
El proceso de la literatura

Testimonio de parte.....	272
La literatura de la Colonia.....	275
El colonialismo supérstite.....	280
Ricardo Palma, Lima y la Colonia.....	287
González Prada.....	299
Melgar.....	311
Abelardo Gamarra.....	314
Chocano.....	317
Riva Agüero y su influencia. La generación «futurista»...323	
Colónida y Valdelomar.....	331
Nuestros «independientes».....	342
Eguren.....	345
Alberto Hidalgo.....	358
César Vallejo.....	364
Alberto Guillén.....	376
Magda Portal.....	383
Las corrientes de hoy. El indigenismo....	391
Alcides Spelucín.....	410
Balance provisorio.....	413

Como en otros movimientos vanguardistas del Continente, también en el campo cultural de los años veinte en el Perú convergen la vanguardia política y la vanguardia artística. Mariátegui, a propósito de este tema vital de las revoluciones, no se entretuvo en identificar un arte proletario, sino en construir una genealogía de la imaginación domesticada, y allí encontraremos el núcleo articulador de todo el ensayo. De la literatura producida en el virreinato expresa: «Toda la literatura de esta gente da (...) la impresión de una literatura desarraigada y raquítica, sin raíces en su presente. Es una literatura de implícitos «emigrados», de nostálgicos sobrevivientes (...) ignora al Perú viviente y verdadero». Un socialismo descolonizado no puede por tanto, anclarse en una idea abstracta, en un imaginario extraño. Para Mariátegui el marxismo es una concepción fecunda en potencia y esa postura política justifica en buena medida el sustrato espiritual en que se reconoce su proyecto socialista y el gesto iconoclasta que lo preserva de los desafueros del dogmatismo (y lo margina de la ortodoxia institucionalizada). El proceso de la literatura es un paradigma de lujo en pos de aquilatar la comprensión mariateguiana del contenido de la herencia colonial: no es solo una dependencia económica o política, sino una subordinación cultural; y es esta visión la que le permite plantear en nuevos términos la discusión del papel del intelectual en las revoluciones. Esta urgencia vital de descolonizar la sociedad y, de manera simultánea, el conocimiento que se tiene de ella, es el legado más contemporáneo de José Carlos Mariátegui y al leer en esa clave, sin desconocer sus limitaciones y las experiencias de los proyectos revolucionarios inspirados en el marxismo, nos encontraremos con una herencia para asumir, como tarea pendiente de nuestro tiempo, una descolonización del marxismo realmente existente.

Permítasenos seleccionar, dentro de los instantes del ensayo más extenso, las valoraciones del Amauta en torno al indigenismo literario, por el significado que tiene en la comprensión integral del problema del indio. Para Mariátegui está claro que «el indigenismo literario no puede ofrecer una versión rigurosamente verista del indio». Ese es un fruto que solo puede producirse desde dentro de la cultura indígena. Aunque quizás no transitó mucho más este itinerario, su precisión cualitativa del fenómeno indigenista transparenta una intuitiva claridad. Para el pensador peruano existen indigenistas auténticos y otros que no lo son tanto. Los primeros trascienden el motivo pintoresco; los segundos, asumen la postura exótica. La diferencia entre unos y otros la sitúa Mariátegui en la participación de la vanguardia artística en la articulación de un proyecto político, en el que al menos hay cierto consenso en la urgencia de reconocer al indio y su cultura. El movimiento y discurso indigenista no se puede equiparar a la vieja corriente colonialista que se empantanaba en la nostalgia del pasado virreinal. El indigenismo en cambio tiene raíces vivas en el presente. «El Virreinato era; el indio es». Y en este sentido, se abre un espacio para reconocer la subordinación y marginación del indio. La sociedad peruana no atraviesa el fenómeno de una ideología que parte del reconocimiento simbólico de la integración nacional, sino que permanece atascada en la herencia colonial y a este horizonte remite Mariátegui al elemento criollo; de ahí sus infelices apreciaciones sobre el proceso de mestizaje y sobre el mestizo («La vida del indio tiene estilo; [...] el mestizo carece de electos de ascensión»).

Coincidiríamos con la crítica de Arguedas de asumir positivamente la complejidad de las transculturaciones, antiguas y contemporáneas, y una perspectiva más amplia de la sociedad peruana, que trasciende al «indio puro», al «latifundista semi feudal», al «demos urbano». En materia de “clases sociales”, ciertamente siguió Mariátegui la

inspiración engelsiana y se manejó con cierto aire esquemático, mas no resulta ocioso recordar que los Siete ensayos... no son etnográficos ni historiográficos: son ensayos políticos.

Se ha pretendido rastrear en Mariátegui la supervivencia de un romanticismo armónico del pasado incaico. La lectura de cada uno de los Siete ensayos..., a pesar de ser una obra inconclusa y abierta, apunta más bien en otra dirección: «El problema de nuestro tiempo no está en saber cómo ha sido el Perú. Está, más bien, en saber cómo es el Perú». Ese bien podría ser el núcleo de su testamento político. Y adelantó muchísimo en esa labor de descolonizar el conocimiento que existía en su tiempo sobre el Perú, que va más allá de conocer su realidad contemporánea. Ya bien expresa en este ensayo que a una interpretación de esta naturaleza le es insuficiente la erudición: sirven más la sensibilidad política y la clarividencia histórica.

I. Testimonio de parte

La palabra proceso tiene en este caso su acepción judicial. No escondo ningún propósito de participar en la elaboración de la historia de la literatura peruana. Me propongo, solo, aportar mi testimonio a un juicio que considero abierto. Me parece que en este proceso se ha oído hasta ahora, casi exclusivamente, testimonios de defensa, y que es tiempo de que se oiga también testimonios de acusación. Mi testimonio es convicta y confesamente un testimonio de parte. Todo crítico, todo testigo, cumple consciente o inconscientemente, una misión. Contra lo que baratamente pueda sospecharse, mi voluntad es afirmativa, mi temperamento es de constructor, y nada me es más antitético que el bohemio puramente iconoclasta y disolvente; pero mi misión ante el pasado parece ser la de votar en contra. No me eximo de cumplirla, ni me excuso por su parcialidad. Piero Gobetti, uno de los espíritus con quienes siento más amorosa asonancia, escribe en uno de sus admirables ensayos:

El verdadero realismo tiene el culto de las fuerzas que crean los resultados, no la admiración de los resultados intelectualísticamente contemplados *a priori*. El realista sabe que la historia es un reformismo, pero también que el proceso reformístico, en vez de reducirse a una diplomacia de iniciados, es producto de los individuos en cuanto operen como revolucionarios, a través de netas afirmaciones de contrastantes exigencias.¹

Mi crítica renuncia a ser imparcial o agnóstica, si la verdadera crítica puede serlo, cosa que no creo absolutamente. Toda crítica obedece a preocupaciones de filósofo, de político, o de moralista. Croce ha demostrado lúcidamente que la propia crítica impresionista o hedonista de Jules Lemaitre, que se suponía exenta de todo sentido filosófico, no se sustraía más que la de Saint Beuve, al pensamiento, a la filosofía de su tiempo.²

El espíritu del hombre es indivisible; y yo no me duelo de esta fatalidad, sino, por el contrario, la reconozco como una necesidad de plenitud y coherencia. Declaro, sin escrúpulo, que traigo a la exégesis literaria todas mis pasiones e ideas políticas, aunque, dado el descrédito y degeneración de este vocablo en el lenguaje corriente, debo agregar que la política en mí es filosofía y religión.

Pero esto no quiere decir que considere el fenómeno literario o artístico desde puntos de vista extraestéticos, sino que mi concepción estética se unimisma, en la intimidad de mi conciencia, con mis concepciones morales, políticas y religiosas, y que, sin dejar de ser concepción estrictamente estética, no puede operar independiente o diversamente.

Riva Agüero enjuició la literatura con evidente criterio «civilista». Su ensayo sobre «el carácter de la literatura del Perú independiente»³ está en todas sus partes, inequívocamente transido no solo de conceptos políticos, sino aun de sentimientos de casta. Es simultáneamente una pieza de historiografía literaria y de reivindicación política.

El espíritu de casta de los «encomenderos» coloniales inspira sus esenciales proposiciones críticas, que casi invariablemente se resuelven en españolismo, colonialismo, aristocratismo. Riva Agüero no prescinde de sus preocupaciones políticas y sociales, sino en la medida en que juzga la literatura con normas de preceptista, de académico, de erudito; y entonces su prescindencia es solo aparente porque, sin duda, nunca se mueve más ordenadamente su espíritu dentro de la órbita escolástica y conservadora. Ni disimula demasiado Riva Agüero el fondo político de su crítica, al mezclar a sus valoraciones literarias consideraciones antihistóricas respecto al presunto error en que incurrieron los fundadores de la independencia prefiriendo la república a la monarquía, y vehementes impugnaciones de la tendencia a oponer a los oligárquicos partidos tradicionales, partidos de principios, por el temor de que provoquen combates sectarios y antagonismos sociales. Pero Riva Agüero no podía confesar explícitamente la trama política de su exégesis: primero, porque solo posteriormente a los días de su obra, hemos aprendido a ahorrarnos muchos disimulos evidentes e inútiles; segundo, porque condición de predominio de su clase —la aristocracia «encomendera»— era, precisamente, la adopción formal de los principios e instituciones de otra clase —la burguesía liberal— y, aunque se sintiese íntimamente monárquica, española y tradicionalista, esa aristocracia necesitaba conciliar anfibológicamente su sentimiento reaccionario con la práctica de una política republicana y capitalista y el respeto de una constitución demoburguesa.

Concluida la época de incontestada autoridad «civilista» en la vida intelectual del Perú, la tabla de valores establecida por Riva Agüero ha pasado a revisión con todas las piezas filiares y anexas.⁴ Por mi parte, a su inconfesa parcialidad «civilista» o colonialista enfrento mi explícita parcialidad revolucionaria o socialista. No me atribuyo mesura ni equidad de árbitro: declaro mi pasión y mi beligerancia de opositor. Los arbitrajes, las conciliaciones se actúan en la historia, y a condición de que las partes se combatan con copioso y extremo alegato.

II. La literatura de la Colonia

Materia primaria de unidad de toda literatura es el idioma. La literatura española, como la italiana y la francesa, comienzan con los primeros cantos y relatos escritos en esa lengua. Solo a partir de la producción de obras propiamente artísticas, de méritos perdurables, en español, italiano y francés, aparecen respectivamente las literaturas española, italiana y francesa. La diferenciación de estas lenguas del latín no estaba aún acabada, y del latín se derivaban directamente todas ellas, consideradas por mucho tiempo como lenguaje popular. Pero la literatura nacional de dichos pueblos latinos nace, históricamente, con el idioma nacional, que es el primer elemento de demarcación de los confines generales de una literatura.

El florecimiento de las literaturas nacionales coincide, en la historia de Occidente, con la afirmación política de la idea nacional. Forma parte del movimiento que, a través de la Reforma y el Renacimiento, creó los

factores ideológicos y espirituales de la revolución liberal y del orden capitalista. La unidad de la cultura europea, mantenida durante el Medioevo por el latín y el papado, se rompió a causa de la corriente nacionalista, que tuvo una de sus expresiones en la individualización nacional de las literaturas. El «nacionalismo» en la historiografía literaria es por tanto un fenómeno de la más pura raigambre política, extraño a la concepción estética del arte. Tiene su más vigorosa definición en Alemania, desde la obra de los Schlegel, que renueva profundamente la crítica y la historiografía literarias. Francesco de Sanctis —autor de la justamente célebre *Storia della letteratura italiana*, de la cual Brunetière escribía con fervorosa admiración, «esta historia de la literatura italiana que yo no me canso de citar y que no se cansan en Francia de no leer»— considera característico de la crítica ochocentista «quel pregio de la nazionalità, tanto stimato dai critici moderni e pel quale lo Schlegel esalta il Calderón, nazionalissimo spagnuolo e deprime il Metastasio non punto italiano». ⁵

La literatura nacional es en el Perú, como la nacionalidad misma, de irrenunciable filiación española. Es una literatura escrita, pensada y sentida en español, aunque en los tonos, y aun en la sintaxis y prosodia del idioma, la influencia indígena sea en algunos casos más o menos palmaria e intensa. La civilización autóctona no llegó a la escritura y, por ende, no llegó propia y estrictamente a la literatura, o más bien, esta se detuvo en la etapa de los aedas, de las leyendas y de las representaciones coreográfico-teatrales. La escritura y la gramática quechuas son en su origen obra

española, y los escritos quechuas pertenecen totalmente a literatos bilingües como El Lunarejo, hasta la aparición de Inocencio Mamani, el joven autor de *Tucúpac munashcan*.⁶ La lengua castellana, más o menos americanizada, es el lenguaje literario y el instrumento intelectual de esta nacionalidad cuyo trabajo de definición aún no ha concluido.

En la historiografía literaria, el concepto de literatura nacional, del mismo modo que no es intemporal, tampoco es demasiado concreto. No traduce una realidad mensurable e idéntica. Como toda sistematización, no aprehende sino aproximadamente la movilidad de los hechos. (La nación misma es una abstracción, una alegoría, un mito, que no corresponde a una realidad constante y precisa, científicamente determinable). Remarcando el carácter de excepción de la literatura hebrea, De Sanctis constata lo siguiente:

Verdaderamente una literatura del todo nacional es una quimera. Tendría ella por condición un pueblo perfectamente aislado como se dice que es la China (aunque también en la China han penetrado hoy los ingleses). Aquella imaginación y aquel estilo que se llama hoy orientalismo, no es nada de particular al Oriente, sino más bien es del septentrión y de todas las literaturas bárbaras y nacientes. La poesía griega tenía de la asiática; y la latina, de la griega; y la italiana, de la griega y la latina.⁷

El dualismo quechua-español del Perú, no resuelto aún, hace de la literatura nacional un caso de excepción que no es posible estudiar con el método válido para las literaturas orgánicamente nacionales, nacidas y

crecidas sin la intervención de una conquista. Nuestro caso es diverso del de aquellos pueblos de América, donde la misma dualidad no existe, o existe en términos inocuos. La individualidad de la literatura argentina, por ejemplo, está en estricto acuerdo con una definición vigorosa de la personalidad nacional.

La primera etapa de la literatura peruana no podía eludir la suerte que le imponía su origen. La literatura de los españoles de la Colonia no es peruana; es española. Claro está que no por estar escrita en idioma español, sino por haber sido concebida con espíritu y sentimiento españoles. A este respecto, me parece que no hay discrepancia. Gálvez, hierofante del culto al Virreinato en su literatura, reconoce como crítico que «la época de la Colonia no produjo sino imitadores serviles e inferiores de la literatura española y especialmente la gongórica de la que tomaron solo lo hinchado y lo malo y que no tuvieron la comprensión ni el sentimiento del medio, exceptuando a Garcilaso, que sintió la naturaleza y a Caviedes que fue personalísimo en sus agudezas y que en ciertos aspectos de la vida nacional, en la malicia criolla, puede y debe ser considerado como el lejano antepasado de Segura, de Pardo, de Palma y de Paz Soldán».⁸

Las dos excepciones, mucho más la primera que la segunda, son incontestables. Garcilaso, sobre todo, es una figura solitaria en la literatura de la Colonia. En Garcilaso se dan la mano dos edades, dos culturas. Pero Garcilaso es más inca que conquistador, más quechua que español. Es,

también, un caso de excepción. Y en esto residen precisamente su individualidad y su grandeza.

Garcilaso nació del primer abrazo, del primer amplexo fecundo de las dos razas, la conquistadora y la indígena. Es, históricamente, el primer «peruano», si entendemos la «peruanidad» como una formación social, determinada por la conquista y la colonización españolas. Garcilaso llena con su nombre y su obra una etapa entera de la literatura peruana. Es el primer peruano, sin dejar de ser español. Su obra, bajo su aspecto histórico-estético, pertenece a la épica española. Es inseparable de la máxima epopeya de España: el descubrimiento y conquista de América.

Colonial, española, aparece la literatura peruana, en su origen, hasta por los géneros y asuntos de su primera época. La infancia de toda literatura, normalmente desarrollada, es la lírica.⁹ La literatura oral indígena obedeció, como todas, esta ley. La Conquista trasplantó al Perú, con el idioma español, una literatura ya evolucionada, que continuó en la Colonia su propia trayectoria. Los españoles trajeron un género narrativo bien desarrollado que del poema épico avanzaba ya a la novela. Y la novela caracteriza la etapa literaria que empieza con la Reforma y el Renacimiento. La novela es, en buena cuenta, la historia del individuo de la sociedad burguesa; y desde este punto de vista no está muy desprovisto de razón Ortega y Gasset cuando registra la decadencia de la novela. La novela renacerá, sin duda, como arte realista, en la sociedad proletaria; pero, por ahora, el relato proletario, en cuanto expresión de la epopeya revolucionaria, tiene más de épica que de novela propiamente dicha. La

épica medieval, que decaía en Europa en la época de la Conquista, encontraba aquí los elementos y estímulos de un renacimiento. El conquistador podía sentir y expresar épicamente la Conquista. La obra de Garcilaso está, sin duda, entre la épica y la historia. La épica, como observa muy bien De Sanctis, pertenece a los tiempos de lo maravilloso.¹⁰ La mejor prueba de la irremediable mediocridad de la literatura de la Colonia la tenemos en que, después de Garcilaso, no ofrece ninguna original creación épica. La temática de los literatos de la Colonia es, generalmente, la misma de los literatos de España, y siendo repetición o continuación de esta, se manifiesta siempre en retardo, por la distancia. El repertorio colonial se compone casi exclusivamente de títulos que a leguas acusan el eruditismo, el escolasticismo, el clasicismo trasnochado de los autores. Es un repertorio de rapsodias y ecos, si no de plagios. El acento más personal es, en efecto, el de Caviedes, que anuncia el gusto limeño por el tono festivo y burlón. *El Lunarejo*, no obstante su sangre indígena, sobresalió solo como gongorista, esto es, en una actitud característica de una literatura vieja que, agotado ya el Renacimiento, llegó al barroquismo y al culteranismo. *El Apologético en favor de Góngora* desde este punto de vista, está dentro de la literatura española.

III. El colonialismo supérstite

Nuestra literatura no cesa de ser española en la fecha de la fundación de la República. Sigue siéndolo por muchos años, ya en uno, ya en otro trasnochado eco del clasicismo o del romanticismo de la metrópoli. En

todo caso, si no española, hay que llamarla por luengos años, literatura colonial.

Por el carácter de excepción de la literatura peruana, su estudio no se acomoda a los usados esquemas de clasicismo, romanticismo y modernismo, de antiguo, medieval y moderno, de poesía popular y literaria, etcétera. Y no intentaré sistematizar este estudio conforme la clasificación marxista en literatura feudal o aristocrática, burguesa y proletaria. Para no agravar la impresión de que mi alegato está organizado según un esquema político o clasista y conformarlo más bien a un sistema de crítica e historia artística, puedo construirlo con otro andamiaje, sin que esto implique otra cosa que un método de explicación y ordenación, y por ningún motivo una teoría que prejuzgue e inspire la interpretación de obras y autores.

Una teoría moderna —literaria, no sociológica— sobre el proceso normal de la literatura de un pueblo distingue en él tres períodos: un período colonial, un período cosmopolita, un período nacional. Durante el primer período un pueblo, literariamente, no es sino una colonia, una dependencia de otro. Durante el segundo período, asimila simultáneamente elementos de diversas literaturas extranjeras. En el tercero, alcanzan una expresión bien modulada su propia personalidad y su propio sentimiento. No prevé más esta teoría de la literatura. Pero no nos hace falta, por el momento, un sistema más amplio.

El ciclo colonial se presenta en la literatura peruana muy preciso y muy claro. Nuestra literatura no solo es colonial en ese ciclo por su

dependencia y su vasallaje a España; lo es, sobre todo, por su subordinación a los residuos espirituales y materiales de la Colonia. Don Felipe Pardo, a quien Gálvez arbitrariamente considera como uno de los precursores del peruanismo literario, no repudiaba la República y sus instituciones por simple sentimiento aristocrático; las repudiaba, más bien, por sentimiento godo. Toda la inspiración de su sátira —asaz mediocre por lo demás— procede de su mal humor de corregidor o de «encomendero» a quien una revolución ha igualado, en la teoría si no en el hecho, con los mestizos y los indígenas. Todas las raíces de su burla están en su instinto de casta. El acento de Pardo y Aliaga no es el de un hombre que se siente peruano, sino el de un hombre que se siente español en un país conquistado por España para los descendientes de sus capitanes y de sus bachilleres.

Este mismo espíritu, en menores dosis, pero con los mismos resultados, caracteriza casi toda nuestra literatura hasta la generación «colónida» que, iconoclasta ante el pasado y sus valores, acata como su maestro a González Prada, y saluda como su precursor a Eguren, esto es, a los dos literatos más liberados de españolismo.

¿Qué cosa mantiene viva durante tanto tiempo en nuestra literatura la nostalgia de la Colonia? No por cierto únicamente el pasadismo individual de los literatos. La razón es otra. Para descubrirla hay que sondear en un mundo más complejo que el que abarca regularmente la mirada del crítico.

La literatura de un pueblo se alimenta y se apoya en su *substratum* económico y político. En un país dominado por los descendientes de los

encomenderos y los oidores del Virreinato, nada era más natural, por consiguiente, que la serenata bajo sus balcones. La autoridad de la casta feudal reposaba en parte sobre el prestigio del Virreinato. Los mediocres literatos de una República que se sentía heredera de la Conquista no podían hacer otra cosa que trabajar por el lustre y brillo de los blasones virreinales. Únicamente los temperamentos superiores —precursores siempre, en todos los pueblos y todos los climas, de las cosas por venir— eran capaces de sustraerse a esta fatalidad histórica, demasiado imperiosa para los clientes de la clase latifundista.

La flaqueza, la anemia, la flacidez de nuestra literatura colonial y colonialista provienen de su falta de raíces. La vida, como lo afirmaba Wilson, viene de la tierra. El arte tiene necesidad de alimentarse de la savia de una tradición, de una historia, de un pueblo. Y en el Perú la literatura no ha brotado de la tradición, de la historia, del pueblo indígena. Nació de una importación de literatura española; se nutrió luego de la imitación de la misma literatura. Un enfermo cordón umbilical la ha mantenido unida a la metrópoli.

Por eso no hemos tenido casi sino barroquismo y culteranismo de clérigos y oidores, durante el coloniaje; romanticismo y trovadorismo mal trasegados de los biznietos de los mismos oidores y clérigos, durante la República.

La literatura colonial, malogrando algunas solitarias y raquíticas evocaciones del imperio y sus fastos, se ha sentido extraña al pasado incaico. Ha carecido absolutamente de aptitud e imaginación para

reconstruirlo. A su historiógrafo Riva Agüero esto le ha parecido muy lógico. Vedado de estudiar y denunciar esta incapacidad, Riva Agüero se ha apresurado a justificarla, suscribiendo con complacencia y convicción el juicio de un escritor de la metrópoli. «Los sucesos del Imperio Incaico — escribe— según el muy exacto decir de un famoso crítico (Menéndez Pelayo) nos interesan tanto como pudieran interesar a los españoles de hoy las historias y consejas de los Turdetanos y Carpetanos». Y en las conclusiones del mismo ensayo dice: «El sistema que para americanizar la literatura se remonta hasta los tiempos anteriores a la Conquista, y trata de hacer vivir poéticamente las civilizaciones quechua y azteca, y las ideas y los sentimientos de los aborígenes, me parece el más estrecho e infecundo. No debe llamársele *americanismo* sino *exotismo*. Ya lo han dicho Menéndez Pelayo, Rubio y Juan Valera; aquellas civilizaciones o semicivilizaciones murieron, se extinguieron, y no hay modo de reanudar su tradición, puesto que no dejaron literatura. Para los criollos de raza española, son extranjeras y peregrinas y nada nos liga con ellas; y extranjeras y peregrinas son también para los mestizos y los indios cultos, porque la educación que han recibido los ha europeizado por completo. Ninguno de ellos se encuentra en la situación de Garcilaso de la Vega». En opinión de Riva Agüero — opinión característica de un descendiente de la Conquista, de un heredero de la Colonia, para quien constituyen artículos de fe los juicios de los eruditos de la corte—, «recursos mucho más abundantes ofrecen las expediciones españolas del XVI y las aventuras de la Conquista».¹¹

Adulta ya la República, nuestros literatos no han logrado sentir el Perú sino como una colonia de España. A España partía, en pos no solo de modelos sino también de temas, su imaginación domesticada. Ejemplo: la *Elegía a la muerte de Alfonso XII*, de Luis Benjamín Cisneros, que fue sin embargo, dentro de la desvaída y ramplona tropa romántica, uno de los espíritus más liberales y ochocentistas.

El literato peruano no ha sabido casi nunca sentirse vinculado al pueblo. No ha podido ni ha deseado traducir el penoso trabajo de formación de un Perú integral, de un Perú nuevo. Entre el Inkario y la Colonia, ha optado por la Colonia. El Perú nuevo era una nebulosa. Solo el Inkario y la Colonia existían neta y definidamente. Y entre la balbuceante literatura peruana y el Inkario y el indio se interponía, separándolos e incomunicándolos, la Conquista.

Destruída la civilización incaica por España, constituido el nuevo Estado sin el indio y contra el indio, sometida la raza aborígen a la servidumbre, la literatura peruana tenía que ser criolla, costeña, en la proporción en que dejara de ser española. No pudo por esto, surgir en el Perú una literatura vigorosa. El cruzamiento del invasor con el indígena no había producido en el Perú un tipo más o menos homogéneo. A la sangre ibera y quechua se había mezclado un copioso torrente de sangre africana. Más tarde la importación de culis debía añadir a esta mezcla un poco de sangre asiática. Por ende, no había un tipo sino diversos tipos de criollos, de mestizos. La fusión de tan disímiles elementos étnicos se cumplía, por otra parte, en un tibio y sedante pedazo de tierra baja, donde una

naturaleza indecisa y negligente no podía imprimir en el blando producto de esta experiencia sociológica un fuerte sello individual.

Era fatal que lo heteróclito y lo abigarrado de nuestra composición étnica trascendiera a nuestro proceso literario. El orto de la literatura peruana no podía semejarse, por ejemplo, al de la literatura argentina. En la república del sur, el cruzamiento del europeo y del indígena produjo al gaucho. En el gaucho se fundieron perdurable y fuertemente la raza forastera y conquistadora y la raza aborígen. Consiguientemente la literatura argentina —que es entre las literaturas iberoamericanas la que tiene tal vez más personalidad— está permeada de sentimiento gaucho. Los mejores literatos argentinos han extraído del estrato popular sus temas y sus personajes. Santos Vega, Martín Fierro, Anastasio el Pollo, antes que en la imaginación artística, vivieron en la imaginación popular. Hoy mismo la literatura argentina, abierta a las más modernas y distintas influencias cosmopolitas, no reniega su espíritu gaucho. Por el contrario, lo reafirma altamente. Los más ultraístas poetas de la nueva generación se declaran descendientes del gaucho Martín Fierro y de su bizarra estirpe de payadores. Uno de los más saturados de occidentalismo y modernidad, Jorge Luis Borges, adopta frecuentemente la prosodia del pueblo.

Discípulos de Listas y Hermsillas, los literatos del Perú independiente, en cambio, casi invariablemente desdeñaron la plebe. Lo único que seducía y deslumbraba su cortesana y pávida fantasía de hidalgüelos de provincia era lo español, lo virreinal. Pero España estaba muy lejos. El Virreinato —aunque subsistiese el régimen feudal

establecido por los conquistadores— pertenecía al pasado. Toda la literatura de esta gente da, por esto, la impresión de una literatura desarraigada y raquílica, sin raíces en su presente. Es una literatura de implícitos «emigrados», de nostálgicos sobrevivientes.

Los pocos literatos vitales, en esta palúdica y clorótica teoría de cansinos y chafados rétores, son los que de algún modo tradujeron al pueblo. La literatura peruana es una pesada e indigesta rapsodia de la literatura española, en todas las obras en que ignora al Perú viviente y verdadero. El ay indígena, la pirueta zamba, son las notas más animadas y veraces de esta literatura sin alas y sin vértebras. En la trama de las *Tradiciones*, ¿no se descubre enseguida la hebra del chispeante y chismoso medio pelo limeño? Esta es una de las fuerzas vitales de la prosa del tradicionista. Melgar, desdeñado por los académicos, sobrevivirá a Althaus, a Pardo y a Salaverry, porque en sus yaravíes encontrará siempre el pueblo un vislumbre de su auténtica tradición sentimental y de su genuino pasado literario.

IV. Ricardo Palma, Lima y la Colonia

El colonialismo —evocación nostálgica del Virreinato— pretende anexarse la figura de don Ricardo Palma. Esta literatura servil y floja, de sentimentaloides y retóricos, se supone consustanciada con las *Tradiciones*. La generación «futurista», que más de una vez he calificado como la más pasadista de nuestras generaciones, ha gastado la mejor parte de su elocuencia en esta empresa de acaparamiento de la gloria de Palma. Es este

el único terreno en el que ha maniobrado con eficacia. Palma aparece oficialmente como el máximo representante del colonialismo.

Pero si se medita seriamente sobre la obra de Palma confrontándola con el proceso político y social del Perú y con la inspiración del género colonialista, se descubre lo artificioso y lo convencional de esta anexión. Situar la obra de Palma dentro de la literatura colonialista es no solo empequeñecerla, sino también deformarla. Las *Tradiciones* no pueden ser identificadas con una literatura de reverente y apologética exaltación de la Colonia y sus fastos, absolutamente peculiar y característica, en su tonalidad y en su espíritu, de la académica clientela de la casta feudal.

Don Felipe Pardo y don José Antonio de Lavalle, conservadores convictos y confesos, evocaban la Colonia con nostalgia y con unción. Ricardo Palma, en tanto, la reconstruía con un realismo burlón y una fantasía irreverente y satírica. La versión de Palma es cruda y viva. La de los prosistas y poetas de la serenata bajo los balcones del Virreinato, tan grata a los oídos de la gente *ancien régime*, es devota y ditirámica. No hay ningún parecido sustancial, ningún parentesco psicológico entre una y otras versiones.

La suerte bien distinta de una y otra se explica fundamentalmente por la diferencia de calidad; pero se explica también por la diferencia de espíritu. La calidad es siempre espíritu. La obra pesada y académica de Lavalle y otros colonialistas ha muerto porque no puede ser popular. La obra de Palma vive, ante todo, porque puede y sabe serlo.

El espíritu de las *Tradiciones* no se deja mistificar. Es demasiado evidente en toda la obra. Riva Agüero, que en su estudio sobre el carácter de la literatura del Perú independiente, de acuerdo con los intereses de su *gens* y de su clase, lo coloca dentro del colonialismo, reconoce en Palma, «perteneciente a la generación que rompió con el amaneramiento de los escritores del coloniaje», a un literato «liberal e hijo de la República». Se siente a Riva Agüero íntimamente descontento del espíritu irreverente y heterodoxo de Palma.

Riva Agüero trata de rechazar este sentimiento, pero sin poder evitar que aflore netamente en más de un pasaje de su discurso. Constata que Palma «al hablar de la Iglesia, de los jesuitas, de la nobleza, se sonríe y hace sonreír al lector». Cuida de agregar que «con sonrisa tan fina que no hiera». Dice que no será él quien le reproche su volterianismo. Pero concluye confesando así su verdadero sentimiento: «A veces la burla de Palma, por más que sea benigna y suave, llega a destruir la simpatía histórica. Vemos que se encuentra muy desligado de las añejas preocupaciones, que, a fuerza de estar libre de esas ridiculeces, no las comprende; y una ligera nube de indiferencia y despegó se interpone entonces entre el asunto y el escritor».¹²

Si el propio crítico e historiógrafo de la literatura peruana que ha juntado, solidarizándolos, el elogio de Palma y la apología de la Colonia, reconoce tan explícitamente la diferencia fundamental de sentimiento que distingue a Palma de Pardo y de Lavalle, ¿cómo se ha creado y mantenido el equívoco de una clasificación que virtualmente los confunde y reúne? La

explicación es fácil. Este equívoco se ha apoyado, en su origen, en la divergencia personal entre Palma y González Prada; se ha alimentado, luego, del contraste espiritual entre «palmistas» y «pradistas». Haya de la Torre, en una carta sobre *Mercurio Peruano*, a la revista *Sagitario* de La Plata, tiene una observación acertada: «Entre Palma que se burlaba y Prada que azotaba, los hijos de ese pasado y de aquellas castas doblemente zaheridas prefirieron el alfilerazo al látigo». ¹³ Pertenece al mismo Haya una precisa y, a mi juicio, oportuna e inteligente *mise au point* sobre el sentido histórico y político de las *Tradiciones*. «Personalmente —escribe— creo que Palma fue tradicionista, pero no tradicionalista. Creo que Palma hundió la pluma en el pasado para luego blandirla en alto y reírse de él. Ninguna institución u hombre de la Colonia y aun de la República escapó a la mordedura tantas veces tan certera de la ironía, el sarcasmo y siempre el ridículo de la jocosa crítica de Palma. Bien sabido es que el clero católico tuvo en la literatura de Palma un enemigo y que sus *Tradiciones* son el horror de frailes y monjas. Pero por una curiosa paradoja, Palma se vio rodeado, adulado y desvirtuado por una *troupe* de gente distinguida, intelectuales, católicos, niños bien y admiradores de apellidos sonoros». ¹⁴

No hay nada de extraño ni de insólito en que esta penetrante aclaración del sentido y la filiación de las *Tradiciones* venga de un escritor que jamás ha oficiado de crítico literario. Para una interpretación profunda del espíritu de una literatura, la mera erudición literaria no es suficiente. Sirven más la sensibilidad política y la clarividencia histórica. El crítico profesional considera la literatura en sí misma. No percibe sus relaciones

con la política, la economía, la vida en su totalidad. De suerte que su investigación no llega al fondo, a la esencia de los fenómenos literarios. Y, por consiguiente, no acierta a definir los oscuros factores de su génesis ni de su subconciencia.

Una historia de la literatura peruana que tenga en cuenta las raíces sociales y políticas de esta, cancelará la convención contra la cual hoy solo una vanguardia protesta. Se verá entonces que Palma está menos lejos de González Prada de lo que hasta ahora parece.¹⁵

Las *Tradiciones* de Palma tienen, política y socialmente, una filiación democrática. Palma interpreta al medio pelo. Su burla roe risueñamente el prestigio del Virreinato y el de la aristocracia. Traduce el malcontento zumbón del *demos* criollo. La sátira de las *Tradiciones* no cala muy hondo ni golpea muy fuerte; pero, precisamente por esto, se identifica con el humor de un *demos* blando, sensual y azucarado. Lima no podía producir otra literatura. Las *Tradiciones* agotan sus posibilidades. A veces se exceden a sí mismas.

Si la revolución de la independencia hubiese sido en el Perú la obra de una burguesía más o menos sólida, la literatura republicana habría tenido otro tono. La nueva clase dominante se habría expresado, al mismo tiempo, en la obra de sus estadistas, y en el verbo, el estilo y la actitud de sus poetas, de sus novelistas y de sus críticos. Pero en el Perú el advenimiento de la República no representó el de una nueva clase dirigente.

La onda de la revolución era continental: no era casi peruana. Los liberales, los jacobinos, los revolucionarios peruanos, no constituían sino un manípulo. La mejor savia, la más heroica energía, se gastaron en las batallas y en los intervalos de la lucha. La República no reposaba sino en el ejército de la revolución. Tuvimos, por esto, un accidentado, un tormentoso período de interinidad militar. Y no habiendo podido cuajar en este período la clase revolucionaria, resurgió automáticamente la clase conservadora. Los «encomenderos» y terratenientes que, durante la revolución de la independencia oscilaron ambigualmente entre patriotas y realistas, se encargaron francamente de la dirección de la República. La aristocracia colonial y monárquica se metamorfoseó, formalmente, en burguesía republicana. El régimen económico-social de la Colonia se adaptó externamente a las instituciones creadas por la revolución. Pero la saturó de su espíritu colonial.

Bajo un frío liberalismo de etiqueta, latía en esta casta la nostalgia del Virreinato perdido.

El *demos* criollo o, mejor, limeño, carecía de consistencia y de originalidad. De rato en rato lo sacudía la clarinada retórica de algún caudillo incipiente. Mas, pasado el espasmo, caía de nuevo en su muelle somnolencia. Toda su inquietud, toda su rebeldía, se resolvían en el chiste, la murmuración y el epigrama. Y esto es precisamente lo que encuentra su expresión literaria en la prosa socarrona de las *Tradiciones*.

Palma pertenece absolutamente a una mesocracia a la que un complejo conjunto de circunstancias históricas no consintió transformarse

en una burguesía. Como esta clase compósita, como esta clase larvada, Palma guardó un latente rencor contra la aristocracia antañona y reaccionaria. La sátira de las *Tradiciones* hincó con frecuencia sus agudos dientes roedores en los hombres de la República. Mas, al revés de la sátira reaccionaria de Felipe Pardo y Aliaga, no ataca a la República misma. Palma, como el *demos* limeño, se deja conquistar por la declamación antioligárquica de Piérola. Y, sobre todo, se mantiene siempre fiel a la ideología liberal de la independencia.

El colonialismo, el civilismo, por órgano de Riva Agüero y otros de sus portavoces intelectuales, se anexan a Palma, no solo porque esta anexión no presenta ningún peligro para su política; sino, principalmente, por la irremediable mediocridad de su propio elenco literario. Los críticos de esta casta saben muy bien que son vanos todos los esfuerzos por inflar el volumen de don Felipe Pardo o don José Antonio de Lavalle. La literatura civilista no ha producido sino parvos y secos ejercicios de clasicismo o desvaídos y vulgares conatos románticos. Necesita, por consiguiente, acaparar a Palma para pavonearse, con derecho o no, de un prestigio auténtico.

Pero debo constatar que no solo el colonialismo es responsable de este equívoco. Tiene parte en él —como en mi anterior artículo lo observaba— el «gonzález-pradismo». En un ensayo acerca de las literaturas del Perú, de Federico More, hallo el siguiente juicio sobre el autor de las *Tradiciones*: «Ricardo Palma, representativo, expresador y centinela del Colonialismo, es un historizante anecdótico, divertido narrador de

chascarrillos fichados y anaquelados. Escribe con vistas a la Academia de la Lengua y, para contar los devaneos y discreteos de las marquesitas de pelo ensortijado y labios prominentes, quiere usar el castellano del siglo de oro». ¹⁶

More pretende que de Palma quedará solo la «risilla chocarrera».

Esta opinión, para algunos, no reflejará más que una notoria ojeriza de More, a quien todos reconocen poca consecuencia en sus amores, pero a quien nadie niega una gran consecuencia en sus ojerizas. Pero hay dos razones para tomarla en consideración: 1ª La especial beligerancia que da a More su título de discípulo de González Prada. 2ª La seriedad del ensayo que contiene estas frases.

En este ensayo More realiza un concienzudo esfuerzo por esclarecer el espíritu mismo de la literatura nacional. Sus aserciones fundamentales, si no íntegramente admitidas, merecen ser atentamente examinadas. More parte de un principio que suscribe toda crítica profunda. «La literatura — escribe— solo es traducción de un estado político y social». El juicio sobre Palma pertenece, en suma, a un estudio al cual confieren remarcable valor las ideas y las tesis que sustenta; no a una panfletaria y volandera disertación de sobremesa. Y esto obliga a remarcarlo y rectificarlo. Pero al hacerlo conviene exponer y comentar las líneas esenciales de la tesis de More.

Esta busca los factores raciales y las raíces telúricas de la literatura peruana. Estudia sus colores y sus líneas esenciales; prescinde de sus matices y de sus contornos complementarios. El método es de panfletario;

no es de crítico. Esto da cierto vigor, cierta fuerza a las ideas, pero les resta flexibilidad. La imagen que nos ofrecen de la literatura peruana es demasiado estática.

Pero si las conclusiones no son siempre justas, los conceptos en que reposan son, en cambio, verdaderos. More siente el dualismo peruano. Sostiene que en el Perú «o se es colonial o se es incaico». Yo, que reiteradamente he escrito que el Perú hijo de la Conquista es una formación costeña, no puedo dejar de declararme de acuerdo con More respecto al origen y al proceso del conflicto entre incaísmo y colonialismo. No estoy lejos de pensar como More que este conflicto, este antagonismo, «es y será por muchos años, clave sociológica y política de la vida peruana».

El dualismo peruano se refleja y se expresa, naturalmente, en la literatura. «Literariamente —escribe More— el Perú preséntase, como es lógico, dividido. Surge un hecho fundamental: los andinos son rurales, los limeños urbanos. Y así las dos literaturas. Para quienes actúan bajo la influencia de Lima todo tiene idiosincrasia iberáfrica: todo es romántico y sensual. Para quienes actuamos bajo la influencia del Cuzco, la parte más bella y honda de la vida se realiza en las montañas y en los valles y en todo hay subjetividad indescifrada y sentido dramático. El limeño es colorista: el serrano musical. Para los herederos del coloniaje, el amor es un lance. Para los retoños de la raza caída, el amor es un coro trasmisor de las voces del destino».

Mas esta literatura serrana que More define con tanta vehemencia, oponiéndola a la literatura limeña o colonial, solo ahora empieza a existir seria y válidamente. No tiene casi historia, no tiene casi tradición. Los dos mayores literatos de la República, Palma y González Prada, pertenecen a Lima. Estimo mucho, como se verá más adelante, la figura de Abelardo Gamarra; pero me parece que More, tal vez, la superestima. Aunque en un pasaje de su estudio conviene en que «no fue, por desgracia Gamarra, el artista redondo y facetado, limpio y fulgente, el cabal hombre de letras que se necesita».

El propio More reconoce que «las regiones andinas, el incaísmo, aún no tienen el sumo escritor que sintetice y condense, en fulminantes y lucientes páginas, las inquietudes, las modalidades y las oscilaciones del alma incaica». Su testimonio sufraga y confirma, por ende, la tesis de que la literatura peruana hasta Palma y González Prada es colonial, es española. La literatura serrana, con la cual la confronta More, no ha logrado, antes de Palma y González Prada, una modulación propia. Lima ha impuesto sus modelos a las provincias. Peor todavía; las provincias han venido a buscar sus modelos a Lima. La prosa polémica del regionalismo y el radicalismo provincianos descende de González Prada, a quien, en justicia, More, su discípulo, reprocha su excesivo amor a la retórica.

Gamarra es para More el representativo del Perú integral. Con Gamarra empieza, a su juicio, un nuevo capítulo de nuestra literatura. El nuevo capítulo comienza, en mi concepto, con González Prada, que marca

la transición del españolismo puro a un europeísmo más o menos incipiente en su expresión pero decisivo en sus consecuencias.

Pero Ricardo Palma, a quien More erróneamente designa como un «representativo, expresador y centinela del colonismo», malogrando sus limitaciones, es también de este Perú integral que en nosotros principia a concretarse y definirse. Palma traduce el criollismo, el mestizaje, la mesocracia de una Lima republicana que, si es la misma que aclama a Piérola —más arequipeño que limeño en su temperamento y en su estilo—, es igualmente la misma que, en nuestro tiempo, revisa su propia tradición, reniega su abolengo colonial, condena y critica su centralismo, sostiene las reivindicaciones del indio y tiende sus dos manos a los rebeldes de provincias.

More no distingue sino una Lima. La conservadora, la somnolienta, la frívola, la colonial. «No hay problema ideológico o sentimental —dice— que en Lima haya producido ecos. Ni el modernismo en literatura ni el marxismo en política; ni el símbolo en música ni el dinamismo expresionista en pintura han inquietado a los hijos de la ciudad sedante. La voluptuosidad es tumba de la inquietud». Pero esto no es exacto. En Lima, donde se ha constituido el primer núcleo de industrialismo, es también donde, en perfecto acuerdo con el proceso histórico de la nación, se ha balbuceado o se ha pronunciado la primera resonante palabra de marxismo. More, un poco desconcertado de su pueblo, no lo sabe acaso, pero puede intuirlo. No faltan en Buenos Aires y La Plata quienes tienen título para enterarlo de las reivindicaciones de una vanguardia que en Lima

como en el Cuzco, en Trujillo, en Jauja, representa un nuevo espíritu nacional.

La requisitoria contra el colonialismo, contra el «limeñismo» si así prefiere llamarlo More, ha partido de Lima. El proceso de la capital —en abierta pugna con lo que Luis Alberto Sánchez denomina «perricholismo», y con una pasión y una severidad que precisamente a Sánchez alarman y preocupan— lo estamos haciendo hombres de la capital.¹⁷ En Lima, algunos escritores que del esteticismo d'annunziano importado por Valdelomar habíamos evolucionado al criticismo socializante de la revista *España*, fundamos hace diez años *Nuestra Época*, para denunciar, sin reservas y sin compromisos con ningún grupo y ningún caudillo, las responsabilidades de la vieja política.¹⁸ En Lima, algunos estudiantes, portavoces del nuevo espíritu, crearon hace cinco años las universidades populares e inscribieron en su bandera el nombre de González Prada.

Henríquez Ureña dice que hay dos Américas: una buena y otra mala. Lo mismo se podría decir de Lima. Lima no tiene raíces en el pasado autóctono. Lima es la hija de la Conquista. Pero desde que, en la mentalidad y en el espíritu, cesa de ser solo española para volverse un poco cosmopolita, desde que se muestra sensible a las ideas y a las emociones de la época, Lima deja de aparecer exclusivamente como la sede y el hogar del colonialismo y españolismo. La nueva peruanidad es una cosa por crear. Su cimiento histórico tiene que ser indígena. Su eje descansará quizá en la piedra andina, mejor que en la arcilla costeña. Bien.

Pero a este trabajo de creación, la Lima renovadora, la Lima inquieta, no es ni quiere ser extraña.

V. González Prada

González Prada es, en nuestra literatura, el precursor de la transición del período colonial al período cosmopolita. Ventura García Calderón lo declara «el menos peruano» de nuestros literatos. Pero ya hemos visto que hasta González Prada lo peruano en esta literatura no es aún peruano sino solo colonial. El autor de *Páginas libres* aparece como un escritor de espíritu occidental y de cultura europea. Mas, dentro de una peruanidad por definirse, por precisarse todavía, ¿por qué considerarlo como el menos peruano de los hombres de letras que la traducen? ¿Por ser el menos español? ¿Por no ser colonial? La razón resulta entonces paradójica. Por ser la menos española, por no ser colonial, su literatura anuncia precisamente la posibilidad de una literatura peruana. Es la liberación de la metrópoli. Es, finalmente, la ruptura con el Virreinato.

Este parnasiano, este helenista, marmóreo, pagano, es histórica y espiritualmente mucho más peruano que todos, absolutamente todos, los rapsodistas de la literatura española anteriores y posteriores a él en nuestro proceso literario. No existe seguramente en esta generación un solo corazón que sienta al malhumorado y nostálgico discípulo de Lista más peruano que el panfletario e iconoclasta acusador del pasado a que pertenecieron ese y otros letrilleros de la misma estirpe y el mismo abolengo.

González Prada no interpretó este pueblo, no esclareció sus problemas, no legó un programa a la generación que debía venir después. Mas representa, de toda suerte, un instante —el primer instante lúcido— de la conciencia del Perú. Federico More lo llama un precursor del Perú nuevo, del Perú integral. Pero Prada, a este respecto, ha sido más que un precursor. En la prosa de *Páginas libres*, entre sentencias alambicadas y retóricas, se encuentra el germen del nuevo espíritu nacional. «No forman el verdadero Perú —dice González Prada en el célebre discurso del Politeama de 1888— las agrupaciones de criollos y extranjeros que habitan la faja de tierra situada entre el Pacífico y los Andes; la nación está formada por las muchedumbres de indios diseminadas en la banda oriental de la cordillera».¹⁹

Y aunque no supo hablarle un lenguaje desnudo de retórica, González Prada no desdeñó jamás a la masa. Por el contrario, reivindicó siempre su gloria oscura. Previno a los literatos que lo seguían contra la futilidad y la esterilidad de una literatura elitista. «Platón —les recordó en la conferencia del Ateneo— decía que en materia de lenguaje el pueblo era un excelente maestro. Los idiomas se vigorizan y retemplan en la fuente popular, más que en las reglas muertas de los gramáticos y en las exhumaciones prehistóricas de los eruditos. De las canciones, refranes y dichos del vulgo brotan las palabras originales, las frases gráficas, las construcciones atrevidas. Las multitudes transforman las lenguas como los infusorios modifican los continentes». «El poeta legítimo —afirmó en otro pasaje del mismo discurso— se parece al árbol nacido en la cumbre de un monte:

por las ramas, que forman la imaginación, pertenece a las nubes; por las raíces, que constituyen los afectos, se liga con el suelo». Y en sus notas acerca del idioma ratificó explícitamente en otros términos el mismo pensamiento. «Las obras maestras se distinguen por la accesibilidad, pues no forman el patrimonio de unos cuantos elegidos, sino la herencia de todos los hombres con sentido común. Homero y Cervantes son ingenios democráticos: un niño les entiende. Los talentos que presumen de aristocráticos, los inaccesibles a la muchedumbre, disimulan lo vacío del fondo con lo tenebroso de la forma». «Si Herodoto hubiera escrito como Gracián, si Píndaro hubiera cantado como Góngora, ¿habrían sido escuchados y aplaudidos en los juegos olímpicos? Ahí están los grandes agitadores de almas en los siglos XVI y XVIII, ahí está particularmente Voltaire con su prosa, natural como un movimiento respiratorio, clara como un alcohol rectificado».²⁰

Simultáneamente, González Prada denunció el colonialismo. En la conferencia del Ateneo, después de constatar las consecuencias de la ñoña y senil imitación de la literatura española, propugnó abiertamente la ruptura de este vínculo. «Dejemos las andaderas de la infancia y busquemos en otras literaturas nuevos elementos y nuevas impulsiones. Al espíritu de naciones ultramontanas y monárquicas prefiramos el espíritu libre y democrático del siglo. Volvamos los ojos a los autores castellanos, estudiemos sus obras maestras, enriquezcamos su armoniosa lengua; pero recordemos constantemente que la dependencia intelectual de España significaría para nosotros la definida prolongación de la niñez».²¹

En la obra de González Prada, nuestra literatura inicia su contacto con otras literaturas. González Prada representa particularmente la influencia francesa. Pero le pertenece en general el mérito de haber abierto la brecha por la que debían pasar luego diversas influencias extranjeras. Su poesía y aun su prosa acusan un trato íntimo de las letras italianas. Su prosa tronó muchas veces contra las academias y los puristas, y, heterodoxamente, se complació en el neologismo y el galicismo. Su verso buscó en otras literaturas nuevos troqueles y exóticos ritmos.

Percibió bien su inteligencia el nexo oculto pero no ignoto que hay entre conservatismo ideológico y academicismo literario. Y combinó por eso el ataque al uno con la requisitoria contra el otro. Ahora que advertimos claramente la íntima relación entre las serenatas al Virreinato en literatura y el dominio de la casta feudal en economía y política, este lado del pensamiento de González Prada adquiere un valor y una luz nuevos.

Como lo denunció González Prada, toda actitud literaria, consciente o inconscientemente refleja un sentimiento y un interés políticos. La literatura no es independiente de las demás categorías de la historia. ¿Quién negará, por ejemplo, el fondo político del concepto en apariencia exclusivamente literario, que define a González Prada como «el menos peruano de nuestros literatos»? Negar peruanismo a su personalidad no es sino un modo de negar validez en el Perú a su protesta. Es un recurso simulado para descalificar y desvalorizar su rebeldía. La misma tacha de exotismo sirve hoy para combatir el pensamiento de vanguardia.

Muerto Prada, la gente que no ha podido por estos medios socavar su ascendiente ni su ejemplo, ha cambiado de táctica. Ha tratado de deformar y disminuir su figura, ofreciéndole sus elogios comprometedores. Se ha propagado la moda de decirse herederos y discípulos de Prada. La figura de González Prada ha corrido el peligro de resultar una figura oficial, académica. Afortunadamente la nueva generación ha sabido insurgir oportunamente contra este intento.

Los jóvenes distinguen lo que en la obra de González Prada hay de contingente y temporal de lo que hay de perenne y eterno. Saben que no es la letra sino el espíritu lo que en Prada representa un valor duradero. Los falsos gonzález-pradistas repiten la letra; los verdaderos repiten el espíritu.

El estudio de González Prada pertenece a la crónica y a la crítica de nuestra literatura antes que a las de nuestra política. González Prada fue más literato que político. El hecho de que la trascendencia política de su obra sea mayor que su trascendencia literaria no desmiente ni contraría el hecho anterior y primario, de que esa obra, en sí, más que política es literaria.

Todos constatan que González Prada no fue acción sino verbo. Pero no es esto lo que a González Prada define como literato más que como político. Es su verbo mismo.

El verbo puede ser programa, doctrina. Y ni en *Páginas libres* ni en *Horas de lucha* encontramos una doctrina ni un programa propiamente dichos. En los discursos, en los ensayos que componen estos libros,

González Prada no trata de definir la realidad peruana en un lenguaje de estadista o de sociólogo. No quiere sino sugerirla en un lenguaje de literato. No concreta su pensamiento en proposiciones ni en conceptos. Lo esboza en frases de gran vigor panfletario y retórico, pero de poco valor práctico y científico. «El Perú es una montaña coronada por un cementerio». «El Perú es un organismo enfermo: donde se aplica el dedo brota el pus». Las frases más recordadas de González Prada delatan al hombre de letras: no al hombre de Estado. Son las de un acusador, no las de un realizador.

El propio movimiento radical aparece en su origen como un fenómeno literario y no como un fenómeno político. El embrión de la Unión Nacional o Partido Radical se llamó «Círculo Literario». Este grupo literario se transformó en grupo político obedeciendo al mandato de su época. El proceso biológico del Perú no necesitaba literatos sino políticos. La literatura es lujo, no es pan. Los literatos que rodeaban a González Prada sintieron vaga pero perentoriamente la necesidad vital de esta nación desgarrada y empobrecida. «El Círculo Literario, la pacífica sociedad de poetas y soñadores —decía González Prada en su discurso del Olimpo de 1887— tiende a convertirse en un centro militante y propagandista. ¿De dónde nacen los impulsos de radicalismo en literatura? Aquí llegan ráfagas de los huracanes que azotan a las capitales europeas, repercuten voces de la Francia republicana e incrédula. Hay aquí una juventud que lucha abiertamente por matar con muerte violenta lo que parece destinado a sucumbir con agonía inoportunamente larga, una juventud, en fin, que se

impacienta por suprimir los obstáculos y abrirse camino para enarbolar la bandera roja en los desmantelados torreones de la literatura nacional». ²²

González Prada no resistió el impulso histórico que lo empujaba a pasar de la tranquila especulación parnasiana a la áspera batalla política. Pero no pudo trazar a su falange un plan de acción. Su espíritu individualista, anárquico, solitario, no era adecuado para la dirección de una vasta obra colectiva.

Cuando se estudia el movimiento radical, se dice que González Prada no tuvo temperamento de conductor, de caudillo, de condotiero. Mas no es esta la única constatación que hay que hacer. Se debe agregar que el temperamento de González Prada era fundamentalmente literario. Si González Prada no hubiese nacido en un país urgido de reorganización y moralización políticas y sociales, en el cual no podía fructificar una obra exclusivamente artística, no lo habría tentado jamás la idea de formar un partido.

Su cultura coincidía, como es lógico, con su temperamento. Era una cultura principalmente literaria y filosófica. Leyendo sus discursos y sus artículos, se nota que González Prada carecía de estudios específicos de Economía y Política. Sus sentencias, sus imprecaciones, sus aforismos son de inconfundibles factura e inspiración literarias. Engastado en su prosa elegante y bruñida, se descubre frecuentemente un certero concepto sociológico o histórico. Ya he citado alguno. Pero en conjunto, su obra tiene siempre el estilo y la estructura de una obra de literato.

Nutrido del espíritu nacionalista y positivista de su tiempo, González Prada exaltó el valor de la ciencia. Mas esta actitud es peculiar de la literatura moderna de su época. La Ciencia, la Razón, el Progreso, fueron los mitos del siglo XIX. González Prada, que por la ruta del liberalismo y del enciclopedismo llegó a la utopía anarquista, adoptó fervorosamente estos mitos. Hasta en sus versos hallamos la expresión enfática de su racionalismo.

¡Guerra al menguado sentimiento!

¡Culto divino a la Razón!

Le tocó a González Prada enunciar solamente lo que hombres de otra generación debían hacer. Predicó realismo. Condenando los gaseosos verbalismos de la retórica tropical, conjuró a sus contemporáneos a asentar bien los pies en la tierra, en la materia. «Acabemos ya —dijo— el viaje milenario por regiones de idealismo sin consistencia y regresemos al seno de la realidad, recordando que fuera de la Naturaleza no hay más que simbolismos ilusorios, fantasías mitológicas, desvanecimientos metafísicos. A fuerza de ascender a cumbres enrarecidas, nos estamos volviendo vaporosos, aeriformes: solidifiquémonos. Más vale ser hierro que nube».²³

Pero él mismo no consiguió nunca ser un realista. De su tiempo fue el materialismo histórico. Sin embargo, el pensamiento de González Prada, que no impuso nunca límites a su audacia ni a su libertad, dejó a otros la empresa de crear el socialismo peruano. Fracasado el partido radical, dio su adhesión al lejano y abstracto utopismo de Kropotkin. Y en la polémica entre marxistas y bakuninistas, se pronunció por los segundos. Su

temperamento reaccionaba en este como en todos sus conflictos con la realidad, conforme a su sensibilidad literaria y aristocrática.

La filiación literaria del espíritu y la cultura de González Prada es responsable de que el movimiento radical no nos haya legado un conjunto elemental siquiera de estudios de la realidad peruana y un cuerpo de ideas concretas sobre sus problemas. El programa del Partido Radical, que por otra parte no fue elaborado por González Prada, queda como un ejercicio de prosa política de «un círculo literario». Ya hemos visto cómo la Unión Nacional, efectivamente, no fue otra cosa.

El pensamiento de González Prada, aunque subordinado a todos los grandes mitos de su época, no es monótonamente positivista. En González Prada arde el fuego de los racionalistas del siglo XVIII. Su Razón es apasionada. Su Razón es revolucionaria. El positivismo, el historicismo del siglo XIX representan un racionalismo domesticado. Traducen el humor y el interés de una burguesía a la que la asunción del poder ha tornado conservadora. El racionalismo, el cientificismo de González Prada no se contentan con las mediocres y pávidas conclusiones de una razón y una ciencia burguesas. En González Prada subsiste, intacto en su osadía, el jacobino.

Javier Prado, García Calderón, Riva Agüero divulgan un positivismo conservador. González Prada enseña un positivismo revolucionario. Los ideólogos del civilismo, en perfecto acuerdo con sus sentimientos de clase, nos sometieron a la autoridad de Taine; el ideólogo del radicalismo se reclamó siempre de pensamiento superior y distinto del que, concomitante

y consustancial en Francia con un movimiento de reacción política, sirvió aquí a la apología de las oligarquías ilustradas.

No obstante su filiación racionalista y científicista, González Prada no cae casi nunca en un intelectualismo exagerado. Lo preservan de este peligro su sentimiento artístico y su exaltado anhelo de justicia. En el fondo de este parnasiano, hay un romántico que no desespera nunca del poder del espíritu.

Una de sus agudas opiniones sobre Renán, el que *ne dépasse pas le doute*, nos prueba que González Prada percibió muy bien el riesgo de un criticismo exacerbado. «Todos los defectos de Renán se explican por la exageración del espíritu crítico; el temor de engañarse y la manía de creerse un espíritu delicado y libre de pasión, le hacían muchas veces afirmar todo con reticencias o negar todo con restricciones, es decir, no afirmar ni negar y hasta contradecirse, pues le acontecía emitir una idea y enseguida, valiéndose de un pero, defender lo contrario. De ahí su escasa popularidad: la multitud solo comprende y sigue a los hombres que franca y hasta brutalmente afirman con las palabras como Mirabeau, con los hechos como Napoleón».

González Prada prefiere siempre la afirmación a la negación, a la duda. Su pensamiento es atrevido, intrépido, temerario. Teme a la incertidumbre. Su espíritu siente hondamente la angustiada necesidad de *dépasse le doute*. La fórmula de Vasconcelos pudo ser también la de González Prada: «pesimismo de la realidad, optimismo del ideal». Con frecuencia, su frase es pesimista: casi nunca es escéptica.

En un estudio sobre la ideología de González Prada, que forma parte de su libro *El nuevo absoluto*, Mariano Ibérico Rodríguez define bien al pensador de *Páginas libres* cuando escribe lo siguiente:

Concorde con el espíritu de su tiempo, tiene gran fe en la eficacia del trabajo científico. Cree en la existencia de leyes universales inflexibles y eternas, pero no deriva del cientificismo ni del determinismo una estrecha moral eudemonista ni tampoco la resignación a la necesidad cósmica que realizó Spinoza. Por el contrario, su personalidad descontenta y libre superó las consecuencias lógicas de sus ideas y profesó el culto de la acción y experimentó la ansiedad de la lucha y predicó la afirmación de la libertad y de la vida. Hay evidentemente algo del rico pensamiento de Nietzsche en las exclamaciones anárquicas de Prada. Y hay en este como en Nietzsche la oposición entre un concepto determinista de la realidad y el empuje triunfal del libre impulso interior.²⁴

Por estas y otras razones, si nos sentimos lejanos de muchas ideas de González Prada, no nos sentimos, en cambio, lejanos de su espíritu. González Prada se engañaba, por ejemplo, cuando nos predicaba antirreligiosidad. Hoy sabemos mucho más que en su tiempo sobre la religión como sobre otras cosas. Sabemos que una revolución es siempre religiosa. La palabra religión tiene un nuevo valor, un nuevo sentido. Sirve para algo más que para designar un rito o una iglesia. Poco importa que los soviets escriban en sus afiches de propaganda que «la religión es el opio de los pueblos». El comunismo es esencialmente religioso. Lo que motiva aún

equivocos es la vieja acepción del vocablo. González Prada predecía el tramonto de todas las creencias sin advertir que él mismo era predicador de una creencia, confesor de una fe. Lo que más se admira en este racionalista es su pasión. Lo que más se respeta en este ateo, un tanto pagano, es su ascetismo moral. Su ateísmo es religioso. Lo es, sobre todo, en los instantes en que parece más vehemente y más absoluto. Tiene González Prada algo de esos ascetas laicos que concibe Romain Rolland. Hay que buscar al verdadero González Prada en su credo de justicia, en su doctrina de amor; no en el anticlericalismo un poco vulgar de algunas páginas de *Horas de lucha*.

La ideología de *Páginas libres* y de *Horas de lucha* es hoy, en gran parte, una ideología caduca. Pero no depende de la validez de sus conceptos ni de sus sentencias lo que existe de fundamental ni de perdurable en González Prada. Los conceptos no son siquiera lo característico de su obra. Como lo observa Ibérico, en González Prada lo característico «no se ofrece como una rígida sistematización de conceptos —símbolos provisionales de un estado de espíritu—; lo está en un cierto sentimiento, en una cierta determinación constante de la personalidad entera, que se traducen por el admirable contenido artístico de la obra y por la viril exaltación del esfuerzo y de la lucha».²⁵

He dicho ya que lo duradero en la obra de González Prada es su espíritu. Los hombres de la nueva generación en González Prada admiramos y estimamos, sobre todo, el austero ejemplo moral. Estimamos

y admiramos, sobre todo, la honradez intelectual, la noble y fuerte rebeldía.

Pienso, además, por mi parte que González Prada no reconocería en la nueva generación peruana una generación de discípulos y herederos de su obra si no encontrara en sus hombres la voluntad y el aliento indispensables para superarla. Miraría con desdén a los repetidores mediocres de sus frases. Amaría solo una juventud capaz de traducir en acto lo que en él no pudo ser sino idea y no se sentiría renovado y renacido sino en hombres que supieran decir una palabra verdaderamente nueva, verdaderamente actual.

De González Prada debe decirse lo que él, en *Páginas libres*, dice de Vigil. «Pocas vidas tan puras, tan llenas, tan dignas de ser imitadas. Puede atacarse la forma y el fondo de sus escritos, puede tacharse hoy sus libros de anticuados e insuficientes, puede, en fin, derribarse todo el edificio levantado por su inteligencia; pero una cosa permanecerá invulnerable y de pie, el hombre».

VI. Melgar

Durante su período colonial, la literatura peruana se presenta, en sus más salientes peripecias y en sus más conspicuas figuras, como un fenómeno limeño. No importa que en su elenco estén representadas las provincias. El modelo, el estilo, la línea han sido de la capital. Y esto se explica. La literatura es un producto urbano. La gravitación de la urbe influye fuertemente en todos los procesos literarios. En el Perú, de otro lado,

Lima no ha sufrido las concurrencias de otras ciudades de análogos fueros. Un centralismo extremo le ha asegurado su dominio.

Por culpa de esta hegemonía absoluta de Lima, no ha podido nuestra literatura nutrirse de savia indígena. Lima ha sido la capital española primero. Ha sido la capital criolla después. Y su literatura ha tenido esta marca.

El sentimiento indígena no ha carecido totalmente de expresión en este período de nuestra historia literaria. Su primer expresador de categoría es Mariano Melgar. La crítica limeña lo trata con un poco de desdén. Lo siente demasiado popular, poco distinguido. Le molesta en sus versos, junto con una sintaxis un tanto callejera, el empleo de giros plebeyos. Le disgusta en el fondo, el género mismo. No puede ser de su gusto un poeta que casi no ha dejado sino yaravíes. Esta crítica aprecia más cualquier oda soporífera de Pando.

Por reacción, no superestimo artísticamente a Melgar. Lo juzgo dentro de la incipiente de la literatura peruana de su época. Mi juicio no se separa de un criterio de relatividad.

Melgar es un romántico. Lo es no solo en su arte, sino también en su vida. El romanticismo no había llegado, todavía, oficialmente a nuestras letras. En Melgar no es, por ende, como más tarde en otros, un gesto imitativo; es un arranque espontáneo. Y este es un dato de su sensibilidad artística. Se ha dicho que debe a su muerte heroica una parte de su renombre literario. Pero esta valorización disimula mal la antipatía desdeñosa que la inspira. La muerte creó al héroe, frustró al artista. Melgar

murió muy joven. Y aunque resulta siempre un poco aventurada toda hipótesis sobre la probable trayectoria de un artista, sorprendido prematuramente por la muerte, no es excesivo suponer que Melgar, maduro, habría producido un arte más purgado de retórica y amaneramiento clásicos y, por consiguiente, más nativo, más puro. La ruptura con la metrópoli habría tenido en su espíritu consecuencias particulares y, en todo caso, diversas de las que tuvo en el espíritu de los hombres de letras de una ciudad tan española, tan colonial como Lima. Mariano Melgar, siguiendo el camino de su impulso romántico, habría encontrado una inspiración cada vez más rural, cada vez más indígena.

Los que se duelen de la vulgaridad de su léxico y sus imágenes, parten de un prejuicio aristocratista y academicista. El artista que en el lenguaje del pueblo escribe un poema de perdurable emoción vale, en todas las literaturas, mil veces más que el que, en lenguaje académico, escribe una acrisolada pieza de antología. De otra parte, como lo observa Carlos Octavio Bunge en un estudio sobre la literatura argentina, la poesía popular ha precedido siempre a la poesía artística. Algunos yaravíes de Melgar viven solo como fragmentos de poesía popular. Pero, con este título, han adquirido sustancia inmortal.

Tienen, a veces, en sus imágenes sencillas, una ingenuidad pastoril que revela su trama indígena, su fondo autóctono. La poesía oriental se caracteriza por un rústico panteísmo en la metáfora. Melgar se muestra muy indio en su imaginismo primitivo y campesino.

Este romántico, finalmente, se entrega apasionadamente a la revolución. En él la revolución no es liberalismo enciclopedista. Es, fundamentalmente, cálido patriotismo. Como en Pumacahua, en Melgar el sentimiento revolucionario se nutre de nuestra propia sangre y nuestra propia historia.

Para Riva Agüero, el poeta de los yaravíes no es sino «un momento curioso de la literatura peruana». Rectifiquemos su juicio, diciendo que es el primer momento peruano de esta literatura.

VII. Abelardo Gamarra

Abelardo Gamarra no tiene hasta ahora un sitio en las antologías. La crítica relega desdeñosamente su obra a un plano secundario. Al plano, casi negligente para su gusto cortesano, de la literatura popular. Ni siquiera en el criollismo se le reconoce un rol cardinal. Cuando se historia el criollismo, se cita siempre antes a un colonialista tan inequívoco como don Felipe Pardo.

Sin embargo, Gamarra es uno de nuestros literatos más representativos. Es, en nuestra literatura esencialmente capitalina, el escritor que con más pureza traduce y expresa a las provincias. Tiene su prosa reminiscencias indígenas. Ricardo Palma es un criollo de Lima; el Tunante es un criollo de la sierra. La raíz india está viva en su arte jaranero.

Del indio tiene el Tunante la tesonera y sufrida naturaleza, la panteísta despreocupación del más allá, el alma dulce y rural, el buen sentido campesino, la imaginación realista y sobria. Del criollo, tiene el decir

donairoso, la risa zumbona, el juicio agudo y socarrón, el espíritu aventurero y juerguista. Procedente de un pueblo serrano, el Tunante se asimiló a la capital y a la costa, sin desnaturalizarse ni deformarse. Por su sentimiento, por su entonación, su obra es la más genuinamente peruana de medio siglo de imitaciones y balbuceos.

Lo es también por su espíritu. Desde su juventud, Gamarra militó en la vanguardia. Participó en la protesta radical, con verdadera adhesión a su patriotismo revolucionario. Lo que en otros corifeos del radicalismo era solo una actitud intelectual y literaria, en el Tunante era un sentimiento vital, un impulso anímico. Gamarra sentía hondamente, en su carne y en su espíritu, la repulsa de la aristocracia encomendera y de su corrompida e ignorante clientela. Comprendió siempre que esta gente no representaba al Perú; que el Perú era otra cosa. Este sentimiento lo mantuvo en guardia contra el civilismo y sus expresiones intelectuales e ideológicas. Su seguro instinto lo preservó, al mismo tiempo, de la ilusión «demócrata». El Tunante no se engañó sobre Piérola. Percibió el verdadero sentido histórico del gobierno del 95. Vio claro que no era una revolución democrática, sino una restauración civilista. Y, aunque hasta su muerte guardó el más fervoroso culto a González Prada, cuyas retóricas catilinarias tradujo a un lenguaje popular, se mostró nostálgico de un espíritu más realizador y constructivo. Su intuición histórica echaba de menos en el Perú a un Alberdi, a un Sarmiento. En sus últimos años, sobre todo, se dio cuenta de que una política idealista y renovadora debe asentar bien los pies en la realidad y en la historia.

No es su obra la de un simple costumbrista satírico. Bajo el animado retrato de tipos y costumbres es demasiado evidente la presencia de un generoso idealismo político y social. Esto es lo que coloca a Gamarra muy por encima de Segura. La obra del Tunante tiene un ideal; la de Segura no tiene ninguno.

Por otra parte, el criollismo del Tunante es más integral, más profundo que el de Segura. Su versión de las cosas y los tipos es más verídica, más viviente. Gamarra tiene en su obra —que no por azar es la más popular, la más leída en provincias— muchos atisbos agudísimos, muchos aciertos plásticos. El Tunante es un Pancho Fierro de nuestras letras. Es un ingenio popular; un escritor intuitivo y espontáneo.

Herederero del espíritu de la revolución de la independencia, tuvo lógicamente que sentirse distinto y opuesto a los herederos del espíritu de la Conquista y la Colonia. Y, por esto, no diploma ni breveta su obra la autoridad de academias ni ateneos («¡De las Academias, líbranos Señor!» —pensaba seguramente como Rubén Darío, el Tunante). Se le desdeña por su sintaxis. Se le desdeña por su ortografía. Pero se le desdeña, ante todo, por su espíritu.

La vida se burla alegremente de las reservas y los remilgos de la crítica, concediendo a los libros de Gamarra la supervivencia que niega a los libros de renombre y mérito oficialmente sancionados. A Gamarra no lo recuerda casi la crítica; no lo recuerda sino el pueblo. Pero esto le basta a su obra para ocupar de hecho en la historia de nuestras letras el puesto que formalmente se le regatea.

La obra de Gamarra aparece como una colección dispersa de croquis y bocetos. No tiene una creación central. No es una afinada modulación artística. Este es su defecto. Pero de este defecto no es responsable totalmente la calidad del artista. Es responsable también la incipiencia de la literatura que representa.

El Tunante quería hacer arte en el lenguaje de la calle. Su intento no era equivocado. Por el mismo camino han ganado la inmortalidad los clásicos de los orígenes de todas las literaturas.

VIII. Chocano

José Santos Chocano pertenece, a mi juicio, al período colonial de nuestra literatura. Su poesía grandilocua tiene todos sus orígenes en España. Una crítica verbalista la presenta como una traducción del alma autóctona. Pero este es un concepto artificioso, una ficción retórica. Su lógica, tan simplista como falsa, razona así: Chocano es exuberante, luego es autóctono. Sobre este principio, una crítica fundamentalmente incapaz de sentir lo autóctono, ha asentado casi todo el dogma del americanismo y el tropicalismo esenciales del poeta de *Alma América*.

Este dogma pudo ser incontestable en un tiempo de absoluta autoridad del colonialismo. Ahora una generación iconoclasta lo pasa incrédulamente por la criba de su análisis. La primera cuestión que se plantea es esta: ¿Lo autóctono es, efectivamente, exuberante?

Un crítico sagaz, extraño en este caso a todo interés polémico, como Pedro Henríquez Ureña, examinando precisamente el tema de la

exuberancia en la literatura hispanoamericana, observa que esta literatura, en su mayor parte, no aparece por cierto como un producto del trópico. Procede, más bien, de ciudades de clima templado y hasta un poco otoñal. Muy aguda y certeramente apunta Henríquez Ureña: «En América conservamos el respeto al énfasis mientras Europa nos lo prescribió; aún hoy nos quedan tres o cuatro poetas vibrantes, como decían los románticos. ¿No se atribuirá a influencia del trópico la que es influencia de Víctor Hugo? ¿O de Byron, o de Espronceda o de Quintana?». Para Henríquez Ureña la teoría de la exuberancia espontánea de la literatura americana es una teoría falsa. Esta literatura es menos exuberante de lo que parece. Se toma por exuberancia la verbosidad. Y «si abunda la palabrería es porque escasea la cultura, la disciplina y no por peculiar exuberancia nuestra».²⁶ Los casos de verbosidad no son imputables a la geografía ni al medio.

Para estudiar el caso de Chocano, tenemos que empezar por localizarlo, ante todo, en el Perú. Y bien, en el Perú lo autóctono es lo indígena, vale decir lo incaico.

Y lo indígena, lo incaico, es fundamentalmente sobrio. El arte indio es la antítesis, la contradicción del arte de Chocano. El indio esquematiza, estiliza las cosas con un sintetismo y un primitivismo hieráticos.

Nadie pretende encontrar en la poesía de Chocano la emoción de los Andes. La crítica que la proclama autóctona, la imagina únicamente depositaria de la emoción de la «montaña», esto es, de la floresta. Riva Agüero es uno de los que suscriben este juicio. Pero los literatos que sin

noción ninguna de la «montaña», se han apresurado a descubrirla o reconocerla íntegramente en la ampulosa poesía de Chocano, no han hecho otra cosa que tomar al pie de la letra una conjetura del poeta. No han hecho sino repetir a Chocano, quien desde hace mucho tiempo se supone «el cantor de América autóctona y salvaje».

La «montaña» no es solo exuberancia. Es, sustancialmente, muchas otras cosas que no están en la poesía de Chocano. Ante su espectáculo, ante sus paisajes, la actitud de Chocano es la de un espectador elocuente. Nada más. Todas sus imágenes son las de una fantasía exterior y extranjera. No se oye la voz de un hombre de la floresta. Se oye, a lo más, la voz de un forastero imaginativo y ardoroso que cree poseerla y expresarla.

Y esto es muy natural. La «montaña» no existe casi sino como naturaleza, como paisaje, como escenario. No ha producido todavía una stirpe, un pueblo, una civilización. Chocano, en todo caso, no se ha nutrido de su savia. Por su sangre, por su mentalidad, por su educación, el poeta de *Alma América* es un hombre de la costa. Procede de una familia española. Su formación espiritual e intelectual se ha cumplido en Lima. Y su énfasis —este énfasis que, en último análisis, resulta la única prueba de su autoctonismo y de su americanismo artístico o estético— descende totalmente de España.

Los antecedentes de la técnica y los modelos de la elocuencia de Chocano están en la literatura española. Todos reconocen en su manera la influencia de Quintana; en su espíritu, la de Espronceda. Chocano se

reclama de Byron y de Hugo. Pero las influencias más directas que se constatan en su arte son siempre las de poetas de idioma español. Su egotismo romántico es el de Díaz Mirón, de quien tiene también el acento arrogante y soberbio. Y el modernismo y el decadentismo que llegan hasta las puertas de su romanticismo son los de Rubén Darío.

Estos rasgos deciden y señalan demasiado netamente la verdadera filiación artística de Chocano quien, a pesar de las sucesivas ondas de modernidad que han visitado su arte sin modificarlo absolutamente en su esencia, ha conservado en su obra la entonación y el temperamento de un supérstite del romanticismo español y de su grandilocuencia. Su filiación espiritual coincide, por otra parte, con su filiación artística. El «cantor de América autóctona y salvaje» es de la estirpe de los conquistadores. Lo siente y lo dice él mismo en su poesía, que si no carece de admiración literaria y retórica a los incas, desborda de amor a los héroes de la Conquista y a los magnates del Virreinato.

Chocano no pertenece a la plutocracia capitalina. Este hecho lo diferencia de los literatos específicamente colonialistas. No consiente, por ejemplo, identificarlo con Riva Agüero. En su espíritu se reconoce al descendiente de la Conquista más bien que al descendiente del Virreinato. (Y Conquista y Virreinato social y económicamente constituyen dos fases de un mismo fenómeno, pero espiritualmente no tienen idéntica categoría. La Conquista fue una aventura heroica; el Virreinato fue una empresa burocrática. Los conquistadores eran, como diría Blaise Cendrars, de la

fuerte raza de los aventureros; los virreyes y los oidores eran blandos hidalgos y mediocres bachilleres).

Las primeras peripecias de la poesía de Chocano son de carácter romántico. No en balde el cantor de *Iras santas* se presenta como un discípulo de Espronceda. No en balde se siente en él algo de romanticismo byroniano. La actitud de Chocano es, en su juventud, una actitud de protesta. Esta protesta tiene a veces un acento anárquico. Tiene otras veces un tinte de protesta social. Pero carece de concreción. Se agota en una delirante y bizarra ofensiva verbal contra el gobierno militar de la época. No consigue ser más que un gesto literario.

Chocano aparece luego, políticamente enrolado en el pierolismo. Su revolucionarismo se conforma con la revolución del 95 que liquida un régimen militar para restaurar, bajo la gerencia provisoria de don Nicolás de Piérola, el régimen civilista. Más tarde, Chocano se deja incorporar en la clientela intelectual de la plutocracia. No se aleja de Piérola y su pseudodemocracia para acercarse a González Prada, sino para saludar en Javier Prado y Ugarteche al pensador de su generación.

La trayectoria política de un literato no es también su trayectoria artística. Pero sí es, casi siempre, su trayectoria espiritual. La literatura, de otro lado, está como sabemos íntimamente permeada de política, aun en los casos en que parece más lejana y más extraña a su influencia. Y lo que queremos averiguar, por el momento, no es estrictamente la categoría artística de Chocano; sino su filiación espiritual, su posición ideológica.

Una y otra no están nítidamente expresadas por su poesía. Tenemos, por consiguiente, que buscarlas en su prosa, la cual, además de haber sido más explícita que su poesía, no ha sido esencialmente contradicha ni atenuada por ella.

La poesía de Chocano nos coloca, primero, ante un caso de individualismo exasperado y egoísta, asaz frecuente y casi característico en la falange romántica. Este individualismo es todo el anarquismo de Chocano.

Y en los últimos años, el poeta lo reduce y lo limita. No renuncia absolutamente a su egotismo sensual; pero sí renuncia a una buena parte de su individualismo filosófico. El culto del Yo se ha asociado al culto de la Jerarquía. El poeta se llama individualista, pero no se llama liberal. Su individualismo deviene un «individualismo jerárquico». Es un individualismo que no ama la libertad. Que la desdeña casi. En cambio, la jerarquía que respeta no es la jerarquía eterna que crea el espíritu; es la jerarquía precaria que imponen, en la mudable perspectiva de lo presente, la fuerza, la tradición y el dinero.

Del mismo modo doma el poeta los primitivos arranques de su espíritu. Su arte, en su plenitud, acusa —por su exaltado aunque retórico amor a la naturaleza— un panteísmo un poco pagano. Y este panteísmo —que producía un poco de animismo en sus imágenes— es en él la sola nota que refleja a una «América autóctona y salvaje». (El indio es panteísta, animista, materialista). Chocano, sin embargo, lo ha abandonado tácitamente. La adhesión al principio de la jerarquía lo ha reconducido a la

Iglesia Romana. Roma es, ideológicamente, la ciudadela histórica de la reacción. Los que peregrinan por sus colinas y sus basílicas en busca del Evangelio cristiano regresan desilusionados; pero los que se contentan con encontrar, en su lugar, el fascismo y la Iglesia —la autoridad y la jerarquía en el sentido romano— arriban a su meta y hallan su verdad. De estos últimos peregrinos es el poeta de *Alma América*. Él, que nunca ha sido cristiano, se confiesa finalmente católico. Romántico fatigado, hereje converso, se refugia en el sólido aprisco de la tradición y del orden, de donde creyó un día partir para siempre a la conquista del futuro.

IX. Riva Agüero y su influencia. La generación

«Futurista»

La generación «futurista» —como paradójicamente se le apoda— señala un momento de restauración colonialista y civilista en el pensamiento y la literatura del Perú.

La autoridad sentimental e ideológica de los herederos de la Colonia se encontraba comprometida y socavada por quince años de predicación radical. Después de un período de caudillaje militar análogo al que siguió a la revolución de la independencia, la clase latifundista había restablecido su dominio político, pero no había restablecido igualmente su dominio intelectual. El radicalismo, alimentado por la reacción moral de la derrota —de la cual el pueblo sentía responsable a la plutocracia—, había encontrado un ambiente favorable a la propagación de su verbo

revolucionario. Su propaganda había rebelado, sobre todo, a las provincias. Una marejada de ideas avanzadas había pasado por la República.

La antigua guardia intelectual del civilismo, envejecida y debilitada, no podía reaccionar eficazmente contra la generación radical. La restauración tenía que ser realizada por una falange de hombres jóvenes. El civilismo contaba con la universidad. A la universidad le tocaba darle, por ende, esta milicia intelectual. Pero era indispensable que la acción de sus hombres no se contentase con ser una acción universitaria. Su misión debía constituir una reconquista integral de la inteligencia y el sentimiento. Como uno de sus objetivos naturales y sustantivos aparecía la recuperación del terreno perdido en la literatura. La literatura llega adonde no llega la universidad. La obra de un solo escritor del pueblo, discípulo de González Prada, el Tunante, era entonces una obra mucho más propagada y entendida que la de todos los escritores de la universidad juntos.

Las circunstancias históricas propiciaban la restauración. El dominio político del civilismo se presentaba sólidamente consolidado. El orden económico y político inaugurado por Piérola el 95 era esencialmente un orden civilista. Muchos profesionales y literatos que en el período caótico de nuestra posguerra, se sintieron atraídos por el campo radical, se sentían ahora empujados al campo civilista. La generación radical estaba, en verdad, disuelta. González Prada, retirado a un displicente ascetismo, vivía desconectado de sus dispersos discípulos. De suerte que la generación «futurista» no encontró casi resistencia.

En sus rangos se mezclaban y se confundían «civilistas» y «demócratas», separados en la lucha partidista. Su advenimiento era saludado, en consecuencia, por toda la gran prensa de la capital. *El Comercio* y *La Prensa* auspiciaban a la «nueva generación». Esta generación se mostraba destinada a realizar la armonía entre civilistas y demócratas que la coalición del 95 dejó solo iniciada. Su líder y capitán Riva Agüero, en quien la tradición civilista y plutocrática se conciliaba con una devoción casi filial al «Califa» demócrata, reveló desde el primer momento tal tendencia. En su tesis sobre la «literatura del Perú independiente», arremetiendo contra el radicalismo dijo lo siguiente: «Los partidos de principios, no solo no producirían bienes, sino que crearían males irreparables. En el actual sistema, las diferencias entre los partidos no son muy grandes ni muy hondas sus divisiones. Se coaligan sin dificultad, colaboran con frecuencia. Los gobernantes sagaces pueden, sin muchos esfuerzos, aprovechar del concurso de todos los hombres útiles».

La resistencia a los partidos de principios denuncia el sentimiento y la inspiración clasistas de la generación de Riva Agüero. Su esfuerzo manifiesta de un modo demasiado inequívoco el propósito de asegurar y consolidar un régimen de clase. Negar a los principios, a las ideas, el derecho de gobernar el país significaba fundamentalmente, reservar ese derecho para una casta. Era preconizar el dominio de la «gente decente», de la «clase ilustrada». Riva Agüero, a este respecto como a otros, se muestra en riguroso acuerdo con Javier Prado y Francisco García Calderón. Y es que Prado y García Calderón representan la misma

restauración. Su ideología tiene los mismos rasgos esenciales. Se reduce, en el fondo, a un positivismo conservador. Un fraseario más o menos idealista y progresista disimula el ideario tradicional. Como ya lo he observado, Riva Agüero, Prado y García Calderón coinciden en el acatamiento a Taine. Riva Agüero para esclarecernos más su filiación, nos descubre en su varias veces citada tesis —que es incontestablemente el primer manifiesto político y literario de la generación «futurista»— su adhesión a Brunetière.

La revisión de valores de la literatura con que debutó Riva Agüero en la política, corresponde absolutamente a los fines de una restauración. Idealiza y glorifica la Colonia, buscando en ella las raíces de la nacionalidad. Superestima la literatura colonialista exaltando enfáticamente a sus mediocres cultores. Trata desdeñosamente el romanticismo de Mariano Melgar. Reprueba a González Prada lo más válido y fecundo de su obra: su protesta.

La generación «futurista» se muestra, al mismo tiempo universitaria, académica, retórica. Adopta del modernismo solo los elementos que le sirven para condenar la inquietud romántica.

Una de sus obras más características y peculiares es la organización de la Academia correspondiente de la Lengua Española. Uno de sus esfuerzos artísticos más marcados es su retorno a España en la prosa y en el verso.

El rasgo más característico de la generación apodada «futurista» es su pasadismo. Desde el primer momento sus literatos se entregan a idealizar

el pasado. Riva Agüero, en su tesis, reivindica con energía los fueros de los hombres y las cosas tradicionales.

Pero el pasado, para esta generación, no es muy remoto ni muy próximo. Tiene límites definidos: los del Virreinato. Toda su predilección, toda su ternura, son para esta época. El pensamiento de Riva Agüero a este respecto es inequívoco. El Perú, según él, desciende de la Conquista. Su infancia es la Colonia.

La literatura peruana deviene desde este momento acentuadamente colonialista. Se inicia un fenómeno que no ha terminado todavía y que Luis Alberto Sánchez designa con el nombre de «perricholismo».

En este fenómeno —en sus orígenes, no en sus consecuencias— se combinan y se identifican dos sentimientos: limeñismo y pasadismo. Lo que, en política, se traduce así: centralismo y conservatismo. Porque el pasadismo de la generación de Riva Agüero no constituye un gesto romántico de inspiración meramente literaria. Esta generación es tradicionalista pero no romántica. Su literatura, más o menos teñida de «modernismo», se presenta por el contrario como una reacción contra la literatura del romanticismo. El romanticismo condena radicalmente el presente en el nombre del pasado o del futuro. Riva Agüero y sus contemporáneos, en cambio, aceptan el presente, aunque para gobernarlo y dirigirlo invoquen y evoquen el pasado. Se caracterizan, espiritual e ideológicamente, por un conservatismo positivista, por un tradicionalismo oportunista.

Naturalmente, esta es solo la tonalidad general del fenómeno, en el cual no faltan matices más o menos discrepantes. José Gálvez, por ejemplo, individualmente escapa a la definición que acabo de esbozar. Su pasadismo es de fondo romántico. Haya lo llama «el único palmista sincero», refiriéndose sin duda al carácter literario y sentimental de su pasadismo. La distinción no está netamente expresada. Pero parte de un hecho evidente. Gálvez —cuya poesía descende de la de Chocano, repitiendo, atenuadamente unas veces, desteñidamente otras, su verbosidad— tiene trama de romántico. Su pasadismo, por eso, está menos localizado en el tiempo que el del núcleo de su generación. Es un pasadismo integral. Enamorado del Virreinato, Gálvez no se siente, sin embargo, acaparado exclusivamente por el culto de esta época. Para él «todo tiempo pasado fue mejor». Puede observarse que, en cambio, su pasadismo está más localizado en el espacio. El tema de sus evocaciones es casi siempre limeño. Pero también esto me parece en Gálvez un rasgo romántico.

Gálvez, de otro lado, se aparta a veces del credo de Riva Agüero. Sus opiniones sobre la posibilidad de una literatura genuinamente nacional son heterodoxas dentro del fenómeno «futurista». Acerca del americanismo en la literatura, Gálvez, aunque sea con no pocas reservas y concesiones, se declara de acuerdo con la tesis del líder de su generación y su partido. No lo convence la aserción de que es imposible revivir poéticamente las antiguas civilizaciones americanas. «Por mucho que sean civilizaciones desaparecidas y por honda que haya sido la influencia española —

escribe— ni el material mismo se ha extinguido, ni tan puros hispanos somos los que más lo fuéramos, que no sintamos vinculaciones con aquella raza, cuya tradición áurea bien merece un recuerdo y cuyas ruinas imponentes y misteriosas nos subyugan y nos impresionan. Precisamente porque andamos tan mezclados y son tan encontradas nuestras raíces históricas, por lo mismo que nuestra cultura no es tan honda como parece, el material literario de aquellas épocas definitivamente muertas es enorme para nosotros, sin que esto signifique que lo consideremos primordial y porque alguna levadura debe haber en nuestras almas de la gestación del imperio incaico y de las luchas de las dos razas, la indígena y la española, cuando aún nos encoge el alma y nos sacude con emoción extraña y dolorida la música temblorosa del yaraví. Además, nuestra historia no puede partir solo de la Conquista y por vago que fuese el legado síquico que hayamos recibido de los indios, siempre algo tenemos de aquella raza vencida, que en viviente ruina anda preterida y maltratada en nuestras serranías, constituyendo un grave problema social, que si palpita dolorosamente en nuestra vida, ¿por qué no puede tener un lugar en nuestra literatura que ha sido tan fecunda en sensaciones históricas de otras razas que realmente nos son extranjeras y peregrinas?». ²⁷ No acierta Gálvez, sin embargo, en la definición de una literatura nacional. «Es cuestión de volver el alma —dice— a las rumorosas palpitations de lo que nos rodea». Mas, a renglón seguido, reduce sus elementos a «la historia, la tradición y la naturaleza». El pasadista reaparece aquí íntegramente. Una literatura genuinamente nacionalista, en su concepto,

debe nutrirse sobre todo de la historia, la leyenda, la tradición, esto es del pasado. El presente es también historia. Pero seguramente Gálvez no lo pensaba cuando escogía las fuentes de nuestra literatura. La historia, en su sentimiento, no era entonces sino pasado. No dice Gálvez que la literatura nacional debe traducir totalmente al Perú. No le pide una función realmente creadora. Le niega el derecho de ser una literatura del pueblo. Polemizando con el Tunante, sostiene que el artista «debe desdeñar altivamente la facilidad que le ofrece el modismo callejero, admirable muchas veces para el artículo de costumbres, pero que está distante de la fina aristocracia que debe tener la forma artística».²⁸

El pensamiento de la generación futurista es, por otra parte, el de Riva Agüero. El voto en contra o, mejor, el voto en blanco de Gálvez, en este y otros debates, no tiene sino un valor individual. La generación futurista, en tanto, utiliza totalmente el pasadismo y el romanticismo de Gálvez en la serenata bajo los balcones del Virreinato, destinada políticamente a reanimar una leyenda indispensable al dominio de los herederos de la Colonia.

La casta feudal no tiene otros títulos que los de la tradición colonial. Nada más concordante con su interés que una corriente literaria tradicionalista. En el fondo de la literatura colonialista, no existe sino una orden perentoria, una exigencia imperiosa del impulso vital de una clase, de una «casta».

Y quien dude del origen fundamentalmente político del fenómeno «futurista» no tiene sino que reparar en el hecho de que esta falange de

abogados, escritores, literatos, etcétera, no se contentó con ser solo un movimiento. Cuando llegó a su mayor edad quiso ser un partido.

X. Colónida y Valdelomar

Colónida representó una insurrección —decir una revolución sería exagerar su importancia— contra el academicismo y sus oligarquías, su énfasis retórico, su gusto conservador, su galantería dieciochesca y su melancolía mediocre y ojerosa. Los «colónidos» virtualmente reclamaron sinceridad y naturalismo. Su movimiento, demasiado heteróclito y anárquico, no pudo condensarse en una tendencia ni concretarse en una fórmula. Agotó su energía en su grito iconoclasta y su orgasmo esnobista. Una efímera revista de Valdelomar dio su nombre a este movimiento. Porque Colónida no fue un grupo, no fue un cenáculo, no fue una escuela, sino un movimiento, una actitud, un estado de ánimo. Varios escritores hicieron «colonidismo» sin pertenecer a la capilla de Valdelomar. El «colonidismo» careció de contornos definidos. Fugaz meteoro literario, no pretendió nunca cuajarse en una forma. No impuso a sus adherentes un verdadero rumbo estético. El «colonidismo» no constituía una idea ni un método. Constituía un sentimiento ególatra, individualista, vagamente iconoclasta, imprecisamente renovador. Colónida no era siquiera un haz de temperamentos afines; no era al menos propiamente una generación. En sus rangos, con Valdelomar, More, Gibson, etcétera, militábamos algunos escritores adolescentes, novísimos, principiantes. Los «colónidos» no coincidían sino en la revuelta contra todo academicismo. Insurgían contra

los valores, las reputaciones y los temperamentos académicos. Su nexos era una protesta; no una afirmación. Conservaron, sin embargo, mientras convivieron en el mismo movimiento, algunos rasgos espirituales comunes. Tendieron a un gusto decadente, elitista, aristocrático, algo mórbido. Valdelomar trajo de Europa gérmenes de d'annunzianismo que se propagaron en nuestro ambiente voluptuoso, retórico y meridional.

La bizzarria, la agresividad, la injusticia y hasta la extravagancia de los «colónidos» fueron útiles. Cumplieron una función renovadora. Sacudieron la literatura nacional. La denunciaron como una vulgar rapsodia de la más mediocre literatura española. Le propusieron nuevos y mejores modelos, nuevas y mejores rutas. Atacaron a sus fetiches, a sus iconos. Iniciaron lo que algunos escritores calificarían como «una revisión de nuestros valores literarios». Colónida fue una fuerza negativa, disolvente, beligerante. Un gesto espiritual de varios literatos que se oponían al acaparamiento de la fama nacional por un arte anticuado, oficial y *pompier*.

De otro lado, los «colónidos» no se comportaron siempre con injusticia. Simpatizaron con todas las figuras heréticas, heterodoxas, solitarias de nuestra literatura. Loaron y rodearon a González Prada. En el «colonidismo» se advierten algunas huellas de influencia del autor de *Páginas libres* y *Exóticas*. Se observa también que los «colónidos» tomaron de González Prada lo que menos les hacía falta. Amaron lo que en González Prada había de aristócrata, de parnasiano, de individualista; ignoraron lo que en González Prada había de agitador, de revolucionario.

More definía a González Prada como «un griego nacido en un país de zambos». Colónida, además, valorizó a Eguren, desdeñado y desestimado por el gusto mediocre de la crítica y del público de entonces.

El fenómeno «colónida» fue breve. Después de algunas escaramuzas polémicas, el «colonidismo» tramontó definitivamente. Cada uno de los «colónidos» siguió su propia trayectoria personal. El movimiento quedó liquidado. Nada importa que perduren algunos de sus ecos y que se agiten, en el fondo de más de un temperamento joven, algunos de sus sedimentos. El «colonidismo», como actitud espiritual, no es de nuestro tiempo. La apetencia de renovación que generó el movimiento «colónida» no podía satisfacerse con un poco de decadentismo y otro poco de exotismo. Colónida no se disolvió explícita ni sensiblemente porque jamás fue una facción, sino una postura interina, un ademán provisorio.

El «colonidismo» negó e ignoró la política. Su elitismo, su individualismo, lo alejaban de las muchedumbres, lo aislaban de sus emociones. Los «colónidos» no tenían orientación ni sensibilidad políticas. La política les parecía una función burguesa, burocrática, prosaica. La revista *Colónida* era escrita para el Palais Concert y el jirón de la Unión. Federico More tenía afición orgánica a la conspiración y al panfleto; pero sus concepciones políticas eran antidemocráticas, antisociales, reaccionarias. More soñaba con una aristarquía, casi con una artecracia. Desconocía y despreciaba la realidad social. Detestaba el vulgo y el tumulto.

Pero terminado el experimento «colónida», los escritores que en él intervinieron, sobre todo los más jóvenes, empezaron a interesarse por las nuevas corrientes políticas. Hay que buscar las raíces de esta conversión en el prestigio de la literatura política de Unamuno, de Araquistáin, de Alomar y de otros escritores de la revista *España*; en los efectos de la predicación de Wilson, elocuente y universitaria, propugnando una nueva libertad; y en la sugestión de la mentalidad de Víctor M. Maúrtua, cuya influencia en el orientamiento socialista de varios de nuestros intelectuales casi nadie conoce. Esta nueva actitud espiritual fue marcada también por una revista, más efímera aún que *Colónida: Nuestra Época*. En *Nuestra Época*, destinada a las muchedumbres y no al Palais Concert, escribieron Félix del Valle, César Falcón, César Ugarte, Valdelomar, Percy Gibson, César A. Rodríguez, César Vallejo y yo. Este era ya, hasta estructuralmente, un conglomerado distinto del de *Colónida*. Figuraban en él un discípulo de Maúrtua, un futuro catedrático de la universidad: Ugarte; y un agitador obrero: Del Barzo. En este movimiento, más político que literario, Valdelomar no era ya un líder. Seguía a escritores más jóvenes y menos conocidos que él. Actuaba en segunda fila.

Valdelomar, sin embargo, había evolucionado. Un gran artista es casi siempre un hombre de gran sensibilidad. El gusto de la vida muelle, plácida, sensual, no le hubiera consentido ser un agitador; pero, como Oscar Wilde, Valdelomar habría llegado a amar el socialismo. Valdelomar no era un prisionero de la torre de marfil. No renegaba su pasado demagógico y tumultuario de billinghuartista. Se complacía de que en su

historia existiera ese episodio. Malogrando su aristocratismo, Valdelomar se sentía atraído por la gente humilde y sencilla. Lo acreditan varios capítulos de su literatura, no exenta de notas cívicas. Valdelomar escribió para los niños de las escuelas de Huaura su oración a San Martín. Ante un auditorio de obreros, pronunció en algunas ciudades del norte durante sus andanzas de conferencista nómada, una oración al trabajo. Recuerdo que, en nuestros últimos coloquios, escuchaba con interés y con respeto mis primeras divagaciones socialistas. En este instante de gravidez, de maduración, de tensión máximas, lo abatió la muerte.

No conozco ninguna definición certera, exacta, nítida, del arte de Valdelomar. Me explico que la crítica no la haya formulado todavía. Valdelomar murió a los treinta años, cuando él mismo no había conseguido aún encontrarse, definirse. Su producción desordenada, dispersa, versátil, y hasta un poco incoherente, no contiene sino los elementos materiales de la obra que la muerte frustró. Valdelomar no logró realizar plenamente su personalidad rica y exuberante. Nos ha dejado, a pesar de todo, muchas páginas magníficas.

Su personalidad no solo influyó en la actitud espiritual de una generación de escritores. Inició en nuestra literatura una tendencia que luego se ha acentuado. Valdelomar, que trajo del extranjero influencias pluricolores e internacionales y que, por consiguiente, introdujo en nuestra literatura elementos de cosmopolitismo, se sintió, al mismo tiempo, atraído por el criollismo y el incaísmo. Buscó sus temas en lo cotidiano y

lo humilde. Revivió su infancia en una aldea de pescadores. Descubrió, inexperto pero clarividente, la cantera de nuestro pasado autóctono.

Uno de los elementos esenciales del arte de Valdelomar es su humorismo. La egolatría de Valdelomar era en gran parte humorística. Valdelomar decía en broma casi todas las cosas que el público tomaba en serio. Las decía *pour épater les bourgeois*. Si los burgueses se hubiesen reído con él de sus «poses» megalomaniacas, Valdelomar no hubiese insistido tanto en su uso. Valdelomar impregnó su obra de un humorismo elegante, alado, ático, nuevo hasta entonces entre nosotros. Sus artículos de periódicos, sus «diálogos máximos», solían estar llenos del más gentil donaire. Esta prosa habría podido ser más cincelada, más elegante, más duradera; pero Valdelomar no tenía casi tiempo para pulirla. Era una prosa improvisada y periodística.²⁹

Ningún humorismo menos acerbo, menos amargo, menos acre, menos maligno que el de Valdelomar. Valdelomar caricaturizaba a los hombres, pero los caricaturizaba piadosamente. Miraba las cosas con una sonrisa bondadosa. Evaristo, el empleado de la botica aldeana, hermano gemelo de un sauce hepático y desdichado, es una de esas caricaturas melancólicas que a Valdelomar le agradaba trazar. En el acento de esta novela de sabor pirandelliano se siente la ternura de Valdelomar por su desventurado, pálido y canijo personaje.

Valdelomar parece caer a veces en la desesperanza y en el pesimismo. Pero estos son desmayos pasajeros, depresiones precarias de su ánimo. Era Valdelomar demasiado panteísta y sensual para ser pesimista. Creía con

D'Annunzio que «la vida es bella y digna de ser magníficamente vivida». En sus cuentos y paisajes aldeanos se reconoce este rasgo de su espíritu. Valdelomar buscó perennemente la felicidad y el placer. Pocas veces logró gozarlos; pero estas pocas veces supo poseerlos plena, absoluta, exaltadamente.

En su «Confiteor» —que es tal vez la más noble, la más pura, la más bella poesía erótica de nuestra literatura— Valdelomar toca el más alto grado de exaltación dionisiaca. Transido de emoción erótica, el poeta piensa que la naturaleza, el universo, no pueden ser extraños ni indiferentes a su amor. Su amor no es egoísta: necesita sentirse rodeado por una alegría cósmica. He aquí esta nota suprema de «Confiteor»:

MI AMOR ANIMARÁ AL MUNDO

*¿Qué haré el día en que sus ojos
tengan para mí una mirada de amor?
Mi alma llenará el mundo de alegría,
la Naturaleza vibrará con el temblor de mi corazón,
todos serán felices:
el cielo, el mar, los árboles, el paisaje... Mi pasión
pondrá en el universo, ahora triste,
las alegres notas de una divina coloración;
cantarán las aves, las copas de los árboles
entonarán una balada; hasta el panteón*

llegará la alegría de mi alma

y los muertos sentirán el soplo fresco de mi amor.

¿ES POSIBLE SUFRIR?

¿Quién dice que la vida es triste?

¿Quién habla de dolor?

¿Quién se queja?... ¿Quién sufre?... ¿Quién llora?

«Confiteor» es la ingenua confidencia lírica de un enamorado exultante de amor y de felicidad. Delante de la amada, el poeta «tiembla como un junco débil». Y con la cándida convicción de los enamorados, dice que no todos pueden comprender su pasión. La imagen de su amada, es una imagen prerrafaelista, presentida solo por los que han «contemplado el lienzo de Burne Jones donde está el ángel de la Anunciación». En el amor, ninguno de nuestros poetas había llegado antes a este lirismo absoluto. Hay algo de *allegro* beethoveniano en los versos transcritos.

A Valdelomar, a pesar de «El hermano ausente», a pesar de «Confiteor» y otros versos, se le regatea el título de poeta que en cambio se discierne, por ejemplo, a don Felipe Pardo. No cabe Valdelomar dentro de las clasificaciones arbitrarias y ramplonas de la vieja crítica. ¿Qué puede decir esta crítica de Valdelomar y de su obra? Los matices más nobles, las notas más delicadas del temperamento de este gran lírico no podrán ser aprehendidos nunca por sus definiciones. Valdelomar fue un hombre

nómada, versátil, inquieto como su tiempo. Fue «muy moderno, audaz, cosmopolita». En su humorismo, en su lirismo, se descubre a veces lineamientos y matices de la moderna literatura de vanguardia.

Valdelomar no es todavía, en nuestra literatura, el hombre matinal. Actuaban sobre él demasiadas influencias decadentistas. Entre «las cosas inefables e infinitas», que intervienen en el desarrollo de sus leyendas incaicas, con la Fe, el Mar y la Muerte, pone al Crepúsculo. Desde su juventud, su arte estuvo bajo el signo de D'Annunzio. En Italia, el tramonto romano, el atardecer voluptuoso del Janiculum, la vendimia autumnal, Venecia anfibia —marítima y palúdica— exacerbaron en Valdelomar las emociones crepusculares de *Il fuoco*.

Pero a Valdelomar lo preserva de una excesiva intoxicación decadentista su vivo y puro lirismo. El *humour*, esa nota tan frecuente de su arte, es la senda por donde se evade del universo d'annunziano. El *humour* da el tono al mejor de sus cuentos: «Hebaristo, el sauce que murió de amor». Cuento pirandelliano, aunque Valdelomar acaso no conociera a Pirandello que, en la época de la visita de nuestro escritor a Italia, estaba muy distante de la celebridad ganada para su nombre por sus obras teatrales. Pirandelliano por el método: identificación panteísta de las vidas paralelas de un sauce y un boticario; pirandelliano por el personaje: levemente caricaturesco, mesocrático, pequeño burgués, inconcluso; pirandelliano por el drama: el fracaso de una existencia que, en una tentativa superior a su ritmo sórdido, siente romperse su resorte con grotesco y risible traquido.

Un sentimiento panteísta, pagano, empujaba a Valdelomar a la aldea, a la naturaleza. Las impresiones de su infancia, transcurrida en una apacible caleta de pescadores gravitan melodiosamente en su subconciencia. Valdelomar es singularmente sensible a las cosas rústicas. La emoción de su infancia está hecha de hogar, de playa y de campo. El «soplo denso, perfumado del mar», la impregna de una tristeza tónica y salobre:

*Y lo que él me dijera aún en mi alma persiste;
mi padre era callado y mi madre era triste
y la alegría nadie me la supo enseñar.*

(«Tristitia»)

Tiene, empero, Valdelomar la sensibilidad cosmopolita y viajera del hombre moderno. Nueva York, Times Square, son motivos que lo atraen tanto como la aldea encantada y el «caballero carmelo». Del piso 54 de Woolworth pasa sin esfuerzo a la yerba santa y la verdolaga de los primeros soledosos caminos de su infancia. Sus cuentos acusan la movilidad caleidoscópica de su fantasía. El dandysmo de sus cuentos yanquis y cosmopolitas, el exotismo de sus imágenes chinas u orientales («mi alma tiembla como un junco débil»), el romanticismo de sus leyendas incaicas, el impresionismo de sus relatos criollos son en su obra estaciones que se suceden, se repiten, se alternan en el itinerario del artista, sin transiciones y sin rupturas espirituales.

Su obra es esencialmente fragmentaria y escisípara. La existencia y el trabajo del artista se resentían de indisciplina y exuberancia criollas. Valdelomar reunía, elevadas a su máxima potencia, las cualidades y los

defectos del mestizo costeño. Era un temperamento excesivo, que del más exasperado orgasmo creador caía en el más asiático y fatalista renunciamiento de todo deseo. Simultáneamente ocupaban su imaginación un ensayo estético, una divagación humorística, una tragedia pastoril (*Verdolaga*), una vida romancesca (*La mariscalá*). Pero poseía el don del creador. Los gallinazos del Martinete, la Plaza del Mercado, las riñas de gallos, cualquier tema podía poner en marcha su imaginación, con fructuosa cosecha artística. De muchas cosas, Valdelomar es descubridor. A él se le reveló, primero que a nadie en nuestras letras, la trágica belleza agonal de las corridas de toros. En tiempos en que este asunto estaba reservado aún a la prosa pedestre de los iniciados en la tauromaquia, escribió su *Belmonte, el trágico*.

La «greguería» empieza con Valdelomar en nuestra literatura. Me consta que los primeros libros de Gómez de la Serna que arribaron a Lima, gustaron sobremanera a Valdelomar. El gusto atomístico de la «greguería» era, además, innato en él, aficionado a la pesquisa original y a la búsqueda microcósmica. Pero, en cambio, Valdelomar no sospechaba aún en Gómez de la Serna al descubridor del Alba. Su retina de criollo impresionista era experta en gozar voluptuosamente, desde la ribera dorada, los colores ambiguos del crepúsculo.

Impresionismo: esta es, dentro de su variedad espacial, la filiación más precisa de su arte.

XI. Nuestros «independientes»

Al margen de los movimientos, de las tendencias, de los cenáculos y hasta de las propias generaciones, no han faltado en el proceso de nuestra literatura casos más o menos independientes y solitarios de vocación literaria. Pero en el proceso de una literatura se borra lentamente el recuerdo del escritor y del artista que no dejan descendencia. El escritor, el artista, pueden trabajar fuera de todo grupo, de toda escuela, de todo movimiento. Mas su obra entonces no puede salvarlo del olvido si no es en sí misma un mensaje a la posteridad. No sobrevive sino el precursor, el anticipador, el suscitador. Por esto, las individualidades me interesan, sobre todo, por su influencia. Las individualidades, en mi estudio, no tienen su más esencial valor en sí mismas, sino en su función de signos.

Ya hemos visto cómo a una generación o, mejor, a un movimiento radical que reconoció su líder en González Prada, siguió un movimiento neocivilista o colonialista que proclamó su patriarca a Palma. Y cómo vino después un movimiento «colónida» precursor de una nueva generación. Pero eso no quiere decir que toda la literatura de este largo período corresponda necesariamente al fenómeno «futurista» o al fenómeno «colónida».

Tenemos el caso del poeta Domingo Martínez Luján, bizarro espécimen de la vieja bohemia romántica, algunos de cuyos versos señalarán en las antologías algo así como la primera nota rubendariana de nuestra poesía. Tenemos el caso de Manuel Beingolea, cuentista de fino humorismo y de exquisita fantasía que cultiva, en el cuento, el

decadentismo de lo raro y lo extraordinario. Tenemos el caso de José María Eguren, que representa en nuestra historia literaria la poesía «pura», antes que la poesía simbolista.

El caso de Eguren, empero, por su excepcional ascendiente, no se mantiene extraño al juego de las tendencias. Constituye un valor surgido aparte de una generación, pero que deviene luego un valor polémico en el diálogo de dos generaciones en contraste. Desconocido, desdeñado por la generación «futurista» que aclama como su poeta a Gálvez, Eguren es descubierto y adoptado por el movimiento «colónida».

La revelación de Eguren empieza en la revista *Contemporáneos*, sobre la que debo decir algunas palabras. *Contemporáneos* marca incontestablemente una fecha en nuestra historia literaria. Fundada por Enrique Bustamante y Ballivián y Julio Alfonso Hernández, esta revista aparece como el órgano de un grupo de «independientes» que sienten la necesidad de afirmar su autonomía del cenáculo «colonialista». De la generación de Riva Agüero, estos «independientes» repudian más la estética que el espíritu. *Contemporáneos* se presenta, ante todo, como la avanzada del modernismo en el Perú. Su programa es exclusivamente literario. Hasta como simple revista de renovación literaria, le faltan agresividad, exaltación, beligerancia. Tiene la ponderación parnasiana de Enrique Bustamante y Ballivián, su director. Mas sus actitudes poseen de todos modos un sentido de protesta. Los «independientes» de *Contemporáneos* buscan la amistad de González Prada. Este gesto afirma por sí solo una «secesión». El poeta de *Exóticas*, el prosador de *Páginas libres*, que entonces no colaboraba sino en

algún acre y pobre periódico anarquista, reaparece en 1909 ante el público de las revistas literarias, en compañía de unos independientes que estimaban en él al parnasiano, al aristócrata, más que al acusador, más que al rebelde. Pero no importa. Este hecho anuncia ya una reacción.

La revista *Contemporáneos*, desaparecida después de unos cuantos números, intenta renacer en una revista más voluminosa, *Cultura*. Bustamante y Ballivián se asocia para esta tentativa a Valdelomar. Pero antes del primer número, los codirectores riñen. *Cultura* sale sin Valdelomar. El primer y único número da la impresión de una revista más ecléctica, menos representativa que *Contemporáneos*. El fracaso de este experimento prepara a *Colónida*.

Pero estos y otros intentos revelan que si la generación de Riva Agüero no pudo desdoblarse y dividirse en dos bandos, en dos grupos antagónicos y definidos, no constituyó tampoco una generación uniforme y unánime. En ninguna generación se presentan esta uniformidad, esta unanimidad. La de Riva Agüero tuvo sus «independientes», tuvo sus heterodoxos. Espiritual e ideológicamente, el de más personalidad y significación fue, sin duda, Pedro S. Zulen. A Zulen no le disgustaban únicamente el academicismo y la retórica de los «futuristas»; le disgustaba profundamente el espíritu conservador y tradicionalista. Frente a una generación «colonialista», Zulen se declaró «proindigenista». Los demás «independientes» —Enrique Bustamante y Ballivián, Alberto J. Ureta, etcétera— se contentaron con una implícita secesión literaria.

XII. Eguren

José María Eguren representa en nuestra historia literaria la poesía pura. Este concepto no tiene ninguna afinidad con la tesis del abate Brémond. Quiero simplemente expresar que la poesía de Eguren se distingue de la mayor parte de la poesía peruana en que no pretende ser historia, ni filosofía ni apologética sino exclusiva y solamente poesía.

Los poetas de la República no heredaron de los poetas de la Colonia la afición a la poesía teológica —mal llamada religiosa o mística—, pero sí heredaron la afición a la poesía cortesana y ditirámica. El parnaso peruano se engrosó bajo la República con nuevas odas, magras unas, hinchadas otras. Los poetas pedían un punto de apoyo para mover el mundo, pero este punto de apoyo era siempre un evento, un personaje. La poesía se presentaba, por consiguiente, subordinada a la cronología. Odas a los héroes o hechos de América cuando no a los reyes de España, constituían los más altos monumentos de esta poesía de efemérides o de ceremonia que no encerraba la emoción de una época o de una gesta sino apenas de una fecha. La poesía satírica estaba también, por razón de su oficio, demasiado encadenada al evento, a la crónica.

En otros casos, los poetas cultivaban el poema filosófico que generalmente no es poesía ni es filosofía. La poesía degeneraba en un ejercicio de declamación metafísica.

El arte de Eguren es la reacción contra este arte gárrulo y retórico, casi íntegramente compuesto de elementos temporales y contingentes. Eguren se comporta siempre como un poeta puro. No escribe un solo

verso de ocasión, un solo canto sobre medida. No se preocupa del gusto del público ni de la crítica. No canta a España, ni a Alfonso XIII, ni a Santa Rosa de Lima. No recita siquiera sus versos en veladas ni fiestas. Es un poeta que en sus versos dice a los hombres únicamente su mensaje divino.

¿Cómo salva este poeta su personalidad? ¿Cómo encuentra y afina en esta turbia atmósfera literaria sus medios de expresión? Enrique Bustamante y Ballivián, que lo conoce íntimamente, nos ha dado un interesante esquema de su formación artística:

Dos han sido los más importantes factores en la formación del poeta dotado de riquísimo temperamento: las impresiones campestres recibidas en su infancia en Chuquitanta, hacienda de su familia en las inmediaciones de Lima, y las lecturas que desde su niñez le hiciera de los clásicos españoles su hermano Jorge. Diéronle las primeras no solo el paisaje que da fondo a muchos de sus poemas, sino el profundo sentimiento de la Naturaleza expresado en símbolos como lo siente la gente del campo que lo anima con leyendas y consejas, y lo puebla de duendes y brujas, monstruos y trasgos. De aquellas clásicas lecturas, hechas con culto criterio y ponderado buen gusto, sacó la afición literaria, la riqueza de léxico y ciertos giros arcaicos que dan sabor peculiar a su muy moderna poesía. De su hogar, profundamente cristiano y místico, de recia moralidad cerrada, obtuvo la pureza de alma y la tendencia al ensueño. Puede agregarse que en él, por su hermana Susana, buena pianista y cantante, obtuvo la afición musical que es tendencia de muchos de sus versos. En cuanto al color y a la riqueza plástica, no se

debe olvidar que Eguren es un buen pintor (aunque no llegue a su altura de poeta) y que comenzó a pintar antes de escribir. Ha notado algún crítico que Eguren es un poeta de la infancia y que allí está su virtud principal. Ello seguramente ha de tener origen (aunque discrepemos de la opinión del crítico) en que los primeros versos del poeta fueron escritos para sus sobrinas y que son cuadros de la infancia en que ellas figuran.³⁰

Encuentro excesivo o, más bien, impreciso, calificar a Eguren de poeta de la infancia. Pero me parece evidente su calidad esencial de poeta de espíritu y sensibilidad infantiles. Toda su poesía es una versión encantada y alucinada de la vida. Su simbolismo viene, ante todo, de sus impresiones de niño. No depende de influencias ni de sugerencias literarias. Tiene sus raíces en la propia alma del poeta. La poesía de Eguren es la prolongación de su infancia. Eguren conserva íntegramente en sus versos la ingenuidad y la *rêverie* del niño. Por eso su poesía es una visión tan virginal de las cosas. En sus ojos deslumbrados de infante, está la explicación total del milagro.

Este rasgo del arte de Eguren no aparece solo en las que específicamente pueden ser clasificadas como poesías de tema infantil. Eguren expresa siempre las cosas y la naturaleza con imágenes que es fácil identificar y reconocer como escapadas de su subconciencia de niño. La plástica imagen de un «rey colorado de barba de acero» —una de las notas preciosas de «Eroe», poesía de música rubendariana— no puede ser encontrada sino por la imaginación de un infante. «Los reyes rojos», una

de las más bellas creaciones del simbolismo de Eguren, acusa análogo origen en su bizarra composición de calcomanía:

*Desde la aurora
combaten dos reyes rojos,
con lanza de oro.*

*Por verde bosque
y en los purpurinos cerros
vibra su ceño.*

*Falcones reyes
batallan en lejanías
de oro azulinas.*

*Por la luz cadmio,
airadas se ven pequeñas
sus formas negras.*

*Viene la noche
y firmes combaten foscos
los reyes rojos.*

Nace también de este encantamiento del alma de Eguren su gusto por lo maravilloso y lo fabuloso. Su mundo es el mundo indescifrable y

aladinesco de «la niña de la lámpara azul». Con Eguren aparece por primera vez en nuestra literatura la poesía de lo maravilloso. Uno de los elementos y de las características de esta poesía es el exotismo. *Simbólicas* tiene un fondo de mitología escandinava y de medioevo germano. Los mitos helenos no asoman nunca en el paisaje wagneriano y grotesco de sus cromos sintetistas.

Eguren no tiene ascendientes en la literatura peruana. No los tiene tampoco en la propia poesía española. Bustamante y Ballivián afirma que González Prada «no encontraba en ninguna literatura origen al simbolismo de Eguren». También yo recuerdo haber oído a González Prada más o menos las mismas palabras.

Clasifico a Eguren entre los precursores del período cosmopolita de nuestra literatura. Eguren —he dicho ya— aclimata en un clima poco propicio la flor preciosa y pálida del simbolismo. Pero esto no quiere decir que yo comparta, por ejemplo, la opinión de los que suponen en Eguren influencias vivamente perceptibles del simbolismo francés. Pienso, por el contrario, que esta opinión es equivocada. El simbolismo francés no nos da la clave del arte de Eguren. Se pretende que en Eguren hay trazas especiales de la influencia de Rimbaud. Mas el gran Rimbaud era, temperamentalmente, la antítesis de Eguren. Nietzscheano, agónico, Rimbaud habría exclamado con el Guillén de *Deucalión*: «Yo he de ayudar al Diablo a conquistar el cielo». André Rouveyre lo declara «el prototipo del sarcasmo demoníaco y del blasfemo despreciante». Milite de la Comuna, Rimbaud tenía una psicología de aventurero y de revolucionario.

«Hay que ser absolutamente moderno», repetía. Y para serlo dejó a los veintidós años la literatura y París. A ser poeta en París prefirió ser *pioneer* en África. Su vitalidad excesiva no se resignaba a una bohemia citadina y decadente, más o menos verleniana. Rimbaud, en una palabra, era un ángel rebelde. Eguren, en cambio, se nos muestra siempre exento de satanismo. Sus tormentas, sus pesadillas, son encantada e infantilmente feéricas. Eguren encuentra pocas veces su acento y su alma tan cristalínamente como en «Los ángeles tranquilos»:

*Pasó el vendaval; ahora
con perlas y berilos,
cantan la soledad aurora
los ángeles tranquilos.*

*Modulan canciones santas
en dulces bandolines;
viendo caídas las hojosas plantas
de campos y jardines.*

*Mientras el sol en la neblina
vibra sus oropeles,
besan la muerte blanquecina
en los Sabaras crueles.*

*Se alejan de madrugada
con perlas y berilos
y con la luz del cielo en la mirada
los ángeles tranquilos.*

El poeta de *Simbólicas* y de *La canción de las figuras* representa, en nuestra poesía, *el* simbolismo; pero no *un* simbolismo. Y mucho menos una escuela simbolista. Que nadie le regatee originalidad. No es lícito regatearla a quien ha escrito versos tan absoluta y rigurosamente originales como los de «El duque»:

*Hoy se casa el duque Nuez;
viene el chantre, viene el juez
y con pendones escarlata
florida cabalgata;
a la una, a las dos, a las diez;
que se casa el Duque primor
con la hija de Clavo de Olor.
Allí están, con pieles de bisonte,
los caballos de Lobo del Monte,
y con ceño triunfante,
Galo cetrino, Rodolfo Montante.
Y en la capilla está la bella,
mas no ha venido el Duque tras ella;*

*los magnates postradores,
aduladores
al suelo el penacho inclinan;
los corvados, los bisiestos
dan sus gestos, sus gestos, sus gestos;
y la turba melenuda
estornuda, estornuda, estornuda.
Y a los pórticos y a los espacios
mira la novia con ardor...
son sus ojos dos topacios
de brillor.
Y hacen fieros ademanes,
nobles rojos como alacranes;
concentrando sus resuellos
grita el más hercúleo de ellos:
¿Quién al gran Duque entretiene?
¡ya el gran cortejo se irrita! ...
Pero el Duque no viene;...
se lo ha comido Paquita.*

Rubén Darío creía pensar en francés más bien que en castellano. Probablemente no se engañaba. El decadentismo, el preciosismo, el bizantinismo de su arte son los del París finisecular y verleniano del cual el poeta se sintió huésped y amante. Su barca «provenía del divino astillero

del divino Watteau». Y el galicismo de su espíritu engendraba el galicismo de su lenguaje. Eguren no presenta el uno ni el otro. Ni siquiera su estilo se resiente de afrancesamiento.³¹ Su forma es española; no es francesa. Es frecuente y es sólito en sus versos, como lo remarca Bustamante y Ballivián, el giro arcaico. En nuestra literatura, Eguren es uno de los que representan la reacción contra el españolismo porque, hasta su orto, el españolismo era todavía retoricismo barroco o romanticismo grandilocuente. Eguren, en todo caso, no es como Rubén Darío un enamorado de la Francia del siglo XVIII y el rococó. Su espíritu descende del Medioevo, más bien que del Setecientos. Yo lo hallo hasta más gótico que latino. Ya he aludido a su predilección por los mitos escandinavos y germánicos. Constataré ahora que en algunas de sus primeras composiciones, de acento y gusto un poco rubendarianos, como «Las bodas vienesas» y «Lis», la imaginación de Eguren abandona siempre el mundo dieciochesco para partir en busca de un color o una nota medievales:

*Comienzan ambiguas
añosas marquesas
sus danzas antiguas
y sus polonesas.*

*Y llegan arqueros
de largos bigotes*

y evitan los fieros

de los monigotes.

Me parece que algunos elementos de su poesía —la ternura y el candor de la fantasía, *verbigratia*— emparentan vagamente a veces a Eguren con Maeterlinck —el Maeterlinck de los buenos tiempos. Pero esta indecisa afinidad no revela precisamente una influencia maeterlinckiana. Depende más bien de que la poesía de Eguren, por las rutas de lo maravilloso, por los caminos del sueño, toca el misterio. Mas Eguren interpreta el misterio con la inocencia de un niño alucinado y vidente. Y en Maeterlinck el misterio es con frecuencia un producto de alquimia literaria.

Objetando su galicismo, analizando su simbolismo, se abre de improviso, feéricamente, como en un encantamiento, la puerta secreta de una interpretación genealógica del espíritu y del temperamento de José M. Eguren.

Eguren desciende del Medioevo. Es un eco puro —extraviado en el trópico americano— del Occidente medieval. No procede de la España morisca sino de la España gótica. No tiene nada de árabe en su temperamento ni en su espíritu. Ni siquiera tiene mucho de latino. Sus gustos son un poco nórdicos. Pálido personaje de Van Dyck, su poesía se puebla a veces de imágenes y reminiscencias flamencas y germanas. En Francia el clasicismo le reprocharía su falta de orden y claridad latinas. Maurras lo hallaría demasiado tudesco y caótico. Porque Eguren no procede de la Europa renacentista o rococó. Procede espiritualmente de la

edad de las cruzadas y las catedrales. Su fantasía bizarra tiene un parentesco característico con la de los decoradores de las catedrales góticas en su afición a lo grotesco. El genio infantil de Eguren se divierte en lo grotesco, finamente estilizado con gusto prerrenacentista:

*Dos infantes oblongos deliran
y al cielo levantan sus rápidas manos
y dos rubias gigantes suspiran
y el coro preludian cretinos ancianos.*

*Y al dulzor de virgíneas camelias
va en pos del cortejo la banda macrovia
y rígidas, fuertes, las tías Adalias,
y luego cojeando, cojeando la novia.*

(«Las bodas vienesas»)

*A la sombra de los estucos
llegan viejos y zancos,
en sus mamelucos
los vampiros blancos.*

(«Diosa ambarina»)

*Los magnates postradores
aduladores*

*al suelo el penacho inclinan
los corvados, los bisiestos
dan sus gestos, sus gestos, sus gestos;
y la turba melenuda
estornuda, estornuda, estornuda.*

(«El duque»)

En Eguren subsiste, mustiado por los siglos, el espíritu aristocrático. Sabemos que en el Perú la aristocracia colonial se transformó en burguesía republicana. El antiguo encomendero reemplazó formalmente sus principios feudales y aristocráticos por los principios demoburgueses de la revolución libertadora. Este sencillo cambio le permitió conservar sus privilegios de encomendero y latifundista. Por esta metamorfosis, así como no tuvimos bajo el Virreinato una auténtica aristocracia, no tuvimos tampoco bajo la República una auténtica burguesía. Eguren —el caso tenía que darse en un poeta— es tal vez el único descendiente de la genuina Europa medieval y gótica. Biznieto de la España aventurera que descubrió América, Eguren se satura en la hacienda costeña, en el solar nativo, de ancianos aromas de leyenda. Su siglo y su medio no sofocan en él del todo el alma medieval. (En España, Eguren habría amado como Valle Inclán los héroes y los hechos de las guerras carlistas). No nace cruzado —es demasiado tarde para serlo— pero nace poeta. La afición de su raza a la aventura se salva en la goleta corsaria de su imaginación. Como no le es dado tener el alma aventurera, tiene al menos aventurera la fantasía.

Nacida medio siglo antes, la poesía de Eguren habría sido romántica,³² aunque no por esto de mérito menos imperecedero. Nacida bajo el signo de la decadencia novecentista, tenía que ser simbolista (Maurras no se engaña cuando mira en el simbolismo la cola de la cola del romanticismo). Eguren habría necesitado siempre evadirse de su época, de la realidad. El arte es una evasión cuando el artista no puede aceptar ni traducir la época y la realidad que le tocan. De estos artistas han sido en nuestra América —dentro de sus temperamentos y sus tiempos disímiles— José Asunción Silva y Julio Herrera y Reissig.

Estos artistas maduran y florecen extraños y contrarios al penoso y áspero trabajo de crecimiento de sus pueblos. Como diría Jorge Luis Borges, son artistas de una cultura, no de una estirpe. Pero son quizá los únicos artistas que, en ciertos períodos de su historia, puede poseer un pueblo, puede producir una estirpe. Valerio Brusiov, Alejandro Block, simbolistas y aristócratas también, representaron en los años anteriores a la revolución, la poesía rusa. Venida la revolución, los dos descendieron de su torre solariega al ágora ensangrentada y tempestuosa.

Eguren, en el Perú, no comprende ni conoce al pueblo. Ignora al indio, lejano de su historia y extraño a su enigma. Es demasiado occidental y extranjero espiritualmente para asimilar el orientalismo indígena. Pero, igualmente, Eguren no comprende ni conoce tampoco la civilización capitalista, burguesa, occidental. De esta civilización, le interesa y le encanta únicamente, la colosal juguetería. Eguren se puede suponer moderno porque admira el avión, el submarino, el automóvil. Mas en el

avión, en el automóvil, etcétera, admira no la máquina sino el juguete. El juguete fantástico que el hombre ha construido para atravesar los mares y los continentes. Eguren ve al hombre jugar con la máquina; no ve, como Rabindranath Tagore, a la máquina esclavizar al hombre.

La costa mórbida, blanda, parda, lo ha aislado tal vez de la historia y de la gente peruanas. Quizá la sierra lo habría hecho diferente. Una naturaleza incolora y monótona es responsable, en todo caso, de que su poesía sea algo así como una poesía de cámara. Poesía de estancia y de interior. Porque así como hay una música y una pintura de cámara, hay también una poesía de cámara. Que, cuando es la voz de un verdadero poeta, tiene el mismo encanto.

XIII. Alberto Hidalgo

Alberto Hidalgo significó en nuestra literatura, de 1917 a 1918, la exasperación y la terminación del experimento «colónida». Hidalgo llevó la megalomanía, la egolatría, la beligerancia del gesto «colónida» a sus más extremas consecuencias. Los bacilos de esta fiebre, sin la cual no habría sido posible tal vez elevar la temperatura de nuestras letras, alcanzaron en el Hidalgo, todavía provinciano, de *Panoplia lírica*, su máximo grado de virulencia. Valdelomar estaba ya de regreso de su aventuroso viaje por los dominios d'annunzianos, en el cual —acaso porque en D'Annunzio junto a Venecia bizantina están el Abruzzo rústico y la playa adriática— descubrió la costa de la criolledad y entrevió lejano el continente del incaísmo. Valdelomar había guardado, en sus actitudes más ególatras, su

humorismo. Hidalgo, un poco tieso aún dentro de su chaqué arequipeño, no tenía la misma agilidad para la sonrisa. El gesto «colónida» en él era patético. Pero Hidalgo, en cambio, iba a aportar a nuestra renovación literaria, quizá por su misma bronca virginidad de provinciano, a quien la urbe no había aflojado, un gusto viril por la mecánica, el maquinismo, el rascacielos, la velocidad, etcétera. Si con Valdelomar incorporamos en nuestra sensibilidad, antes estragada por el espeso chocolate escolástico, a D'Annunzio, con Hidalgo asimilamos a Marinetti, explosivo, trepidante, camorrista. Hidalgo, panfletista y lapidario, continuaba, desde otro punto de vista, la línea de González Prada y More. Era un personaje excesivo para un público sedentario y reumático. La fuerza centrífuga y secesionista que lo empuja, se lo llevó de aquí en un torbellino.

Hoy Hidalgo es, aunque no se mueva de un barrio de Buenos Aires, un poeta del idioma. Apenas si, como antecedente, se puede hablar de sus aventuras de poeta local. Creciendo, creciendo, ha adquirido efectiva estatura americana. Su literatura tiene circulación y cotización en todos los mercados del mundo hispano. Como siempre, su arte es de secesión. El clima austral ha temperado y robustecido sus nervios un poco tropicales, que conocen todos los grados de la literatura y todas las latitudes de la imaginación. Pero Hidalgo está —como no podía dejar de estar— en la vanguardia. Se siente —según sus palabras— en la izquierda de la izquierda.

Esto quiere decir, ante todo, que Hidalgo ha visitado las diversas estaciones y recorrido los diversos caminos del arte ultramoderno. La

experiencia vanguardista le es, íntegramente, familiar. De esta gimnasia incesante ha sacado una técnica poética depurada de todo rezago sospechoso. Su expresión es límpida, bruñida, certera, desnuda. El lema de su arte es este: «simplismo».

Pero Hidalgo, por su espíritu, está, sin quererlo y sin saberlo, en la última estación romántica. En muchos versos suyos encontramos la confesión de su individualismo absoluto. De todas las tendencias literarias contemporáneas, el unanimismo es, evidentemente, la más extraña y ausente de su poesía. Cuando logra su más alto acento de lírico puro, se evade a veces de su egocentrismo. Así, por ejemplo, cuando dice: «Soy apretón de manos a todo lo que vive. / Poseo plena la vecindad del mundo». Mas con estos versos empieza su poema «Envergadura del anarquista», que es la más sincera y lírica efusión de su individualismo. Y desde el segundo verso, la idea de «vecindad del mundo» acusa el sentimiento de secesión y de soledad.

El romanticismo —entendido como movimiento literario y artístico, anexo a la revolución burguesa— se resuelve, conceptual y sentimentalmente, en individualismo. El simbolismo, el decadentismo, no han sido sino estaciones románticas. Y lo han sido también las escuelas modernistas en los artistas que no han sabido escapar al subjetivismo excesivo de la mayor parte de sus proposiciones.

Hay un síntoma sustantivo en el arte individualista, que indica, mejor que ningún otro, un proceso de disolución: el empeño con que cada arte, y hasta cada elemento artístico, reivindica su autonomía. Hidalgo es uno de

los que más radicalmente adhieren a este empeño, si nos atenemos a su tesis del «poema de varios lados». «Poema en el que cada uno de sus versos constituye un ser libre, a pesar de hallarse al servicio de una idea o de una emoción centrales». Tenemos así proclamada, categóricamente, la autonomía, la individualidad del verso. La estética del anarquista no podía ser otra.

Políticamente, históricamente, el anarquismo es, como está averiguado, la extrema izquierda del liberalismo. Entra, por tanto, a pesar de todas las protestas inocentes o interesadas, en el orden ideológico burgués. El anarquista, en nuestro tiempo, puede ser un *revolté*, pero no es, históricamente, un revolucionario.

Hidalgo —aunque lo niegue— no ha podido sustraerse a la emoción revolucionaria de nuestro tiempo cuando ha escrito su «Ubicación de Lenin» y su «Biografía de la palabra revolución». En el prefacio de su último libro, *Descripción del cielo*, la visión subjetiva lo hace, sin embargo, escribir que el primero «es un poema de exaltación, de pura lírica, no de doctrina» y que «Lenin ha sido un pretexto para crear como pudo serlo una montaña, un río o una máquina», y que «Biografía de la palabra revolución» es un elogio de la revolución pura, de la revolución en sí, cualquiera que sea la causa que la dicte. La revolución pura, la revolución en sí, querido Hidalgo, no existe para la historia, y no existe tampoco para la poesía. La revolución pura es una abstracción. Existen la revolución liberal, la revolución socialista, otras revoluciones. No existe la revolución pura, como cosa histórica ni como tema poético.

De las tres categorías primarias en que, por comodidad de clasificación y de crítica, cabe, a mi juicio, dividir la poesía de hoy —lírica pura, disparate absoluto y épica revolucionaria—, Hidalgo siente, sobre todo, la primera; y aquí está su fuerza más grande, la que le ha dado sus más bellos poemas. El poema a Lenin es una creación lírica. (Hidalgo se engaña solo en cuanto se supone ajeno a la emoción histórica). Este poema, que ha salvado íntegramente todos los riesgos profesionales, es a la vez de una gran pureza poética. Lo transcribiría entero, si estos versos no bastasen:

*En el corazón de los obreros su nombre se levanta antes que el sol
Lo bendicen los carretes de hilo
desde lo alto de los mástiles
de todas las máquinas de coser
Pianos de la época las máquinas de escribir tocan sonatas en su honor
Es el descanso automático
que hace leve el andar del vendedor ambulante
Cooperativa general de esperanzas
Su pregón cae en la alcancía de los humildes
ayudando a pagar la casa a plazos
Horizonte hacia el que se abre la ventana del pobre
Colgado del badajo del sol
golpea en los metales de la tarde
para que salgan a las 17 los trabajadores.*

Su lirismo vigilante salva a Hidalgo de caer en un arte excesivamente cerebral, subjetivo, nihilista. No es posible dudar de él, capaz de recrearse en este «Dibujo de niño»:

Infancia pueblo de los recuerdos

tomo el tranvía para irme a él.

*La evasión de las cosas se inicia con terquedad de
aceite que se esparce*

El suelo no está aquí

Pasa una nube y borra el cielo

Desaparecen aire y luz y esto queda vacío.

*Entonces sales de un brinco del fondo inabordable
de mi olvido*

*Fue en el recodo de una tarde señalado de luz por
tu silueta*

*Una emoción sin nombre tenía encadenadas nuestras
manos*

Tus miradas convocaban mi beso

Pero tu risa río entre los dos corría separándonos niña

Y yo desde mi orilla te postergué hasta el sueño

*Ahora tengo treinta años menos de los que me
entregaron para darte*

*Si tú has muerto yo guardo este paisaje de mi
corazón pintado en ti.*

El disparate —si enjuicamos la actualidad de Hidalgo por *Descripción del cielo*— desaparece casi completamente de su poesía. Es, más bien, uno de los elementos de su prosa; y nunca es, en verdad, disparate absoluto. Carece de su incoherencia alucinada: tiende, más bien, al disparate lógico, racional. La épica revolucionaria —que anuncia un nuevo romanticismo indemne del individualismo del que termina— no se concilia con su temperamento ni con su vida, violentamente anárquicos.

A su individualismo exasperado, debe Hidalgo su dificultad para el cuento o la novela. Cuando los intenta, se mueve dentro de un género que exige la extraversion del artista. Los cuentos de Hidalgo son los de un artista introvertido. Sus personajes aparecen esquemáticos, artificiales, mecánicos. Le sobra a su creación, hasta cuando es más fantástica, la excesiva, intolerante y tiránica presencia del artista, que se niega a dejar vivir a sus criaturas por su propia cuenta, porque pone demasiado en todas ellas su individualidad y su intención.

XIV. César Vallejo

El primer libro de César Vallejo, *Los heraldos negros*, es el orto de una nueva poesía en el Perú. No exagera, por fraterna exaltación, Antenor Orrego, cuando afirma que «a partir de este sembrador se inicia una nueva época de la libertad, de la autonomía poética, de la vernácula articulación verbal». ³³

Vallejo es el poeta de una estirpe, de una raza. En Vallejo se encuentra, por primera vez en nuestra literatura, sentimiento indígena virginalmente expresado. Melgar —signo larvado, frustrado— en sus yaravíes es aún un prisionero de la técnica clásica, un gregario de la retórica española. Vallejo, en cambio, logra en su poesía un estilo nuevo. El sentimiento indígena tiene en sus versos una modulación propia. Su canto es íntegramente suyo. Al poeta no le basta traer un mensaje nuevo. Necesita traer una técnica y un lenguaje nuevos también. Su arte no tolera el equívoco y artificial dualismo de la esencia y la forma. «La derogación del viejo andamiaje retórico —remarca certeramente Orrego— 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».³⁴ El sentimiento indígena es en Melgar algo que se vislumbra solo en el fondo de sus versos; en Vallejo es algo que se ve aflorar plenamente al verso mismo cambiando su estructura. En Melgar no es sino el acento; en Vallejo es el verbo. En Melgar, en fin, no es sino queja erótica; en Vallejo es empresa metafísica. Vallejo es un creador absoluto. *Los heraldos negros* podía haber sido su obra única. No por eso Vallejo habría dejado de inaugurar en el proceso de nuestra literatura una nueva época. En estos versos del pórtico de *Los heraldos negros* principia acaso la poesía peruana. (Peruana, en el sentido de indígena).

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!

Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,

*la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma... Yo no sé!*

*Son pocos; pero son... Abren zanjas oscuras
en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.
Serán tal vez los potros de bárbaros atilas;
o los heraldos negros que nos manda la Muerte.*

*Son las caídas hondas de los Cristos del alma,
de alguna fe adorable que el Destino blasfema.
Esos golpes sangrientos son las crepitaciones
de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.*

*Y el hombre... Pobre... Pobre! Vuelve los ojos como
cuando por sobre el hombro nos llama una palmada;
vuelve los ojos locos, y todo lo vivido
se empoza, como charco de culpa, en la mirada.
Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!*

Clasificado dentro de la literatura mundial, este libro, *Los heraldos negros*, pertenece parcialmente, por su título verbigracia, al ciclo simbolista. Pero el simbolismo es de todos los tiempos. El simbolismo, de otro lado, se presta mejor que ningún otro estilo a la interpretación del espíritu indígena. El indio, por animista y por bucólico, tiende a expresarse en

símbolos e imágenes antropomórficas o campesinas. Vallejo además no es sino en parte simbolista. Se encuentra en su poesía —sobre todo de la primera manera— elementos de simbolismo, tal como se encuentra elementos de expresionismo, de dadaísmo y de suprarrealismo. El valor sustantivo de Vallejo es el de creador. Su técnica está en continua elaboración. El procedimiento, en su arte, corresponde a un estado de ánimo. Cuando Vallejo en sus comienzos toma en préstamo, por ejemplo, su método a Herrera y Reissig, lo adapta a su personal lirismo.

Mas lo fundamental, lo característico en su arte es la nota india. Hay en Vallejo un americanismo genuino y esencial; no un americanismo descriptivo o localista. Vallejo no recurre al folklore. La palabra quechua, el giro vernáculo no se injertan artificiosamente en su lenguaje; son en él producto espontáneo, célula propia, elemento orgánico. Se podría decir que Vallejo no elige sus vocablos. Su autoctonismo no es deliberado. Vallejo no se hunde en la tradición, no se interna en la historia, para extraer de su oscuro *substratum* perdidas emociones. Su poesía y su lenguaje emanan de su carne y su ánimo. Su mensaje está en él. El sentimiento indígena obra en su arte quizá sin que él lo sepa ni lo quiera.

Uno de los rasgos más netos y claros del indigenismo de Vallejo me parece su frecuente actitud de nostalgia. Valcárcel, a quien debemos tal vez la más cabal interpretación del alma autóctona, dice que la tristeza del indio no es sino nostalgia. Y bien, Vallejo es acendradamente nostálgico. Tiene la ternura de la evocación. Pero la evocación en Vallejo es siempre subjetiva. No se debe confundir su nostalgia concebida con tanta pureza

lirica con la nostalgia literaria de los pasadistas. Vallejo es nostálgico, pero no meramente retrospectivo. No añora el Imperio como el pasadismo perricholesco añora el Virreinato. Su nostalgia es una protesta sentimental o una protesta metafísica. Nostalgia de exilio; nostalgia de ausencia.

*Qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita
de junco y capulí;
ahora que me asfixia Bizancio y que dormita
la sangre como flojo cognac dentro de mí.*

(«Idilio muerto», *Los heraldos negros*)

*Hermano, hoy estoy en el poyo de la casa,
donde nos haces una falta sin fondo!
Me acuerdo que jugábamos esta hora, y que mamá
nos acariciaba: «Pero hijos...»*

(«A mi hermano Miguel», *Los heraldos negros*)

*He almorzado solo ahora, y no he tenido
madre, ni súplica, ni sárnete, ni agua,
ni padre que en el facundo ofertorio
de los choclos, pregunte para su tardanza
de imagen, por los broches mayores del sonido.*

(XXVIII, *Trilce*)

*Se acabó el extraño, con quien, tarde
la noche, regresabas parla y parla.
Ya no habrá quien me aguarde,
dispuesto mi lugar, bueno lo malo.*

*Se acabó la calurosa tarde;
tu gran babía y tu clamor; la charla
con tu madre acabada
que nos brindaba un té lleno de tarde.*

(XXXIV, Trilce)

Otras veces Vallejo presente o predice la nostalgia que vendrá:

*Ausente! La mañana en que a la playa
del mar de sombra y del callado imperio,
como un pájaro lúgubre me vaya,
será el blanco panteón tu cautiverio.*

(«Ausente», *Los heraldos negros*)

*Verano, ya me voy. Y me dan pena
las manitas sumisas de tus tardes.
Llegas devotamente; llegas viejo;
y ya no encontrarás en mi alma a nadie.*

(«Verano», *Los heraldos negros*)

Vallejo interpreta a la raza en un instante en que todas sus nostalgias, punzadas por un dolor de tres siglos, se exacerban. Pero —y en esto se identifica también un rasgo del alma india— sus recuerdos están llenos de esa dulzura de maíz tierno que Vallejo gusta melancólicamente cuando nos habla del «facundo ofertorio de los choclos».

Vallejo tiene en su poesía el pesimismo del indio. Su hesitación, su pregunta, su inquietud, se resuelven escépticamente en un «para qué!» En este pesimismo se encuentra siempre un fondo de piedad humana. No hay en él nada de satánico ni de morboso. Es el pesimismo de un ánima que sufre y expía «la pena de los hombres», como dice Pierre Hamp. Carece este pesimismo de todo origen literario. No traduce una romántica desesperanza de adolescente turbado por la voz de Leopardi o de Schopenhauer. Resume la experiencia filosófica, condensa la actitud espiritual de una raza, de un pueblo. No se le busque parentesco ni afinidad con el nihilismo o el escepticismo intelectualista de Occidente. El pesimismo de Vallejo, como el pesimismo del indio, no es un concepto sino un sentimiento. Tiene una vaga trama de fatalismo oriental que lo aproxima, más bien, al pesimismo cristiano y místico de los eslavos. Pero no se confunde nunca con esa neurastenia angustiada que conduce al suicidio a los lunáticos personajes de Andreiev y Arzibachev. Se podría decir que así como no es un concepto, tampoco es una neurosis.

Este pesimismo se presenta lleno de ternura y caridad. Y es que no lo engendran un egocentrismo, un narcisismo, desencantados y exasperados,

como en casi todos los casos del ciclo romántico. Vallejo siente todo el dolor humano. Su pena no es personal. Su alma «está triste hasta la muerte» de la tristeza de todos los hombres. Y de la tristeza de Dios. Porque para el poeta no solo existe la pena de los hombres. En estos versos nos habla de la pena de Dios:

*Siento a Dios que camina
tan en mí, con la tarde y con el mar.
Con él nos vamos juntos. Anochece.
Con él anohecemos, Orfandad...*

*Pero yo siento a Dios. Y hasta parece
que él me dicta no sé qué buen color.
Como un hospitalario, es bueno y triste;
mustia un dulce desdén de enamorado:
debe dolerle mucho el corazón.*

*Oh, Dios mío, recién a ti me llego,
hoy que amo tanto en esta tarde; hoy

que en la falsa balanza de unos senos,
mido y lloro una frágil Creación.*

*Y tú, cuál llorarás... tú, enamorado
de tanto enorme seno girador...*

*Yo te consagro Dios, porque amas tanto;
porque jamás sonríes; porque siempre
debe dolerte mucho el corazón.*

Otros versos de Vallejo niegan esta intuición de la divinidad. En «Los dados eternos» el poeta se dirige a Dios con amargura rencorosa. «Tú que estuviste siempre bien, no sientes nada de tu creación». Pero el verdadero sentimiento del poeta, hecho siempre de piedad y de amor, no es este. Cuando su lirismo, exento de toda coerción racionalista, fluye libre y generosamente, se expresa en versos como estos, los primeros que hace diez años me revelaron el genio de Vallejo:

*El suertero que grita «La de a mil»,
contiene no sé qué fondo de Dios.*

*Pasan todos los labios. El bastío
despunta en una arruga su yanó.
Pasa el suertero que atesora, acaso
nominal como Dios,
entre panes tantálicos, humana
impotencia de amor.*

*Yo le miro al andrajo. Y él pudiera
darnos el corazón;
pero la suerte aquella que en sus manos*

*soporta, pregonando en alta voz,
como un pájaro cruel, irá a parar
adonde no lo sabe ni lo quiere
este bohemio dios.*

*Y digo en este viernes tibio que anda
a cuestras bajo el sol:
¡por qué se habrá vestido de suertero
la voluntad de Dios!*

«El poeta —escribe Orrego— habla individualmente, particulariza el lenguaje, pero piensa, siente y ama universalmente». Este gran lírico, este gran subjetivo, se comporta como un intérprete del universo, de la humanidad. Nada recuerda en su poesía la queja egolátrica y narcisista del romanticismo. El romanticismo del siglo XIX fue esencialmente individualista; el romanticismo del novecientos es, en cambio, espontánea y lógicamente socialista, unanímista. Vallejo, desde este punto de vista, no solo pertenece a su raza, pertenece también a su siglo, a su evo.³⁵

Es tanta su piedad humana que a veces se siente responsable de una parte del dolor de los hombres. Y entonces se acusa a sí mismo. Lo asalta el temor, la congoja de estar también él, robando a los demás:

*Todos mis huesos son ajenos;
yo tal vez los robé!*

*Yo vine a darme lo que acaso estuvo
asignado para otro;
y pienso que si no hubiera nacido
otro pobre tomara este café!
Yo soy un mal ladrón... A dónde iré!*

*Y en esta hora fría, en que la tierra
trasciende a polvo humano y es tan triste,
quisiera yo tocar todas las puertas,
y suplicar a no sé quién, perdón,
y hacerle pedacitos de pan fresco
aquí, en el horno de mi corazón...!*

La poesía de *Los heraldos negros* es así siempre. El alma de Vallejo se da entera al sufrimiento de los pobres.

Arriero, vas fabulosamente vidriado de sudor.

La Hacienda Menocucho

cobra mil sinsabores diarios por la vida.

Este arte señala el nacimiento de una nueva sensibilidad. Es un arte nuevo, un arte rebelde, que rompe con la tradición cortesana de una literatura de bufones y lacayos. Este lenguaje es el de un poeta y un hombre. El gran poeta de *Los heraldos negros* y de *Trilce* —ese gran poeta que ha pasado ignorado y desconocido por las calles de Lima tan propicias y rendidas a

los laureles de los juglares de feria— se presenta, en su arte, como un precursor del nuevo espíritu, de la nueva conciencia.

Vallejo, en su poesía, es siempre un alma ávida de infinito, sedienta de verdad. La creación en él es, al mismo tiempo, inefablemente dolorosa y exultante. Este artista no aspira sino a expresarse pura e inocentemente. Se despoja, por eso, de todo ornamento retórico, se desviste de toda vanidad literaria. Llega a la más austera, a la más humilde, a la más orgullosa sencillez en la forma. Es un místico de la pobreza que se descalza para que sus pies conozcan desnudos la dureza y la crueldad de su camino. He aquí lo que escribe a Antenor Orrego después de haber publicado *Trilce*:

El libro ha nacido en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizá, 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. Siento que gana el arco de mi frente su más imperativa fuerza de heroicidad. Me doy en la forma más libre que puedo y esta es mi mayor cosecha artística. ¡Dios sabe hasta dónde es cierta y verdadera mi libertad! ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje! ¡Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para que mi pobre ánima viva!

Este es inconfundiblemente el acento de un verdadero creador, de un auténtico artista. La confesión de su sufrimiento es la mejor prueba de su grandeza.

XV. Alberto Guillén

Alberto Guillén heredó de la generación «colónida» el espíritu iconoclasta y ególatra. Extremó en su poesía la exaltación paranoica del yo. Pero, a tono con el nuevo estado de ánimo que maduraba ya, tuvo su poesía un acento viril. Extraño a los venenos de la urbe, Guillén discurrió, con rústico y pánico sentimiento, por los caminos del agro y la égloga. Enfermo de individualismo y nietzscheanismo, se sintió un superhombre. En Guillén la poesía peruana renegaba, un poco desgarrada pero oportuna y definitivamente, sus surtidores y sus fontanas.

Pertenecen a este momento de Guillén *Belleza humilde* y *Prometeo*. Pero es en *Deucalión* donde el poeta encuentra su equilibrio y realiza su personalidad. Clasifico *Deucalión* entre los libros que más alta y puramente representan la lírica peruana de la primera centuria. En *Deucalión* no hay un bardo que declama en un tinglado ni un trovador que canta una serenata. Hay un hombre que sufre, que exulta, que afirma, que duda y que niega. Un hombre henchido de pasión, de ansia, de anhelo. Un hombre, sediento de verdad, que sabe que «nuestro destino es hallar el camino que lleva al Paraíso». *Deucalión* es la canción de la partida.

¿Hacia dónde?

¡No importa! La Vida esconde

mundos en germen

*que aún falta descubrir:
¡Corazón, es hora de partir
hacia los mundos que duermen!*

Este nuevo caballero andante no vela sus armas en ninguna venta. No tiene rocín ni escudero ni armadura. Camina desnudo y grave como el Juan Bautista, de Rodin.

*Ayer salí desnudo
a retar al Destino
el orgullo de escudo
y yelmo el de Mambrino.*

Pero la tensión de la vigilia de espera ha sido demasiado dura para sus nervios jóvenes. Y, luego, la primera aventura, como la de Don Quijote, ha sido desventurada y ridícula. El poeta, además, nos revela su flaqueza desde esta jornada. No está bastante loco para seguir la ruta de Don Quijote, insensible a las burlas del destino. Lleva acurrucado en su propia alma al maligno Sancho con sus refranes y sus sarcasmos. Su ilusión no es absoluta. Su locura no es cabal. Percibe el lado grotesco, el flanco cómico de su andanza. Y, por consiguiente, fatigado, vacilante, se detiene para interrogar a todas las esfinges y a todos los enigmas.

*¿Para qué te das corazón,
para qué te das,*

si no has de hallar tu ilusión

jamás?

Pero la duda, que roe el corazón del poeta, no puede aún prevalecer sobre su esperanza. El poema tiene mucha sed de infinito. Su ilusión está herida; pero todavía logra ser imperativa y perentoria. Este soneto resume entero el episodio:

A mitad del camino

pregunté, como Dante:

¿sabes tú mi destino,

mi ruta, caminante?

Como un eco un pollino

me respondió hilarante,

pero el buen peregrino

me señaló adelante;

luego se alzó en mí mismo

una voz de heroísmo

que me dijo: —¡Marchad!

Y yo arrojé mi duda

y, en mi mano, desnuda,

llevo mi voluntad!

No es tan fuerte siempre el caminante. El diablo lo tienta a cada paso. La duda, a pesar suyo, empieza a filtrarse sagazmente en su conciencia, emponzoñándola y aflojándola. Guillén conviene con el diablo en que «no sabemos si tiene razón Quijote o Panza». Mina su voluntad una filosofía relativista y escéptica. Su gesto se vuelve un poco inseguro y desconfiado. Entre la Nada y el Mito, su impulso vital lo conduce al Mito. Pero Guillén conoce ya su relatividad. La duda es estéril. La fe es fecunda. Solo por esto Guillén se decide por el camino de la fe. Su quijotismo ha perdido su candor y su pureza. Se ha tornado pragmatista. «Piensa que te conviene / no perder la esperanza». Esperar, creer, es una cuestión de conveniencia y de comodidad. Nada importa que luego esta intuición se precise en términos más nobles: «Y, mejor, no razones, más valen ilusiones que la razón más fuerte».

Pero todavía el poeta recupera, de rato en rato, su divina locura. Todavía está encendida su alucinación. Todavía es capaz de expresarse con una pasión sobrehumana:

*Igual que el viejo Pablo
fue postrado en el suelo,
me ha mordido el venablo
del infinito anhelo:*

*por eso, en lo que os hablo,
pongo el ansia del vuelo*

*yo he de ayudar al Diablo
a conquistar el Cielo.*

Y, en este admirable soneto, grávido de emoción, religioso en su acento, el poeta formula su evangelio:

*Desnuda el corazón
de toda vanidad
y pon tu voluntad
donde esté tu ilusión;*

*opón tu puño, opón
toda tu libertad
contra el viejo aluvión
de la Fatalidad;*

*y que tus pensamientos,
como los elementos
destrocen toda brida,*

*como se abre el grano
a pesar del gusano
y del lodo a la vida.*

La raíz de esta poesía está a veces en Nietzsche, a veces en Rodó, a veces en Unamuno; pero la flor, la espiga, el grano, son de Guillén. No es posible discutirle ni contestarle su propiedad. El pensamiento y la forma se consustancian, se identifican totalmente en *Deucalión*. La forma es como el pensamiento, desnuda, plástica, tensa, urgente. Colérica y serena al mismo tiempo. (Una de las cosas que yo amo más en *Deucalión* es, precisamente, su prescindencia casi absoluta de decorado y de indumento; su voluntario y categórico renunciamiento a lo ornamental y a lo retórico). *Deucalión* es una diana. Es un orto. En *Deucalión* parte un hombre, mozo y puro todavía, en busca de Dios o a la conquista del mundo.

Mas en su camino, Guillén se corrompe. Peca por vanidad y por soberbia. Olvida la meta ingenua de su juventud. Pierde su inocencia. El espectáculo y las emociones de la civilización urbana y cosmopolita enervan y relajan su voluntad. Su poesía se contagia del humor negativo y corrosivo de la literatura de Occidente. Guillén deviene socarrón, befarde, cínico, ácido. Y el pecado trae la expiación. Todo lo que es posterior a *Deucalión* es también inferior. Lo que le falta de intensidad humana le falta, igualmente, de significación artística. *El libro de las parábolas* y *La imitación de nuestro señor* Yo encierran muchos aciertos; pero son libros irremediabilmente monótonos. Me hacen la impresión de productos de retorta. El escepticismo y el egotismo de Guillén destilan ahí, acompasadamente, una gota, otra gota. Tantas gotas, dan una página; tantas páginas y un prólogo, dan un libro.

El lado, el contorno de esta actitud de Guillén más interesante es su relativismo. Guillén se entretiene en negar la realidad del yo, del individuo. Pero su testimonio es recusable. Porque tal vez, Guillén razona según su experiencia personal: «Mi personalidad, como yo la soñé, como yo la entreví, no se ha realizado; luego la personalidad no existe».

En *La imitación de nuestro señor Yo*, el pensamiento de Guillén es pirandelliano. He aquí algunas pruebas:

«Él, ella, todos existen, pero en ti». «Soy todos los hombres en mí». «¿Mis contradicciones no son una prueba de que llevo en mí a muchos hombres?» «Mentira. Ellos no mueren: somos nosotros que morimos en ellos».

Estas líneas contienen algunas briznas de la filosofía del *Uno, ninguno, cien mil*, de Pirandello.

No creo, sin embargo, que Guillén, si persevera por esta ruta, llegue a clasificarse entre los especímenes de la literatura humorista y cosmopolita de Occidente. Guillén, en el fondo, es un poeta un poco rural y franciscano. No toméis al pie de la letra sus blasfemias. Muy adentro del alma, guarda un poco de romanticismo de provincia. Su psicología tiene muchas raíces campesinas. Permanece, íntimamente, extraña al espíritu quintaesenciado de la urbe. Cuando se lee a Guillén se advierte, enseguida, que no consigue manejar con destreza el artificio.

El título del último libro de Guillén, *Laureles*, resume la segunda fase de su literatura y de su vida. Por conquistar estos y otros laureles, que él mismo secretamente desdeña, ha luchado, ha sufrido, ha peleado. El

camino del laurel lo ha desviado del camino del Cielo. En la adolescencia su ambición era más alta. ¿Se contenta ahora de algunos laureles municipales o académicos?

Yo coincido con Gabriel Alomar en acusar a Guillén de sofocar al poeta de *Deucalión* con sus propias manos. A Guillén lo pierde la impaciencia. Quiere laureles a toda costa. Pero los laureles no perduran. La gloria se construye con materiales menos efímeros. Y es para los que logran renunciar a sus falaces y ficticias anticipaciones. El deber del artista es no traicionar su destino. La impaciencia en Guillén se resuelve en abundancia. Y la abundancia es lo que más perjudica y disminuye el mérito de su obra que, en los últimos tiempos, aunque adopte en verso la moda vanguardista, se resiente de cansancio, de desgano y de repetición de sus primeros motivos.

XVI. Magda Portal

Magda Portal es ya otro valor-signo en el proceso de nuestra literatura. Con su advenimiento le ha nacido al Perú su primera poetisa. Porque hasta ahora habíamos tenido solo mujeres de letras, de las cuales una que otra con temperamento artístico o más específicamente literario. Pero no habíamos tenido propiamente una poetisa.

Conviene entenderse sobre el término. La poetisa es hasta cierto punto, en la historia de la civilización occidental, un fenómeno de nuestra época. Las épocas anteriores produjeron solo poesía masculina. La de las mujeres también lo era, pues se contentaba con ser una variación de sus

temas líricos o de sus motivos filosóficos. La poesía que no tenía el signo del varón, no tenía tampoco el de la mujer —virgen, hembra, madre. Era una poesía asexual. En nuestra época, las mujeres ponen al fin en su poesía su propia carne y su propio espíritu. La poetisa es ahora aquella que crea una poesía femenina. Y desde que la poesía de la mujer se ha emancipado y diferenciado espiritualmente de la del hombre, las poetisas tienen una alta categoría en el elenco de todas las literaturas. Su existencia es evidente e interesante a partir del momento en que ha empezado a ser distinta.

En la poesía de Hispanoamérica, dos mujeres, Gabriela Mistral y Juana de Ibarbourou, acaparan desde hace tiempo más atención que ningún otro poeta de su tiempo. Delmira Agustini tiene en su país y en América larga y noble descendencia. Al Perú ha traído su mensaje Blanca Luz Brum. No se trata de casos solitarios y excepcionales. Se trata de un vasto fenómeno, común a todas las literaturas. La poesía, un poco envejecida en el hombre, renace rejuvenecida en la mujer.

Un escritor de brillantes intuiciones, Félix del Valle, me decía un día, constatando la multiplicidad de poetisas de mérito en el mundo, que el cetro de la poesía había pasado a la mujer. Con su humorismo ingénito formulaba así su proposición: La poesía deviene un oficio de mujeres. Esta es, sin duda, una tesis extrema. Pero lo cierto es que la poesía que, en los poetas tiende a una actitud nihilista, deportiva, escéptica, en las poetisas tiene frescas raíces y candidas flores. Su acento acusa más *élan* vital, más fuerza biológica.

Magda Portal no es aún bastante conocida y apreciada en el Perú ni en Hispanoamérica. No ha publicado sino un libro de prosa: *El derecho de matar* (La Paz, 1926) y un libro de versos: *Una esperanza y el mar* (Lima, 1927). *El derecho de matar* nos presenta casi solo uno de sus lados: ese espíritu rebelde y ese mesianismo revolucionario que testimonian incontestablemente en nuestros días la sensibilidad histórica de un artista. Además, en la prosa de Magda Portal se encuentra siempre un jirón de su magnífico lirismo. «El poema de la cárcel», «La sonrisa de Cristo» y «Círculos violeta» —tres poemas de este volumen— tienen la caridad, la pasión y la ternura exaltada de Magda. Pero este libro no la caracteriza ni la define. *El derecho de matar*: título de gusto anarcoide y nihilista, en el cual no se reconoce el espíritu de Magda.

Magda es esencialmente lírica y humana. Su piedad se emparenta —dentro de la autónoma personalidad de uno y otro— con la piedad de Vallejo. Así se nos presenta, en los versos de «Ánima absorta» y «Una esperanza y el mar». Y así es seguramente. No le sienta ningún gesto de decadentismo o paradojismo novecentistas.

En sus primeros versos Magda Portal es, casi siempre, la poetisa de la ternura. Y en algunos se reconoce precisamente su lirismo en su humanidad. Exenta de egolatría megalómana, de narcisismo romántico, Magda Portal nos dice: «Pequeña soy...»

Pero ni piedad, ni ternura solamente, en su poesía se encuentran todos los acentos de una mujer que vive apasionada y vehementemente, encendida de amor y de anhelo y atormentada de verdad y de esperanza.

Magda Portal ha escrito en el frontispicio de uno de sus libros estos pensamientos de Leonardo da Vinci: «El alma, primer manantial de la vida, se refleja en todo lo que crea». «La verdadera obra de arte es como un espejo en que se mira el alma del artista». La fervorosa adhesión de Magda a estos principios de creación es un dato de un sentido del arte que su poesía nunca contradice y siempre ratifica.

En su poesía Magda nos da, ante todo, una límpida versión de sí misma. No se escamotea, no se mistifica, no se idealiza. Su poesía es su verdad. Magda no trabaja por ofrecernos una imagen aliñada de su alma en *toilette* de gala. En un libro suyo podemos entrar sin desconfianza, sin ceremonia, seguros de que no nos aguarda ningún simulacro, ninguna celada. El arte de esta honda y pura lírica, reduce al mínimo, casi a cero, la proporción de artificio que necesita para ser arte.

Esta es para mí la mejor prueba del alto valor de Magda. En esta época de decadencia de un orden social —y por consiguiente de un arte—, el más imperativo deber del artista es la verdad. Las únicas obras que sobrevivirán a esta crisis, serán las que constituyan una confesión y un testimonio.

El perenne y oscuro contraste entre dos principios —el de vida y el de la muerte— que rigen el mundo, está presente siempre en la poesía de Magda. En Magda se siente a la vez un anhelo angustiado de acabar y de no ser, y un ansia de crear y de ser. El alma de Magda es un alma agónica. Y su arte traduce cabal e íntegramente las dos fuerzas que la desgarran y la

impulsan. A veces triunfa el principio de vida; a veces triunfa el principio de muerte.

La presencia dramática de este conflicto da a la poesía de Magda Portal una profundidad metafísica a la que arriba libremente el espíritu, por la propia ruta de su lirismo, sin apoyarse en el bastón de ninguna filosofía.

También le da una profundidad psicológica que le permite registrar todas las contradictorias voces de su diálogo, de su combate, de su agonía.

La poetisa logra con una fuerza extraordinaria la expresión de sí misma en estos versos admirables:

Ven, ¡bésame!...
qué importa que algo oscuro
me esté royendo el alma
con sus dientes.

Yo soy tuya y tú eres mío... ¡bésame!...
No lloro hoy... Me aboga la alegría,
una extraña alegría
que yo no sé de dónde viene.

Tú eres mío... ¿Tú eres mío?...
Una puerta de hielo
hay entre tú y yo:
¡tu pensamiento!

*Eso que te golpea en el cerebro
y cuyo martillar
me escapa...*

Ven, bésame... ¿Qué importa?...
*Te llamó el corazón toda la noche,
y ahora que estás tú, tu carne y tu alma
qué he de fijarme en lo que has hecho ayer?...*
¡Qué importa!

*Ven, bésame... tus labios,
tus ojos y tus manos...*

Luego... nada

¿Y tu alma? ¡Y tu alma!

Esta poetisa nuestra, a quien debemos saludar ya como a una de las primeras poetisas de Indoamérica, no descende de la Ibarbourou. No descende de la Agustini. No descende siquiera de la Mistral, de quien, sin embargo, por cierta afinidad de acento, se le siente más próxima que de ninguna. Tiene un temperamento original y autónomo. Su secreto, su palabra, su fuerza nacieron con ella y están en ella.

En su poesía hay más dolor que alegría, hay más sombra que claridad. Magda es triste. Su impulso vital la mueve hacia la luz y la fiesta. Y Magda

se siente impotente para gozarlas. Este es su drama. Pero no la amarga ni la enturbia.

En «Vidrios de amor», poema en dieciocho canciones emocionadas, toda Magda está en estos versos:

¿con cuántas lágrimas me forjaste?

he tenido tantas veces

la actitud de los árboles suicidas

en los caminos polvorientos y solos

secretamente, sin que lo sepas

debe dolerte todo

por haberme hecho así, sin una dulzura

para mis ácidos dolores

de dónde vine yo con mi fiereza

para conformarme?

yo no conozco la alegría

carrousel de niñez que no he soñado nunca

—ah!— y sin embargo

amo de tal manera la alegría

como amarán las amargas plantas

un fruto dulce

madre

receptora alerta

hoy no respondas porque te abogarías

hoy no respondas a mi llanto

casi sin lágrimas

hundo mi angustia en mí para mirar

la rama izquierda de mi vida

que no haya puesto sino amor

al amasar el corazón de mi hija

quisiera defenderla de mí misma

como de una fiera

de estos ojos delatores

de esta voz desgarrada

donde el insomnio hace cavernas

y para ella ser alegre, ingenua, niña

como si todas las campanas de alegría

sonaran en mi corazón su pascua eterna.

¿Toda Magda está en estos versos? Toda Magda, no. Magda no es solo madre, no es solo amor. ¿Quién sabe de cuántas oscuras potencias, de cuántas contrarias verdades está hecha un alma como la suya?

XVII. Las corrientes de hoy. El indigenismo

La corriente «indigenista» que caracteriza a la nueva literatura peruana, no debe su propagación presente ni su exageración posible a las causas eventuales o contingentes que determinan comúnmente una moda literaria. Y tiene una significación mucho más profunda. Basta observar su coincidencia visible y su consanguinidad íntima con una corriente ideológica y social que recluta cada día más adhesiones en la juventud, para comprender que el indigenismo literario traduce un estado de ánimo, un estado de conciencia del Perú nuevo.

Este indigenismo que está solo en un período de germinación —falta aún un poco para que dé sus flores y sus frutos— podría ser comparado —salvadas todas las diferencias de tiempo y de espacio— al «mujikismo» de la literatura rusa prerrevolucionaria. El «mujikismo» tuvo parentesco estrecho con la primera fase de la agitación social en la cual se preparó e incubó la revolución rusa. La literatura «mujikista» llenó una misión histórica. Constituyó un verdadero proceso del feudalismo ruso, del cual salió este inapelablemente condenado. La socialización de la tierra, actuada por la revolución bolchevique, reconoce entre sus pródromos la novela y la poesía «mujikistas». Nada importa que al retratar al «mujik» —tampoco importa si deformándolo o idealizándolo— el poeta o el novelista ruso estuvieran muy lejos de pensar en la socialización.

De igual modo el «constructivismo» y el «futurismo» rusos, que se complacen en la representación de máquinas, rascacielos, aviones, usinas,

etcétera, corresponden a una época en que el proletariado urbano, después de haber creado un régimen cuyos usufructuarios son hasta ahora los campesinos, trabaja por occidentalizar a Rusia llevándola a un grado máximo de industrialismo y electrificación.

El «indigenismo» de nuestra literatura actual no está desconectado de los demás elementos nuevos de esta hora. Por el contrario, se encuentra articulado con ellos. El problema indígena, tan presente en la política, la economía y la sociología, no puede estar ausente de la literatura y del arte. Se equivocan gravemente quienes, juzgándolo por la incipiente o el oportunismo de pocos o muchos de sus corifeos, lo consideran, en conjunto, artificioso.

Tampoco cabe dudar de su vitalidad por el hecho de que hasta ahora no ha producido una obra maestra. La obra maestra no florece sino en un terreno largamente abonado por una anónima u oscura multitud de obras mediocres. El artista genial no es ordinariamente un principio sino una conclusión. Aparece, normalmente, como el resultado de una vasta experiencia.

Menos aún cabe alarmarse de episódicas exasperaciones ni de anecdóticas exageraciones. Ni unas ni otras encierran el secreto ni conducen la savia del hecho histórico. Toda afirmación necesita tocar sus límites extremos. Detenerse a especular sobre la anécdota es exponerse a quedar fuera de la historia.

Esta corriente, de otro lado, encuentra un estímulo en la asimilación por nuestra literatura de elementos de cosmopolitismo. Ya he señalado la

tendencia autonomista y nativista del vanguardismo en América. En la nueva literatura argentina nadie se siente más porteño que Gironde y Borges ni más gaucho que Güiraldes. En cambio quienes como Larreta permanecen enfeudados al clasicismo español, se revelan radical y orgánicamente incapaces de interpretar a su pueblo.

Otro acicate, en fin, es en algunos el exotismo que, a medida que se acentúan los síntomas de decadencia de la civilización occidental, invade la literatura europea. A César Moro, a Jorge Seoane y a los demás artistas que últimamente han emigrado a París, se les pide allá temas nativos, motivos indígenas. Nuestra escultora Carmen Saco ha llevado en sus estatuas y dibujos de indios el más válido pasaporte de su arte.

Este último factor exterior es el que decide a cultivar el indigenismo aunque sea a su manera y solo episódicamente, a literatos que podríamos llamar «emigrados» como Ventura García Calderón, a quienes no se puede atribuir la misma artificiosa moda vanguardista ni el mismo contagio de los ideales de la nueva generación supuestos en los literatos jóvenes que trabajan en el país.

El criollismo no ha podido prosperar en nuestra literatura, como una corriente de espíritu nacionalista, ante todo porque el criollo no representa todavía la nacionalidad. Se constata, casi uniformemente, desde hace tiempo, que somos una nacionalidad en formación. Se percibe ahora, precisando ese concepto, la subsistencia de una dualidad de raza y de espíritu. En todo caso, se conviene, unánimemente, en que no hemos alcanzado aún un grado elemental siquiera de fusión de los elementos

raciales que conviven en nuestro suelo y que componen nuestra población. El criollo no está netamente definido. Hasta ahora la palabra «criollo» no es casi más que un término que nos sirve para designar genéricamente una pluralidad, muy matizada, de mestizos. Nuestro criollo carece del carácter que encontramos, por ejemplo, en el criollo argentino. El argentino es identificable fácilmente en cualquier parte del mundo: el peruano, no. Esta confrontación es precisamente la que nos evidencia que existe ya una nacionalidad argentina, mientras no existe todavía, con peculiares rasgos, una nacionalidad peruana. El criollo presenta aquí una serie de variedades. El costeño se diferencia fuertemente del serrano. En tanto que en la sierra la influencia telúrica indigeniza al mestizo, casi hasta su absorción por el espíritu indígena, en la costa el predominio colonial mantiene el espíritu heredado de España.

En el Uruguay, la literatura nativista, nacida como en la Argentina de la experiencia cosmopolita, ha sido criollista, porque ahí la población tiene la unidad que a la nuestra le falta. El nativismo, en el Uruguay, por otra parte, aparece como un fenómeno esencialmente literario. No tiene, como el indigenismo en el Perú, una subconsciente inspiración política y económica. Zum Felde, uno de sus suscitadores como crítico, declara que ha llegado ya la hora de su liquidación. «A la devoción imitativa de lo extranjero —escribe— había que oponer el sentimiento autonómico de lo nativo. Era un movimiento de emancipación literaria. La reacción se operó; la emancipación fue, luego, un hecho. Los tiempos estaban maduros para ello. Los poetas jóvenes volvieron sus ojos a la realidad

nacional. Y, al volver a ella sus ojos, vieron aquello que, por contraste con lo europeo, era más genuinamente americano: lo gauchesco. Mas, cumplida ya su misión, el tradicionalismo debe a su vez pasar. Hora es ya de que pase, para dar lugar a un americanismo lírico más acorde con el imperativo de la vida. La sensibilidad de nuestros días se nutre ya de realidades, idealidades distintas. El ambiente platense ha dejado definitivamente de ser gaucho; y todo lo gauchesco —después de arrinconarse en los más huraños pagos— va pasando al culto silencioso de los museos. La vida rural del Uruguay está toda transformada en sus costumbres y en sus caracteres, por el avance del cosmopolitismo urbano». ³⁶

En el Perú, el criollismo, aparte de haber sido demasiado esporádico y superficial, ha estado nutrido de sentimiento colonial. No ha constituido una afirmación de autonomía. Se ha contentado con ser el sector costumbrista de la literatura colonial sobreviviente hasta hace muy poco. Abelardo Gamarra es, tal vez, la única excepción en este criollismo domesticado, sin orgullo nativo.

Nuestro «nativismo» —necesario también literariamente como revolución y como emancipación— no puede ser simple «criollismo». El criollo peruano no ha acabado aún de emanciparse espiritualmente de España. Su europeización —a través de la cual debe encontrar, por reacción, su personalidad— no se ha cumplido sino en parte. Una vez europeizado, el criollo de hoy difícilmente deja de darse cuenta del drama del Perú. Es él precisamente el que, reconociéndose a sí mismo como un

español bastardeado, siente que el indio debe ser el cimiento de la nacionalidad. (Valdelomar, criollo costeño, de regreso de Italia, impregnado de d'annunzianismo y de esnobismo, experimenta su máximo deslumbramiento cuando descubre o, más bien, imagina el Incario). Mientras el criollo puro conserva generalmente su espíritu colonial, el criollo europeizado se rebela, en nuestro tiempo, contra ese espíritu, aunque solo sea como protesta contra su limitación y su arcaísmo.

Claro que el criollo, diverso y múltiple, puede abastecer abundantemente a nuestra literatura —narrativa, descriptiva, costumbrista, folklorista, etcétera— de tipos y motivos. Pero lo que subconscientemente busca la genuina corriente indigenista en el indio, no es solo el tipo o el motivo. Menos aún el tipo o el motivo pintoresco. El «indigenismo» no es aquí un fenómeno esencialmente literario como el «nativismo» en el Uruguay. Sus raíces se alimentan de otro humus histórico. Los «indigenistas» auténticos —que no deben ser confundidos con los que explotan temas indígenas por mero «exotismo»— colaboran, conscientemente o no, en una obra política y económica de reivindicación —no de restauración ni resurrección.

El indio no representa únicamente un tipo, un tema, un motivo, un personaje. Representa un pueblo, una raza, una tradición, un espíritu. No es posible, pues, valorarlo y considerarlo, desde puntos de vista exclusivamente literarios, como un color o un aspecto nacional, colocándolo en el mismo plano que otros elementos étnicos del Perú.

A medida que se le estudia, se averigua que la corriente indigenista no depende de simples factores literarios, sino de complejos factores sociales y económicos. Lo que da derecho al indio a prevalecer en la visión del peruano de hoy es, sobre todo, el conflicto y el contraste entre su predominio demográfico y su servidumbre —no solo inferioridad— social y económica. La presencia de tres a cuatro millones de hombres de la raza autóctona en el panorama mental de un pueblo de cinco millones, no debe sorprender a nadie en una época en que este pueblo siente la necesidad de encontrar el equilibrio que hasta ahora le ha faltado en su historia.

El indigenismo, en nuestra literatura, como se desprende de mis anteriores proposiciones, tiene fundamentalmente el sentido de una reivindicación de lo autóctono. No llena la función puramente sentimental que llenaría, por ejemplo, el criollismo. Habría error, por consiguiente, en apreciar el indigenismo como equivalente del criollismo, al cual no reemplaza ni subroga.

Si el indio ocupa el primer plano en la literatura y el arte peruanos no será, seguramente, por su interés literario o plástico, sino porque las fuerzas nuevas y el impulso vital de la nación tienden a reivindicarlo. El fenómeno es más instintivo y biológico que intelectual y teórico. Repito que lo que subconscientemente busca la genuina corriente indigenista en el indio no es solo el tipo o el motivo y menos aún el tipo o el motivo «pintoresco». Si esto no fuese cierto, es evidente que el «zambo», verbigracia, interesaría al literato o al artista criollo —en especial al criollo— tanto como el indio. Y esto no ocurre por varias razones. Porque

el carácter de esta corriente no es naturalista o costumbrista sino, más bien, lírico, como lo prueban los intentos o esbozos de poesía andina. Y porque una reivindicación de lo autóctono no puede confundir al «zambo» o al mulato con el indio. El negro, el mulato, el «zambo» representan, en nuestro pasado, elementos coloniales. El español importó al negro cuando sintió su imposibilidad de sustituir al indio y su incapacidad de asimilarlo. El esclavo vino al Perú a servir los fines colonizadores de España. La raza negra constituye uno de los aluviones humanos depositados en la costa por el Coloniaje. Es uno de los estratos, poco densos y fuertes, del Perú sedimentado en la tierra baja durante el Virreinato y la primera etapa de la República. Y, en este ciclo, todas las circunstancias han concurrido a mantener su solidaridad con la Colonia. El negro ha mirado siempre con hostilidad y desconfianza la sierra, donde no ha podido aclimatarse física ni espiritualmente. Cuando se ha mezclado al indio ha sido para bastardearlo comunicándole su domesticidad zalamera y su psicología exteriorizante y mórbida. Para su antiguo amo blanco ha guardado, después de su manumisión, un sentimiento de liberto adicto. La sociedad colonial, que hizo del negro un doméstico —muy pocas veces un artesano, un obrero—, absorbió y asimiló a la raza negra, hasta intoxicarse con su sangre tropical y caliente. Tanto como impenetrable y huraño el indio, le fue asequible y doméstico el negro. Y nació así una subordinación cuya primera razón está en el origen mismo de la importación de esclavos y de la que solo redime al negro y al mulato la evolución social y económica que, convirtiéndolo en obrero, cancela y extirpa poco a poco la herencia

espiritual del esclavo. El mulato, colonial aún en sus gustos, inconscientemente está por el hispanismo, contra el autoctonismo. Se siente espontáneamente más próximo de España que del Incario. Solo el socialismo, despertando en él conciencia clasista, es capaz de conducirlo a la ruptura definitiva con los últimos rezagos de espíritu colonial.

El desarrollo de la corriente indigenista no amenaza ni paraliza el de otros elementos vitales de nuestra literatura. El indigenismo no aspira indudablemente a acaparar la escena literaria. No excluye ni estorba otros impulsos ni otras manifestaciones. Pero representa el color y la tendencia más característicos de una época por su afinidad y coherencia con la orientación espiritual de las nuevas generaciones, condicionada, a su vez, por imperiosas necesidades de nuestro desarrollo económico y social.

Y la mayor injusticia en que podría incurrir un crítico, sería cualquier apresurada condena de la literatura indigenista por su falta de autoctonismo integral o la presencia, más o menos acusada en sus obras, de elementos de artificio en la interpretación y en la expresión. La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla.

No se puede equiparar, en fin, la actual corriente indigenista a la vieja corriente colonialista. El colonialismo, reflejo del sentimiento de la casta feudal, se entretenía en la idealización nostálgica del pasado. El

indigenismo en cambio tiene raíces vivas en el presente. Extrae su inspiración de la protesta de millones de hombres. El Virreinato era; el indio es. Y mientras la liquidación de los residuos de feudalidad colonial se impone como una condición elemental de progreso, la reivindicación del indio, y por ende de su historia, nos viene insertada en el programa de una Revolución.

Está, pues, esclarecido que de la civilización incaica, más que lo que ha muerto nos preocupa lo que ha quedado. El problema de nuestro tiempo no está en saber cómo *ha sido* el Perú. Está, más bien, en saber cómo *es* el Perú. El pasado nos interesa en la medida en que puede servirnos para explicarnos el presente. Las generaciones constructivas sienten el pasado como una raíz, como una causa. Jamás lo sienten como un programa.

Lo único casi que sobrevive del Tahuantinsuyo es el indio. La civilización ha perecido; no ha perecido la raza. El material biológico del Tahuantinsuyo se revela, después de cuatro siglos, indestructible, y, en parte, inmutable.

El hombre muda con más lentitud de la que en este siglo de la velocidad se supone. La metamorfosis del hombre bate el récord en el evo moderno. Pero este es un fenómeno peculiar de la civilización occidental que se caracteriza, ante todo, como una civilización dinámica. No es por un azar que a esta civilización le ha tocado averiguar la relatividad del tiempo. En las sociedades asiáticas —afines si no consanguíneas con la sociedad incaica— se nota en cambio cierto quietismo y cierto éxtasis. Hay

épocas en que parece que la historia se detiene. Y una misma forma social perdura, petrificada, muchos siglos. No es aventurada, por tanto, la hipótesis de que el indio en cuatro siglos ha cambiado poco espiritualmente. La servidumbre ha deprimido, sin duda, su psiquis y su carne. Le ha vuelto un poco más melancólico, un poco más nostálgico. Bajo el peso de estos cuatro siglos, el indio se ha encorvado moral y físicamente. Mas el fondo oscuro de su alma casi no ha mudado. En las sierras abruptas, en las quebradas lontanas, a donde no ha llegado la ley del blanco, el indio guarda aún su ley ancestral.

El libro de Enrique López Albújar, escritor de la generación radical, *Cuentos andinos*, es el primero que en nuestro tiempo explora estos caminos. Los *Cuentos andinos* aprehenden, en sus secos y duros dibujos, emociones sustantivas de la vida de la sierra, y nos presentan algunos escorzos del alma del indio. López Albújar coincide con Valcárcel en buscar en los Andes el origen del sentimiento cósmico de los quechuas. «Los tres jircas», de López Albújar, y «Los hombres de piedra»,³⁷ de Valcárcel, traducen la misma mitología. Los agonistas y las escenas de López Albújar tienen el mismo telón de fondo que la teoría y las ideas de Valcárcel. Este resultado es singularmente interesante porque es obtenido por diferentes temperamentos y con métodos disímiles. La literatura de López Albújar quiere ser, sobre todo, naturalista y analítica; la de Valcárcel, imaginativa y sintética. El rasgo esencial de López Albújar es su criticismo; el de Valcárcel, su lirismo. López Albújar mira al indio con ojos y alma de costeño, Valcárcel, con ojos y alma de serrano. No hay parentesco

espiritual entre los dos escritores; no hay semejanza de género ni de estilo entre los dos libros. Sin embargo, uno y otro escuchan en el alma del quechua idéntico lejano latido.³⁸

La Conquista ha convertido formalmente al indio al catolicismo. Pero, en realidad, el indio no ha renegado sus viejos mitos. Su sentimiento místico ha variado. Su animismo subsiste. El indio sigue sin entender la metafísica católica. Su filosofía panteísta y materialista ha desposado, sin amor, al catecismo. Mas no ha renunciado a su propia concepción de la vida que no interroga a la Razón sino a la Naturaleza. Los tres jircas, los tres cerros de Huánuco, pesan en la conciencia del indio huanuqueño más que la ultratumba cristiana.

«Los tres jircas» y «Cómo habla la coca» son, a mi juicio, las páginas mejor escritas de *Cuentos andinos*. Pero ni «Los tres jircas» ni «Cómo habla la coca» se clasifican propiamente como cuentos. «Ushanam jampi», en cambio, tiene una vigorosa contextura de relato. Y a este mérito une «Ushanam jampi» el de ser un precioso documento del comunismo indígena. Este relato nos entera de la forma como funciona en los pueblecitos indígenas, a donde no arriba casi la ley de la República, la justicia popular. Nos encontramos aquí ante una institución sobreviviente del régimen autóctono. Ante una institución que declara categóricamente a favor de la tesis de que la organización incaica fue una organización comunista.

En un régimen de tipo individualista, la administración de justicia se burocratiza. Es función de un magistrado. El liberalismo, por ejemplo, la

atomiza, la individualiza en el juez profesional. Crea una casta, una burocracia de jueces de diversas jerarquías. Por el contrario, en un régimen de tipo comunista, la administración de justicia es función de la sociedad entera. Es, como en el comunismo indio, función de los *yayas*, de los ancianos.³⁹

El porvenir de la América Latina depende, según la mayoría de los pronósticos de ahora, de la suerte del mestizaje. Al pesimismo hostil de los sociólogos de la tendencia de Le Bon sobre el mestizo, ha sucedido un optimismo mesiánico que pone en el mestizo la esperanza del continente. El trópico y el mestizo son, en la vehemente profecía de Vasconcelos, la escena y el protagonista de una nueva civilización. Pero la tesis de Vasconcelos que esboza una utopía —en la acepción positiva y filosófica de esta palabra— en la misma medida en que aspira a predecir el porvenir, suprime e ignora el presente. Nada es más extraño a su especulación y a su intento, que la crítica de la realidad contemporánea, en la cual busca exclusivamente los elementos favorables a su profecía.

El mestizaje que Vasconcelos exalta no es precisamente la mezcla de las razas española, indígena y africana, operada ya en el continente, sino la fusión y refusión acrisoladoras, de las cuales nacerá, después de un trabajo secular, la raza cósmica. El mestizo actual, concreto, no es para Vasconcelos el tipo de una nueva raza, de una nueva cultura, sino apenas su promesa. La especulación del filósofo, del utopista, no conoce límites de tiempo ni de espacio. Los siglos no cuentan en su construcción ideal más que como momentos. La labor del crítico, del historiógrafo, del

político, es de otra índole. Tiene que atenerse a resultados inmediatos y contentarse con perspectivas próximas.

El mestizo real de la historia, no el ideal de la profecía, constituye el objeto de su investigación o el factor de su plan. En el Perú, por la impronta diferente del medio y por la combinación múltiple de las razas entrecruzadas, el término mestizo no tiene siempre la misma significación. El mestizaje es un fenómeno que ha producido una variedad compleja, en vez de resolver una dualidad, la del español y el indio.

El doctor Uriel García halla el neoindio en el mestizo. Pero este mestizo es el que proviene de la mezcla de las razas española e indígena, sujeta al influjo del medio y la vida andinas. El medio serrano en el cual sitúa el doctor Uriel García su investigación, se ha asimilado al blanco invasor. Del abrazo de esas dos razas ha nacido el nuevo indio, fuertemente influido por la tradición y el ambiente regionales.

Este mestizo, que en el proceso de varias generaciones y bajo la presión constante del mismo medio telúrico y cultural ha adquirido ya rasgos estables, no es el mestizo engendrado en la costa por las mismas razas. El sello de la costa es más blando. El factor español, más activo.

El chino y el negro complican el mestizaje costeño. Ninguno de estos dos elementos ha aportado aún a la formación de la nacionalidad valores culturales ni energías progresivas. El culi chino es un ser segregado de su país por la superpoblación y el pauperismo. Injerta en el Perú su raza, mas no su cultura. La inmigración china no nos ha traído ninguno de los elementos esenciales de la civilización china, acaso porque en su propia

patria han perdido su poder dinámico y generador. Lao Tsé y Confucio han arribado a nuestro conocimiento por la vía de Occidente. La medicina china es quizá la única importación directa de Oriente, de orden intelectual, y debe, sin duda, su venida, a razones prácticas y mecánicas, estimuladas por el atraso de una población en la cual conserva hondo arraigo el curanderismo en todas sus manifestaciones. La habilidad y excelencia del pequeño agricultor chino, apenas si han fructificado en los valles de Lima, donde la vecindad de un mercado importante ofrece seguros provechos a la horticultura. El chino, en cambio, parece haber inoculado en su descendencia, el fatalismo, la apatía, las taras del Oriente decrepito. El juego, esto es, un elemento de relajamiento e inmoralidad, singularmente nocivo en un pueblo propenso a confiar más en el azar que en el esfuerzo, recibe su mayor impulso de la inmigración china. Solo a partir del movimiento nacionalista —que tan extensa resonancia ha encontrado entre los chinos expatriados del continente— la colonia china ha dado señales activas de interés cultural e impulsos progresistas. El teatro chino, reservado casi únicamente al divertimento nocturno de los individuos de esa nacionalidad, no ha conseguido en nuestra literatura más eco que el propiciado efímeramente por los gustos exóticos y artificiales del decadentismo. Valdelomar y los «colónidas» lo descubrieron entre sus sesiones de opio, contagiados del orientalismo de Loti y Farrère. El chino, en suma, no transfiere al mestizo ni su disciplina moral, ni su tradición cultural y filosófica, ni su habilidad de agricultor y artesano. Un idioma

inasequible, la calidad del inmigrante y el desprecio hereditario que por él siente el criollo, se interponen entre su cultura y el medio.

El aporte del negro, venido como esclavo, casi como mercadería, aparece más nulo y negativo aún. El negro trajo su sensualidad, su superstición, su primitivismo. No estaba en condiciones de contribuir a la creación de una cultura, sino más bien de estorbarla con el crudo y viviente influjo de su barbarie.

El prejuicio de las razas ha decaído; pero la noción de las diferencias y desigualdades en la evolución de los pueblos se ha ensanchado y enriquecido, en virtud del progreso de la sociología y la historia. La inferioridad de las razas de color no es ya uno de los dogmas de que se alimenta el maltrecho orgullo blanco. Pero todo el relativismo de la hora no es bastante para abolir la inferioridad de cultura.

La raza es apenas uno de los elementos que determinan la forma de una sociedad. Entre estos elementos, Vilfredo Pareto distingue las siguientes categorías: 1° El suelo, el clima, la flora, la fauna, las circunstancias geológicas, mineralógicas, etcétera; 2° Otros elementos externos a una dada sociedad, en un dado tiempo, esto es las acciones de las otras sociedades sobre ella, que son externas en el espacio, y las consecuencias del estado anterior de esa sociedad, que son externas en el tiempo; 3° Elementos internos, entre los cuales los principales son la raza, los residuos, o sea, los sentimientos que manifiestan, las inclinaciones, los intereses, las aptitudes al razonamiento, a la observación, el estado de los conocimientos, etcétera. Pareto afirma que la forma de la sociedad es

determinada por todos los elementos que operan sobre ella que, una vez determinada, opera a su vez sobre esos elementos, de manera que se puede decir que se efectúa una mutua determinación.⁴⁰

Lo que importa, por consiguiente, en el estudio sociológico de los estratos indio y mestizo, no es la medida en que el mestizo hereda las cualidades o los defectos de las razas progenitoras, sino su aptitud para evolucionar, con más facilidad que el indio, hacia el estado social, o el tipo de civilización del blanco. El mestizaje necesita ser analizado, no como cuestión étnica, sino como cuestión sociológica. El problema étnico, en cuya consideración se han complacido sociólogos rudimentarios y especuladores ignorantes, es totalmente ficticio y supuesto. Asume una importancia desmesurada para los que, ciñendo servilmente su juicio a una idea acariciada por la civilización europea en su apogeo —y abandonada ya por esta misma civilización, propensa en su declive a una concepción relativista de la historia—, atribuyen las creaciones de la sociedad occidental a la superioridad de la raza blanca. Las aptitudes intelectuales y técnicas, la voluntad creadora, la disciplina moral de los pueblos blancos se reducen, en el criterio simplista de los que aconsejan la regeneración del indio por el cruzamiento, a meras condiciones zoológicas de la raza blanca.

Pero si la cuestión racial —cuyas sugerencias conducen a sus superficiales críticos a inverosímiles razonamientos zootécnicos— es artificial, y no merece la atención de quienes estudian concreta y políticamente el problema indígena, otra es la índole de la cuestión sociológica. El mestizaje descubre en este terreno sus verdaderos

conflictos; su íntimo drama. El color de la piel se borra como contraste; pero las costumbres, los sentimientos, los mitos —los elementos espirituales y formales de esos fenómenos que se designan con los términos de sociedad y de cultura— reivindican sus derechos. El mestizaje —dentro de las condiciones económico-sociales subsistentes entre nosotros— no solo produce un nuevo tipo humano y étnico sino un nuevo tipo social; y si la imprecisión de aquel por una abigarrada combinación de razas, no importa en sí misma una inferioridad, y hasta puede anunciar, en ciertos ejemplares felices, los rasgos de la raza «cósmica», la imprecisión o hibridismo del tipo social se traduce por un oscuro predominio de sedimentos negativos, en una estagnación sórdida y morbosa. Los aportes del negro y del chino se dejan sentir, en este mestizaje, en un sentido casi siempre negativo o desorbitado. En el mestizo no se prolonga la tradición del blanco ni del indio: ambas se esterilizan y contrastan. Dentro de un ambiente urbano, industrial, dinámico, el mestizo salva rápidamente las distancias que lo separan del blanco, hasta asimilarse la cultura occidental, con sus costumbres, impulsos y consecuencias. Puede escaparle —le escapa generalmente— el complejo fondo de creencias, mitos y sentimientos, que se agita bajo las creaciones materiales e intelectuales de la civilización europea o blanca; pero la mecánica y la disciplina de esta le imponen automáticamente sus hábitos y sus concepciones. En contacto con una civilización maquinista, asombrosamente dotada para el dominio de la naturaleza, la idea del progreso, por ejemplo, es de un irresistible poder de contagio o seducción.

Pero este proceso de asimilación o incorporación se cumple prontamente solo en un medio en el cual actúan vigorosamente las energías de la cultura industrial. En el latifundio feudal, en el burgo retardado, el mestizaje carece de elementos de ascensión. En su sopor extenuante, se anulan las virtudes y los valores de las razas entremezcladas; y, en cambio, se imponen prepotentes las más enervantes supersticiones.

Para el hombre del poblacho mestizo —tan sombríamente descrito por Valcárcel con una pasión no exenta de preocupaciones sociológicas— la civilización occidental constituye un confuso espectáculo, no un sentimiento. Todo lo que en esta civilización es íntimo, esencial, intransferible, energético permanece ajeno a su ambiente vital. Algunas imitaciones externas, algunos hábitos subsidiarios, pueden dar la impresión de que este hombre se mueve dentro de la órbita de la civilización moderna. Mas la verdad es otra.

Desde este punto de vista, el indio, en su medio nativo, mientras la emigración no lo desarraiga ni deforma, no tiene nada que envidiar al mestizo. Es evidente que no está incorporado aún en esta civilización expansiva, dinámica, que aspira a la universalidad. Pero no ha roto con su pasado. Su proceso histórico está detenido, paralizado, mas no ha perdido, por esto, su individualidad. El indio tiene una existencia social que conserva sus costumbres, su sentimiento de la vida, su actitud ante el universo. Los «residuos» y las derivaciones de que nos habla la sociología de Pareto, que continúan obrando sobre él, son los de su propia historia. La vida del indio tiene estilo. A pesar de la conquista, del latifundio, del

gamonal, el indio de la sierra se mueve todavía, en cierta medida, dentro de su propia tradición. El *ayllu* es un tipo social bien arraigado en el medio y la raza.⁴¹

El indio sigue viviendo su antigua vida rural. Guarda hasta hoy su traje, sus costumbres, sus industrias típicas. Bajo el más duro feudalismo, los rasgos de la agrupación social indígena no han llegado a extinguirse. La sociedad indígena puede mostrarse más o menos primitiva o retardada; pero es un tipo orgánico de sociedad y de cultura. Y ya la experiencia de los pueblos de Oriente, el Japón, Turquía, la misma China, nos han probado cómo una sociedad autóctona, aun después de un largo colapso, puede encontrar por sus propios pasos, y en muy poco tiempo, la vía de la civilización moderna y traducir, a su propia lengua, las lecciones de los pueblos de Occidente.

XVIII. Alcides Spelucín

En el primer libro de Alcides Spelucín están, entre otras, las poesías que me leyó hace nueve años cuando nos conocimos en Lima en la redacción del diario donde yo trabajaba. Abraham Valdelomar medió fraternalmente en este encuentro, después del cual Alcides y yo nos hemos reencontrado pocas veces, pero hemos estado cada día más próximos. Nuestros destinos tienen una esencial analogía dentro de su disimilitud formal. Procedemos él y yo, más que de la misma generación, del mismo tiempo. Nacimos bajo idéntico signo. Nos nutrimos en nuestra adolescencia literaria de las mismas cosas: decadentismo, modernismo, esteticismo, individualismo,

escepticismo. Coincidimos más tarde en el doloroso y angustiado trabajo de superar estas cosas y evadirnos de su mórbido ámbito. Partimos al extranjero en busca no del secreto de los otros, sino en busca del secreto de nosotros mismos. Yo cuento mi viaje en un libro de política; Spelucín cuenta el suyo en un libro de poesía. Pero en esto no hay sino diferencia de aptitud o, si se quiere, de temperamento; no hay diferencia de peripecia ni de espíritu. Los dos nos embarcamos en la «barca de oro en pos de una isla buena». Los dos en la procelosa aventura, hemos encontrado a Dios y hemos descubierto a la Humanidad. Alcides y yo, puestos a elegir entre el pasado y el porvenir, hemos votado por el porvenir. Supérstites dispersos de una escaramuza literaria, nos sentimos hoy combatientes de una batalla histórica.

El libro de la nave dorada es una estación del viaje y del espíritu de Alcides Spelucín. Orrego advierte de esto al lector, en el prefacio, henchido de emoción, grávido de pensamiento, que ha escrito para este libro. «No representa —escribe— la actualidad estética del creador. Es un libro de la adolescencia, la labor poética primigenia, que apenas rompe el claustro de la anónima intimidad. El poeta ha recorrido desde entonces mucho camino ascendente y gozoso; también mucha senda dolorosa. El espíritu está hoy más granado, la visión más luminosa, el vehículo expresivo más rico, más agilizado y más potente; el pensamiento más deslumbrado de sabiduría; más extenso de panorama; más valorizado por el acumulamiento de intuiciones; el corazón más religioso, más estremecido y más abierto hacia el mundo. Es preciso marcar esto para

que el lector se dé cuenta de la penosa precocidad del poeta que cuando escribe este libro es casi un niño». ⁴²

Como canción del mar, como balada del trópico, este libro es en la poesía de América algo así como una encantada prolongación de la «Sinfonía en gris mayor». La poesía de Alcides tiene en esta jornada ecos melódicos de la música rubendariana. Se nota también su posterioridad a las adquisiciones hechas por la lírica hispanoamericana en la obra de Herrera y Reissig. La huella del poeta uruguayo está espléndidamente viva en versos como estos:

*Y ante un despertamiento planetario de nardos
bramando lilas tristes por la ruta de oriente
se van los vesperales, divinos leopardos.*

(«Caracol bermejo»)

Pero esta presencia de Herrera y Reissig y la del propio Rubén Darío no es sensible sino en la técnica, en la forma, en la estética. Spelucín tiene del decadentismo la expresión; pero no tiene el espíritu. Sus estados de alma no son nunca mórbidos. Una de las cosas que atraen en él es su salud cabal. Alcides ha absorbido muchos de los venenos de su época, pero su recia alma, un poco rústica en el fondo, se ha conservado pura y sana. Así, está más viviente y personal en esta plegaria de acendrado lirismo.

*¿No me darás la arcilla de la cantera rosa
donde labrar mi base para gustar Amor?*

*¿No me darás un poco de tierra melodiosa
donde plasmar la fiebre de mi ensueño, Señor?*

Alcides se semeja a Vallejo en la piedad humana, en la ternura humilde, en la efusión cordial. En una época que era aún de egolatrismo exasperado y bizantinismo d'annunziano, la poesía de Alcides tiene un perfume de parábola franciscana. Su alma se caracteriza por un cristianismo espontáneo y sustancial. Su acento parece ser siempre el de esta otra plegaria con sabor de espiga y de *angelus* como algunos versos de Francis Jammes:

Por esta dulce hermana menor de ojos tan suaves...

Esta claridad, esta inocencia de Alcides son perceptibles hasta en esas «aguas fuertes» de estirpe un poco baudeleriana, que, asumiendo íntegra la responsabilidad de su poesía de juventud, ha incluido en *El libro de la nave dorada*. Y son tal vez la raíz de su socialismo, que es un acto de amor más que de protesta.

XIX. Balance provisorio

No he tenido en esta sumarísima revisión de valores el propósito de hacer historia ni crónica. No he tenido siquiera el propósito de hacer crítica, dentro del concepto que limita la crítica al campo de la técnica literaria. Me he propuesto esbozar los lineamientos o los rasgos esenciales de nuestra

literatura. He realizado un ensayo de interpretación de su espíritu; no de revisión de sus valores ni de sus episodios. Mi trabajo pretende ser una teoría o una tesis y no un análisis.

Esto explicará la prescindencia deliberada de algunas obras que, con incontestable derecho a ser citadas y tratadas en la crónica y en la crítica de nuestra literatura, carecen de significación esencial en su proceso mismo. Esta significación, en todas las literaturas, la dan dos cosas: el extraordinario valor intrínseco de la obra o el valor histórico de su influencia. El artista perdura realmente, en el espíritu de una literatura, o por su obra o por su descendencia. De otro modo, perdura solo en sus bibliotecas y en su cronología. Y entonces puede tener mucho interés para la especulación de eruditos y bibliógrafos; pero no tiene casi ningún interés para una interpretación del sentido profundo de una literatura.

El estudio de la última generación, que constituye un fenómeno en pleno movimiento, en actual desarrollo, no puede aún ser efectuado con este mismo carácter de balance.⁴³ Precisamente en nombre del revisionismo de los nuevos se instaura el proceso de la literatura nacional. En este proceso, como es lógico, se juzga el pasado; no se juzga el presente. Solo sobre el pasado puede decir ya esta generación su última palabra. Los nuevos, que pertenecen más al porvenir que al presente, son en este proceso jueces, fiscales, abogados, testigos. Todo, menos acusados. Sería prematuro y precario, por otra parte, un cuadro de valores que pretendiese fijar lo que existe en potencia o en crecimiento.

La nueva generación señala ante todo la decadencia definitiva del «colonialismo». El prestigio espiritual y sentimental del Virreinato, celosa e interesadamente cultivado por sus herederos y su clientela, tramonta para siempre con esta generación. Este fenómeno literario e ideológico se presenta, naturalmente, como una faz de un fenómeno mucho más vasto. La generación de Riva Agüero realizó, en la política y en la literatura, la última tentativa por salvar la Colonia. Mas, como es demasiado evidente, el llamado «futurismo», que no fue sino un neocivilismo, está liquidado política y literariamente, por la fuga, la abdicación y la dispersión de sus corifeos.

En la historia de nuestra literatura, la Colonia termina ahora. El Perú, hasta esta generación, no se había aún independizado de la Metrópoli. Algunos escritores habían sembrado ya los gérmenes de otras influencias. González Prada hace cuarenta años, desde la tribuna del Ateneo, invitando a la juventud intelectual de entonces a la revuelta contra España, se definió como el precursor de un período de influencias cosmopolitas. En este siglo el modernismo rubendariano nos aportó, atenuado y contrastado por el colonialismo de la generación «futurista», algunos elementos de renovación estilística que afrancesaron un poco el tono de nuestra literatura. Y, luego, la insurrección «colónida» amotinó contra el academicismo español —solemne pero precariamente restaurado en Lima con la instalación de una Academia correspondiente— a la generación de 1915, la primera que escuchó de veras la ya vieja admonición de González Prada. Pero todavía duraba lo fundamental del colonialismo: el prestigio

intelectual y sentimental del Virreinato. Había decaído la antigua forma; pero no había decaído igualmente el antiguo espíritu.

Hoy la ruptura es sustancial. El «indigenismo», como hemos visto, está extirpando, poco a poco, desde sus raíces, al «colonialismo». Y este impulso no procede exclusivamente de la sierra. Valdelomar, Falcón, criollos, costeños, se cuentan —no discutamos el acierto de sus tentativas— entre los que primero han vuelto sus ojos a la raza. Nos vienen, de fuera, al mismo tiempo, variadas influencias internacionales. Nuestra literatura ha entrado en su período de cosmopolitismo. En Lima, este cosmopolitismo se traduce en la imitación entre otras cosas de no pocos corrosivos decadentismos occidentales y en la adopción de anárquicas modas finiseculares. Pero bajo este flujo precario, un nuevo sentimiento, una nueva revelación se anuncian. Por los caminos universales, ecuménicos, que tanto se nos reprocha, nos vamos acercando cada vez más a nosotros mismos.

Notas

¹ Piero Gobetti, *Ópera crítica*, parte prima, p. 88. Gobetti insiste en varios pasajes de su obra en esta idea, totalmente concorde con el dialecticismo marxista, que en modo absoluto excluye esas síntesis *a priori* tan fácilmente acariciadas por el oportunismo mental de los intelectuales. Trazando el perfil de Domenico Giuliotti, compañero de Papini en la aventura intelectual del *Dizionario dell' uomo selvatico*, escribe Gobetti: «A los individuos tocan las posiciones netas; la conciliación, la transacción es obra de la historia tan solo; es un resultado» (Ob. Cit., p. 82). Y en el mismo libro, al final de unos apuntes sobre la concepción griega de la vida, afirma: «El nuevo criterio de la verdad es un trabajo en armonía con la responsabilidad de cada uno. Estamos en el reino de la lucha (lucha de los hombres contra los hombres, de las clases contra las clases, de los Estados contra los Estados) porque solamente a través de la lucha se tiemplan fecundamente las capacidades y cada uno, defendiendo con intransigencia su puesto, colabora al proceso vital».

² Benedetto Croce, *Nuovi saggi di Estetica*, ensayo sobre la crítica literaria como filosofía, pp. 205-207. El mismo volumen, descalificando con su lógica inexorable las tendencias esteticistas e historicistas en la historiografía artística, ha evidenciado que «la verdadera crítica de arte es ciertamente crítica estética, pero no porque desdeñe la filosofía como la crítica pseudoestética, sino porque obra como filosofía o concepción del arte; y es crítica histórica, pero no porque se atenga a lo extrínseco del arte como la crítica seudohistórica, sino porque, después de haberse valido de los datos históricos para la reproducción fantástica (y hasta aquí no es todavía historia), obtenida ya la reproducción fantástica se hace historia, determinando qué cosa es aquel hecho que ha reproducido en su fantasía, esto es caracterizando, el hecho merced al concepto y estableciendo cuál es propiamente el hecho acontecido. De modo que las dos tendencias que están en contraste en las direcciones inferiores de la crítica, en la crítica coinciden; y "crítica histórica del arte" y "crítica estética" son lo mismo».

³ Aunque es un trabajo de su juventud, o precisamente por serlo, el *Carácter de la Literatura del Perú independiente* traduce viva y sinceramente el espíritu y el sentimiento de su autor. Los posteriores trabajos de crítica literaria de Riva Agüero, no rectifican fundamentalmente esta tesis. El *Elogio del Inca Garcilaso* por la exaltación del genial criollo y de sus *Comentarios Reales* podría haber sido el preludio de una nueva actitud. Pero en realidad, ni una fuerte curiosidad de erudito por la historia incaica, ni una fervorosa tentativa de interpretación del paisaje serrano, han disminuido en el espíritu de Riva Agüero la fidelidad a la Colonia. La estada en España ha agitado, en la medida que todos saben, su fondo conservador y virreinal. En un libro escrito en España, *El Perú histórico y artístico. Influencia y descendencia de los montañeses en él* (Santander, 1921), manifiesta una consideración acentuada de la sociedad incaica; pero en esto no hay que ver sino prudencia y ponderación de estudioso, en cuyos juicios pesa la opinión de Garcilaso y de los cronistas más objetivos y cultos. Riva Agüero constata que: «Cuando la Conquista, el régimen social del Perú entusiasmó a observadores tan escrupulosos como Cieza de León y a hombres tan doctos como el Licenciado Polo de Ondegardo, el Oidor Santillán, el jesuita autor de la Relación Anónima y el P. José de Acosta. Y, ¿quién sabe si en las veleidades socializantes y de reglamentación agraria del ilustre Mariana y de Pedro de Valencia (el discípulo de Arias Montano) no influiría, a más de la tradición platónica, el dato contemporáneo de la organización incaica, que tanto impresionó a cuantos la estudiaron?» No se exime Riva Agüero de rectificaciones como la de su primitiva apreciación de *Ollantay*, reconociendo haber «exagerado mucho la inspiración castellana de la actual versión en una nota del ensayo sobre el *Carácter de la Literatura del Perú Independiente* y que, en vista de estudios últimos, si *Ollantay*, sigue apareciendo como obra de un refundidor de la Colonia, hay que admitir que el plan, los procedimientos poéticos, todos los cantares y muchos trozos son de tradición incaica, apenas levemente alterados por el redactor». Ninguna de estas leales comprobaciones de estudioso, anula empero el propósito ni el criterio de la obra, cuyo tono general es el de un recrudescido españolismo

que, como homenaje a la metrópoli, tiende a reivindicar el españolismo «arraigado» del Perú.

⁴ Discuto y critico preferentemente la tesis de Riva Agüero porque la estimo la más representativa y dominante, y el hecho de que a sus valoraciones se ciñan estudios posteriores, deseosos de imparcialidad crítica y ajenos a sus motivos políticos, me parece una razón más para reconocerle un carácter central y un poder fecundador. Luis Alberto Sánchez, en el primer volumen de *La literatura peruana*, admite que García Calderón en *Del Romanticismo al Modernismo*, dedicado a Riva Agüero, glosa, en verdad el libro de este; y aunque años más tarde se documentara mejor para escribir su síntesis de *La literatura peruana*, no aumenta muchos datos a los ya apuntados por su amigo y compañero, el autor de *La Historia en el Perú*, ni adopta una orientación nueva, ni acude a la fuente popular indispensable.

⁵ Francesco de Sanctis, *Teoria e storia della letteratura*, vol. 1, p. 186. Ya que he citado los *Nuovi saggi di Estetica*, de Croce, no debo dejar de recordar que, reprobando las preocupaciones excesivamente nacionalista y modernista, respectivamente, de las historias literarias de Adolfo Bartels y Ricardo Mauricio Meyer, Croce sostiene: «que no es verdad que los poetas y los otros artistas sean expresión de la conciencia nacional, de la raza, de la estirpe, de la clase, o de cualquier otra cosa símil». La reacción de Croce contra el desorbitado nacionalismo de la historiografía literaria del siglo XIX, al cual sin embargo escapan obras como la de George Brandes, espécimen extraordinario de buen europeo, es extremada y excesiva como toda reacción; pero responde, en el universalismo vigilante y generoso de Croce, a la necesidad de resistir a las exageraciones de la imitación de los imperiales modelos germanos.

⁶ Véase en *Amauta* núms. 12 y 14 las noticias y comentarios de Gabriel Collazos y José Gabriel Cossío sobre la comedia quechua de Inocencio Mamani, a cuya gestación no es probablemente extraño el ascendiente fecundador de Gamaliel Churata.

⁷ De Sanctis, Ob. cit., pp. 186-187.

⁸ José Gálvez: *Posibilidad de una genuina literatura nacional*, p. 7.

⁹ De Sanctis, en su *Teoria e storia della letteratura* (p. 205) dice: «El hombre, en el arte como en la ciencia, parte de la subjetividad y por esto la lírica es la primera forma de la poesía. Pero de la subjetividad pasa después a la objetividad y se tiene la narración, en la cual la conmoción subjetiva es incidental y secundaria. El campo de la lírica es lo ideal, de la narración lo real: en la primera, la impresión es fin, la acción es ocasión; en la segunda sucede lo contrario; la primera no se disuelve en prosa sino destruyéndose; la segunda se resuelve en la prosa que es su natural tendencia».

¹⁰ «Son los tiempos de lucha —escribe De Sanctis— en los cuales la humanidad asciende de una idea a la otra y el intelecto no triunfa sin que la fantasía sea sacudida: cuando una idea ha triunfado y se desenvuelve en ejercicio pacífico no se tiene más la épica, sino la historia. El poema épico, por tanto, se puede definir como la historia ideal de la humanidad en su paso de una idea a otra» (Ibíd., p. 207).

¹¹ José de la Riva Agüero, *Carácter de la Literatura del Perú Independiente*, Lima, 1905.

¹² Ibíd.

¹³ En *Sagitario*, núm. 3, 1926, y en *Por la emancipación de la América Latina*, Buenos Aires, 1927, p. 139.

¹⁴ Ob. cit., p. 139.

¹⁵ En una carta a *Amauta* (núm. 4), Haya, impulsado por su entusiasmo, exagera, sin duda, esta reivindicación.

¹⁶ Federico More; «De un ensayo sobre las literaturas del Perú», *Diario de la Marina*, La Habana, 1924 y *El Norte*, Trujillo, 1924.

¹⁷ Véase en este volumen el ensayo sobre «Regionalismo y centralismo».

¹⁸ De *Nuestra Época* (julio de 1918) se publicaron solo dos números, rápidamente agotados. En ambos números se esboza una tendencia fuertemente influenciada por *España*, la revista de Araquistáin, que un año más tarde reapareció en *La Razón*, efímero diario cuya más recordada campaña es la de la Reforma Universitaria.

¹⁹ González Prada: *Páginas libres*.

²⁰ Ibíd.

²¹ Ibíd.

²² Ibíd.

²³ Ibíd.

²⁴ M. Ibérico Rodríguez: *El nuevo absoluto*, p. 46.

²⁵ Ibíd., pp. 43-44.

²⁶ Pedro Henríquez Ureña, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, p. 45-47.

²⁷ Gálvez, Ob. Cit., pp. 33-34.

²⁸ *Ibíd.*, p. 90.

²⁹ El humorismo de Valdelomar se cebaba donosamente en las disonancias mestizas o huachafas. Una tarde, en el Palais Concert, Valdelomar me dijo: «Mariátegui, a la leve y fina libélula, motejan aquí chupajeringa». Yo, tan decadente como él entonces, lo excité a reivindicar los nobles y ofendidos fueros de la libélula. Valdelomar pidió al mozo unas cuartillas. Y escribió sobre una mesa del café melifluamente rumoroso uno de sus «diálogos máximos». Su humorismo era así, inocente, infantil, lírico. Era la reacción de un alma afinada y pulcra contra la vulgaridad y la huachafería de un ambiente provinciano, monótono. Le molestaban los «hombres gordos y borrachos», los prendedores de quinto de libra, los puños postizos y los zapatos con elástico.

³⁰ En el *Boletín Bibliográfico* de la Universidad de Lima, núm. 15, diciembre de 1915. Nota crítica a una selección de poemas de Eguren hecha por el bibliotecario de la universidad, Pedro S. Zulen, uno de los primeros en apreciar y admirar el genio del poeta de *Simbólicas*.

³¹ No escasean en los versos de Eguren los italianismos. El gusto de las palabras italianas —que no lo latiniza— nace en el poeta de su trato de la poesía de Italia, fomentado en él por las lecturas de su hermano Jorge que residió largamente en ese país.

³² Una buena parte de la obra de Eguren es romántica, y no solo en *Simbólicas* sino en *Sombras* y aun en *Rondinelas*, las dos últimas jornadas de su poesía.

³³ Antenor Orrego: *Panoramas*, ensayo sobre César Vallejo.

³⁴ *Ibíd.*

³⁵ Jorge Basadre juzga que en *Trilce*, Vallejo emplea una nueva técnica, pero que sus motivos continúan siendo románticos. Pero la más alquitarada «nueva poesía», en la medida en que extrema su subjetivismo, también es romántica, como observo a propósito de Hidalgo. En Vallejo, hay ciertamente mucho de viejo romanticismo y decadentismo hasta *Trilce*, pero el mérito de su poesía se valora por los grados en que supera y trasciende esos residuos. Además, convendría entenderse previamente sobre el término romanticismo.

³⁶ Estudio sobre el nativismo en *La Cruz del Sur*, Montevideo.

³⁷ Luis E. Valcárcel: *De la Vida Incaica*, Lima, 1925.

³⁸ Una nota del libro de López Albújar que se acuerda con una nota del libro de Valcárcel es la que nos habla de la nostalgia del indio. La melancolía del indio, según Valcárcel, no es sino nostalgia. Nostalgia del hombre arrancado al agro y al hogar por las empresas bélicas o pacíficas del Estado. En «Ushanam Jampi» la nostalgia pierde al protagonista. Conce Maille es condenado al exilio por la justicia de los ancianos de Chupán. Pero el deseo de sentirse bajo su techo es más fuerte que el instinto de conservación. Y lo impulsa a volver furtivamente a su choza, a sabiendas de que en el pueblo lo aguarda tal vez la última pena. Esta nostalgia nos define el espíritu del pueblo del Sol como el de un pueblo agricultor y sedentario. No son ni han sido los quechuas, aventureros ni vagabundos. Quizá por esto ha sido y es tan poco aventurera y tan poco vagabunda su imaginación. Quizá por esto, el indio objetiva su metafísica en la naturaleza que lo circunda. Quizá por esto, los jircas, o sea los dioses lares del terruño, gobiernan su vida. El indio no podía ser monoteísta.

Desde hace cuatro siglos las causas de la nostalgia indígena no han cesado de multiplicarse. El indio ha sido frecuentemente un emigrado. Y, como en cuatro siglos no ha podido aprender a vivir nómadamente, porque cuatro siglos son muy poca cosa, su nostalgia ha adquirido ese acento de desesperanza incurable con que gimen las quenas.

López Albújar se asoma con penetrante mirada al hondo y mudo abismo del alma del quechua. Y escribe en su divagación sobre la coca: «El indio sin saberlo es schopenhauerista. Schopenhauer y el indio tienen un punto de contacto, con esta diferencia: que el pesimismo del filósofo es teoría y vanidad y el pesimismo del indio, experiencia y desdén. Si para uno la vida es un mal, para el otro no es ni mal ni bien, es una triste realidad, y tiene la profunda sabiduría de tomarla como es».

Unamuno encuentra certero este juicio. También él cree que el escepticismo del indio es experiencia y desdén. Pero el historiador y el sociólogo pueden percibir otras cosas que el filósofo y el literato tal vez desdeñan. ¿No es este escepticismo, en parte, un rasgo de la psicología asiática? El chino, como el indio, es materialista y escéptico. Y, como en el Tahuantínsuyo, en la China, la religión es un código de moral práctica más que una concepción metafísica.

³⁹ El prologuista de *Cuentos andinos*, señor Ezequiel Ayllón, explica así la justicia popular indígena: «La ley sustantiva, consuetudinaria, conservada desde la más oscura antigüedad, establece dos substitutivos penales que tienden a la reintegración social del delincuente, y dos penas propiamente dichas contra el homicidio y el robo, que son los delitos de trascendencia social. El *Yachishum* o *Yachachishum* se reduce a amonestar al delincuente haciéndole comprender los inconvenientes del delito y las ventajas del respeto recíproco. El *Alliyáchishum* tiende a evitar la venganza personal reconciliando al delincuente con el agraviado o sus deudos, por no haber surtido efecto morigerador el *Yachishum*. Aplicados los dos substitutivos cuya categoría o trascendencia no son extraños a los medios que preconizan con ese carácter los penalistas de la moderna escuela positiva, procede la pena de confinamiento o destierro llamada *Jitarishum*, que tiene las proyecciones de una expatriación definitiva. Es la ablación del elemento enfermo, que constituye una amenaza

para la seguridad de las personas y de los bienes. Por último, si el amonestado, reconciliado y expulsado, roba o mata nuevamente dentro de la jurisdicción distrital, se le aplica la pena extrema, irremisible, denominada *Ushanam Jampi*, el último remedio que es la muerte, casi siempre, a palos, el descuartizamiento del cadáver y su desaparición en el fondo de los ríos, de los despeñaderos, o sirviendo de pasto a los perros y a las aves de rapiña. El Derecho Procesal se desenvuelve pública y oralmente, en una sola audiencia, y comprende la acusación, defensa, prueba, sentencia y ejecución».

⁴⁰ Vilfredo Pareto: *Trattato di sociologia generale*, tomo III, p. 265.

⁴¹ Los estudios de Hildebrando Castro Pozo sobre la comunidad indígena consignan a este respecto datos de extraordinario interés, que he citado ya en otra parte. Estos datos coinciden absolutamente con la sustancia de las aserciones de Valcárcel en *Tempestad en los Andes*, a las cuales, si no estuviesen confirmadas por investigaciones objetivas, se podría suponer excesivamente optimistas y apoloéticas. Además cualquiera puede comprobar la unidad, el estilo, el carácter de la vida indígena. Y sociológicamente la persistencia en la comunidad de los que Sorel llama «elementos espirituales del trabajo», es de un valor capital.

⁴² *El Libro de la nave dorada*, Ediciones de El Norte, Trujillo, 1926.

⁴³ Reconozco, además, la ausencia en este ensayo de algunos contemporáneos mayores, cuya obra debe aún ser estimada más o menos susceptible de evolución o continuación. Mi estudio, lo repito, no está concluido.