

Atenea

REVISTA MENSUAL DE CIENCIAS, LETRAS Y
ARTES. PUBLICADA POR LA
UNIVERSIDAD DE CONCEPCION.

Año VIII — Marzo y Abril de 1931 — Núm. 73-74

Luis Alberto Sánchez.

INDAGACION DEL ESPIRITU INCAICO ⁽¹⁾

LA TRISTEZA DEL MITIMAE

NO es preciso que mencione aquí testimonios concretos, fáciles de comprobar, como los de Lizárraga, Cristóbal de Molina, el cuzqueño; el P. Las Casas; otro Cristóbal de Molina, llamado el almagrista, el P. Cobo, Betanzos y sobre todo Cieza de León. Este dice:

Acuérdome que estando en la provincia de Jauja pocos años ha, me dijeron los indios con harto contento y alegría: *Este es tiempo alegre, bueno, semejante al de Topainga Yupangue.*

Pero esta alegría pánica, puesta de manifiesto en su literatura y en su música, tiene mucho de ritual. De postiza. A medida que aumentaron los *mitimae* y se fortalecía el gobierno incaico, la nostalgia echaba raíces en el alma de los pobladores del Imperio, enfermándolos con esa tristeza indecisa que los portugueses llaman *saudade*. El Inca sabía «cuánto se siente por todas las naciones dejar sus patrias». De ahí que

(1) Ver la primera parte de este trabajo en el número anterior de *Atenea*.

aumentó el espionaje y con él aumentó el sufrimiento de los trasplantados.

Y con esto—dice Cieza—estaba seguro, y los *mitimaes* temían a los naturales, y los naturales a los *mitimaes*, y todos entendían en obedecer y servir llanamente.

Es pues muy veraz la afirmación de los d'Harcourt y Valcárcel cuando señalan la nostalgia como la raíz de la tristeza indígena. Fué un pueblo alegre, al cual el crecimiento excesivo volvió triste. En 1621 el P. Arriagada observaba cómo los indios hacían el *Pacaricuc* «que es velar toda la noche, cantando endechas con voz muy lastimosa».

Así era el indio que encontraron los españoles: el absolutismo había enjaulado su alegría de antaño. El anonimato y la nostalgia produjeron una pasajera alegría, que no debe confundirse con el júbilo espontáneo. Si hoy mismo, con estas voceadas libertades democráticas e «irrestringidas», vemos cómo los periódicos, llamados voceros de la opinión pública, relatan fiestas y alegrías que sólo existen en la imaginación de sus interesados directores, ¡qué no ocurriría entonces! El indio peruano sufrió un trágico dualismo: tristeza íntima y alegría pública. Esto, en el indio de toda laya, excepto el Inca: los de esta tribu eran los vencedores, el clan gentilicio, subyugador. Habían perdido la personalidad. Según Felipe Segundo—pésimo psicólogo—eran hombres «ociosos y holgazanes»; según el oídor Matienzo, observador, pero no profundizador, «no tenían concepto del mañana».

El virreinato acentuó, pues, el achatamiento del indio. El excesivo humanitarismo de las Leyes de Indias provocó un sentimiento de inferioridad humillante. Y todos estos elementos adjetivos extraños, contribuyeron a falsear nuestro concepto sobre la espiritualidad incaica.

EL AMAUTA Y EL QUIPUCAMAYOCS: EL TEATRO

A pesar de todo lo anterior, floreció la literatura incaica. El jesuita Anello Oliva que escribió a fines del quinientos, rescata el nombre de un *quipucamayocs* o *escriba* incaico: Catari. El Capitán Sarmiento de Gamboa exalta el recuerdo de Pachacutec, especie de Netzahualcoyotl peruano. El P. Cobo recoge abundantísimos datos sobre cantares y *teatro* incaico; y el teatro que es una manifestación literaria que aparece cuando ya han surgido el género lírico y el épico necesita plasmarse en gestos y comunicarse al público. Cieza de León escribe en su *Señorío de los Incas* que el Emperador mandaba venir a los *quipucamayocs* para que le relatasen los hechos pasados, «siendo escogidos los más retóricos y más abundantes en palabras». Tales relatos se hacían en las festividades o sepelios, tal como en la Edad Media hubo, en Europa, los *digesta* o especie de cantos históricos; entre los griegos, los epos; entre los romanos, los *Cantos conviviales*, y semejante literatura entre germanos, iberos y celtas. El acento histórico del relato incaico se diferencia del que usaba el juglar, en que el *quipucamayoc* era cantor oficial y el *haravec* o *harábicus* es el poeta libre del Incario.

Los narradores incaicos, continúa Cieza, «para cada negocio tenían ordenados sus cantares o romances que viniendo a propósito se cantasen». Los reyes ordenaban cantar. Los hijos de los relatores recibían de sus padres el sagrado secreto, como los escribas del Egipto. Y su memoria era tan pronta. «Que hoy día entre ellos cuentan lo que pasó ha quinientos años, como si fuera diez». El oidor Hernando de Santillán refiere, con su habitual probidad que los indios conservaban «en *quipus* y *cantares*» las antiguas hazañas. Cuando se realizaban las fiestas, se recitaban los mis-

mos relatos, debiendo el rapsoda mirar al Inca, pero, añade Cieza, era costumbre silenciar los nombres de los Emperadores sin lustre. Tal vez la corta nomenclatura de Incas obedezca a eso y, no sea sino una especie de antología de los mejores Incas. Se explicaría entonces la larga nómina de Reyes que trae Montesinos en sus *Memorias Historiales*. El orgullo nacional actuaba como seleccionador literario y crítico histórico. Igual en *La Chanson de Roland*.

El mismo Cieza de León cuenta que en las fiestas del *Intip Raymi*, los hombres acostumbraban contar «con voz alta los villancicos y romances», y que luego concurrían a las representaciones teatrales para las cuales,

en mitad de la plaza pública tenían puesto, a lo que dicen, un teatro grande con sus gradas muy adornadas, con paños de plumas llenos de chaquería de oro y mantas grandes, riquísimas de y tan fina lana, sembrados de argentería de oro y pedrería. En lo alto de este trono ponían la figura de su Ticiviracocha, grande y rica... bajo de este trono se tenía la figura del sol.

Betanzos describe, igual que Cobo y Molina, una escena coreográfica análoga a la de todo teatro primitivo. Morúa y Huamán Poma de Ayala, fuentes de primera mano, aportan iguales datos. En el moderno, pero auténtico en información, libro de Vienrich *Azucenas quechuas*—aparece un baile, seguramente de tiempos de la conquista, con todos los elementos de un teatro en embrión. Recorriendo el Perú, especialmente la sierra, se encuentran rezagos de ese teatro, en las costumbres de *pallas*, *son de los diablos*, *moros y cristianos*—esto ya de la conquista—, y en algunas ruinas de escenarios derruídos.

Había, pues, una literatura teatral entre los Incas. El Inca Garcilaso escribe en sus célebres *Comentarios Reales* que los encargados de *componer* las tragedias que se

representaban en el Imperio, eran, además de los *quipucamayocs*, los *Amautas* o «rápsodas oficiales»— así los denomina Raúl d'Harcourt,—o «filósofos»— como los denomina el propio Inca Garcilaso. Tenían estos filósofos o *amautas* especial habilidad «para componer comedias y tragedias», cuyos temas eran generalmente «de agricultura, de hacienda, de cosas caseras y familiares», tales como las que narra el mismo cronista. (Parte I, libro II, cap. XXVII; libro c. II).

Insisto en la existencia de un teatro incaico, porque constituye la mejor prueba de que hubo en el Imperio una literatura evolucionada. El teatro florece cuando se han diferenciado lo épico y lo lírico. Es un resultante, no un principio. La danza representa el arranque; el teatro, la llegada. Y esto se explica mejor, si se apela a la analogía. Así como se afirma que hubo uniformidad en la evolución de la escritura rupestre, así también vemos que aztecas, mayas etc., conservaban piezas teatrales. Los quichés tuvieron el *Rabinal Achi*. Los peruanos tenemos el *Ollantay*, el *Uskal Paucar*, etc.

El *Ollantay*, de evidente estructura castellana, posee un innegable fondo indígena. Su antigüedad viene del Incario. Hacia 1580, en la crónica del P. Cabello Balboa aparece (cap. XVI) una historia semejante a la del argumento de *Ollantay*. Hacia 1608, en el poema *Armas Antárticas* del hipotético Juan de Miramontes y Zuásola, figura la trama del drama con pequeñísimas variantes (Cantos XI y XII). Son pocos los que creen que Justiniani o Valdez fueran los autores del drama. Algunos avanzan a sospechar que lo escribió el famoso doctor *Lunarejo*, don Juan de Espinosa Medrano, autor de un vibrante *Apologético* en favor de don Luis de Góngora (1662). No he de examinar aquí esta ni otras tesis, entre las que sobresalen las de Tschudi, Middendorf, Markham, V. F. López,

Barranca, Pacheco Segarra. Me basta apuntar que la leyenda del drama es incaica; que su espíritu es quechu, y que ello mismo corrobora la versión de que hubo teatro en el Imperio, tal como lo manifiestan los cronistas citados y también, Pachacuti Yamqui y Gutiérrez de Santa Clara. El folklore, por boca de Vienrich; la psiquiatría por boca de Hermilio Valdizán (véase *La Alienación mental entre los primitivos peruanos*, 1915, p. 20 y 38, y *Medicina popular*, 1922, t. I); la interpretación arqueológica y estética, por boca de Valcárcel (véase *De la Vida Inkaika*, 1925) y la síntesis documentada, por boca de los esposos d'Harcourt (véase *La Musique des Incas et ses survivances*, 1925, p. 180) ratifican ampliamente la versión de los cronistas.

LA LITERATURA INCAICA Y LOS ESPAÑOLES

Como todo arte, el incaico tiene dos aspectos: uno público y oficial, otro íntimo e inoficial, casi insurgente. Aquel está representado por el *amauta* y el *quipacamayoc*; éste por el *harávec*. El *amauta* era el literato cortesano, el sabio oficial, el filósofo del trono; el *harávec* es el poeta, el «creador», hombre libre. De la literatura oficial, *amautesca*, nacen el teatro, el género coreográfico, los cantos religiosos, las versiones guerreras o historiales de los grandes *taquis* (bailes). De la literatura del *harávec* surgen los cantos líricos, idilios, pastorales, elegías y, sobre todo, los apólogos. De un lado, la liturgia, transmitida en fragmentos de Molina, Cobo, Betanzos, Morua; de otro lado, la literatura íntima que impregna las páginas de Garcilaso y da vida a nuestro folklore.

Las manifestaciones coreográficas, preludio de teatro, se realizan en las festividades religiosas. *Amautas* y *Villacs* (sacerdotes) componían oraciones que el pueblo repetía a coro: *Parsifal* pentatónico de un

Wagner incaico. En las oraciones que recoge Molina (véase *Ritos y fábulas de los Incas*, Lima, 1916), hay algunas que revelan sentimientos mestizos, pero cuyo fondo ancestral no es difícil de percibir. Fatalismo trasmutado ya en providencialismo por la acción del catequista; clamor del Inca por la paz interna, signo de intranquilidad, y ansia de extender aún más las fronteras. Las oraciones y los bailes seguían un ritmo prefijado. Cobo observa que aquellos *taquis* no eran manifestaciones caprichosas, sino reglamentadas. Todos participaban en los bailes. Al principio grave y mesurada la danza, vertiginosa y dionisiaca después, sin la ferocidad de los aztecas. Los cantos tenían también sus períodos establecidos. Para la fiesta de la cosecha, la *Situa*, cantaban al *alausitua*, con el fin de expulsar a los malos espíritus, mientras la *antara* o siringa modulaba los sonos del *ticatica*, danza especial para ese día. Para el *Huarachico*—fiesta de la virilidad—se bailaba el *taquihuara* (baile del pantalón); para el *Intip Raymi*, el *huayllina*, y los jóvenes elegidos ejecutaban el acelerado *taquicollo*. La *cashua*, que aun subsiste, pertenecía a la categoría de los bailes rituales. El *cacharpari* era la canción de la despedida. Salir con sus *cacharpas* es un término local que equivale a «levantar su carpa», o abandonar un lugar.

Como esos *taquis*—baile y canto, música y poesía—se relacionaban con la mitología quechua, no es raro sorprender en el ceremonial—por ejemplo el *Raymi*—un arte coreográfico avanzado. Cronistas ignorantes de tales menesteres, como P. Pizarro, lo declaran sin rebozo. Luego esos cantos y poesías se mestizan al influjo de la liturgia católica. También sobre el Coricancha (Templo del Sol), se levantó el convento de Santo Domingo del Cuzco. Pero el espíritu de la paganidad subsistió y subsiste. El mestizaje fué más aparente que real. El Inca Garcilaso refiere, aludiendo a los cantares, que en su niñez, hacia 1552, el maestro

de capilla de la Catedral de Cuzco compuso «una chanzoneta en canto de órganos para la fiesta del Santísimo Sacramento, *contrahecha muy al natural al canto de los Incas*».

La mistificación se vió coronada, luego—en el camino de extinguir los recuerdos incaicos, tenidos por paganos—, con la persecución sistemática que tanto el virrey Toledo, desde 1570 como el Concilio Provincial de Lima de 1583 organizaron con un éxito considerable. *No debe olvidarse que este Concilio mandó destruir los quipuas, es decir, la escritura incaica; en 1614, las Constituciones Sinodales del Arzobispado de Lima prohibieron las fiestas y cantos en idioma nativo, es decir, que se atacó la lengua quechua, vehículo de su literatura. Luego vino la cruzada. Se prohibió el uso de los instrumentos musicales autóctonos, permitiéndose solamente los tambores grandes o huáncares. El Arzobispo Villagómez, los P. Arriagada, Avila, etc., se jactan de haber cumplido a conciencia su misión destructora. Las Leyes de Indias prohibieron los libros de imaginación; en 1780 se desterraba hasta la lectura de los Comentarios Reales del Inca Garcilaso. Y así creyeron haber agotado, extinguido, deshecho el espíritu imperial del Incario. Su literatura desapareció como literatura técnicamente considerada, en medio de ese vendaval destructor y mistificador. Lo que ha sobrevivido—que es considerable—prueba como nada la hondura, amplitud y magnitud de la evolución cultural del pueblo incaico.*

EL HARÁVEC Y EL AMAUTA; ROMANTICISMO Y CLASICISMO

Al lado de esta literatura oficial—representada por el Amauta—se insinúa una eminentemente lírica, íntima. Mientras aquella se perpetúa en oraciones litúrgicas y relatos oficiales, ésta llega a nosotros merced a la música, como arte subalterno o mixto, ya que

al igual de todo pueblo primitivo, el quechua unió letra y música, verso y tonada, es decir tuvo su canción.

Nos encontramos ante el harávec, el «inventor». Cantor bohemio, en él no se encuentran las huellas imperiales del Amauta y el quipucamayoc. El *harávec*, o inventor, según Garcilaso, representa cuanto de íntimo y vernáculo encerrara el alma incaica. Brote del dolor popular, en él se encarna la insatisfacción tímida y la protesta indirecta. Su poesía es de égloga, de amor, pero siempre insatisfecha. Su dolor revela descontento. Si como Lalo observa (*L'Art et la vie sociales*, 1921, p. 211), bajo los regímenes despóticos la literatura tiende a ser descriptiva y erótica, nada lo comprueba mejor que la poesía de los *harávec* y los *amautas*: en éstos, es descriptiva, rapsodista; en aquellos, erótica, amatoria. Tiene el harávec el culto de la mujer. Para ella florecen las madreselvas y acuden las tiernas *urpis* y *cuculíes* (tórtolas y palomas). La tristeza del *mitimae* da vida a un sentimiento distinto al de la literatura oficial. Para él no existe el cantar histórico, porque sustituirá la historia con la remembranza. Y su remembranza encierra o lejanías cuando pertenece a la tribu inca o derrotas cuando nace de tribus ajenas. Por fuerza sus labios entonan los cánticos oficiales en las festividades religiosas, pero su espíritu destilaba melancolía, y la melancolía cavaba los hondos surcos de su romanticismo.

El *Amauta* fué el primer clásico, una especie de Lope de Vega del Incario, poeta cortesano. El *Harávec* fué el primer romántico, una especie de Byron. Aquél era el intelectual áulico; éste el bohemio. En el *Amauta* la alegría es nota forzada, consonante obligatoria; en el *harávec*, la tristeza es la nota íntima. El *Amauta* recoge y expresa; el *harávec* recuerda y concentra. Cuando se entienda bien la diferencia entre ambos personajes y sus respectivas expresiones, se comprenderá mejor la verdadera espiritualidad incaica.

Existió, claro está, la alegría, la alegría del fuerte, del vencedor, pero cada alegría de esta índole se traducía en la correspondiente tristeza de un grupo de pueblos, absorbido por los vencedores Incas y trasplantados, luego, en ese cruel sistema de los *mitimaes*. Con el correr de los tiempos, la ficticia alegría no pudo ocultar ya la disconformidad; mas los Incas, para remediarle, apelaron, como los Estados autocráticos modernos, a un júbilo forzado; y entonces, la que fué primitiva alegría de hombres sinceros, agricultores sin dobleces, se trocó en risa obligada de súbditos descontentos y temerosos. La risa constituyó uno de los medios para unificar el Imperio del Tahuantinsuyu. De ahí la frase que oyera Cieza y a la que me he referido anteriormente; de ahí la frecuencia de tantos festejos que provocaron la indignación del tudesco Tschudi. La alegría del *amauta* obedecía a imperioso mandato del monarca. La tristeza del *harávec* a ineludibles, pero secretos impulsos del corazón. Por eso hay tanta diferencia entre el acento de uno y otro. El himno guerrero o religioso de los grandes *taquis* rebosa fiera seguridad de éxito. En las canciones amorosas hay, en cambio, apagamiento y dulzor: sordina. La *quena*, que orquestaba en los grandes *taquis*, denuncia hasta en su forma tiesa y solitaria, su origen individualista. El tambor y la antara—la siringa—revela solidaridad, colectivismo.

Al estudiar, pues, la literatura no oficial o *haravequesca* de los Incas se debe considerar la unidad de letra y música. El origen de sus tropos, el carácter de sus leyendas, el tono general de su poesía y hasta las reglas de su versificación, fluyen de ambas. Así como el teatro demuestra el grado de evolución a que llegó la literatura oficial incaica, así, de la música se deduce el grado de desarrollo de su lírica. Los testimonios de cronistas como el Inca Garcilaso y el P. Cobo, y los estudios de Albiña y de técnicos

como los d'Harcourt sirven para esclarecer esta cuestión.

«CONTRE LA MUSIQUE»

Los incas alcanzaron un espléndido desarrollo musical. La música, sin embargo, en una brillantez tal, lejos de significar un progreso social considerable, delata, a menudo, estancamiento e inconformidad. No se debe olvidar la frase de Laprade en su libro *Contre la musique* en que, contestando a Falloux y atacando a Napoleón III, dijo: «La música es el arte de los pueblos serviles.» Si esto es bastante cierto, nada tan peligroso como constatar según la frase de los d'Harcourt, que «desde el punto de vista musical, el Perú estuvo a la cabeza de los pueblos americanos». La serie de instrumentos musicales que usaron, tanto de percusión, como de viento y de cuerda, bastan para demostrar la exactitud de semejante afirmación. A pesar de esa variedad de instrumentos, se comprueban siempre dos fenómenos: primero, que la música estuvo ligada al hecho político, como se desprende de los testimonios de Garcilaso, Cieza, Molina, Cobo; y segundo, que a pesar de esa relación íntima, la música quechua precolombina amó más la dulce melodía de flautas, pitos y *quenas*, que el estruendo de tambores y trompas. La *quena* y la *antara* o siringa se entronizaron en el Perú. Dentro de la gama pentatónica, característica del arte musical quechua, se desarrollaron la poesía lírica y el cancionero incaico. La *antara* fué la predilecta. Los d'Harcourt llegan a decir:

Probablemente en las costas del Pacífico y en las altas montañas bolivianas es donde la siringa,—el viejo instrumento que los griegos creyeron bien amado de Pan—adquirió sus formas más completas».

El contenido de esa música se relaciona directamente con su letra. Se trata—dicen los d'Harcourt—de una «monodia primitiva», «más rítmica que melódica, *cerca de la palabra*, 'a veces del grito, sin carácter modal netamente definido». Música triste, pero no tanto que convenga «generalizarlo demasiado». Música y letra—las del *harávec*—impregnadas de melancolía desgarradora. Todo cuanto roza esa música se contagia de su tristeza. Hay casos típicos de canciones mestizas, que en labios de cantores indígenas adquieren el acento quejumbroso del legendario *harávec* (D'Harcourt, 131).

Pero la música mestiza—la del *yaraví* criollo—aguza la tristeza. En la incaica existen también el contentamiento y el entusiasmo, cuando brotan del *amauta*. Cuando del *harávec*, es eminentemente elegiaca, lírica. Un detalle ilustrativo: en la música y la poesía indígena no se conoce la *berceuse*, porque las indias arrullan a sus críos a compás de su marcha, al cargarlos sobre sus espaldas.

Los cantos indígenas se dividen, según los técnicos, en canciones de amor, religiosas, al Sol, idílicas, pastorales, eglógicas. En todas ellas se advierten dos notas fundamentales: *ternura* y *gravedad*, como dice Riva Agüero en *Paisajes peruanos*. El sentimiento erótico y el de la naturaleza priman sobre todos los demás, según Valcárcel. Su característica dirán los d'Harcourt, el ser una poesía *severa* y *pastoril*. Y en la mayor parte un dejo de tristeza, aumentado, seguramente, con el Virreinato y la República, a juzgar por el folklore, pero, antaño, la dualidad de alegría y tristeza. En la danza llamada *cashua* se advierte un anticipo de ritmo religioso; el *tacteo* anuncia el zapateado mestizo; la *cachampa* denuncia un pueblo guerrero. Sin embargo, el *harávec* aulla su soledad, lamentándose.

Y había y hay una fuerza persuasiva intensísima en las canciones autóctonas. El Inca Garcilaso nos

refiere que una india topóse con un español en las afueras del Cuzco y como éste la quiso obligar a volver a su posada, ella le dijo:

Señor, déjame ir donde voy, sábete que aquella flauta que oyes en aquel otero, me llama con mucha pasión y ternura, de manera que me fuerza a ir allá; déjame por tu vida que no puedo dejar de ir allá, que el amor me lleva arrastrando para que yo sea su mujer y él mi marido. (*Comentarios Reales*, I, II, c. XXVI).

LA VERSIFICACIÓN QUECHUA

Los versos de las canciones eran, según el mismo Garcilaso, «cortos y largos *con medida de sílabas*» para los cantares amorosos. Para referir las hazañas de los Incas, usaban pocos versos, pero «compendiosos como cifras». Desdeñaron el consonante, prefiriendo el verso suelto o blanco, porque el quechua no es idioma campanudo como el castellano, y, al contrario, se presta a las declinaciones y aglutinaciones semejantes a las del latín, en el que tampoco fué esencial la rima. Las estrofas quechuas se parecían a la redondilla española, no en la consonancia sino en el número de versos y en la brevedad del metro. Garcilaso copia este cantar:

<i>Caylla llapi</i>	Al cántico
<i>Puñunqui</i>	Dormirás
<i>Chauptuta</i>	Media noche
<i>Samusac</i>	Yo vendré.

Entre los papeles del famoso padre Blas Valera, sigue refiriendo Garcilaso, halláronse otros versos, llamados espondaicos, de tres y cuatro sílabas, alternados. Cantaban asuntos teogónicos o cosmogónicos, a modo de fragmentos de un Hesiodo quechua. *Valera sacó esos versos de los «ñudos» o quipus, y los vertió*

al latín. Hubo, en consecuencia, versificación incaica, y existió una literatura, plasmada en un sistema de escritura que no hemos logrado descifrar todavía.

Los versos eran escritos, generalmente, por los *harávec* o *harabicus*, que quiere decir «inventores», según Garcilaso. He ahí a los poetas, inventores divinos. En la crónica de Morúa, en las de Betanzos, Montesinos, Sarmiento, Huamán Poma de Ayala, Garcilaso, etc., se conserva multitud de esos cantares de los *haravec*, es decir la poesía incaica.

LOS SENTIMIENTOS: EL APÓLOGO

Toda ella revela un marcado acento erótico y un profundo amor a la Naturaleza. Está frecuentemente impregnada de nostalgia. La tristeza, que al principio era adjetiva, se acentuó con el mestizaje. El *yaraví* criollo es triste. El erotismo indígena es casto: la amada es comparada con liana, flor, paloma o tórtola. Un género de poesía indígena recibe el nombre de «palomita». Los poetas se lamentan por carecer de «nido». Llaman padre al Sol. Invocan a la Luna, como cualquier romántico de 1850. Aman a los animales: refleja sentimiento rural su poesía. Del animal también sacan sugerencias para sus fábulas: el indio es el único fabulista peruano. Usan el verso corto, que ya castellanizado da el *yaraví* de Melgar (1812).

El apólogo delata una insatisfacción contenida. Y un hondo sentido de observación, Garcilaso elogia a las llamas con mal disimulada pasión. Melgar, por el 1800, escribe varias fábulas. En *Azucenas Quechuas* de Vienrich (Tarma, 1905) encontramos una docena de estupendos apólogos. Viajando por la sierra, a menudo se constaba la alusión al animal, para criticar al hombre. Quien lea *Nuestra Comunidad indígena*—

formidable estudio de Hildebrando Castro Pozo—hallará abundantes relaciones entre el hombre y el animal, para criticar a aquel.

Hubo, pues, una literatura incaica inconfundible. El Inca se formó un concepto del universo y lo realizó a su manera: la colectividad incaica procedió también independientemente. Verdad que el sistema comunitario extinguió la personalidad: la literatura incaica es, pues, esencialmente anónima.

Todo alarde de insurgencia—eso era la libertad de criterio—fué hábilmente disfrazado y resuelto por el Inca. Al aparecer los *mitimaes*—órgano de dominación—el pueblo que era alegre conoció la tragedia de la disciplina inflexible y el dolor de la ausencia: así nació la tristeza en la literatura incaica.

El mismo origen político es el de la literatura oficial, del *Amauta*, forzadamente alegre; y la íntima, del *Haravec*, llena de melancolía. Garcilaso refiere que los caballeros incas no entonaban canciones guerreras ni históricas antes sus damas o *ñustas*, sino que lo hacían en los grandes *taquis*; en cambio, la dulcedumbre del hogar amparaba los cantos eróticos y los lamentos del desesperado. En suma, la literatura oficial y pública es la que contiene los cantos épicos transmitidos por los *quipucamayocs* y *amautas*; leyendas cosmogónicas y teogónicas; entremeses y piezas teatrales que eran como autos sacramentales, pero sobre temas pastoriles, guerreros o religiosos. La literatura íntima, espontánea, popular, es la que se refiere al género lírico, canciones de amor, elegías, pastorales, en verso blanco y breve. El *amauta* y el *quipucamayoc* eran como cronistas, dramaturgos y contadores oficiales; los *harávecs*, inventores o poetas. Todos, sometidos al Inca, pero mientras los más ricos testimonios de la vida imperial se los debemos a los primeros, al *haravec* le debemos los más encendidos idilios y las más apasionadas elegías.

Las emociones preponderantes fueron el orgullo guerrero, la alegría del triunfo, la fe religiosa, en la poesía oficial; el amor a la mujer, la ternura para la naturaleza, cierto panteísmo ascendrado y dulcísimo en la íntima. Para los primeros hubo un ritornelo expresivo, el *Haylli*, que quiere decir «triunfo»; para los segundos, el *hahuay*, *hahuay*, signo de honda lamentación.

Del amor a los animales surge la observación y, luego, la fábula. De la convivencia con la naturaleza, las comparaciones rurales. De la infinita ternura de aquel gran pueblo, hecho para vencer y sufrir, brota un acento nostálgico que, cuando se transforma y ríe, se aniña, se infantiliza, como si a fuerza de sufrir y callar, hubiera olvidado el saludable ejercicio de la risa plena y el optimista vivir.

PROYECCIONES

Si la cultura incaica se interrumpió con el advenimiento de los españoles, no se puede decir que muriera. Un país en el que todavía las tres cuartas partes de la población son de indígenas ligeramente mestizos en parte, y otra auténticamente puros, ha recogido con orgullo y afán las leyendas de la vieja edad. Además perdura el acento nostálgico, vaciado—ya con grandilocuencia española—en los moldes del *yaraví* mestizo. A través de la literatura peruana aparecen muchos intentos de resucitar el espíritu indígena. Este subsistió en la sierra, pero avergonzado y silencioso. En la literatura oficial surge con fuerza avasalladora, después de la guerra del 79. Antes de ésta, los románticos realizaron incursiones en los predios de las leyendas incaicas, para captar solamente el paramento, el escenario (Salaverry, R. Palma, N. Rocca de Vergallo, Carrasco); pero a raíz de la guerra del 79, cuando en los campos de batalla se comprobó que tanto va-

lían para morir y matar el señorito capitalino y el indio desdeñado, entonces surgió el sentimiento de ir al indio para justificarlo. Manuel González Prada dió vida a tal movimiento. Una novela intencionada—anticipo de *Pueblo sin Dios* de César Falcón—de la señora Clorinda Matto de Turner, titulada *Aves sin nido*, lleva a la literatura tan profundo y novedoso anhelo de reivindicación. La poesía y el cuento han enriquecido notablemente sus acervos a costa de tragedias indígenas, tratando de otear en la psicología del poblador de la sierra peruana. Ventura García Calderón populariza en París un tipo de serrano del Perú que suscita discusiones, pero que ha limado mucho su espíritu primitivo. En la poesía, surgen libros como el formidable *Ande* de Alejandro Peralta, los de Mercado, Varallanos, Bustamante y Ballivián, en que se ansía captar sentimientos indígenas. Estudiosos de todo matiz acuden a analizar ese elemento hasta ahora inédito de nuestra raza. Porque he ahí lo asombroso. En algunas partes se cree que hay *literatura* en este apasionado hurgar el alma indígena que caracteriza a la última generación peruana. Y no es así. Cuando se piensa que en un país de seis millones de habitantes hay cuatro millones de indígenas; que en una república con cien años de vida y un estadio previo de trescientos de coloniaje, sólo se miró al indio para utilizarlo,—entonces se comprende que es un anhelo realista y práctico, justiciero y necesario el que hoy suscita el interés de todos los hombres de pensamiento hacia el indígena. Y que éste dueño de una tradición política, económica y cultural considerable, merece que se le reivindique y se le conozca. Luis Baudin acaba de publicar un nutridísimo estudio sobre *L'Empire Socialiste des Inkas*. Otros franceses, los esposos d'Harcourt, han estudiado su música. Un alemán, Walter Lehmann, ha difundido—aunque muy incompletamente—el arte

peruano, especialmente la cerámica y los tejidos. Lógico es que algún estudioso indague en el folklore y trate de descubrir el secreto de los *quipus* que, hasta ahora y a través de cuatrocientos años, están esperando su Oppert y su Champollion.

Si para descubrir el misterio del viejo Egipto fué necesario que pasasen decenas de siglos, no es extraño que dentro de algunos años, coronando las múltiples tentativas realizadas, se conozca también el secreto de los *quipus* peruanos. La riqueza lírica y documental que de ello surja transformará, seguramente, muchos dogmas de nuestra prehistoria americana. Y será un aporte magnífico para conocer a fondo el espíritu del Imperio, cuya gran tragedia—la máxima expansión y la suma sujeción—se revelan, como no lo ha logrado documento alguno en la viva antinomia entre su literatura oficial y su género lírico íntimo, entre el *Amauta* y el *harávec*, entre el rapsoda y el *inventor*, entre la alegría obligatoria y la tristeza contenida y delictuosa....