

1. Constantino Carrasco: Cantos Nacionales

Con el poeta romántico Constantino Carrasco (1841-1877) asistimos al primer momento en que se incluye al mundo andino en la poesía peruana de la segunda mitad del XIX⁴⁵. Dejamos de estar ante imágenes básicamente urbano-costeñas, mejor aún, ante una literatura, en estricto, criolla para asistir a la presencia del indio en la poesía romántica. Sin bien el espacio de la enunciación es la ciudad, en Carrasco no se trata sólo de inclusión lingüística; es además dominio de la forma vernácula yaraví y que, por cierto, marca la parte significativa de su producción poética. Tengo, la sospecha de que la incorporación del indio en la poética de Constantino Carrasco se puede explicar por dos vías: de un lado, las lecturas andinas, me refiero a los *Comentarios Reales de los Incas* y a su indagación ollantina; y de otro, a su estancia en provincia, a raíz de sus dolencias, particularmente en Tarma. Lecturas y estancias explicarían la creación de una poesía que disonaba por su originalidad en el espacio de la literatura ilustrada. Se aproxima o traduce, por primera vez, nuevos actores, nuevas circunstancias. La poesía se vuelve indiana toda vez que la canción se torna en pretexto para hablar del mundo andino. *No hay todavía la revelación de la miseria ni la conciencia del otro, aparece la conciencia del entorno, no del sujeto*. En *Trabajos poéticos* (1878) fue reunida toda la poesía de Constantino. Carrasco por Eugenio Larrabure y Unanue, quien ha dejado el siguiente cuadro del autor:

Constantino Carrasco, encerrado en una habitación humilde y rodeado de obras y de proyectos; poéticos, es en Lima un verdadero contraste a fines del siglo XIX. Mientras se habla en el Perú de empresas gigantescas y se opera un movimiento de progreso, material, que amenaza por absorber casi por completo las fuerzas de la nación, 61, poeta de treinta años, prefiere la pobreza y sosiego (LARRABURE Y UNANUE 1878: III).

Pero ¿qué hace especial a la poesía de Carrasco? El Mérito de su poesía, si seguimos al crítico del XIX, radica en la originalidad:

Mas si debemos citar los mejores trozos de las poesías de Carrasco, es un deber de justicia rendirle un tributo de elogio por haber comprendido, siquiera alguna vez y ligeramente, la necesidad de dar un sello de originalidad a nuestra literatura, que es preciso redimir de los imitadores serviles é impertinentes (LARRABURE Y UNANUE 1878: XIII).

La vena nativa del poeta sin duda tiene que ver con sus aproximaciones a temas vernáculos, sobre todo con la prolija experiencia de la versión a la lengua de los blancos, y en verso, del *Apu Ollanta* y que convierte a Carrasco, en uno de los principales traductores de las canciones y yaravíes que en (lengua de indios,) se decían por entonces; estos trabajos se pueden leer en diferentes publicaciones periódicas de Lima, principalmente en *El Correo del Perú*.

Trabajos poéticos refine toda la producción de Constantino Carrasco. La sección que nos permite hablar de su poesía nativa es la serie de poemas que Eugenio Larrabure agrupa bajo el nombre de *Cantos nacionales* (segunda sección). Todos estos textos fueron escritos en el lapso que va de 1864 a 1875. En general, la lengua indiana no es incorporada como parte de la lengua literaria. En tanto inclusión, ésta pasa por el tamiz de la explicación, se acude a las llamadas a pie de página para fijar el sentido que adquiere un lexema quechua. "Pachacámac", "Himno al Sol" y "Oración de los Incas" son poemas refundidos, en los que se percibe ecos y reminiscencias de su lectura garcilasiana; son himnos a la vida y se estructuran en el yaraví de inspiración mestiza. El tono elegíaco se descubre, cuando canta a la divinidad en "Pachacámac", que fecha "1865":

Su sombra es luz que ofusca d la del día,
Su silencio es un himno de armonía,
y Pachacamac su sagrado nombre.

"El árbol de la quina", "A un amancaes" y "El álamo" ("¡Ay! Si a los pies de este álamo frondoso/de tantas veces contempla a mi bella/aún pudiera esta vez estar con ella / Yo sería el mortal más venturoso", fechado 29 de octubre 1876) constituyen cantos que recrean la flora nacional bajo el signo de un tremendismo romántico donde el poeta sabe, con certeza meridiana, la suerte de su destino y los efluvios de alivio que le ofrece la naturaleza. Puede cantar, en "El árbol de la quina", desde su postración casi final:

¡Oh prodigio! mis males se disipan veloces y en cambio puros, inefables goces el contorbado corazón dilatan;

Desarrolla luego una ampliación temática, establece un puente simbólico entre el yo poético y la imagen de la nación:

Tú, el árbol frondoso de la peruana
tierra maravilla,
que hasta en tus flores llevas
los matices con que radiosa brilla la nacional bandera;

para concluir en una imagen no menos sorpresiva:

¡y entre tus bellas flores tejen su leve nido colibríes y arpados ruisseñores!
(Setiembre 1875)

Los tres poemas restantes tienen ese sabor declaradamente romántico por lo que se escribe y por la forma yaraví a la que acude para la escritura poética. "Canto a Ayacucho" es una refundición poética. En "El joven que yo quiero" (1866) la amante llora la despedida e invoca, y conmueve a cada elemento de la naturaleza a fin de mimetizarse en ésta y es que el amor todo lo puede:

Pero si en la tempestad
Socorro pide mi amigo,
En árbol que dé abrigo
Trocaré yo mi beldad .47

En "Yaraví", de 1866, el poeta se apropia de un texto popular; decepción y traición amorosa configuran el tema. El amante tiene que dejar su tierra por un engaño:

Qué cortos son los momentos
Que restan de mirarte!
Qué terrible mis tormentos
Cuando imagino dejarte!48

Pero es "En la puerta de su choza" donde el indianismo romántico se trasunta en evidente, el poeta habla de un modelo que ya no es fijado en sus cualidades genéricas sino en rasgos casi éticos. Al fin, el tono romántico tiene el don de la originalidad, pues descubre el entorno que lo rodea y le permite aproximarse a la amada; formalmente el poema acude al tono popular del yaraví:

EN LA PUERTA DE SU CHOZA

A tu semblante la rosa
No ha prestado su arrebol,
Pero eres dulce y hermosa.
Que es tu raza la del Sol.

5. De ébano son tus cabellos.
Tu mirada angelical,
De marfil los dientes bellos
Y los labios de coral.
Candor apacible y santo

10 Derrama tu pensamiento,
Solo dulzura y encanto
vierte tu armónico acento.
Y si en tus ojos se ven
Brillar júbilo y pasión,

15 Reina la paz del edén
En tu puro corazón.
El mío triste encontré
Desde el día en que te vi.
¡Ay! no te abandonaré!,

20 Pues quiero morir por ti.

Escucha mi voz, paloma,
Abre un instante la puerta,
Que aun el alba no asoma
Y la pampa está desierta.
(1867)

El enunciado poético se inicia con la diferencia. Este tópico, comienza con la doble caracterización: la gracia de la joven no es la del rubor de las rosas, estereotipo del romanticismo; por el contrario, es la hermosura de la raza del sol, graficada en el cromatismo que sugiere rosa y arrebol (cobrizo). El objeto de deseo, en la descripción, es de hechura romántica-criolla que desentona el «ébano» del cabello, con el «marfil» de los dientes y el «coral» de los labios. Armonía, encanto y candor son sus mayores atributos. Estas cualidades físicas hacen de la amada un objeto imaginado, una mujer casi libresca. Por lo que, desde la perspectiva romántica, establece un equilibrio donde lo físico (ojos, corazón) se proyectan en «júbilo y pasión», y «paz del edén». Esta conciencia de lo diferente, formalmente se realiza en el modo yaraví; de allí la insistencia en la cuarteta octosílaba en la que, por cierto, todavía no se disocia ritmo de rima. La rima corresponde al modo ABAB, cuyo movimiento rítmico combina tres cuartetas graves, seguidas de dos agudas y cierra una grave (acaso un remedo de la armonía y pureza que anotan los versos). La tradición de yaraví enhebra cada verso, de modo que recurre a la imagen de la paloma para concluir. El deslumbramiento del poeta, tópico romántico, se expresa en amor dolido e imposible: la tristeza cubre todo el ser del poeta (convertido en el amante); promete no abandonarla, expresa su deseo de (morir, por ella. Dicho acercamiento finaliza en esa suerte de fuga, donde el romance se realiza en la voz del poeta que invita a la amada a un posible himeneo, propio del tema vernáculo: Que aun el alba no asoma/Y la pampa está desierta, (v.23-24). El poeta reconoce a una mujer diferente: «Que es tu raza la del Sol», la amada imaginada por el autor difiere en pensamiento y palabra, sin embargo hay «sólo dulzura». Oponer a la belleza de la «raza del Sol», la involuntaria declaración del dolor que en su presencia siente: típica propuesta de la forma yaraví. Es esto lo, que hace distintiva a la poesía de Constantino Carrasco: al hacerlo, la memoria poética contempla a los dioses, a su fauna y se retiene en un tópico que coincide con el romanticismo desde la forma vernácula e intenta descubrir al otro, a la otra.

2 Manuel González Prada Bala'' peruanas

Para 1871 ya Manuel González Prada, suscitaba interés en los diversos círculos literarios de América Latina y el Perú, exactamente por su inclusión en el *Parnaso peruano* de José Domingo Córtez⁴⁹. Su figura como poeta comienza a extenderse, aunque su espíritu escéptico lo conduce a pasar una temporada en su fundo de Mala, al sur de Lima, en donde realiza diversos experimentos agrarios. Dicha estadía le permite una primera aproximación a yanaconas e indios de la zona. La experiencia de Mala parece ser el detonante de la creación de un ciclo de poemas que como conjunto se publica en 1935 bajo el título de *Baladas peruanas*⁵⁰. Escribe Luis Alberto Sánchez: «Al contacto de campesinos y tierras áspersas empezó a componer baladas indígenas sobre temas nativos» (196?: 68) escritas, al parecer, entre 1871 y 1879. En *Baladas peruanas* se han reunido 45 poemas, seis de los cuales son recogidos como «inconclusos en el original»; algunos de estos se publicaron como anónimos.

Con *Baladas peruanas* estamos ante una poesía que define la inclusión del indio en la literatura ilustrada de la época⁵¹. El descubrimiento del mundo indígena está marcado por una historia tensa, donde la presencia del sujeto andino es el centro, de una sublevante escritura. Poética que coincide con el embate de su lectura de los *Comentarios Reales de los Incas* y toda la impugnatoria a lo hispano. Las dos repúblicas es lo que denuncia el poeta en la "Canción de la india" (v. 25-28):

¡Ay, pobre del indio Sin leyes ni amparo, Muriendo en las garras De inicuos tiranos!

Pero si hay que definir los rasgos esenciales de *Baladas peruanas* diré que por primera vez hallamos una poesía que se mueve entre lo que dice y la forma como se dice; construyendo un equilibrio entre la forma poética y el referente: elabora una dialéctica de la unidad por el tono de la denuncia y la innovación poética. De un lado, es historia lacerante, o mejor aún, apropiación de la memoria andina; al hacerlo, el referente poético es dicho por un "yo" poético que, dejando su intimismo, habla apasionado sobre lo que ocurre en ese espacio que le es diferente y del que se apropia poéticamente: el indio. Pero no sólo desde el espacio de la realidad de la época sino desde la memoria de sus historias, de allí la inflexión belicosa que aflora en toda la temática andina, vale decir, *Baladas* comienza en el momento del caos y concluye en la ilusión de Orden que «redime» a América ("Los Tres")⁵². Es esa tentativa poética que más

tarde leeremos en «La poesía»; las canciones indigenistas de *Baladas pentanas*, precisamente, armoniza[n] el ritmo de la palabra con el ritmo silencioso de la idea» (GONZÁLEZ PRADA 1985:342).

Como conjunto, *Baladas* pueden leerse como la configuración de un referente que tiene su 'especialidad' y su densidad histórica, esa densidad permite el aliento poético que la estructura como conjunto poemático. La poesía indigenista de Prada admite una lectura que reconoce el mundo dividido de nuestra historia. Un antes y un después cuyo centro de atención es el indio, allí pone en juego la relación inca-indio y español-blanco. Los poemas representan un mundo indígena escindido (no hay retorno, al incario). El mundo del invasor se inicia en el «conquistador», trocado luego en «blanco». Universo dividido, entonces, en dos grandes momentos: de un lado, el mundo de los incas-indios y de otro, el mundo de los españoles-blancos que se traducen, desde luego en la configuración del mundo de la república de indios y la república de blancos. Revisemos ambos universos.

La república de indios es anterior a la llegada del conquistador. Las baladas no representan un mundo esquemático, más bien hay la intención de comprender las tensiones sociales y aprehender el mundo, mítico, que explica los saberes y orígenes de las cosas. En conjunto, comprende tres secuencias poéticas: el mundo del caos; la, fabulación del origen de la naturaleza y las cosas; y, las imágenes de la, sociedad inca. La primera de ellas tiene como referente poético, la construcción de un espacio para, el sujeto histórico, emerge del caos para culminar con el mito de los héroes fundadores. Corresponde a esta secuencia, los poemas "Kon", "Tiahuanaco", "Origen del Rimac", "Origen de los incas" y "Fundación del Cuzco". El poeta es voz de la memoria, las imágenes ofrecen la visión del tránsito entre el «mundo del caos», poblado de dioses fundadores y héroes, al que llamaré «mundo de la civilización». En el mundo, del caos los indígenas han olvidado a sus dioses; la escritura poética revelará en "Kon" a un dios furioso por la desmemoria, por lo que invierte todos los faustos de la naturaleza, para el hombre andino (v. 37-40, 45-48):

-Lluvia, detente en los cielos;
Ríos id por otros álveos;
Rocas, bajad de las cumbres;
Arena, invade los campos:

[....]

Dijo Kon: el terremoto
Montes remueve de cuajo;
Y es la costa un gran cadáver
Con la arena por sudario.

Los dioses sancionan. La naturaleza se vuelve agreste y abrupta, sin concierto, deviene en enemiga del hombre, repitiéndose algunas lecturas míticas que coinciden con el origen del espacio actual del mundo andino. Una segunda secuencia habla de los orígenes de las plantas, ríos, cosas, etc., la lectura garcilasiana a hecho impacto, en los versos de Prada. Incluyo en esta sección los poemas "Zupay", "La tempestad", "Los amancaes", "Los cactus", "El floripondio", "Los médanos", "Origen del oro", "Las manchas de la Luna", "El maíz" e "Invención de la quena". Dirá en "Origen del Oro", balada en que los Mancos reconocen al Sol como su dios (v. 21-24):

Llora el Sol en larga vena,
Y tierras, lagos y arroyos
Beben con sed insaciable,
Que sus lágrimas son oro.

La tercera secuencia poetiza los infortunios, contradicciones y desencantos del imperio, es decir, el mundo social del incario. Incluimos en esta secuencia "Huatanay", "El Lloro-Muerto", "La aparición del Coraquenque", "El Pájaro Ciego", "La Confesión del Inca", "El Puente de Apurímac", "La Piedra Cansada", "La Derrota de Huanco-Huallo", "El Acueducto de Supe" y "La Esmeralda de Sciri". Prevalece la admiración al estratega militar, como ocurre en "El Puente de Apurimac" (v.45-48):

Mayta-Cápac, tuyos somos
Nada, nada se te opone.
Quien humilla y doma el Río,
Qué no hiciera con los hombres?

La magnanimidad de la autoridad se ve apresada por un amor que todo lo puede, como sucede en "El Acueducto de Supe" (v.45-48):

Despierta Saclla, contempla
Realizado lo imposible:
invadido por las aguas
El seco eríazo ... Y sonrío.

El sufrimiento de indios Prada lo traduce poéticamente en "Huatanay", río quechua construido en trabajos «sin cesar», «Sin descanso ni paz» (v. 13-16):

«¡Huatanay! » claman todos;
Y las aguas se van
Diciendo tristemente:
-«¡Huatanay, Huatanay! »

Prada no es idílico ni Complaciente. Registra una lectura poética en que el incario no es una realidad armoniosa sino conflictiva. Devela los excesos en que incurre el Inca o Cacique para descubrirnos desde un realismo posible las iniquidades del incario. En "La Piedra Cansada" se repetirán estas imágenes (v. 17-20):

«-¡Al trabajo, perezosos!-»
Grita el Curaca implacable;
Mas la piedra, fatigada,
Dice: -«¡Basta! » y llora sangre.

El mundo de los blancos se hilvana en tres secuencias tensionadas por la percepción indigenista del acto poético. "La llegada de Pizarro", "La Cena de Atahualpa", "La sombra de Huáscar", "Caridad de Valverde", "Presagio de Carbajal", "La Bofetada del Obispo", "Gonzalo Pizarro" corresponden a esta primera secuencia. Recuerdan la conquista. La estrategia poética de estas baladas enfatizan valor y heroicidad ante el enemigo, esto es, propone la visión de los vencidos. Escribe en "La cena de Atahualpa" (v. 25-32):

Refrena el Inca la rabia,
Y devora el hondo vaso,
Y, murmura en sí, volviendo
Afable rostro a Pizarro:
«Licor más puro y sabroso
Beberé muy pronto acaso:
La sangre vil de extranjeros
En copa de tu cráneo».

Hilo poético que continua en la representación de la ambición e intolerancia de los españoles; y concluye con textos que ficcionan sobre la guerra civil. En este esquema, la segunda secuencia habla de la ambición hispana y la maldición indígena. De esta secuencia son las baladas pradianas "La india", "La Cadena de Huáscar", "El Cacique Filicida", "Las Flechas del Inca", "La Hija del Curaca", "El árbol Maldito" y "Túpac-Amaru". El español se torna en blanco, está caracterizado por su incapacidad para amar y el culto a la avaricia; escribirá en "La india" (v.49-52):

- Un viejo cacique da muerte a su des«Insensato, ¿qué hiciste?»
- «Ver la entrada, voto a bríos!»
- «Pierdes mi amor, oh perjuro».
- «Quiero el oro, no tu amor».

condencia ante la evidencia del sufrimiento indígena, en el "Cacique filicida" se traduce así el yo poético (v. 18-20):

¿Qué te queda, qué te aguarda?
La servidumbre, el trabajo.
La mina oscura y helada ...

Esta será marca que condensa la situación de "nuestros indios" y concluye con el poema " Túpac Amaru" donde la visión andina desafía los presagios. La tercera secuencia, poéticamente explota y denuncia la condición de los indios en la República de Blancos. Incluyo en ésta a "El Chasqui", "El Mitayo", "El Caminante", "Cura y Corregidor", "Canción de la India" y "Los Tres". En la balada "El chasqui" el tema amoroso se torna en trágico, no por el idilio sino por la sevicia del blanco (v. 9-16):

Pronto, en marcha, imbécil Indio
Sé mi chasqui, sé mi guía:
Ve delante a mi caballo;
Si cejas ¡ay, de tu vida!»

- «Piedad, piedad, Viracocha»
- Clama el Indio de rodillas
- Más el Blanco parte, vuela,
- Y el sangriento azote vibra.

El viracocha desea una cita con su amada distante, cruza la llanura costera, avanza insolente, no escucha, no se conmueve, ante los pedidos del indio, insensible, el poeta hace coincidir esta doble escena: el idilio del blanco y el trágico final del indio (v. 77-80):

En la sombra estalla un beso
Y en el campo un ay expira,
Que delante del caballo
Exhala el chasqui la vida.

Para concluir, me voy a detener en "El mitayo". Luis Alberto Sánchez dice en *Don Manuel* .

No le amedrentaban el silencio ni el rencor; se refugiaba en revistas efímeras, las únicas que le daban auspicio para publicar sus artículos demoledores. Las revistas serias preferían sus versos a sus ideas. Entonces pensó burlar esa limitación, lanzando algunas de sus baladas indígenas, de aquellas que compuso en Mala. Ya había escrito el artículo «Nuestros beduinos». Ahora era marzo de 1890- había que atacar a los gamonales. Los poetas terratenientes sufrieron serio disgusto, cuando su periódico favorito, el de Bacigalupi, dio a la estampa un poema tendencioso de Don Manuel. (Sánchez 196?: 118).

Más exacto, sin embargo, resulta decir que el apacible mundo de *El Perú Ilustrado*, «periódico literario en cual colaboraban la flor y nata de la literatura continental» se ve alterado por la inclusión de "El Mitayo"⁵³, que a continuación reproduzco en su totalidad. No sigo acá a Luis Alberto Sánchez, tomo como referencia la versión que Prada hizo en vida en *El Perú Ilustrado* para restituir la construcción enfática del texto. Al hacerlo, recupero el énfasis total y gráfico que adquiere en dicha edición el concepto 'blanco'; lo propio con relación a la construcción de los diálogos, Manuel González Prada no usó de las comillas en dicha publicación; y preciso el verso 14, dado que Sánchez introduce una variación, sustituye «Cuando» por «Dime». En la edición de 1890 se lee: «¿Cuándo, cuándo volverás?», que ciertamente hace más dramático el tono. Veamos el texto según la edición príncipe:

EL MITAYO

- Hijo, parto: la mañana
Reverbera en el volcán;
Dame el báculo de chonta,
Las sandalias de jaguar.
5. - Padre, tienes las sandalias,
Tienes el báculo ya;
Mas ¿por qué me ves y lloras?
¿A qué regiones te vas?
10. - La injusta ley de los Blancos
Me arrebató del hogar:
Voy al trabajo y al hambre,
Voy a la mina fatal.
- Tú que partes hoy en día,
¿Cuándo, cuándo volverás?
15. - Cuando el flama de las punas
Ame al desierto arenal.
- ¿Cuándo el llama de las punas
Las arenas amarará? ,
- Cuando el tigre de los bosques
- 20 Beba en las aguas del mar.
- ¿Cuándo el tigre de los bosques
En los mares beberá?
Cuando del huevo de un cóndor
Nazca la sierpe mortal.
- 25 -¿Cuándo del huevo de un cóndor
Una sierpe nacerá?
- Cuando el pecho de los Blancos
Se conmueva de piedad.
- 30 -¿Cuándo el pecho de los Blancos
Piadoso y tierno será?
- Hijo, el pecho de los Blancos
No se conmueve jamás.

Manuel González Prada.

El Mitayo es idea y ritmo, está compuesta por ocho cuartetas, estrofa predominante de las baladas. El verso dominante es el octasílabo cuya estructura reproduce un ritmo perfecto, de dos tiempos /6o/:

- «Hi - jo, - pá - r - to: - lá - ma - ñá - na
ó o/ ó o/ ó o/ ó o

Ré - ver - bé - ra en - él - vol - cán:
Ó o/ ó o/ ó o/ ó o

Es decir la estrofa rítmica de la cuarteta adquiere perfección por el ritmo que se reitera a lo largo del poema (1ra., 3ra., 5ta. y 7ma. sílaba). Este ritmo se incrementa por el tono enfático e interrogativo en que se desenvuelve el poema: «cuando» desde su posición de adverbio y conjunción de tiempo produce un juego que supone proposición y afirmación; o como quiere Sánchez, prefiere «el octasílabo asonante, con lo cual se amortigua la sonoridad castellana y se rompe la majestad inherente al verso español, (1988:395).

La voz del poeta no se revela sino en la postura de los sujetos que intervienen en el texto: simula la despedida de un indígena que parte a un destino incierto, la «mina fatal», la mita. Desde el inicio el poeta copa el espacio simbólico del discurso con elementos andinos: «amanecer» y «volcán», el día acompaña la circunstancia de un posible desorden, de una posible subversión; «chonta» y «jaguar», el báculo fuerte y las sandalias resistentes para el fiero destino que acaso espera al indio. El hijo insistirá, en sus angustias de saber; pese a esa fortaleza, presentada en los primeros versos, el indio está triste frente a su padre. Le revelará el destino injusto impuesto por los blancos: he allí la revelación del indigenismo de Prada (v. 9-12):

- La injusta ley de los Blancos
Me arrebató del hogar:
Voy al trabajo y al hambre,
Voy a la mina fatal.

A partir de esta estrofa el texto se mueve entre una suerte de retorno andino que va a concluir en la oposición mayor Indio/Blanco. El mundo del Indio se elabora a partir de la posibilidad del retorno, en la pregunta del hijo y la respuesta del indígena, sólo se hace posible en el imaginario andino a través de la secuencia que Prada sugiere como unidad simbólica en la relación espacial sierra-costa y bosque-mar (el llama respecto a «puna»/«desierto arenal» y el tigre en razón de «bosque»/«agua del mar»), que invoca a los dioses tutelares (llama, tigre y cóndor) en una correspondencia de origen (cóndor «huevo»/«serpiente mortal») para dar nacimiento simbólico al *amaru*. Sin embargo, este sincretismo no es posible metafóricamente; hay una significación que no opera a favor del indio. Las tres primeras condiciones («amar», «beber», «nacer») en lo que respecta al ámbito indígena, son realizables. Pero no ocurre ni ocurrirá cuando se pide que el blanco se conmueva. La acción de "conmover" no es posible dado que naturaleza y condición, corresponde al mundo de criollos, es utópico que el blanco se tramonte a favor de los indios. El blanco "No se conmueve jamás." (v. 31). Prada vuelve al tópico de República de Blancos, que discontinúa la esperanza del indio y publicado en *El Perú Ilustrado* sería

poética disidente, aunque incorporada de manera definida en la ciudad letrada.

3. Carlos Germán Amézaga: *La Pachamanca*

Carlos Germán Amézaga (1862-1906) es uno de los poetas que con seguridad hace de la prédica del Círculo Literario una postura poética. Publica el poemario *Cactus* (1891); *Los niños* (1890) y la leyenda histórica *La invasión* (1888), premiada por El Ateneo de Lima. Miembro fundador del Círculo Literario, su poesía acusa ecos doctrinales del radicalismo, por eso su producción literaria estará a caballo entre la estampa costumbrista y el cuadro realista que vindica la situación de los desposeídos⁵⁴. Pero su poesía no es sólo, imbricación social también insiste en la ruptura formal: uso del pareado alejandrino, propia de la escuela modernista.

En *La Pachamanca*, publicado en el número 114 de la revista *Actualidades* (Lima, junio de 1905), el poeta se ubica en la encrucijada del tópico romántico y la crítica social. La escena bucólica con que se inicia el poema-pronto se resquebrajará; la naturaleza agreste («refugio de pastores/sembrador») enfrenta, de inmediato, el realismo descarnado que se pone en evidencia la «casa hacienda» donde «todo un pueblo esclavo mantiene a su servicio» (v.8) y el «vetusto campanario» que no llama a misa, sino "a otro sacrificio más prosaico, más duro/a los peones que dejan rancho humeante y obscuro (v. 17-18). El tratamiento poético da cuenta de un indigenismo que habla desde el solar: el visitante-extraño a la hacienda se comporta como mediador que revela una realidad que afecta su estado de ánimo como conciencia de un mundo dividido. De forma tal que la región andina aparece como «señorial» y denuncia el «señorio de don Servando Arrieta». Contrasta usos y costumbres de la serranía feudal a partir de su condición de «forastero»⁵⁵ en que se sitúa el poeta y revelada por su procedencia costeña. Esta imagen también la tiene, en el texto, el dueño de la hacienda (V. 39-42):

«¡Silencio! », exclama al pronto, con voz tonante, Arrieta.
-«Sepan ustedes que hablan a un limeño poeta
que se asusta del vino y es posible que corra,
como que se ha criado con agua y mazamorra. »

La conciencia del otro, es acá evidente, el «limeño» («hijo de la costa, hombre de otro mundo»,v.26) va descubriendo para el lector aquella "trinidad embrutecedora del indio" como la llamara González Prada. La estrategia poética crea un universo bucólico (floresta, pachamanca) que sugiere una escena en movimiento, el cuadro realista va a elaborarse entre la arbitrariedad estética y la punzante denuncia. Desde el tópico romántico el poeta destaca la belleza de la joven en medio de un realismo que acusa el contraste de la hermosura de ésta en relación a su nombre: Sinforosa («y la injuria del nombre pronto le he perdonado / porque es la Sinforosa toda una real belleza»: v. 56-57); contrasta la hermosura con la imagen del padre («¿Este mulo cobrizo de Arrieta -me pregunto-/autor puede ser de cierto de mágico transunto?... / Misterios de la sangre, india, mestiza o blanca ... »; v. 69-71). Se disuade este doblete de prejuicios por la intensidad que el poema va creando al enfrentar el tópico romántico del "objeto de deseo" y lo que ocurre «socialmente» en el mismo instante (y. 140-145):

Ya pensarán algunos que pronto me he olvidado
de nuestra Sinforosa... ¡Ah, no! la tengo al lado
sobre el césped mullido. entre la rueda hambroña
que de la pachamanca. la excelsitud pregona
no sin chuscas miradas hacia el lugar bendito
en que hablando perdemos ella y yo, el apetito.

Pero la escena bucólica desplaza la intimidad ya que la «conciencia» del poeta se ve interpelada (v. 140-144):

Perdona hija de Arrieta, que tu melancolía
siendo como es tan grande, es todavía
ante la que consume entre calma
al siervo que te dice «¡ide mi alma! »

Siendo así, podemos imaginar a Germán Amézaga reconstruyendo poéticamente las dos repúblicas desde la perspectiva del forastero: por un lado están los blancos (el terrateniente Arrieta y su entorno -cura, juez y notables- que detentan el poder y celebran, sin interrupción la fiesta de Sinforosa). Por otro, el signo que denuncia la situación del indio desde un realismo que construye imágenes de la república de indios, aunque no debe obviarse que el poeta es participante notable de la fiesta de Sinforosa.

La conciencia poética indigenista hace patente la trilogía embrutecedora del indio: gobernador, cura y juez. El cura, «beodo» consumado, no escatima; bebe sólo «aguardiente» y - prefiere la ancha manga, a una conciencia estrecha. » (y. 126). El juez de «plácida existencia» y gobernadores que participan de la «comilona», refuerzan el círculo del poder (v. 129-135):

-Tanto que te he rogado que traigas la comadrita!
De nadie allí se escucha la más leve.
¿A qué, en la serranía, uno no se atreve?
Arrieta es el prohombre de Chinche, ya lo he dicho.
el brazo poderoso que mueve a capricho,
a todo un juez, dos curas, cinco gobernadores
y más de tres mil indios de alrededores.

El tono didáctico confluye en el poema para desplazar el cumpleaños de Sinforosa a un modesto pretexto, a ocupar un segundo plano, para celebrar la candidatura de Arrieta. (v 173-175):

- Sólo por patriotismo entro de nuevo en danza.
Quince años la provincia hace que represento
y el pueblo soberano, creo que está contento! »⁵⁶

El evento político se convierte en sustantivo, y desde la perspectiva del terrateniente evidencia la prédica radical como inadecuada e intolerable (v. 182-187)

«¿Quién me disputa el puesto? ¡el barrigón Mendiola!
rico de su Gertrudis, de su mujer, la chola!
¡Un tonto que está en pugna con todos los partidos,
que a nuestros grandes hombres les llama corrompidos
y que el retrato enseña como cosa sagrada,
de un tremendo herejote, de un tal González Prada! »

El mundo de los peones indígenas es representado con un realismo lacerante; abandonan el «rancho humeante y obscuro» ante la exigencia laboral (son «indiecitos tristes», los que acompañan al poeta). El "limeño" considera más importante la melancolía de los indios que «consume entre siniestra calma/al siervo que te dice «¡Patroncita de mi alma! »(v. 162-163) que a la propia «amada» (v. 155-159):

y hay también ignorancia, frío miseria y palos
¿Desde aquí yo contemplo semidesnudos
que en apretada fila ven desde mudos,
al patrón y a su gente que viandas comen
cuando ellos sólo papas tienen para su abdomen?...

Y que concluye denunciando en el texto esa suerte de programa político retardatario, que Arrieta deja entrever al preguntarse (v. 196-199):

«¿Quién de escuelas allí habla?... Esas son invenciones
que apartan a los indios de obligaciones.
Muchachos a la escuela... ¡Mire usted qué locura!
¿Quién de nuestras borregas cuidará en las alturas? »

Hay también en el poema de Carlos Germán Amézaga esa tentativa poética de «La verdad ya veremos sin fábulas mezquinas»; aunque, por momentos, no alcanza el equilibrio de un lenguaje poético uniforme: su poesía se mueve entre un prosaísmo, por momentos coloquial, que no siempre acierta en su lengua poética, aún así la Pachamanca propone la denuncia sobre la situación del indio.

Diciembre 1996-Julio 1998

Notas

45 Remito al lector cap. III, 2. LA Poesía. del Imperio de Los Incas, donde reproduzco dicho yaraví.

46 Dejo acá sugerido un problema: el poeta romántico cuando acude al yaraví, en algunos textos, habla desde una postura femenina. Se pone la máscara de la amante, no del amante. Me pregunto, si esto también no resultaba una estrategia representativa de la debilidad social como representación de la cultura andina en la cultura dominante. Lo femenino, se vincula a protección, a desvalor.

47 Cf. Carrasco 1878: 82-83. "Yaraví" fue publicado inicialmente en *El Correo del Perú* como traducción de quichua incluido La Poesía en el Imperio, de los Incas (Villardn 1874:11).

48 Son ocho poemas los que incluye Córtez, en este orden: "Soledad", "La Dicha", "La Noche y el Día", "Plácemes de la Soledad". "A Ismena", "Al amor", "A la Naturaleza" y "A.I. ..." Por cierto destaca acá el más caracterizado de sus poemas por el ritmo y melodía, me refiero "Al Amor" (Si eres, amor, un bien del alto cielo,¿Por qué las dudas, el gemido, el llanto,/La desconfianza, el torcedor quebranto,/Las turbias noches de febril desvelo?). Cf. "Manuel González Prada" en *Parnaso peruano* de José Domingo Córtez: (187 1: 323-337).

49 Publicada por primera vez en Santiago de Chile (1935), bajo los auspicios de la Ed. Ercilla. Luis Alberto Sánchez preparó la edición que recoge los manuscritos de Manuel G. Prada. Baladas peruanas, después se editó en la Biblioteca Universitaria (1966) que dirigió Francisco Carrillo y luego, por la Lib. Bendejú (1969). La más reciente publicación de Baladas peruanas está inserida, conforme a la edición de 1935, en *Obras de Manuel González Prada, Prólogo y notas de Luis Alberto Sánchez* (Lima, Ed. COPE, 1988, tomo III, vol. 5: pp. 387-468). Cito por esta última edición.

50 Desde otra perspectiva, es lícito en términos de conquistas formales proponer la dicotomía Prada/Palma. Mientras que Ricardo Palma consigue la «nacionalización» de la colonia y formalmente da lugar a la tradición llamados por algunos «género menor»; González Prada hace lo propio con la historia precolombina y se encarga de exhibir una historia llena de disconformidades, formalmente conquista nuevos ritmos para la poesía peruana del XIX

51 Es preocupante los escasos estudios sobre la poesía de Manuel González Prada. Menos aún tratándose de Baladas. Anoto aquí los ensayos de Francisco Carrillo, prólogo a la edición de Baladas (1966); Antonio Sacoto. *El Indio en el ensayo de América Española* (Quito, Abya-Yala - Universidad Andina Simón Bolívar, 1994:71-94 y Américo Ferrari.

52 CL: Manuel G. Prada, «El Mitayo» en *El Perú Ilustrado* N° 150. Lima, 27 de marzo, de 1890.

53 Carlos Germán Amézaga, asimismo, escribe varios textos dramáticos entre los que se puede contar: *Casamiento y mortaja*, *Sofía Perowkaia* (1899) y *Juez del Crimen* (1900), los mismos que no alcanza niveles importantes de significación.

54 Abelardo Sánchez León ha trabajado la «metáfora del forastero» : «el forastero es un agente de descomposición y de cambio [...] Los forasteros, tal como alude la definición, están sin ser; por lo tanto entran en conflicto o en alianzas con quienes si están y son, aunque no necesariamente del mismo modo». (1988: 80).

55 Abelardo Gamarra ha descrito con realismo descarnado y con humor cimarrón, como funcionan las candidaturas provinciales, los envíos y el comportamiento con respecto a la iglesia. véase: *Cien años de vida perdularia* (1963). de manera especial, «La mamacha», «Los diputados fiambres». y *El regreso.*; y, *En la ciudad de Pelagatos*; (1973). en particular, « La Barriga de un diputado» y «Don Tagarote».