no le sirve para decir lo que tiene que decir. En ese trance no le quedan al poeta sino dos alternativas: o el silencio (recuérdese a Rimbaud o, en el Perú, a Eielson) o la batalla frontal con el lenguaje para modificarlo, torcerlo y forzarlo a que sirva para lo que el poeta quiere, combate general y encarnizado que comprende operaciones diversas tales como la invención absoluta de palabras, la modificación de otras, la ruptura de las leyes sintácticas y ortográficas, el uso de figuras más allá de sus límites tradicionales o la creación de otras y, por sobre todo, el continuo inyectar a las palabras significaciones que no son las suyas originales (es decir, el paso de la denotación a la connotación, pero en grado extremo, insólito y casi siempre inédito).

Como dice Orrego (quien tiene por qué saberlo), "La derogación del viejo andamiaje retórico no era un capricho o arbitrariedad del poeta, era una necesidad vital. Cuando se comienza a comprender la obra de Vallejo, se comienza a comprender también la necesidad de una técnica renovada y distinta" (Abril, 1958). Vallejo cambia entonces porque tenía que cambiar, por una exigencia absoluta de su yo más íntimo; pero para precipitar y darle fisonomía precisa a ese cambio concurren los hechos dolorosos ya citados que le dan una visión de la existencia y del mundo como caos y absurdo, y su poesía tratará de reflejar esa intuición

y sus contactos con la vanguardia que estimulan y respaldan esa indomable voluntad de cambio (y le facilitan algunas sugerencias sobre las formas de expresarlo).

II

Una sola actitud, un mismo impulso creador dan origen a *Trilce* y *Escalas melografiadas*. Tal es la principal relación, el decisivo vínculo que une a ambas obras que aparecen en la primavera de 1922 y en los primeros meses de 1923 respectivamente. En las líneas que siguen trataremos de justificar ordenadamente esta afirmación.

Trilce, como se sabe, consta de setentisiete poemas que no llevan título sino simplemente el correspondiente número romano. *Escalas melografiadas* es un libro en prosa compuesto de dos partes simétricas: "Cuneiformes" (con seis textos que difícilmente pueden considerarse cuentos: son más bien como relatos muy libres de impresiones o de experiencias subjetivas u objetivas y que tienen como títulos "Muro noroeste", "Muro antártico", "Muro este", "Muro dobleancho", "Alféizar" y "Muro occidental"). En la segunda parte hay otros seis textos que sí responden a la idea habitual de cuento. Se titulan "Más allá de la vida y la muerte", "Liberación", "El unigénito", "Los caynas", "Mirtho" y "Cera". La crítica ha privilegiado siempre las relaciones entre *Trilce* y "Cuneiformes", lo que no parece muy justificado ya que el parentesco se extiende también a "Coro de vientos", la segunda parte de este libro al que Coyné, con acierto, juzga el más importante logro de Vallejo en narración: "Entre todos los textos de ficción de Vallejo, los más importantes son, sin lugar a dudas, aquellos reunidos bajo el título musicográfico típicamente ultraísta de *Escalas melografiadas*" (Coyné, 1968).

1. *La crítica frente al tema.* - Las relaciones entre *Trilce* y *Escalas melografiadas* fueron ya mencionadas y en alguna medida estudiadas por los críticos que pueden considerarse los iniciadores de la crítica sistemática y rigurosa en torno a Vallejo: Luis Monguió y André Coyné. El primero en su ahora clásico libro *César Vallejo (1892-1938), vida y obra* (Monguió, 1952) y el segundo en *César Vallejo y su obra poética* (Coyné, 1958). Posteriormente, y entre otros, han tratado el tema el propio Coyné en su libro de 1968 (Coyné, 1968), Roberto Paoli (Paoli, 1969), Eduardo Neale Silva (Neale Silva, 1975) y Sonia Mattalía (Mattalía, 1988).

Opiniones características de la actitud de la crítica sobre este asunto son, por ejemplo, las de Monguió: "Algunos de los relatos de la primera

parte de *Escalas* pueden considerarse estados en prosa de varios de los poemas de *Trilce* y nos proporcionan formas narrativas de incidentes o impresiones que Vallejo había sabido recrear líricamente en su obra poética" (Monguió, 1952). Coyné, a su turno, opina que *Escalas*...

"... revela en el campo de la prosa algunas preocupaciones estéticas y sobre todo idiomáticas paralelas a aquéllas que dominan los versos publicados en 1922. Creaciones de palabras o empleo inédito de las mismas, imágenes abstractas, rebeldes a cualquier clase de representación, aparecen tanto en los cuentos de la primera parte, 'Cuneiformes' (apenas si son cuentos), como en los de la segunda, 'Coro de vientos', más literarios y elaborados..." (Coyné, 1968).

Por su parte Roberto Paoli no sólo alude a las semejanzas sino al interés que tiene *Escalas* como instrumento para una mejor comprensión de *Trilce*.

"La experiencia de la cárcel y la añoranza del hogar son, como en *Trilce*, los temas más destacados de *Escalas melografiadas*. Como en el caso de los escritores que son sobre todo poetas líricos, las prosas de Vallejo constituyen —aún prescindiendo de su valor autó-nomo— un necesario sector auxiliar de comparación, verificación y exégesis de los motivos y formas de su poesía. Las frecuentes concordancias de situaciones y estilo nos permiten profundizar en el subsuelo emocional de *Trilce*, tener mayores datos para estudiar la formación de su originalísima expresión poética, sorprender en su forma" (Paoli, 1969).

En el exhaustivo análisis de *Trilce* que hace Neale-Silva son muy abundantes las referencias puntuales a relaciones entre este libro y *Escalas*, pero no hay, como en los casos anteriores, afirmaciones o juicios de conjunto sobre la vinculación entre ambas obras. Finalmente, Sonia Mattalía, en el único trabajo que conocemos específicamente dedicado al estudio comparativo entre los dos libros, dice:

"Parafraseando a Benn podríamos afirmar que hasta Vallejo tuvo el idioma español una tonalidad, una dirección y un sentimiento uniformes; con él se extinguieron, la rebelión había empezado. Y la asociación no es caprichosa, *Escalas melografiadas* y *Trilce* afirman una vertiente expresiva del vanguardismo hispanoamericano que produce en el seno de las lite-

raturas hispánicas, el mismo desasosiego que los poetas expresionistas de la preguerra produjeron en las letras europeas" (Matalía, 1988).

2. *Las fechas de escritura.*- Según la información de Espejo, "Cuneiformes" fue escrita durante la permanencia de Vallejo en la cárcel de Trujillo (del 6 de noviembre de 1920 al 26 de febrero de 1921). Y aunque no se invocan pruebas de lo afirmado, lo que sí está fuera de duda es que los seis relatos no pudieron haber sido escritos antes del ingreso de Vallejo a la prisión, ya que la experiencia carcelaria los impregna e incluso da origen a los títulos que aluden de seguro a los muros y ventanas de la celda trujillana. En cuanto a la segunda parte -"Coro de vientos"-, fue escrita en 1921 y 1922, también de acuerdo con la versión de Espejo.

En lo que concierne a *Trilce* debe aceptarse igualmente la información de Espejo, el testigo privilegiado, aunque en muchos casos no hay pruebas que la sustenten. Así, pues, tres poemas son de 1918, 48 de 1919, nueve de 1920 (antes de la carcelería), ocho son del período de prisión (noviembre de 1920 - febrero de 1921), siete son de marzo de 1921 y dos de 1922. En relación con esta cronología parece extraño que Vallejo durante todo un año (de marzo de 1921 al verano de 1922) no haya escrito ni un solo texto para *Trilce*, libro que estaba en pleno proceso de preparación y que no podía -creemos- dejarse abandonado tanto tiempo.

Según esto, sólo 17 poemas de *Trilce* serían contemporáneos en cuanto a época de composición de *Escalas melografiadas*; pero no debe pensarse que, por ello, sólo en esos contados textos se descubren relaciones. Por el contrario, son los dos libros, en su conjunto, los indiscutiblemente vinculados.

3. *Una actitud común.*- A pesar de ser muy conocida la carta que Vallejo dirige a Antenor Orrego poco después de la aparición de *Trilce*, debemos citarla en algunas partes ya que es en este texto donde se percibe nítidamente la actitud espiritual que desde lo más profundo, desde su génesis, hermana los dos libros que estudiamos. Dice allí el poeta:

"El libro ha nacido en el mayor vacío, soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista... ¡la de ser libre! Si no he de ser hoy libre, no lo seré jamás... Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística...".

Es, pues, una obligación sacratísima que nadie se la impone sino que nace de lo más entrañable de su propio ser la que lleva a Vallejo a ser libérrimo en la concepción y escritura de *Trilce*, afirmación que creo puede extenderse sin ningún riesgo a *Escalas*. No parece innecesario comentar que esta importante carta confesional resulta ser también una prueba por omisión de la escasa presencia en Vallejo de la vanguardia europea. Si el caso hubiese sido otro, seguramente que en esta carta a su mejor amigo literario algo habría dicho de asunto tan trascendental. Por el contrario, Vallejo dice que asume toda la responsabilidad de su estética. De la actitud básica de Vallejo en estos años hemos tratado en el apartado anterior, lo que nos releva de abundar en el tema.

4. *Las relaciones a nivel de significados o temáticas.*- Los temas fundamentales de *Trilce* están también en *Escalas melografiadas*, es decir, la prisión, la madre, el recuerdo hogareño e incluso una línea menor como es la extraña obsesión numérica que por momentos se apodera de Vallejo.

El tema de la prisión está presente en toda la sección "Cuneiformes", empezando por los títulos de cada relato que ya hemos mencionado y que aluden sin duda a las paredes y ventanas de la celda para pasar luego a constituirse en el elemento fundamental de "Muro noroeste", "Muro dobleancho" y "Alféizar", que tratan directamente de experiencias vividas en prisión; mientras que en "Muro antártico" y "Muro este", que tratan de otras experiencias, la cárcel se hace presente mediante simples pero eficaces acotaciones: "Buenos días, señor Alcaide", "Con ésta son dos veces que firmo, señor escribano". El único texto (que es una sola frase) que no tiene relación directa con la cárcel es "Muro occidental", aunque no han faltado comentadores que piensan que la enigmática frase "Aquella barba al nivel de la tercera moldura de plomo" pudiera también recordar algo del mismo ambiente. En "Coro de vientos" hay un solo cuento, "Liberación", en que a raíz de una visita a la Penitenciaría de Lima, se recrea otro ambiente y otra historia de prisión a la vez que se recuerda la del narrador.

Quiere decir, entonces, que el tema de la prisión enlaza estos textos en prosa con los poemas del mismo tema o ambiente de *Trilce*, es decir, con los numerados XVIII, XLVII, LII, LXI y LXV.

La obsesión numérica, finalmente, tan característica de muchos poemas de *Trilce* (por ejemplo, los números XVII, XXI, XXXII y XLVIII), se halla también en "Muro noroeste" y "Mirtho".

De manera que una buena parte del núcleo significativo básico de *Trilce* se reitera (o a la inversa, no siempre se puede saber la cronología

exacta de la escritura) en el libro hermano que es *Escalas melografiadas*.

5. *Las relaciones en el nivel de los significantes y en general de las formas*. - Son muy abundantes y saltan a la vista al primer cotejo de los dos libros. Citamos sólo los casos más importantes:

En ambos libros se manejan en número significativo palabras insólitas (por arcaicas o por modificadas) y también palabras que son pura invención de Vallejo. Así, en *Trilce*, sólo como ejemplos: tesórea, heriza, trifurcas, hifalto, amargurada, rumbé, trasmañanar, volvvver, bolver, toroso, ludir, etc. Y en *Escalas*, también sólo como muestra: toriondas, tumbal, arramblo, ardentía, alfában, estridor, etc.

Por otro lado, hay algunos fragmentos de *Escalas* que parecen poemas trílricos. Tomemos un solo caso: los párrafos iniciales de "Mirtho", donde se lee: "Orate de candor, aposéntome bajo la uña índiga del firmamento y en las 9 uñas restantes de mis manos, sumo, envuelto y arramblo los dígitos fundamentales, de 1 en fondo, hacia la más alta conciencia de las derechas". Y más adelante: "Sí. Su vientre, más atrevi-do que la mente misma; más palpitante que el corazón, corazón él mismo. Cetrería de halconados futuros de aquilinos parpadeos sobre la sombra del misterio...". En realidad bastaría poner este texto en versos para que resultase un poema de *Trilce*. Y cosa similar ocurre en varios otros lugares de este volumen de prosas.

En relación con esta gran libertad formal que se encuentra en los dos libros, André Coyné tiene un acertado apunte. Dice:

"Como el loco de 'Los caynas', Vallejo no vacila en 'guillotinar sílabas, soldar y encender adjetivos'; capta sonidos 'trágicos y treses'; la sed le 'ensahara' la garganta; con ojos 'entelarañados' divisa una linterna 'ojitrista', unas lomas 'onfaloidas', y el talento le parece 'gradoceano'. La frase se crispa y se exaspera, no siempre convincente (gratuitamente recargada o arbitrariamente retorcida), pero el fin perseguido queda claro".

Y transcribe el párrafo inicial de "Mirtho" ("aposéntome...") que hemos citado más arriba.

6. *Algunos casos especiales*. - Termina nuestro estudio deteniéndonos con brevedad en los siguientes casos:

- a) "Muro antártico" y el poema XI de *Trilce*. En el texto narrativo se relatan extraños sueños eróticos que tienen como coprotagonista a la hermana del narrador. En el poema se trata de experiencias

- supuestamente reales (infantiles o adolescentes) con la prima. Pero en el cuento hay además un remate sumamente significativo: "Oh hermana mía, esposa mía, madre mía!", es decir una suerte de unir a la mujer en sus roles fundamentales frente al hombre, en un solo ser que colme a la vez todos los ideales y los deseos masculinos. El tema está también en los poemas LI y LII de *Trilce*.
- b) "Mirtho" y el poema LXV de *Trilce*. Uno de los más hermosos poemas de Vallejo es el LXV de *Trilce*: "Madre, me voy mañana a Santiago, ...". Y en él, entre otros rasgos, destaca la visión de la madre como un templo, en el sentido de algo sagrado y también como obra de arquitectura. Así, la madre lo esperará con su "arco de asombro/ las tonsuradas columnas de tus ansias...". Y más abajo se hablará de "los dobles arcos de tu sangre" y "entre la columnata de tus huesos". Y en "Mirtho" encontramos: "Ventre portado sobre el arco vaginal de toda felicidad, y en el intercolumnio mismo de las dos piernas, de la vida y la muerte, de la noche y el día, del ser y el no ser". La semejanza es evidente: las piernas de la mujer, columnas que forman un arco por donde se ingresa al templo de su vientre, "donde Dios tiene su único hipogeo inescrutable" ("Mirtho").
- c) "Más allá de la vida y de la muerte" y el poema LXV de *Trilce*. Nos encontramos de nuevo con el magnífico poema LXV, en el cual a la madre ya muerta se la convierte en inmortal: "Así, muerta inmortal" (verso tres veces repetido). El amor a la madre y el vínculo total con ella son tan grandes que el hijo, el poeta, no se resigna, no quiere verla muerta y la hace, con soberana libertad, inmortal. Pero ocurre que en el cuento "Más allá de la vida y de la muerte" tal inmortalidad deja de ser un deseo: el narrador al volver a Santiago en busca del recuerdo de la madre fallecida "hacía dos años" y de la casa y la familia va a encontrar en medio de una atmósfera de irrealidad, entre onírica y fantástica, viva, "Ya no muerta", a la madre; quien, por el contrario, se asombra de ver vivo al hijo que ella había visto muerto. Podría lanzarse la hipótesis de dos tiempos en el tratamiento del mismo tema: en el poema LXV (escrito en 1918 al saber de la muerte de la madre, según Espejo), el poeta desea un bello imposible: "muerta inmortal". En el cuento, escrito entre 1920 y 1921 (de acuerdo con Espejo), el sentimiento de la orfandad (que es la necesidad de madre) se ha intensificado, se ha exasperado y el narrador ahora no se contenta con desearla inmortal, sino que la hace resucitar

(aunque desde el punto de vista técnico la escena no sea del todo convincente). En todo caso, sirva este breve análisis para confirmar el significado esencial y privilegiado que tiene la madre en la poética de Vallejo.

Una conclusión parece imponerse en esta página final: entre 1918 y 1922 se decide y se define el destino poético de Vallejo. En esos años está el secreto de la gran transformación interior que, al expresarse en su poesía posterior y también en *Escalas melografiadas*, lo irá convirtiendo paulatinamente y en la medida que su creación se difunde por el mundo, de gran poeta hispanoamericano en figura indiscutida de la poesía universal. Y en este tiempo relativamente breve son las experiencias vivenciales y las experiencias literarias las detonantes de un proceso de cambio cuya urgencia venía desde la intimidad más entrañable del poeta, quien, en algún momento de esos años, ve con claridad que si quiere decir todo cuanto brota de su ser sin debilitarlo, distorsionarlo o traicionarlo, una sola vía se abre ante él: la batalla implacable con el lenguaje para convertirlo en el instrumento que exige su necesidad expresiva. Y así, en ese combate cotidiano y duro se irá forjando una poesía de las más significativas en la historia de la literatura del mundo entero.

Bibliografía

Para los textos de César Vallejo se han utilizado las siguientes ediciones:

Obra poética. Edición crítica de Américo Ferrari (Coordinador). Colección Archivos Nº 4 (bajo los auspicios de UNESCO). Madrid, 1988.

Novelas y cuentos completos. Lima: Francisco Moncloa Editores S.A., 1967.

El arte y la revolución. Lima: Mosca Azul Editores, 1973.

Desde Europa - Crónicas y artículos (1923-1938) (Recopilación, prólogo, notas y documentación por Jorge Puccinelli). Lima: Ediciones Fuente de Cultura Peruana, 1987.

Otras fuentes usadas:

ABRIL, Xavier

1958 *Vallejo*. Buenos Aires: Ediciones Front.

1963 *César Vallejo o la teoría poética*. Madrid: Taurus.

1988 *Exégesis trilce*. Lima: Editorial Gráfica Labor.

CORNEJO POLAR, Jorge

1964 "Trilce y Escalas Melografiadas: Dos instancias de un solo momento creador". Ponencia presentada en el Simposio *Obra y significación de Vallejo*. Arequipa: Casa de la Cultura, abril (mimeo).

COYNÉ, André

1958 *César Vallejo y su obra poética*. Lima: Editorial Letras Peruanas.

1968 *César Vallejo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

ESPEJO ASTURRIZAGA, Juan

1958 *César Vallejo. Itinerario del hombre*. Lima: Editorial Letras Peruanas.

ESCOBAR, Alberto

1973 *Cómo leer a Vallejo*. Lima: P.L. Villanueva Editor.

FRANCO, Jean

1984 *César Vallejo. La dialéctica de la poesía y el silencio*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón

1959 "Ultraísmo". En: *Diccionario literario Gonzales Porto-Bompiani*. Barcelona: Montaner y Simón, Tomo I (De este texto provienen las citas de Rafael Cansinos-Assens y de Guillermo de Torre referentes al ultraísmo y al creacionismo).

LORA, Juan José

1921 "El dadaísmo. Sus representantes en el Perú". Lima: *La Crónica*, 20 de junio.

MARIÁTEGUI, José Carlos

1973 *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Empresa Editora Amauta - Biblioteca Amauta Nº 2, 33a. Edición.

MARTOS, Marco y Elsa VILLANUEVA

1989 *Las palabras de Trilce*. Lima: Seglusa Editores.

MATTALÍA, Sonia

1988 "Escalas Melografiadas: Vallejo y el vanguardismo narrativo". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Nos. 454-455, abril-mayo. Madrid.

MONGUIÓ, Luis

1952 *César Vallejo (1892-1938). Vida y obra. Bibliografía, Antología*. New York: Hispanic Institute in the United States/Columbia University.

NEALE-SILVA, Eduardo

1975 *Vallejo en su fase trileve*. Madison: The University of Wisconsin Press.

NÚÑEZ, Estuardo

1938 *Panorama actual de la poesía peruana*. Lima: Editorial Antena S.A.

PAOLI, Roberto

1969 "Vallejo prosista en los años de *Trilce*". En: *Revista Visión del Perú*, N° 4. Lima, julio (homenaje internacional a César Vallejo).

1981 *Mapas anatómicos de César Vallejo*. Firenze: Casa Editrice D'Anna.

YURKIEVICH, Saúl

1971 *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona: Barral Editores.

NOTA: No debe olvidarse que también en 1923 y antes del viaje a Europa, Vallejo publicó otra obra narrativa: la novela corta *Fabla salvaje*. Este texto tiene igualmente relaciones con *Trilce*, aunque en menor grado que *Escalas melografiadas*, pero en general es una obra menos renovadora que las otras dos. Todo ello plantea una serie de problemas que trataremos en otra ocasión.

La poesía de César Atahualpa Rodríguez

Descubierto hacia la segunda década del siglo por el ojo avizor de Abraham Valdelomar, elogiado poco después por Manuel González Prada y César Vallejo, reconocido desde entonces por la crítica (Estuardo Núñez, Luis Alberto Sánchez, Luis Monguió, Augusto Tamayo Vargas, entre otros), César Augusto Rodríguez Olcay (César Atahualpa según lo bautizara para siempre el ingenio juguetero de Percy Gibson) sigue siendo, no obstante, para la mayoría de lectores nacionales, un desconocido o, en el mejor de los casos, exclusivamente un nombre y algunos poemas que se mencionan admirativamente. Solamente los especialistas o el círculo creciente, pero todavía limitado, de los iniciados saben de las poco comunes calidades de la poesía de este hondo, original, prolífico escritor. Han contribuido sin duda a esta injusta situación dos hechos: el que en vida Rodríguez publicara únicamente dos libros (*La torre de las paradojas* y *Sonatas en tono de silencio*), separados por un largo intermedio de cuarenta años, en primer lugar; y luego, el que el resto de su cuantiosa y variada obra poética permanezca inédita a excepción del volumen antológico *Los últimos versos*, de un par de antologías menores y de un puñado de poemas dispersos en revistas y periódicos¹.

Hora es, pues, de hacer justicia, de buscar para esta obra excelente una audiencia más amplia, difundiéndola en especial entre las nuevas generaciones (que es en verdad la mejor manera de perpetuar la memoria del poeta y de rendirle un merecido homenaje). Y también es el momento de intentar, paralelamente, nuevas exploraciones críticas que

1 La bibliografía poética de César Atahualpa Rodríguez a la fecha es la siguiente: 1926 *La torre de las paradojas*. Buenos Aires: Ediciones Nuestra América.// 1966 *Sonatas en tono de silencio*. Lima: Ministerio de Educación Pública - Dirección de Extensión Cultural.// 1972 *Los últimos versos de César A. Rodríguez*. Arequipa: Editorial Universitaria.// 1984 *Cien poemas*. Arequipa: Banco del Sur del Perú. Selección de Alonso Ruiz Rosas y José Luis Sardón. Estudio preliminar de Jorge Cornejo Polar.// 1993 *Obra poética*. Arequipa: Universidad Nacional de San Agustín

contribuyan a profundizar y ampliar el conocimiento de esta poesía distinta, marcada con el signo de una belleza y una profundidad singulares. Tal es precisamente el sentido de este libro que rescata para el dominio público un centenar de poemas (acertadamente seleccionados por José Luis Sardón y Alonso Ruiz Rosas) a los que acompaña mi breve estudio crítico, intento de aproximación global a la poesía de César A. Rodríguez, estudio cuyo mayor mérito –si acaso alguno tiene– será consecuencia de la seriedad y amor con que ha sido trabajado.

Vida y poesía

No niego que la interpretación biográfica sea un camino para llegar a la obra. Sólo que es un camino que se detiene a sus puertas: para comprenderla realmente debemos transponerlas y penetrar en su interior.

Octavio Paz

He vivido en mis versos.

César A. Rodríguez

Dentro del variado conjunto de metodologías que tiene a su disposición en la actualidad el investigador literario (algunas de las cuales serán

(tres volúmenes). Edición a cargo de Bertha Rodríguez de Emmanuel y Enrique Azálgara Ballón. Prólogo de Enrique Azálgara Ballón.

Existen dos antologías (de 16 páginas ambas): s/f Pacheco Cárdenas. *La poesía de César A. Rodríguez*. N.º 4, Antología. Arequipa: Editorial Autores Peruanos (incluye 9 poemas, de los cuales dos aparecen luego en *Sonatas en tono de silencio*).// 1966 *Nueva poesía de César Atahualpa Rodríguez*. Arequipa: Editorial Hozega. Incluye tres poemas, de los cuales uno fue recogido en *Sonatas en tono de silencio*. La selección debe de haber sido hecha por el poeta a pedido del editor Horacio Zevallos Gámez.

Como se ha indicado en el texto, Rodríguez publicó además un buen número de poemas en periódicos y revistas. Una enumeración no completa de las publicaciones en que aparecen textos de Rodríguez (a veces recogidos en libros) es la siguiente: *Balnearios*, *Colónida*, *Flechas*, *Amauta*, *La Sierra*, *Mundial*, *Excelsior* (revistas de Lima), *Ariel* (revista de Montevideo), *Anunciación*, *Aquelarre*, *La Semana*, *Texao*, *Hombre y Mundo* (revistas de Arequipa); diarios *El Comercio* y *La Crónica* (Lima), *El Pueblo*, *El Deber*, *Noticias* (Arequipa).

Hay también poemas de Rodríguez como prólogos o colofones de obras de otros autores. Así, en *Cancionero* de Alberto Guillén, que se cierra con el poema "Final" (Arequipa, 1934).

Para este trabajo sólo se han tenido en cuenta los dos primeros libros de poemas de César Atahualpa Rodríguez.

utilizadas en el presente ensayo interpretativo), la perspectiva biográfica, en el sentido propedéutico que con acierto le asigna Octavio Paz, conserva plena validez como instrumento indagatorio, especialmente cuando se trata de esclarecer instancias vitales que guardan relación directa y aun decisiva con la obra de un escritor. En el caso de César Atahualpa Rodríguez, su empleo resulta imprescindible para entender en particular una cuestión que se nos antoja fundamental y que cabe enunciar así: Rodríguez no fue un escritor a dedicación exclusiva (como, por lo demás, no lo ha sido casi nadie en el Perú). La mayor parte de su vida compartió el ejercicio de la poesía con la labor de director de la Biblioteca Municipal (cargo que desempeñó de 1917 a 1955, es decir, durante casi cuatro décadas, de los 28 a los 66 años de edad). Importa, por ello, escudriñar si esta prácticamente única ocupación extraliteraria que tuvo favoreció o, por el contrario, entorpeció su tarea creativa, habida cuenta que el propio Rodríguez ofreció al respecto versiones diferentes y hasta contradictorias que oscilan entre el rechazo o la malhumorada resignación ante lo inevitable del compromiso laboral por un lado y la razonada y a ratos eufórica explicación del sentido positivo que tuvo en su vida el desempeño de la función bibliotecaria por otro.

En "Elegía funambulesca" (*La torre de las paradojas*, 1926) entrega la imagen de un hombre obligado a una vida que como artista rechazaba:

*Tengo un mendrugo,
un miserable mendrugo de pan,
que me arroja todos los días
con mano torpe, la ciudad.
En cambio,
por la infamante limosna que me da
he vuelto del revés mis malos versos
y en la región lumbar
llevo como una cebra muerta
la Biblioteca Municipal.*

La antítesis no puede estar más radicalmente expuesta. Y se reitera: "Esta vida de perros/ que cada vez se me hace más duro soportar..." ha originado que "La palabra buida/ y el verso audaz,/ fueron perdiendo paulatinamente/ su mordacidad...". La desencantada conclusión, aunque previsible, hiere por su crudeza la sensibilidad de quien la lea:

*Hoy no soy más que un manso padre de familia
encadenado en el hogar,*

*que tiembla cada vez que llega un nuevo alcalde
por su mendrugo de pan...*

Estamos, sin duda, ante una cabal imagen de la alienación del artista en el mundo contemporáneo. Y, sin embargo, sorprendentemente, en el mismo poemario, otra composición, "Ego sum", en la que el autor se describe: "En esta ciudad sencilla, yo/ soy una red de líneas/ de comunicación... soy el correo... soy el libro que llega de Europa", parece anunciar la interpretación positiva que sobre los mismos hechos apareciera con razonado detalle en un texto posterior en 16 años: el discurso que Rodríguez pronunciara en agosto de 1942 al agradecer el homenaje que se le tributó por haber cumplido 25 años precisamente como director de la biblioteca de marras².

Leemos en este importante documento (sobre el que volveremos con frecuencia):

"Arequipa al entregarme su Biblioteca Pública... me hizo su primera dádiva. Ello representó en mi vida este supremo milagro: ocupar mis energías en un trabajo concordante en absoluto con mis inclinaciones intelectuales y con el amor innato que tengo por los libros...".

Y más adelante, en frases que recuerdan las imágenes de "Ego sum", añade:

"... convertido por los designios del azar en cable conductor de las corrientes de cultura del mundo civilizado, no podéis tener idea de las grandes y maravillosas fruiciones que he

2 Este discurso aparece transcrito íntegramente en el diario *El Pueblo* de Arequipa, del 15 de agosto de 1942. Fue pronunciado en la sesión solemne que el Concejo Provincial de Arequipa celebró como homenaje a las Bodas de Plata de César A. Rodríguez como director de la Biblioteca Pública.

Otros textos teóricos (ensayo o crítica) de Rodríguez son los siguientes, sin que estemos en condiciones de afirmar que la enumeración es completa:

- Carta dirigida al escritor Enrique López Albújar, que aparece bajo el título "César A. Rodríguez juzga a *Matalaché*", en la revista *La Sierra*, año III, Nº 27, Lima, 1929.

- *Perfiles de una encuesta. Cuestiones filosóficas*. Lima: Editorial Autores Peruanos S.A. Nº 3, 1940. Se trata de un breve folleto.

- Preludio a *Leyenda patria* de Alberto Guillén (Arequipa, 1933).

- Prólogo a *El Donato* de Guillermo Mercado (Arequipa, 1936).

- "Divagación estética en torno a la poesía de Martín Adán". En: *Texao* Nº 2, Arequipa, 1949.

sentido correr por mi sistema nervioso al ponerme en contacto ininterrumpido con todo lo que la inteligencia humana lanza en forma de libro sobre los ámbitos más apartados...”.

¿Cuál es la versión que se ajusta mejor a la realidad de la situación personal del poeta-bibliotecario? ¿Fue Rodríguez algo así como un gaileote atado a la banca de una encomienda burocrática antipática y alienante? ¿O, por el contrario, vivió razonablemente satisfecho con un cargo que le permitía leer sin cesar e irradiar de continuo sabiduría a su alrededor? Difícil sin duda hallar la respuesta acertada, y, sin embargo, conocer la verdad es importante para atisbar el secreto de su personalidad y vislumbrar los hilos ocultos que vinculan vida y obra. Aventuro tentativamente la siguiente hipótesis: la “Elegía funambulesca” (publicada en 1926) debe de haber sido escrita años antes, a poco de recibir Rodríguez el nombramiento municipal, y refleja por tanto el sentir juvenil del poeta, que sufrió la carga administrativa como un efectivo recorte a una libertad sin mayores obligaciones (“Esta vida me tiene vacilante... entre el barniz falsificado de hombre serio y mi granujería plena de libertad”). Forzado a despedirse definitivamente de una vida anterior (“en que me era grato cantar/ en medio de los campos/ con el pecho desnudo y con la faz/ tostada por el sol de la alegría”) escribe naturalmente un texto que no por azar lleva como título “Elegía”, lamento por una vida que aunque se abandonaba no dejaba de añorarse.

El poema “Ego sum” –creemos– correspondería por el contrario a un momento posterior –tal vez al año mismo de la publicación del libro– en el que Rodríguez, luego de algún tiempo de trabajo, descubre las posibilidades del cargo y comienza a encontrar la justificación racional que –hombre de pensamiento– requiere para asumirlo como *modus vivendi* permanente.

El discurso vendría a marcar entonces la estación final en este proceso. Escrito luego de 25 años de ejercicio de la dirección de la biblioteca y con motivo de una ocasión trascendental para el poeta, ostenta el aire inconfundible de un balance a mitad del camino y es por eso testimonio del juicio definitivo, el de la madurez. Por lo demás, parece indudable que las variadas e ininterrumpidas lecturas y las prolongadas meditaciones que su permanencia en el cargo directivo le facilitaron a Rodríguez son el alimento sustancial del que se nutrió su poesía (habida cuenta, como se verá páginas más adelante, que su temple anímico le exigía estar “constantemente tentado por los enigmas filosóficos” para entrar en trance creador). De manera que bien pudiera decirse que la

poesía de Atahualpa no sería la misma sin esa larga temporada en el infierno burocrático que, sin duda, le incomodó muchas veces con su rutina agobiante, con sus trámites fatigosos, con la situación de dependencia ante autoridades no siempre inteligentes ni comprensivas ni respetuosas, mortificaciones auténticas todas ellas, pero que, sin embargo, a la hora del examen final, contaron menos en definitiva que la inmensa gratificación que el diario contacto con el libro y la clara conciencia de su papel de intermediario entre la cultura universal y la comunidad arequipeña le brindaron. El de Rodríguez no es, por lo demás, el único caso de un escritor-bibliotecario. La dirección de bibliotecas ha sido con frecuencia (Palma, Borges, Onetti, entre muchos más) el providencial "oficio secundario" (del que habla la sociología de la literatura) que ha asegurado no sólo la subsistencia de muchos escritores, sino que ha llegado a ser también circunstancia propicia para el nacimiento y desarrollo de su obra. Pero en pocos se ve, como en Rodríguez, una fórmula de adecuación tan cabal (lograda con esfuerzo y sufrimiento sin duda) entre el ejercicio de la poesía y el trabajo no literario, pero indispensable.

Echemos ahora una ojeada a los capítulos restantes de la biografía del poeta, quien nace en Arequipa el 9 de agosto de 1889 (otras fechas natalicias útiles como referencia: Eguren, 1874; Chocano, 1875; Valdelomar, 1888; Vallejo, 1892; Hidalgo, 1897). Poco se sabe de su infancia salvo lo que él mismo refiere en *Retrato sin marco*, autobiografía inédita citada parcialmente por Manuel Pantigoso (ver nota bibliográfica), de donde se obtiene la imagen de un niño de extrema "susceptibilidad nerviosa", que jamás tuvo juguetes, pero a quien "nunca le faltó con qué jugar" y cuya mayor felicidad consistía "en frotar el lomo del gato de la casa, en pretender sacarle los ojos".

Un fragmento de mayor interés es el que se refiere al temprano surgimiento de su vocación literaria:

"Siempre he sido reconcentrado. Creo yo que la soledad y la insignificancia lo vuelven a uno místico del pensamiento; es decir filósofo. Y aunque no he creado ningún sistema filosófico ni pretendo crearlo, soy un filósofo a mi manera. La poesía empezó a gotear en mi corazón desde muy niño. ¿Cómo no habría de gotear si era triste y misántropo? Poesía sin versos que es la más grande poesía. Los versos los hice después, cuando se me depravó el gusto y aprendí a tener ingenio y a manipular los cristalitos coloreados de las palabras. A los 15 años asesiné al poeta puro que llevaba en mis entrañas. Pero no importa, sigo viviendo en poesía".

Terminados en 1907 los estudios secundarios en el Colegio Nacional de la Independencia, época en que comienza a ser conocido por sus poemas, viaja el año siguiente a Lima "con la intención de seguir estudios superiores", dice Bermejo³; "la efervescencia juvenil y sus conflictos, su espíritu antiacadémico, las preocupaciones literarias y también los escasos recursos económicos frustraron la inquietud de sus padres", explica Pantigoso.

Los cinco años pasados en Lima (1908-1913) deben de haber sido un período decisivo en su formación literaria y una rica fuente de experiencias. Poco se sabe de ellos, sin embargo. El mismo Pantigoso informa lo siguiente:

"... tiene un grupo de amigos con las mismas inquietudes, con los que visita periódicamente a González Prada. A ese grupo acudían también Bustamante y Ballivián y Eguren entre otros. A Valdelomar, que era casi de su misma edad, lo conoce por aquella época; con él habría de mantener luego una cordial amistad traducida en cartas de elogio... y en la solicitud de colaboraciones para *Colónida* con la cual estuvo, de alguna forma, ligado espiritualmente".

Al volver a Arequipa, Rodríguez se ve en la necesidad de trabajar y comienza a hacerlo en una casa de comercio donde permanecerá hasta su designación como director de la Biblioteca Municipal. El regreso a la ciudad natal marca su ingreso formal a la vida literaria. Las colaboraciones en diarios y revistas se hacen asiduas, funda con Percy Gibson *El Aquelarre* (al que nos referiremos luego), participa en actuaciones públicas entre las que debe recordarse en particular (por significar un gran triunfo de crítica y de público) el acto patriótico celebrado el 2 de mayo de 1916 en que el poeta lee entre aplausos su "Canto a la raza". Una extensa y elogiosa carta de Valdelomar (del 4 de octubre de 1915) le brinda una temprana, entusiasta consagración que corrobora la mención que de sus trabajos hace González Prada (en ocasión de la polémica que sostuviera con Félix del Valle) con "un meritísimo elogio al soneto 'Psicología felina' para certificar la nueva personalidad que adquiriría la lírica nacional en manos de sus jóvenes valores", según frases de Manuel Pantigoso.

3 Bermejo, Vladimiro. *Arequipa* (biobibliografía de arequipeños contemporáneos). Arequipa: Establecimientos Gráficos La Colmena S.A., 1954.

El Aquelarre, fundado en 1916 y que publica, entre diciembre de ese año y enero del siguiente, una revista con el mismo nombre, testimonió en Arequipa el mismo espíritu de renovación literaria del que daban muestra por aquellos años grupos similares surgidos en diversas ciudades del país y de los cuales Colónida, de Valdelomar, fue tal vez la mejor y más brillante expresión. Similar también al cenáculo de La Torre de los Panoramas que dirigiera en Montevideo Julio Herrera y Reissig y al círculo unanimista de Jules Romain, según el propio Rodríguez, El Aquelarre, aunque duró poco (hasta 1919 al parecer), dejó estimulante rastro de inquietud, inconformismo y exigencia estética. El recuerdo de don César, contenido en el discurso, dice:

"Con Percy Gibson y los más jóvenes escritores... fundamos el *Aquelarre*, que resultó ser una especie de falanstero poético o algo así como el círculo unanimista del poeta francés Jules Romain... El *Aquelarre* tuvo también una revistilla piruetera... y sobre todo, lo que más tuvo fue un entusiasmo desbordante y una camaradería nobilísima... se derrochaba ingenio, se barajaban culturas extraordinarias, se conversaba con donaire, se decía con elocuencia, se declamaba... se hacía música y poesía..."

Otro cófrade de El Aquelarre, el poeta Federico Segundo Agüero Bueno, da una versión coincidente que concluye así: "Eso fue el *Aquelarre*. Una cosa simple, efímera, pero bonita"⁴. En otra ocasión hemos definido a El Aquelarre (que estuvo formado por los poetas Percy Gibson Moller, César A. Rodríguez, Belisario Calle, Renato Morales de Rivera, Nathal Llerena, Carlos Enrique Telaya, Federico Agüero Bueno y el pintor Carlos P. Martínez) como "un auténtico grupo generacional... que significó para la Arequipa que aún vivía en algún sentido en la centuria decimonónica, la apertura hacia más amplios panoramas espirituales, una conmoción fecunda del ambiente general de la ciudad"⁵.

Algunos otros hitos en la vida del poeta: su matrimonio en 1922 con la dama Elena Vargas Espejo, el nacimiento de su hija Bertha, quien se convertiría años después en la mejor y más fiel colaboradora del escritor. También su breve paso por el aula universitaria en 1930 (al ser nom-

4 Agüero Bueno, Federico Segundo. *Semen*. Arequipa: Imprenta Portugal, 1964.

5 Cornejo Polar, Jorge. *Antología de la poesía de Arequipa en el siglo XX*. Arequipa: Instituto Nacional de Cultura, filial en Arequipa, 1976.

brado catedrático de la Universidad Nacional de San Agustín, cargo al que renunció casi de inmediato, seguramente por radical incompatibilidad entre su temperamento y la rutina académica). Y finalmente el viaje a Europa al cumplir los 80 años, que más que un descubrimiento resulta ser una especie de visita de despedida a lugares, paisajes, ambientes muchas veces vistos, imaginados o soñados al calor de las lecturas y meditaciones arequipeñas y de la cual quedan como lúcido testimonio de un alma todavía entera los poemas de *Los últimos versos*.

César Augusto Rodríguez Olcay, quien tuvo “dos odios profundos: el cumplido social y el reloj, y dos vicios profundamente arraigados: conversar y leer”⁶, murió en Arequipa el 13 de marzo de 1972. Tal vez el mejor compendio de su vida, de escasa peripecia externa, pero de insólita y rica experiencia interior, lo escribió él mismo: “He vivido en mis versos”.

La génesis de un universo poético

... la critique nouvelle est, avant tout, une critique de participation, mieux encore, d'identification. Il n'y a pas de véritable critique sans la coincidence de deux consciences... ce qui est le fond et la substance de toute vraie critique, c'est-à-dire la prise de la conscience d'autrui...

Georges Poulet

Mi obra poética, señores, no es el producto de una falsa tendencia a convertirme en personaje literario. Ella nació de la esencia misma de mi sensibilidad torturada.

César A. Rodríguez

Misterioso como es siempre en sus honduras, azares y complejidades el proceso creador de una obra literaria, su conocimiento y explicación constituyen, sin embargo, uno de los objetivos centrales de la tarea crítica, que, sin dejar de lado otras metas, debe proponerse “recorrer, a través de la obra de un determinado autor, todo el camino de regreso

6 Pantigoso Pecero, Manuel. *La espirol introductiva en la poesía de César Atabualpa Rodríguez*. Tesis Doctoral en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima: edición mimeográfica, 1970.

En este texto se hace mención y se citan párrafos de “Un retrato sin marco”, autobiografía inédita de Rodríguez que le fuera proporcionada al autor de la tesis.

a aquel acto a partir del cual cada universo imaginario se abre" (Poulet). En muchos casos, la mayoría de las veces sin duda, el investigador tendrá que intentar reconstruir este delicado mecanismo generador de literatura, desde donde se perfila el carácter original de cada obra, en base al análisis de los mismos textos poéticos o narrativos del autor, trabajo de todos modos inexcusable pero difícil, riesgoso y de resultados inciertos.

La tarea, empero, se alivia considerablemente cuando se dispone de revelaciones que el propio poeta ofrece acerca de su mundo interior y de su actitud creativa. Y eso fue, precisamente, lo que hizo César A. Rodríguez en más de una ocasión.

El más importante documento con que en este caso se cuenta es sin duda el discurso ya citado, texto de excepcional riqueza que es, a la vez, autobiografía espiritual, confidencia íntima, crónica del itinerario cultural de su ciudad.

La primera afirmación importante para nuestro propósito es la que sirve de epígrafe a este capítulo, que vale como una constancia solemne de la autenticidad de su poesía.

Párrafos adelante, Rodríguez formula la explicación central:

"Cuando yo busco mi nutrición *afectiva* entre los filósofos, no es para incorporar en mis poemas sustancias mentales, ni para entregarme a un pedantismo deslumbrante; lo hago tan sólo candorosamente, como el niño que trata de descubrir los resortes de su juguete favorito, o sea los resortes de mi yo profundo. *Este yo profundo que es el sujeto de mi poesía necesita estar tentado constantemente por los enigmas filosóficos para que su composición también enigmática, me dispare de dentro hacia afuera, haciéndome el instrumento de sus enrevesadas confidencias*" (resaltado de JCP).

Esta completa revelación expone a la mirada crítica de la intimidad creativa del poeta, el espectáculo, pocas veces visto con tal claridad, de una mente "en el surgimiento y en la acción genética de su poder", según diría Poulet.

Si otros poetas encuentran en la belleza o en la fuerza de la naturaleza, en los deliquios amorosos o en las injusticias de la vida social (por poner algunos ejemplos) el motivo inspirador, el incentivo desencadenante del acto creador, Rodríguez lo halla (caso infrecuente) en los grandes interrogantes que la inteligencia se plantea, convertidos así en no comunes excitantes del vuelo imaginativo, de la siempre prodigiosa aven-

tura de la creación verbal. La poesía de Atahualpa no es, entonces, como a veces se ha sostenido ("monólogos filosóficos", dice el anónimo prologuista de *La torre de las paradojas*), una especie de filosofía versificada, un discurso teórico acomodado a las estructuras formales del género poético. Su obra, al contrario, es poesía auténtica, sistema de contenidos anímicos singulares vertiéndose en un lenguaje de alta tensión intelectual, de contenida vibración emotiva, de espléndido despliegue metafórico. Lo peculiar e intransferible de este cosmos poético consiste, en consecuencia, en que se configura a partir de los "enigmas fecundadores" que vienen del ejercicio pensante y en respuesta a los cuales "el yo mental y el yo inconsciente proliferan y se imantan. *De esa proliferación que toma la forma de confidencia se nutre mi poesía*" (resaltado del autor).

Existen otros textos teóricos de Rodríguez que complementan y enriquecen esta revelación principal. Así, en *Sonatas en tono de silencio* se lee, como epígrafe del poema titulado precisamente "Confidencias", la siguiente nota:

"La poesía se ha esterilizado tratando siempre de asuntos de un erotismo de alcoba, de un descripcionismo más propio de la pintura y de un sentimentalismo lacrimógeno. *La emoción de pensar está más cerca de la poesía*. En esta emoción el ser humano se encuentra más completo. Es lo que es: misterio" (resaltado de JCP).

Hacer poesía no es, entonces, para César Atahualpa, un puro ejercicio mental, un procedimiento fríamente cerebral, sino, contrariamente, una operación a la vez intelectual y emotiva que compromete a la persona en su integridad psíquica (recuérdese que, según el texto anterior, lo que el poeta busca en los filósofos es "nutrición afectiva", no sólo provisión de ideas).

Un texto coincidente se encuentra como epígrafe del poema "Tautologías de la palabra ser", que hace parte del volumen *Los últimos versos*. Dice así:

"La emoción en poesía la han reducido muchos poetas a quejarse de sus apetitos frustrados; otros a enternecerse frente a las maravillas del mundo circundante; pocos, muy pocos, a revelar lo que acontece como suceso poético en las profundidades del espíritu, cuando se vive más allá de lo puramente humano".

Parece evidente que Atahualpa se ubica entre esos “muy pocos” y que el “suceso poético” que tiene como escenario la recóndita intimidad del espíritu consiste en este caso en la reacción espontánea de su yo ante las pulsiones que nacen de la simple operación pensante cuando se enfrenta a las cuestiones básicas que atañen al ser y al destino del hombre.

Los preciosos textos de reflexiva confidencia que acabamos de presentar descubren con exactitud la fuente primera de la obra de Rodríguez y en tal virtud se constituyen en el instrumento privilegiado de toda interpretación que la tome como asunto. No son, sin embargo, los únicos elementos teóricos de que dispone la crítica, ya que existen otros que explican cuestiones vecinas y también por ello importantes. La “Divagación estética en torno a la poesía de Martín Adán”⁷, por ejemplo, pone el acento en una serie significativa de temas. Lleva un esclarecedor epígrafe de Wilhelm Dilthey:

“Hay arte siempre que se presente algo... que no tiene por fin el conocimiento de la realidad ni debe confundirse con la realidad, sino que debe satisfacer en sí el interés del contemplador. La imaginación creadora del poeta se nos presenta como un fenómeno que sobrepasa completamente la vida cotidiana de los hombres”.

La primera preocupación de Rodríguez en este breve ensayo va dirigida a diferenciar “la obra que se hace” de “la obra que se crea” (la primera la producen los artesanos, la segunda la crean los artistas). “Entre crear y hacer hay esta sencilla diferencia: se crean seres y se hacen objetos. Crean por ejemplo Shakespeare, Beethoven, Cervantes, Joyce, quienes tratan de proliferar sin importarles un ardite el que sus creaciones resulten útiles a éste o a aquél o a nadie; que sean incomprensibles o impopulares; lo que les importa –sponte sua– es propagar lo más íntimo de su yo por actos excepcionales de fecundidad”.

Don César se considera, con justicia, creador, es decir, alguien que...

“... no se preocupa de que la vida sea mejor por añadidura; o de que los hombres necesiten una dosis de sustitutos imaginativos para librarse de sus limitaciones. El creador toma de sí los elementos incorporados a su personalidad y los manipula como un dios, con el oscuro presentimiento de que nada ha

7 Ver nota 2.

existido antes que él; y coloca su obra en un mundo de soledad tan pervertido, que ha de esperar que un astrónomo del valoramiento la enfoque alguna vez con su potente telescopio, para descubrirla y hacerla circular dentro del caudal de los acontecimientos universales”.

Gratuidad, pues, del acto poético, que no busca nada extraño a su propia expresión, y goce y exaltación al mismo tiempo del rol del creador, que queda así colocado a gran distancia del simple hacedor de versos.

Texto de gran densidad teórica, la “Divagación” enfoca también el material con que se construye la poesía, las palabras. Oigamos:

“La poesía que es de suyo simbólica... trabaja con elementos absolutamente abstractos... y en el plano mental de las alucinaciones. Este trabajo casi onírico... lo ejecuta el poeta con una sola clase de materiales: las palabras; con esas mismas palabras con las que se expresa el vulgo y el resto de los hombres, pero a quienes el poeta hace decir cosas inusitadas, únicas; haciéndoles emitir, además, irradiaciones que provocan en el lector estados emocionales que ningún otro excitante podría lograrlos. Se comprende, pues, que los malabarismos verbales de un poema, que son los precisos para conseguir tal objeto, se obtengan a veces a base de torturar los idiomas...”.

En pocas frases y con gran sencillez Rodríguez resuelve otra cuestión fundamental vinculada al trabajo del poeta sobre el nivel lingüístico: la modificación de los sistemas establecidos, la subversión de las normas, el forzamiento en extremo de las posibilidades expresivas de las palabras. La poesía, en suma, como ruptura del orden lingüístico habitual para lograr su doble objetivo: expresión fiel, comunicación exacta. De aquí que Rodríguez se pregunte: “¿No es el arte fundamentalmente un acto de rebelión?... Y el arte por su intencionalidad y por su sino ¿no ha tratado de crearse a través de los tiempos una expresión sui generis, aparte de toda otra expresión?”.

De un último texto teórico nos valdremos finalmente en este intento de reconstrucción de la conciencia poética del poeta Rodríguez. Se trata de la carta a Enrique López Albújar sobre *Matalaché*⁸, de la que nos interesa por ahora solamente la descripción de lo que considera una obra excelente:

8 Ver nota 2.

"Su obra, de principio a fin, acusa los contornos arquitectónicos que caracterizan a los edificios contruidos con la propia sustancia. La sobriedad de los trazos y la insistencia de los temas hacen de ella un conjunto armonioso e indestructible. Como no está concebida con elementos decorativos... como carece de toda exornación de estuco, donde siempre muere la intemperie, su obra que dura por sólida, seguirá durando al igual que la piedra de las fortalezas incaicas...".

Una nueva formulación del ideal literario de César A. Rodríguez.

La poesía como tema poético

*Nada es más ojo que la poesía
porque todo lo que es sólo es belleza.*

César A. Rodríguez

Poemas cuyo tema es la poesía misma y su ejercicio, las "artes poéticas" —según la denominación consagrada— son como miradores privilegiados que se abren hacia las moradas interiores del poeta. Conocido el temperamento reflexivo de Rodríguez, poeta pensante, no sorprende constatar que son numerosos los textos de esta índole, tantos que la selección de aquellos pertinentes a nuestro propósito se convierte en tarea difícil.

El poema que abre *La torre de las paradojas*, significativamente titulado "Yo", nos sirve de punto de partida. En las primeras estrofas campea el tono escéptico y la desesperanza parece agobiar al poeta: "y nunca vi que daba un paso/ después de tanto caminar... cuando mis ilusiones se empluman para el viaje/ al distenderse su plumaje/ lo que remontan es el ayer". Los "impulsos intrépidos", las "maneras insólitas de hurtar la esclavitud" están también condenados al fracaso. Se descrea incluso de las posibilidades de la poesía: "Tampoco el verso salva —con ser lo más ligero— /aquella miserable ley de gravitación/ El poeta es un tímido y asustado cordero/ que hace sonar en el sendero/ el cascabel del corazón". El resumen es desconsolador:

*No hay una sola idea, ni hay un solo guarismo,
que me enseñe la puerta que al fin se debe abrir;
sólo tengo a mis plantas el pascaliano abismo,
en que saliendo de mí mismo
ya no me queda dónde ir.*

Sin embargo, hacia el final del poema, la luz comienza trabajosamente a abrirse paso al compás de una primera formulación de su pensamiento sobre el sentido de la tarea poética:

*Pude gozar la vida jocundo y halagüeño
sin echarme a la espalda la fatigosa cruz
en que se crucifica todo bíblico empeño
de transformar con el ensueño
la sangre en vino y el silencio en luz.*

El poeta tiene, entonces, una hermosa, casi magnífica función: transmutar, al impulso del ensueño, “el silencio en luz”: arte poética compendiada, pero plena de significación, que da la señal para un cambio al tono afirmativo, por momentos eufórico a pesar del “suplicio” que, paradójicamente, encanta:

*Pero había en el mundo tanto bello motivo
y en la cabeza tanto gorjear de ave sutil
que me encantó el suplicio de vivir lo que vivo,
desenredando lo que escribo
como de un buso de marfil.*

Las sombras intentan reaparecer en la estrofa última, pero es la luz –llamarada, rayo de sol– la que en definitiva triunfa, aunque de insólito modo:

*Y en esta lontananza de azul vago e incierto,
como una temblorosa llamarada de alcohol,
veo, las pocas veces que puedo estar despierto,
que por mis sótanos de muerto
reptan tentáculos de sol.*

“Parábola”, el segundo poema de *La torre de las paradojas*, aporta igualmente elementos significativos. Ansioso de desentrañar el misterio del universo, tensos y alerta los sentidos y la mente –“los ojos prolongados sobre el limbo... haciendo un telescopio de mis sesos”– el poeta se siente como un receptor:

*Mi cabeza era un fono;
mis labios y mis dedos
sacudidos por hondos cataclismos*

*eran los filamentos
que esperaban la nueva; los mensajes,
no sé de qué telégrafo,
no sé; pero esperaban
la voz de lo infinito, de lo eterno...*

La imagen del poeta como receptor de voces o mensajes que llegan de una región incierta pero maravillosa y como emisor –al mismo tiempo– de poesía que viene a ser como el resultado de la transmutación de esos mismos mensajes acaecida en la intimidad del sujeto poético, es un leit motiv en la obra de Rodríguez. Así, en el ya glosado “Ego sum”:

*... soy como una red de líneas
de comunicación.
Soy el viento que vuela;
soy el correo; soy
la intrépida noticia
de comunicación.
Soy el libro que llega
de Europa, la canción
que se tañe en la lira
con desacorde voz.*

Si volvemos a la “Parábola” encontramos ahora, en la misma línea, al poeta transformado en médium: “Y el médium fosfatado/ que el espíritu impregna hasta los huesos... [es] receptor preparado que percibía desde lejos...”. El poeta es también vidente, visionario; ante sus ojos desfila el universo entero:

*Todo estaba a la vista;
todo menos
la verdad que refluye...
Allí faltaba el humus metafísico
el impalpable acervo
que germina en la frente de los santos
y en el ritmo cardíaco del poeta...
Y si faltaba esto
allí faltaba todo;
por eso
ante mis ojos los espacios*

*se abrieron como un templo
dando paso a la luz,
al bien estético
que en sus labios divinos
avanzando traía el Nazareno.*

Sorpresivo giro hacia lo religioso que, sin embargo, terminará siendo tópico en la poesía de Rodríguez. Una nueva versión del tema de la mediumnidad aparece en "Metempsicosis", también del libro primero:

*Mi cerebro es un caso de hipnotismo. Yo mismo
no soy más que un fenómeno de lejano hipnotismo
cuyo médium pensante reside en mi cabeza...
La tristeza que siento no sólo es mi tristeza:
me la sugiere en ondas alguien desde el abismo;
yo soy entre las sombras un simple mecanismo
que obedece al divino motor de la belleza.*

Y, sin embargo –amarga paradoja–, el poeta vidente, el vate, el que acaricia con sus manos el infinito, el que transforma el silencio en luz, el "sembrador de estrellas", es, ante los ojos del común de los mortales, el "hombre que no había hecho nada" como se lee en el poema de *La torre* que lleva el mismo título:

*Cuando murió, las gentes, buscando en sus papeles
sólo encontraron gajos de empolvados laureles,
y comprendieron todos que aquello no era nada.*

En *Sonatas en tono de silencio* abundan asimismo las "artes poéticas". Por ejemplo, dos poemas sucesivos, "Crear" y "La elegía de la página en blanco", ofrecen visiones complementarias sobre el acto productor de poesía, su sentido, las angustias del escritor. Leemos en "Crear":

*Todas las noches me verás luchando
con un bisonte negro,
membrudo y balador, insomne;
tenaz y contumaz: mi pensamiento.
En cada fase de la lucha
en cada forcejeo
recibo mil heridas. De allí manan*

*los grumos sanguinosos de mi verso.
La poesía es una fuerza múltiple,
que siendo cerebral no es del cerebro;
pasa por él llegada de los hálitos,
como la música por el instrumento...*

Dice Walter Muschg: "Desde Dante, los poetas y artistas desempeñan nuevamente el cargo de vidente. Son mediadores entre éste y el otro mundo"⁹. Una concepción semejante parece ser el eje de la idea del poeta y su función que tiene Rodríguez, sólo que, en su caso, el poeta no es un intermediario entre el "otro mundo" —en el sentido del más allá cristiano— y nuestro mundo. Ese "abismo" desde el que se le sugiere una tristeza que no es sólo su tristeza, esos "hálitos" desde donde llega la poesía pertenecen más bien a la tradición clásica, son como alegorías de ese mundo exterior, lejano y misterioso donde se oye la "música de las esferas", donde se escucha la voz de las musas.

Otros tres poemas ("Alumbramiento" y "Cómo nace el poema" de las *Sonatas en tono de silencio* y "Un viaje hacia mí mismo" que figura en la antología *La poesía de César A. Rodríguez*) describen de manera coincidente el modo de "nacimiento" de los poemas e iluminan cada uno desde un ángulo distinto —pero siempre partiendo de lo exterior para llegar a lo hondo— aquella instancia generadora determinante: el yo profundo, tentado por los enigmas filosóficos, disparándose de dentro hacia afuera (como explicara el poeta en el discurso de 1942). Veamos: "...sentado en una silla" ("Alumbramiento"), "de codos sobre una amplia mesa" ("Cómo nace el poema"), "lento sopor me invade" ("Alumbramiento"), "todo está en mí dormido" ("Un viaje hacia mí mismo"), "tengo el mundo en las manos. Mi cabeza echa brotes de música. Germino" ("Cómo nace el poema").

Dadas las circunstancias requeridas, se produce, entonces, el nacimiento del poema, el manantial que no cesa comienza a discurrir:

*Cuando se asoma el mundo hasta mis ojos
se apaga aquella luz que era su siempre
y lo convierto en solitarios trozos
con una muerte sin ausencia.
("Viaje hacia mí mismo")*

⁹ Muschg, Walter. *Historia trágica de la literatura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

*... Laso,
se me adelgaza la vivencia
y en este vidrio que es un vaso
gotea el alma pura esencia...
Soy un pozo.
Me estoy llenando de silencio.
En algún nervio o parte ignota
siento la pugna de una yema.
Cálido parto. De allí brota
la gracia eterna del poema.
("Alumbramiento")*

*Tomo la pluma que parece el trino
de ave que pica un grano de belleza
Salta un verso flexible...
Letra a letra se forma la figura
de ésta que nace nueva criatura
venida al mundo con calor humano.
Cuando termino de escribir, contento
cojo el poema y al tocarlo siento
que me gorjea un pájaro en la mano.
("Cómo nace el poema")*

El poema es, entonces, un ser vivo que nacido de la "emoción del pensar" no se somete, sin embargo, a los dictados de la lógica:

*Yo te detesto lógica...
En rebelión con tus designios
tramo el absurdo de mi verso,
jugando a juegos malabares
libre de toda coacción, libérrimo.
("Confidencias")*

Poema, en fin, que es también la sustancia del artista convertida en verbo: "que tu poema... tenga tan sólo tu sustancia" ("Sermón en rima nona" de *Sonatas*), suerte de transubstanciación que –el poeta insiste– es mucho más que el resultado de un puro trabajo racional. Por eso, en "La verdadera realidad" (de *Sonatas*, también) informará:

*Yo no viví jamás con la cabeza
vivir en esa forma es peligroso;*

*Prefiero sustanciar lo que contemplo,
frente a un saber sin alma. Por ejemplo:
el sol es un león en la mañana
o el viento que digita en un clavel
está estudiando vales de Ravel.*

Sin embargo, ocurre a veces que el delicado mecanismo productor de poesía deja de operar: "cauces mudos y anhelos de crear ya no conjugan". La angustia de estos momentos de aridez en los cuales pareciera que "el manantial cegado ya no fluye" inspira al poeta un ilustrativo texto, "La elegía de la página en blanco", perteneciente a *Sonatas en tono de silencio*, excelente testimonio personal de una situación que todo escritor conoce: el blanco espacio de la cuartilla que permanece impoluto, a pesar del esfuerzo desplegado. Entonces, "sin el latir del alma creadora/ me siento un vaso triste, cuya esencia en la nada del aire se evapora...", confiesa César Atahualpa.

Con el poema "Estética", que precede a la única novela publicada por el poeta Rodríguez —*Dios no nos quiere*¹⁰, cerramos este recorrido (que pudiera haber sido más extenso aún si se tiene en cuenta la constancia del escritor en poetizar su visión de la poesía y del acto creador). Lo hemos escogido porque ofrece un interés especial al centrarse en la función de la poesía como instrumento cognoscitivo cuya acción comienza allí donde agota sus poderes la indagación racional:

*Donde se cierra el ojo de la idea
allí acaba la faz del Universo
Para mirar el retroverso
de aquello que no es faz, emplea
la lámpara del verso.
Nada es más ojo que la poesía
porque todo lo que es sólo es belleza...*

La obra

Un enigma preocupante ronda por la mente de todo conocedor de poesía peruana al considerar el caso de César A. Rodríguez: ¿Por qué

¹⁰ Rodríguez, César Atahualpa. *Dios no nos quiere*. Lima: Librería Editorial Juan Mejía Baca, 1973.

solamente dos libros, si el conjunto de lo escrito es tan vasto que hubiera podido alimentar muchos volúmenes? No se conoce con certeza las razones de esta sobriedad en el publicar, pero algunas pueden suponerse: las dificultades a veces insalvables que entorpecen –sobre todo en provincias– la edición de libros de poesía, una gran modestia (rechazó siempre el convertirse en “personaje literario”), una extremada exigencia, un lúcido e implacable rigor autocrítico. Mario Polar, en el prólogo a *Sonatas en tono de silencio*, habla de que “la hermana pobreza, la falta de ambición, la extraña timidez de este hombre fuerte y su absurdo temor a parecer exhibicionista son responsables, en parte, de este silencio editorial”. Estuardo Núñez, en 1938, aventura otra hipótesis al sostener que “su obra se detuvo allí donde no dejaba de ser leal a su época. Desde entonces Rodríguez no ha publicado poemas, por suponer tal vez que su sensibilidad no es del tipo que las nuevas épocas reclaman...”¹¹. Y algo de esto pudiera haber existido. En todo caso y a falta de explicaciones claras del propio autor, preferimos dejar de lado las especulaciones y limitarnos en estos capítulos exclusivamente a lo que Rodríguez quiso publicar, es decir, *La torre de las paradojas*, *Sonatas en tono de silencio* y los poemas dispersos que nos ha sido posible conocer (sin renunciar por ello a emprender en otra circunstancia la crítica y valoración integral de su poesía).

Visión del mundo, constantes temáticas, estilo

A) *La torre de las paradojas*

César Atahualpa Rodríguez publica su primer libro en 1926, a los 37 años de edad. No se trata en consecuencia del clásico libro inicial de un joven poeta con su previsible mezcla de logros prometedores, audacias, vacilaciones, influencias poco cernidas. En este momento han transcurrido ya más de 10 años de intensa actividad literaria desde la aparición de sus primeros textos en *Balnearios* y *Colónida*, de modo que cabría afirmar que *La torre de las paradojas* cierra más bien un período, resumiendo y expresando tanto sus tendencias principales cuanto sus mejores frutos. Por eso mismo es un libro orgánico compuesto con esmero, testimonio de una primera madurez y, a la vez, respuesta

11 Núñez, Estuardo. *Panorama actual de la poesía peruana*. Lima: Editorial Antena S.A., 1938.

del poeta a una especie de compromiso consigo mismo y con el consenso elogioso que los ambientes culturales de Lima y Arequipa le habían brindado. En el proyecto personal del poeta debió de ser además (se puede suponer) el hito inaugural de una serie de libros, que, como se ha visto, no llegó a plasmarse.

La torre de las paradojas consta de un poema introductorio y de seis secciones tituladas "Sonatas y sonatinas", "Tedium vitae", "Sonetos pictóricos y amorosos", "Fantasías", "Estereotipias" y "Pizzicatos", que hacen un total de 109 poemas.

El título, en el que se esconde seguramente algún recuerdo de La Torre de los Panoramas —el refugio en que Herrera y Reissig, en Montevideo, reunía a su cenáculo—, las "Sonatas y sonatinas" de la primera parte y algunos otros indicios como "la divina tristeza de los concupiscentes...", "... como un rey destronado de las tierras de Angora", "... una ráfaga helada crispó la blonda fuente/ y graznaron unánimes los cisnes de alabastro" han originado que críticos importantes como Monguió privilegien la presencia del modernismo en este libro. Sin duda, Rodríguez, como muchos poetas de esos años, estuvo vinculado al ejemplo modernista, pero el afirmarlo no significa ir en desmedro de la entonces ya clara originalidad del poeta arequipeño.

La visión del mundo que opera como eje integrador del libro —desde la cual se configuran sus diversas líneas temáticas— es, inequívocamente, la de un meditador que acicateado sin descanso por una inagotable sed de saber se esfuerza por desentrañar el sentido de la existencia humana a través de un muy peculiar operativo poético. Generalmente insatisfecho de los resultados de su indagación, el poeta adopta un aire escéptico y desencantado, "un cierto matiz irónico y descreído" (Sánchez), uno de los más peculiares rasgos de un estilo que rechaza, a pesar de la trascendencia de las cuestiones tratadas, todo artificio, toda solemnidad ("Acabar con el énfasis es mi mayor ansiedad estética", revelará en "Un retrato sin marco").

Esta visión del mundo oscila entre dos polos contrapuestos. En un extremo parece postularse el imperativo de una postura activa, la indagación, la "emoción de pensar" que arroje conclusiones válidas acerca del cosmos y el hombre, aunque éstas terminen envolviéndose en un manto de escepticismo. "Nada es cierto en resumen. La esfinge sigue muda... Y en la brecha impasible de todos los abismos,/ el hombre es una noche..." ("Sabiduría"). En el otro extremo se dibuja reiteradamente la actitud de espera que llega a ser una de las constantes temáticas de la poesía de Rodríguez. El poeta, en efecto, parece hallarse a la expec-

tativa de algo que ha de ocurrir sin que intervenga su voluntad: un llamado, un mensaje, el amor, la plenitud existencial. Así en "Mediumnidad" se espera "que llegue una mano/ que apriete mi carne... una carta de lejos/ que me llame... una voz desusada/ que me diga cantando levántate", pero el sujeto del poema ante esta "angustia eterna" se pierde en la incertidumbre. En "Espírita" se trata de una espera de amor: "En tanto yo la espero; mi amor es absoluto... ¡Ya vendrá cualquier día...!". Mas aquí también, cuando cree vislumbrar a la amada, alguien le dice: "no es ella todavía". En "Marina" lo esperado es una nave de oro que "no llega todavía ni llegará...". En "Un día", por último, se aguarda al "misterioso mensajero/ que me traiga en su pecho la dulce promesa...". Pero cuando a la postre llega el deseado personaje, todo habrá sido en vano, el absurdo que uno estaría tentado de llamar kafkiano, se impone: "Del mensajero nunca sabré el lenguaje... porque en las sombras... el mensajero se quedó dormido/ dormido eternamente". Tal vez por eso en otro texto ("Nunca") el poeta sibilamente afirma: "Y mi esperanza sólo es esperanza/ porque toda esperanza dice ¡nunca!".

Entre la duda y la esperanza, en el vórtice de estas tormentas interiores hay, no obstante, una certidumbre a la que con fe vuelve el poeta una y otra vez: La conciencia de ser un ente pensante: "Sin embargo, yo pienso... mi frente/ es la puerta cerrada de un pueblo incoherente..." (Te Deum). Nunca es más hermoso el hombre que cuando al pensar parece "la bella escultura del animal que piensa". Y el poeta es básicamente un pensador emocional, si cabe el término. Así, pues, la fe en el poder del pensamiento constituye la certidumbre indestructible sobre la que se edifica la visión del mundo de César A. Rodríguez.

El amor, segundo tema del libro, es también desde luego el ejercicio sentimental de un hombre inteligente, de refinada sensualidad, de exaltado erotismo ("Tengo veinticinco años que me impiden ser casto", dice este poeta que confiesa también: "Los gatos son como yo, lúbricos"). No encontramos en estos versos huella de grandes amores, de pasiones extremadas, sino más bien, aparte de la complacencia voluptuosa, una búsqueda constante de la posesión de la amada bella, una pertinaz atracción por el misterio de la condición femenina, una espera de la perfección encarnada en una mujer que tal vez no exista.

En un hermoso soneto se canta precisamente a la mujer desvanecida, inasible, jamás contemplada, solamente ensoñada. A aquélla que "nunca ha existido y tiene tan extraña existencia... que se confunde a veces con la sombra de un sueño" y "se nutre de nosotros, es nuestra propia esencia". Imposible, dice la conclusión, "que un hombre de san-

gre esplendorosa/ no haya sentido en su alma la huella vaporosa/ de aquella eternamente mujer desvanecida". En otros textos hablará de su espera: "En tanto yo la espero/ mi amor es absoluto./ La aguardaré sin sueño... Ya vendrá cualquier día", o de su búsqueda: "Yo busco una forma, yo busco/ yo busco la forma y el suave color/ de un beso que no he dado nunca/ para vaciar mi corazón".

Pero quizá el mejor logro estético de la poesía amatoria de Rodríguez en este libro esté en las breves estampas galantes donde el amor es ante todo juego erótico de elegante y a ratos frívola sensualidad: "Seamos mentirosos para que triunfe el vicio/ y mañana si quieres moriremos de amor... Tengo veinticinco años que me impiden ser casto/ tú tienes un albergue sobre tu seno vasto/ y unos labios frutales que quisiera exprimir..." ("Al oído"). "En tus hombros pentélicos, donde la piel se argenta/ déjame que te enrosque como una llamarada/ mis dos brazos desnudos..." ("Voluptuosidad"). "En el incendio hervoroso de mi carne pecadora/ fuiste penumbra de luna que en un rósal se desmaya/ y en la aridez taciturna de mis besos imposibles/ hilo de agua" ("Delectación"). "Somos tres. Es Domingo/ Ya hemos pasado Tingo.../ Lili ¿quieres darme eso? Mi gran amigo Z/ mira el campo ¡es poeta!/ ¡y no ve nuestro beso!" ("A toda velocidad"). En alguna ocasión, sin embargo ("Bizantina"), una dimensión cósmica en la que toda la naturaleza vibra y participa es el escenario magnífico del acto de amor: "Los grillos orquestaban en las viejas glorietas/ vertían los estambres sus cópulas discretas;/ palpitaba en las cosas una ansiedad arcana...".

La exposición de los temas de *La torre de las paradojas* se apoya en un despliegue verbal cuya nota más característica es, tal vez, el flujo continuo de descripciones (de almas, de personas, de animales, de paisajes naturales, de ámbitos urbanos, de interiores) que son, a su vez, como una secuencia por momentos deslumbrante de imágenes. Imposibilitados de recoger acá un inventario de estos logros poéticos, citamos sólo, a guisa de muestra, algunos versos:

*La tarde como un ángel se perdía
en el confín del cielo...*
("Parábola")

*El sol como un león salta los horizontes,
tremolando en los vientos su melena de miel.*
("Tarde antigua")

*Sumergido en sí mismo como en la sed de un rito
sus ojos van tornándose dos gotas de infinito
que penden de la nada sobre la nada inmensa.
("El fumador de pipa")*

*El sol como una brasa
dora como un orfebre.
("A toda velocidad")*

*... la luna como lágrima que rueda
se precipita por la noche fría...
("Preludio 17")*

*Mi gato...
En el umbral tendido, decorando las losas,
es un aguafuertista que realiza su rol.
("Psicología felina")*

*Mi cabeza es la cumbre de una inquieta montaña.
("El nocturno de las almas")*

*... y todos tus anhelos presos,
cuando tu carne esté ya rota,
serán los cuervos en derrota
sobre el residuo de tus huesos.
("Blasfemia")*

Vasto edificio construido palabra a palabra, verso a verso (en variedad de fórmulas estróficas y métricas), fruto en sazón de un pensar transido e insomne que se vuelve sobre sí mismo o se dispara en pos de respuestas para una angustiada demanda de absoluto, *La torre de las paradojas* (paradoja: "especie extraña u opuesta a la común opinión y al sentir de los hombres") se eleva como uno de los más puros logros de la poesía peruana de nuestro siglo.

B) *Sonatas en tono de silencio*

Estimulado tal vez por las máximas condecoraciones del Gobierno peruano y de la Municipalidad de Arequipa (la Orden del Sol, la Medalla de Oro de la Ciudad) que por entonces se le otorgó, angustiado

seguramente por el avance de los años, César Atahualpa Rodríguez —poeta de fecundidad extraordinaria, pero, otra paradoja, tercamente reacio al libro— se animó a publicar en 1966, a los 77 años de edad, en la cumbre de una espléndida y lúcida ancianidad, *Sonatas en tono de silencio*, su segundo y último libro.

“Selección de poemas de la edad madura” como dice Mario Polar en el prólogo, este libro consta de tres partes: “Psiquis”, “Eros” y “Gea”, 73 poemas a los que los editores agregaron tres de sus cantos a Arequipa.

Basado en la confianza en sí mismo en cuanto yo pensante (“Y sólo por sentirme/ pensando, desprovisto/ de otra noción de vida, me hallo firme/ dentro del mundo, porque existo”, dice con ecos de cogito cartesiano en “La elegía del silencio”), la visión del mundo que sostiene este libro es en lo esencial semejante a la del primero. Se diseña, entonces, como una tensión dramática entre la apasionada entrega a la aventura inteligente (en las formas conocidas) y la ansiosa, interminable espera:

*Esperamos sucesos nunca habidos;
amores imposibles para amar;
riquezas fabulosas que no existen;
mentiras que concreten la verdad;
cielos ambiguos, nubes, nubes,
y estamos viejos de esperar.
("Inmovilidad")*

El pensamiento recorre sin descanso las antiguas y siempre nuevas cuestiones, se exalta como siempre ante el llamado de los “enigmas fecundadores”, se ilusiona ante la verdad que se cree tocar con las manos, sólo para caer luego en las simas del escepticismo y la desesperanza. Y en este juego van brotando las inusitadas imágenes, los hermosos versos, los poemas redondos que una y otra vez van y vienen por caminos conocidos, pero vistos ahora con otra luz, la del final del viaje de la existencia. La vida y la muerte, el tiempo y sus heridas, el hombre y su destino, el amor y el dolor, la poesía y el poetizar, las moradas del poeta y su contorno son así los temas recurrentes de las *Sonatas*, invadidas de principio a fin por un tono melancólico y desencantado (hay nueve composiciones tituladas “Elegía”: del yo, del silencio, de la soledad, de las lágrimas, de la página en blanco, del humo, del viento, de la lluvia, de la calle).

El poema “Variaciones sobre la palabra siempre” podría ser tomado como un símbolo de los contenidos esenciales del libro:

*Esta palabra siempre tan sin límites,
tan trágica;
que si la digo convertida en nunca,
o como el beso de una muerta,
o como el beso de la muerte,
se me congela la esperanza...
Esta palabra siempre, religiosa...
que cuando afirma es infinito;
pero si niega, cero, nada.*

Podría afirmarse que en esta polisemia del vocablo “siempre” se expresa a cabalidad el sentir entrañable del poeta que concluye su meditación:

*En este otoño de mi vida
cuando la sangre ya se apaga
oigo en mis huesos la palabra siempre
tocar su negra flauta.*

La insistencia en la palabra “siempre” está vinculada desde luego al tema del tiempo, que alcanza rasgo principal en este poemario. Su paso irreversible genera el olvido: “Cuantas veces te olviden tantas veces te has muerto”. Ni el recuerdo de la mujer amada se salva de la acción corrosiva del tiempo: “... Ya está raído su retrato. No puedo/ continuar describiéndola. Es inútil mi esfuerzo./ El olvido es el virus de que se está muriendo/ esa imagen pintada con el color del sueño” (“Palimpsesto”). “Si en el osario del ayer me pierdo/ para encontrarme con lo que he vivido,/ veo que hasta el cadáver del recuerdo/ se pudre sin cesar en el olvido” (“Nocturno desesperado”). Y, no obstante, es el recuerdo el arma privilegiada en esta lucha: “La vida no es presente ni futuro, es recuerdo” (“Palimpsesto”). El acento se torna trágico cuando la reflexión se vuelca sobre sí: “Ya comienzan las gentes a olvidarme,/ ya se pasó mi tiempo” (“Panfleto”). “Sobre mi crudo invierno doloroso/ la serpiente del tiempo se desliza... Y si quiero agarrarme del ahora... veo también que todo se evapora/ que mis manos están llenas de nada” (“Nocturno desesperado”).

La sección “Eros” reúne varios de los mejores poemas de amor de Rodríguez: “Fantasía nocturna”, “Ópalo”, “Bagatela Nº 13” (con cierto sabor al Salinas de *La voz a ti debida*), “De la vida íntima”, “Amor”. Si en *La torre de las paradojas* se echaba de menos la impronta de un gran

amor, ahora la descubrimos sin esfuerzo en versos de delicada y estremecedora belleza. Pero, amor de poeta al fin, la mujer amada es aun más bella porque la ha transfigurado la poesía. Así, en las estancias finales de "Fantasía nocturna":

*En tu silencio eras tan pura
que hasta del ansia de pensar me abstuve.
Me parecías una nube,
diluviéndose en alma tu figura.
Caían pétalos y estambres
de un jardín de quimera opalescente
sobre el armiño de tus manos bellas.
Desde el azul remoto las estrellas
en tupidos enjambres,
volaron por la dalia de tu frente.
Cuando miré tu rostro, amanecía:
ya no eras como todas las mujeres;
y aunque siguieras siendo lo que fueres
estabas en olor de Poesía.*

En la sección denominada "Gea" se registra, asimismo en mayor proporción que en el libro primero, textos de descripción del paisaje rural y sobre todo del ámbito urbano (Rodríguez es fundamentalmente un poeta de temple ciudadano), y, en ambos casos, como también ocurría en *La torre*, son los momentos crepusculares y el reino de la noche las circunstancias preferidas por el poeta.

La andadura formal de las *Sonatas* reposa en el incesante fluir de imágenes que como un río de luz recorre el libro de principio a fin, redimiéndolo desde el nivel de lenguaje de la tristeza y el desencanto del tenaz escepticismo de sus líneas temáticas básicas.

Libro aparecido tardíamente, cuando la poesía peruana, con otros instrumentos, exploraba ámbitos diferentes, *Sonatas en tono de silencio* —en gracia a su calidad poética— es, a pesar de este desfase cronológico, un libro importante en el mapa de la literatura nacional de la segunda mitad del siglo.

Sobre críticas e influencias

El descenso hacia las vertientes de la poesía es muy difícil. No vale para ello la luz tremolante del intelecto. En esas oscuridades germinativas mejor es avanzar desnudo de todo hábito conceptual y deslizarse a tientas dejando que los poros de la sensibilidad entren en fosforescencia y absorban las sustancias poemáticas sin compromiso de entenderlas, pero sí con el deseo de ampliar el propio campo de la vida y de fecundarse con ellas.

César A. Rodríguez

El discurso crítico sobre la poesía de César Atahualpa Rodríguez se abre con una pieza de excepcional valor: la carta que el 14 de octubre de 1915 (repárese en lo temprano de la fecha) le dirigiera Abraham Valdelomar¹² en respuesta a otra del poeta arequipeño.

Con una poco común clarividencia y un gusto exquisito, Valdelomar va hilando una serie de opiniones sobre la obra de Rodríguez, teniendo a la vista solamente los pocos poemas que habían aparecido en la revista arequipeña *Anunciación*¹³. La afirmación primera es radical: "La aparición de usted en el escenario intelectual del país, creo que ha de marcar época y en cuanto a mí se refiere, créame que soy uno de sus más entusiastas admiradores". Y la justifica luego con amplitud: "Lo comprendo a usted, a más de un poeta, inteligente, es decir, en plena posesión de la verdad y de la vida real...". Y más adelante: "Veo en sus poesías la aparición de un espíritu nuevo, original, moderno, vigoroso, audaz, sutil y entusiasta... sabe que con decir lo que se siente y con sentir sinceramente se llega de todos modos a obtener el difícil señorío del espíritu en la Belleza" (recuérdese a propósito el insistente reclamo de autenticidad que aparece en las "artes poéticas" de Atahualpa glosadas arriba).

En un buido y penetrante análisis estilístico (de Estilística *avant la lettre*), Valdelomar revisa los poemas "Bizantina", "Arequipa", "Tarde antigua", "Psicología felina", "De profundis", "A toda velocidad", "Miserere", "Alegoría" y "Esterilidad". Así, refiriéndose al primero señala que "hay en esta composición no sólo la pulcritud de la forma, la prodi-

12 Respetuoso de la voluntad de Valdelomar, quien le rogaba: "No vaya usted a hacer uso público de esta carta", Rodríguez sólo la dio a conocer a través de la revista *Excelsior* de Lima, en diciembre de 1944.

13 El primer número de *Anunciación* apareció el 28 de julio de 1915.

giosa facilidad... y la lógica... sino algo más, un profundo sentimiento de la Naturaleza..."; deteniéndose en los versos: "palpitaba en las cosas una ansiedad arcana", sobre los que comenta: "Es penetrar muy hondo en el silencio de la Naturaleza, amigo mío"; y en aquellos otros: "la luciérnaga errante de fosfórico rastro/ bordó con jeroglíficos la brisa transparente" que lo maravillan por su habilidad descriptiva y le arrancan la frase: "Esto es, justamente, saber ver y saber sentir". Son, precisamente, las descripciones las que más entusiasman al Conde de Lemos: "Sencillamente admirable como descripción... de una fuerza pictórica insuperable". De "De profundis" opina: "Prodigiosa composición, esencialmente descriptiva sin dejar de ser subjetiva".

En algún momento la carta se lanza por el camino de la gran hipérbole: "en... 'Tarde antigua'... : que parece pensada por un cíclope divinamente loco, hay el atrevimiento de esta frase digna sólo de Homero o de Víctor Hugo por su trágica fuerza y su loca originalidad [se refiere a la imagen 'el sol, como un león, salta los horizontes' que hemos subrayado en páginas anteriores]". Pero en general, la epístola valdelomariana se mantiene con brillo y hondura en los límites de un profundo y brillante análisis textual con dos temas principales: las virtudes de Atahualpa para la descripción y para lograr el efecto pictórico.

De los primeros tiempos son también los juicios elogiosos de González Prada (que conocemos referencialmente por Pantigoso) y de César Vallejo: "César Rodríguez, dueño de una técnica segura e irreproachable, en versos de una tersura clásica"¹⁴.

Hacia los años treinta Luis Alberto Sánchez y Estuardo Núñez hacen hincapié en los valores de la poesía de Rodríguez. Así, Sánchez afirma: "Podríase decir, al margen del lugar común, que Rodríguez es un poeta de rara perfección formal, meditativo y curioso... Sus temas manifiestan una mente preocupada por la metafísica y el esoterismo"¹⁵. Núñez por su parte opina que Rodríguez "afirma una poesía personal, de hondo trascendentalismo, de afinada y antirretórica sensibilidad en *La torre de las paradojas...*". Lo califica también de "alto valor de la poesía arequipeña"¹⁶.

Luego, hacia los años cincuenta, Augusto Tamayo Vargas dedica algunas páginas de su *Literatura peruana*¹⁷ a la obra del poeta arequipeño, a quien caracteriza así: "... parte del mismo fondo romántico (modi-

14 El artículo de Vallejo se titula: "La vida hispanoamericana. Literatura peruana. La última generación", y apareció en *El Norte*, Trujillo, 12 de marzo de 1924.

15 Sánchez, Luis Alberto. *Literatura peruana* (hay varias ediciones).

16 Núñez, Estuardo. Op. cit.

17 Tamayo Vargas, Augusto. *Literatura peruana*, 4a. ed. Lima: Studium, 1976.

ficado por el modernismo) pasa por la poesía rural de los postmodernistas para volver hacia Baudelaire en un nuevo giro del simbolismo, y luego expresar (a través de la poesía) una concepción filosófica", mencionando luego "el relampagueo metafórico de la vanguardia". Tamayo analiza con acierto *Sonatas en tono de silencio*, descubriendo en este libro cuatro estratos: a) "el tono modernista inicial"; b) "un modernismo provincial cercano a los postmodernistas"; c) elementos cercanos a "la poesía de la etapa de los ismos posteriores a la primera guerra mundial"; d) "El propio encuentro consigo mismo". De esta época es también *La poesía postmodernista peruana* de Luis Monguió, libro fundamental donde la mención a Rodríguez, aunque elogiosa, es más breve y enfatiza el influjo modernista: "... autodidacta, voraz lector, hombre reflexivo y de espíritu filosófico... Por los años de la guerra... Rodríguez escribía poemas... muy modernistas..."¹⁸.

No obstante estos valiosos antecedentes y las indiscutibles calidades de la obra de Rodríguez, es necesario esperar hasta 1970 para encontrar el primero y hasta ahora único estudio sistemático de su poesía: la tesis doctoral, ya citada, de Manuel Pantigoso Pecero¹⁹, que el mismo autor describe como "un trabajo estilístico-estructural de 32 poemas del libro *Sonatas en tono de silencio*, agrupados bajo el título de 'Psiquis'". A pesar de esta deliberada limitación de su campo, el estudio de Pantigoso arriba a conclusiones que en general conceptuamos válidas para el conjunto de la obra editada de Rodríguez. Nos parece especialmente sugestiva la segunda parte, con sus capítulos complementarios: la observación del mundo exterior y la fascinación del mundo interior así como el detallado y puntual trabajo sobre las cenestesias "como expresión poética" de César A. Rodríguez.

Un extenso catálogo de escuelas literarias y de autores se podría formar si se recopilaran las diversas opiniones de los críticos acerca de las influencias que habría recibido César Atahualpa Rodríguez. Así, en cuanto a escuelas: romanticismo, parnasianismo, modernismo, la vanguardia europea de la primera postguerra. En lo referente a autores: Baudelaire, Verlaine, Gautier, Leconte de Lisle, Laforgue, Mallarmé, Heredia, Coppée, Jammes, entre los europeos; y Darío, Nervo, Lugones, Herrera y Reissig, Chocano, Valencia, entre los latinoamericanos (mencionando sólo a los citados con mayor frecuencia).

18 Monguió, Luis. *La poesía postmodernista peruana*. México: Fondo de Cultura Económica (Tierra Firme), 1954.

19 Pantigoso Pecero, Manuel. Op. cit.

Un escrutinio detallado de estas posibles vinculaciones del poeta de *La torre de las paradojas* excedería, por su extensión, los límites del presente ensayo y sería tal vez ocioso en gran medida si se tiene en cuenta que Atahualpa, quien fue un “voraz lector”, debe de haber leído muchísima poesía (aunque es probable que sus preferencias fueran más bien filosóficas) y que no sólo los indicados, sino también otros escritores deben de haber dejado alguna huella en su producción, pero siempre como estímulo asimilado y recreado, nunca como imitación mecánica. En la gran mayoría de los casos se trataría, por lo demás, de influjos limitados.

Sin ánimo de pontificar, sugerimos que son las de Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Julio Herrera y Reissig y Charles Baudelaire las únicas presencias verdaderamente importantes en la obra de Rodríguez, quien nacido a la vida literaria en la época del postmodernismo recibió también la lección del modernismo a través particularmente de los tres poetas nombrados en primer término. Agregaríamos por nuestra cuenta (aunque limitada a ciertos poemas) la de Pedro Salinas, poeta reflexivo y de lúcida inteligencia. Sin embargo, resulta claro –más allá de todo debate sobre fuentes– que la originalidad de Rodríguez es indiscutible. Tal vez por eso tenga razón Valdelomar cuando declara (en la carta citada): “Lo veo a usted solo, sin rezagos ostensibles de maestros ni de escuela; sin imitar a nadie”, lo cual no impide que como todo gran poeta, César Atahualpa Rodríguez se inscribiera gozoso en la gran tradición de la mejor poesía universal y bebiera selectivamente de ella para alimentar en unidad indisoluble los contenidos y las formas de un discurso poético que se plasma en un estilo de evidente peculiaridad.

A manera de conclusión

Una renovada impresión admirativa sobrecoge nuestro ánimo luego de haber recorrido una y otra vez las variadas estancias de la obra de César A. Rodríguez y de haber intentado con tenacidad y desigual fortuna descubrir el arcano de su espíritu y de su conciencia creadora. Sin duda estamos en presencia de un gran poeta peruano, uno de los mayores nacidos en la tierra arequipeña. ¿Cabe considerarlo por esto poeta de Arequipa? No, tajantemente no, si con esa calificación se trata de presentar a Atahualpa como un poeta lugareño y costumbrista de dimensión provincial. En otro sentido, más cabal y profundo, Rodríguez es ciertamente poeta de Arequipa no sólo por su “Ofrenda cívica” o su “Canto a Arequipa” (o por sus versos famosos: “Soy de la raza ameri-

cana./ Peruano de Arequipa. Bien ¿y qué?", "Yo no he nacido peruano; yo he nacido arequipeño", de insolente y orgullosa afirmación de sus raíces como podemos ver); es poeta de Arequipa sobre todo porque, como dice en el "Canto a Arequipa": "Aquí, respirando ancestro, se forjó mi loco empeño", y porque como sabe ver y sabe sentir, según advertía Valdelomar, su mirada física y espiritual, hecha para la visión en profundidad, y su sensibilidad finísima y siempre despierta captaron las esencias del espíritu y el ambiente arequipeño y se convirtieron en la materia nutricia de sus versos a un nivel esencial.

César Atahualpa Rodríguez espera todavía el homenaje mejor: el de la difusión de su obra para que dialogue una y varias veces con los peruanos y los hispanoamericanos de ahora y de los tiempos venideros. Los cien poemas de este libro son un comienzo promisorio. Que las líneas que hemos escrito sirvan de algo también en la empresa de hacer conocer mejor esta poesía extraordinaria, a este poeta mayor.

Nota

El texto que antecede fue escrito en 1984 como estudio preliminar a *Cien poemas*. Casi 10 años después, en 1993, se publica en tres volúmenes *Obra poética*, que compila "la producción poética total de César A. Rodríguez", según afirma Enrique Azálgara Ballón en el prólogo. Queda claro, entonces, que al momento de preparar tal estudio no tuve a la vista la poesía completa de Rodríguez. Sin embargo, creo que mis planteamientos críticos mantienen su vigencia y son válidos, de algún modo y con ciertas limitaciones, para el conjunto de la obra del gran poeta arequipeño. Pueden considerarse por ello como una primera y sintética versión del libro que sobre la poesía de César Atahualpa Rodríguez deseo publicar algún día.

Estuardo Núñez y la crítica de poesía en el Perú

Estuardo Núñez Hague (Lima, 1908) es, sin duda, una de las figuras de mayor relieve en el campo de los estudios literarios en el Perú del siglo XX, a cuyo desarrollo ha contribuido con un numeroso y variado conjunto de trabajos, que van de la historia a la crítica, de la literatura comparada a la biografía, de las ediciones de textos a las pesquisas bibliográficas. A pesar de ello, uno de sus más valiosos aportes, el *Panorama actual de la poesía peruana* (primera edición 1938; segunda edición, corregida y con dos adendas, 1994), aunque es citado en algunas obras especializadas, no ha merecido, que sepamos, un estudio específico. Para salvar en parte esta omisión, pero sobre todo para cumplir un acto de estricta justicia crítica con un libro de indudable significación, está escrito el presente texto¹.

El *Panorama actual de la poesía peruana* contradice, desde el título, los preceptos de cierta crítica pacata y conservadora que aconseja abstenerse de opinar sobre lo cercano en el tiempo por temor a errar. Aquí, al contrario, el discurso crítico circunscribe deliberadamente su objeto a la actualidad más próxima del acontecer poético nacional (los

1 La ficha bibliográfica de la primera edición es: *Panorama actual de la poesía peruana*. Lima: Editorial Antena S.A., 1938, 144 pp. La ficha bibliográfica de la segunda edición es: *Panorama actual de la poesía peruana*. Trujillo: Colección del Centenario de Vallejo-Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Municipalidad Provincial de Trujillo, Ediciones Santiago Aguilar SRL, Universidad Nacional de Trujillo, 1994, segunda edición corregida y con dos adendas.

La adenda I se titula "Medio siglo más tarde" y en ella el autor cuenta la historia del libro, sus propósitos, y expresa una serie de reflexiones y comentarios. Partes de esta adenda se han glosado en el texto del artículo. La adenda II se titula "La recepción de Vallejo en el Perú durante su etapa trileica (1923-1937)" y es la ponencia presentada por Estuardo Núñez en el Coloquio Internacional "César Vallejo. Su tiempo y su obra" que organizó la Universidad de Lima en agosto de 1992.

años que van de 1918 a 1938). No se trata, sin embargo, de un texto testimonial ni tampoco del gesto irresponsable de un crítico audaz pero literariamente insolvente. Cuando Estuardo Núñez publica este libro es ya, a pesar de su juventud, un estudioso con una trayectoria interesante. Por lo demás, en la primera adenda a la edición de 1994 Núñez ha explicado la génesis múltiple de su libro. Se señala así que “para llenar un vacío en ese cuadro de carencias, desencantos, persecuciones y clausuras, nació este *Panorama actual de la poesía peruana*, de cordial optimismo sobre la producción literaria peruana” (alude al clima poco propicio para la vida cultural que reinó bajo las dictaduras militares de los años treinta). Por otro lado, alentaron al autor los ejemplos de una serie de antologías y panoramas de la poesía europea así como el *Panorama de la literatura actual* (1935) de Luis Alberto Sánchez. Pero lo fundamental era el convencimiento de que, desde los años veinte, estaban pasando muchas cosas importantes en el ámbito de la poesía peruana y que era menester registrarlas. Dice Núñez: “No se trataba de hacer historia literaria en sentido estricto, sino de intentar un enfoque de conjunto sobre la producción coetánea de las nuevas generaciones... Pocas veces se había intentado antes trazar un cuadro de conjunto del fenómeno literario contemporáneo”. De este modo, y teniendo conciencia de que se trataba de una “aventura riesgosa”, Estuardo Núñez escribe el *Panorama* en el año 1937, en cuyos meses finales se imprime, pero colocándose la fecha de 1938, en que iba a comenzar su circulación.

Perfil del joven crítico

La formación literaria de Estuardo Núñez se inicia en las aulas del Deutsche Schule de Lima, bajo la sabia conducción de un excelente maestro español, don Emilio Huidobro, y de un selecto grupo de profesores germanos. Comparte esas aulas con Rafael de la Fuente Benavides, Xavier Abril y Emilio Adolfo Westphalen. Pasa enseguida a la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos, en la que alcanza el doctorado con una tesis sobre la poesía de José María Eguren. Por esos años se inicia en la vida literaria: escribe sus primeros artículos, frecuenta habitualmente las casas de Eguren en Barranco y de José Carlos Mariátegui en Lima, en las que se reunían artistas e intelectuales de la época. Comienza a colaborar en *Amauta*. Su primer artículo, “Estética del novecientos”, aparece en el número uno de la revista de Mariátegui, en la que se publicarán sucesivamente quince textos suyos, referidos, en su mayoría, a las literaturas peruana, hispanoamericana y europea, entre

los que interesa destacar el "Ensayo sobre una estética del color en la poesía de Eguren", que forma parte del N° 21, dedicado al poeta de *La canción de las figuras*. Más tarde, y fiel al interés por Eguren que venía desde su época universitaria, publica en 1932 su primer libro, *La poesía de Eguren*, que es también el primero sobre este poeta de los varios que aparecerán en años posteriores (el propio Núñez volverá al tema en varias ocasiones).

Por los años del *Panorama*, Núñez publica una serie de textos importantes como "Expresionismo en la poesía indigenista del Perú" (*Spanish Review*, Vol II, N° 2, New York, 1935), "Las generaciones post-románticas del Perú" (*Letras*, N° 5, Lima, UNMSM, 1936), "La evolución de la nueva poesía peruana" (*Revista Americana de Buenos Aires*, vol. LXIII, Nos. 167-168, Buenos Aires, 1938), "El sentimiento de la naturaleza en la nueva poesía del Perú" (*Revista 3*, N° 1, Lima, 1939), entre muchos otros estudios aparecidos en revistas y periódicos. Como se ve, la preferencia por el tema poético es notoria.

De modo tal que al asumir el reto de describir críticamente el panorama de la poesía peruana de esa época, Estuardo Núñez se hallaba especialmente capacitado para cumplir con éxito una tarea cuyas dificultades ciertamente conoce. Lo anima a hacerlo –además de las razones expuestas en la adenda de 1994, ya glosadas– la convicción de que ése es el momento más adecuado para emprenderla. Se lee así en la introducción: "Si este ensayo de trazar un *Panorama actual de la poesía peruana* se hubiera intentado cinco años antes, es probable que hubiera resultado prematuramente concebido. Tal vez, un lustro antes, en la poesía nueva del Perú, no habían madurado las notables figuras que en la actualidad surgen y resaltan brillantemente" (p. 5). Y tiene razón el autor, ya que al comenzar la década del treinta no se habían publicado todavía las primeras y fundamentales obras de Enrique Peña Barrenechea, Xavier Abril y Emilio Adolfo Westphalen, por ejemplo. Pero hora es de que comencemos a presentar de modo más cumplido, el *Panorama actual de la poesía peruana*, hito en la historia de la crítica literaria en el Perú².

2 Las informaciones contenidas en la sección "Perfil del joven crítico" no son, desde luego, ni una biografía ni una bibliografía de Estuardo Núñez. Se trata sólo de presentar brevemente al crítico que en 1938, a los 30 años de edad, publicaba *Panorama actual de la poesía peruana*.

Visión del camino y plan de la obra

En las explicativas páginas de la "Introducción" dice también Núñez estar convencido de que...

"... la nueva poesía ha entrado en cierto cauce de madurez, vencido ya el período de las angustiosas estridencias. Los nuevos poetas son ahora menos los creadores de transición y más los serenos cultivadores de las nuevas formas sintonizadas con el ritmo de los tiempos que corren. Tal es la impresión que me produce el fenómeno poético actual de mi país. A ese fenómeno me acerco, ansioso de poder reflejar un cuadro personal de conjunto" (p. 5).

Sobre esta base se traza enseguida el camino a recorrer, que consta de cinco capítulos, de los cuales tres —el II, el III y el IV— no son solamente divisiones del libro, se advierte, sino una propuesta de clasificación de la poesía peruana de esos años decisivos. Así, pues, y luego de la "Introducción", el primer capítulo, de particular importancia, lleva como título "La evolución de la nueva poesía peruana". Los siguientes se titulan: "El purismo" (II); "El neoimpresionismo" (III); "El expresionismo indigenista" (IV) e "Inquietud nueva en las generaciones anteriores" (V).

Según el planteamiento de Núñez entonces, pasado el auge de la vanguardia (años veinte), las tres grandes direcciones por las que circula la poesía peruana en la década siguiente son el purismo, el neoimpresionismo y el expresionismo indigenista, denominaciones que tal vez parezcan extrañas en la actualidad (particularmente las dos últimas), pero que en líneas generales parecen corresponder a la realidad del fenómeno poético de la época si nos atenemos a la precisa caracterización de cada tendencia que da el crítico más que al apelativo escogido, como se verá más adelante.

Proceso de la poesía peruana a partir de 1918

Con evidente y precursor acierto que la crítica posterior no ha hecho sino confirmar, sostiene Núñez que el año 1918 es "el hito a partir del cual se inicia el nuevo rumbo poético del Perú", argumentando que a partir de ese momento se hace más notorio el abandono del modernismo (del "impresionismo modernista", dice Núñez) y el surgimiento en germen de las tres corrientes que luego marcarán el desarrollo de nuestra poesía.

Se precisa luego que Colónida (más exactamente, el mismo Valdelomar) y Alberto Hidalgo son los inmediatos precursores del cambio y César Vallejo, con *Los heraldos negros* de 1918, el verdadero iniciador. Dice Estuardo Núñez, en frase memorable que sólo puede nacer de un acabado conocimiento de los textos y de una aguzada sensibilidad crítica: "Vallejo es el acierto perdurable mientras que Hidalgo es la juvenil intuición. Hidalgo se adelanta pero Vallejo alcanza un logro estético perdurable" (p. 12). No obstante, Núñez dedica al poeta arequipeño, en este lugar y más adelante, algunas de las mejores páginas que sobre su obra se hayan escrito.

De acierto en acierto, Núñez sostiene páginas adelante: "Si la primera fecha significativa en el proceso de la nueva poesía en el Perú es 1918, la segunda data de trascendencia puede fijarse en 1922, año de la aparición de un libro decisivo en la historia de la literatura peruana, *Trilce*" (p. 16). Y en este lugar y en otros del libro, el crítico Núñez consigna lúcidos y pertinentes análisis sobre Vallejo, sus dos primeros libros, la naturaleza de éstos, su ubicación en el proceso de la poesía peruana, su rol fundador en el ámbito de la poesía en lengua española, etc. Será siempre motivo de asombro la clarividencia (no mágica sino basada en el conocimiento y en el análisis detenido) de Estuardo Núñez, quien, sin conocer la obra póstuma de Vallejo (no podía conocerla en 1938, porque no había sido publicada aún), lo coloca una y otra vez en el lugar de preferencia que desde luego merece. Puede, pues, afirmarse con seguridad que, en la historia de la crítica, Estuardo Núñez debe ser reconocido como el primer vallejista, ya que las páginas dedicadas a Vallejo en el *Panorama* son anteriores a los importantes estudios de Luis Monguió y André Coyné, habitualmente considerados como los fundadores de la crítica vallejana³.

En el mismo capítulo primero y bajo los epígrafes "El clímax de la inquietud estridentista", "Crisis de la vanguardia", "Aliento y orientación de la crítica" y "Teorética del nuevo poema", se procede a dar una muy completa, aunque necesariamente sucinta, visión de la vanguardia peruana, que no olvida —creemos— nada significativo: poetas de Lima y de la provincia, críticos, grupos y revistas. Definitivo es el reconocimiento de *Amauta*, "circunstancia decisiva para promover la inquietud y la animación cultural del Perú en ese momento... cuanto hay de consideración en

3 En la adenda I de la edición de 1994, refiere Estuardo Núñez que el *Panorama* llegó a manos de Vallejo cuando éste se encontraba ya internado en la clínica en que habría de morir.

la literatura peruana nueva está recogido en sus páginas" (p. 26). No cabe duda de que la información crítica contenida en el libro de Núñez resulta imprescindible para cualquier estudio sobre la vanguardia peruana.

El primer capítulo concluye con el apartado "El retorno del orden poético" (la vuelta al orden, que dicen otros críticos), en que se da cuenta del paulatino abandono de la vanguardia. Núñez señala como fecha (tal vez un poco prematura) el año 1926 e identifica el inicio del fenómeno con el artículo de Vallejo "Poesía nueva" aparecido en el número 3 de *Amauta* (noviembre de 1926), aunque también podría haberse pensado en "Se prohíbe hablar al piloto" (*Amauta* N° 4, diciembre de 1926) o más específicamente en "Autopsia del surrealismo" del número 30 de la misma revista (abril-mayo de 1930). Piensa Núñez que quien mejor encarna las ideas de Vallejo (sin pretenderlo, desde luego) es Martín Adán, por ejemplo con los sonetos que Mariátegui llama anti-sonetos: "el soneto que ya no es soneto, sino su negación, su revés, su crítica, su renuncia". Sin embargo, será sólo a partir de 1929, según Núñez, cuando "El disparate estético del vanguardismo fue morigerando ímpetus y evolucionando hacia esa poesía purista..." (p. 38). De este modo y también dedicando unos párrafos al neoimpresionismo y al expresionismo regionalista o indigenismo, el final del capítulo primero prepara el terreno para los tres siguientes.

El purismo

Núñez advierte reiteradamente que lo que él entiende como "purismo" en la poesía peruana no coincide con lo predicado por Henri Bremond en su conocida obra sobre la poesía pura. Tampoco se trata estrictamente de una poesía opuesta a la poesía social o comprometida como se llamará más adelante. Por ello concluye:

"Persuádanse quienes esto lean de que la poesía aquí enfocada es pura en su mayor parte, no en cuanto evade la problemática vital o social de la hora, no en cuanto se encierra en una inexpugnable fortaleza marfilina, sino en cuanto excluye de la creación estética todo prosaísmo inartístico, en cuanto evita toda contaminación directa con las estructuras mismas de la realidad" (p. 82).

Y antes había dejado en claro que empleaba la palabra pura "en el sentido virginal e inexhausto del adjetivo puro aplicado al fenómeno poético. Purismo quiere decir así superación de todo límite impuesto por

la realidad, sustracción a estímulos cotidianos, carencia de conexión intelectualista, el alejamiento de la preocupación consciente en busca constante y angustiosa de las creaciones del inconsciente" (p. 48).

A muchos sorprenderá que este capítulo central se inicie con Vallejo. Pero Núñez tiene sus razones. La primera, que en el poeta de Santiago de Chuco se encuentran "en potencia las principales direcciones que ha de tener la poesía nueva en el Perú" (p. 44), explicando más adelante que "Vallejo no es el purismo, pero en su poesía, o por mejor decir, en su libro *Trilce*, se encuentra en potencia esta dirección más tarde desenvuelta" (p. 47). Esclarecido de este modo el papel iniciador o generador de Vallejo, el capítulo avanza, analizando "el primer tono de la poesía purista" con Carlos Oquendo de Amat y los *Cinco metros de poemas*, a quien así sustrae del ámbito de la vanguardia ortodoxa, por decirlo de algún modo, en una opción crítica que cabe discutir pero que encuentra asidero en los varios poemas de Amat en que la presencia de la vanguardia se atenúa. Pero los poetas más detenidamente estudiados son Enrique Peña Barrenechea, Martín Adán, Xavier Abril y Emilio Adolfo Westphalen.

No intentaremos resumir el contenido de cada uno de estos apartados, pero sí diremos que el tratamiento de la obra de tales poetas consiste tanto en precisos y pulcros análisis textuales cuanto en un intento de situarlos en el contexto de la poesía peruana. Pienso que a pesar del tiempo transcurrido, el trabajo crítico de Estuardo Núñez sobre estos poetas (que son de los más altos que en el Perú han aparecido) conserva validez y puede catalogarse entre los mejores consagrados a cada autor (en especial, para nuestro gusto, los referidos a Westphalen y Abril).

El capítulo termina con una breve sección destinada a "los poetas últimos", entre los que menciona a José Alfredo Hernández (el poeta de *Del amor clandestino y otros poemas incorporados*), José Alvarado Sánchez (el "Vicente Azar" de inolvidables poemas) y Carlos Cueto Fernandini, quien poco después fuera ganado por la especulación filosófica y la reflexión pedagógica.

El neoimpresionismo

Este capítulo es el más breve del libro, tal vez porque los poetas que trabajan esta forma poética son, en general, menos importantes que los de las otras corrientes de la poesía peruana. ¿Pero qué es el neoimpresionismo? La respuesta no nos parece tan clara y convincente como la referida al purismo. En todo caso, Núñez la frasea del siguiente modo:

"Y así es como, al lado de la tendencia purista –anhelo hacia una poesía absoluta–, existe hoy una dirección romancerista o neoimpresionista... Este rumbo nuevo... parece que quisiera compensar ese alejamiento y eliminación de la realidad inmediata que es característico de muchos poetas actuales, retornando en alguna forma a ella, venciendo el fiel hacia el lado de lo real" (p. 87).

Entre los antecedentes próximos del neoimpresionismo (ya lo había adelantado al señalar su papel precursor de todas las modalidades poéticas importantes posteriores) se ubica al Vallejo de *Los heraldos negros* y también a Alcides Spelucín (el fino poeta de *El libro de la nave dorada*) y a Oscar Imaña. Pero los propiamente neoimpresionistas (la calificación alterna de romanceristas aclara el concepto) son principalmente Rafael Méndez Dorich, Emilio Champion, Dante Nava, Luis de Rodrigo, Blanca del Prado, Manuel Gallegos Sanz, en un primer momento, y más tarde, Ricardo Peña Barrenechea, Luis Fabio Xammar, José Varallanos. También se menciona, aunque brevemente, a Luis Valle Goicochea, poeta que años más tarde iba a alcanzar un mayor reconocimiento.

Algo que debe remarcarse en este capítulo, por ser insólito en esos tiempos, es la parte final dedicada a la poesía popular.

El expresionismo indigenista

A la corriente poética que luego iba a denominarse simplemente indigenista o indigenismo, Núñez prefiere designar como "expresionismo indigenista", denominación que no fue acogida por la crítica posterior. Recuérdese que el expresionismo, tendencia nacida en Alemania al comenzar el siglo, puede definirse como...

"... la reproducción de representaciones o de sensaciones provocadas en nosotros por impresiones externas o internas, sin que entren en consideración las propiedades reales de los objetos que suscitan tales impresiones. El arte expresionista no se ocupa de lo objetivamente presente ni de cómo representar esas existencias objetivas en la forma más irreprochable. Ofrece el pensar y el sentir subjetivo sobre las cosas: las ideas de las cosas presentes en la conciencia especulativa"⁴.

⁴ La definición es de Elise Richter en su obra *Impresionismo, expresionismo y gramática* y aparece citada por Rodolfo E. Modern en su libro *El expresionismo literario* (Buenos Aires: Editorial Nova, 1958, p. 14).

Sin embargo, Núñez no utiliza ni ésta ni ninguna otra definición y prefiere destacar las causas que originan el expresionismo. Así:

“El expresionismo occidental brota de un problema mágico que gravita sobre el espíritu: el desarrollo del industrialismo capitalista y la tiranía de la máquina y de la técnica. Alrededor de la presencia de esos problemas y de todas sus proyecciones nocivas al hombre, se crean los sentimientos y las aspiraciones que forman el contenido espiritual de la modalidad literaria que estamos tratando” (p. 109).

Visto el asunto de este modo, afirma nuestro autor que el expresionismo indigenista peruano “surge también de un problema vital... el problema del indio. Sólo de él —de la tragedia de nuestro indígena en las serranías— pudo derivar esta tendencia...”.

Cree Estuardo Núñez que en este caso —como en el de las otras dos tendencias—, Vallejo, ahora con *Trilce*, está en la raíz del expresionismo indigenista, y para demostrar el expresionismo vallejiano recurre a la comparación (no del todo convincente a nuestro parecer) del poema LXI de *Trilce* con textos de Theodor Daubler y Lothar Schreyer, poetas del expresionismo germano.

Dando por aceptada la función iniciadora de Vallejo en este caso, el auténtico expresionismo indígena —para seguir la denominación del crítico— alcanza su mejor nivel, piensa acertadamente Núñez, con Alejandro Peralta, el poeta puneño de *Ande* y *El Collao*, y también con Emilio Vásquez (de Puno igualmente) y con Guillermo Mercado, el gran poeta de Arequipa, de quien se afirma: “De todos los poetas indigenistas del Perú, es Mercado quien tiene más profundidad lírica... en el que la tierra ejerce una influencia evidente y auténtica” (p. 122).

Un aspecto central en el pensamiento del autor de *Panorama* sobre el indigenismo, es su postulación de que se trata de una “neta floración peruana” (p. 107), afirmación que complementa hacia el final: “Si nuestro simbolismo —por su esencial carácter subjetivista— tuvo escasa raigambre terrígena, en cambio esta poesía regional ofrece un firme y decisivo vínculo con la realidad peruana” (p. 124). Y naturalmente hay que convenir con estas afirmaciones, sin que ello nos haga olvidar que también en Bolivia y Ecuador se ha producido poesía indigenista (aunque enmarcada en cada caso por la respectiva realidad nacional).

En lo que se refiere a la poesía indigenista resulta ser Estuardo Núñez el primer crítico en examinarla con atención y en base a un trato directo con los textos.

El rigor de un crítico

Es posible que algún otro autor hubiera cerrado el libro con el capítulo anterior. No Estuardo Núñez, ciertamente, quien, escrupuloso en el cumplimiento cabal de la tarea emprendida, creyó necesario (y lo era) añadir un capítulo final destinado a examinar la actitud y la obra de poetas de generaciones anteriores durante el período al que se contrae el libro. El capítulo se titula "Inquietud nueva en las generaciones anteriores" y en él se pasa revista a los casos de José Gálvez, José María Eguren, Alberto Ureta, Juan Parra del Riego, Enrique Bustamante y Ballivián, César A. Rodríguez, José Santos Chocano y muchos otros. La intención es hacer notar cómo algunos poetas mayores –caso de Gálvez– hacen un esfuerzo de adaptación a las nuevas modalidades, mientras que otros –caso de Eguren– optan por el silencio, o –caso de Chocano– se mantienen fieles a sus maneras originales.

Este capítulo quinto, y final, resulta en verdad un adecuado complemento que cierra el *Panorama* de modo acertado.

El *Panorama* y la crítica posterior

Una obra que da cuenta cabal y razonadamente del proceso de la poesía peruana en un período tan importante como es el que va de 1918 a 1938 tendría que haberse convertido en obligado punto de referencia para estudios posteriores. Y así ha sido, aunque no en la medida que era de suponer. Examinemos lo ocurrido: Augusto Tamayo Vargas en su *Literatura peruana* incluye el libro de Núñez en su relación de fuentes bibliográficas y lo cita en varias oportunidades. En *Elementos de literatura peruana* de Alberto Tauro del Pino figura también en la bibliografía fundamental. No lo vemos citado en cambio en *La literatura peruana* de Luis Alberto Sánchez ni en la *Historia de la literatura republicana* de Washington Delgado, pero se trata, sin duda, de omisiones involuntarias. Por otra parte, el clásico libro de Luis Monguió, *La poesía postmodernista peruana*, lo incluye en la bibliografía y lo cita algunas veces. Pero además la sistematización adoptada por Monguió coincide parcialmente con la propuesta por Núñez (como se sabe, Monguió sostiene que las formas peruanas de "abandono del modernismo" son el vanguardismo, el nativismo literario, la poesía social y la poesía pura).

En lo que se refiere a las antologías de poesía peruana, el *Panorama* aparece citado en las principales de ellas. Así, en la *Antología general de la poesía peruana* (1947) de Alejandro Romualdo y Sebastián Salazar

Bondy, en la *Antología de la poesía peruana* (1973) de Alberto Escobar, en la *Antología general de la poesía peruana* (tomo III, *De Vallejo a nuestros días*, 1984) de Ricardo González Vigil y en la *Antología general de la poesía peruana* (1994) de Ricardo Silva-Santisteban.

En cambio, y por razones que no alcanzamos a entender, en el único estudio que conocemos sobre la crítica en el Perú, el titulado "El Perú crítico: utopía y realidad" de Jesús Díaz, Camilo Fernández Cozman, Carlos García Bedoya y Miguel Angel Huamán (*Revista de crítica literaria latinoamericana*. Nº 31-32. Lima, 1990); no solamente no se cita el *Panorama* ni en el texto ni en la bibliografía, sino que al referirse a Estuardo Núñez se dice, con cierto aire de censura: "Luego de prometedores trabajos iniciales que se abrían a nuevos enfoques, se vuelve más bien hacia la erudición", ignorando, por ejemplo, obras importantes como *La poesía de José María Eguren* (1961 y 1964) y *Literatura peruana del siglo XX* (1965), y dando por supuesto que no puede hacerse crítica en el ámbito de la erudición.

Final

Puede afirmarse que –aunque con un admirable antecedente en los siglos coloniales: *Apologético en favor de don Luis de Góngora* de Espinosa Medrano– la historia de la crítica literaria en el Perú comienza, en sentido estricto, en 1905, cuando se publica *Carácter de la literatura del Perú independiente* de José de la Riva Agüero. A partir de entonces irán apareciendo *Del romanticismo al modernismo* de Ventura García Calderón, *Posibilidad de una genuina literatura nacional* de José Gálvez, los iniciales trabajos de Luis Alberto Sánchez sobre los poetas de la colonia y de la revolución, seguidos por la primera edición de su *La literatura peruana*, el "Proceso de la literatura" de José Carlos Mariátegui, que hace parte de *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, *Equivocaciones* de Jorge Basadre, por citar las principales obras de esta índole. Es en esta brillante secuencia en la que hay que ubicar el primer libro de Estuardo Núñez, *La poesía de Eguren* (1932), y luego el *Panorama actual de la poesía peruana* (1938), motivo del presente estudio.

Del breve recuento que acabamos de hacer se desprende que el *Panorama* de Estuardo Núñez es el primer libro orgánico dedicado enteramente a la poesía en las primeras décadas del siglo, lo que otorga al libro de Núñez una especial significación.

Pero, además, el *Panorama*, y esto es tan importante como lo anterior, no es hoy una curiosidad histórica ni el libro obsoleto que el inves-

tigador se ve obligado a leer en razón de su oficio. Se trata, por el contrario, de un libro vivo que no ha envejecido. Y si puede argüirse que la corriente llamada por Núñez expresionismo indigenista tal vez pudiera llamarse indigenismo a secas, sin empeñarse en encontrarle coincidencias con el expresionismo europeo, ninguna de éstas u otras observaciones semejantes disminuye la total pertinencia (y vigencia) de los análisis críticos dedicados a Vallejo, Hidalgo, Enrique Peña, Abril, Westphalen, Peralta, por poner sólo algunos ejemplos.

Otra acotación importante: ninguna de las valoraciones favorables hechas por Núñez han resultado contradichas por la evolución posterior de los autores. Y, de igual modo, ningún autor poco estimado en el *Panorama* se convirtió después en figura de relieve. En otras palabras, el juicio crítico de Núñez se mostraba ya desde entonces seguro y certero en la identificación de los auténticos valores poéticos.

Habría que agregar todavía que el *Panorama* era, en verdad, un reto, la "aventura riesgosa" de que habla su autor, que consistía en hacer crítica válida sobre lo contemporáneo. El reto fue asumido sin vacilaciones por Estuardo Núñez sobre la base de su extenso y profundo conocimiento del proceso poético nacional. Y el resultado —según se ha visto en las páginas previas— fue un logro en sí mismo y parejamente la demostración de que cuando hay idoneidad crítica el enjuiciamiento de la literatura coetánea no es sólo posible sino deseable.

Panorama actual de la poesía peruana, por todo lo dicho, debe catalogarse como un hito en la historia de la crítica literaria en el Perú (y específicamente de la crítica sobre poesía). Resulta el momento inicial de un ciclo en que figurarán, posteriormente, *La poesía postmodernista peruana* (1954) de Luis Monguió, *Tres poetas, tres obras* (1969) de Javier Sologuren, *The Poet in Peru* (1982) e *Hitos de la poesía peruana-Siglo XX* (1993) de James Higgins. De todo ello es necesario dejar constancia.

Para terminar un testimonio de valor excepcional, el de Carlos Germán Belli, quien años atrás leyó ávidamente el libro de Estuardo Núñez:

"Hay libros que nos llegan puntualmente, en el momento preciso... Desde luego, no una sino varias obras he leído... que me han dejado una huella imborrable. Pero hay un volumen que recibo cuando estoy a ciegas o en ayunas de todo, aunque ya empezaba a querer escribir. Este libro es *Panorama actual de la poesía peruana*... Fue una lectura decisiva que me ayuda a forjar me la conciencia literaria... Ésta es la impresión que tengo hoy, al cabo de tantísimos años..." (Revista *Moneda*. Nº 60. Lima: BCR, 1993).

Creo que pocos elogios mejores podrán hacerse que éste, de un gran poeta, con el que cerramos nuestro estudio.

La poesía en Arequipa en el siglo XX

La poesía es antiguo ejercicio de las gentes de Arequipa. No habían transcurrido muchos años desde que en 1540 se fundara la ciudad y ya el amor a la poesía daba sentido a los trabajos y los días de algunos de sus primeros vecinos. La avara historia solamente ha conservado un nombre, el de Diego Martínez de Rivera, pero es de suponer que el suyo no fuera un caso aislado. Sin embargo, de don Diego no se conoce por desgracia un solo verso, pero sí que su fama había llegado a España e impresionado –lo que es mucho decir– a Miguel de Cervantes. En efecto, en el conocido elogio de autores hispanoamericanos que figura en el libro sexto o “Canto a Calíope” de *La Galatea* (1585), se lee: “La misma gloria al otro igual le viene en Arequipa eterna primavera que éste es Diego Martínez de Rivera”.

No obstante este inicio, los siglos coloniales se caracterizan más por la abundancia de versificadores que por el brillo de sus composiciones. La única relativa excepción sería la de Lorenzo de las Llamosas (nacido en Camaná hacia 1665), autor de textos de indudable valor como el poema épico “Demofonte y Filis” (al que en la colonia sólo supera “La Cristiada” de Hojeda, según Vargas Ugarte) y un elocuente elogio en verso a Sor Juana Inés de la Cruz. Pero es entre fines del XVIII y comienzos del XIX cuando debe datarse el comienzo de la madurez en la historia de la poesía de Arequipa.

El hito no se da en el ámbito de la poesía culta sino, como signo de los nuevos tiempos, en el de la popular. La llamada rebelión de los pasquines de enero de 1780 (espontánea protesta del pueblo arequipeño por abusos de las autoridades de turno) se expresa, sobre todo –hecho singular–, en un buen número de coplas y otros textos versificados cargados de indignación, sarcasmo y sátira, pero también, y con frecuencia, de aciertos literarios. Pero el primer momento notable lo protagoniza –qué duda cabe– Mariano Melgar (1790-1815), cuya obra, en su parte

más importante –los yaravíes–, entremezcla a ratos, de modo admirable, las dos vertientes básicas de la configuración cultural peruana –la autóctona y la occidental– en el delicado y emotivo discurrir verbal de un poeta que ama y sufre. Melgar abre de esta manera una ruta llena de posibilidades pero inexplicablemente abandonada por la literatura posterior. En el resto de la pasada centuria surgen en Arequipa, entre una multitud de escritores, algunas voces poéticas significativas como las de Manuel Castillo, Ángel Fernando Quiroz, Benito Bonifaz, Ernesto Noboa, Manuel Velarde, Jorge Polar, Sixto Morales, Renato Morales (padre), Edilberto Zegarra Ballón. Casi al finalizar el siglo, entre 1889 y 1890, se publica la *Lira arequipeña* (que editan Manuel Pío Chávez y Manuel Rafael Valdivia), que es una especie de visión panorámica y antología general de la poesía decimonónica de Arequipa.

Los últimos años del siglo XIX y los primeros años del nuevo siglo están marcados en Arequipa por una serie de acontecimientos de diversa índole, algunos representan una tímida incorporación a la modernidad en cuanto a avance tecnológico y otros la presencia de ideas de avanzada a través de las que se expresan inquietudes a la vez intelectuales y populares, todo lo cual termina produciendo cambios más o menos significativos en la fisonomía de la ciudad y también sin duda en el discurso poético, especialmente en lo que a búsqueda de cambio se refiere. Sin ánimo exhaustivo, nos parece de interés mencionar algunos de tales hechos. Así, en 1896 se instala el Observatorio Astronómico y llega el primer fonógrafo. En 1897 se da la primera función de cine y se funda el Colegio de San José y el año siguiente el de la Merced y la primera escuela nocturna para obreros. En 1900 se instala la Sociedad Patriótica de Artesanos, que iba a desarrollar importante labor, y se forma la Liga Municipal Independiente, que se transformó más tarde en el Partido Independiente, luego en el Partido Liberal Independiente y posteriormente en el Partido Liberal de Arequipa, para terminar como sección arequipeña del Partido Liberal del Perú. Este movimiento representó sin duda la vanguardia ideológica y política (su ideología, según Juan Carpio Muñoz, puede describirse, aunque parezca contradictorio, como socialista y liberal) y en él tuvieron actuación decisiva dos grandes líderes a la vez políticos e intelectuales, Mariano Lino Urqueta (1867-1920), nacido en Moquegua, y Francisco Mostajo (1874-1953), quien encarnó durante toda su larga vida algunos de los mejores y más característicos valores arequipeños. En 1901 se publica *El Ariete*, órgano del movimiento independiente, se funda la Sociedad Antropológica y la Filarmónica. En 1903, Javier Prado dicta una concurrida

conferencia sobre estética; en 1904, se abre el Estudio Fotográfico Max T. Vargas y se funda el Centro Geográfico; en 1905, aparecen el diario *El Pueblo* y la revista *Juventud*; en 1906, se celebra por vez primera el primero de mayo, Francisco Gómez de la Torre pronuncia una –para entonces– revolucionaria conferencia con el título “Algo sobre el socialismo” y se abre la Escuela Normal de Mujeres; en 1907, se forma *El Ateneo* de Arequipa, en donde figuran escritores como Augusto Aguirre Morales y Renato Morales de Rivera; y el siguiente año surgen el Centro de Instrucción y el Estudio de Bellas Artes de Natalio Delgado y aparecen las revistas *Prisma* (literaria-ilustrada) y *Albores* –en las que tiene que ver también el poeta Morales de Rivera–, que son seguidas por otras como *Arlequín*, *Arequipa Ilustrada*, *Sucesos* en 1909. Ese mismo año se publica *Cirrus* también de Renato Morales, que puede considerarse el primer libro poético importante del siglo XX y un *Compendio de literatura preceptiva* de Luis M. Delgado¹.

Por otra parte, en estas décadas iniciales continúan escribiendo algunos de los poetas de la fase final del siglo anterior como Velarde, Sixto Morales, Polar y Zegarra Ballón. Todos ellos habían recibido el fuerte influjo modernista, pero sin dejar de ser románticos. La explicación a esta permanencia romántica en pleno auge modernista hay que encontrarla en el carácter abierto y ecléctico que tuvo el modernismo que no fue una escuela sino un movimiento en el que, como dice Shulman, “se dan un tardío romanticismo, el naturalismo, el parnasianismo, el simbolismo, el impresionismo y el expresionismo”². En el caso de Arequipa, la lección ecléctica del modernismo se aprendió de la pluma de Francisco Mostajo, cuya función como crítico y mentor literario (aparte de su otra múltiple labor) es indiscutible. En su tesis sobre modernismo y americanismo, Mostajo había explicado ampliamente el tema, planteando la tesis de que “el Modernismo es eminentemente ecléctico, algo así como una selección de todos los rituales artísticos”³.

Por lo demás, es sabido que el romanticismo llega al Perú tardíamente y este retraso es seguramente otra de las causas de su dilatada permanencia en el ámbito nacional, a lo que habría que agregar, para Arequi-

1 La información para este panorama está tomada de *Texao*, tomo IV (Arequipa: Imprenta La Colmena, 1983, de Juan Guillermo Carpio Muñoz).

2 Shulman, Iván. *El modernismo hispanoamericano*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1969.

3 Mostajo, Francisco. *El modernismo y el americanismo*. Arequipa: Imprenta de la Revista del Sur, 1986.

pa, que el temperamento arequipeño ha sido siempre proclive a ciertas actitudes espirituales que podrían denominarse románticas.

Ésta es, pues, la atmósfera que reina en el ambiente literario de Arequipa cuando adviene el siglo, por lo que no es de extrañar cierta persistencia de lo romántico y más aún de lo modernista, aunque al paso de pocos años ambas influencias se verán superadas.

Percy Gibson Moller (1885-1960), César Atahualpa Rodríguez (1889-1972), Renato Morales de Rivera (1890-1930), Belisario Calle (1894-1956), Alberto Guillén (1897-1935) y Alberto Hidalgo (1897-1967) son los primeros poetas del siglo XX arequipeño. Y, de entre ellos, Rodríguez e Hidalgo, junto con él un poco menor Guillermo Mercado, conformarán el trío de las más altas voces del arte poético arequipeño de nuestro siglo.

La segunda década del siglo se caracteriza en el Perú por el surgimiento de grupos o cenáculos artísticos formados por jóvenes que tienen en común el propósito, a veces un tanto iconoclasta, de renovar el ambiente cultural y marcar el comienzo de una nueva etapa. Es el caso de dos grupos trujillanos, el primero encabezado por Vicente Alejandro Hernández y el otro conformado por la bohemia trujillana que luego se denominará Grupo Norte y en el que hacen sus primeras armas Vallejo, José Eulogio Garrido y Antenor Orrego. Y también será así en Puno, con la Bohemia Andina que integran Arturo y Alejandro Peralta, Emilio Armaza, Aurelio Martínez, entre otros; y en Lima, donde surgirá la agrupación más famosa, Colónida, de Valdelomar, que resume cabalmente esta actitud de inquietud y búsqueda y señala uno de los hitos iniciales del postmodernismo.

En Arequipa, por estos años, coexistieron dos grupos: uno formado básicamente por Hidalgo, Guillén y Luis de la Jara, vinculado a la revista *Anunciación*; y otro tal vez más importante como núcleo, El Aquelarre.

El Aquelarre surgió a fines de 1916 y se mantuvo activo hasta 1919. En un primer momento —diciembre de 1916 y enero de 1917— publicó, con el mismo nombre del grupo, una revista "social, garitera, fisgona y asaz vituperable", según se define en la carátula. Pertenecieron a El Aquelarre Percy Gibson, César A. Rodríguez (al parecer los autores de la iniciativa), Renato Morales de Rivera, Belisario Calle, Nathal Llerena, Carlos Enrique Telaya y el pintor Carlos P. Martínez. "Somos seis poetas y un aguafuertista. Siete hermanos en dolor y ensueño" como dice el editorial del primer número de la revista. A ellos se unió más tarde Federico Segundo Agüero Bueno (1900), a quien se debe el siguiente valioso testimonio, más objetivo tal vez por haber sido escrito muchos años después de la desaparición del grupo:

"Era un pequeño grupo de poetas que pernoctaban hablando en 'elevado', caminando lentamente por las calles, parados en cualquier esquina, sentados en cualquier banco de la Plaza de Armas o en un cafetín, un figón, una cantina barata, pero el nombre se convirtió en gorro para el grupo por dos cosas: una corta revista que duró poco con este nombre de *Aquelarre* y un cuarto trasero y pequeño sobre la bóveda de la casa del chuzo Gibson... En la revista se publicaron bellos versos y bellas prosas... En el cuarto... se sentaban los poetas, por la noche, a charlar con euforia y brillo sobre temas altos, a hacer ironía aguda y buena burla de cosas y tipos del pequeño pueblo...".

Resulta también interesante glosar brevemente lo que podría llamarse notas editoriales de la revista, ya que en ellas se refleja el pensamiento y la actitud del grupo. En la inicial, escrita por Gibson, se lee una suerte de declaración de principios o, al menos, de intenciones:

"En sus páginas tendrán cabida todos los escritores de la tierra. Desde los viejos consagrados y enemigos personales del modernismo hasta los imberbes e incipientes cubistas de escandalosos y audaces chambergos... Serán nuestras loas para los pensadores hondos, para los altos ingenios, para las verdaderas personalidades... Será nuestra fisga para los mediocres y los ridículos. Será nuestra sátira para los malvados. Atacaremos con altura...".

El criterio de selección era, como se ve, amplio e incluía en su aprobación a figuras mayores, según se observa en el cuarto número, donde escriben Jorge Polar, Francisco Montajo y Carlos D. Gibson, a quienes se presenta como "hombres de pro" y se dice: "Estamos contentos de ellos. Representan dignamente a esta vieja aldea, ilustre y heroica". Y en lo que se refiere a las intenciones de ataque cabría decir que ellas no llegaron a plasmarse cabalmente salvo en la recia embestida que Rodríguez lanza contra la crítica nacional en el editorial del número tres y en sus quejas hacia el poco sensible público arequipeño, que pueden leerse en la nota del número dos. En ésta se afirma también que...

"... la literatura arequipeña se remoja quitándose las legañas que una forzada senectud le había hecho filtrar sobre sus ojos campesinos... La poesía que hoy se elabora ya no se extrae de los libros: la sentimos bajo la carne como vibración espontánea... Hoy día no diré que se ha alcanzado la máxima inde-

pendencia, pero es evidente que nuevos cauces abiertos a nuestra curiosidad han solicitado nuestros espíritus, conduciéndolos frente a un panorama múltiple... Nuestra mente se tocó de cosmopolitismos, librándonos de la antigua tiranía unilateral”.

Agüero Bueno termina los párrafos citados más arriba diciendo: “Eso fue el *Aquelarre*. Una cosa simple, efímera, pero bonita”⁴. Pensamos que se trata de un exceso de modestia: El *Aquelarre* tuvo sin duda importancia. Por una parte cohesionó, aunque fuera temporalmente, a los nuevos poetas de entonces que representaban la inquietud de renovación, el deseo de encontrar nuevos caminos, la influencia de corrientes poéticas hasta entonces desconocidas en el medio. El *Aquelarre* no fue ciertamente una escuela, pero sí en cambio un grupo generacional (en el que se da la mayoría de requisitos que la teoría exige para que haya “generación”: desde la coetaneidad hasta la existencia de un vocero común) que significó para la Arequipa que aún vivía en algún sentido la centuria decimonónica, el primer grito del nuevo siglo, la apertura hacia más amplios panoramas espirituales, una conmoción fecunda en el ambiente general de la ciudad. El *Aquelarre*, por otra parte, sirvió también para protagonizar lo que Monguió ha llamado con acierto el abandono del modernismo, ya que disuelto el grupo sus integrantes prosiguieron, cada quien a su modo, su carrera literaria.

Percy Gibson exhibe claramente en su poesía la huella de las distintas fuerzas literarias vigentes en su juventud. Sobre la base de un temperamento romántico se muestra modernista en sus comienzos para variar luego hacia una poesía de cantos al progreso, al porvenir, a la técnica, de ascendencia futurista, o hacia un cierto tono de protesta derivado tal vez de la influencia de Gonzales Prada. Sin embargo, quizá lo más logrado y perdurable de su obra sea una amorosa pintura de la Arequipa rural. La provinciana ciudad de comienzos de siglo y Yanahuara, Tingo, Tiabaya, Cayma, San Isidro —las breves aldeas que diseminadas en la verde alfombra que rodea a la ciudad constituían un paisaje de encanto— son la materia prima de esta poesía en la que, sin embargo, más que el paisaje es la colorida vida aldeana su ingrediente principal. Con razón ha hablado Tamayo Vargas de su ruralismo y ha apuntado que en su obra se descubre “el amor al campo del hombre de la ciudad”. Este tono eglógico se mantendrá hasta el final, sólo que entonces, de regreso a su

4 Agüero Bueno, Federico. *Semen*. Arequipa: Imprenta Portugal, 1964.

tierra y vuelto al mundo que le había sido tan caro, constatará tristemente que éste o ya no existe o ha perdido sentido para él. Debe señalarse finalmente otros dos rasgos en la obra de Gibson: el humor cargado de escepticismo ("la socarrona y dulce pesadumbre" que él mismo apunta) y algo que lo convierte en una suerte de adelantado de la poesía posterior: cierto prosaísmo perceptible tanto en el lenguaje como en la incorporación en el discurso poético de temas o personajes insólitos en aquellas épocas.

En esta sumaria revisión en orden cronológico de los poetas de El Aquelarre, llegamos ahora a la que es sin discusión la figura mayor, César Augusto Rodríguez Olcay (1889-1972), a quien, a partir de una humorada de Percy Gibson, se comenzó a llamar César Atahualpa, apelativo que ha terminado por sustituir al nombre original. Rodríguez publicó en vida sólo dos libros: *La torre de las paradojas* (1926) y —cuarenta años después— *Sonatas en tono de silencio* (1966). Luego de su muerte han aparecido otros dos volúmenes: *Los últimos versos* (1972) y *Cien poemas* (1985). En 1993 se publica *Obra poética*, que reúne, en una discutible sistematización, la obra casi completa del poeta.

El mundo de Rodríguez es original, personalísimo, siendo la primera señal que el lector descubre la de una reflexión constante y profunda nacida de un temperamento orgulloso pero sobre todo escéptico. En un texto importante, el discurso que pronunciara en 1942 al cumplir 25 años como director de la Biblioteca Municipal de Arequipa, Rodríguez hace significativas revelaciones que permiten acercarse con seguridad a los misterios de su proceso creador. Dice:

"Cuando yo busco mi nutrición afectiva entre los filósofos, no es para incorporar en mis poemas sustancias mentales, ni para entregarme a un pedantismo deslumbrante: lo hago tan sólo candorosamente, como el niño que trata de descubrir los resortes de su juguete favorito, o sea los resortes de mi yo profundo. Este yo profundo que es el sujeto de mi poesía, necesita estar tentado constantemente por los enigmas filosóficos para que su composición, también enigmática, me dispare de dentro hacia afuera, haciéndome el instrumento de sus enrevesadas confidencias".

Esta completa revelación expone a la mirada crítica la intimidad del poeta, el espectáculo, pocas veces visto con tal claridad, de una mente "en el surgimiento y en la acción genética de su poder", según diría el crítico francés Georges Poulet.

Si otros poetas encuentran en la belleza o en la fuerza de la naturaleza, en los delirios amorosos o en las injusticias de la vida social (por poner algunos ejemplos) el motivo inspirador, el incentivo desencadenante del acto creador, Rodríguez lo halla, caso infrecuente, en los grandes interrogantes que la inteligencia se plantea, convertidos así en no comunes excitantes del vuelo imaginativo, de la siempre prodigiosa aventura de la creación verbal. La poesía de Atahualpa no es, entonces, como a veces se ha sostenido ("monólogos filosóficos", dice el anónimo prologuista de *La torre de las paradojas*), una especie de filosofía versificada, un discurso teórico acomodado a las estructuras formales del género poético. Su obra, al contrario, es poesía auténtica, sistema de contenidos anímicos singulares transformándose en lenguaje de alta tensión intelectual, de contenida vibración emotiva, de espléndido despliegue metafórico. Lo peculiar e intransferible de este cosmos poético consiste, en consecuencia, en que se configura a partir de los "enigmas fecundadores" que vienen del ejercicio pensante y en respuesta a los cuales "el yo mental y el yo inconsciente proliferan y se imantan. De esa proliferación que toma la forma de confidencia [advierde el poeta] se nutre mi poesía".

Existen otros textos de Rodríguez que complementan y enriquecen esta revelación principal, pero no es posible glosar todos ahora (un análisis más extenso de la poesía de este artista puede encontrarse en mi estudio citado en la bibliografía). Recurriremos por ello sólo a uno más, el epígrafe al poema "Confidencias" de *Sonatas en tono de silencio*, en donde se lee: "La poesía se ha esterilizado tratando siempre de asuntos de un erotismo de alcoba, de un descripcionismo más propio de la pintura y de un sentimentalismo lacrimógeno. La emoción de pensar está más cerca de la poesía. En esta emoción el ser humano se encuentra más completo. Es lo que es: misterio".

No es de extrañar que, en consonancia con lo dicho, abunden las artes poéticas en la obra de Atahualpa. El acto de crear es visto así como una lucha con "un bisonte negro... mi pensamiento...". De esa lucha "manan los grumos sanguinosos de mi verso". Sin embargo, el poema nacido de la "emoción de pensar" no se somete a los dictados de la lógica: "Yo te detesto lógica... En rebelión con tus designios tramo el absurdo de mi verso". Lo que importa en todo caso es que esa esencia pensante del hombre poeta se transubstancie en poema: "... que tu poema... tenga tan sólo tu sustancia". Por eso dirá: "... prefiero sustanciar lo que contemplo frente a un saber sin alma". No se trata, pues, de acumular erudición ni tampoco de un simple pensar. Penetrando en la obra

de Rodríguez se va descubriendo que su pensamiento es mucho más profundo y amplio, algo así como una aprehensión total que se continúa incluso más allá de “donde se cierra el ojo de la idea”, en cuyo momento hay que recurrir a “la lámpara del verso” para iluminar todo aquello que escapa a la indagación racional: “Nada es más ojo que la poesía...”.

Habría que indicar finalmente que esta original y densa poesía se expresa en un lenguaje cuya nota más característica es el continuo despliegue de una poco común facilidad imaginativa: las metáforas (desde sus más simples formas comparativas hasta las deslumbrantes, insólitas asociaciones, se suceden sin cesar), y que en cuanto a su temática específica y además de los resultados de su permanente actitud pensante hay que señalar, como otras líneas, el amor, el paisaje y desde luego Arequipa en una dimensión profunda, muy alejada de lo costumbrista, pintoresco o provincial.

En Renato Morales de Rivera se muestra de manera más intensa la huella modernista matizada de rezagos del romanticismo finisecular. El único libro que publicó, *Cirrus*, de 1909, lo muestra aún muy inmerso en la atmósfera dariana o quizás todavía más en el mundo de José Asunción Silva. La temática, sin embargo, es original para aquellos tiempos: la presentación del paisaje serrano y la consideración de la miseria lo convierten parcialmente en un representante del indigenismo poético. Su obra (que incluye además una recopilación póstuma, *Sus versos*, y textos dispersos) muestra (aparte de la indicada) una lírica amorosa, otra cívica (en la que destacan la celebrada “Oda al Dean Valdivia” y el “Canto a Melgar”) y una última formada por textos que son como instancias de una reflexión lírica muy íntima de la que aflora quizá lo más valioso de la obra de este artista atormentado por una visión profundamente pesimista, gravemente desolada de la vida y el mundo.

“Nací a la tarde caída del romanticismo y estoy en las postrimerías de la vanguardia: cementerios de escuelas”, dice Belisario Calle, espíritu extraordinariamente delicado y de exquisito y algo decadente refinamiento, quien escribió una poesía en deliberado tono menor que se puede leer en *Sonetos insignes*, en la plaqueta póstuma *Estancias marianas* y en algunas publicaciones de la época (aunque dejó obra inédita, al parecer perdida). Federico Segundo Agüero Bueno (1900-1981), el menor de los poetas de El Aquelarre, publicó también solamente dos breves libros, *Ex corde* y *Loor*, pero seguramente lo mejor de su poesía se encuentra paradójicamente en los poemas que forman parte de sus novelas *Semen* (1964) y *Augustus* (inédita). Dice Agüero que “el verso

nace del dolor que es el pan de todos". Del dolor, del amor y del sentimiento religioso habría que completar leyendo su obra primera. Pero en los poemas de *Semen* se despliega otro temple y otra andadura. Es una poesía de versos largos, libres y armoniosos, en que una aguda inteligencia y una sensibilidad abierta a estímulos múltiples visitan una variedad de temas con estilo ligero, ágil (que no se opone a la profundidad de un pensamiento marcado por un humor escéptico y desencantado).

De los poetas vinculados a la revista *Anunciación* mencionamos primero a Luis de la Jara (1899-1978), autor de un pequeño libro publicado en España, *Espigas*, colección de reflexiones poéticas en forma de máxima que denotan originalidad en la visión y profundidad en el pensamiento, plasmadas en un lenguaje en que abundan felicidades expresivas. Pero tal vez lo mejor de la obra de de la Jara esté en su labor periodística y en una infatigable y extendida tarea de promotor del arte (literatura y teatro especialmente) en Arequipa. De Alberto Guillén y de Alberto Hidalgo, sin duda figuras mayores, nos ocuparemos luego de trazar un breve panorama.

A partir de *El Aquelarre* y *Anunciación*, pero sobre todo en los años veinte, la poesía en Arequipa protagoniza lo que con exactitud y para todo el Perú ha denominado Luis Monguió⁵ el "abandono del Modernismo", que se produce primero como una eclosión de la poesía de vanguardia y luego como el surgimiento de tres corrientes paralelas pero que guardan íntimas relaciones y a ratos parecen fundirse: el nativismo (que engloba, según el crítico español, el cholismo, el indigenismo propiamente tal y el neonativismo), la poesía pura y la poesía social. En el ámbito arequipeño esos movimientos estarían representados por Alberto Hidalgo y Mario Chabes (la vanguardia), Renato Morales y el primer Mercado (indigenismo), Gibson, el mismo Mercado, Gallegos Sanz (cholismo), Guillén, Blanca del Prado (la poesía pura), Mercado otra vez (la poesía social).

Alberto Guillén fue un poeta de talento poco común y de una gran fecundidad, al que frustraron en parte una desmedida egolatría y la enfermedad que tempranamente segó su vida. No obstante, alcanzó a componer una obra importante.

Si alguna denominación tuviera que darse al credo de Guillén, la de "mesianismo poético" le convendría más que ninguna. Está convencido

5 Monguió, Luis. *La poesía postmodernista peruana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.

no sólo de la altísima misión del poeta sino de que él, Guillén, es el poeta por excelencia. Su primer libro se titula *Prometeo* y él se identifica expresamente con la figura mitológica: "Yo también robé el fuego eterno para darlo a los Efímeros". La misión del poeta, sostiene en su segundo libro, *Deucalión*, consiste en que "el poeta echa su verso al viento, arroja las estrellas, abre su pensamiento para la siega de oro de los siglos". El poeta, pues, como dispensador de la gracia, la belleza, la salvación (hay un dejo romántico en todo esto), pero también como ser en quien se reúnen las mejores cualidades de la especie: "Hombre múltiple... hombre de las virtudes perfectas...". Y Guillén, poeta por excelencia, despliega su egolatría: "Como sabrás me creo divino —¡en serio!— y grande/ha medido su talla con mis hombros el Ande".

Tal vez sea *Deucalión* —en que se deja un tanto la altisonancia, el énfasis y el yoísmo— el mejor libro de Guillén: una revisión de temas de siempre pero expresados desde su peculiar tesitura anímica. Situación que comparte con *Laureles*, en que aparece el tono eglógico, la suave poesía de los campos, las flores, los arroyos, los pájaros, puesto todo bajo la no escondida advocación de Virgilio. Hay otra vertiente en la obra de Guillén, testimoniada en *Cancionero*, y que es lo que pudiera llamarse poesía moral o moralista.

En textos de la última parte de su vida y no publicados sino parcialmente (hay mucho inédito), Guillén parece particularmente inquieto por problemas de tipo social (guerras y revoluciones latinoamericanas por ejemplo), a la vez que ensaya nuevas formas estilísticas: versículos largos en poemas de gran extensión.

Alberto Hidalgo, lo hemos dicho ya, es, sin discusión, uno de los grandes poetas del siglo XX peruano. Es también uno de los de voz más personal (con una originalidad avasalladora y desbordante) y también uno de los de mayor fecundidad (veinticinco poemarios publicados). Para aproximarnos a su vasta obra nos dejaremos llevar por los seis grandes temas en los que él mismo agrupa los poemas de su *Antología personal*: poemas con esencia, con patria, con amor, con muerte, conmigo y con pueblo.

Poemas sobre la vida, el mundo, el destino del hombre podrían también titularse los poemas con esencia, en los que se revela la permanencia de la reflexión poética de Hidalgo en torno a ciertos temas: el hombre, la poesía, la amistad, la música. "Semáforo", uno de estos textos, podría ser considerado un arte poético basado en el culto a la libertad y a veces a la arbitrariedad: "Pido la cesantía de las buenas costumbres del lenguaje/ la defunción de la gramática... el culto de la errata/ el ce-

leste relámpago de la equivocación". Exige en otra parte "el aniquilamiento del sentido doméstico en el canto", postulado que cumplió a cabalidad en una poesía que se mantuvo siempre entre grandes temas y tonos mayores. Hacia el final de este rico texto se enfatiza el papel del lector: "el juego mágico de malentendidos entre versistas y leyentes", y se define de singular manera el sentido de la poesía: "el poemar repuebla al tiempo/acrecienta el espacio de perspectivas y alrededores/ y en tanto que se espacia poemando/se tiempana para siempre quien poema".

Hidalgo vivió en Buenos Aires gran parte de su vida. Pero este exilio voluntario no lo distanció de la patria lejana. Como tantos otros grandes peruanos exiliados, aprovechó esta perspectiva para pensar poéticamente al Perú, para interesarse —llevado por la imaginación y el sentimiento— en las esencias patrias. De este trabajo nacen algunas de sus más memorables creaciones: la *Carta al Perú* (que incluye los poemas sobre Arequipa), *Canto a Machu Picchu*, *Árbol genealógico* (en donde se penetran los secretos caminos del ancestro indígena y se revela su permanencia en el presente) y *Patria completa*, libro hermoso y hondo de comienzo a fin.

Dos temas de toda gran poesía, la muerte y el amor, reúnen los textos encabezados con estos títulos, dos líneas que en cierto momento se hacen una en las sentidas elegías a la esposa desaparecida. Se explota también la propia muerte, para concluir: "Morir es acto de hombre y esa será mi próxima tarea"; así como los poemas sobre sí mismo, como aquél que diera motivo a todo un libro (*Biografía de yo mismo*), dan motivo a una serie de peculiares autorretratos poéticos. Los poemas con pueblo dan cuenta finalmente de su posición de revolucionario auténtico, de inconforme esencial más allá de pasajeras banderías.

Trazando ahora de modo esquemático el itinerario de su proceso poético, cabría decir que Hidalgo se inicia precozmente con *Arenga lírica* (1916), en donde rinde el inevitable tributo a la herencia modernista. Buscará pronto, sin embargo, nuevos caminos que los hallará por la ruta de la vanguardia, con cierta preferencia por Marinetti (*Panoplia lírica*, 1917; *Las voces de colores*, 1918; *Joyería*, 1919), para asumir luego una posición más personal al fundar su propia escuela de vanguardia, el simplismo (*Química del espíritu*, 1923; *Simplismo*, 1925). Finalmente, desde *Descripción del cielo* de 1928 hasta *Persona adentro* de 1965, el rumbo de Hidalgo está marcado por el signo de una creciente madurez (se suele citar *Actitud de los años*, 1933, y *Edad del corazón*, 1940, como textos especialmente memorables), por la presencia de lo peruano a partir de *Carta al Perú* de 1953 y, en fin, por una cada vez mayor maes-

tría que conjuga los valores peruanos con la dimensión universal. Con la perspectiva que dan los casi veinticinco años transcurridos desde su muerte, es posible describir su obra como una de las más grandes y complejas construcciones verbales que haya creado un escritor peruano; nos asombramos de su abundancia y de su variedad, nos admiramos del vuelo fulgurante de sus metáforas, del ritmo amplio de sus estancias, de la música honda de su verso, pero nos emocionamos ante todo con el viento de libertad que, inatajable, la recorre en todos sus ámbitos, desde el primero hasta el último de sus versos. Libertad temática, libertad en la imaginación, libertad en la estructura, libertad en el lenguaje; si hay una palabra que pudiera (vanamente) resumir la poesía de Hidalgo, ésa sería "libertad".

Hidalgo cierra la nómina de poetas importantes nacidos en los últimos quince años del siglo pasado. En los primeros tres lustros del presente siglo nace otra promoción muy heterogénea en tipo y calidad de obra, que está conformada por Enrique Telaya (1900), Federico Segundo Agüero Bueno (1900-1981) (nos hemos referido a ambos en páginas anteriores), Pedro Arenas y Aranda (1902), Mario Chabes (1903-1981), Blanca del Prado (1903-1978), Carlos Manchego (1903-1976), Manuel Gallegos Sanz (1905), Guillermo Mercado (1904-1983), Emilio López de Romaña (1906-1945) y Carlos Alberto Paz de Noboa (1911-1984). La figura principal es sin duda Mercado.

Arenas y Aranda estaba llamado a ser seguramente el poeta épico de la Arequipa del siglo XX. Su famoso "Canto al bronce" es buena prueba de ello. Lamentablemente, su total dedicación a la enseñanza le impidió, es de suponer, publicar una obra abundante que sólo ha sido editada póstumamente y revela a un poeta de gran inspiración y excelente manejo del lenguaje. Mario Chabes, en cambio, representa la más pura huella del vanguardismo en Arequipa. Sus tres libros —*Alma* (1922), *El silbar del payaso* (1923) y *Coca* (1926)— lo muestran empeñado con acierto en el juego de la metáfora insólita, de la transgresión de la sintaxis, de la imaginación arbitraria. *Coca*, por lo demás, constituye una feliz simbiosis de temple indigenista con procedimientos vanguardistas, en actitud similar a poetas puneños coetáneos. Blanca del Prado protagoniza una aventura poética que la lleva desde un inicial, delicado ruralismo (*Caima*, 1933), hasta un patético tono elegíaco (motivado por la muerte del pintor José Malanca, su esposo) que impregna su obra última. Entre un extremo y otro, sus demás libros dan cuenta de una purísima voz lírica que recorre con intensidad diversas estancias del ser y del acontecer. Carlos Manchego Rondón es otro poeta cuya obra resul-

tó sacrificada en las aras del trabajo docente. Su único libro, *Poemario*, de 1972, muestra una selección de sus textos en la que se perciben las tres etapas que él mismo describió: la primera en la que dominan el amor y el paisaje, la segunda de fuerte crítica moral y la tercera en la que el tono principal es el de la poesía social. Manuel Gallegos Sanz, a su turno, se encierra deliberadamente dentro de los linderos de una poesía que trabaja sobre las vetas de lo costumbrista (lo pintoresco y lo colorido) en el ambiente rural arequipeño, con abundancia del vocabulario local y con destellos de sátira. Emilio López de Romaña, poeta de notable calidad que murió cuando ingresaba a su plena madurez, dejó, junto a muchos materiales inéditos, dos libros: *Horario de toda una pasión* (1935) y *Sonetos inuómine* (1937), el primero de los cuales es indudablemente uno de los más bellos libros de amor de la poesía arequipeña. Carlos Alberto Paz de Noboa, espíritu inquieto y culto, publicó poco, sólo sus *Siete poemas* (1934), cuyos ingredientes básicos son una reflexión de índole moral y una penetrante crítica social.

Guillermo Mercado es el tercer gran poeta de la Arequipa del siglo XX (los otros dos, lo hemos advertido antes, son César A. Rodríguez y Alberto Hidalgo). Además y debido a una serie de circunstancias (Rodríguez, silencioso; Gibson, Hidalgo y del Prado, ausentes; Morales de Rivera y Guillén, muertos), Mercado encarna por mucho tiempo (de los años treinta a los cincuenta) y de manera casi solitaria la figura pública del poeta en Arequipa y de el poeta de Arequipa. Nacido en 1904 –y coetáneo, entonces, de Alejandro Peralta, Abril, Moro, Oquendo, Westphalen, Martín Adán, Alegría y Arguedas–, el esfuerzo creador de Mercado se inscribe –como el de ellos– en el común empeño de hacer realidad cabal aquella “posibilidad de una genuina literatura nacional” de que hablara Gálvez en 1915. Pero el camino que escogió el poeta arequipeño fue desde luego distinto y peculiar.

Un breve y precoz volumen publicado a los 18 años (*Oro del alma*, 1924) inaugura la trayectoria de Mercado. Era un libro de iniciación y aprendizaje, de corte intimista, que revelaba, no obstante, un credo poético al que Mercado fue fiel toda su vida: la poesía como riqueza, como don, “Oro del alma” que el poeta extrae de su entraña más noble para entregarlo a los demás hombres, al mundo entero. “Yo tengo mi tienda abierta a la luz, al amor, al frío, al hambre, llena de frutos maduros... Amor por amor yo grito en sus puertas... entrad andariegos del mundo, probad mi agua, comed mi pan” leemos en el pórtico del libro primerizo. Pero la madurez del poeta será también temprana. Se anuncia clara en *Un chullo de poemas* (1928), su estación indigenista, y alcan-

za plenitud en *Tremos*, de 1933, que junto a la siguiente obra, *El hombre en mi canción* (1956), conforma el terceto de los mejores libros de Mercado. Releemos ahora estos libros y encontramos cómo la lección de la vanguardia se ha hecho verso variado y personal y cómo se despliega admirable, a ratos deslumbrante, un don metafórico que se expresa en un lenguaje marcado en espíritu y en vocablo por la arequipeñidad. Descubrimos también que la emocionada vivencia de la ciudad todavía un poco aldeana va reemplazando al indigenismo inicial y preludiando la preocupación por el Perú y la humanidad, que aparecerá en las obras posteriores; e igualmente observamos cómo se ahonda y enriquece la expresión verdadera de lo popular y cómo, finalmente, el sordo rugir de una corriente subterránea pero poderosa, el dolor personal ante la miseria, el sufrimiento, la humillación de los muchos, va haciéndose imprecación altiva, clamor profético. Se definen así la vertiente humanista y solidaria y la actitud interpretativa de las esencias de su ciudad, que serán, junto con el claro y fresco sabor a pueblo, las coordenadas básicas de la poesía de Mercado.

Los libros posteriores –*huampi* (1960), *Siete poemas para una tarde* (1964), *Erosión* (1969), *Agua fuerte* (1971)– prolongan estas líneas, acentuando en algunos casos el tono épico que se traduce en los grandes cantos a Melgar, Bolívar, Castilla, Mariátegui, Arequipa, el Perú, etc. La bibliografía del poeta se cierra en 1976 con *El ser vivo del poema*, antología personal enriquecida con una veintena de inéditos.

Así, pues, desde el poema breve de demorado romanticismo de los primeros libros hasta el canto general de amplias estrofas y versos rotundos y elocuentes de la etapa final, la poesía de Mercado ofrece al lector el espectáculo de un largo itinerario cuyas principales etapas temáticas hemos señalado. El instrumento será siempre el libérrimo verso heredado de la vanguardia, vehículo excelente para la poderosa imaginación y el no común dominio verbal del artista. Iluminando y dando sentido a este mundo de palabras hay algunas convicciones simples, optimistas, sobre la poesía como don del alma individual (“Porque en ese corazón yo tengo un surco en el que cosecho mis poemas que entrego a mis hermanos y a los hombres”), pero también como voz del sentir colectivo que el poeta, como fina antena, capta para luego irradiar (“Porque esta voz que tengo emana de las rosas cordiales de tu pueblo y el poema que te canto es la bandera enarbolada de tu sangre...”). Añadamos, para terminar, que Mercado, poeta cholo y no cholista, como afirma Enrique Azálgara Ballón, expresa de una manera muy honda y auténtica algo esencial del alma de Arequipa.

Se llega así a los años cincuenta, período ciertamente importante en la historia de las letras peruanas y también en las de Arequipa. Aquí lo primero que se percibe es la multiplicación del número de poetas y la presencia de algunos rasgos comunes que permiten sostener que también en Arequipa se da una "generación del cincuenta" como en el resto de la poesía peruana, aunque se sabe que el término generación debe entenderse en un sentido *my lato* por lo que, como sugieren algunos críticos, sería preferible hablar de una promoción del cincuenta.

En todo caso y visto el asunto desde la perspectiva actual, este equipo poético está conformado por literatos nacidos entre 1921 y 1935 y cuya nómina, casi cabal (incluyendo a poetas que no han nacido en Arequipa pero que forman parte de su proceso literario así como a otros que no publican, como la mayoría, en la década de los cincuenta sino con posterioridad), sería la siguiente: Gustavo Valcárcel (1921), Efraín Miranda Luján (1927), Pedro Róger Cateriano (1927), Edgardo Pérez Luna (1928-1967), Aníbal Portocarrero (1931), Luis Yáñez (1931), Alberto Vega Herrera (1932), Oswaldo Reynoso (1932), Xavier Bacacorzo (1932), Rosa del Carpio (1933), Edgar Guzmán (1935), César Vega Herrera (1936). Un cierto número de estos poetas hacen su primera aparición pública en la antología *Nueva poesía arequipeña* que editara en 1955 Luis Yáñez Pacheco. Figuran también en revistas de la época como *Creación*, *Hombre y Mundo*, *Alpha*, *Cuadernos de Poesía* y otras.

El ambiente general y también el específicamente cultural y literario de la ciudad desde la década anterior ha comenzado a cambiar de modo significativo. Sin pretensiones de exhaustividad mencionamos algunos factores a nuestro parecer importantes.

La terminación de la Segunda Guerra Mundial con la derrota de los totalitarismos y el triunfo de los países considerados democráticos se empalma en el Perú con las primeras elecciones libres después de muchos años y con la proclamación como presidente de la República, ese mismo año, 1945, de un gran demócrata arequipeño, José Luis Bustamante y Rivero. Se inicia así un período desgraciadamente corto de auge y euforia democráticos (se restauran las libertades, cesa la proscripción de partidos como el aprismo y el comunismo, etc.). Este momento de exaltación y cambio sorprende a los poetas del cincuenta en los decisivos años finales de la adolescencia. Todo termina en 1948 con el golpe de estado de Manuel Odría y la instauración de un régimen dictatorial que aunque pretende asumir apariencias democráticas entre 1950-1956 es siempre represivo y conculcador de derechos ciudadanos (los partidos llamados entonces de izquierda vuelven a la clandestinidad, se

restringe la libertad de prensa, etc.). El tránsito brusco e inesperado de la democracia a la dictadura provoca una gran conmoción y muchas frustraciones, especialmente en el medio juvenil (es el tema, precisamente, de *Conversación en la catedral*, 1969, una de las mejores novelas de Vargas Llosa). Durante el ochenio, por otra parte, Arequipa vive unos años de intensa agitación política antidictatorial y antirrepresiva. Justamente en 1950 un hermoso movimiento popular, no partidario, de protesta por desatinadas y prepotentes medidas dictadas por la autoridad política local contra los estudiantes del Colegio Nacional de la Independencia es cruentamente reprimido por el gobierno. Pero los sucesos de junio —la penúltima gran gesta de Arequipa— originan una gran conmoción en el espíritu colectivo. El pueblo exalta a sus líderes, como Francisco Mostajo, el viejo luchador, que da entonces su última ejemplar batalla y llora con ira a sus muertos como el joven intelectual Arturo Villegas Romero y tantos otros —nunca se sabrá el número exacto— anónimos combatientes. Todo esto queda registrado no sólo en algunos textos de poesías sino con caracteres de fuego en el alma de los jóvenes poetas. Unos años más tarde, en 1955, el pueblo de Arequipa protagoniza la hasta ahora última y admirable de sus gestas al movilizarse otra vez, multitudinariamente, sin distinguos de ideologías o partidos, para lograr la destitución de quien era el símbolo más odiado de la dictadura, el ministro de gobierno Alejandro Esparza Zañartu.

En otro orden de cosas, la ciudad vive a partir de 1940, año del Cuarto Centenario de su fundación, un proceso de modernización que se va a acentuar en los cincuenta. Crece la universidad, aumenta el número de centros educativos, centros culturales, librerías y consiguientemente se incrementa también el público consumidor de bienes y servicios culturales. La ciudad comienza a expandirse y se inician las migraciones de la sierra alta, especialmente desde Puño, que con el paso de los años transformarán el rostro sociocultural de Arequipa.

En el campo estrictamente literario debe señalarse la acción promotora cada vez más amplia que cumplen organismos como el Instituto de Extensión Cultural de la universidad agustina, la ANEA y núcleos menores pero muy activos como Avanzada Sur, Ricardo Palma, Toribio Pacheco, el Centro Universitario. Precisamente la Universidad de San Agustín organiza en 1957 un acontecimiento de vasta repercusión nacional y local: el Primer Festival de Poesía Peruana, que reúne en Arequipa a cerca de treinta poetas de Lima, Cusco, Trujillo y la propia ciudad. Aparecen revistas de arte y cultura y se hacen frecuentes las lecturas o recitales poéticos.

Aunque en razón del número no es posible el estudio separado de cada poeta, creemos que de todos modos debe mencionarse al menos a José Ruiz Rosas, maestro eximio en el manejo de las formas tradicionales del verso, a las que utiliza, sin embargo, para expresar una visión del mundo muy de nuestros días. Luego de un primer libro de 1951 –colección de excelentes sonetos– Ruiz Rosas se mantiene en silencio largo tiempo para reaparecer a partir de 1967 con libros en que está ya el poeta maduro que ha descubierto en sí mismo (en el retiro y la meditación) un inmenso tesoro de materiales que revelar. Comienza entonces a escribir y publicar incesantemente hasta formar uno de los conjuntos poéticos más importantes del Perú de hoy, en el que temas como el amor, la propia poesía, la ciudad son líneas fundamentales pero no únicas de un arte poético que se hace mirando “la luz... antes de penetrar en cada arcano... la hoja...”, atrapando “el claro destello de unos ojos fraternales...” para luego querer “regalarle el sol a todo el mundo” y revelar que él mismo se siente “raíces, hojas, savia... y un laboratorio del abrazo”. Poeta esencial, cabría decir que la obra de Ruiz Rosas es la expresión verbal de una existencia vivida, en el sentido más estricto, “en olor de poesía”. Igualmente mencionemos a Aníbal Portocarrero, creador de una poesía que partiendo de una visión melancólica y desolada del mundo, de una nostalgia de pasados irrecuperables o de futuros que se desvanecen, se plasma en un lenguaje de intensa pero vigilada emotividad en el que una tras otra imágenes espléndidas e insólitas y un ritmo sostenido van hiriendo con implacable y aguzada dulzura franjas entrañables de la sensibilidad del lector; a Enrique Huaco, que murió joven y dejó un solo libro que testimonia una muy singular visión del mundo plasmada en un lenguaje contemporáneo; a Pedro Cateriano, que comienza a publicar sólo en 1978 una obra ya abundante en que un lenguaje desenfadado e irónico, preciso, que incorpora aportes de la tecnología actual, da cuenta de una visión escéptica y desencantada de un mundo que, no obstante, puede salvarse por el amor, la lucidez y la poesía; señalemos finalmente a Edgar Guzmán, poeta de la inteligencia y la modernidad.

Con las debidas advertencias hacia los peligros de las generalizaciones, señalamos, sin embargo, algunos rasgos comunes a nuestro entender en al menos la mayoría de los poetas del cincuenta. Tal vez la característica más perceptible sea el abandono de la temática y el lenguaje locales. A partir de ellos, en efecto, el paisaje y la historia de Arequipa, la idiosincracia de sus gentes y las hazañas de sus próceres y también lo costumbrista y lo pintoresco cesan repentinamente de ser la ma-

teria prima de la poesía que se hace en la ciudad. En su reemplazo comienza a trabajarse un nuevo tipo de discurso poético que liberado así de ataduras circunstanciales demasiado localistas, adopta entonces una fisonomía más universal. Es un poco el salto de la región al mundo que se da en otros órdenes de la literatura y también el tránsito de lo tradicional a lo moderno o contemporáneo en poesía. Se trata ahora de expresar situaciones o conflictos que afectan al hombre en su pura dimensión humana más que en su condición de habitante de Arequipa; y en este empeño no se vacila en sacrificar la pintura de una geografía verdaderamente hermosa, de un ambiente rico en peculiaridades o de un habla cargada de tipicidad. Hay sin duda una renuncia al color local, pero no –y esto es importante subrayar– una renuncia a la condición arequipeña, muy clara en el pensar, en el sentir y en el actuar de estos escritores, aunque no figure explícitamente en sus textos. Desde luego que al asumir esta opción se corre el riesgo de sustituir una poesía (llamémosle regional) por otra desarraigada que flote sin anclajes en la atmósfera de una deseada pero tal vez no lograda universalidad. Creemos, sin embargo, que por lo menos en el caso de sus mejores exponentes, el peligro puede considerarse superado, ya que esta nueva poesía arequipeña extiende sus raíces hasta las más hondas regiones del ser y de la experiencia del hombre para extraer de allí los ingredientes de una temática que puede ser muy diversificada pero que llevará siempre como un doble e indeleble sello: haber sido escrita en la segunda mitad del siglo XX y ser obra de un hombre peruano.

Los años cincuenta son en el Perú los del gran debate entre la poesía pura y la poesía social como se decía entonces (precisamente el festival de poesía peruana del 57 es a la vez el mas encarnizado y el último combate entre ambas posiciones). La polémica se da también en Arequipa, aunque no con igual nitidez ni beligerancia. De todos modos la poesía del cincuenta arequipeño demuestra en general una tendencia al desencanto, el escepticismo o el franco pesimismo en relación a la condición humana, que puede ser consecuencia, al menos en parte, de la extendida influencia de las ideas del existencialismo y particularmente de las de Sartre y Camus; y si se habla de influjos, terreno siempre incierto, no son muchas las presencias indudables: Vallejo, algunos poetas de la generación española del 27, Rimbaud, Rilke, Eliot, Neruda, Brecht. Pero más importante que la presencia de nombres propios o de escuelas, es la de un aire de poesía universal flotando en el ambiente poético de Arequipa. Las puertas se han abierto, pues, a mensajes de procedencia ecuménica. Pero el movimiento es de doble sentido: se

trata también de incorporar al Perú (a Arequipa) en el discurrir general de la poesía en el mundo. Y estos poetas, como dice Alberto Escobar, conciben "al Perú y su literatura como una pieza en la dimensión de Hispanoamérica y el mundo"⁶. Y lo hacen con una mayor preocupación por el oficio de poeta, con una más clara y enérgica voluntad de estilo.

Con pocos años de diferencia, aparece luego una nueva promoción poética, la del sesenta. Tal es la cercanía que pudiera parecer artificiosa la separación en dos grupos. Existen, empero, diferencias que justifican el deslinde, siendo la primera el momento de la aparición pública que en este segundo equipo se registra a partir de 1960. Integran el grupo poetas nacidos entre 1938 y 1949. La relación (a la que aplicamos las mismas advertencias que a la del cincuenta) sería la siguiente: Abel Rubio (1938), Oscar Valdivia (1938), Peter O'Brien (1938), Mercedes Delgado (1939), José Rodríguez Guillén (1940), Eusebio Quiroz Paz Soldán (1940), Tommy Ramírez (1943), Raúl Bueno (1943), Walther Márquez (1945), Julio Abelardo Luza (1945), Omar Aramayo (1947), Shelma Guevara (1948), Brunilda Joyce (seudónimo de Lourdes Toya), 1948 y Duilio Ayala Macedo (1949). Algunos (Portugal, Valdivia, Ramírez) forman el grupo Poesía en 1964, que publica en 1966 la revista *Homo*. Otra revista de la década, aunque de larga vida, es *Jornada Poética*, fundada y dirigida por Max Neyra.

En el contexto sociocultural en que surge este conjunto de poetas debe mencionarse en primer lugar la Revolución Cubana, que concitó primero la atención y el interés y luego la adhesión de la mayoría de escritores latinoamericanos y que además estimuló directamente la producción literaria por medio de la Casa de las Américas (el premio, la revista, los continuos eventos, las ediciones). En este orden de cosas también influyen los movimientos estudiantiles de revuelta en Estados Unidos y Europa y señaladamente el parisino mayo de 1968. Debe señalarse igualmente lo que se ha llamado la revolución sexual, el movimiento hippie, la difusión masiva de la televisión y en lo estrictamente literario el momento de extraordinario esplendor de la narrativa latinoamericana (el denominado "boom"), uno de cuyos máximos exponentes es el peruano Mario Vargas Llosa, quien protagoniza en los sesenta una fulgurante carrera que sirvió sin duda de poderoso estímulo a legiones de jóvenes escritores latinoamericanos. Debe señalarse

6 Palabras de Alberto Escobar citadas por Leonidas Cevallos en *Los nuevos* (Lima: Editorial Universitaria, 1967).

finalmente como otro factor importante y directamente actuante sobre los poetas del sesenta arequipeño (y peruano) un cada vez mayor y más profundo conocimiento de la poesía latinoamericana contemporánea así como de poetas de lengua inglesa desde Eliot y Pound hasta la generación beat.

Como consecuencia de todo ello, pero principalmente, como es natural, del temple de cada quien, estos poetas escriben una poesía que superada ya la antinomia entre lo puro y lo social busca sobre todo dar cuenta de las vicisitudes del hombre en la ciudad de hoy en un lenguaje mucho más libre que el de sus antecesores inmediatos y que incorpora con amplitud mucho del habla coloquial urbana. El título de un libro de Walther Márquez, *Odiseo en la urbe*, simboliza bien tanto la situación o actitud de este nuevo sujeto poético –navegante generalmente atormentado en busca de una utopía realizable o al menos de un sentido para su existencia– cuando el ámbito en que se mueve. Esta preferencia por la ciudad que se corresponde con el predominio del realismo urbano en la narrativa de los sesenta en adelante, no debe entenderse en un sentido limitativo como si esta poesía estuviese referida solamente a la ciudad de Arequipa. Se trata, más bien, de la ciudad de la segunda mitad del siglo XX en general y quizás, más exactamente, del hombre que habita en esa ciudad pero que vive cada día con mayor intensidad los problemas del mundo entero.

De los poetas del sesenta debe destacarse de manera particular a Oscar Valdivia, quien se mueve con brillo trabajando los temas del amor, el tiempo, la ciudad (“laberinto para ciegos”), la preocupación social; a Peter O’Brien, autor de un excelente libro que bien pudiera denominarse, parafraseando a Lorca, “poeta arequipeño en Nueva York”; a Raúl Bueno, cultor de una exquisitez formal que no es obstáculo para la profundidad de su mensaje; a Walther Márquez, cuya trayectoria, a través de los tres libros que tiene publicados entre 1970 y 1986, lo muestra en un camino ascendente a los más altos niveles de calidad poética; a Omar Aramayo, extraordinariamente talentoso tanto en su estación surrealista como en sus exploraciones formales y en su nuevo discurso poético; y a Shelma Guevara, voz purísima tanto en la dimensión lírica de sus primeros tiempos cuanto en su actual poesía de hondos contenidos sociales.

Rompiendo un tanto la simetría cronológica, es a partir de 1976 que se hace presente una nueva promoción poética –la última por el momento– que, como la del cincuenta, tiene ya su propia antología (*Viva voz* que acaba de aparecer). La integran, entre otros (aquí, por tratarse

de poetas que se inician, sí es difícil pretender hacer una lista que aspire a ser completa), Rosa Elena Maldonado (1952), Oswaldo Chanove (1953), Leandro Medina (1954), Misael Ramos (1956), Nilton del Carpio (1957), Pedro Escribano —que vive fuera de Arequipa— (1957), José Gabriel Valdivia (1958), Dino Jurado (1958), Luzgardo Medina (1959), Alonso Ruiz Rosas (1959), Rolando Luque (1961), Odi Gonzales (1962) y otros cuya fecha de nacimiento no nos ha sido posible conocer, como Rosario Muñoz, Porfirio Mamani, Fátima Carrasco, Alfredo Herrera, Walter Velásquez.

Cabe advertir en primer término que la eclosión de talento poético que esta generación encarna es parte de una notable intensificación en calidad y en cantidad que la vida cultural de Arequipa experimenta desde mediados de los años setenta. En el campo de la literatura este período ha visto la publicación de más de veinte libros, decenas de plaquetas, muchas revistas. Y es que el fenómeno de una Arequipa cada vez más grande, compleja y caótica, con una población ya muy marcada por la migración andina, genera inevitablemente el incremento en el número de universidades, colegios, escuelas y otros centros de estudio y el consecuente ensanchamiento de la franja poblacional cultivada que plantea de inmediato una mayor demanda cultural.

En el prólogo a la antología de los ochenta señala Rolando Luque como influencias actuantes sobre esta generación: la lección de los poetas limeños del sesenta (Hernández, Cisneros, Hinostroza) a través de la cual llega el mensaje de la poesía en lengua inglesa a la que hemos hecho referencia antes y “esa aventura inconclusa” que protagonizaron especialmente Hora Zero y Estación Reunida (con atención especial hacia la obra de Watanabe y Verástegui), para terminar definiéndola, creo que con acierto, como “la generación del desconcierto, que, desconfiada frente a los usos del poder, los sueños oficiales y la bendición capitalina”, asume un “escepticismo humoroso y biengeniado” que no reconoce ya ídolos ni maestros impecables y que se traduce más bien en “el riguroso estudio y la búsqueda exhaustiva del espacio poético” bajo la acción de una “lucidez activa”⁷.

En estos últimos años es muy importante la acción cohesionadora y desencadenante de grupos y revistas entre los que cabe mencionar los

7 Luque Mogrovejo, Rolando. *Viva voz. Antología de la poesía en Arequipa: Generación 80*. Arequipa: Concytec/INC, 1990.

siguientes: Roña, Margen, Mesa de Partes, Eclosión, Polen de Letras, La Gran Flauta Veintiuno y muy especialmente Ómnibus (15 números entre 1977 y 1984) y Macho Cabrío (cuatro números entre 1980 y 1984).

Todos estos poetas exhiben, como es natural, una obra en pleno desarrollo –*work in progress* como se suele decir—. Ello torna particularmente difícil formular juicios críticos. No obstante, por lo hecho hasta ahora, pienso que debe señalarse a Chanove, de quien en otra ocasión hemos dicho que crea una poesía en que “la fluidez del discurso, la modernidad de los procedimientos, el brillo y lo inusual de las imágenes, deslumbran constantemente y pueden apartar al lector de lo esencial que a través de todo eso se expresa: la condición contingente del hombre y su situación de ser para la muerte que lo impulsa en dos direcciones: la religiosa de respuesta incierta, la amorosa cuya plenitud espléndida no la libra sin embargo del contagio siniestro de lo mortal”⁸; a Alonso Ruiz Rosas, con una poesía que nace de la soledad y construye un mundo en el que hay elementos religiosos y también inesperadamente alguna presencia del ambiente de Arequipa que tratado ahora de un modo radicalmente diferente al tradicional sirve más bien de metáfora para aludir a instancias centrales de la condición humana; a Misael Ramos, poeta retraído, reacio al libro, pero cuyas esporádicas apariciones en revistas son como revelaciones de una morada interior poblada de seres, imágenes, paisajes misteriosos pero portadores de extraña belleza.

8 Cornejo Polar, Jorge. “La poesía de Chanove: muerte, amor y religión”. En: *El Comercio*, Suplemento Dominical, 31/01/1988.

Nota sobre la función del espacio en *Los ríos profundos*

Si, como afirmaba Roland Barthes, la obra literaria es un sistema de funciones, parece evidente que en todo texto del género narrativo se da como uno de sus elementos o “funciones” fundamentales el espacio o ámbito en que se desarrolla la acción. Ahora bien, este espacio representado puede ser sólo escenario pasivo de las acciones de los personajes, simple marco físico de sus vidas (y así se da en numerosas novelas y cuentos). Pero es posible también que el espacio deje de ser “una envoltura pasiva” y adquiera un sentido, se convierta en una dimensión actuante, llegue a ser de un modo más preciso e intenso una verdadera función dentro de la economía de la obra. Pienso que la novela *Los ríos profundos*, del escritor peruano José María Arguedas, puede ser considerada un buen ejemplo de esta segunda forma de funcionalidad de los espacios dentro de un mundo narrativo, y creo, por eso mismo, que un análisis y una interpretación válidos (aunque desde luego parciales) de tal obra pueden plantearse dentro de los términos de una investigación acerca del sentido que dentro de ella tengan tales espacios.

Arguedas escogió como escenario general de su novela *Los ríos profundos* una determinada zona de la sierra del Perú, comprendida entre la ciudad del Cusco, en el departamento del mismo nombre, por el sur, y algunos pueblos de la serranía del departamento de Lima por el norte, abarcando básicamente los departamentos de Apurímac, Ayacucho y Huancavelica.

Dentro de este ámbito general cabe distinguir, en una primera aproximación, tres espacios que cumplen una importante función significativa en la novela. Son ellos: la ciudad de Cusco; los pueblos que el protagonista, el niño Ernesto, recorre en unión de su padre; y la ciudad de Abancay.

- a) *La ciudad de Cusco*. - La presentación de la antigua capital del imperio de los incas (que se cumple en el capítulo primero de

la novela) constituye sin duda uno de los momentos admirables del libro. Lo "real maravilloso", de que habla Carpentier como una de las coordenadas esenciales de la realidad americana parece encarnarse en la ciudad cuzqueña, tal como Arguedas la presenta. Por ello, el primer recorrido del recién llegado Ernesto tiene mucho de una ceremonia de deslumbramiento, de un mágico rito de iniciación. A medida que avanza por las calles va encontrando lugares que son como los altares del encantamiento (un muro incaico, la Plaza de Armas, la catedral) o símbolos tangibles del mismo: el tañer de la María Angola, la centenaria campana mayor. Así, refiriéndose a la pétrea muralla incaica, advertirá que entre ella y él mismo comienza a establecerse una peculiar relación: "la corriente que entre ella y yo iba formándose", o la describirá como una suerte de misterio: "En la oscura calle, en el silencio, el muro parecía vivo; sobre la palma de las manos llameaba la juntura de las piedras que había tocado". Y en otro lugar: "Era estático el muro, pero hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante, como la de los ríos en el verano...". De semejante manera, el tañido de la María Angola lo hace exclamar: "La tierra debía convertirse en oro en ese instante; yo también, no sólo los muros y la ciudad, las torres, el atrio y las fachadas que había visto".

El camino hacia el Cusco, por otra parte, había sido un peregrinaje iluminado por una desmedida esperanza ("venía anhelante por llegar a la gran ciudad", confiesa Ernesto), y es que el padre había anunciado: "será para un bien eterno". Y en un determinado sentido, la ciudad, como acaba de verse, se le presenta así: reino de lo maravilloso, resumen de historia y leyenda, expresión magnífica del espíritu indígena y de la obra del colonizador hispano. Pero a la vez (y esta ambivalencia es peculiar en Arguedas) el Cusco es la sede de la opresión que se ejerce sobre esa misma raza indígena y que en este caso se halla encarnada en el Viejo, ominoso personaje que a pesar de su breve aparición resulta pieza clave de la novela. El Viejo —pariente del padre de Ernesto— representa en efecto una figura de larga tradición en la literatura indigenista no solamente peruana, sino latinoamericana: el hacendado o "gamonal" clásico, caracterizado por ser dueño de una inmensa riqueza (en tierras, ganados y también en indios que forman

parte de sus haciendas), por una religiosidad espectacular y farisaica y especialmente, desde luego, por su permanente actitud explotadora del campesino. Y en el Cusco están ciertamente muchos semejantes al Viejo: "Todos los señores del Cusco son avaros", explica el padre al niño Ernesto.

El viaje al Cusco ha tenido como objeto precisamente reclamar del anciano derechos conculcados: "Lo obligaré. Puedo hundirlo", clama el abogado, pero nada de eso ocurrirá. Por el contrario, el temible poder del anciano hacendado terminará humillando una vez más a los parientes pobres. La casa del Viejo en el Cusco, donde se alojan Ernesto y su padre, presenta una significativa combinación de espacios (que es prefiguración de otras que aparecen luego en el curso de la novela). Así, el primer patio, donde está la residencia del dueño, es como el recinto sombrío, pero imponente, del poder y la maldad (es de dos pisos, tiene portales y corredores, habitaciones de altos techos y grandes muebles); el segundo patio, en el que habitan los inquilinos, es menos importante ("no tenía arcos ni segundo piso, sólo un corredor de columnas de madera..."); y el tercer patio, donde son instalados el abogado y su hijo, es miserable y representa claramente la discriminación que sobre ellos se ejerce (ya no tiene corredores, hay olor a muladar: "estamos en el patio de las bestias", se indigna el padre). El ingreso a la casa, desde el gran portón de la entrada hasta la sucia y desmantelada habitación del tercer patio en que van a pasar la noche, va marcando la disminución primero y la desaparición luego de las esperanzas que el padre abrigaba de conseguir justicia. Convencidos entonces del fracaso, padre e hijo abandonan el Cusco al día siguiente de su llegada, pero la gran ciudad habrá marcado para siempre a Ernesto con su despliegue de bellezas cargadas de sentido, con la huella del pasado viviendo en sus calles, plazas y edificios; pero también como el ámbito donde la opresión se manifiesta y algunos poderes misteriosos, irracionales, actúan.

- b) *Los pueblos de la serranía.*- "Mi padre no pudo encontrar nunca dónde fijar su residencia; fue un abogado de provincias, inestable y errante. Con él conocí más de doscientos pueblos", dice Ernesto al comenzar el segundo capítulo de la novela, destinado precisamente al relato de sus viajes por la sierra. Y explica luego: "Cuando las montañas, los caminos, los campos

de juego, el lugar donde duermen los pájaros, cuando los detalles del pueblo empezaban a formar parte de la memoria...", el padre decidía marcharse de allí, en un peregrinaje incesante. Para Ernesto, los viajes terminan cuando ingresa en el colegio de Abancay, que será escenario de la parte central de *Los ríos profundos*; pero, para el padre, esta ciudad será un nuevo lugar de paso que abandonará, como tantos otros, poco tiempo después. Gran parte de los 14 años que tiene Ernesto cuando llega a Abancay los ha pasado, niño nómada, recorriendo con el padre en uno y otro sentido el territorio serrano. Así es como la huella que dejan los pueblos se va ahondando con cada experiencia y llega a convertirse a la postre en zona fundamental de su personalidad. Pero el impacto de los pueblos serranos sobre Ernesto es también ambivalente, como el de Cusco. La vida en cada uno de ellos y los interminables recorridos a lomo de bestia de un lugar a otro le han facilitado, por una parte, el contacto directo e íntimo con la naturaleza y el hombre de la región: montañas, ríos, bosques, quebradas, plantas, flores, frutos, animales, con los que Ernesto entabla desde entonces relación profunda y gratificante, cargada de un animismo espontáneo e ingenuo; y luego con todo un mosaico humano en el que destacan gentes como don Pablo Maywa o don Víctor Pusa, alcaldes de la comunidad en que Ernesto estuvo un tiempo refugiado, o la bella joven que en otro pueblo despierta su amor adolescente, o los intérpretes de música nativa cuyas melodías y letras ejercerán desde entonces misteriosa atracción sobre su sensibilidad. Pero hay otra cara de la relación en la que habría que inscribir la hostilidad y el recelo con que muchas veces los vecinos de los pueblos reciben a los itinerantes. En algún caso —el pueblo "cuyos vecinos principales odian a los forasteros"—, la casa del abogado queda virtualmente aislada, sitiada por rencores, envidias, celos. Es en este pueblo precisamente donde Ernesto sentirá el primer amor hacia la "joven alta, de ojos azules... que parecía ser la única que no miraba con ojos severos a los extraños...". Sólo de una manera expresa Ernesto este amor primero: cantando, en la oscuridad de la alta noche, huayno tras huayno (la dulce canción de la sierra del Perú) en la esquina de la casa de la amada. El relato de esta experiencia nos servirá para resumir la función de los pueblos y los viajes dentro de la estruc-

tura de la novela: "Me desahogaba; vertía el desprecio amargo y el odio con que en ese pueblo nos miraban, el fuego de mis viajes por las grandes cordilleras, la imagen de tantos ríos, de los puentes que cuelgan sobre el agua que corre desesperada, la luz resplandeciente y la sombra de las nubes más altas y terribles"

- c) *La ciudad de Abancay*.- Éste es sin duda el sector espacial de más importancia en la novela, como que en ella se desarrolla la mayor parte de la acción (nueve de los once capítulos). Es aquí, por eso mismo, donde el juego de los diversos planos espaciales y la multiplicidad y variedad de ámbitos alcanzan su máxima complejidad y una más intensa funcionalidad.

Hay que distinguir, en primer término, dos zonas: la ciudad propiamente dicha y la hacienda "Patibamba", cuyas extensas tierras rodean casi totalmente a la pequeña urbe. Una cierta homología estructural emparenta a dos sectores: en ambos, en efecto, existe un estrato de poder y riqueza que se sobrepone a otro más extendido, pero pobre, explotado, dependiente. El esquema se percibe mejor en "Patibamba", inmenso fundo en cuyo centro se encuentra la casa hacienda, sede del poder, y en torno a la cual se escalonan concéntricamente el caserío de los colonos y, más allá, los ranchos de los demás campesinos y las tierras de cultivo.

Entre "Patibamba" y la ciudad las relaciones son normalmente pacíficas y estables y funcionan en forma horizontal, a nivel del mismo rango: los poderosos entre sí y las humildes gentes también a su manera. Sólo con ocasión del motín de las mujeres ciudadinas pidiendo mejor distribución de la sal, una agitada columna de éstas va hasta el caserío de la hacienda llevando la sal recuperada.

En la ciudad, aparte de las calles, plazas, templos de papel secundario, encontramos dos áreas de función trascendente: Huanupata y el colegio donde Ernesto estudia. Huanupata es un barrio popular lleno de "chicherías" (restaurantes populares donde también se canta y baila), pletórico de animación. El espíritu indígena se manifiesta acá en costumbres, en música, en lenguaje con mayor riqueza y espontaneidad. Huanupata es el territorio de la libertad, de la vida bullente y sin cortapisas, donde, fugazmente al menos, la población indígena olvida el sojuzgamiento centenario y la alienación retrocede para dar

paso a la autenticidad. Hay una corriente permanente de gentes que va de los demás puntos de la ciudad al barrio y Ernesto se incorpora gustosamente a ella cuantas veces puede. Cada visita suya a Huanupata y sus chicherías es para Ernesto ocasión de alegre reencuentro con las esencias de lo aborigen y motivo de memorables experiencias (como el conocimiento del casi legendario Papacha Oblitas, arpista de inagotable sabiduría popular). Para Ernesto, por otra parte, estas visitas adquieren la dimensión de evasiones de la vida rutinaria y reglamentada del colegio y operan así como una suerte de compensación. Si Huanupata es la libertad, el colegio (último y más trascendente de los círculos del espacio de *Los ríos profundos*) es la reglamentación. Frente a lo natural y espontáneo, la organización, la disciplina, el deber. Pero el colegio significa también en la novela la solidaridad, la amistad, el compañerismo (una vez más la ambivalencia que ya hemos señalado). Las aulas, los dormitorios, el patio de recreo y el patio interior o "canchón" son los elementos que configuran, en este caso, la dinámica de espacios significantes. Las aulas son el lugar habitual de la confrontación profesores-alumnos y a veces escenario de conflictos estudiantiles. Los dormitorios, precario refugio de la intimidad, son también el lugar donde germinan amistades, surgen rivalidades y rencores, maduran proyectos que después se realizarán en el colegio o fuera de él. Pero son los patios los que cumplen cabalmente doble y contradictoria función. El patio de recreo es el lado luminoso de esta polaridad, mientras que el patio interior es el reino de la oscuridad. En el primero, en consonancia con la claridad de su ambiente, suceden hechos agradables y los niños y jóvenes suelen vivir momentos de felicidad. Allí juegan, cantan "huayños jocosos y alegres", conversan "plácidamente oyendo y contando interminables historias de osos, ratones, pumas y cóndores". Es en este patio donde Ernesto recibe y usa el "zumbayllu" o trompo de madera que para él es mucho más que un juguete. Dotado de propiedades maravillosas dentro de la concepción mágica del mundo que Ernesto posee, el "zumbayllu" le abre la posibilidad de comunicarse a distancia con su padre o de volver al contacto con la naturaleza. En el patio interior, por el contrario, las tinieblas que en las noches lo invaden van de la mano con el temor y la angustia, y como que propician el surgimien-

to en medio de sus sombras de lo prohibido, que inspira, sin embargo, malsana atracción. Una mujer demente (la "opa") recorre fantasmagóricamente el "canchón", y en torno a ella aflora brutalmente el sexo en la más ruda y cruel lucha de deseos adolescentes que estallan sin control. Ante los ojos espantados de los más pequeños se suceden, noche tras noche, deprimentes ritos sexuales, y el combate de los jóvenes machos por poseer a esta mujer se plantea en los términos de máxima violencia. "Un pasadizo largo y sin pavimento" une a los dos patios, y los jóvenes que lo transitan vinculan así, sin percatarse siquiera, la ingenuidad, la alegría y la pureza con el hervidero de la pasión. La vida toda del colegio está como simbolizada en este claroscuro, en esta inestable relación entre el patio de fuera y el patio de adentro.

Desde la vasta zona de la sierra peruana, que es el marco más general de la acción de la novela, hasta el reducido ámbito del colegio de Abancay, en *Los ríos profundos* es posible la interpretación que acabamos de practicar, según la cual esta obra, desde este particular punto de vista, vendría a ser una estructura dinámica de espacios vinculados e interactuantes en libre relación, organización en la que es perceptible que la complejidad y la riqueza funcional se incrementan en relación inversa a la amplitud del círculo.

Una última anotación cabría hacer en relación no ya a *Los ríos profundos*, sino a la narración de Arguedas en general. En el proceso de esta narrativa puede comprobarse, en efecto, que se da una marcha desde un pequeño contorno geográfico, la aldea (en las primeras obras), hasta un vasto perímetro, casi todo el país, en las últimas novelas. *Los ríos profundos* se encuentra precisamente en la mitad de este camino largo y hermoso. Por lo demás, el propio José María Arguedas confirma esta interpretación cuando dice: "Concebirla [se refiere a *Todas las sangres*] me costó algunos años de meditación. No habría alcanzado a trazar su curso si no hubiera interpretado en *Agua* (1935) la vida de una aldea; la vida de una capital de provincia de *Yawar Fiesta* (1941); la de un territorio humano y geográfico más vasto y complejo en *Los ríos profundos* (1958), y sin una experiencia larga y tensa del Perú"¹. Parece cla-

1 Palabras citadas por Tomás G. Escajadillo en "Meditación acerca de José María Arguedas y el indigenismo", en *Revista Peruana de Cultura*, Nos. 13-14, Lima, diciembre 1970. Las frases de Arguedas corresponden a una entrevista que le hiciera, en el diario *Expreso* de Lima (25 y 26 de marzo de 1965), el periodista Raúl Vargas.

ro, pues, que en la propia concepción de su creación literaria, Arguedas otorgó un papel trascendente a la función espacial. Lo cual vendría a ser una nueva justificación del tipo de estudio que acabamos de realizar².

2 Debo indicar que, aunque el enfoque es diferente, me ha sido muy útil en este sentido el artículo de María Fernanda Palacios titulado "El término de una sumisión. El espacio en el texto y el texto como espacio". En *Papeles*, N° 17, diciembre 1972, Caracas. La frase "envoltura pasiva" referida al espacio que aparece en el primer párrafo de nuestro estudio está tomada de este artículo.

Arguedas y la política cultural en el Perú

I

Convencido como estoy de la trabada coherencia que distingue al pensamiento, la obra y la acción de José María Arguedas, creo que un estudio sistemático y en profundidad de la labor cumplida por Arguedas como director de la Casa de la Cultura del Perú resulta pieza indispensable para tener una imagen cabal del escritor, tanto más que su breve permanencia en ese cargo (1963-1964) coincide con una etapa importante en su trayectoria vital y literaria: la de terminación y publicación de la novela *Todas las sangres*.

Debe advertirse, sin embargo, que antes y después de su estancia en la Casa de la Cultura, Arguedas desempeñó diversas funciones en el sector cultura de la administración pública. En efecto, entre 1947 y 1963 el novelista fue sucesivamente conservador general de folklore y bellas artes del Ministerio de Educación, presidente de la Comisión Calificadora de Conjuntos Folklóricos del mismo Ministerio y jefe del Instituto de Estudios Etnológicos del Museo Nacional de Historia. El estudio del trabajo desarrollado por Arguedas en todos estos cargos también es tarea importante que dejamos para una próxima ocasión. Por ahora limitaremos nuestra indagación al examen preliminar de la función cumplida como director de la Casa de la Cultura del Perú.

II

Sólo 120 años después de establecido el Estado peruano, sus gobernantes toman conciencia, aunque limitada, de sus responsabilidades en el ámbito de lo cultural. En 1941, en efecto, se crea en el Ministerio de Educación, la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural, que toma a su cargo lo que más tarde se llamará el Sector Cultura de la

acción estatal. Pero esta oficina, bastante limitada en sus atribuciones, era evidentemente insuficiente para atender en debida forma las importantes funciones que le correspondían. Seguramente, la constatación de estas deficiencias y una más detenida reflexión sobre la situación de la cultura en el Perú llevó a la Junta Militar que gobernó de 1962 a 1963, a expedir el 24 de agosto de 1962 el Decreto Supremo N° 48 que crea la Comisión Nacional de Cultura, cuya principal finalidad era "orientar, fomentar y difundir la cultura en sus múltiples expresiones extraescolares dentro del territorio de la República".

Meses más tarde, el 9 de mayo de 1963, la Junta Militar perfecciona su primera decisión a través del Decreto Ley N° 14479 que da fuerza de ley al Decreto Supremo N° 48, explicita las funciones de la Comisión Nacional de Cultura y determina que ésta se constituirá por un Directorio, la Casa de la Cultura del Perú, que era su organismo ejecutivo, y las entidades de asesoramiento y manejo administrativo indispensables.

La existencia de la Casa de la Cultura se prolongó hasta 1972 cuando entra en funciones el Instituto Nacional de Cultura creado por el Gobierno de la Fuerza Armada. Su primer director fue Mariano Peña Prado, quien desempeñó el cargo por corto tiempo; y luego, al iniciarse el primer gobierno de Fernando Belaúnde Terry, el ministro de educación, Francisco Miró Quesada, nombra como nuevo director de la Casa de la Cultura a José María Arguedas, quien permaneció en el cargo exactamente un año, de agosto de 1963 a agosto de 1964, en que renunció. A pesar de la brevedad del período en que Arguedas ejerció la dirección del organismo, su desempeño fue significativo, por lo que resulta del todo justa la afirmación que hace Juan Ansión: "[fue] el primer hombre que diera un impulso serio por desarrollar una política cultural coherente en el Perú".

III

Nuestro primer objetivo está dado por el examen de tres textos en los que Arguedas explicó la manera como entendía la función que le había sido encomendada y cuáles eran las metas que se trazaba.

- a) El primero de ellos es el artículo titulado "¿En otra misión?", aparecido en el diario *Expreso* el 23 de setiembre de 1963, en el que Arguedas expone lo que puede llamarse su plan de acción. El objetivo principal se expresa así:

“En nuestro caso se trata de poner en acción los medios de promoción y difusión de la cultura, de tal manera que el proceso de integración en que se encuentra el país pueda ser orientado de modo que los valores de la cultura occidental y los originales peruanos fijados por nuestra historia no se sigan contraponiendo”.

En consecuencia, las primeras acciones serán:

“1) Difusión de los valores indígenas en los sectores sociales que los ignoran o menosprecian... 2) Difusión de los valores —letras, artes, ciencias— de la cultura llamada occidental, entre los medios indígenas a quienes se les negó el acceso a este caudal de sabiduría...”.

El documento pasa a mencionar luego una serie de medidas específicas como la edición de una revista de difusión popular, la recopilación y estudio de todas las manifestaciones del folklore, el estudio del problema lingüístico de la educación del indígena, el ofrecimiento de becas a creadores e investigadores y muchas otras, encuadradas en lo que puede denominarse una política de democratización de la cultura. La conclusión es una buena prueba del espíritu con que Arguedas asumía la tarea:

“Yo siento que hay una nueva luz que ilumina el Perú, por eso estoy aquí, en este Despacho: para servir con la acción al país como lo he servido con mis limitadas posibilidades de escritor. Si no contara con los medios para realizar el plan que hemos propuesto, volvería a la otra misión, a la del intelectual atento, humilde y feliz”.

b) En el *Boletín Informativo de la Casa de la Cultura del Perú* Nº1 (abril, 1964), se publica una nota de Arguedas en que se lee:

“Con el tiempo y por la propia presión del desarrollo incontenible de la capacidad creadora del país y su vocación tradicionalmente milenar por las artes y el estudio del hombre y el mundo, acaso la Comisión Nacional de Cultura —o cualquiera que fuere el nombre con que se le designe en lo sucesivo— alcance a convertirse en un organismo poderoso que sea capaz de permanecer al margen del turbio egoísmo de los hombres y esté iluminado e impulsado por lo que el propio

ser humano tiene de puro, de generoso, la gran luz que sustenta su fe en sí mismo y en los demás”.

Una esperanzada visión del futuro alienta en estas palabras de Arguedas a las que, como es habitual en él, la emoción tiñe de un temple especial.

- c) Sin embargo, el texto más importante para conocer el pensamiento del Arguedas director de la Casa de la Cultura es el significativamente titulado “La cultura y el pueblo en el Perú” (que aparece en el primer número de la revista *Cultura y pueblo*, enero/marzo de 1964). Aquí, procediendo con sensatez, se remonta al pasado peruano como primer e imprescindible paso para, a partir de esta revisión, diseñar los objetivos de la política cultural. Traza así, a grandes rasgos, la historia del hombre de la sierra y de la costa, se lamenta de la existencia de “altas vallas” que los han separado secularmente y se detiene en la afirmación de las cualidades del pueblo indígena que deben ser mostradas al resto del Perú y al mundo entero:

“Por eso vamos a intentar difundir, a través de las páginas de nuestra revista, las creaciones del pueblo indígena actual, con el propósito de demostrar que no es inferior ni despreciable; tiene tantas cualidades como el costeño; y que debe confiarse plenamente en él cuando se tracen los planes para el progreso del país...”.

Parecería escuchar aquí al primer Arguedas, al del “indigenismo ortodoxo” que dice Escajadillo, en el que predomina la fiel pintura del mundo andino. Se trata de una falsa impresión, sin embargo, ya que a renglón seguido aparece el Arguedas convencido ya de la necesidad del intercambio y la integración:

“¿No era necesario para el Perú que costeños y serranos, pueblos de costumbres diferentes, que habían trabajado la tierra durante centenares de años, intercambiaran sus experiencias, se respetaran mutuamente y se coaligaran para llevar a cabo la tarea de reformar el Perú, de hacerlo producir con la misma abundancia de los tiempos antiguos, hasta transformarlo en una nación poderosa en la que no hubieran hombres martirizados por el hambre? ¡Sí! ¡Era necesario y posible!”.

Es, pues, imprescindible, para Arguedas, el mutuo conocimiento y la cooperación entre peruanos de distintas vertientes, no sólo por la necesidad de la integración en sí sino también por la urgencia de llevar adelante reformas profundas cuyo contenido de justicia social (acabar con el hambre) salta a la vista. Adelantándose a su tiempo, Arguedas no dissociaba lo social de lo cultural y comprendía por eso mismo que la política cultural debe entenderse como un eficaz (insustituible) instrumento en cualquier proyecto de transformación sustantiva de la sociedad.

El documento tiene también la naturaleza de un plan de acción que, aunque parece referido a la revista, corresponde en verdad a la Casa de la Cultura. Se lee así:

"Cultura y pueblo pretende estar al servicio de la patria. Se nos ha encomendado la tarea de llevar la cultura a aquella parte del pueblo (indio, mestizo, campesino) que estuvo excluido de recibir informaciones y servicio directo de todo lo que el hombre ha inventado para conocerse a sí mismo y para dominar y aprovechar el mundo en su beneficio. Éste es el concepto general de cultura y los gobiernos tradicionales del Perú ofrecieron esos bienes (aunque no en forma plena) únicamente al sector gobernante y a sus allegados. Nosotros intentaremos difundir la cultura en las barriadas, en los campos, en las fábricas, en las haciendas, en las villas y pueblos de las tres regiones naturales del Perú. Por todos los medios creados por el Estado, las artes y las ciencias y por otros que pensamos organizar... llevaremos al pueblo peruano los frutos que la sabiduría humana ha logrado obtener... Estimularemos su capacidad de conocimiento y su devoción por la belleza. Y le imbuiremos la conciencia de que tiene derecho a gozar de tales frutos... La asimilación de conocimientos e informaciones permitirá a nuestro pueblo comprender mejor las cosas y juzgar, con mayor claridad, los grandes problemas sociales que el país afronta. Gracias a la cultura el pueblo peruano será un pueblo activo, creador y vigilante; y cada vez más original: porque en lugar de menospreciar sus valores propios (indígenas) los impulsará con el auxilio de la sabiduría universal... Llenos de amor a la tierra y al hombre peruano, trabajaremos porque nuestra lucha se resuelva a favor de los derechos de quienes estuvieron durante siglos únicamente al servicio de unos cuantos poderosos, sin haber disfrutado jamás las comodidades y la luz estimulante que la ciencia y las Artes ofrecen".

Un texto tan denso y lleno de facetas como éste merece naturalmente más de un comentario, pero lo primero que debe anotarse es que se

trata de una suerte de documento de bases para una política cultural. Debe subrayarse luego que la línea fundamental del pensamiento de Arguedas en este campo está constituida por lo que puede denominarse un proyecto de democratización de la cultura en el que sólo teóricamente cabe distinguir dos fases: 1) La presentación y difusión de la cultura andina en los sectores no indígenas de la población; 2) La presentación y difusión de la cultura occidental en el seno de la población indígena, ya que en la práctica ambos aspectos se confunden en el único propósito de llevar la cultura a todos los peruanos, pero particularmente (el énfasis es claro) a los sectores populares. Repárese que en el tema del sentido democratizador de la política cultural, Arguedas se ubica a la vanguardia de la época al entender que la democratización es un proceso hacia la democracia cultural y no una acción tendiente a la homogenización o uniformización de la cultura de un pueblo (en esos años, en efecto, era común la creencia en que democratización cultural consistía simplemente en extender a todo un país la cultura occidental, que se consideraba, al menos tácitamente, la única cultura digna de tal nombre y merecedora de difusión). La cercanía de Arguedas al concepto de democracia cultural se percibe también cuando dice que el pueblo peruano será "activo y creador" (de sus propias expresiones culturales, se entiende) o cuando reconociendo la pluralidad cultural como un hecho que genera un derecho, señala que nuestro pueblo "en lugar de menospreciar los valores propios los impulsará con el auxilio de la sabiduría universal".

Arguedas maneja la noción de derecho a la cultura que, aunque formulada por primera vez, en la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948, no se había difundido en esa época. Lo dice con claridad: "Y le imbuiremos la conciencia de que tiene derecho de gozar de tales frutos..." (está hablando de los frutos de la cultura desde luego).

También resulta interesante anotar en el pensamiento de Arguedas la superación de cualquier utópico exclusivismo cultural centrado en lo quechua o lo andino (una suerte de cerrado andinocentrismo). Las reiteradas menciones a la cultura universal descartan cualquier interpretación de esta índole, aunque deba reconocerse que en el pensamiento arguediano la columna vertebral de la cultura nacional fue siempre lo andino.

Precisamente en el segundo número de *Cultura y pueblo* (abril/junio, 1964), Arguedas publica otro artículo titulado "Relaciones entre la geografía, la raza, la economía y las costumbres en nuestro país", en el que explicando con mayor claridad los conceptos del artículo anterior, evita cualquier posible malentendido:

“Podemos concluir afirmando que el desarrollo de nuestro país requiere del más vasto aprovechamiento o asimilación posible de los frutos de la técnica occidental; que la administración colonial conservó muchos rasgos característicos de la cultura antigua peruana y difundió un cuantioso caudal de sus propias creaciones excelsas. Esta circunstancia hace de la realidad de nuestra patria un mundo que ofrece la segura y afortunada posibilidad de llegar a ser un país con una fisonomía propia, con una personalidad distintiva y original. Para alcanzar tan alto ideal los peruanos debemos trabajar, tanto o más que en el período de los incas, ese patrimonio histórico que nos permitirá integrar una nación que interesa al mundo por su singularidad que puede ser tan grande como la singularidad de su bellísima y portentosa naturaleza física”.

En este texto, que se explica por sí mismo, importa advertir la mención a una de las preocupaciones centrales de Arguedas como director de la Casa de la Cultura: la conservación del patrimonio cultural nacional, pero también la aparición de cierto tono que parece preludiar el del discurso “No soy un aculturado” e incluso el de los diarios finales del escritor.

IV

¿Cómo llevó a la práctica Arguedas las ideas contenidas en los textos teóricos que acabamos de glosar? A pesar de que estuvo un solo año como director de la Casa de la Cultura, puede afirmarse que logró llevar adelante varios proyectos y algunas acciones concretas en los que, como es previsible, se perciben dos líneas fundamentales: el afán democratizador es una; el estudio, conservación y puesta en valor del patrimonio cultural es la otra.

En relación con el primer aspecto, se lee en un informe sobre las actividades de la Casa de la Cultura (revista *Cultura y pueblo*, N° 2): “Intensificando su labor en todos los campos culturales, la Casa de la Cultura del Perú ha continuado en su empeño de irradiarla en todo el país y, particularmente, en los ambientes populares”. Tales acciones eran, entre otras: a) La instalación de Casas de la Cultura Departamentales en Arequipa, Ayacucho, Chiclayo, Piura, Tacna y Trujillo, con clara intención descentralizadora de la acción cultural; b) el festival “de primavera” de la Orquesta Sinfónica Nacional, destinado sobre todo a las clases medias y populares; c) la fundación de las revistas *Cultura y pueblo*, de proyección masiva y *Revista Peruana de Cultura*, de índole académica;

d) temporadas de teatro con frecuente utilización de escenarios no convencionales. Y en cuanto al tema del patrimonio cultural: a) El estudio y revisión de las leyes sobre patrimonio cultural para proponer su perfeccionamiento; b) la reorganización del sistema nacional de museos; c) la realización de una importante mesa redonda, con participación de connotados especialistas, sobre problemas educacionales y culturales vinculados al bilingüismo; d) una serie de acciones puntuales de defensa y conservación del patrimonio cultural del Perú.

Parece casi innecesario destacar que más que las acciones concretas, que no pudieron ser muchas por tratarse del período de iniciación y consolidación de la Casa de la Cultura y porque Arguedas sólo estuvo un año al frente de ella, lo que importa es el espíritu a la vez democratizador y nacionalista que Arguedas supo imprimir en todas ellas. Y además su muy definida convicción (que dio sentido al conjunto de su accionar) de que la cultura es componente fundamental en el proceso de desarrollo nacional, desarrollo que no podía entenderse, por otro lado, sino como un cambio en profundidad de las estructuras de la sociedad peruana.

V

En la introducción de Ángel Rama a la compilación de artículos de Arguedas titulada *Formación de una cultura nacional indoamericana* (1975), se afirma con acierto que en el caso de Arguedas "presenciamos la construcción de una tarea intelectual como una totalidad de significación". Así lo entendemos nosotros también y por eso postulamos que hay relaciones indiscutibles entre el proceso de la creación literaria del novelista y su tarea como conductor responsable de la política cultural peruana.

Parece indudable que a partir de *Los ríos profundos* (1958) y más claramente desde *El sexto* (1961), la narrativa de Arguedas tomó un rumbo algo diferente al de sus primeras obras en las que predominaba la mostración del mundo quechua enfrentado, en desigual encuentro, con las fuerzas hostiles o incomprensivas del sistema dominante.

En *Los ríos profundos*, la inmersión del protagonista (joven mestizo, "indio" por su formación y por el afecto) en un mundo, el del colegio de Abancay, en el que predomina la concepción occidental del mundo, plantea de hecho el tema de la pluralidad cultural como rasgo decisivo de la identidad nacional. En *El sexto*, cuyo escenario es una cárcel limeña en que conviven reclusos provenientes de todas las regiones geográ-

ficas y de variada extracción sociocultural, el tema de la pluralidad cultural nacional vuelve a estar presente, como lo está de modo aun más claro, hasta convertirse en el centro del planteamiento, en *Todas las sangres* (1964), la siguiente novela, en la que, como es sabido, se pretende presentar, de modo novelesco, las diversas “sangres” o sectores socioculturales del país en el marco de una obra marcada también con el propósito de construir una novela total. La totalidad que se busca reflejar no es, sin embargo, la de una simple yuxtaposición de elementos sociales y culturales. Tampoco la que resultaría de una ilusoria uniformización y homogenización de los componentes de la sociedad peruana. Se trata más bien de una totalidad contradictoria, multiforme, polifacética, de una hirviente realidad (para utilizar un término caro a Arguedas) en la que, no obstante, se percibe una vocación sincrética. Recuérdese que el personaje principal de *Todas las sangres* es Rendón Wilka, un indio pero amestizado, alusión seguramente al tipo humano y cultural que avizoraba Arguedas para el futuro peruano.

Un dato importante que no debe pasarse por alto es que *Todas las sangres* no sólo aparece el mismo año en que Arguedas dirigía la Casa de la Cultura, sino que muchas de las preocupaciones latentes en el texto narrativo son las que a su turno informan la política cultural que Arguedas diseñó e intentó llevar a cabo.

Por otra parte, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), la última, inconclusa obra de Arguedas, es sin duda resultado del descubrimiento que hizo el novelista de la ciudad de Chimbote (capital de la floreciente industria de la harina de pescado) como sede de fenómenos socioculturales de máxima importancia. En efecto, la prosperidad de la referida industria atrajo a Chimbote a miles de migrantes de todas las regiones geográficas y de todos los estratos socioculturales, en una suerte de migración no planificada que a la vez que convertía a la ciudad en una realidad caótica, hacía de ella también una especie de gran retorta en la que se mezclaban sin orden todos los componentes de la sociedad peruana, se gestaban nuevas formas de convivencia, nuevas manifestaciones culturales, abigarrado y dinámico complejo en el que estaba quedando impresa la esencial multiculturalidad peruana (que va del plurilingüismo a la variedad de cosmovisiones). No es descabellado sostener por eso que Arguedas veía en Chimbote un crisol donde la pluralidad nacional, sin dejar de ser pluralidad, se hallaba en trance de transformarse en unidad compleja, que era precisamente la meta hacia donde se encaminaban, pocos años antes, sus preocupaciones y proyectos como responsable de la política cultural del Perú.

No parece difícil convenir, entonces, en que el paradigma que orienta las últimas novelas de Arguedas está dado por la convicción de la pluralidad sociocultural peruana, cuya infinita variedad trata de aprehender de variadas maneras y por el convencimiento de que era "necesario y posible" buscar una superación de la complejidad con total respeto a las diferencias. Todo ello se da sin desmedro del reconocimiento del rol primordial de lo andino. Como dice Rama, la temática de Arguedas "rota en torno al indio peruano y aspira poco a poco a reflejar, con criterio francamente nacionalista, a la totalidad sociocultural del país, cuyo estructurante, para Arguedas, no puede ser otro que la cultura indígena" (Prólogo a *Señores e indios*, 1976).

Pensamos que la estancia de José María Arguedas, de 1963 a 1964, en la dirección de la Casa de la Cultura del Perú coincide no sólo cronológicamente sino en la vigencia de su nueva idea del Perú que se percibe en el conjunto de su obra en los años sesenta. Cuando un año antes de su muerte, en 1968, Arguedas pronuncia el célebre discurso que se conoce con el título de "No soy un aculturado", resultará evidente que esa, la integradora (no homogenizante), era la postura intelectual de su madurez. Tal vez por ello, y aunque son muy conocidos, convenga recordar ahora algunos de sus pasajes:

"Contagiado para siempre de los cantos y los mitos, llevado por la fortuna hacia la Universidad de San Marcos, hablando por vida el quechua, bien incorporado al mundo de los ceradores, visitante feliz de grandes ciudades extranjeras, intenté convertir en lenguaje escrito lo que era como individuo, un vínculo vivo, fuerte, capaz de universalizarse, de la gran nación cercada y la parte generosa, humana de los opresores. El vínculo podía universalizarse, extenderse... El cerco podía y debía ser destruido; el caudal de las dos naciones se podía y debía unir... Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz, habla en cristiano y en indio, en español y en quechua".

VI

Arguedas no empleó sino una sola vez —que yo sepa— la expresión "política cultural" (en el artículo "La política cultural del Estado y la crisis de los museos", aparecido en el Suplemento Dominical del diario *El Comercio* de Lima, el 17 de abril de 1966). Sin embargo, fue la primera

persona en el Perú que se preocupó por reflexionar acerca de la actitud del Estado frente a la cultura nacional e intentó llevar a la práctica, hasta donde le fue posible, ese conjunto de ideas. La experiencia vital de Arguedas, sus investigaciones etnológicas, su trayectoria como narrador, su continua preocupación por el Perú, influyeron decisivamente en su actuación como director de la Casa de la Cultura. Para volver a Ángel Rama: "... estos conocimientos [de Arguedas] son las bases para el establecimiento de una política de la cultura latinoamericana y sobre ellos se asienta la construcción futura de esa cultura integrada, necesariamente, gozosamente mestiza" (Introducción a *Formación de una cultura nacional indoamericana*).

Es lícito imaginar lo que hubiese ocurrido si Arguedas permanecía más tiempo en la dirección de la Casa de la Cultura. Probablemente hubiera podido perfeccionar, afinar y completar su reflexión y realizar una más vasta obra. No nos detengamos, sin embargo, en el reino de lo que pudo ser. Pensemos más bien en el carácter precursor de sus ideas, en la pureza de sus propósitos, en la vigencia que todo ello tiene y en la necesidad de recordarlo como "la gran luz" que sustente nuestra fe, precisamente ahora en que el Estado peruano, envuelto en la euforia de un neoliberalismo que rechaza la presencia estatal en el ámbito de la cultura, se ha desentendido casi por completo de sus responsabilidades en este tema. Nada hay en el actual Instituto Nacional de Cultura de aquel "organismo poderoso que sea capaz de permanecer al margen del turbio egoísmo de los hombres y esté iluminado e impulsado por lo que el propio ser humano tiene de puro, de generoso" con el que José María Arguedas había soñado hace exactamente treinta años. Creo que es también válido homenaje a su memoria, un cuarto de siglo después de su fallecimiento, recordar, pensar y repensar en su labor como director de la Casa de la Cultura, labor que no es, por cierto, un episodio aislado de su biografía, sino exacta consecuencia de su visión del Perú y, por lo mismo, componente esencial de su imagen de peruano ejemplar.

Notas sobre la teoría novelística

de Ciro Alegría

Como la imagen que por lo general se tiene de Ciro Alegría no es la del escritor preocupado por la teoría (no corresponde exactamente al tipo de escritores que pudiéramos denominar reflexivos, es decir, aquéllos que al lado de su obra de creación han desarrollado una intensa y a veces sistemática labor de reflexión crítica sobre la literatura, sobre el género que cultivan o sobre su propia obra) puede parecer extraño el título de este ensayo. Al parecer hay en esto sobre todo un problema de desconocimiento o de inaccesibilidad de las fuentes, ya que los materiales teóricos dejados por Alegría son suficientemente ricos e iluminadores de su propio mundo narrativo y justifican, por lo tanto, un tipo de investigación como la presente. Segunda advertencia: los textos teóricos sobre los que se basa esta ponencia representan sólo una parte de ese quehacer crítico. Se sabe, en efecto, que Alegría escribió muchos artículos, especialmente en revistas extranjeras, que dictó conferencias y cursos universitarios, que presentó ponencias en varios certámenes. Todo este conjunto de textos —es evidente— tendría que ser revisado para que un estudio sobre las concepciones literarias de Alegría pudiera considerarse completo. Creo, sin embargo, que los materiales trabajados (que, por lo demás, son los únicos de que puedo disponer por ahora) constituyen una muestra suficientemente representativa del pensamiento de nuestro novelista, sobre todo si se tiene en cuenta que ellos, correspondiendo a distintos momentos de su vida (entre el primero, 1939, y el último, 1965, han transcurrido 26 años), conservan, no obstante, una clara unidad básica.

Hacia una definición de novela

Un texto de la *Novela de mis novelas* puede servir de entrada al universo teórico de Alegría. Leemos allí:

"En realidad [la novela] nace lejos, sin duda con el propio nacimiento del creador —o recreador—, crece junto con sus experiencias y, una vez cumplida, marcha —desligándose de su padre y cobrando autonomía— a entenderse en cierta justa con el tiempo o más bien con quienes dan a éste validez y categoría: los hombres. Sus ingredientes [de su novela] bullían en mí desde la infancia y volcarlos —dentro de la concepción del hecho en sí— fue más tarea de redescubrimiento que de imaginación...

Pero las contingencias externas tienen —lo sabemos todos— un notorio papel condicionante. Del choque de la categoría humana con los acontecimientos cotidianos nacen la historia y la anécdota y esto es, en principio, la novela" (*Ciro Alegría, trayectoria y mensaje*, p. 150).

Retengamos de este texto la notoria importancia concedida a la experiencia vital del creador (novelar es más redescubrir las riquezas de esta experiencia que hacer funcionar la capacidad imaginativa, fabuladora). Esa experiencia se constituye en base a la confluencia o confrontación de dos órdenes de realidad: la categoría humana (la personalidad del escritor) y los acontecimientos que van conformando su peripecia existencial.

De lo dicho a sostener la índole autobiográfica de la novela hay sólo un paso. En efecto, Alegría sostendrá más tarde este postulado:

"... el escritor, el novelista, es siempre directa o indirectamente autobiográfico, sobre todo cuando su novela está enclavada dentro del plano realista. El novelista cuenta una experiencia que ha vivido, que ha oído o que ha imaginado a base de esa experiencia" (*Encuentro-Intervención*, p. 31).

En consecuencia con esta afirmación, vendrá inevitable la exaltación de la sinceridad.

Aunque un poco velada en forma de indispensable aclaración, hay una palabra clave en la concepción novelesca de Alegría, realismo (o realista), sobre la que volveremos enseguida. Repárese también cómo ahora, al final de su carrera, el novelista perfila mejor los roles de la experiencia personal y de la imaginación creadora.

A continuación del texto que acaba de acotarse, se lee:

"La novela me parece a mí, como les pareció a los primeros realistas, que es el arte de lo posible y sigue siendo el arte de

lo posible cuando es una novela que trata de mostrar e interpretar una realidad" (*Encuentro*, p. 32).

Y luego de advertir que no se refiere a la novela fantástica, ni a la de aventuras extraordinarias, ni a la científica, concluye: "... estoy hablando, porque a esta corriente pertenezco, aunque no del todo exactamente, de la novela realista".

Nos instalamos así en el ámbito central, en el núcleo básico de la noción que de la novela tiene nuestro autor. La novela que él hace y en la que cree es la novela realista. La adhesión a esta manera literaria se revela indiscutible aunque sorprende aquella advertencia de no pertenecer del todo a la corriente de la novela realista (similar aclaración figura en otra intervención del mismo *Encuentro*: "... aunque mi trabajo no responda a un criterio exactamente realista dentro del sentido lato del término") (Ídem, p. 103).

Esclarecimiento de la noción de realismo: de la realidad personal a la realidad americana

Los textos citados hasta ahora parecen aludir sólo o preferentemente a una especie de realismo que pudiéramos calificar de personal en cuanto la materia con que se elabora es la experiencia vivida o la experiencia conocida de oídas. Pero —lo sabemos bien— en la práctica de su quehacer de novelista Alegría trascendió ampliamente esta visión un poco estrecha del realismo. Una frase nos pone en el camino de descubrir la forma como se logra esta amplificación del concepto realismo. Se dice, en efecto, que se cree en la novela como arte de lo posible cuando se trata de "mostrar e interpretar una realidad". Ahora bien, ¿cuál realidad es ésta? La de la vivencia personal ciertamente; pero al lado de ella, trascendiéndola y otorgándole un sentido más rico, la realidad del Perú, aún más, la realidad latinoamericana.

En el prólogo a *El mundo es ancho y ajeno* encontramos las siguientes afirmaciones:

"Mis padres fueron mis primeros maestros, pero todo el pueblo peruano terminó por moldearme a su manera y me hizo entender su dolor, su alegría, sus dones mayores y poco reconocidos de inteligencia y fortaleza, su capacidad creadora, su constancia" ("Prólogo", p. 374).

Y más adelante: "Mas el mensaje fundamental que yo traía era uno recibido de la vida del hombre del pueblo, de mi patria y su tierra épica y lírica que debía escribir al fin" ("Prólogo", p. 375).

Lo peruano se presenta así como la dimensión básica del mundo que debe ser revelado en la novela. Es éste el sector de realidad que debe ser transpuesto al texto literario. La vida del hombre peruano y la descripción de su entorno físico, la tierra, son los elementos fundamentales de la realidad que, como se dice en otra parte, acucia al narrador: "En el trabajo de novelar, al menos yo, me siento en cierto modo acuciado por la realidad" (*Encuentro*, p. 103).

La expresión, no obstante, no es suficientemente precisa y se ofrece como oscurecida por cierta ampulosidad y algo de sentimentalismo. Una mejor exposición de la misma creencia la encontramos en la intervención de Alegría en el Encuentro de Narradores de Arequipa:

"Agradezco esta invitación y la agradezco más pensando en que es un reconocimiento de una nueva realidad peruana, salida de este grupo de narradores peruanos que desde hace ya muchos años, por lo menos en mi caso, hemos tratado de hacer novela abriendo un camino en la creación, quizás, de una nueva novela que descubriera al Perú, interpretara al Perú, presentara al Perú" (*Encuentro*, p. 31).

Un primer dato valioso en este texto: hay una "nueva" realidad peruana que se ha configurado en base a la obra del grupo de narradores con los que Alegría se identifica. O dicho de otro modo: una dimensión hasta entonces desconocida o poco frecuentada del Perú auténtico ha encontrado al fin su expresión literaria en este nuevo tipo de novela. Ahora bien, si se recuerda la composición del grupo de participantes en aquel importante encuentro (Arguedas, Hernández, Izquierdo, Vargas Vicuña, Zavaleta y el propio Alegría), tendrá que convenirse que el modelo de novela en el que fundamentalmente pensaba Alegría al formular las afirmaciones que anteceden, es el de la novela de la tierra.

Nos parece importante también advertir el proceso de elaboración de esta variedad novelística: 1) descubrir el Perú; 2) interpretar el Perú; 3) presentar el Perú. De la excavación intensiva en las vetas de la realidad nacional se pasará al trabajo reflexivo, al análisis y finalmente al objetivo último que es la presentación del Perú. El realismo de Alegría dejó de ser personal para transformarse en colectivo, nacional.

La intención de Alegría, no obstante, era aun de mayores proyecciones en cuanto –al menos en teoría– se asignaba también con respecto

a América una tarea de revelación similar a la que se imponía en relación al Perú. Oigamos al escritor en la ponencia de 1951 al congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, cuando, al manifestar su optimismo sobre el destino de la novela de Latinoamérica, dice: "Camino adelante, podrá realizar la gran tarea de aprehender toda la vida múltiple y compleja de nuestros países" (*Notas*, p. 118).

Y luego, refiriéndose al cometido concreto que debe cumplir el género novelístico en nuestro continente, añadirá: "presentando el problema de nuestra vida civil por medio de las innumerables encarnaciones que existen" (*Notas*, p. 122).

Con mucha posterioridad, en el *Encuentro de Narradores de Arequipa* volverá al tema: "Creo que debemos orientarnos ya a crear una literatura americana que revele el continente y no sea producto de la imitación" (*Encuentro*, p. 210).

De la formulación del realismo a nivel individual como revelación de una experiencia particular se ha pasado, pues, a una concepción considerablemente ampliada y enriquecida. El realismo para el escritor latinoamericano consiste entonces en el descubrimiento, la interpretación y la presentación de la realidad plural de su propio país en primera instancia y del continente todo en última proyección.

El personaje, centro vital de la novela realista

De la revisión de los textos con que hemos trabajado —especialmente *Notas sobre el personaje en la novela hispanoamericana*— se llega a la constatación algo desconcertante de que para Ciro Alegría, antes que el tema, el argumento, la descripción, el diálogo o la narración, era el personaje el elemento más importante de la estructura novelesca.

La tesis del trabajo al que acabamos de hacer mención consiste precisamente en que "la novela hispanoamericana... tendría un extraordinario relieve si no careciera de lo que es elemento esencial del género y su prueba de fuego: el personaje". En concordancia con esta afirmación, sin duda polémica, se sostiene allí que de toda la novela latinoamericana escrita hasta ese momento (1951) se pueden extraer sólo seis personajes que lo sean verdaderamente: Don Segundo Sombra, Doña Bárbara, Cantaclaro, Alsino, Arturo Cova y Demetrio Masías. Y aún a todos éstos —con la sola excepción de Cantaclaro— se les juzga severamente:

"Si examinamos cuidadosamente a aquellos seis personajes, encontraremos que resultan, con todo y ser memorables, muy

imperfectos en cuanto a creaciones novelescas. Con excepción de uno, los demás son demasiado simples o tienen una excesivamente rígida condición de arquetipos y otras fallas..." (*Notas*, p. 119).

¿Cómo debe ser, entonces, el personaje si esta galería de caracteres ilustres no entusiasma demasiado al novelista devenido teórico? ¿Cuál es su función dentro de la economía de una novela?

Presidiendo este sector de su pensamiento, Alegría coloca una cita de Arnold Bennet:

"La base de la buena novela está en la creación de caracteres y en nada más... El estilo cuenta, la intriga cuenta, la originalidad del punto de vista. Pero nada de eso cuenta tanto como los caracteres convincentes... Si los personajes son reales, la novela tendrá posibilidades; si no lo son, el olvido será su destino" (Cita de Bennet, en *Notas*, p. 125).

De toda la explicación de Bennet, Alegría extrae especialmente un rasgo, a su juicio definitivo, para la validez del personaje: el de ser convincente; aunque, a decir verdad, no explica en qué consiste esta cualidad suprema.

En uno de los debates del Encuentro de Narradores de 1965 dirá Alegría más explícitamente: "Yo creo que ésa es la esencia de la novela realista: crear personajes que parezcan reales" (*Encuentro*, p. 148).

Volviendo al estudio sobre el personaje en la novela de Latinoamérica, encontramos algunos otros aportes importantes además de los ya glosados:

"Los pocos personajes que tiene nuestra novela la incapacitan para ser siquiera un aproximado reflejo de la vasta peripecia vital de América Latina. La mayor riqueza de ésta se halla constituida precisamente por la multiplicidad de sus figuras... Hay inclusive un contrasentido en que, pese a tal riqueza, lo que menos tenga nuestra novela sean personajes" (*Notas*, p. 125).

Y luego de esta visión pesimista en la que pareciera vibrar algo de la famosa afirmación de Luis Alberto Sánchez: "América, novela sin novelistas", la conclusión del estudio se presenta como una reafirmación del rol preeminente que se otorga con demasiado exclusivismo al personaje:

“Es el principal problema que los autores latinoamericanos tenemos que resolver. Ha sido el mayor de todos para todos los novelistas de todos los tiempos... Debemos advertir claramente que en la novela hispanoamericana los autores apenas hemos desbrozado los materiales primarios, con propósitos generales en los que hay algo del hermoso pero elemental esfuerzo del pionero... Cuando en ese mundo surja la vida en forma de personajes, tendremos verdadera novela” (*Notas*, p. 126).

Acápíte sobre la técnica

La caracterización (o creación de personajes) es evidentemente un aspecto de la técnica del novelista. De aquí que nos parezca pertinente referir ahora algo de lo reflexionado por Alegría sobre la cuestión de la técnica.

En el Encuentro de Narradores de Arequipa —tantas veces citado— uno de los temas en debate fue justamente el que se centró en torno al sentido y valor de las técnicas narrativas. Aquí Alegría adoptó una posición absolutamente singular al sostener que cada autor debiera crear su propia técnica sin imitar la de nadie y que, especialmente en América hispana, el problema consistía en elaborar una técnica propia, que nazca autónomamente, sin préstamos ni dependencias de Europa. Veamos algunos textos: “A mí me parece que éste ha sido el gran error no sólo de la literatura peruana sino de la latinoamericana y lo sigue siendo: que en cierto modo hemos sido incapaces de crear una técnica” (*Encuentro*, p. 209).

Y más adelante: “Yo creo que en eso está la esperanza de todo escritor: en crear su propia técnica, ser él y no parecerse a nadie, revelar su mundo con sus propios medios... Ésta es la esperanza fundamental de todo escritor, yo creo: ser original y tener técnica propia” (*Encuentro*, p. 217).

Mas, esta técnica propia, autónoma, no dependiente (tal vez una ilusión como en aquella ocasión se advirtió), ¿qué papel cumple dentro de la tarea del escritor?

En la *Novela de mis novelas*, una primera aproximación: “El lector acucioso habrá notado cómo la letra viene de la sangre y la vida, con el ritmo y las experiencias del creador” (*Novela de mis novelas*, p. 154).

Y luego más explícitamente en otro pasaje de sus intervenciones en el coloquio de Arequipa: “La realidad verbal, el hecho técnico de usar el instrumento de la palabra, viene después de imaginar al personaje, o

sea que primero está la concepción del personaje, del ser humano que va a caminar por la novela, y luego el hecho técnico con palabras" (*Encuentro*, p. 146).

Finalmente, de modo definitivo:

"Para mí la técnica, si la hemos de definir en un plano general, me parece muy bien precisada por un teórico yanqui que dice que la diferencia entre el material bruto y el material trabajado o arte es la técnica; pero la técnica no creo que pueda ser juzgada por cada autor en términos absolutos o muy generales. Uno frecuentemente está inducido por el material que trabaja a usar determinada técnica y, en cuanto a mí, es casi de necesidad usar la técnica que se acomode a lo que voy a decir, a lo que quiero decir... la técnica está determinada a veces (y casi siempre) por las necesidades de expresión profunda que uno tiene en relación con el material que está trabajando" (*Encuentro*, p. 170).

Así, pues, la técnica no es algo externo a la obra misma, una determinada armadura que se puede buscar luego de que se tenga preparado y elaborado el (llamado antes) fondo o contenido. Es precisamente al revés: del trabajo de invención novelesca va brotando naturalmente la técnica. Cabría recordar acá tal vez aquella añeja afirmación de Flaubert: "En la obra literaria el fondo produce la forma, como el fuego el calor", recogida y perfeccionada cien años más tarde por Ortega y Gasset al afirmar que "la forma es el órgano y el fondo la función que lo va creando".

Al amparo de estos postulados generales, el novelista revela en tono confesional algún procedimiento básico caracterizado por el recurso primario a la experiencia personal juvenil de una parte y por el aprovechamiento de las lecciones de los narradores populares tanto en lo que se refiere al contenido cuanto a la forma de estos relatos.

Así, Alegría hablará de "las lecciones de narración que primero aprendí del pueblo" (*Encuentro*, p. 31). Y luego:

"Mis primeras lecciones... mis primeras vivencias novelescas las he vivido en el pueblo; exactamente en un pueblo norteño del Perú, un pueblo indohispánico, mestizo, donde el indígena ya no se traduce a través del quechua, pero sí a través de una sensibilidad grandemente influida por elementos hispánicos. Entre ese pueblo nací, entre ese pueblo me crié y desde luego aprendí también su aptitud para la narración. Creo que mis primeros

maestros, aun antes de que supiera leer, fueron estos narradores populares a los cuales honestamente he plagiado, en un plagio honroso, creo yo, que me contaron a mí muchas historias del pueblo peruano tal como ellos lo veían, tal como ellos lo fabulaban" (*Encuentro*, p. 31).

Hay varios textos similares referidos ya a *La serpiente de oro*, ya a *Los perros hambrientos*, ya a *El mundo es ancho y ajeno*, ya al conjunto de su labor narrativa.

Una referencia más específica a los procedimientos narrativos la encontramos en el curso de los debates del mismo Encuentro al aludir específicamente a *El mundo es ancho y ajeno*. Señala así que su método es doble: en unos casos (como cuando presenta a la figura del Fiero Vásquez) el retrato de la realidad es fiel. "Desde luego, por ejemplo, éste es un caso en que yo he utilizado la realidad de una manera casi exacta" (el trabajo fabulador es mínimo). En otros casos, no, "la realidad ha sido una fuente de inspiración, un trampolín del que yo me he lanzado a crear ciertos mitos, con ciertos personajes que nunca vivieron" (*Encuentro*, p. 103).

La revelación es similar a la que mencionamos en las páginas iniciales de este trabajo acerca de la experiencia vivida, oída o imaginada en base a esa otra. Es probable que aquella reiterada aclaración dirigida a sostener que no se encuentra exactamente dentro del realismo tome pie en el segundo modo de trabajo novelístico cuando la realidad es como un trampolín para la fábula o cuando la imaginación funciona sobre la base de experiencias reales.

El indigenismo y lo social

Terminaremos esta sumaria revisión del aporte teórico de Alegría examinando algunas de sus afirmaciones al respecto.

En el prólogo a *El mundo es ancho y ajeno* expresa con absoluta claridad: "A la luz de mi experiencia quise contribuir con este libro a la reivindicación del individuo indio mismo", que es una versión restringida a lo indígena de una afirmación más amplia contenida líneas arriba: "Mi punto de vista dialéctico está relacionado con la liberación integral del hombre antes que con ningún 'ismo' circunstancial".

Aparte de estas formulaciones generales, Alegría se preocupa por definir y caracterizar de manera más ceñida la noción de indigenismo. Tal ocurrió, por ejemplo, en los debates del Encuentro de Arequipa.

Dice allí:

“Yo no creo que haya un solo indigenismo, claro que dentro de las líneas generales, el movimiento, la tendencia persigue determinados fines, uno de ellos es el de la protesta y la lucha en favor de los indios, otro es el de la valorización o revalorización intelectual del hombre indígena” (*Encuentro*, p. 248).

La afirmación de que hay varios indigenismos tiene que ver con el hecho de que, aún dentro del Perú, la realidad indígena del norte es diversa a la del sur. Pero quizás lo más importante de la cita sea la indicación de los dos fines que en su concepto debe perseguir (o de hecho busca) el indigenismo. Profundizando estos conceptos y vinculándolos con el destino del indigenismo dirá Alegría un poco más adelante:

“... pero el indigenismo me parece que tiene dos aspectos bien claros como creo que ya anuncié brevemente: uno es el de la lucha y el de la reivindicación, y éste, posiblemente, pase tarde o temprano cuando llegue una nueva situación social; pero hay otro aspecto del indigenismo que es el que va a valorizar y ha estado descubriendo las calidades humanas del mundo indígena que han existido siempre y han existido históricamente a través de siglos de opresión, porque el indio ha tratado de afirmar su cultura tradicional, terca-mente, y la ha traído hasta nosotros en muchos aspectos”.

Este último aspecto del indigenismo, explica luego ampliamente, ha de subsistir, ha de tener permanencia mientras existan indígenas. El consejo formal de Alegría sería que a esta modalidad no se le llame indigenismo, se le libere de su condición de “ismo” literario que sí es perecedera.

“Yo creo que por eso el indigenismo dejará de ser ismo, pero como expresión indígena va a vivir siempre y cada día, a medida que se integre el indio, va a tomar formas más amplias de expresión de una sensibilidad, de una raza, de un pueblo, del destino de una nación o de un continente” (*Encuentro*, p. 253).

En otro texto, el prólogo a *El mundo es ancho y ajeno*, luego de fustigar duramente a los falsos indigenistas –“vistosa colección de artistas y escritores regalados que todo lo resuelven con ponchos y faldas de colores y alguna historieta más o menos curiosa o truculenta, que son los nuevos explotadores del indio”– precisa también su posición:

"Pero tanto por experiencia e ideas cuanto porque entiendo que en una novela del pueblo deben entrar los conflictos del pueblo mismo, mi posición personal frente al indio es de adhesión y como escritor afronto sus problemas básicos" (*Prólogo*, p. 376).

De esta decidida toma de partido en relación con la situación del indígena se puede deducir que hay una profunda vinculación de su teoría de la novela con lo que se puede llamar la función social de la literatura. Los párrafos finales de su intervención en el Encuentro de Arequipa pueden servir también a la par que de remate de esta ponencia y expresión última de su concepción literaria, como que estas palabras fueron dichas apenas dos años antes de su muerte:

"Sólo debo decir que en mí las letras han sido una vivencia muy antigua recogida del pueblo y que han representado siempre un acto de homenaje, de adhesión y también de protesta. Ha habido en el fondo de mi ánimo de escritor, como creo que hay en el fondo de todos los escritores peruanos que pertenecemos a estas generaciones que han tenido más bien una imagen triste de la patria, el deseo de hacerla mejor y la necesidad de mostrar la injusticia y el mal; ha sido un acto de adhesión al pueblo y de protesta contra la injusticia y de idealismo en espera de que vengan tiempos mejores. Por eso nuestras novelas, yo creo, tienen ese sentido de denuncia, de acusación y de adhesión; son por eso, fundamentalmente, con muy pocas excepciones, actos de revalorización del pueblo, pueblo al que los novelistas han levantado y destacado, anticipándose como siempre al proceso político de justicia que está llegando y que será más pleno en el futuro" (*Encuentro*, p. 34).

Tengo perfecta conciencia de las limitaciones del estudio que acabo de poner a consideración de ustedes, limitaciones que nacen porque no se ha podido revisar todos o al menos la gran mayoría de los textos teóricos de Alegría y por cuanto no ha sido posible tampoco vincular, como tiene que hacerse, la conceptualización, la teoría literaria con la obra literaria en sí, en un ejercicio o análisis de intertextualidad verdaderamente indispensable. Quede, sin embargo, como una limitada primera contribución en un campo poco trabajado y como un homenaje sencillo pero sincero al gran escritor en cuyo nombre nos hemos reunido.

Bibliografía

Varios autores

1969 *Primer Encuentro de Narradores Peruanos*. Lima: Casa de la Cultura.

VARONA, Dora (compiladora)

1972 *Ciro Alegría, trayectoria y mensaje*. Lima: Colección Plenitud.

La poesía de Juan Gonzalo Rose

Para Ángeles y Rafael Bosch

Con una obra éditada que comprende ocho títulos –*La luz armada* (1954), *Cantos desde lejos* (1957), *Simple canción* (1960), *Las comarcas* (1964), *Hallazgos y extravíos* (1968), *Informe al rey y otros libros secretos* (1969), *Cuarentena* (1974) y *Peldaños sin escalera* (1974)—, Juan Gonzalo Rose es sin duda una figura importante en el cuadro de la poesía peruana contemporánea, a la que aporta una visión del mundo, un temple poético y un ejercicio lingüístico muy originales. En el presente estudio intentamos una exploración de las coordenadas fundamentales de este universo poético y a la vez el descubrimiento de los sucesivos estadios en que esta poesía se ha ido plasmando¹.

1 La obra poética de Juan Gonzalo Rose comprende los siguientes títulos: *La luz armada*. México: Ediciones Humanismo, 1954.// *Cantos desde lejos*. Lima: Penta Ultra, 1957.// *Simple canción*. Ediciones de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Forma y Poesía - 2- , Lima, 1960. 2da. edición: Cuadernos del Hipocampo, Lima, 1972.// *Las comarcas*. ¿Edición del autor? Lima, 1964.// *Hallazgos y extravíos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.// *Informe al rey y otros libros secretos (1963-1967)*. Lima: Milla Batres, 1969.// *Obra poética*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1974. Esta última edición lleva prólogo de Alberto Escobar; comprende todos los libros publicados por Rose salvo *La luz armada*, omisión lamentable no sólo por tratarse del primer libro del poeta sino porque era un texto hace tiempo inhallable. Comprende además dos libros nuevos: *Cuarentena* y *Peldaños sin escalera*.// *Camino real*. Lima: Eduardo Aguirre Aguirre (editor), 1980.// *Juan Gonzalo Rose - Poesías*. Lima: Editorial Colmillo Blanco, Colección de Arena, 1990. Este libro póstumo incluye una sección titulada "Canciones" con seis textos inéditos en libro, que son las letras de una serie de vales criollos. No se trata, sin embargo, de la poesía completa del autor, ya que no aparecen los libros *La luz armada* y *Las comarcas* ni el conjunto de poemas inéditos denominado "Los bárbaros", del que no se tiene otra noticia. También se ha suprimido el poema "Discurso de la memoria", que pertenece al libro *Informe al rey y otros libros secretos*, por disposición expresa del autor, según se dice en la breve nota de presentación.

Los inicios

Rose nació en 1928 en la ciudad de Tacna, extremo sur del territorio peruano, en la zona fronteriza con Chile. Tacna es aún ahora una ciudad de provincia pequeña y de vida apacible que el continuo tránsito de viajeros y los avatares de un comercio dinámico, consecuencias de su condición fronteriza, no alcanzan a turbar en demasía. La aridez del desierto costero que la circunda, la belleza de alguna playa cercana y unos cuantos valles cálidos y hermosos aportan la cuota de la naturaleza a la realidad tacneña y éstos además le dan el toque rural.

La infancia de Rose transcurre en la tierra natal, cuyas diversas comarcas debe haber recorrido muchas veces con la sensibilidad desplegada si hemos de colegir por las huellas que se encuentran desperdigadas en sus textos. Estudia allí el ciclo primario en una escuela pública en la que su padre era a la vez profesor y director, y luego la secundaria, hasta el tercer año, en un colegio nacional. Hacia 1942 ó 1943 Rose se traslada a Lima donde concluye su escolaridad. En 1945, año crucial en la historia peruana, Rose —que tiene entonces 17 años— ingresa a la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos. En las elecciones generales de ese año (uno de los pocos comicios verdaderamente libres en la vida política nacional) resulta elegido como presidente José Luis Bustamante y Rivero y este hecho significa el inicio de un período de ejercicio democrático pleno que grandes sectores de la población y especialmente las juventudes viven con intensidad no exenta de pasión. La universidad es desde luego uno de los centros principales de la actividad política y de la prédica ideológica. El poeta Rose entra en el torbellino de la acción y asume con claridad la opción revolucionaria al mismo tiempo que su vocación poética comienza a manifestarse. Poemas suyos aparecen en revistas y su figura se hace presencia habitual en los frecuentes recitales poéticos de entonces. Vibrantes manifestaciones, agitadas asambleas, debates y enfrentamientos cuentan también con su presencia de militante convencido. Rose hace además periodismo y se desempeña por algún tiempo como auxiliar de cátedra.

En la literatura estos años finales de la década de los cuarenta son los de la aparición de una promoción particularmente brillante de poetas que desde ese momento, y sobre todo en los primeros años de la década siguiente, protagonizarán una instancia fundamental en el proceso de la poesía peruana en el presente siglo. Están allí, junto a Rose, Gustavo Valcárcel (1921), Javier Sologuren (1921), Jorge Eduardo Eielson (1924), Sebastián Salazar Bondy (1924-1965), Blanca Varela (1926),

Alejandro Romualdo (1926), Washington Delgado (1927), Carlos Germán Belli (1927), Francisco Bendejú (1928), Leopoldo Chariarse (1928), Manuel Scorza (1928-1983), Pablo Guevara (1930), entre otros que conforman el núcleo básico de la llamada Generación del Cincuenta, espléndido grupo de poetas cuya obra rica y variada conforma un conjunto textual de subido valor intrínseco y de notable presencia en la historia literaria nacional.

El golpe militar que en octubre de 1948 derroca al presidente Bustamante y Rivero y lleva al poder al general Manuel Odría cancela bruscamente la experiencia democrática iniciada el 45. Se inaugura entonces un régimen dictatorial, un gobierno “fuerte” (mal remedo de los peores ejemplos del continente), y este fracaso de la democracia en el Perú marca, de manera indeleble y traumática, a las juventudes de aquel tiempo. La represión inevitable e inmediata que el nuevo régimen desata se ejerce con especial rudeza contra las fuerzas de izquierda, los núcleos universitarios y los raleados contingentes de intelectuales y artistas que son los focos de una oposición no por desordenada menos vehemente y sincera. En junio de 1950 un levantamiento popular (que Rose exaltará en un poema de *Cantos desde lejos*) es cruentamente aplastado en Arequipa. Ese mismo año, el joven poeta militante —tiene entonces 22 años— es deportado a México. Lo han precedido o lo siguen otros escritores: Valcárcel, Scorza, Romualdo. Una primera etapa se cierra en su experiencia vital².

La poesía social de Rose: primera manera

La luz armada (inhallable ahora como tantos primeros libros de nuestros poetas) es un breve cuaderno conformado por nueve poemas, de los que hemos podido conocer sólo aquéllos que Rose ha incluido en poemarios posteriores. La metáfora del título explicita con claridad la intención del autor de plasmar un cabal ejemplo de lo que entonces se denominaba “poesía social”. La absoluta disconformidad con la sociedad en que vive y el sentirse en esta circunstancia como víctima del sistema conducen derechamente a la actitud de rebeldía. De la protes-

2 Para la información sobre la vida de Rose hemos utilizado algunos datos contenidos en una nota biográfica escrita por Luis Arana Galindo, que nos ha sido facilitada por el poeta Livio Gómez. También hemos aprovechado información proporcionada por familiares y amigos.

ta y la denuncia a la prédica de la revolución. La poesía –la luz– como arma para conseguir la destrucción de un orden injusto y el advenimiento de otro mejor. Pero el discurso poético de Rose muestra desde estos textos iniciales un elemento característico que andando el tiempo probará ser una línea vertebral de su obra. Aludimos a un particular temple afectivo que brotando de alguna escondida fuente de ternura teñirá desde entonces y para siempre su palabra. Veamos cómo funciona todo esto en algunos de los textos de 1954.

En “Al que ha de llegar”, por ejemplo, un motivo antiguo en poesía, el del hijo que ha de nacer, que ha de “venir/ de mujer en mujer, hasta la mía”, se combina con la postura crítica (cuando el niño nazca su primera palabra será de extrañeza: “¿Esto es el mundo?”) y con la mención revolucionaria (un miliciano muere al mismo tiempo que el niño nace). Así, el advenimiento del nuevo ser vendrá envuelto en “el silencio” del combatiente cuya existencia y cuya lucha se prolongará de algún modo –una nueva forma de paternidad– en la del infante: “con tu voz escribirá su mano”. La supervivencia de la especie y la continuidad del mensaje revolucionario se aseguran de esta singular manera.

En otro poema –“La pregunta”– la intención crítica se logra por la antítesis entre la religión sencilla e ingenua que la madre ha inculcado en el hijo –“si matas a pedradas los pajarillos blancos... si pegas a tu amigo el de carita de asno... Dios te castigará...” y las enseñanzas que al crecer escucha el niño por doquier: “si no amas la guerra.. si no pegas al negro... si no odias al rojo... Dios te castigará”. La construcción anafórica facilita la eficacia expresiva de este texto de estructura bimembre: pasado y presente, familia y mundo, justicia e injusticia.

En “La oración sencilla”, finalmente, hay una primera versión del tema amoroso, pero profundamente vinculado a la lucha por la revolución. Es una invocación a la amada para que acompañe al militante en todo momento (en la “alegría muda”), en la tarea revolucionaria (“cuando vaya en misión hacia el suburbio”), en la tristeza y en la lucha (“ahora y en la hora suprema de la sangre”). El clímax poético llega en la estrofa quinta, trabajada en base a un apropiado uso de la reiteración, que contribuye a un efecto de himno o de canción:

*Al ausentarme,
enciende nuestra fe
bajo el tejado;
y si sientes mis pasos regresando
aviva más su luz;*

y si me tardo
aviva más su luz;
y si no vuelvo
aviva más su luz
("pero cantando")

Si el militante desfallece, la amada debe destruir el amor –“Quiebra mi amor en tu rodilla santa”– y luego seguir adelante en el combate. Un elemento básico de este poema es el recurso a las formas y al léxico religioso (el título, versos como “ahora y en la hora suprema de la sangre”, determinadas reiteraciones) que por entonces utilizaba también Alejandro Romualdo, influidos ambos tal vez por el ejemplo de Vallejo.

En los poemas del segundo libro de Rose, *Cantos desde lejos* (publicado inmediatamente después del regreso del poeta al Perú, pero escrito en el destierro según los propios textos revelan con claridad), el contenido social revolucionario sigue siendo el predominante, pero la voz, trémula por momentos, es la de alguien que está viviendo la dura condición del extraño. Un rápido encuentro de los motivos trabajados en este libro muestra a la par que un fortalecimiento del compromiso con la causa escogida, un enriquecimiento del mundo interior del poeta: el sentimiento se adensa y se matiza, la reflexión asedia nuevos tópicos. Y parejamente las formas se acendran y embellecen. El poeta ha encontrado un sentido a su vida y a su obra y canta su descubrimiento, que lo reconcilia integrándolo al movimiento de la historia: “Desde que tengo un norte/ el tiempo me saluda”. Un obrero más en la edificación de la poesía y de la nueva sociedad, el escritor se complace en esta condición: “Hoy me proclamo Juan sin apellido/ y me ensarto en el dedo una sonrisa”, e invita –“venid a ver”– a participar en su consagración: “... y me consagro campo de actitudes”. Este poema, “Manera de ahora”, puede considerarse una de las versiones del arte poética de la primera etapa de la obra de Rose.

El optimismo que trasunta el poema que acabamos de glosar puede parecer paradójico y aun inexplicable en quien siente en carne propia el peso del abuso y tiene junto a la experiencia directa del sufrimiento la conciencia aguda del mal en la tierra. Pero es que la esperanza es una de las coordenadas fundamentales de la visión del mundo del poeta. No se trata, sin embargo, de una confianza ingenua, sino más bien de la certeza de que de la oscuridad del presente saldrá la luz del futuro (lucha, dolor, muerte, instancias previas a la vida plena). Hay un *leit motiv* en *Cantos desde lejos* que expresa bien estas convicciones, es

el de la resurrección, que lo encontramos en "Si España resucita" (en forma de estribillo y de exclamación final: "Por eso ¡resucita!"), en "Adhesión a Arequipa" (poema en tres estancias, inspirado en el movimiento popular de junio de 1950; la primera es la ciudad en paz, la segunda "la hora de la muerte", la tercera la de la resurrección del pueblo herido: "Y así resucitaste").

Variaciones del mismo tema se dan en "Responso en rosa" (de la rosa sembrada en la tumba de un militante florecerán mil rosas —una para cada soldado— "y el mundo será sólo un rosal encantado/ dando sombra de paz") y en el poema "Aun", en el que luego de la anáfora "aun" ("aun si la guerra es desatada... aun después de todo esto") se dice: "... crearemos el aire jubiloso/ y una grieta de rosas en la pared del tiempo". La misma idea reaparece finalmente en las dos elegías del libro: "Así cantaba Maiakovski" y "A León Felipe".

Dos de los textos de este libro nos parecen particularmente bellos y a la vez singularmente expresivos de sus temas fundamentales, la patria y la revolución. Son "Poeta en la costa" y "Carta a María Teresa", que revisaremos luego con alguna detención.

"Poeta en la costa" es un poema en dos partes en el que la condición desértica de la costa peruana sirve de base para un logrado juego simbólico que tiene como pieza clave al agua. Ésta se eleva así a la categoría de símbolo bisémico, ya que alude tanto al líquido elemento que acabará con la aridez del suelo cuanto a la revolución que cancelará la injusticia. "Caminé por la costa de mi patria/ buscando los pezones/ de la estatua del agua... y en todas partes sólo/ me encontré con la arena/ tiranía y arena/ arena y muerte". Y en la segunda parte: "Y sin embargo digo:/ mañana vendrá el agua... De esas trucas, de esas secas, de esas ciegas/ miradas saldrá el agua"; versos en los que se alude al llanto de la madre, a la desesperación del prisionero, a la muerte del militante, respectivamente. Por eso la conclusión final explicita sin ambigüedades el sentido del poema: "Porque en mi costa, en mi Perú de arena/ los sueños conquie envuelvo mi cabeza/ han de llegar andando sobre el agua".

La "Carta a María Teresa" (la hermana pequeña) explica el origen de la inclinación de Rose hacia la poesía social y en esa misma medida puede considerarse también como un "arte poética" (complementaria de la que se presenta en "Manera de ahora"). El poeta que debe ser para la niña "el hombre malo que hace llorar a mamá" se pregunta: "¿por qué no he amado sólo/ las rosas repentinas/ las mareas de junio/ las lunas sobre el mar? —es decir, los motivos clásicos de la lírica pura— y ha ama-

do en cambio “la rosa y la justicia,/ el mar y la justicia,/ la justicia y la luz”. La respuesta ilumina el génesis de su palabra: el poeta espera que la hermana comprenda su actitud y su protesta, su verbo enérgico y su postura radical y que a la postre la causa justa triunfe: “Cuando esa hora suene... iremos de la mano/ por las calles de Lima,/ en trinidad de gozo/ la risa de mamá”.

El exilio: lejanía de la patria y de la infancia

Volvamos a considerar la vivencia del destierro, “centro vital interno” (que diría Spitzer) de *Cantos desde lejos*. Hallamos así algo inesperado. El poeta sufre un doble exilio: extrañamiento de la patria es la causa de uno, el transcurso del tiempo que lo aleja irremediabilmente de la infancia configura el otro. Y aunque el primero es ciertamente el más aparente, ocurre que la nostalgia de la niñez se entremezcla con el sentimiento del país remoto (familia, amigos, paisaje) para constituir la subterránea corriente de la que brotan estos textos, entre los que se cuentan algunos memorables. Examinaremos varios de estos poemas.

En “Reloj de sombra”, por ejemplo, el sentimiento de la ausencia se exacerba y hace que el poeta en “tardes en que el tiempo llega cada tres días/ y la patria se aleja, sangre adentro” profiera desgarrado apóstrofe: “Señor cónsul, dadme lo que me sobra/ de tanto hacerme falta/ (deseo un cuarto de hora exacto de mis huertos), dadme cualquier camino que termine en el mar,/ un pedazo de polvo pisado por mis muertos/ y un recuerdo peruano que no me haga llorar”. De similar modo, en “Las cartas secuestradas” el poeta en tierra extraña siente un deseo de comunión general, de comunicación profunda con todo lo que ama y está distante. Pide así que le escriba una carta la que le “hizo los ojos negros y la letra gótica”, “aquella amiga...” y “redacte una carta pequeña/ mi hermana abecedaria y pensativa”. La dolida enumeración prosigue reclamando carta de “los muertos de mi infancia”, de “las novias que se marcharon”, de los “amigos hasta el vino torturado” y hasta de la naturaleza de la tierra añorada: “duraznos de mi tierra: que me escriban,/ vientos los de mi rambla: que me escriban”. El hombre que “sabe vivir por una carta” es también aquel que dice en otro poema “Morirse en el destierro: eso es morirse” (“Asesinado en el destierro”).

Podríamos seguir citando otros ejemplos que revelan la honda huella que cava en la sensibilidad de Rose la experiencia de la forzada ausencia de su país. Pero los acotados nos parecen suficientemente expresivos. Prestaremos atención ahora en cambio a aquel otro exilio, el de

la infancia, al que aludíamos líneas arriba. La consideración de un menudo objeto material –un vaso– en el que se concentran recuerdos de la niñez, sirve de base para un poema en el que este nuevo tema encuentra su mejor expresión. Intuyendo que el vaso ha sido roto se exclama (luego de haber dicho “¡Cómo ha podido contener, él sólo,/ el agua toda que bebí en mi infancia!”): “... y toda el agua de mi infancia rota/ cayó en mi alma, viuda de ese vaso”. Y más adelante: “... desde aquí estoy viendo... el agua de mi infancia derramada”. Se revela después la intuición que lo angustia: “... alguien ha roto el vaso donde un niño/ supo peinar la sed de lo jugado”, para suplicar y advertir por último: “Por eso insisto:/ guardad las cosas del que está lejano,/ defendedlas de los vientos terribles de la mano”. Es evidente acá otra vez la habilidad en el manejo de la técnica del símbolo: el vaso dentro de la economía del poema es el utensilio concreto que se utilizó en la infancia y a la vez instrumento de alusión plural a esa misma infancia, a la vida familiar de entonces, a la melancolía que nace de la constatación de la definitiva lejanía de ese tiempo ido, al ansia de aferrarse a ese pasado querido e idealizarlo, todo dentro del ámbito de la polisemia característica de una determinada variedad de símbolos.

Hay varias otras apariciones de la nostalgia de la edad infantil. Así, en “Carta a María Teresa” se lee: “Fui un niño como todos./ También mi infancia/ la atravesaba un río/ y tenía una hora misteriosa/ en la cual las palomas/ a mi alma obedecían”. Y luego el reclamo desesperado: “... devolvedme mi escuela de palomas,/ mi casa frente al mar”. Igual temblor de sensibilidad sacude la descripción del paisaje en “Poeta en la costa”, que termina así: “... familiares paisajes de mi infancia”. En la soledad del exilio, el país y su recuerdo, la evocación de los años infantiles se constituyen focos principales de la emoción que el poeta transforma en versos. Debemos referirnos finalmente al poema “Contrapunto de la patria”, que es como un compendio de la relación compleja y contradictoria del poeta con el Perú en los años que van de 1950 a 1956. El poema está planteado como un diálogo en el que habla sólo el artista, pero la patria responde a través de la propia palabra memorativa o admonitoria del escritor. Si el diálogo se hacía antes a solas (“Patria... antes hablábamos a solas”), hoy esto ya no es posible, porque los sufrimientos de miles de peruanos, la huella de aquellos que murieron en la lucha, los propios pesares del poeta, se elevan entre ambos y convierten el contrapunto en una relación múltiple: “Si me dices muchacho,/ y yo te llamo hermosa,/ un muerto entre nosotros se levanta”. Relación compleja por cuanto el creador se siente intérprete de la multi-

tud peruana: "... y saber que en mi voz miles de voces se empinan por besar tu oído". Entre el poeta y la patria están, pues, "muertos esperándote con los ojos abiertos", "... muchachos, ancianos escribiéndote cartas... hombres de sed muriendo... pescadores negros en alta mar perdidos", todos los que "... seguirán remando mientras no den contigo". El retorno finalmente se avizora: "El día del regreso, de mí no les preguntes:/ en todos he de estar./ Con los que acá se pudran/ me quedaré dormido,/ con los que a ti retornen/ caminaré en el mar". He aquí una hermosa, poco frecuente manera de hacer poesía social: el poeta asumiendo la representación comunitaria, su verbo transfigurándose en mensaje colectivo.

Los poemas del retorno

Cuando Juan Gonzalo Rose vuelve al Perú escribe una colección de poemas que bajo el título general *Retorno a mi cuarto* figuraron primero en *Hallazgos y extravíos*, aquella especie de antología personal que Rose publicara en México en 1968 y ahora en *Obra poética*. *Retorno a mi cuarto* comprende tres partes: "Palabras en el sendero", "Retorno" y "Simple canción". Esta última se publicó como libro independiente en 1960 y sobre ella (el único libro dedicado enteramente al amor) volveremos luego. Nos limitaremos ahora a la consideración de los poemas específicamente centrados en la emoción del regreso.

Una primera constatación se impone: estos poemas son diferentes a los que conforman *La luz armada* y *Cantos desde lejos*, y esto en un doble sentido: ha desaparecido el tema social, el canto revolucionario y consecuentemente se ha desvanecido también el tono airado y con él la imprecación dura, el apóstrofe exacerbado, el verbo "armado". El poeta ha vuelto a su país, ha culminado el largo, sufriente periplo del exilio, el círculo de este primer peregrinaje se ha cerrado. Lo dice él mismo en el poema significativamente titulado "Círculo": "Estoy/ tan suave/ ahora/ que si alguien reclinase su rostro sobre mi alma/ bastante me amaría... Primera noche en el Perú...". Aquello que el exiliado reclama con angustia (recordemos: "... deseo un cuarto de hora exacto de mis huertos... dadme... un pedazo de polvo pisado por mis muertos..."; o sino: "... devolvedme mi patria/ mi escuela de palomas,/ mi casa frente al mar...") está de nuevo a su alcance y el poeta se sumerge trémulo en la dulce emoción del reencuentro.

Cada momento de la vuelta inspira un verso. Así, el descubrimiento de la casa -"Se me concentra el ser en cada mano/ para tocar el aire de

mi casa... se me diluye el ser en la mirada/ cuando transito de mi cuarto al sueño..."—, el abrazo con la madre tantas veces evocada —"Vestida de regreso/ mamá se ve alta..." (Poema "Retorno")—. Hasta las plantas y los animales y las cosas parecen dar la bienvenida al extrañado que vuelve —"En su perfume ascienden los jazmines/ a verme retornar./ Agita, alegremente,/ su triste cola el perro./ Y suenan en sus ojos las cucharas (Poema "Retorno")—. Y descubrimos también cómo era cierto que el poeta en tierra extraña sufría a la vez por la ausencia de la patria y la perdida infancia. Es que de ser un extraño en otras tierras el poeta ha pasado a ser de nuevo el conocido; de sentirse marginal a saberse integrado: "Aquí nadie me ignora, saben perfectamente/ los días que me duelen y cuál es el peldaño/ donde se torna alegre mi escalera".

Y en otra parte: "Ya es hora de sentarme a la sombra de un libro./ Y ser niño./ Por haberme ausentado de la infancia/ un sauce está llorando/ en todos los espejos de mi casa". El tema de la infancia vibra igualmente en aquel poema de la evocación "Estudiantes en diciembre".

Una sola alusión al período triste que acaba de cancelarse: el poema "Elegía nostálgica" (en el que se lee: "argonautas alzados en desgracia"), cuyo más importante sentido es sin embargo el que brota de la comprobación de que la vuelta a la infancia es sólo una ilusión, que la edad del niño está definitivamente terminada ("ya jamás dormiremos en las islas radiantes./ Ya jamás la inocencia") y que por el contrario debe asumirse la actitud de la adultez ("Como vinos aciagos los crepúsculos arden/ en las playas fugaces/ y la regia manzana que mordimos temblando/ se completa de sombra"). La alegre (breve) temporada del reencuentro ha terminado, se cierra el paréntesis de dicha. Ahora hay que vivir, y como una premonición dice el poeta: "Primera noche en el Perú. Y busco amor./ Como en todas las noches de mi vida".

El canto de amor del poeta

En 1960, Rose publica *Simple canción* —plaqueta con trece poemas— que constituye no sólo el mejor testimonio de lírica amorosa dentro de la obra del poeta sino, sin duda, uno de los más hermosos poemas de amor (el libro puede considerarse como un solo poema dividido en varias estancias) que se hayan escrito en el Perú. Pero a la vez, *Simple canción* muestra a un poeta en la plena madurez del oficio, que se complace en el ejercicio de una técnica que —como ocurre en toda gran poesía— se unimisma con el flujo mismo del discurso amoroso, sin constituirse jamás en lastre que entorpezca la libre expresión del sentimiento.

En el poema liminar –“Primera canción”– el poeta confiesa: “No he inventado ninguna melodía” y explica luego: “Los que amaron dirán:/ Conozco esta canción.../ Y me había olvidado de lo hermosa que era...”. El poeta, pues, como vocero de la emoción de todos y de siempre, intérprete colectivo, voluntariamente (modestamente) limitado a esa función. La voluntad del escritor se cumple (quién no ha de sentirse identificado con estos versos) y a la vez, paradójicamente, se frustra. *Simple canción* resulta también expresión personalísima de su manera de amar³.

En la medida que en *Simple canción* se da un gran uso de la imagen, puede resultar ilustrativo –para conocer mejor la índole de la poesía de Rose– practicar un análisis, aunque sea breve, de esta figura tal como la encontramos en esta plaqueta. Para el caso puede servir el poema “Marisel”, uno de los más bellos del libro.

MARISEL

*Yo recuerdo que tú eras
como la primavera trizada de la rosas,
o como las palabras que los niños musitan
sonriendo en sus sueños.
Yo recuerdo que tú eras
como el agua que beben silenciosos los ciegos,
o como la saliva de la aves
cuando el amor las tumba de gozo en los aleros.
En la última arena de la tarde tendías
agobiado de gracia tu cuerpo de gacela
y la noche arribaba a tu pecho desnudo
como aborda la luna los navíos de vela.
Y ahora, Marisel, la vida pasa
sin que ningún instante nos traiga la alegría...
Ha debido morirse con nosotros el tiempo
o has debido quererme como yo te quería.*

Se advierte de inmediato que las cuatro primeras imágenes forman una unidad: todas ellas contribuyen a describir al ser amado. O sea que a un solo elemento del plano real, la amada (A); corresponden sucesi-

3 Sobre el verso “No he inventado ninguna melodía”, Luis Fernando Vidal ha escrito: “No he inventado ninguna melodía, la tarea es más simple, más humana, muy hermosa. El poeta ha de hacer retornar la primera canción con que soñamos, aquella simple canción que compartimos enteramente” (Ver prólogo a la segunda edición de *Simple canción*, Lima: Cuadernos del Hipocampo, 1972).

vamente cuatro atributos imaginarios: A es como la primavera (B), como las palabras (C), como el agua (D), como la saliva (E). Pero ocurre además que cada término de la comparación (B,C,D,E) es complejo, está compuesto de varias piezas menores. Así, la primavera con que compara a la amada no es la primavera a secas sino que está especificada ("trizada de las rosas"). Las palabras son las "que los niños musitan sonriendo en sueños"; el agua es la "que beben silenciosos los ciegos"; la saliva es la "de las aves cuando el amor las tumba de gozo en los aleros". La fórmula general de esta imagen compuesta sería, pues:

$$\begin{array}{ccccccc}
 A & = & B & - & B' & - & B'' \\
 A & = & C & - & C' & - & C'' & - & C''' \\
 A & = & D & - & D' & - & D'' & - & D''' \\
 A & = & E & - & E' & - & E''
 \end{array}$$

de la que se desprende la riqueza de la visión poética.

Si de este análisis formal pasamos a un examen de contenidos, se verá que los términos que sirven de base a la comparación tienen como común característica su delicadeza –primavera, palabra de niños, agua, saliva de pájaros–. Y se verá, por último, que no existiendo el parecido real (que la preceptiva tradicional reclamaba) entre A y B, esta imagen, basada más bien en la semejanza de las impresiones que A y B causan en el espíritu del poeta, corresponden sin duda a la especie imagen contemporánea (o imagen visionaria como prefiere denominarla Carlos Bousoño).

En la segunda parte del poema encontramos la única metáfora (imperfecta o impura), "cuerpo de gacela", y luego una imagen semejante a la de las dos primeras estrofas, aunque todavía más complicada ya que ahora el término real –A– es también complejo –"la noche arribaba a tu pecho desnudo" (que encierra en sí otra imagen más pequeña: "la noche arribaba")– y el plano imaginario –B– es semejantemente complicado: "como aborda la luna los navíos de vela". La esfera de contenido ofrece, como en el primer caso, connotaciones de delicadeza, gracia, belleza.

El análisis del estrato figurativo en *Simple canción* podría extenderse considerablemente, ya que a pesar de su brevedad el libro ofrece en este sentido innumerables riquezas: el recurso, en algunos textos, a la forma tradicional del romance; el sabio uso de la reiteración en sus diversas modalidades; nuevas, hermosas imágenes ("Me he acostumbrado a ti/ como los ríos al color del cielo..."; "Infatigablemente/ cada tarde/

mi café solitario oscurece el planeta"). Baste lo dicho por ahora y con ello una doble acotación final: el despliegue técnico aquí exhibido ni recarga el texto ni oscurece su sentido, lo enriquece sin privarlo de la simplicidad querida desde el título por el poeta. La canción de amor así lograda se constituye desde entonces en testimonio no perecedero de su amor, del Amor. Palabras cargadas de sentido y de sentimiento que permanecerán aun cuando el amante haya dejado de ser ("... toda agonía/ la puse en mis cantares/ y hoy día mis cantares,/ se van.../ de mano en mano").

Descubrimiento y revelación del mundo

En 1962, Juan Gonzalo Rose emprende una nueva, osada aventura: un viaje de descubrimiento del mundo. El exiliado de antaño es el peregrino incansable de ahora, el inquieto itinerante que en el vuelo imaginario o en el recorrido real (esto no tiene en verdad importancia) va revelando en poesía el pasmo y el deslumbramiento de innúmeras comarcas. El libro que resume esta experiencia se titula precisamente *Las comarcas* y se edita en 1964.

Las comarcas, estación extraña dentro de la obra de Rose, es un libro de prosas poéticas que revelan un marcado virtuosismo en el arte literario y una suerte de complacencia en el propio despliegue formal. La presencia de Saint John Perse ilumina estas páginas que van describiendo puertos, islas, ciudades, paisajes, gentes y costumbres de América. El mundo de la naturaleza y el mundo del hombre descubiertos y revelados desde la perspectiva que da la visión poética constituyen, pues, el núcleo básico del libro que tiene como otra de sus coordenadas fundamentales la nota erótica pulsada con pasión intensa aunque sofrenada.

Las comarcas se organiza en tres libros. En el primero, hay tres secciones básicas –los puertos, las almas, las islas– y algunos textos memorables como el poema "Nocturno de Kingston", intercalado entre las prosas de la sección tercera. El segundo libro se titula "Charlas con Karim", personaje en quien se encarna la figura del hijo del protagonista –narrador de viajes–. En el libro tercero, finalmente, se reúnen textos que son relatos de nuevos viajes, descripciones de otras comarcas. Las palabras finales del libro son como una declaración de fe del viajero incansable: "Alejadme, ventisca, de los puertos seguros, donde la muerte alinea dóciles barberías. Para mí: el hilo fascinante de los rumbos inciertos y las nuevas comarcas que me esperan pronunciando su nombre bajo el sol".

Las comarcas junto con *Simple canción* representan los momentos máximos del lirismo puro dentro de la obra de Rose. El rumbo posterior de su poesía significa una nueva modificación de la que daremos cuenta más adelante. Formularemos antes, sin embargo, algunas otras notas sobre *Las comarcas*. Nos detendremos primero en el peculiar americanismo que vertebra sus páginas. Hay sin duda una voluntad de dar testimonio del continente, pero, a diferencia de muchos otros poetas que han sentido el mismo llamado (Chocano, por ejemplo, estaría en el extremo opuesto de la gama de escritores), Rose intenta practicar una visión en profundidad de la exuberante, variada y deslumbrante naturaleza americana. Para conseguir este enfoque no convencional ni exterior el poeta recurre a la presentación conjunta del ser humano y del paisaje. Pero este surgimiento del hombre en el cosmos americano se logra asimismo de manera poco convencional, es la luz de la intuición poética la que va saltando arbitraria y libre para iluminar, sin seguir un orden preestablecido, gentes, hechos, costumbres. Desde el punto de vista del lenguaje, todos y cada uno de los relatos del libro están formados por series de imágenes entrelazadas de modo tal que esta metáfora continuada y múltiple sirve a la vez de instrumento de captación del mundo y de vehículo para la expresión del conocimiento así adquirido. He aquí algunos ejemplos: "Desasida de la tierra, esplendente, volando contra el viento de la noche, la ciudad agitaba sus alas de murciélago" (p. 83). "En los bosques, cuyos límites quema el viento, sombrías poblaciones incansables se entregan a la danza. Varias veces, los rostros de la luna tatúan sus espaldas. Sombrías poblaciones que de pronto, entre las lluvias de polen, penetran en el Reino del Día Inextinguible" (p. 20). "Nuestra heredad es luminosa y grande; tiene ríos frondosos que lavan la heridas de la tierra; colinas cuyos frutos se confunden con los modales del crepúsculo; islas verdes surcadas por los héroes..." (p. 92).

Advertimos finalmente que en la medida en que el poeta protagonista está cabal, vitalmente comprometido en la aventura del viaje, éste viene a ser en el fondo (y a la vez que todo lo dicho) un recorrido por la subjetividad del artista, un paseo por sus comarcas interiores, privadas. El deslumbrante itinerario del viajero se transforma así en espléndida alegoría de su aventura personal.

Una primera antología personal

En 1968, Juan Gonzalo Rose publica una primera selección de su obra bajo el título *Hallazgos y extravíos*. Junto a muchos textos publi-

cados con anterioridad, el poeta incluye algunos inéditos importantes, organizando todo el conjunto en orden cronológico.

La primera sección se titula "Precantos y elegías" y en ella se incluyen poemas correspondientes a la manera inicial del autor, es decir, a su poesía social (tales como "Vida perdurable" y "Precanto"), junto a otros dedicados a poetas que parecen haber significado mucho en la formación literaria de Rose: León Felipe (con quien mantuvo estrecha relación personal), Nazim Hikmet y Walt Whitman.

Siguen en *Hallazgos y extravíos* textos escogidos de *La luz armada* y *Cantos desde lejos*. Enseguida y bajo el título general de "Retorno a mi cuarto" (revelador como indicamos, ya que éstos son los poemas de la vuelta al Perú luego del destierro) aparecen "Palabras en el sendero" (dos poemas), "Retorno" (seis poemas ya comentados) y "Simple canción" en versión ligeramente modificada con relación a la edición original. La antología se cierra con "Zona de amor" y una selección de *Las comarcas*. En "Zona de amor" se preludia ya la prosa poética de *Las comarcas* ("La rueda") y se incluye un poema largo y hermético –"Amor sobre el cadáver"–, alusivo tal vez a alguna crisis personal de la que el poeta renace purificado: "Ya estoy purificado; Poesía./ Ya podemos mirarnos a los ojos/ como en la tarde de la luz aquella:/ yo jugaba la ronda entre chiquillos,/ y tus manos, temblando, me eligieron".

De vuelta a lo social: el *Informe al rey*

Con *Las comarcas*, la poesía de Juan Gonzalo Rose parece llegar al límite en una de las direcciones que le son esenciales, aquélla que se logra en el juego de la imaginación, en el despliegue metafórico, en el lujo verbal. En esos mismos años, sin embargo, pero principalmente en los años inmediatamente posteriores, la sensibilidad del poeta se abre de nuevo a la inquietud por lo social, aunque de manera muy distinta a la que caracterizó sus libros primeros. Una serie de poemarios –"Discurso del huraño" (1963), "Los bárbaros" (1964), "Abel entre los infieles" (1965), "Panfleto de la soledad" (1966) e "Informe al rey" (1967)–, reunidos todos bajo el título *Informe al rey y otros libros secretos* (1969), dan testimonio de esta renovación poética.

El cuerpo principal del libro está conformado por los diecisiete poemas de *Informe al rey*, significativamente dedicados a "Guamán Poma de Ayala, buen escribano, mal literato, hombre magnífico". La sombra del cronista, en efecto, discurre por estos textos que en un cierto sentido pretenden ser una revisión de algunos aspectos de la historia nacional, una

nueva crónica agudamente crítica, hecha con ánimo escéptico y desencantado. Pero el propósito crítico no se dirige solamente hacia el pasado sino que —y éste sería el segundo y más importante sentido del libro— se ejerce también sobre el presente con talante desmitificador. En uno y otro caso, sin embargo, el texto se halla referido básicamente a Lima, ciudad con la que el poeta mantiene una relación extraña y ambivalente que va del odio al amor, de la censura a la nostalgia (algo similar a la que también mantuvo con Lima Sebastián Salazar Bondy y que encontraría expresión en aquellas hermosas páginas de *Lima, la horrible*).

Una muestra típica de los poemas de *Informe al rey* es "Confidencia", en el que a través de un relato el poeta alude en primer lugar al hecho insólito de que en la Catedral de Lima se conserve con honores el cadáver del conquistador Pizarro, quien, en la nueva historia que el libro propone, no es ya la figura heroica y admirable sino "un ladrón que tuvo permiso para matar... español ganapán, pellejo duro, devoto hasta las cachas". Pero la presencia del cadáver del conquistador en el corazón de la ciudad capital es luego interpretada alegóricamente como una manifestación de la dependencia peruana de lo extranjero. En esta nueva dimensión, el cadáver se interpone entre los amantes, se asoma debajo de las bancas y "al primer descuido moja sus dedos sucios en el vino".

Otro ejemplo representativo del tono del libro que comentamos es "Fe, esperanza y caridad", en el que la pregunta crítica se expresa (luego de referir que "Aquí, mi Rey, se ven por todas partes monasterios e iglesias bellamente tallados") en versos como "¿Y dónde están las catedrales del que jamás creyó? ... ¿Dónde se alzan los templos/ del idolatraz, del que no tuvo tiempo/ para pensar en su alma/ porque sus tripas eran/ más vacías de carne/ que el sagrado misterio?".

Así, pues, el libro discurre como desencantada crónica del ayer y del hoy hasta encontrar finalmente su sentido último en dos textos que consideramos claves: "Predios del Rey" y "Escribano en la balanza". En el primero se descubre que tras el Rey aparente al que van dirigidos los informes y las quejas se esconde el tiempo, verdadero Rey: "¿Quién es el Rey?, ¿quién es el Rey?/ preguntan./ El Rey es lo que queda después de los incendios./ El rey sólo es el tiempo". El poeta escribe para el tiempo o, para ser exactos, para que su obra permanezca en el tiempo, venciendo su acción destructora, corrosiva. Por eso, en el otro poema, luego de describir sus trabajos, el escribano (el escritor) —que antes ha dicho: "¿Quién habrá de escucharlos [sus escritos]... / Nadie./ Nadie."— revela su esperanza y el sentido de su obra. Transcribimos completos los versos finales que pueden valer como (otra) arte poética de Rose:

*Pero entre los aperos de tus largos veranos,
¡oh Rey del Exterminio!, seguirás
encontrando mis mensajes:
éste es mi oficio.
Y esta fugacidad:
todo mi reino.*

El texto poético como abolición de la tiranía implacable del tiempo que pasa y destruye. La poesía –frágil construcción de palabras– resulta triunfante, sin embargo. Testimonio imperecedero de una sensibilidad y de una realidad. «Palabra en el tiempo», como diría Holderlin.

Las otras cuatro breves colecciones reunidas en este volumen muestran diversos caminos emprendidos por Rose (algunos ya conocidos). Así, “Los bárbaros” es como una prolongación de *Las comarcas*, mientras que “Discurso del huraño”, “Abel entre los fieles” y “Panfleto de la soledad” parecen preludiar la reflexión poética del *Informe* o, en otros casos, renovar el tema amoroso y el pensar acerca de la poesía.

Los cuarenta años del poeta

Así como Eladio Linacero (el protagonista de *El pozo* de Juan Carlos Onetti) dice que “un hombre debe escribir la historia de su vida al llegar a los cuarenta años, sobre todo si le sucedieron cosas interesantes” (y lo hace), el poeta Rose, a sus cuarenta años, decide, de similar modo, escribir un poemario que es ciertamente una especie de recuento o revisión de la experiencia pasada, pero también un aflorar de antiguas o nuevas obsesiones: la muerte, el amor, la soledad, el sentido de la vida. Este libro –fundamental en la trayectoria literaria de Rose– se titula precisamente *Cuarentena* y ha sido publicado por primera vez en el volumen *Obra poética* al que hemos aludido en la introducción.

En uno de los textos básicos –“Razón - 40”– el poeta habla en tono confesional (que es el tono predominante en el libro) y dice: “Cuán/ derrotadas/ mis hurganzas laicas,/ mis deseos de ser/ razón vidriante,/ mis marxismos”, en versos teñidos de cierta amargura que valen, es evidente, como una autocrítica. Más adelante se define a sí mismo como un niño: “El mismo/ niño añón/ hoy/ sigo siendo”, y este reconocimiento tiene carácter de algo definitivo: “niñón de he morir,/ niñón de marras”. Es el mismo realismo escéptico que en otro poema lo hace exclamar: “He roto la tela de araña/ y no soy feliz”. Y también: “Ya puedo

derrumbarme/ entre mi propia vida: / atalaya de viento/ que no fue avizorada./ Y jamás en lo inmóvil/ construida”.

Pensamos, sin embargo, que es la presencia casi obsesiva de la muerte una de las coordenadas básicas del libro. Hemos anotado ya que la muerte está presente en alguna de las obras anteriores de Rose (especialmente en las iniciales). Pero era entonces la muerte del combatiente y la arraigada esperanza de que de ella brotase una nueva vida no personal sino colectiva. Ahora es, en cambio, la desnuda imagen de la muerte la que, ominosamente, se apodera de la preocupación del escritor y alcanza a reflejarse en sus palabras. Veamos algunos textos representativos; en “Encuesta”, como presidiendo toda esta reflexión poética sobre la finitud del ser humano, leemos: “¿Y quién, cómo seremos/ al morir?...”; asimismo, en “Medianoche a los cuarenta”: “¿Y si mañana me muero?/ ¿Y si me muero antes/ de mañana?/ Terror vestido”.

Claro que el poeta dirá con elegancia: “No es el temor/ a la muerte, es un simple/ miedo al sueño”, pero lo cierto es que, como lo dice en otro lugar del mismo libro, él sabe que “a la vuelta del pórtico/ el olvido/ y la muerte nos miraban...”. Varios otros ejemplos semejantes pueden encontrarse todavía, pero creemos que los aducidos son suficientes para demostrar la importancia de este tema en el último libro del autor que estudiamos. Solamente quisiéramos añadir uno final y especialmente expresivo que figura en el poema “Tocata y fuga”, que transcribiremos completo por considerarlo de especial interés:

*Te busco, Muerte. Te busco
y no te encuentro.
Entre la nada te busco
y te busco
entre la gente.
Y no te encuentro.
Pero cuando tú
me busques...
todo será diferente.*

La presencia de la soledad como un subtema (especialmente claro en el poema “Carta nocturna a mi soledad”) confirma la atmósfera pesimista de *Cuarentena*, la deliberada búsqueda en el mundo de la experiencia pasada de aquellas regiones oscuras y frustrantes. Es evidente, sin embargo, que algo quedará a salvo de este implacable cuestionamiento. Y así ocurre, en efecto. Lo sorprendente es que no sea la dedi-

cación a la creación poética, por ejemplo, el factor positivo contrapuesto a los anteriores. Es la sensualidad. Es la sensualidad lo único que permanece como valor en el espectro personal del escritor: "Sólo tú permaneces./ Sensualidad, único sentido/ de mi inútil/ salvante / sonrisa ante la muerte". Y junto a este valor redentor, el rechazo a determinadas formas de vida, al conformismo, la resignación y la chatura de ideales. Todo ello simbolizado en un ácido poema denominado "Retrato", en el que luego de describir a un hombre "con cierta inteligencia,/ con 25 años de ir al Ministerio/ y entusiasmado", insiste en lo absurdo de este entusiasmo para determinar apostrofando: "No estás en tus cabalés, Entusiasmo: / a mí/ no me harás eso". La única referencia que pudiera interpretarse como dirigida hacia la poesía o el poetizar viene consignada en la composición titulada "Abismo". El texto se inicia con dos estrofas que serían buen ejemplo de la llamada enumeración caótica. La primera conformada por términos vinculados a la conquista espacial ("pavores de Aristarco", los califica el poeta) y la segunda que reúne diez palabras absolutamente heterogéneas en significado, pero que tienen de común el ser términos de uso más o menos regular y de procedencia anterior al auge de la ciencia interplanetaria (pasado y presente del lenguaje así contrapuesto). Luego de este inicio, viene una confesión: "Las palabras que estaban.../ revoloteando en torno de mi cuna,/ llegadas de mi madre/ como lluvia.../ ya no me alcanzan/ para oírme el quicio,/ ya no me sirven/ para ver el cielo". Hay, pues, como una crisis lingüística personal ante la avalancha de un nuevo léxico, de un nuevo mundo, situación conflictiva que justifica la exclamación final: "Hapasadolahorademiastirpeterrena", que es como un grito de desconcierto y amargura. ¿Significará esto que el poeta Rose optará a partir de ahora por el silencio? No lo creemos. Estamos por el contrario seguros de que una serie de nuevos textos serán pronto evidencia de la apertura de una etapa de renovado ejercicio de la poesía.

Escéptico testimonio de la madurez vital de un escritor (la madurez literaria había sido alcanzada mucho antes), *Cuarentena* es un libro pleno de riquezas, merecedor de una exégesis amplia que escaparía a los límites de este estudio.

"Los contrarios sentimientos de un pequeño burgués envejecido"

Con la frase que utilizamos como título de esta sección, describe Rose el denominador común a los veinticinco poemas que ha reunido bajo

el título de *Peldaños sin escalera*, el último de los libros que aparecen en el volumen *Obra poética*. Sin compartir ciertamente el calificativo con que se define, es evidente que esta miscelánea compuesta por poemas escritos en diversas épocas y que nunca fueron reunidos en libro, representan bien la polifacética inquietud del creador no sólo en cuanto a los temas sino también en lo que a técnicas se refiere. Encontramos así poemas amorosos, críticos, hogareños, de reflexión, de homenaje a poetas o próceres y hasta alguna muestra de sátira. Son el resumen de una vida de poeta, es decir de una existencia marcada por el sino creador, por la incesante persecución de la belleza hecha palabra.

Nota final

Veinte años transcurrieron entre *La luz armada*, el primer libro del poeta, y *Cuarentena*. Veinte años que significan el cumplimiento de una trayectoria literaria caracterizada por la autenticidad en la actitud creadora y por la búsqueda permanente y en la que pueden, sin esfuerzo, descubrirse tres etapas. Una primera en la que predomina la poesía social, el arte comprometido. Una segunda de ejercicio lírico volcado más bien hacia la subjetividad del poeta, sea en la forma amatoria, sea como un recorrido por comarcas de la geografía, de la imaginación y del ensueño. Una tercera, finalmente, en que reaparece la preocupación por lo social, pero dentro de un temple diferente, de mayor madurez y refinamiento, que se traduce en un discurso marcadamente crítico y escéptico. Pero en todos los momentos de este proceso la calidad y variedad del logro estético, la pureza e intensidad de la entrega a la tarea de creación, justifican que la obra de Juan Gonzalo Rose pueda ser considerada entre las más importantes de la literatura peruana del siglo XX y su figura como uno de los factores decisivos en el florecimiento poético nacional que se inicia hacia 1950.

El presente estudio fue escrito en 1974. Lo reproducimos ahora sin mayores variaciones, sobre todo porque Rose publicó poco entre ese año y el de su muerte (1983). Probablemente lo más significativo en esa etapa final sean las canciones que, musicalizadas por el propio poeta con colaboración de amigos, conforman una serie de vals criollos de gran éxito. Juan Gonzalo, quien escribió alguna vez que “la palabra poética en aciago momento se divorció de la música”, quiso con estas composiciones hacer un intento de fundir de nuevo ambas expresiones artísticas y lo logró de modo casi cabal en varias ocasiones. De este modo pudo además acercar la poesía al pueblo, otro de sus ideales.

Una relectura de la poesía de Juan Gonzalo Rose hecha quince años después de su muerte confirma su calidad y los valores que hemos procurado señalar. Pero el recuerdo de su vida, especialmente de su etapa final colmada de frustraciones y desencantos, de sufrimientos y amargura, nos hace pensar que el de Rose fue uno de los casos más trágicos de desencuentro entre la sociedad y el poeta, de incomprensión social y de marginalidad del artista, que Rose supo asumir, más que como una maldición, como un destino.

Tres aproximaciones a la poesía de Javier Sologuren

La obra de Javier Sologuren (Lima, 1921) constituye, por su calidad y también por su cerrada unidad (*Vida continua* es, como se sabe, el título que la engloba), un motivo de permanente atracción y también una suerte de reto a la vez tentador y difícil para la atención crítica. Varios destacados especialistas la han estudiado ya desde diversos ángulos (Luis Hernán Ramírez, Abelardo Oquendo, Roberto Paoli, entre otros). Nosotros, aunque hemos larga y hondamente disfrutado con los poemas de Sologuren, no habíamos tenido hasta ahora la ocasión de intentar una aproximación crítica. La invitación de Fernando García Viale nos ha puesto en este trance tan arduo como gratificante. Nuestro propósito en esta primera ocasión consiste solamente en trazar tres posibles vías de acceso al mundo de *Vida continua*¹ y recorrerlas en alguna medida y sin estar muy seguros del éxito de la tarea. De aquí el título, estrictamente descriptivo, de este estudio: tres aproximaciones¹.

1. La imagen del navegante (y la del viajero que en ella subyace) aparece nítida y primordial en *Tornaviaje* (1989) y acierta a iluminar directamente un rasgo central y por eso mismo decisivamente caracterizador tanto de la trayectoria vital cuanto de la actitud poética del autor de *Vida continua* que no es sólo el título escogido por Sologuren para las sucesivas recopilaciones de su obra, desde la de 1966 hasta la última y general de 1989 (en la que aparece *Tornaviaje*), sino también otra manera de aludir a una permanente dedicación del escritor, un viaje inacabable, un navegar sin descanso, un continuado vivir en el ejercicio de la poesía. La consideración de esta metáfora que aparece significativamente en el libro que cierra por ahora el vasto ciclo creador de Sologu-

1 Todas las citas se refieren a la siguiente edición: Sologuren, Javier, *Vida Continua (Obra poética 1939-1989)*. Lima: Editorial Colmillo Blanco, Colección de Arena, 1990.

ren que se abre en 1939, nos habrá de servir para intentar una primera cala en este admirable universo poético del que no resulta en modo alguno hiperbólico decir con José Miguel Oviedo que es el resultado de un trabajo que va “de perfección en perfección”. Navegar es naturalmente viajar, ir de un punto a otro (“entre lo que dejé y lo que me espera”), pero además pareciera postularse en estos textos que el navegar es imagen del vivir y a la vez del trabajo poético en general y también de la escritura de cada poema en particular, ya que a ambos momentos del proceso poético les conviene la descripción que encontramos en el texto: “la enésima aventura/entre la naciente/primicia de la a/y el zigzag postrero de la zeta... dentro de los consabidos confines de la página” es la aventura que el navegante/poeta inicia al comenzar a escribir este libro.

Si esto es así, resulta lógico que las diversas partes de *Tornaviaje* tengan títulos vinculados a la idea central de que el navegar (el viajar) es el vivir (el poetizar). Así, “Proa contra el tiempo”, “Escalas”, “Ícaro”, “El puerto que no cesa”. Retengamos por ahora algunos fragmentos de “Escalas”, en los que van apareciendo, transfiguradas por el impulso creador de la imaginación poética, ciertas estancias del itinerario del artista que comienza afirmando que aunque no es Homero, Virgilio o Dante (“no fui auriga de las furias de mi pecho/ni descendí sin mi sombra a los infiernos/ni canté el canto que provoca/el insomnio de los muertos...”), batalla sin embargo día y noche contra el “áureo legado/y sus promociones muertas” (¿podría entenderse contra la herencia del pasado literario asumida imitativamente, sin originalidad ni audacia?). Diremos luego que la primera escala “en ese ardiente viaje” fue “a favor de la noche/bajo las mondados estrellas/tendido y arrastrado/por el resuello oceánico...” (versos importantes además porque en ellos reaparecen otras líneas básicas de la temática de Sologuren: el mar y la noche). Otra escala lo llevará a estar frente a planetas, frente a mares, asistirá a “las risotadas silenciosas del sueño/al intercambio de las máscaras” como “peregrino mil veces extenuado” que cree a veces estar tocando el límite, escuchar los sonos de ese canto final en que se iluminarán “ese quizá y ese para qué y ese por fin”.

Pero tal vez lo más interesante del periplo de este “navegante... solitario embarcado en su contienda... amarrado al gobernalle... sin nada encima salvo el cielo... pero terco en el asombro/y el

atisbo/de los oscuros fondos giratorios/del piélago todavía sin nombre” sean las estaciones que tienen que ver directamente con su tarea de creador de poesía; por ejemplo, cuando apunta que de estos viajes le quedó “la vuelta hacia mí mismo/al quimérico aleteo de la palabra soterrada/sonidos con los que intenté/ir más allá de la mudez terrestre” (palabras en que se insinúa toda una concepción del quehacer poético que en la medida en que bajo diversas formas se reitera a todo lo largo de la obra de Sologuren parece ser la fundamental). También es importante anotar que los viajes le permitieron percibir “la belleza de la frase...” que pudo “repartirse entre el hervor audible/y la sabia ingerencia del silencio”, ya que la deliberada combinación de sonidos y silencios es otro rasgo típico del discurso poético de Sologuren; de igual manera que aquellas otras referencias al sobrevuelo de “la cresta prosódica del verso” que le permite entrar “en este nuevo orden/alado del sonido” cuyo trato hace exclamar al viajero: “He aquí me dije/la más alta y profunda/alegría del hombre” (como una nota al margen, imposible al ser desarrollada ahora, anoto que en todo este tratamiento del tema del sonido, de la “infinita oceanía de la música”, me parece ver una reminiscencia de la famosa “Oda a Salinas” de Fray Luis de León y su teoría filosófico/poética de la música).

El diario de viaje del poeta registra todavía otra mención importante referida precisamente al rol que en su poesía han tenido otros autores: “mieles y aguijones en mi lengua/la obra ajena fue/parte de mi experiencia...la palabra/dejó de ser ajena/para ir siendo mía y a la vez de todos...”. Cumplido reconocimiento del rol de la tradición dando pábulo a las nuevas creaciones y afirmación también de la intertextualidad tan mentada en el discurso crítico contemporáneo.

La parte final de *Tornaviaje*, “El puerto que no cesa”, presenta no sólo una múltiple reiteración de la imagen matriz “soy navegante” en tres variables, sino además la explicitación de que el viaje no puede interrumpirse, no cesa desde el momento en que se inicia, “se comienza y nada ni nadie/reposa/mientras viva/la rosa ebria de los vientos”. No obstante, el viaje no es totalmente indefinido, todo a la postre corre hacia “su incoloro acabamiento/su último zigzag” que se representa en una frase a primera vista críptica, “blanco en lo blanco”, en la que empero entendemos (creemos entender) que el fin de ese viaje creador del poeta, el cierre de

esa vida continua que es poesía continuada, ininterrumpida vida en olor de poesía, sólo podrá darse cuando sobre la insondable blancura de la página en blanco dejen de trazarse los negros signos de la escritura y sea entonces, blanco sobre blanco, sea ahora sí, la mudez no deseada, sea el silencio que es casi como la muerte. Quizá por esta vía se ilumine incluso el sentido profundo del título *Tornaviaje* (viaje de regreso según el diccionario), ya que el silencio final, la forzada impolitez de la página blanca se asemeja, es como un regreso a la misma blancura intacta, todavía no hollada en el momento previo a cuando se desencadene la vocación/pasión por la escritura. Desde este punto de vista, el diseño global de *Tornaviaje* se nos presenta, entonces, como un círculo que se abre y se cierra en la blancura de la página no escrita.

A un costado de todas estas interpretaciones de *Tornaviaje* (y de otras que pudieran hacerse de este libro fundamental que es como una suma o compendio del proceso de la poesía de Sologuren) hay una de máxima importancia que nace de la simple consideración del título de su primera parte: "Proa contra el tiempo". En efecto, se alude aquí, de manera concisa pero altamente expresiva, a una de las características esenciales de la obra literaria de buena calidad: su capacidad de permanecer indiferente frente al implacable, inevitable y corrosivo paso del tiempo. Un poema, un libro de poemas, una obra poética nacen siempre con esa intención de durar para siempre, de perennizarse, de rebasar holgadamente los estrechos límites cronológicos de la vida de su creador. Son, pues, una proa levantada contra el tiempo, al que lograrán vencer en la medida de su pleno logro estético. Así, aunque el viaje del artista concluya, su obra quedará enhiesta a pesar y contra el indetenible discurrir del tiempo.

2. Revisando algo de lo mucho que la crítica ha escrito sobre Javier Sologuren encuentro una afirmación que me parece de una notable exactitud. Pertenece a Roberto Paoli y dice: "Sologuren es un lírico extático frente al milagro de cada instante..."². En efecto, tal es la impresión que se recoge leyendo especialmente al primer Sologuren, aquél cuya obra va de *El morador* (1944) a

2 Paoli, Roberto. "Palabra y silencio en las texturas de Sologuren". En: *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*. Firenze: Università degli Studi di Firenze, Stamperia Editoriale Parenti, 1985.

Folios del enamorado y la muerte (1980), en cuyos textos es perceptible cierto deslumbramiento y gozo ante el descubrimiento o la simple contemplación de variados aspectos de la realidad subjetiva u objetiva y una actitud que en algunos momentos pudiera denominarse celebratoria ante tales constataciones. Por lo demás y aparte de hacerlo en los textos poéticos, algunos de los cuales comentaremos más adelante, el propio poeta ha confirmado este tipo de apreciaciones en diversas ocasiones. Así, al responder a una de las preguntas con que lo encuesta Miguel Cabrera³, afirma el poeta, hablando de *Estancias*, que el común denominador de estos poemas "es la exaltación de determinadas realidades de una manera lo más íntima posible... Son, por tanto, invocaciones a diversas realidades, tanto materiales como humanas...". Y luego señala expresamente el tono celebratorio al decir que las *Estancias* al ser tomadas aisladamente "pierden su rumor celebratorio y coral, por cuanto *Estancias* posee un núcleo de exaltación de la naturaleza y el hombre". Y más adelante, en la misma entrevista, pero refiriéndose tan sólo a la relación de su tarea poética con la naturaleza, Sologuren ha insistido: "Mi poesía se nutre mucho de las experiencias de la naturaleza. Ésta me ha provisto de todo un arsenal de referentes, que se han convertido en metáforas e imágenes".

Si, lejos de toda intención exhaustiva, quisiéramos señalar los principales aspectos de la realidad ante los cuales el poeta, colocado en la postura de contemplador o descubridor, accede al deslumbramiento o al éxtasis, habría que señalar que hay un primer breve momento (el de *El morador*, 1994, básicamente) en el que, como ha visto tan agudamente Abelardo Oquendo⁴, es la palabra poética en sí misma, el trabajo que en base a ella lleva a la construcción del poema considerado como objeto verbal bello, lo que interesa al creador. Sentencia con justeza Oquendo: "Lo único que importa es el poema como objeto hermoso, como una aproximación a la poesía, valor en sí y que se sostiene a sí mismo". Pero a partir de *Detenimientos* (1949), la naturaleza en general y también el hombre en particular empiezan a ocupar el

3 Cabrera, Miguel. *Milenaria Luz - La poesía de Javier Sologuren*. Madrid: Ediciones del Tapir/ensayo, 1988.

4 Oquendo, Abelardo. "Sologuren: la poesía y la vida" (prólogo a: Sologuren, Javier. *Vida continua*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1971).

centro del espacio contemplado. La ejemplificación desde este poemario hasta bien avanzada la trayectoria de Sologuren se torna tarea fácil, pero naturalmente imposible de agotar. Recurrimos por ello solamente a algunas muestras especialmente representativas. Por ejemplo, el texto inicial de *Detenimientos* (que lleva, por lo demás, un significativo epígrafe de Rimbaud: "Assez connu. Les arrêts de la vie./O Rumeurs et Visions"), en el que se percibe como una morosa delectación del lenguaje de la descripción: "Hallo la transparencia del aire en la sonrisa; hallo la flor que se desprende de la luz, que cae, que va cayendo, envolviéndose, cayendo por las rápidas pendientes del cielo al lado del blanco y agudo grito de los pájaros marinos" (p. 27). Obviamente, si tenemos en cuenta las frases del poeta acotadas líneas arriba, la contemplación (acompañada ahora de invocaciones) se halla ricamente mostrada en *Estancias*, breve libro en el que se habla de la noche, el mar, la nieve, la flor, la mañana, el árbol, la vida, el agua, la primavera, el otoño, realidades que al ocupar lugar preferente en ese arsenal de referentes del que hablaba el poeta, reaparecen una y otra vez.

Sin embargo, si hubiera que escoger entre los elementos naturales aquéllos que más frecuentemente motivan el contemplar/poetizar de Sologuren, habría que señalar al mar y a la noche. Aquel registra su presencia muy tempranamente en el discurso poético del autor y ya desde entonces su rostro y su misión, caros al poeta, están definidos. Hay, en efecto, en *Dédalo dormido* (1949) un texto emblemático, "La visita del mar", en que no sólo está la visión bellamente expresada: "casto sonámbulo entre materias corrompidas/ola sedosa que tristemente espejeo... El aire de la noche, tus dedos ciegos, celestes/tu profunda seda, mar, ardiendo quietamente", sino también la constancia de lo que el mar significa para el creador: "Toda palabra es mía cuando estoy a la orilla/de tus ojos, mar todo silencio es mío... o estoy en mí, o no soy mío, viento son mis ojos,/mar, ahora que te miran, ahora que tu rostro/me alza largamente despierto en el vacío,/blanco corcel yo mismo, inmaterial, desnudo..." (p. 43). Hay, pues, una especie de poder estimulante, fecundante en el mar: "el mar que mira como ciego/inmemorial mutilo mármol/desgarrando su blanco sueño/en sueño vigilante me ha trocado" (p. 111); y también: "Giro, Mar, sobre tu aliento/De ti salí, hacia ti vuelvo./Soy tu fábula, tu espuma;/y tu anhelo, tu sueño/indescifrable/me palpi-

ta la marea/de la sangre" (p. 80); y todavía: "el mar se hizo destino/se extendieron sus páginas/y una mañana súbita/de bruces me echó en ellas" (p. 211). El poeta que en *La hora* (1980) dirá: "me he bañado en las fluctuantes/nociones del mar/soy encaje de sal en el madero..." (p. 213), es naturalmente el mismo que en 1948 (*Vida continua*, primera versión) salmodiaba ya como una letanía: "Todo, todo hacia el mar" (p. 55). Y en lo que se refiere a la noche, que está presente antes incluso del primer libro ("La Noche toda música/en el cielo y en el mar...", poema de 1940, p. 14), registra también continuamente su presencia, como en "Pie de la noche" (p. 34), "Torre de la noche" (en que el poeta pide a la Torre de la noche allí "donde no está la luz", pero donde se "lee la sangre común en rasgos infinitos... un leve animal sacude sin saberlo la pena o su cabeza... el golpe de nuestros sueños es de dura nieve...", p. 56) y en "La noche de Miconos", por mencionar sólo unos cuantos textos. Así, "la noche que vibra su baraja./Su irónico resorte me ha lanzado/una cifra de frágil escritura/un guijarro sonámbulo de luz" (p. 75) es, como el mar, un desencadenante de la escritura poética a la que en algún momento el poeta terminará confesándose: "Yo, Velador,/me confieso a ti,/Noche,/bajo mi lámpara" (p. 97).

Parece indudable la presencia fuerte de esta línea contemplativa frente a la realidad, el éxtasis del que hablaba Paoli, "la contemplada/dicha/la gozada" (p. 117), y sin embargo no todo acaba en la pura contemplación, ya que "toda flor me lleva más allá" (p. 220). Hay una suerte de trascender a lo poseído por la contemplación, y el poeta mismo, en la entrevista de Cabrera, explica: "Poseo esto, pero todavía hay algo más allá, y quisiera también ir a ese más allá". Una última iluminación sobre el trato con la naturaleza figura igualmente en la indicada, importante conversación: "Bueno, esto es para mí la naturaleza: un ámbito vívido y redentor, un ámbito que permite poder expresar los hechos internos".

Debe agregarse que el poeta contemplador no sólo dirige su mirada hacia la realidad externa, sino que también la proyecta hacia su propio ser. Una vez más esta línea básica viene de los comienzos del trabajo de Sologuren: "Desciende a la profunda animación de la fábrica corpórea que opera como un denso vino bajo la lengua ligera" se lee en *Detenimientos* (1947, p. 27) y se prolonga insistentemente hasta sus últimas etapas, como cuando en

Tornaviaje se presenta la memoria de la enfermedad infantil que confesadamente (ver por ejemplo el proemio a la última edición de *Vida continua*, 1989) fue el ámbito propicio para el surgimiento de la vocación poética. Una faceta de esta actitud puede detectarse en el continuo encarnarse o identificarse del sujeto hablante de la poesía de Sologuren en figuraciones como el morador, el desterrado, el antiguo, el enamorado, el velador, el navegante, etc. Siguiendo con detenimiento estas múltiples figuraciones sería posible sin duda elaborar un cabal retrato psicológico sino del poeta Sologuren al menos del personaje, el yo, que dice los textos de su poesía (tarea ciertamente tentadora que alguna vez nos gustaría emprender). Otra dimensión de la contemplación del hombre en general y también de sí mismo, la más singular e insólita, se da cuando el hablante se ve en el acto mismo de cumplir determinadas acciones, merced a un cierto tipo de desdoblamiento: "Veme agitado, veme inclinado, veme/viéndome, flor..." (p. 60) o "... solo/al compás del orden imperante/oyéndome pensar..." (p. 144). Algunas veces la acción contemplada tiene que ver directamente con el acto poético: el poeta frente a la página en blanco ("Yo, Velador,/me confieso a ti,/página,/bajo mi frente, blanca" (p. 97); también, "escribo a mano a máquina/hablándome a mí mismo/escribo la frase suelta/con la palabra secreta/¿alguien sabe la hora exacta?" (p. 202); o "veo leo me apareo/dentro del proceso cifrado y corrosivo/un irse veloz de la sangre en el cerebro/y celebrar su sigiloso retorno/por el circuito cerrado del simultáneo cuerpo" (p. 212). Y las citas podrían ciertamente tornarse innumerables.

Tenía razón Paoli al sostener que Sologuren es un lírico extático. Ahí se encierra una coordenada fundamental de su actitud como poeta, siempre que se entienda que éxtasis, en este caso, no significa inmovilidad permanente ante el esplendor de lo contemplado sino, por el contrario, un continuo moverse de una a otra realidad, deteniéndose sólo y fugazmente en aquéllas que llevan dentro de sí el poder de desencadenar la extasiada contemplación del poeta y su subsecuente exacta, bella, generalmente deslumbradora expresión verbal.

3. Intentaremos ahora una tercera aproximación a la poesía de Javier Sologuren, en búsqueda esta vez de lo que el viejo Leo Spitzer llamaba el centro vital de un universo poético, tarea a la que más modernamente han descrito —entre otros— Georges Poulet y Mihail

Bajtin. El primero al señalar que debe llegarse al *cogito*, al acto original de autoconciencia de cada escritor o “lo que es lo mismo, captar la mente del escritor en el surgimiento y en la acción genética de su poder” para lo cual es necesario “recorrer a través de la obra de un determinado autor, todo el camino de regreso a aquel acto a partir del cual cada universo imaginario se abre”. Y Bajtin al sostener: “Aquí lo más importante es la profundidad: la necesidad de llegar, de hundirse hasta el núcleo creador de la persona, en el que ella continúa viviendo, o sea, es inmortal”.

Naturalmente, no pretendemos agotar esta posibilidad crítica (todo un libro sería necesario para ella) sino formular simplemente algunas reflexiones y practicar ciertos análisis en la dirección indicada, tarea que en el caso de Sologuren se ve facilitada no sólo por la existencia en el corpus que ha creado de una serie de textos que son parciales o abarcadoras “artes poéticas” (algunas de ellas hemos mencionado ya y otras, pocas, las tocaremos luego), sino también porque el poeta ha formulado algunas pertinentes precisiones teóricas. De éstas, la más importante a nuestro entender es la que figura en el proemio a la última versión de *Vida continua* (1989).

Se lee allí: “Mi poesía se ha ido produciendo en círculos concéntricos, a modo de impulsiones que se explayan del centro cordial a la periferia y, en sentido inverso, se remansan luego. Un desplegarse de la inquietud vivencial (nacida como elemental pulsión comunicativa) en el ámbito redentor de la vida natural”. Hay, pues, un centro generador de este cosmos verbal al que el poeta llama “centro cordial”. ¿Será posible describir con mayor exactitud ese núcleo productor, esa especie de fuego interior, de foco, de cuyas llamas van surgiendo palabras, imágenes, poemas? Preguntado directamente el poeta por el autor de esta nota en torno a esta cuestión esencial, respondió que su poesía brota de una vivencia, de un hecho anímico, pero que debe estar teñido siempre de un matiz emocional. Añadió que no bastan los componentes intelectuales para que brote la poesía, la emoción es elemento indispensable en su creación. En la ya citada entrevista de Miguel Cabrera, Sologuren amplía estas opiniones al precisar: “Considero que la emoción es como la sangre misma de la expresión poética. De no haber emoción lo que se tendría serían versos nada más, sonidos, referentes intelectuales, conceptuales y jamás el poema”. Y todavía más explícitamente en la misma con-

versación: "Pero, entonces, quién lo duda, si un componente de la poesía es la imagen, por lo que hay de visual en ella; y otro componente es el ritmo musical, otro indispensable es la emoción, que anima, que *hace vivir, surgir la palabra* y que ésta a su vez se torne vehículo de la emoción" (resaltados de JCP).

Procuremos ahora, con estos elementos, imaginar el camino de la creación poética de Sologuren. Hay primero una inquietud vivencial que se transforma en impulso comunicativo. Pero a su vez esa vivencia generadora nace del contacto con el "ámbito redentor de la vida natural" y lleva en sí misma una descarga emocional que hace que surjan y vivan las palabras que a su vez se convertirán en instrumento comunicador de esa emoción gracias a la cual han brotado. Estamos, pues, en presencia de una concepción y una praxis poética que privilegian lo emocional, pero que no obstaculizan por cierto ni la nitidez y el rigor del discurso intelectual (no hay oscuridades insalvables en esta poesía) ni el despliegue de una vasta, original y muy hermosa imaginaria, ni el fluir de un ajustado ritmo verbal, sólo que todo eso, –pensamientos, imágenes, palabras– vibra como transido por un viento emocional intenso pero recatado y sombrío, discretamente contenido y sabiamente soterrado, como quiere Miguel Cabrera.

De los múltiples y variados poemas que presentan, describen o dan opiniones sobre la poesía, hay uno especialmente interesante. Se titula "Recinto" (1967) y es también un texto complejo en el que se articulan diversos planos de significación. El primero, el más visible, es el que tiene que ver con la muerte, pero vista en este caso, más que como un hecho personal, como suceso radical que acaba de un solo golpe con la vida de un pueblo: "la muerte cayó de arriba a abajo como un puño/inapelable". Se trata de la muerte de un imperio: "lo encerrado [lo enterrado, diríamos] fue el reino". Una serie de indicios, como el *leit motiv* de la conversación, el huaquero, permiten afirmar que sin perder su alcance universal, el texto alude primordialmente al Imperio Incaico. Pero lo más importante para nuestros fines es que el duro trabajo del arqueólogo y el huaquero tratando de encontrar por medio de la excavación testimonios del pasado, se torna alegoría de la tarea del poeta que excava también en su propio ser, en su memoria, en sus vivencias, en su subconsciente para de allí extraer los materiales de su poesía. La imagen escogida es la de las cien mil hojas secas de las que se extraerá el poema. Esta interpretación se halla validada expresamente y con amplias explicaciones en la tantas veces citada conversación con Cabrera. Allí señala el poeta, luego de subrayar las similitudes entre las

dos acciones, que “las dos actitudes fusionadas, las dos acciones constituyen una convergencia dentro del poema”. Lo más importante, sin embargo, es la precisión que el poeta postula: “hay que hacer de estos desechos, de estas cien mil hojas muertas, algo que tenga vida, que tenga sentido: el poema”. Toda esta teoría del poetizar empalma bien con lo que tenemos visto: la contemplación de la realidad es parte de la excavación que hará surgir ese organismo vivo que es el poema (apartado 2). Y también con lo planteado en el primer apartado de este estudio: la poesía como una forma de superar el rigor aniquilador del tiempo y de la muerte. Y si allá veíamos que poetizar es poner “proa contra el tiempo”, vemos ahora que el poema es “ruido o palabra que fuera a quebrantar/la equívoca eternidad de la muerte”.

Henos aquí ahora al término de este triple, convergente intento de acceder al rico universo de la poesía de Sologuren. Pero como (casi) siempre ocurre, la tarea crítica –ese tratar de superar “la ajenidad de lo ajeno” (Bajtín) para aprehenderlo y explicarlo– deja siempre un poso de insatisfacción en quien la practica, en particular si se toma como objeto la poesía, cuya huella en el ánimo del lector/crítico, aunque intensa, ronda a veces con lo inefable. En todo caso, si mucho se ha quedado por decir, de algo al menos estamos ciertos: hemos escogido bien los tres puntos de mira, ya que todos ellos llevan a instancias fundamentales de la poesía de Javier Sologuren, una de las más altas voces líricas de la poesía contemporánea de América Latina.

El símbolo en la poesía de Javier Heraud

Para una lectura superficial o poco atenta, la poesía de Heraud puede parecer extremadamente simple, desnuda casi por completo de artificios poéticos. Pero ésa es una impresión engañosa que se desvanece luego de que una lectura más atenta permita un acercamiento profundo y completo a la breve obra de este poeta (cinco poemarios, menos de un centenar de poemas). Sorpréndenos, entonces, la tensa voluntad de estilo y la clara intención de técnica que se manifiestan no sólo en la cuidada construcción de cada libro o en la delicada arquitectura de cada poema, sino también en el uso seguramente deliberado de un variado repertorio de instrumentos antiguos y modernos del oficio literario. Precisamente por eso la vía del análisis de los procedimientos poéticos puede conducir, en el caso de la obra de Heraud, a un progresivo develar de sus más secretas estancias y a una bien orientada aproximación a las claves de su concepción del mundo y de su actitud ante la vida, especialmente si se la acompaña con un esclarecimiento de las principales líneas temáticas de la obra del poeta. Tal es la empresa que este estudio pretende cumplir, aunque —cierto es— en forma solamente parcial.

I. Los símbolos en la poesía de Javier Heraud

Enseña Carlos Bousoño que la figura literaria llamada símbolo se da cuando el poeta pretende expresar por medio de la referencia a un algo u objeto (que es el símbolo mismo) otro mundo o territorio real (que es lo simbolizado). Lo más característico del símbolo viene a ser “lo difusamente que divisamos el territorio real guarecido tras él”. Este mundo real al que el poeta alude sólo es determinable de modo genérico, no específico. El lector conoce el género de realidad que expresa el símbolo, pero no puede precisar con toda exactitud y certeza la especie

a la que tal realidad pertenece. Así, explica Bousoño, en un poema de Unamuno en que se habla de un voraz buitre que devora las entrañas del poeta, este buitre es símbolo de ciertas angustias, inquietudes, problemas del poeta que desgarran y destrozan su espíritu. Concebimos, entonces, "in genere" la realidad a que el símbolo se refiere —aquellas angustias, dolores, inquietudes—, pero no alcanzamos a descubrir su exacta naturaleza. Éste es el caso general de funcionamiento del símbolo, es decir, el llamado símbolo monosémico. Pero hay también otra clase de símbolo (más complejo y de mayor riqueza expresiva) a la que Bousoño denomina símbolo bisémico. Consiste en que cuando el poeta recurre a un objeto para por medio de él simbolizar algo, utiliza tal objeto no sólo como instrumento o medio de expresar otra realidad que se esconde tras él, sino que simultáneamente se refiere a dicho objeto en su significación propia. Así, en un poema de Machado en que se describe un estanque de oscuras, mortecinas aguas, hay un símbolo, puesto que por medio de tal descripción el poeta quiere mentar sentimientos de tristeza y amargura simbolizados en el agua muerta del estanque; pero es símbolo bisémico porque a la vez el poeta está pintando en realidad a un estanque y a sus aguas, con tales o cuales características. El objeto escogido cumple, pues, una doble función, está al servicio de la bisemia del símbolo.

En la poesía de Javier Heraud creo descubrir como una de sus más significativas constantes la tendencia a la figuración simbólica plasmada fundamentalmente en tres direcciones: el viaje, el río, el otoño.

A. *Un símbolo bisémico: el otoño*

Aunque las alusiones al otoño se hallan dispersas en varias de las obras del poeta, es en "En espera del Otoño", segunda parte del poemario *Estación reunida*, donde el símbolo se da en toda su pureza.

Mediante una sucesión de poemas se coloca al lector en espera (ansiosa, ilusionada) del otoño. Es casi como un obsesivo estribillo el que el poeta entona: "estoy en espera del otoño", y así en larga letanía. Se espera, pues, al otoño como a un gran advenimiento, pero no se sabe aún cómo es el tan esperado otoño. Sólo algunos atisbos son adelantados como primicias: "Otoño sagrado, ¿cuándo recibiremos tus primeras hojas?"; y en otro lugar: "Ahora y siempre / estoy en espera del otoño / del mismo eterno otoño / del otoño de los árboles / del otoño de las luces / del otoño de las casas y las flores". Finalmente, el poeta (teme-

roso de "haber empañado con deseos" al otoño intacto, expresa su anhelo: "estación del otoño / no quiero que me digan / que acaso ya no seas como solías ser: / tenuemente dulce / tenuemente fría / tenuemente amarga". Creado el clima de exultante expectativa ("cantemos al advenimiento del otoño") se desea vehementemente conocer mejor, adentrarse al fin en el secreto maravilloso del otoño, del que no se conoce sino destellos. Y, sin embargo, del otoño no habrá de decir Heraud casi nada en concreto y en eso radica, precisamente, la maestría de este refinado juego de poesía. Más que describirlo en detalle, más que pintar cuadro tras cuadro que lo reflejen, sólo insinúa algunos de sus rasgos mezclados con su trémulo, amoroso aguardar y es entonces que entra en función el doble juego significacional que es propio del símbolo bisémico: por un lado, los versos de estos poemas aluden, no cabe duda, al otoño como determinada estación del año, con su frío suave, con su caída de hojas y flores, con el inicio de las clases: "Empieza el otoño y dulces vientos nos despeinan / nos hacen correr detrás / de sombras pasajeras / recogemos hojas amarillas / y consolamos troncos / parques, bancas, plazuelas. / El otoño nos sacude las gargantas / nos sacude los días / y nos ofrece variadísimos caminos para andar...". Pero, por otro lado, estos mismos versos aluden al otoño como a algo mucho más grande, trascendente y actuante que una simple parte del año. Es más bien como una estación de la vida que habrá de colmar con su plenitud la espera del poeta y de los hombres todos, pero no es posible aprehenderla cabal y exhaustivamente a través de las palabras de Heraud. Cabe por eso preguntarse si en esta nueva dimensión el otoño de Heraud será la felicidad, la realización total de las posibilidades humanas, la consumación de lo larga y ardientemente deseado, o tal vez la instalación de la justicia sobre la tierra, el triunfo del ideal, la abolición del mal. Todo ello y mucho más tenemos derecho a pensar, porque el símbolo de Heraud, fiel a su naturaleza literaria, sólo alude vaga y difusamente, sin precisión, a la realidad que se quiere expresar a través de un algo concreto, en este caso el otoño.

En todo caso, parece evidente que la realidad que se escuda tras la figuración del otoño, aparte de ser de carácter positivo, tiene alguna relación con el ejercicio poético de Heraud. Una edad del tiempo en que la vida será más plena y más cercana y urgente la vivencia de la poesía, tal es solamente una aproximada traducción de lo por definición no determinable. En esa edad el poeta habrá de nacer de nuevo, renovarse: "Nosotros / que nacemos en pleno otoño...", dice, y por eso es seguramente tan vehemente y desesperada la pasión con que él la

aguarda: "Tierra vacía del otoño / nada ya me importa / y sólo me atrae tu irresistible llegada"; y es que como el propio poeta lo dice: "aún no he encontrado / mi meta destinada / aún no he escogido el sendero señalado"; y será en el anhelado otoño, se puede colegir, cuando su destino será asumido, el camino recorrido. Y es también en vinculación con el otoño que la poesía se acerca al poeta y con mayor apremio le exige su entrega: "Por qué me acechas de este modo poesía / por qué me persigues insistentemente?". Y aunque el poeta a ratos parece querer librarse de esta dulce pero exigente tiranía, al final tendrá que confesar bellamente: "porque contra ti, poesía, nada puedo / porque contra ti nunca he podido / porque contra ti nunca podré".

B. *El río: símbolo monosémico*

Si en el caso del otoño, la filiación literaria de la figura parece razonablemente clara —se trata básicamente de un símbolo—, no ocurre lo mismo con el río —otra de las constantes de la obra de Heraud—, que a ratos se ofrece como una visión, pero más generalmente y más fundamentalmente como un símbolo, esta vez del tipo monosémico. Visión es, siguiendo siempre la lección de Bousoño, "la atribución de cualidades irreales a un objeto", y, en ese sentido, cuando Heraud se asigna claramente las características de un río, estaría, pues, plasmando una visión. Pero la dualidad poética, considerada como un conjunto, es, de manera evidente, un símbolo de la vida principalmente y también del cosmos, la humanidad y la creación artística. Este complejo recurso poético (una figura en dos tiempos en realidad) se da en *El río*, el primer libro que publicara Heraud.

Son nueve estrofas que en este caso significan nueve etapas en la elaboración de un amplio edificio de imaginación o, si se prefiere, nueve enfoques distintos hacia un solo punto.

En la primera son la violencia de la corriente del río, el duro golpear de sus aguas, los pilares en que se asienta la composición: "voy bajando por las piedras / voy bajando por las rocas duras... / bajo cada vez más / furiosamente / más violentamente". Esta primera estrofa es también una muestra de cómo dentro de la arquitectura general del poema *El río*, simbólica y visionaria, Heraud despliega otros recursos técnicos de alcance más restringido pero de similar eficacia expresiva. Tal es el caso de los encabalgamientos que suceden (en ésta y en las siguientes partes del poema), cumpliendo la función que les es habitual: reforzamiento de la expresividad de la parte final del verso, el fragmento enca-

balgado. Así, en: "bajo cada vez más / furiosamente", donde es este último contenido el que resulta realzado.

La segunda sección se contrapone a la primera porque aquí la incidencia es sobre la ternura, la delicadeza, la generosidad. Desde el comienzo estas connotaciones se muestran: "soy un río cristalino", para continuar después: "A veces soy / tierno y / bondadoso. / Me deslizo suavemente / ...doy de beber miles de veces / al ganado, a la gente dócil..." (Repárese en el encabalgamiento usado nuevamente con profusión).

El tercer paso marca un retorno a la fuerza ésta vez desatada, a la rudeza: "pero a veces soy / bravo / y fuerte / pero a veces / no respeto ni a / la vida ni a la / muerte... bajo con furia y con / rencor... golpeo contra las / piedras más y más, / las hago una / a una pedazos / interminables..."; "... Los animales / huyen, / huyen huyendo [típica reiteración, muy usada también por Heraud]... cuando / inundo / las casas y los pastos... las puertas y sus / corazones, / los cuerpos y / sus / corazones".

En su primera mitad, la cuarta etapa es como una ampliación sumamente sugestiva de lo anterior: "Y es aquí cuando / más me precipito. / Cuando puedo llegar / a los corazones, / cuando puedo / cogerlos por la / sangre, / cuando puedo / mirarlos desde / adentro". La conclusión es, por el contrario, un retorno a la tranquilidad: "Y mi furia se / torna apacible". Hay en estas cuatro primeras estrofas un alternado juego de fuerza y violencia (I y III) y tranquilidad y suavidad (II y IV) que testimonia una vez más la voluntad de arquitectura estilística del poeta.

La quinta parte habla del "río eterno de la dicha" a la par que parece prefigurar el final del recorrido allá junto al mar: "ya siento las brisas cercanas, ya siento el viento en mis mejillas...".

La alusión a la vida a través del símbolo que es el río se hace bastante clara en la estrofa sexta, especialmente en sus versos impares que conforman una construcción de tipo anafórico y se refieren al río que viaja por las riberas, orillas, pastos, calles, montes, casas y al fin "dentro de los hombres". Los versos impares son una típica "enumeración caótica": árbol, piedra, puerta, flor, mesa, silla, corazón, etc.

La mención de la función poética parece entrecruzar en la séptima estrofa: "Yo soy el río que canta / al mediodía y a los / hombres / que canta ante sus tumbas / el que vuelve su rostro / ante los cauces sagrados".

La breve estrofa octava es una reiteración en la descripción del recorrido del río: baja por las quebradas, los pueblos, las ciudades, las praderas.

La estancia final representa el momento de más alta calidad poética de la obra toda. Es un delicado ejercicio de composición poética en el que la referencia al destino final de los ríos (ir a confundirse con el mar) sirve de instrumento para expresar algo mucho más profundo, el destino final de la vida de los hombres en general y del poeta en particular: la muerte. Pocas veces se hallará una tan bella y delicada manera de decir lo inevitable de la muerte ("llegará la hora... el día llegará..."), consumación que para el poeta es sobre todo el acallarse de su canto ("tendré que / silenciar mi canto / luminoso...") y el dejar de ver su mundo ("no veré más mis campos... mis árboles... mi viento", etc.). Al fin todo se disolverá en una llanura de agua, todo se confundirá en una nueva realidad. La palabra antigua de Jorge Manrique ("Nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar que es el morir") parece resonar, sabiamente asimilada, en estos versos.

C. *El símbolo del viaje*

En la trilogía simbólica de Heraud, el viaje cumple también un rol importante. Aquí el símbolo del viaje se parte en varias secciones, de las cuales unas, aquéllas en que no se alude a ningún viaje, son evidentemente símbolo monosémico; mientras que otras, aquéllas en que aparte de la intención simbólica hay referencia a un efectivo viajar, pertenecen a la categoría de símbolo bisémico. El viaje es un símbolo que no se halla concentrado en una sola de las composiciones o de los poemarios de Heraud, sino que aparece y reaparece en distintos momentos de sus obras; no obstante, la figuración se da con especial insistencia en los poemarios *El viaje* y *Viajes imaginarios*. Debe advertirse que los dos grandes viajes de Heraud, el viaje a Rusia —y otros países de Europa— y el viaje a Cuba, son ambos posteriores a estos poemarios, por lo que sería inútil tratar de encontrar las huellas de tales viajes en estos versos. Ignoro más bien si hubo otros viajes anteriores del poeta, tal vez dentro del Perú solamente, los cuales pudieran haber proporcionado algún material para estos dos libros. En todo caso, lo importante es la dimensión estética y el alcance simbólico del viaje más que la investigación acerca de la carga de elementos autobiográficos que pudiera existir en ellos.

Por lo pronto es curioso advertir que los tres símbolos fundamentales de la poesía de Heraud están expresados en distinto tiempo verbal. Así, el río está en presente: "Yo soy el río..."; el otoño se alza en el

futuro: “Estamos en espera del otoño...”; y el viaje alude al pasado. Dentro de esta coordenada temporal, el viaje parece significar, en varias ocasiones, simplemente el sueño durante el cual se recorre comarcas y paisajes sin fin; pero en otros casos, y más profundamente, el viaje alude a una experiencia interior, quizás a una crisis radical acaecida al poeta en alguna ocasión. Porque el viaje en Heraud expresa fundamentalmente un deseo hondo de descanso, de un descanso que podría significar superación de conflictos íntimos, tranquilidad, ausencia de angustias; pero un descanso así no ha sido logrado en el transcurso del año en que Heraud ha “viajado”, es decir, ha intentado descansar. Se produce entonces ese entrecruzamiento entre dos “entidades fundamentales, el año y el descanso, cuya intensidad varía y cuyos significados se entrecruzan formando la trama interior que sostiene los versos”, como lo ha visto y expresado lúcidamente Washington Delgado en el estudio incluido en el volumen *Poesías completas y homenaje*.

Todo esto ocurre en el poemario *El viaje*. En *Viajes imaginarios*, como el mismo título lo indica y como lo confirma la cita de Luis Hernández que precede a los textos (“viajes no emprendidos / trazos de los dedos / silenciosos sobre el mapa”), parece darse más que nada una suerte de ejercicio de imaginación logrado a través de diversas estancias: viaje por los bosques perdidos, viaje por los sueños, viaje por las calles, viaje por las playas desiertas, viaje por las ruinas ignoradas. Este libro presenta la peculiaridad de no estar escrito en verso, aunque se trata desde luego de unas prosas de elevada calidad poética.

II. Un tema en la poesía de Heraud: la muerte

La muerte no es tan sólo un motivo dentro de la poesía de Heraud, es más bien uno de sus *leit motiv*. Una extraña y conmovedora familiaridad con la muerte y un continuo referirse a ella se dan, en efecto, a todo lo largo de la obra poética, en la cual, en una y otra ocasión, dentro de unos y otros contextos, la terca presencia de la muerte es un hito fundamental.

La certidumbre de que cada hombre lleva dentro de sí su propia muerte (que recuerda claramente a Rilke) parece inspirar las consideraciones del joven poeta. Como “uno está siempre / compuesto / de un trozo de muerte y de camino” no hay razón para temerla ni para huir de ella que se alza siempre e inevitablemente al término del viaje que no sabemos si habrá de ser corto o largo. Así, pues, se explica que diga: “No es que yo quiera alejarme de la vida / sino que tengo que acercar-

me hacia la muerte". No se trata de buscarla (Heraud, recordemos, no quiere alejarse de la vida) sino de aceptar sin grito ni desmayo que hacia ella nos dirigimos como punto final de la existencia. Y entonces se entiende también su decir: "no tuve miedo de la muerte... y supuse que al final moriría alguna tarde entre pájaros y árboles". No temió a la muerte pero tampoco la menospreció o se burló de ella: "Yo nunca me río de la muerte". Ni miedo, pues, ni insensato desprecio. En la misma raíz encuentra su explicación su tranquilo esperar la muerte: "y esperaré la muerte alegremente con mi seco corazón"; y también: "sé que al llegar / ella yo estaré esperando... / o tal vez desayunando". Por eso cuando llegue al fin la hora de la muerte el poeta anuncia: "La miraré blandamente / (no se vaya a asustar) / y como jamás he reído / de su túnica, la acompañaré, / solitario y solitario".

Qué conmovedora e inexplicable; racionalmente hablando, esta obsesiva insistencia en el tema de la muerte en un poeta que iniciaba triunfalmente su carrera literaria; qué sobrecogedora y misteriosa además esa evidente premonición tan precisa hasta en el escenario que en la realidad habría de rodear su muerte: "Yo nunca me río / de la muerte. / Simplemente / sucede que / no tengo / miedo / de / morir / entre / pájaros y árboles" ("Elegía"); premonición repetida con igual detalle en el poema "Recuento del año": "No tuve miedo / de la muerte... / y supuse que / al final moriría / alguna tarde / entre pájaros / y árboles".

"¿Por qué tocamos con nuestras ineptas manos a la poesía, si no sabemos nada de su misterio?", se preguntaba angustiado el maestro español Dámaso Alonso, confesando que la estilística y la ciencia literaria permanecerán por mucho tiempo aún a "orillas del misterio" de la creación poética. Y si esto es cierto de cualquier tipo de poesía, con mayor razón lo es de ésta, en que oscuramente se ha dado una suerte de adivinación, se ha intuido en alguna manera lo futuro. Vallejo anunciando tristemente "me moriré en París con aguacero...", Salazar Bondy escribiendo su "Testamento ológrafo", Heraud prediciendo su muerte entre árboles y pájaros, son tres casos (los más cercanos a nosotros) en que este misterio ha florecido.

Es en todo caso admirable la hondura y a la vez la sencillez y el alto tono humano con que el tema de la muerte (difícil siempre) está tratado en la poesía de Heraud. Alejado por igual de la lamentación sentimental, del exceso retórico y de la tentación filosófica o moralizante, su obra es en este sentido a la vez conciencia vigilante y alerta de que la muerte es rasgo sustancial de la condición humana y hermosa expresión verbal de tan sentida convicción.

Estas notas son apenas una primera y parcial aproximación a la obra de Heraud. Un juicio basado en ellas (forzosamente provisional, pues el análisis en que se funda no es completo) tendría que hacer hincapié desde ya en la calidad humana de sus temas, en la emocionada manera de acercarse a sus semejantes, en la hondura de su vivencia familiar y amical, en la fácil habilidad para hacer poesía con sencillos elementos de la vida cotidiana, en el dominio de numerosas técnicas de creación poética, en la riqueza imaginativa y en el poder metafórico, en la adecuada elección de un lenguaje que mana y discurre sin esfuerzo y casi sin decaimientos. Y tendría que concluir con la afirmación clara de que la poesía de Heraud, no obstante su brevedad, representa una de las más valiosas creaciones de la lírica peruana del presente siglo.

Historia de los textos

"Melgar fabulista" apareció en *El Comercio* (Lima, 19 enero de 1975). "Los artículos de costumbres de Manuel Ascencio Segura" es la versión corregida del prólogo a *Artículos de costumbres de Manuel A. Segura* (Lima: Editorial Universo, 1968). "Costumbrismo y periodismo en el Perú del siglo XIX" apareció en la revista *Lienzo* 17 de la Universidad de Lima, agosto de 1966. "Relaciones entre el costumbrismo peruano y español" se publicó en *Cuadernos Hispanoamericanos* Nos. 539-540, Madrid, mayo-junio de 1995 (pero con el título "Costumbrismo peruano y español"). "Presencia inglesa en el costumbrismo peruano" es el texto de una conferencia en la Asociación Cultural Peruano-Británica de Lima. Fue publicado por la misma Asociación y el Consejo Británico en 1982. "Palma entre el costumbrismo y la novela" es un trabajo que en su primera versión obtuvo mención honrosa en el concurso convocado en 1983 por la Universidad Ricardo Palma de Lima. "El símbolo del alimento en la poesía de César Vallejo" fue originalmente una conferencia dictada en el curso "La poesía contemporánea en español y César Vallejo", que organizó la Universidad Complutense de Madrid en agosto de 1992. La versión ampliada que ahora se publica apareció en *Plural*, revista del Programa de Estudios Generales de la Universidad de Lima, año 2, Nº 2, enero-julio de 1996. "Vallejo y la vanguardia, una relación problemática", se publicó en la revista *Apuntes* de la Universidad del Pacífico, Nº 28 (Lima, primer semestre de 1991). "La poesía de César Atahualpa Rodríguez" fue en su primera versión el estudio preliminar a *Cien poemas, Arequipa en la poesía de César Atahualpa Rodríguez* (Arequipa: Banco del Sur del Perú, 1984). "Estuardo Núñez y la crítica de poesía en el Perú" se publicó en *La Casa de Cartón de OXY*, segunda época, Nº 7 (Lima, invierno-primavera de 1995). "La poesía en Arequipa en el siglo XX" es una versión modificada del estudio preliminar de mi libro *La poesía en Arequipa en el siglo XX. Estudio y Antología* (Arequipa:

UNSA-Concytec-Ediciones de la Pacpaquería, 1990). "Nota sobre la función del espacio en *Los ríos profundos*" apareció en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Nos. 2-3 (Madrid, 1973-1974). "Arguedas y la política cultural en el Perú" fue una ponencia presentada en el Seminario Internacional "José María Arguedas, 25 años después" organizado por SUR, Casa de estudios del socialismo (Lima, 9-11 de noviembre de 1994). "Notas sobre la teoría novelística de Ciro Alegría" se publicó en *Punto de Equilibrio*, año 6, Nº 50 (Lima, setiembre-octubre 1997). "La poesía de Juan Gonzalo Rose" es una versión ampliada y puesta al día de un artículo aparecido en *Cauce*, Nos. 2-3 (Tacna, diciembre de 1974). "Tres aproximaciones a la poesía de Javier Sologuren" se publicó en *Kantu*, Nº 9 (Lima, agosto de 1991). "El símbolo en la poesía de Javier Heraud" apareció en su primera versión en la revista *Homo*, año 1, Nº 3 (Arequipa, agosto de 1966). El texto "*El Espejo de mi Tierra* y el costumbrismo en el Perú" forma parte del volumen titulado *Homenaje a Luis Monguió*, que ha sido publicado recientemente en California.

