

To the Graduate Council:

I am submitting herewith a dissertation written by Jason Lee Pettigrew entitled “La conciencia histórica en la poesía hispanoamericana.” I have examined the final electronic copy of this dissertation for form and content and recommend that it be accepted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, with a major in Modern Foreign Languages.

Dr. Óscar Rivera-Rodas

---

Major Professor

We have read this dissertation  
and recommend its acceptance:

Dr. Michael Handelsman

---

Dr. Nuria Cruz-Cámara

---

Dr. Chad Black

---

Accepted for the Council:

Dr. Carolyn R. Hodges

---

Vice Provost and Dean of the Graduate School

(Original signatures are on file with official student records)

**La conciencia histórica  
en la poesía hispanoamericana**

A Thesis Prepared for the  
Doctor of Philosophy Degree  
The University of Tennessee, Knoxville

Jason Lee Pettigrew  
May 2009

## DEDICATION

*For my parents, George and Eydie,  
and for my wife, Guille.*

## ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to thank Dr. Óscar Rivera-Rodas for his guidance throughout my graduate studies and during the writing of this dissertation. His careful reading and suggestions at every step of the writing process have been invaluable.

I also thank Dr. Michael Handelsman, Dr. Nuria Cruz-Cámara, Dr. Chad Black, and Dr. Millie Gimmel for their help and suggestions in creating this project and for the opportunity to take their classes.

I would also like to acknowledge Dr. Maria Clark from Carson-Newman College for her encouragement.

Finally, thanks to my parents, George and Eydie, for their support, and to my wife, Guille, for her sacrifice, inspiration, and encouragement.

## ABSTRACT

This dissertation examines the new historical consciousness and the diglossic, intercultural expression that emerged in Hispanic American poetry during the 20<sup>th</sup> Century, specifically regarding Pre-Columbian cultures and the Spanish Conquest. The study shows that poets, like essayists, dramatists, and novelists who have received more critical attention, participated in the formation of a new historical consciousness of Hispanic American origins. Poets rejected the ahistorical cosmopolitanism that had dominated lyrical production since the Hispanic American modernist movement. These writers also rejected traditional European judgments of the Spanish Conquest of Mesoamerica and of the Andean region originating in the chronicles and perpetuated in traditional historiography.

The work of four poets is examined in the transition between literary modernity and postmodernity, according to these two literary periods as established by Óscar Rivera-Rodas. These writers reconsider the validity and worth of indigenous cultures and cosmovisions in intercultural poetry that creates contact and conflict between Western culture and this traditionally devalued root of modern Latin American identity. “Nostalgias imperiales,” a section of *Los heraldos negros* (1918) by César Vallejo, and early works including *Piedra de sacrificios* (1924) by Carlos Pellicer, are considered as avant-garde precursors to this new historical consciousness during literary modernity. During literary postmodernity, *Canto general* (1950) by Pablo Neruda and *Oda a Guatemala* (1953) and *Entonces, comenzó a reinar el azoro* (1961) by Raúl Leiva are analyzed as examples of historical revisionism through poetry.

Since these poets employ a type of hypertextuality, in many cases re-writing and transforming previous historical discourse, the study employs the tools for analysis provided by Gérard Genette in *Palimpsests*. Certain poems are considered as hypertexts that re-write previous hypotexts. I consider pragmatic transformation (in this case, the alteration of historical events), the elimination of traditional motives and the invention of new ones, and the transvaluation of historical figures, such as Cuauhtémoc, Atahualpa, and Francisco Pizarro. As they re-imagine the Spanish Conquest in a very subjective way, these poets also reincorporate Pre-Columbian worldviews, myths, beliefs, and religious and cultural symbols in an attempt to forge a modern Hispanic American identity that values all of its cultural roots.

## ÍNDICE

|                                                                                       |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. La historicidad en la poesía de la postmodernidad .....                            | 1   |
| 2. Los precursores de la conciencia histórica propia .....                            | 14  |
| 2.1 César Vallejo (1892-1938) y sus “Nostalgias imperiales” (1918) .....              | 21  |
| 2.2 La conciencia histórica en la poesía temprana de Carlos Pellicer (1899-1977)..... | 68  |
| 3. La conciencia histórica en la poesía de la postmodernidad .....                    | 115 |
| 3.1 La Conquista en el <i>Canto general</i> (1950) de Pablo Neruda (1904-1973) .....  | 119 |
| 3.2 La Conquista y la conciencia histórica de Raúl Leiva (1916-1975) .....            | 161 |
| 4. Conclusiones .....                                                                 | 220 |
| Bibliografía .....                                                                    | 226 |
| Vita.....                                                                             | 238 |

# 1. La historicidad en la poesía de la postmodernidad

La reconsideración de la historia de América Latina ha sido un enfoque de suma importancia en la literatura desde la década de los 1930. En décadas recientes, la literatura hispanoamericana ha vuelto a la problemática de la Conquista y la Colonia para re-escribir la historia, por ejemplo, en lo que se ha denominado “la nueva novela histórica.” Hasta hoy en día, la crítica ha considerado este repensar de la historia principalmente en la narrativa. Por ejemplo, en *Archival Reflections: Postmodern Fiction of the Americas (Self-Reflexivity, Historical Revisionism, Utopia)*, Santiago Juan-Navarro analiza varias novelas de la postmodernidad<sup>1</sup> hispanoamericana y estadounidense. Juan-Navarro asevera que en estas novelas, “authors aspire to dismantle the dominant political and cultural logic” en obras que

propose to undermine and deconstruct, so that new projects of representation might be constructed on the ruins of the reigning systems. Historiographic metafiction thus appears to be involved in a process of remythologization of the Americas, as a first step in the collective transformation of its sociopolitical and cultural condition. (258-59)

A pesar de que la crítica se ha enfocado principalmente en la novela, esta búsqueda de la identidad histórica profunda y particular<sup>2</sup> también se observa en la poesía y en el teatro

---

<sup>1</sup> En este trabajo, se utilizará el término “postmodernidad” para describir una época de la literatura hispanoamericana que comienza alrededor de 1950. No hay que confundir este término con el posmodernismo hispanoamericano de los años 1900 a 1920, el período que sigue al modernismo hispanoamericano de poetas como Rubén Darío. La postmodernidad será definida más abajo.

<sup>2</sup> A través de este trabajo, utilizo el término “historicista” como sinónimo de “histórico” y en relación a esta búsqueda de una conciencia histórica propia y nueva en la poesía. En este contexto, la poesía “historicista” se refiere

hispanoamericanos de la segunda mitad del siglo XX. Estas producciones poéticas y teatrales pueden considerarse como parte del mismo proceso literario.

En este proyecto, exploraré la historicidad en la poesía hispanoamericana con respecto a la época precolombina y la conquista española a finales de la modernidad y a principios de la postmodernidad. En estas dos generaciones se observará el cambio en la poesía hispanoamericana del cosmopolitismo ahistórico a la historicidad poética.<sup>3</sup> Además, veremos cómo, durante esta época, se manifiesta y se intensifica una tendencia en la lírica continental: la poesía diglósica intercultural.<sup>4</sup> A partir del postvanguardismo, que según Octavio Paz se inicia

---

a aquella obra que alude a la historia hispanoamericana, la recobre y la recrea poéticamente. No me refiero a la tendencia filosófica, el historicismo, con este término, sino sólo al sentido de historicidad de esta poesía.

<sup>3</sup> El modernismo hispanoamericano (1880-1920) y el vanguardismo (1920-1935) tienen como un rasgo principal la ahistoricidad. Es decir, la mayoría de esta poesía, con escasas excepciones como la de José Martí, prefiere hablar de un mundo cosmopolita y universal en lugar de referirse a la tradición histórica propia. En este trabajo, me enfocaré en los poetas que se apartan de ese enfoque cosmopolita y ahistórico para iniciar la historicidad poética. En *El cántaro y la ola: Una aproximación a la poética de Octavio Paz*, Fernández Cozman asevera que en esta nueva poesía,

la hiperespecialización del artista planteada por la poética modernista de Darío es superada por Vallejo, Neruda y Paz. A partir de estos tres poetas se comienza a cuestionar duramente la herencia modernista y se realiza una poesía interdisciplinaria donde asoma una pluralidad de discursos (el histórico, el antropológico) a través de la imaginación poética. El poema es un discurso ficcional, sin duda, pero se alimenta creativamente de la antropología y de la historia. . . . Riqueza que se basa en la diversidad y que exige abrir el poema al discurso de las ciencias sociales y así superar la hiperespecialización del discurso que había reinado en la lírica modernista de Rubén Darío. (101)

<sup>4</sup> En *Tradición oral peruana: Literaturas ancestrales y populares*, Enrique Ballón Aguirre señala, define y delimita “los discursos literarios escritos diglósicos interculturales” en los cuales se observan el contacto, las transferencias mutuas y el conflicto entre la tradición amerindia y la castellana (1: 157). Esta literatura diglósica intercultural se distingue de la literatura monoglósica intracultural castellana y de la literatura monoglósica intracultural amerindia (la tradición oral) (1: 149). Ballón Aguirre explica que

La *diglosia lingüística* . . . caracteriza a la situación sociolingüística peruana derivada del proceso histórico de la colonización española y de la incorporación de la lengua del conquistador y colonizador, el castellano, a las lenguas ancestrales. . . . De ello se desprende, en efecto, el estudio de las consecuencias de la conquista y de los cuatro siglos de colonización donde los sistemas lingüísticos del país entraron en contacto con el castellano, produciéndose la *transferencia* no solo fonético-fonológica y morfosintáctica sino sobre todo *discursiva*, es decir, la presencia en los

hacia 1945 (*Los hijos* 208-09), y tomando en cuenta unas obras antecedentes, examinaré la utilización de la historia de la época precolombina y de la Conquista en la poesía de dos regiones de Hispanoamérica: Mesoamérica y la región andina. Por otra parte, al examinar el contacto entre los discursos histórico, antropológico y poético, procuraré realizar lo que Gérard Genette ha llamado una lectura “palimpséstica,” empleando

la vieja imagen del palimpsesto, en la que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia. . . . El hipertexto nos invita a una lectura racional . . . [una] lectura *palimpsestosa*. . . . Esta lectura relacional (leer dos o más textos en función uno del otro) nos ofrece la oportunidad de ejercer lo que llamaré, usando un vocabulario pasado de moda, un *estructuralismo abierto*. (495-96)<sup>5</sup>

Esta perspectiva crítica se asemeja a la de Julia Kristeva, quien, “invoking examples from literature, art, and music, made the case in essays such as ‘The Bounded Text’ (1980) and ‘Word, Dialogue, Novel’ (1986) that all texts invoke and rework other texts in a rich and ever-evolving cultural mosaic” (Sanders 17). Este estudio destacará que los poetas de estas dos generaciones, al

---

discursos realizados en una lengua peruana de elementos del contenido de otra lengua igualmente peruana, y viceversa. En suma, la transferencia de lenguas tal como la conocemos y vivimos. (1:49-50, énfasis en el original)

Tal contacto, transferencia, intercambio y conflicto también se observan al nivel de la cultura en la literatura hispanoamericana, como Ballón Aguirre precisa sobre el caso peruano: “ya que cualquier literatura es *a la vez* un objeto de lengua y cultura, en nuestras múltiples literaturas colisionan las lenguas y las culturas nacionales registrando el gran espectáculo de las impugnaciones interculturales peruanas en plena ebullición” (2: 461, énfasis en el original). Será mi intención observar y analizar esta “ebullición” intercultural en la poesía andina y mesoamericana de fines de la modernidad y principios de la postmodernidad.

<sup>5</sup> Genette ha denominado este tipo de intertextualidad la hipertextualidad. En esta relación de dos o más textos, Genette reconoce el nivel del hipotexto y del hipertexto: “Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (14).

incorporar, adaptar y alterar el discurso histórico en sus revisiones poéticas, realizan actos políticos y exploran la identidad pluricultural del continente como producto de su historia, fomentando una conciencia histórica propiamente hispanoamericana. Según Julie Sanders en *Adaptation and Appropriation*, este tipo de reescritura muchas veces implica motivos políticos ya que el proceso mismo conlleva la posibilidad de ofrecer perspectivas históricamente marginadas:

the recognized ability of adaptation to respond or write back to an informing original from a new or revised political and cultural position, and by the capacity of appropriations to highlight troubling gaps, absences, and silences within the canonical texts to which they refer. Many appropriations have a joint political and literary investment in giving voice to those characters or subject-positions they perceive to have been oppressed or repressed in the original. (98)

Se vislumbra que el discurso histórico, abarcando los acontecimientos, los símbolos, los mitos y a los actores históricos de la Conquista, constituye un hipotexto sobre el cual los autores proyectan sus idearios. En muchos casos, estos autores vacían las referencias históricas de su sentido tradicional, según las crónicas y la historiografía europea tradicional, para llenar ese vacío con su propia reinterpretación de la historia. Tomando en cuenta las teorías sobre la hipertextualidad de Genette en *Palimpsestos*, estos textos revelan una aproximación hipertextual, o “palimpséstica,”<sup>6</sup> con la cual los autores realizan una transvaloración de la historia y de los

---

<sup>6</sup> Como explica Gerald Prince en su prefacio a *Palimpsests*,

mitos de la Conquista. Por medio de esta transvalorización, el hipertexto toma “un partido inverso al que ilustraba el hipotexto,” buscando “valorizar lo que se había desvalorizado y a la inversa” (459). Es decir, los autores modifican el sistema de valores de los hipotextos históricos y literarios leídos o referidos, valorizando lo desvalorizado o desvalorizando lo valorizado por la historiografía.<sup>7</sup> Esta aproximación a la escritura con el fin de recobrar un sentido de historicidad refleja una relectura de la historia y la realidad histórica de Hispanoamérica. El Coricancha en el Perú y el sitio arqueológico en Tlatelolco (la famosa Plaza de las Tres Culturas de la Ciudad de

---

Gérard Genette puts it well: the object of poetics is not the (literary) text but its textual transcendence, its textual links with other texts. One basic aspect of that transcendence pertains to the palimpsestuous nature of texts. . . . Any text is a hypertext, grafting itself onto a hypotext, an earlier text that it imitates or transforms; any writing is rewriting; and literature is always in the second degree. Now though all literary texts are hypertextual, some are more hypertextual than others, more massively and explicitly palimpsestous. It is that massive and explicit hypertextuality that Genette . . . explores in *Palimpsests*. (ix)

Es mi intención utilizar este método de Genette sólo como una herramienta para el análisis del discurso poético que incorpora textos históricos anteriores.

<sup>7</sup> Entre los diferentes tipos de hipertextualidad señaladas por Genette, principalmente consideraré la transposición y la transformación diegéticas y pragmáticas, la motivación, la desmotivación, la transmotivación, además de la valorización, desvalorización y transvalorización de personajes históricos. La transposición diegética constituye un cambio en el diégesis natural de la acción, en este caso, mezclar acontecimientos que pertenecen al tiempo de la conquista con referencias al siglo XX, por ejemplo, “un movimiento de translación (temporal, geográfica, social) *aproximante*: el hipertexto transpone la «diégèse» de su hipotexto para acercarla y actualizarla a los ojos de su propio público” (*Palimpsestos* 387). La transposición pragmática se define como una “modificación de los acontecimientos y de las conductas constitutivas de la acción,” en este caso de acontecimientos históricos (376). La transformación pragmática es una “modificación del curso mismo de la acción, y de su soporte instrumental,” muchas veces “*con el fin de* transformar su mensaje” (396). La motivación consiste en “introducir un motivo allí donde el hipotexto no lo implicaba, o, al menos, no indicaba ninguno” (410). La desmotivación implica “suprimir o eludir una motivación original” mientras que la transmotivación “procede por sustitución completa, es decir por un doble movimiento de desmotivación y de (re)motivación (por una motivación nueva)” (410). La valorización de un personaje “consiste en atribuirle, por vía de transformación pragmática o psicológica, un papel más importante y/o más «simpático», en el sistema de valores del hipertexto, del que se le concedía en el hipotexto . . . mejorando su estatuto axiológico por medio de una conducta, unos motivos o un valor simbólico más nobles” (432-33). En cambio, la desvalorización de personajes muchas veces intenta “degradarlos sistemáticamente,” desenmascarando a héroes como villanos y revelando sus acciones de manera negativa (449). La transvalorización es “un doble movimiento de desvalorización y de (contra)valorización que afecta a los mismos personajes,” implicando una “sustitución de valores” al “valorizar lo que se había desvalorizado y a la inversa” (459). Además, la transvalorización se define como “toda operación de orden axiológico que afecte al valor explícita o implícitamente atribuido a una acción o a un conjunto de acciones: sea, en general, la serie de acciones, de actitudes y de sentimientos que caracteriza a un «personaje»” (432).

México), construcciones precolombinas sobre las cuales los europeos construyeron templos religiosos, exhiben la función “palimpséstica” de la historia hispanoamericana en la cual una cultura se implantó sobre otra, no reemplazándola.<sup>8</sup> Muchos intelectuales, como Octavio Paz y José Emilio Pacheco en el caso de México, han precisado un concepto similar de la historia hispanoamericana. En *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz declaró que “[c]ualquier contacto con el pueblo mexicano, así sea fugaz, muestra que bajo las formas occidentales laten todavía las antiguas creencias y costumbres. Esos despojos, vivos aún, son testimonio de la vitalidad de las culturas precortesianas” (98). Similarmente, como explica Sonia García García sobre la perspectiva histórica de Pacheco, “la historia no encarna la fluidez del río que nunca es el mismo; es como el lago en que se asienta la ciudad de México: un sueño de lodo estratificado” (727). De hecho, a través del continente, civilizaciones sucesivas se han construido sobre las instituciones y estructuras de las anteriores. Estos autores reflejan tal estratificación histórica en la forma y contenido de sus obras. Por un lado, este conjunto de textos poéticos reconsidera la alteración de la cosmovisión y las instituciones sociopolíticas prehispánicas por el sistema colonial impuesto; pues este proceso de conquista cultural intentó vaciar y desplazar el sistema simbólico indígena. Por otro lado, algunos textos buscan una reconfiguración del pensamiento simbólico ancestral del ser latinoamericano contemporáneo al reincorporar símbolos de la cosmovisión indígena silenciada y marginada por la historiografía tradicional. Varios de los autores que estudiaremos intentan emanciparse de las interpretaciones históricas impuestas por la

---

<sup>8</sup> Como señaló Fernando Ortiz en 1940 en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, se ha operado a lo largo de los siglos un proceso de transculturación, de influencias y de transferencias mutuas entre la cultura occidental, la indígena y la africana (80).

tradición historiográfica para formular y proyectar una visión propia de la Conquista y de las culturas precolombinas. El presente estudio sondeará las relaciones hipertextuales entre estas producciones poéticas, las crónicas y otras obras históricas, además de explorar los motivos de este acercamiento intertextual e intercultural a la poesía. Asimismo, cuando sea posible, pondrá estas producciones literarias en diálogo con la historiografía revisionista reciente sobre la Conquista, sobre todo el trabajo de historiadores como Matthew Restall en *Los siete mitos de la conquista española*, entre otros. De esta forma, se observará la transvaloración en las obras literarias para revelar el pensamiento histórico y revisionista de cada poeta. A través de este estudio, pretenderé aclarar la búsqueda poética de identidad y de autodefinición a base de la interpretación propia de la historia continental que llega a fruición en las décadas de los 1950 y los 1960.

Jorge Enrique Adoum, uno de los poetas de la postmodernidad que fomenta esta conciencia histórica propia, ha descrito la huella que la Conquista dejó en el ser hispanoamericano moderno: “En el espíritu del pueblo al que pertenecemos hay algo como una inseguridad ontológica, un resentimiento latente y duradero que viene de la Conquista” (*Obras (in)completas* 2: 129). En definitiva, la conquista española constituyó un eje de cambio para el continente. Las culturas, los espacios simbólicos y las instituciones sociales oriundos se vieron asaltados por la cultura occidental en su intento de imponerse en lo que los europeos designaron el “nuevo mundo.” Durante los siglos de la Colonia, sucedió un proceso lento de imposiciones culturales que, aunque no derrumbaron del todo el mundo indígena, no fue por falta del intento.

Por otra parte, la Colonia representó para las letras del continente un período largo de dependencia literaria e intelectual. Aún la independencia política de España en el siglo XIX no representó un apartamiento de los modelos políticos, sociales e intelectuales de Occidente. La independencia intelectual no empezó a lograrse hasta lo que se ha denominado la modernidad literaria.<sup>9</sup> La modernidad en las letras hispanoamericanas trajo consigo un cuestionamiento profundo de los fundamentos tradicionales impuestos por el mundo occidental. Según Óscar Rivera-Rodas, la modernidad literaria reaccionó ante ese pasado colonial

cuando las operaciones de represión ideológica de la conquista avasallaron y destruyeron el pensamiento nativo a fin de despoblarlo y sustituirlo por la creencia y la retórica de los conquistadores. Esa creencia y su retórica fueron rechazadas por el pensamiento de la modernidad. Si bien en el primer cuarto del siglo XIX se produjo la emancipación política, una verdadera emancipación intelectual no empezó antes de la modernidad, y su avance ha sido lento y parcial. (“Modernidad y postmodernidad” 460)

A pesar de su rechazo de la tradición impuesta, la modernidad, en su profundo escepticismo ante la falibilidad de la poesía<sup>10</sup> como instrumento de conocimiento (o de autoconocimiento), no logró

---

<sup>9</sup> Entiendo por la modernidad literaria el modernismo (1880-1920) y el vanguardismo (1920-1950), el gran período cosmopolita en las letras hispanoamericanas.

<sup>10</sup> La “falibilidad de la poesía” es un concepto introducido por Rivera-Rodas en *La poesía hispanoamericana del siglo XIX* dentro de lo que considera la “teoría modernista de la poesía” (263-65). Rivera-Rodas señala que la falibilidad de la poesía ha sido en el modernismo crisis y, al mismo tiempo, fuente de su propia existencia. El lenguaje ha dado cuenta de su propia fractura interior, originada en la fractura de la relación entre el signo lingüístico y las cosas. . . . La conducta fenoménica del modernismo explica la índole de este mismo estilo: la búsqueda del conocimiento de las cosas ha dado lugar a constelaciones imaginativas, es decir, a la multiplicación de signos en busca de su unidad singular

solucionar ese efecto latente de la Conquista en la identidad hispanoamericana. La postmodernidad<sup>11</sup> literaria en Hispanoamérica, como un período de auto-reflexión, de autoconocimiento y de búsqueda y construcción de la identidad propia, continúa el proyecto de emancipación intelectual de la modernidad. La reinterpretación de la historia desde un punto de vista propio es clave para el advenimiento de este período intelectual.

El acercamiento crítico de este trabajo también proviene de la periodización propia de la literatura hispanoamericana que la divide en tres grandes etapas: la colonial, la cosmopolita y la nacional.<sup>12</sup> Esta periodización literaria, propuesta por primera vez por José Carlos Mariátegui, constituye “an obvious antecedent to Latin American criticism’s return, in the 1970s, to the focus on the historical and cultural specificity of the continent” (D’Allemand 15). Críticos e intelectuales como Roberto Fernández Retamar, Ángel Rama, Alejandro Losada y Antonio Cornejo Polar retomaron el acercamiento de Mariátegui para profundizar “an autonomous Latin

---

con el referente. De ahí que una de las características del lenguaje modernista sea la pluralidad referencial, derivado del citado concepto de la falibilidad de la poesía como medio de conocimiento.

El modernismo tiene la certidumbre de que la poesía falla en su intento de comunicar la realidad. (341)

<sup>11</sup> La postmodernidad hispanoamericana “se inicia hacia 1950 en un desarrollo que aparentemente no termina a fines del siglo XX” (Rivera-Rodas, “Modernidad y postmodernidad” 448). Los rasgos principales del pensamiento de la postmodernidad son el autoconocimiento, la consideración de la identidad y la alteridad, la emancipación literaria de la tradición europea, la búsqueda de la desalienación de la conciencia individual y de la conciencia organizada y la conciencia de una identidad cultural propia (456-64). Mientras que la modernidad “se había distanciado, elitista de la cultura de masas” y revela “cierta ausencia de compromiso con la realidad social y con la historia,” la postmodernidad “muestra obviamente su compromiso con su sociedad y con su historia” (467).

<sup>12</sup> El período colonial (desde los principios de la Colonia hasta 1880) refiere a las letras anteriores al modernismo hispanoamericano que, aún después de la independencia política a principios del siglo XIX, siguió en gran parte los modelos occidentales tanto al nivel del pensamiento como al nivel estilístico. El período cosmopolita (1880-1950), abarcando el modernismo y el vanguardismo, corresponde con lo que llamaremos la modernidad literaria. Es un período cosmopolita, universal y en gran parte ahistórico, pero en el cual se cuestionan las doctrinas occidentales. El período nacional (1950 al presente) corresponde con la postmodernidad literaria, una etapa historicista de autoconocimiento y de búsqueda y expresión de la identidad propia.

American criticism” (D’Allemand 9) no basada en modelos y criterios foráneos con una preocupación “for the understanding of the literary phenomenon in its historical and socio-cultural articulations . . . which emphasize[s] the complexity of the cultural sphere” (5). Es mi creencia que conviene estudiar la literatura hispanoamericana, que ha luchado tanto por su emancipación de los modelos occidentales, fuera de los moldes y periodización de esa tradición. El análisis de poesía de conciencia histórica escrita durante la transición entre el cosmopolitismo y el período nacional nos permitirá observar y juzgar un paso esencial en el proceso mismo de la fundación de una literatura propia: la reinterpretación de los orígenes complejos de los países de América Latina fuera de los marcos axiológicos de la historiografía europea tradicional.

Ante el vacío de identidad dejado por la Colonia, estos poetas de la postmodernidad intentaron revalorizar y recuperar sus raíces perdidas y desvalorizadas:

La categoría identidad/alteridad fue una estructura fundamental en los orígenes del pensamiento hispanoamericano de la Postmodernidad, lo cual implicaba someter a un cuestionamiento radical el concepto tradicional de identidad. El origen, o la raíz, o el significado de lo hispanoamericano había permanecido irrecuperable (ausente) tras la destrucción cultural de la invasión europea y la imposición de la Colonia en el siglo XV. De ahí la urgencia de su búsqueda. Permanecía, también desde la misma Colonia, como una alteridad marginada: ausente, pero por el vacío dejado siempre presente, como la parte en sombras y mal conocida de la propia identidad. Re-pensar la identidad en relación con esa

alteridad, desde una posición histórica en la segunda mitad del siglo XX, tuvo resultados tan fecundos como originales. Latinoamérica no podía seguir considerándose una provincia europea, puesto que es y ha sido siempre otra realidad diferente. (Rivera-Rodas, “Modernidad y postmodernidad” 458)

Este pensamiento nuevo requirió que volvieran a las interpretaciones tradicionales de la Conquista para elaborar una interpretación propia de la historia hispanoamericana. Los poetas del presente estudio inician su obra durante la modernidad. Por eso, un motivo de este análisis será observar el desarrollo de la temática de la época precolombina y de la Conquista en la poesía escrita durante la transición de la modernidad a la postmodernidad. El estudio constará de dos secciones principales: la primera sobre los precursores de la corriente historicista durante la modernidad (poetas nacidos antes de 1900) y la segunda sobre la generación historicista durante la postmodernidad (poetas nacidos después de 1900). De cada generación, he elegido a dos poetas representativos: uno nacido al principio de su generación y otro nacido cerca del final. Además, en un intento de presentar una visión amplia de esta corriente poética continental, en las dos generaciones he seleccionado a un poeta de la región andina y a otro de Mesoamérica.<sup>13</sup>

Entre los poetas precursores, he escogido a César Vallejo (Perú, 1892-1938) y a Carlos Pellicer (México, 1899-1977). Con respecto a Vallejo, estudiaré los inicios de la reinterpretación propia de la historia en la sección titulada “Nostalgias imperiales” de *Los heraldos negros* (1918) porque considero que su discurso diglósico intercultural revaloriza las raíces incaicas en una búsqueda de identidad andina moderna. Después, analizaré la poesía juvenil de Pellicer,

---

<sup>13</sup> En ambas regiones se originaron las culturas ancestrales más propias de Hispanoamérica.

enfocándome principalmente en *Piedra de sacrificios* (1924) como una obra temprana de la conciencia histórica propia, que es también precursora del *Canto general* (1950) de Pablo Neruda.

Entre los poetas historicistas de la postmodernidad, estudiaré la obra poética de Pablo Neruda (Chile, 1904-1973) y de Raúl Leiva (Guatemala, 1916-1975). En el *Canto general* (1950) de Neruda, analizaré la recreación de la historia de la conquista de la región andina en la sección titulada “Los conquistadores,” observando la desvalorización y valorización de personajes históricos. Estudiaré similarmente la sección de *Oda a Guatemala* (1953) en la cual Leiva recrea y reinterpreta la conquista de Mesoamérica. Finalmente, analizaré *Entonces, comenzó a reinar el azoro* (1961), también de Leiva. Este texto es una recreación poética del famoso libro de historia, *Visión de los vencidos*, en el que Miguel León-Portilla reúne testimonios indígenas de la conquista de México.

Como afirma Rivera-Rodas sobre la postmodernidad, “era necesario reconocer ajeno el círculo europeo, e identificar lo propio. Si el proceso de la invasión y colonización iniciado en el siglo XV fue un sometimiento . . . proceso claramente enajenante, la Postmodernidad impulsa la desalienación del ser y de la cultura en este continente” (“Modernidad y postmodernidad” 463). Allí radica lo que une a los diversos poetas del presente estudio: este proceso de redefinir la identidad hispanoamericana a partir una toma de conciencia sobre su historia problemática. Vallejo, Pellicer, Neruda y Leiva son cuatro poetas de generaciones distintas cuya obra ha sido de suma importancia para la fundación de la literatura nacional hispanoamericana. Al elaborar

una conciencia histórica propia y nueva, estos poetas han fomentado una literatura propia en ciernes que busca la emancipación de las imposiciones foráneas, gracias a su esfuerzo por recuperar la historia regional y convertirla en tema de su poetización.

## 2. Los precursores de la conciencia histórica propia

Desde el siglo XVI hasta el modernismo, el sujeto enunciador de la literatura hispanoamericana fue un sujeto colonizado por la tradición castellana. Con la Conquista, la imposición de la cultura española trajo consigo todo un sistema cultural y literario que, hasta el modernismo, produjo enunciadores y enunciados que sufrieron una colonialidad del saber y de la expresión. Tomando en cuenta la periodización europea tradicional, los sujetos renacentistas, barrocos, neoclásicos y románticos en gran parte reprodujeron esa tradición ajena en la literatura escrita en Hispanoamérica. Su pensamiento y expresión reflejaron las ideologías, las doctrinas, la religión católica y la metafísica cristiana en un castellano impuesto. Para los 1880, este gran período colonial da lugar a un segundo período cosmopolita (la modernidad) que dura hasta alrededor de 1950 cuando surge la literatura hispanoamericana propiamente nacional (la postmodernidad).

El cosmopolitismo hispanoamericano, que incluye el modernismo entre 1880 y 1920 y el vanguardismo entre 1920 y 1950, es un período de paradojas grandes ya que se logra una descolonización intelectual de la tradición castellana para asumir un colonialismo plural y voluntario. En “Literatura de fundación,” en su colección de ensayos *Puertas al campo*, Octavio Paz señala que

[a] fines del siglo XIX la literatura hispanoamericana cesa de ser un reflejo de la española. Los poetas “modernistas” rompen bruscamente con el modelo peninsular. Pero no vuelven los ojos hacia su tierra sino hacia París. Van en busca

del presente. Los primeros escritores hispanoamericanos que tuvieron conciencia de sí mismos y de su singularidad histórica fueron una generación de desterrados.

(18)

La poesía modernista ejemplar encierra constelaciones complejas de referencias intertextuales a la literatura y al arte de tradiciones diversas. Esto refleja el hecho de que, con el modernismo, el sujeto enunciador colonizado por la tradición castellana se ha vuelto un lector de tradiciones diversas y un experto profesional del lenguaje y del arte internacional.

Por eso, gran parte de la poesía modernista es ahistórica con respecto a la historia propiamente hispanoamericana. Los pocos ejemplos de poesía modernista que reflexiona y explora la historia hispanoamericana particular demuestran un acercamiento exótico a los temas indígenas y a la Conquista. Además, los poetas interpretan la época precolombina y la Conquista según la misma axiología discriminatoria de la historiografía europea tradicional. Quisiera mencionar dos ejemplos sin detenerme en el análisis. En *Tabaré* (1888), el poeta uruguayo Juan Zorrilla de San Martín (1855-1931) mezcla el sentimentalismo romántico y el exotismo histórico con nuevas técnicas poéticas del modernismo. Al narrar la conquista de los indígenas charrúas, sigue casi al pie de la letra los prejuicios y las interpretaciones tradicionales de la Conquista. Gran parte del poema hoy en día sería considerada racista. Por otro lado, en *Alma América* (1906), el peruano José Santos Chocano (1875-1934) demuestra este mismo acercamiento exótico a la temática indígena y a la Conquista, también siguiendo la historiografía europea tradicional. En poema tras poema, queda claro que Chocano prefiere la tradición europea sobre la

indígena que sólo aprecia por su valor exótico, como vestigio de un pasado remoto.

Acontecimientos como el centenario de la Independencia y la revolución mexicana provocaron un repensar de la historia propia en Hispanoamérica. Sin embargo, este repensar histórico tarda en introducirse en la temática del discurso poético. Durante estos años, surge el vanguardismo que se divide en dos fases: el vanguardismo entre 1920 y 1935 y el postvanguardismo entre 1935 y 1950. Este movimiento sigue con el proyecto de descolonización y de independencia intelectual de la tradición estrictamente castellana que empezó con el modernismo. Volviéndose aún más universales, muchos vanguardistas se vacían de toda tradición en un intento acrático de crear su propio mundo y su propio lenguaje poético. Así afirma Fernández Retamar al explicar que, durante esta primera etapa vanguardista, “la poesía era la pura creación de otra realidad” (“Situación actual” 92-93). Por lo general, los enunciados de los poetas vanguardistas se caracterizan por un sinsentido y una deformación del lenguaje. Sin embargo, sus enunciados absurdos cobran un sentido al tomarse en cuenta la historia de un mundo volviéndose más y más caótico con la primera guerra mundial y las revoluciones sociales. Ante el sinsentido de la historia y de la realidad social, la mayoría de los enunciados y enunciadore de la primera etapa vanguardista se vacían de historicidad. Su discurso vuelve sobre sí mismo con una reflexividad discursiva marcada. Este proyecto vanguardista constituye una experimentación con el lenguaje que llega hasta el extremo de la incomunicación y del silenciamiento, además de ser una reconsideración y una deconstrucción del sistema cultural

occidental impuesto a partir de la Conquista.<sup>14</sup>

Según afirma Fernández Retamar en “Sobre la vanguardia en la literatura latinoamericana,” este espíritu descolonizador del vanguardismo rechazó, haciendo eco de Mariátegui, “el absoluto burgués” (156):

. . . [E]sa ‘befa del absoluto burgués’ que señalaba agudamente Mariátegui como ‘el sentido revolucionario’ de la vanguardia, tendría para la América Latina consecuencias notables. . . . Esa exaltación del arte de países colonizados, en el momento en que el mundo oficial burgués proclamaba y practicaba el imperialismo . . . la extensión de la supuesta civilización a la no menos supuesta barbarie, implicaba evidentemente un repudio del absoluto burgués. . . . [P]ara nosotros, en la América Latina, suponía, además, el reconocimiento de valores nuestros. . . . [L]levaría a subrayar los valores de ‘Indoamérica,’ y, en general, los valores americanos genuinos, acallados o minimizados hasta ese momento por el arte de inspiración burguesa. Ya no se trataba de hablar generosamente *de* los

---

<sup>14</sup> En *La modernidad y la retórica del silenciarse*, Rivera-Rodas describe el discurso y el pensamiento vanguardistas de esta forma:

Esta conciencia poética hispánica de la modernidad articula su expresión—con todo lo que implica su lógica, su imaginación y su emoción—no antes de su escritura sino en la instancia de la misma porque su experiencia procede de ella. Su origen es el texto que su propia escritura produce a partir de una compleja intertextualidad en que son leídos los escritos de la tradición que deconstruye. Por eso, este pensamiento poético es una lectura crítica de los textos de la cultura del pasado, en un intento de interpretarlos sobre la base de una relación actual (rescatada en la instancia de la enunciación) y existencial con el lenguaje. Esta perspectiva crítica le ha llevado a fracturar la cosmovisión y el conocimiento ya convenidos, a refutar los principios de la verdad y de las descripciones supuestamente realistas, a descubrir la ausencia de certeza en las mismas, y darse a la tarea de pensar lo impensado y a forjar con su escritura una ardua retórica constituida por conjeturas, hipóstasis, aporías, sofismas y paradojas, que se define como una retórica del silenciarse. (10-11)

negros (como la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda en su novela *Sab*, de 1841) o *de* los indios (como la peruana Clorinda Matto de Turner, en su novela *Aves sin nido*, de 1889), sino de hablar *como* negros, *como* indios, *como* los mestizos raciales y culturales que somos. (156-57, énfasis en el original)

Para Fernández Retamar, allí radica el “papel catalizador” del vanguardismo en la obra de autores que “dan voz al indetenible proceso de liberación nacional” (157):

[E]llos inauguran la literatura latinoamericana realmente nueva. . . . [L]o mejor de la vanguardia latinoamericana, no puede ya ser señalado como ejemplo de una literatura dependiente, sino como expresiones en el camino hacia lo que Martí . . . había llamado ‘la segunda independencia’ de nuestra América, la verdadera, total independencia. (158)

El postvanguardismo de 1935 a 1950 regresa a la temática propiamente hispanoamericana en un discurso que se desarrolla hacia la poesía intercultural que busca una conciencia histórica propia. En “Situación actual de la poesía hispanoamericana,” escrito en 1957, Fernández Retamar ya reconoció este cambio en la poesía de conciencia histórica, señalando que “frente al frecuente pintoresquismo de la generación previa, ésta [la postvanguardista], ni ha rehuido la búsqueda de lo nacional . . . ni ha continuado señalando las notas evidentes. . . . [H]a buscado la osamenta espiritual, metafísica, de las nacionalidades” (105). Este enfoque del postvanguardismo en la identidad histórica profunda, la vuelta a la realidad propia después del colonialismo plural y voluntario del cosmopolitismo, es de suma

importancia. Conduce la lírica hacia la tercera etapa de la periodización propia de la literatura hispanoamericana: la literatura nacional posterior a los años 1950 durante la postmodernidad. Esta literatura propia no rechaza la base de la poesía desde el modernismo, ya que las mejores obras del período cosmopolita se basaban en un esfuerzo de descolonización que continúa hasta en la lírica contemporánea. Estos poetas comienzan, de acuerdo con Fernández Retamar, “una búsqueda oscura y profunda de lo esencial de nuestras patrias” (“Situación actual” 100). Como veremos en este capítulo, el discurso diglósico intercultural de César Vallejo y el sentido de historicidad de Carlos Pellicer, ya desde las primeras décadas del siglo XX, prefiguran una conciencia histórica nueva, intercultural, que se manifestará en la literatura propiamente nacional de la postmodernidad.<sup>15</sup>

Para este capítulo, he seleccionado a dos poetas de la modernidad nacidos antes de 1900, pero cerca a esa fecha: el peruano César Vallejo (1892-1938) y el mexicano Carlos Pellicer (1899-1977). Analizaré la obra de estos dos poetas de la época cosmopolita que prefigura la conciencia histórica nueva del postvanguardismo y de la postmodernidad. Me enfocaré en su poesía más temprana, escrita entre los 1910 y los 1920. A esta generación precursora de la poesía con un sentido profundo de la historicidad propia se podría añadir a Jesús Lara (1898-1980), erudito boliviano que no sólo estudió la lírica quechua precolombina sino también escribió poesía propia que incorpora aspectos de esa tradición. En 1927, Lara publicó *Aráwiy, arawiku*,

---

<sup>15</sup> El mismo Fernández Retamar afirma que “[e]s verdad que algunos poetas anteriores habían preludiado ya, en cierta forma, esa nueva manera de concebir el aliento nacional: mencionemos de nuevo al mejor Borges, a Molinari . . . al definitivo César Vallejo. En ellos está presente ya esa voracidad por un sentido más hondo de la patria, que se manifiesta en un rostro, en una palabra: y que nos revela la realidad” (“Situación actual” 106).

obra republicada en 1964 bajo el título *Khatira y Ariwaki: Égloga quechua*. En esta obra diglósica e intercultural, Lara mezcla ciertos aspectos estilísticos y temáticos de la lírica quechua con una técnica poética moderna y un género occidental: la égloga. Desafortunadamente, la limitación del presente estudio sólo me permite mencionar la obra de este poeta casi olvidado por la crítica literaria. Vallejo, Pellicer y Lara escribieron a contracorriente durante la etapa cosmopolita. Mucha de su poesía no sólo revela una conciencia histórica nueva, enfocándose en la tradición propia, sino también demuestra una axiología menos discriminatoria y un acercamiento más profundo a la temática indígena. Los dos poetas se preocupan por la identidad hispanoamericana con sus raíces culturales diversas, su pluriculturalidad, sin valorizar una sobre la otra como poetas anteriores. Finalmente, producen un discurso diglósico e intercultural que reintegra a la lírica hispanoamericana moderna aspectos de la poesía y de las cosmovisiones precolombinas desplazadas por la Colonia.<sup>16</sup> En la obra poética de Vallejo y Pellicer se

---

<sup>16</sup> En “La intercultura peruana: lenguas, literaturas y educación,” Enrique Ballón Aguirre precisa este fenómeno linguoliterario en el caso de la región andina:

La diglosia linguoliteraria se ocupa, en cambio, del fenómeno que caracteriza a la situación sociolingüística peruana derivada del proceso histórico de la colonización española y de la incorporación de la lengua del conquistador y colonizador, el castellano, a las lenguas ancestrales. Por eso la diglosia linguoliteraria estudia, en lo que le corresponde, las consecuencias de esa invasión y de los cuatro siglos de esa dominación linguocultural en que los sistemas lingüísticos ancestrales del país entran en contacto con el castellano, produciéndose la interferencia lingüística tal como la conocemos y vivimos, no sólo fonético-fonológica o morfo-sintáctica sino semántica y semiótica, es decir, la intervención constante especialmente en los discursos literarios realizados en una determinada lengua peruana de elementos del contenido de otra y viceversa. (249-50)

Este tipo de discurso diglósico intercultural es más común en la región andina, como se observará en la poesía de César Vallejo. Sin embargo, con respecto a la poesía intercultural de Carlos Pellicer, será mi objetivo analizar este fenómeno linguocultural en la literatura mexicana.

observarán el contacto, las transferencias mutuas y el conflicto linguocultural entre el superestrato castellano y el sustrato ancestral al nivel discursivo, y sobre todo, al nivel cultural.<sup>17</sup>

## 2.1 César Vallejo (1892-1938) y sus “Nostalgias imperiales” (1918)

César Vallejo, un poeta de la modernidad literaria, publicó *Los heraldos negros* en 1918. En la sección titulada “Nostalgias imperiales,” el poeta sale del mundo cosmopolita al cual pertenecen la mayoría de sus contemporáneos para enfocarse en la tradición y la historia propias. Este nuevo sentido de historicidad durante la modernidad hará posible que durante la postmodernidad surja la literatura original y propiamente hispanoamericana. Vallejo ya planteaba una estructura problemática pero clave en el pensamiento de la postmodernidad sobre la identidad hispanoamericana: la identidad versus la alteridad. Rivera-Rodas explica que

la alteridad y la diferencia sostienen al pensamiento de la Postmodernidad latinoamericana en su tarea de construir el sentido de su época. Pero esta nueva etapa constructiva pudo realizarse sólo después de la gran tarea de deconstrucción operada por la modernidad que mostró la ausencia de sentido en las concepciones

---

<sup>17</sup> En el caso del Perú, Ballón Aguirre explica los conceptos del superestrato castellano y el sustrato de las lenguas y las literaturas ancestrales:

(a) el *superestrato* o estrato lingüístico castellano llegado como lengua importada con sus diversas expresiones escritas, entre otras la literaria, por las condiciones históricas derivadas de la conquista y la colonia e introducido—más bien, impuesto sin oposición ni miramientos—en las áreas ocupadas por las culturas ancestrales con las cuales coexiste perennemente en una relación de dominación heteroglósica e institucional oficial. . . . (b) el *sustrato* o estamento linguoliterario fundamental, constituido por las lenguas ancestrales peruanas y sus literaturas, las mismas que debido a las razones históricas antedichas, se han visto obligadas a ceder su lugar linguoliterario original de relación y cultura plenas (quechua, tupino, tucano, etc.) a la lengua impuesta o predominante y a la literatura escrita castellana de orden normativo y hasta académico. (“Intercultura peruana” 255, énfasis en el original)

metafísico-teológicas tradicionales, con grandes vacíos de significación.

(“Modernidad y postmodernidad” 459)

A través de su obra poética, Vallejo deconstruye la identidad andina, creando, a partir de su búsqueda y análisis de raíces diversas, una poesía intercultural en la que observamos la diglosia literaria.<sup>18</sup> Así ha escrito Cintio Vitier de *Los heraldos negros*:

ese libro híbrido, en que se mezclan poemas incipientes derivados de un modernismo o posmodernismo ‘de escuela,’ con visible influencia de Darío, Herrera y Reissig, Lugones, y poemas absolutamente personales. . . . Las raíces de esta poesía están en un gnosticismo del hambre, la orfandad y la agonía. Una piedad esencial la sustenta: la fusión del misticismo indígena y el misticismo hispánico encarnados en una persona americana universal. (7-8)

Por otra parte, Fernández Cozman asevera en *El cántaro y la ola* que esta poesía intercultural de Vallejo opera al nivel de la cosmovisión y al nivel de la lengua. Al nivel de la lengua, produce “un código híbrido” en el cual “se mezclan los aportes de las culturas tradicionales con los que vienen de Europa. . . . En otras ocasiones, se produce una resemantización de alguna palabra debido al impacto de un referente que remite al mundo prehispánico” (73). Asimismo, Vallejo trabaja al nivel de la cosmovisión, produciendo poemas en los cuales, por ejemplo, “se asume la

---

<sup>18</sup> Utilizo estos términos, la producción literaria intercultural y la literatura diglósica, según los criterios de Ballón Aguirre ya referidos en la introducción. Ballón Aguirre también distingue entre los diversos tipos de discursos literarios que empleó Vallejo en su obra. Para este análisis de “Nostalgias imperiales,” me enfoco en poemas de Vallejo que “pertenecen a la formación literaria diglósica superestrato-sustrato,” textos que combinan las tradiciones lingüísticas y culturales de la gente castellana y de la gente quechua (*Tradición oral* 1: 101). En estos poemas, “el enunciador de esos objetos-discursos del hacer literario peruano es la formación literaria emergente con ciertas propiedades formales” (1: 101).

reciprocidad<sup>19</sup> andina como fundamento de una visión del mundo andina,” claras “evidencias de la poética de la interculturalidad en el ámbito de los códigos ideológicos” (74). A lo largo de la sección, Vallejo expresa su nostalgia<sup>20</sup> por un pasado de dicha perdida y lamenta la alienación cultural provocada por la historia de la colonización de la región andina. Cada poema de la sección nos presenta a un sujeto cultural que siente agudamente el destierro, paradójicamente, dentro de su propia patria. Al producir un discurso heteroglósico e intercultural que refleja la realidad social de su país, Vallejo compromete al lector en la decodificación de sus poemas herméticos.<sup>21</sup> En esta sección, principalmente consideraré *Los heraldos negros* como texto precursor de obras poéticas que fomentan una conciencia histórica propia y nueva durante la

---

<sup>19</sup> Según Juan Ansión en *Desde el rincón de los muertos: El pensamiento mítico en Ayacucho*, [t]oda la organización social andina se basa sobre el principio de la reciprocidad. Si el rico pudo llegar a serlo, no es solamente porque es trabajador, sino porque los otros trabajan para él. Está, entonces, en la obligación de retribuir este servicio, distribuyendo una parte de sus bienes. . . . Esta moral de la solidaridad está ligada a la conciencia de que la producción, fruto de la tierra que da sin medir, es el resultado de toda una organización social. (120)

En su análisis de relatos míticos andinos, Ansión también encuentra que la reciprocidad sirve como una base de la moralidad en esta sociedad:

Encontramos en nuestros textos, junto al incesto, los tres pecados importantes de la tradición andina, según el clásico dicho: *ama suwa, ama llulla, ama qilla* (no robes, no mientas, no seas ocioso). Estos cuatro pecados señalan cuatro aspectos de la falta de reciprocidad en las relaciones sociales:

- *el robo*, es la falta de reciprocidad en el intercambio de bienes;
- *la mentira*, es la falta de reciprocidad en el intercambio de información;
- *la ociosidad*, es la falta de reciprocidad en el intercambio de fuerza de trabajo;
- *el incesto*, es la falta de reciprocidad en el intercambio de los hijos e hijas para el matrimonio.

Estos cuatro niveles de reciprocidad son fundamentales para la organización social andina. (161, énfasis en el original)

<sup>20</sup> Como señaló Mariátegui, “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” (261).

<sup>21</sup> En *La poética de César Vallejo*, Ballón Aguirre señala esta dialéctica que informa la obra de Vallejo. Su poesía es un “un trabajo literario (concepción de la literatura como trabajo) en que el autor-lector (Vallejo autor, lector de su propia escritura) se presenta a su lector real, desde su virtualidad, haciendo de él, no más un puro consumidor sino un productor de textos” (19). En los textos del poeta, “la dialéctica de los sujetos comunicantes compromete al interlocutor (Vallejo, autor-lector de su escritura) y al decodificador” (21).

postmodernidad. La sección titulada “Nostalgias imperiales” constituye un antecedente de la historicidad “antropológica” en la poesía hispanoamericana de los 1950 y 1960.

Ya en 1928, José Carlos Mariátegui había escrito que *Los heraldos negros* “es el orto de una nueva poesía en el Perú” (259) pues Vallejo “se presenta, en su arte, como un precursor del nuevo espíritu, de la nueva conciencia” (266). Asimismo, Mariátegui señaló que en esta obra renovadora de rasgos modernistas y vanguardistas,

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. (260)

La mayoría de los contemporáneos de Vallejo soslayan esta temática indígena o la tratan de una forma exótica. Es decir, para muchos poetas mestizos modernos que asumían la identidad occidental, lo indígena constituía una alteridad externa: el otro menospreciado. En cambio, en su tarea deconstructiva de la identidad peruana, Vallejo aborda la temática ancestral en toda su complejidad, explorando la realidad heteroglósica y pluricultural de la sociedad peruana.

Además, sondea (pero no soluciona) la problemática de la alteridad como un fenómeno interno a la identidad hispanoamericana.<sup>22</sup> Más recientemente, Antonio Cornejo Polar ha aclarado que

---

<sup>22</sup> Rivera-Rodas explica que “[p]ara el hispanoamericano será una necesidad encontrar la diferencia propia dentro de la tradición occidental a la que se mantuvo ligada; no para negarla sino para distinguirse de ella: descubrir la *alteridad* en sí mismo y afirmar a la vez su *identidad*, tensión que abrirá en su conciencia una dimensión intra e

“desde su origen mismo, la poesía vallejiiana se instala en un doble espacio y en un doble tiempo” donde “se entretajan complejos y enriquecedores procesos transculturales” (“Vallejo: mestizaje” 92).

A partir de estas reflexiones críticas, queda por precisar el discurso diglósico intercultural que expone la voz poética en la sección titulada “Nostalgias imperiales.” Se trata de una voz propia en una instancia enunciativa representativa de un ser mestizo moderno que oscila entre el espacio simbólico indígena y el espacio simbólico occidental. Revaloriza la raíz menospreciada en su análisis deconstructivo de la región andina moderna. El sujeto emisor de los poemas se encuentra vacilando entre varios tiempos y discursos, tomando una variedad de posiciones contradictorias con respecto a su materia. Como observa Cornejo Polar en *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, en discursos como el de Vallejo se notan un sujeto “disperso, complejo, múltiple . . . fluido” (19) que emite su discurso desde “una realidad hecha de fisuras y superposiciones, que acumula varios tiempos en un tiempo” (20). En esta sección, sondearemos la poética y la identidad del sujeto emisor que oscila entre la identidad/alteridad occidental y la identidad/alteridad indígena en “Nostalgias imperiales.”

Notamos en *Los heraldos negros* una preocupación fundamental por la identidad andina y continental ante el modelo de la modernidad occidental. La tradición andina autóctona y la tradición occidental entran en diálogo a través de los poemas personales de “Nostalgias

---

intersubjetiva de constante oscilación dialéctica entre la separación y la re-unión o re-conocimiento” (“Modernidad y postmodernidad” 458, énfasis en el original).

imperiales.” Juan E. De Castro enfatiza el juicio de Mariátegui que “modernity and indigenismo are compatible and in the context of Perú, linked” y que “Amerindian characteristics determine Vallejo’s modernity” (79-80). No obstante, Cornejo Polar ha destacado que el enfoque indígena de Vallejo en “Nostalgias imperiales” se manifiesta en “una retórica incaísta” que “remite la experiencia del ayer a un horizonte arqueológico” (“Vallejo: mestizaje” 92). En este discurso, Vallejo deconstruye la identidad andina moderna, remitiéndose a lo que permanece del pasado prehispánico, en gran parte perdido, para *intentar* una auto-definición que revalorizara aquella tradición autóctona. En “De la función simbólica del mundo indígena,” Luis Villoro pone de relieve este enfoque indígena que notamos en “Nostalgias imperiales:” reconocer “el mundo precolombino,” no “como un bien pasado, asunto de museos, sino reintegrarlo en alguna forma a la cultura nacional viva,” revalorizando las raíces indígenas (429). Villoro señala que en discursos como el de Vallejo, “[p]rofundo y arcano, lo indio permanecería en el espíritu cual ‘misteriosa fuerza,’ esperando su despertar” (435). Vallejo sólo puede incorporar lo que permanece del espacio simbólico indígena, produciendo, como la mayoría de los poetas vanguardistas, una poesía enigmática, difícil de penetrar y captar. Esta cualidad inaccesible resulta natural, ya que los colonizadores europeos intentaron aniquilar el espacio simbólico andino metódicamente: “[l]a conquista del espacio simbólico implicó toda una estrategia retórica de manipulación violenta, ya no destinada al dominio y sometimiento, sino al aniquilamiento total de la ideología indígena: reducirla a nada” (Rivera-Rodas, “Semiótica de la manipulación” 90). Debido a este proceso, la cultura andina dejó aún menos que las culturas mesoamericanas.

Vallejo, como los novelistas indigenistas, “pretende reconocerse a sí mismo en otra cultura, en gran medida perdida. Más que la preservación de un bien actual, lo mueve la nostalgia de una ausencia” (Villoro 431). A través de esta sección, notamos una voz poética que busca definirse a sí misma pero que al final queda sin rumbo fijo dentro de una modernidad andina problemática que vacila entre la inclusión y la exclusión de sus diversas raíces culturales. Este espacio intermedio entre lo occidental y lo autóctono se nota en seguida en “Nostalgias imperiales.” Vallejo reivindica el espacio simbólico indígena que fue desplazado por la Colonia, haciéndolo florecer en su palabra. De esta forma, Vallejo es precursor de los poetas de los años 1950 y 1960 que exploran el desplazamiento de la cosmovisión indígena y la colonización del continente, muchas veces intentando integrar esta raíz postergada a su producción poética. Tradicionalmente, la crítica ha tachado a los poetas de la modernidad de evasionistas y escapistas. No obstante, vemos en Vallejo a uno de los bardos cosmopolitas que también profundizan la problemática de la historia, la realidad y la identidad propias. Estos poetas precursores, como bien afirma Fernández Retamar, “anunciarán ya el período ‘nacional.’” de la “*nación latinoamericana*, que no podrá realizarse como proyecto burgués” basado en los modelos europeos (“Para una teoría” 85, énfasis en el original).

Fernández Retamar también hace notar la tarea deconstructiva de Vallejo en *Los heraldos negros* con respecto al lenguaje y a la tradición occidental impuestos:

con este libro Vallejo arregla sus cuentas con esta poesía [su contemporánea]: la asimila, la exagera, la destruye, la lleva a la otra orilla. Arrancando de la zona más

formalmente audaz del modernismo . . . sigue adelante, hacia una poesía que, en ese tiempo, era difícil de emparentar. . . . En este libro, la temática del cristianismo y la búsqueda imaginística del último modernismo se retuercen, autocaricaturizándose más de una vez, y acaban por arder. Tenemos la impresión de que una poesía (cuando no un mundo todo) ha concluido.

(“Para leer a Vallejo” 150-51)

De modo similar, David Sobrevilla hace notar que a partir de Vallejo, “[e]l poeta no sería más un prisionero de la técnica clásica,” la occidental, ni “un gregario de la retórica española” (214).

Para Sobrevilla, la poesía de Vallejo nos muestra a “un autor universal que ha sabido incorporar desde su propia tradición nacional lo mejor de lo que la cultura occidental y las otras culturas le ofrecían” (215-16). Después de esta deconstrucción realizada por Vallejo y por la modernidad, los poetas de la postmodernidad asumirán la tarea constructiva con respecto a la identidad/alteridad hispanoamericana. Queda cada vez más claro, entonces, que Vallejo es un poeta precursor de la postmodernidad literaria de los años 1950 y 1960.

En *Los heraldos negros*, para Julio Ortega, “este encuentro con el ámbito nativo ha significado también el inicio de la liberación del lenguaje, pues el apoyo literario de la retórica heredada aparece insuficiente y en tensión con una retórica más desnuda” (19). Ortega también afirma que “*Heraldos* puede ser visto como un drama textual; es decir, como la conflictividad de un lenguaje que desde otras perspectivas empieza a desconstruir el edificio de la tradición con el radicalismo de su discurso propio” (104). El poeta “[v]iene de la tradición, se vuelve contra ella,

la desfundamenta con su interrogación” (107). De esta forma, concluye Ortega, “asistimos en *Heraldos* a una especie de nacimiento del sujeto, de un sujeto alterno a sus formas constitutivas” (109). Tal deconstrucción y cuestionamiento de la tradición impuesta, tanto la literaria como la cultural, es un aspecto fundamental en la poesía de Vallejo. Américo Ferrari también ha señalado esta búsqueda de una expresión nueva y autóctona, libre de la tradición occidental, en este primer libro del poeta:

[E]s quizá Vallejo quien encarna de la manera más cabal la libertad del lenguaje poético: sin recetas, sin ideas preconcebidas sobre lo que debe ser la poesía, el poeta peruano bucea entre la angustia y la esperanza en busca de su lenguaje, y el fruto de esa búsqueda es un lenguaje nuevo, un acento inaudito.

Este acento se puede hallar ya en el primer libro del poeta, *Los heraldos negros*. . . . Sólo que en este libro hay dos libros, dos formas de poesía, dos tonos o acentos diferentes, y hasta opuestos. Uno es el acento original de Vallejo, abrupto, interrogante, caviloso, hermético, y que se resiste a todo intento de clasificación . . . pero, coexistiendo con él, domina en varios poemas todavía un estilo modernista bastante trasnochado. . . . [E]n su primer libro Vallejo está buscando, con cierta incómoda perplejidad, su propia expresión. (10)

Ferrari también subraya el intento de romper las formas tradicionales en *Los heraldos negros*.

Como parte de este intento, en “Nostalgias imperiales” Vallejo incorpora aspectos de la tradición

poética y artística nativa en su búsqueda de una expresión poética verdaderamente andina e hispanoamericana, una expresión diglósica e intercultural:

Hay, pues, en estos primeros poemas una tensión entre formas convencionales imitadas sin convicción, y la intuición y la expresión originales que pugnan por romperlas. Esta tensión es perceptible tanto en los poemas metafísicos y eróticos . . . como en los cromos de inspiración localista y bucólica de «Nostalgias imperiales», en los que predomina el tema del indio, del campo serrano, del terruño. (11-12)

Sobre todo, “Nostalgias imperiales” representa “un caso de mesticidad poética” (Guzmán 239). Definitivamente, creo como Jorge Guzmán que “si no se recurre al código completo de su región, que está conformado por dos culturas estructuradas por la historia de una opresión que sólo ha variado de forma en los cinco siglos de su desarrollo, se empobrece drásticamente la lectura de estos poemas” (239).

Vallejo inicia “Nostalgias imperiales” con una serie de sonetos bajo el mismo título en los que “ondea un espíritu de raza que trata de buscar las raíces básicas del pueblo peruano” (Lanz 77). En esta poesía intercultural, la tradición occidental y la indígena entran en contacto y en conflicto tanto en la forma como en el contenido. Así, Vallejo recurre al soneto tradicional de modelo occidental para expresar un tema indígena autóctono. En la primera estrofa, el poeta declara:

En los paisajes de Mansiche labra

imperiales nostalgias el crepúsculo;  
y lábrase la raza en mi palabra,  
como estrella de sangre a flor de músculo. (versos 1-4)

El crepúsculo del atardecer en este poema simboliza el declive del espacio simbólico indígena, un efecto de la colonización europea que convirtió el espacio propio del sujeto enunciadore en espacio ajeno, produciendo la alienación cultural. Sin embargo, como se observa a lo largo de la sección, la tradición ancestral permanece debajo de la tradición cristiana-occidental impuesta. El poeta experimenta agudamente este estado de destierro paradójico dentro de su espacio propio y expresa, como el crepúsculo, su nostalgia por esa patria ancestral perdida, la dicha del pasado. De esta forma, el poeta ocupa un espacio simbólico, occidental y ancestral. Enuncia desde un tiempo intermedio, entre su presente de destierro y de nostalgia (el yo, aquí, ahora) y un pasado de dicha perdida. El crepúsculo labra “imperiales nostalgias” en el paisaje andino, sugiriendo la añoranza del poeta por el Tahuantinsuyu y aun de las culturas pre-incaicas. El sol, símbolo del espacio simbólico ancestral, casi se ha desaparecido del horizonte; se ha convertido en una ausencia presente. El poeta sólo puede percibir los matices de su esplendor en el crepúsculo.

Desde este primer texto de la sección, Vallejo organiza su discurso al nivel simbólico. Según los primeros versos, “la raza,” es decir la tradición andina autóctona, la raza ancestral, organiza y aun sustenta su discurso poético como la sangre nutre los músculos del cuerpo humano y hace posible su acción.<sup>23</sup> Esta imagen de la “sangre” indígena que nutre el cuerpo

---

<sup>23</sup> Mariátegui contrasta el discurso de Vallejo que refleja la realidad heteroglósica e intercultural del Perú con los yaravies de estilo más exótico de Mariano Melgar (1791-1815):

físico del poema (el lenguaje y el discurso poéticos) se relaciona con las creencias religiosas ancestrales de los pueblos andinos que se enfocan en lo físico y concreto, a diferencia de la tradición religiosa católica que se enfoca en lo metafísico y sobrenatural:

La doctrina cristiana—como cualquier otra doctrina religiosa—se apoyaba fundamentalmente en referentes inconcretos y sobrenaturales. Por el contrario, los pueblos pre-hispánicos se orientaban por referentes concretos y naturales de una actitud ética de sentido común. La producción simbólica de estos pueblos aparece referida de diferentes maneras por los cronistas de ambas regiones. En las crónicas cristianas están las idealizaciones y formalizaciones de fenómenos metafísicos y religiosos. En las crónicas indígenas están idealizaciones y formalizaciones de fenómenos objetivos.

(Rivera-Rodas, “Humanismo e imaginación” 514)

A lo largo del soneto, Vallejo pone en contacto estas dos tradiciones religiosas de la región andina moderna. Específicamente, el poema combina y confronta las creencias cristianas en lo sobrenatural y metafísico con el enfoque religioso prehispánico en lo concreto y natural.

Respecto a las imágenes cristianas, “el campanario dobla” pero “[n]o hay quien abra / la capilla”

(5-6). El poema, como introducción a la sección y organización del discurso poético, cierra el

---

[e]l sentimiento indígena es en Melgar algo que se vislumbra sólo 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). (259)

espacio simbólico cristiano para intentar abrir o entrar en lo que permanece del espacio simbólico precolombino, una tarea imposibilitada porque las creencias autóctonas ya están alteradas y sólo existen en estado fragmentario. La voz poética detalla esta clausura simbólica de la iglesia con estos versos: “Diríase un opúsculo / bíblico que muriera en la palabra / de asiática emoción de este crepúsculo” (6-8). Subraya González Vigil que con la “clausura del culto cristiano . . . el mensaje bíblico . . . [es] extinguido ante la palabra (cargada de nostalgia imperial)” (132). Este lenguaje cristiano, símbolo también de la poesía que se adhiere sólo a la tradición occidental, sucumbe ante el discurso del poeta y su nueva poética intercultural. De hecho, los próximos versos del soneto revelan la utilización de referentes de los dos espacios simbólicos, el indígena y el cristiano, que crean una tensión a través de la sección: “Un poyo con tres potos, es retablo / en que acaban de alzar labios en coro / la eucaristía de una chicha de oro” (9-11). Los hombres aludidos levantan vasijas de chicha del poyete rural. El poeta compara este acto con el rito católico de la eucaristía en el que los fieles toman pan y vino (transmutados en el cuerpo y en la sangre de Cristo) ante un altar, aquí decorado con un retablo. La eucaristía ejemplifica las creencias sobrenaturales del cristianismo. Se cree que un dios conocido, Cristo, de alguna manera convierte los objetos naturales, pan y vino, en su cuerpo y su sangre al ser ingeridos. La palabra del “coro” indígena se impone sobre el lenguaje mágico de la eucaristía cristiana al beber la chicha, una bebida tradicional desde la época precolombina. Mientras que el pan y vino de la eucaristía se asocian con un referente sobrenatural (Cristo), la chicha en este poema se asocia sólo con otro fenómeno objetivo y natural (el oro). El oro es otro símbolo

autóctono que denota no sólo la realeza sino también la religiosidad andinas.<sup>24</sup> Así, esta bebida cobra un valor positivo como símbolo autóctono de la religiosidad al ser descrita como una “chicha de oro” (11). De esta forma, el poema valoriza “el rito incaico de beber chicha” sobre el sacramento católico de la eucaristía (González Vigil 132).

Mientras que el cristianismo pretende conocer y aún representar el aspecto físico de su dios, la tradición andina evitaba afirmaciones sobre su creador: Pachacámac, su dios no conocido. En los *Comentarios Reales*, el Inca Garcilaso de la Vega explica que Pachacámac “era el que daba vida al universo y le sustentaba, pero que no le conocían porque no le habían visto . . . y le tenían por Dios no conocido” (49). De hecho, una lámina de oro que representa su dios, encontrada en Coricancha, carece de una figura. Observa Rivera-Rodas que

[l]a delgada lámina de oro andina, en su llaneza—como signo no marcado—, antes de mostrar una idea primitiva e ingenua, encierra una sorprendente racionalidad en la configuración de su pensamiento simbólico. Estas culturas ancestrales eligieron para la representación de lo divino signos no marcados, a diferencia de la cultura europea de símbolos notablemente figurativizados que invadió esta región en el siglo XVI. (“Humanismo e imaginación” 511)

---

<sup>24</sup> Guzmán explica lo que denotaba el oro en las culturas prehispánicas de la región andina:

Es sabido que el valor del oro era para los quechuas solamente ceremonial; se relacionaba con el Sol, con el Inca, con los homenajes, con las celebraciones y con las mercedes reales. Decoraba palacios y templos como muestra de la reverencia de los vasallos por sus dioses y sus reyes. . . . Y en efecto, los estudiosos nos dicen que para los Incas los materiales más valiosos eran el oro y los tejidos, que los indios veneraban por encima de todos los demás. (31)

Elucidando el enfoque religioso andino en los fenómenos naturales y objetivos, Rivera-Rodas señala que los incas también tenían el concepto de un dios visible, o “el sol, entidad perceptible o fenómeno que se da a los sentidos” (507). Se trata del mismo sol crepuscular del poema que labra las “imperiales nostalgias” en el paisaje andino y provoca en el poeta el sentimiento de destierro dentro de su espacio propio. Se revela una duda acerca de lo divino y lo sobrenatural en las creencias prehispánicas, a diferencia de la certeza del cristianismo. Este tipo de duda metafísica, quizás un motivo autóctono de la región que Vallejo incorpora, se observa tanto en “Nostalgias imperiales” como en el resto de la obra de nuestro poeta peruano. Al final de este primer soneto, por ejemplo, el poeta describe un paisaje natural en el que, como en las creencias autóctonas, se nota un espíritu difícil, o imposible, de definir. El poeta sólo lo identifica como “humo” que se levanta hacia un firmamento simbólico: “Mas allá, de los ranchos surge al viento / el humo oliendo a sueño y a establo, / como si se exhumara un firmamento” (12-14). No hay que olvidar que, al principio del soneto, Vallejo declara que en el paisaje de Mansiche “labra / imperiales nostalgias el crepúsculo,” sugiriendo lo que permanece del mundo precolombino, como un espíritu en el paisaje y en el cielo (1-2). Tomando esto en cuenta, la descripción ambigua del paisaje al final del soneto revela de nuevo una tensión entre el enfoque sobrenatural del cristianismo y el enfoque natural y objetivo de las creencias andinas autóctonas. El firmamento, representativo del espacio simbólico de un pueblo, se exhuma como si fuera un cuerpo físico. Así, Vallejo labra y elabora su discurso poético, creando tensión entre lo físico y lo metafísico, aspectos opuestos de los dos espacios simbólicos que coexisten en la región andina.

En el segundo soneto de la serie, Vallejo sigue representando esta tensión entre la tradición ancestral y la hispana. Al final del soneto, pinta “una imagen que invierte el mito incaico” de Manco-Cápac que junto con Mama Ocllo salieron del lago Titicaca para fundar el Tahuantinsuyu (González Vigil 134). La versión que presenta Vallejo proyecta ese mito al cielo crepuscular del presente, una imagen que alude al espacio simbólico precolombino y que domina los cuatro sonetos: “la hora en rubor que ya se escapa, / y que es lago que suelda espejos rudos / donde náufrago llora Manco-Cápac” (versos 12-14). Estos versos articulan una transposición diegética, acercando el mito de la fundación del imperio incaico al siglo XX: la instancia de la enunciación del poeta que vacila entre dos tiempos, un pasado de dicha perdida y un presente de nostalgia, destierro y alienación. Además, se realiza una transformación pragmática que invierte su significado tradicional: el mito de fundación se convierte en un mito de la pérdida y devastación del espacio simbólico precolombino. La tradición ancestral, simbolizada por la figura de Manco-Cápac, sufre un estado náufrago, de destierro cultural dentro del espacio propio que la colonización europea convirtió en espacio ajeno. El cielo crepuscular y el avance hacia la noche representan la ceguera cultural del poeta que busca su tradición ancestral que ya sólo existe en estado fragmentario. Los versos de Vallejo revelan una búsqueda a ciegas de esta tradición que la Conquista y la Colonia intentaron destruir. El poeta sólo puede lamentar la imposición del espacio simbólico cristiano y “habla de la colonización y cristianización por los españoles, que supone una vergüenza” (Lanz 80). Alude a la imposición cristiana en el primer terceto: “Hay ficus que meditan, melenudos / trovadores incaicos en derrota, / la rancia pena de

esta cruz idiota” (9-11). Según estos veros, los *ficus* representan lo que queda de los poetas quechuas, los *arawikus*, y de esa tradición artística y cultural entera en su condición presente de “derrote.” Estas imágenes también presentan una nación peruana moderna en la que las raíces ancestrales, relegadas y náufragas en el lienzo del cielo, sólo permanecen como una ausencia presente. No obstante, Vallejo se adelanta a los poetas de la postmodernidad al explorar este vacío siempre presente en la identidad hispanoamericana nacional, un vacío dejado por la devastación del mundo precolombino.<sup>25</sup>

El principio del soneto también acerca el mito fundador del Tahuantinsuyu al presente de nostalgia, destierro y alienación del poeta. Vallejo describe a una anciana indígena del presente, comparándola con Mama Ocllo, la hermana del primer Inca Manco-Cápac, y representándola como un vestigio aun de las culturas pre-incaicas. La anciana hila y trasquila su propia “vejez,” o la antigüedad (4). El trabajo de la anciana refleja la labor del poeta que también intenta una búsqueda y una comprensión a ciegas de las culturas ancestrales. Como la anciana pensativa que hila en tiempo de su vida, el poeta también hila el tiempo, o lo elabora en versos que vacilan entre un pasado de dicha perdida y un presente de ajenación que siente agudamente:

La anciana pensativa, cual relieve  
de un bloque pre-incaico, hila que hila;  
en sus dedos de Mama el huso leve

---

<sup>25</sup> Nos recuerda Rivera-Rodas que “[e]l origen, o la raíz . . . de lo hispanoamericano había permanecido irrecuperable (ausente) tras la destrucción cultural de la invasión europea. . . . Permanecía, también desde la misma Colonia, como una alteridad marginada: ausente, pero por el vacío dejado siempre presente, como la parte en sombras y mal conocida de la propia identidad (“Modernidad y postmodernidad” 458).

la lana gris de su vejez trasquila. (1-4)

El tejido en este poema constituye un símbolo andino venerado, como el oro en otros poemas.<sup>26</sup>

Los tejidos no sólo servían como un tipo de escritura, los *kipus*,<sup>27</sup> sino que también constituían un género de arte pictórico: “La decoración de los propios tejidos, asombrosa por el dominio de la forma y la elección certera del color, lo mismo que por la multiplicidad de los temas realizados con un sentido estético inconfundible, es una prueba más de que los quechuas precolombinos cultivaron ampliamente la pintura” (Lara, *La poesía quechua* 35). Con esta referencia al tejido de la anciana, Vallejo incorpora la tradición de los tejidos pictóricos y de los *kipus* a su discurso poético. Por otra parte, Lanz explica que en este poema intercultural,

Vallejo describe una anciana que está hilando, pero no es una anciana cualquiera, sino que se trata de una anciana que lleva todo el peso de la raza inca sobre ella.

La anciana es Mama Ocllo, hermana de Manco-Cápac, y el hilo que teje es el hilo de la vida, por lo cual se enlaza con las Parcas, pero al mismo tiempo es el hilo de la Historia de los incas. . . . Vemos así que la anciana cobra un valor mítico doble:

---

<sup>26</sup> Guzmán nos recuerda que “los estudiosos nos dicen que para los Incas los materiales más valiosos eran el oro y los tejidos, que los indios veneraban por encima de todos los demás” (31).

<sup>27</sup> Pese que a muchos investigadores creen que los *kipus* sólo servían para llevar cuentas o como una ayuda de la memoria, para Jesús Lara representan una verdadera escritura:

Creemos haber llegado al punto en que sin vacilaciones podemos afirmar que los Incas tuvieron un lenguaje gráfico en los *kipus*. Sólo empleándolos como lenguaje gráfico pudieron anotar en ellos tanta diversidad de cosas, todas las que prácticamente pueden caber solo en los fondos de una biblioteca. Los quechuas guardaban en los cordeles su geografía, su demografía, su literatura, su historia, su astronomía, sus leyes, sus efectivos militares, su economía, en fin todos sus conocimientos, como hoy día un pueblo civilizado cualquiera los puede tener en su bibliografía. No es posible admitir que semejante montaña de cifras, nombres, acontecimientos y conocimientos hubiesen sido conservados en las frágiles celdas de unos cuantos cerebros, a base del simple índice de los *kipus*, conforme pretenden concluir algunos investigadores. (*La poesía quechua* 52)

por una parte, se enlaza con la mitología inca, puesto que ella es Mama; por otra parte, se ensalza con la mitología griega porque, como las Parcas, ella tiene el hilo de la vida. (79)

Los “ojos escleróticos” de la anciana, del color de la nieve, ya no pueden percibir la grandeza del sol imperial, emblema del pasado precolombino y su espacio simbólico. Este estado de ceguera cultural refleja el avance del crepúsculo hacia la noche. El “ciego sol” (6), símbolo de las culturas ancestrales, ya casi se ha desaparecido, imposibilitando la vista de la anciana y del poeta, una vista simbólica y cultural, a ciegas. Como la anciana, el poeta añora con nostalgia ese pasado luminoso de dicha perdida. Al igual que Manco-Cápac y Mama Ocllo, el poeta también sufre un estado de naufrago, el destierro cultural dentro de su propia patria:

Sus ojos de esclerótica de nieve  
un ciego sol sin luz guarda y mutila . . . !  
Su boca está en desdén, y en calma aleve  
su cansancio imperial tal vez vigila. (5-8)

Con este tipo de imágenes, Vallejo emplea una valorización de los indígenas de su presente en relación con la pérdida del Tahuantinsuyu, que pese a su grandeza no es visible. Ante el presente de exclusión y marginación del ser indígena, el poeta remite al imperio antiguo con una nostalgia que parece extenderse hasta a la flora y la fauna. Al igual que la anciana hila su obra de arte y “su cansancio imperial tal vez vigila” (8), Vallejo poetiza el paisaje, su realidad total, cargándolo de nostalgia imperial y lamentando la imposición del espacio simbólico cristiano. Sin embargo,

el poeta sólo puede percibir, estudiar y poetizar su tradición ancestral a ciegas; de allí su nostalgia por esa ausencia siempre presente para el sujeto cultural mestizo. A lo largo de la sección, el poeta intenta esta búsqueda de lo ancestral que añora con nostalgia, sufriendo como la pareja mítica el naufrago cultural, el destierro dentro del espacio propio que la Colonia convirtió en espacio ajeno.

Similarmente, en el tercer soneto, los bueyes en el área rural parecen vestigios de una grandeza pasada.<sup>28</sup> Como el poeta, estos animales simbólicos sufren el destierro dentro de lo que fue su propio dominio:

Como viejos curacas van los bueyes  
camino de Trujillo, meditando. . . .  
Y al hierro de la tarde, fingen reyes  
que por muertos dominios van llorando. (1-4, elipsis en el original)

Esta pérdida del pasado y el peso del presente conducen al poeta a reflexionar sobre las tensiones entre la cosmovisión andina y la occidental. En otras secciones del libro, Vallejo cuestiona doctrinas occidentales como el cristianismo por medio de una combinación de lo sagrado y lo erótico,<sup>29</sup> una temática común en el modernismo hispanoamericano. En “Nostalgias imperiales,”

---

<sup>28</sup> Lanz opina que “el paso de los bueyes le hace pensar a Vallejo en los antiguos gobernadores y reyes que van caminando por las tierras tristes, ya sin esperanza de que la tierra desolada, que ahora ven, vuelva a ser aquel gran imperio que fue” (81).

<sup>29</sup> Por ejemplo, en “Comunión,” un poema bastante sensual de la sección titulada “Plafones ágiles,” Vallejo compara el cuerpo de su amada con el río Jordán (versos 8-10) y sus brazos con “dos arranques murientes de una *cruz*” (15, énfasis mío). En “Ascuas,” de la misma sección, el hablante declara que al besar a la mujer (Tilia), “el labio, al encrespase para el beso, / se partirá en cien pétalos *sagrados*” (9-10, énfasis mío). Al final del poema, el poeta aun compara su testa con la hostia: “mi testa, como una hostia en sangre tinta!” (16). En “Avestruz,” también de “Plafones ágiles,” Vallejo mezcla el símbolo de la cruz cristiana y del maná con imágenes sensuales de la mujer:

sin embargo, el bardo cuestiona estas doctrinas por medio de imágenes palimpsésticas que refieren el espacio simbólico andino subyacente que permanece en el cristianismo de la región. En este mismo soneto, dentro de la imagen auditiva de una esquila de una iglesia descrita como “cáliz,” suena y “gime . . . un viejo coraquenque desterrado” (13-14), expulsado como el poeta de su espacio propio. Esta ave rapaz, símbolo de la realeza<sup>30</sup> y la cosmovisión incaicas, sólo tiene voz y gime por medio del cristianismo, una institución impuesta durante la Colonia.

En este mismo soneto, la voz poética se presenta como un ser mestizo que ocupa un espacio simbólico y un tiempo intermedio y que experimenta el conflicto generado por una confluencia de cosmovisiones. Vacila entre la nación peruana del presente, dominada por la cosmovisión occidental, y ese mundo indígena simbólico del cual fue desterrado y al cual no tiene acceso pleno; de allí el motivo de su nostalgia. Allí también radica el tema de la identidad/alteridad: ser uno y el otro; estar dentro y afuera de lo que fue su dominio. El poeta está simbólicamente apoyado en un muro que divide el pasado indígena del presente mestizo y de la modernización según el modelo occidental. Desde su instancia enunciativa intermedia,

---

“No acabes el maná de mujer que ha bajado; / yo quiero que de él nazca mañana alguna cruz” (5-6). En la sección titulada “De la tierra,” “El poeta a su amada” empieza con una combinación de la imagen del crucifijo y el beso: “Amada, en esta noche tú te has crucificado / sobre los dos maderos curvados de mi beso” (1-2). En “Impía,” de la misma sección, al dirigirse al “Señor,” describe a la mujer cuyos ojos “eran el jueves santo” (5) y que “[c]on duras gotas de sangre y llanto / clavó tu cruz!” (7-8). Vallejo da fin a “De la tierra” con “Yeso,” poema en el que declara que “ha de vibrar el femenino en mi alma, / como en una enlutada *catedra*!” (24-25, énfasis mío). Finalmente, en “Amor prohibido,” de la sección titulada “Truenos,” el poeta de nuevo describe el beso y la relación íntima con su amada en términos de blasfemia pura (8): “Mi beso es la punta chispeante del cuerno / del diablo; mi beso que es credo sagrado!” (5-6).

<sup>30</sup> En su edición de *Los heraldos negros*, René de Costa explica que el coraquenque es “ave rapaz cuyas plumas son símbolo de realeza” (91).

experimenta y expresa una “emoción de huaca”<sup>31</sup> (verso 11), una emoción religiosa o de profunda tristeza:

En el muro de pie, pienso en las leyes  
que la dicha y la angustia van trocando:  
ya en las viudas pupilas de los bueyes  
se pudren sueños que no tienen cuando.  
La aldea, ante su paso, se reviste  
de un rudo gris, en que un mugir de vaca  
se aceita en sueño y emoción de huaca. (5-11)

Según explica estos versos González Vigil, el poeta “cavila en la mudanza de las leyes sociales y políticas, que hace pasar de la ‘dicha’ (cuando el Tahuantinsuyo) a la ‘angustia’ (presente de nostalgia), con la posibilidad de trocar también a ésta en aquélla” (137). Esta situación parece ser lo que le produce la “emoción de huaca,” de tristeza, en el bardo. Las “leyes” que “trocan” la dicha por la angustia evocan el cambio de régimen, la colonización política y cultural que el poeta lamenta. Así, estos versos sugieren todos los cambios políticos, sociales y culturales en la región andina desde la colonización europea que han culminado en el presente de tristeza, angustia, destierro y nostalgia del sujeto enunciador. Las pupilas “viudas” de los bueyes sufren

---

<sup>31</sup> González Vigil asocia la “emoción de huaca” con “rescaldos de los antiguos cultos prehispánicos” (136). Sin embargo, según los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega, “huaca” puede tener varios significados según la pronunciación. Cuando es “pronunciada la última sílaba en lo alto del paladar,” puede referirse a un ídolo, una cosa sagrada, varios tipos de ofrendas, un templo, un sepulcro, “cosas feas y monstruosas,” “cosas que salen de su curso natural” como mellizos, una cordillera grande, o cerros altos (54-55). Cuando es “pronunciada la última sílaba en lo más interior de la garganta,” “huaca” también puede ser un verbo que significa “llorar” (56). De acuerdo al cargo emotivo del poema, parece ser que Vallejo utiliza el vocablo “huaca” en este segundo sentido. Es decir, una “emoción de huaca” sería una emoción de tristeza que provoca llanto.

un presente crepuscular de la noche que se acerca y que impide su vista; su “esposo,” el sol simbólico que permite la percepción ya se ha muerto. Sus sueños y nostalgia del pasado esplendoroso de dicha, después de siglos de opresión cultural, ya se están pudriendo, pero “no tienen cuando” (8). Esos sueños reflejan la imaginación del poeta que trasciende el tiempo, su presente de angustia y de tristeza, pero con una añoranza imposible de realizar. El poeta enuncia este conflicto interior desde el presente mestizo del Perú, dominado por el peso del sistema occidental. Sin embargo, su palabra lleva el cargo de sus dos raíces culturales principales: la andina y la europea. La posición y la instancia enunciativa intermedias del poeta, encima de un muro simbólico que divide el pasado ancestral dichoso del presente de angustia y destierro, por otra parte sugieren que la identidad mestiza no puede prescindir de la alteridad.

En el cuarto soneto, al terminar la serie, el poeta sigue describiendo su instancia intermedia desde la cual sufre el destierro dentro del espacio propio. En la primera estrofa, el césped marchitado refleja sus emociones de tristeza y de nostalgia cultural. A su vez, la grama simboliza el alma del poeta que sufre el miedo y la derrota pero que calla su protesta por ni estar seguro de lo que causa su angustia, su alienación cultural:

La Grama mustia, recogida, escueta  
ahoga no sé qué protesta ignota:  
parece el alma exhausta de un poeta,  
arredrada en un gesto de derrota. (versos 1-4)

El poeta se siente atrapado por la sombra proyectada por las ramas de un árbol. La imagen expresa el sufrimiento de un ser atrapado entre dos espacios simbólicos, dos cosmovisiones en conflicto:

La Ramada ha tallado su silueta,  
cadavérica jaula, sola y rota,  
donde mi enfermo corazón se aquieta  
en un tedio estatual de terracota. (versos 5-8)

El espacio que ocupa el poeta parece ser de opresión, de cautiverio: el ramaje forma una jaula que lo restringe y que se relaciona con la muerte (lo cadavérico) y la soledad. El poeta se siente prisionero dentro de su ambiente propio, su patria. El final del soneto remite de nuevo a la cosmovisión nativa para describir el paisaje y el cerro: “La niebla hila una venda al cerro lila / que en ensueños miliarios se enmuralla, / como un huaco<sup>32</sup> gigante que vigilia” (12-14). Lanz precisa que “[e]l cerro que aparece en la última estrofa sugiere las antiguas torres amuralladas de las ciudades imperiales” (82). Asimismo, a través de esta serie de sonetos,

todo sugiere el desastre y la derrota actual frente al pasado glorioso de esa misma tierra. De la misma manera, todo el poema «Nostalgias imperiales» está teñido de un sentimiento de gloria perdida, que viene incrementado por el paisaje crepuscular y porque la única persona que aparece en este campo desierto es una anciana que lleva sobre sí todo el peso de la raza inca. (Lanz 82)

---

<sup>32</sup> El término “huaco” podría referirse a la cerámica precolombina tan famosa de la región andina.

El peso de su entorno, simbólico de su nostalgia imperial, “ahoga no sé qué protesta ignota,” su reproche de la historia adversa del pueblo conquistado (2). Vallejo desarrolla este conflicto a través de “Nostalgias imperiales.” A veces lo expresa en términos parecidos a los que utiliza en los cuatro sonetos que comienzan la sección. Otras veces, lo proyecta simbólicamente a temas familiares o amorosos, como en “Idilio muerto,” textos que analizaremos más abajo.

En “Terceto autóctono,” otra serie de tres sonetos, Vallejo sondea aún más la sociedad pluricultural peruana y el sincretismo de las celebraciones religiosas de la región. El poeta utiliza un discurso multiglósico<sup>33</sup> intercultural que refleja la permanencia de las tradiciones, de las creencias y de la cosmovisión ancestrales dentro del cristianismo impuesto. De hecho, el título “Terceto autóctono” sugiere que este sincretismo, la coexistencia de culturas y la confluencia de cosmovisiones ya representan la tradición cultural “autóctona” de la región andina. Por eso, la expresión poética “autóctona,” una voz propiamente andina, que Vallejo busca establecer en “Nostalgias imperiales” es una voz intercultural y múltiple (de allí la multiglosia discursiva) que refleja el contacto y el conflicto entre la tradición ancestral y la occidental.

Específicamente, “Terceto autóctono” retrata la fiesta sincrética del apóstol Santiago, el santo patrón de Santiago de Chuco, el pueblo natal de Vallejo. En el primer soneto, la celebración de los labradores revela que comparten dos cosmovisiones, como el poeta. De hecho, González Vigil ha destacado “el cruce de la devoción cristiana . . . y la cosmovisión andina” hasta tal punto que la fiesta de Santiago se celebra “como si fuera un Inti-Raymi,” o la Fiesta del

---

<sup>33</sup> En este discurso multiglósico, principalmente se combinan el castellano y el sustrato quechua, pero Vallejo también incluye una palabra en francés (*chantre*) (verso 4) y otra referencia en italiano a la bendición del morral bendito dedicado al apóstol Santiago (*escarcela*) (5).

Sol (144).<sup>34</sup> La primera estrofa describe a los labradores indígenas que se persignan, perfilando la señal de la cruz y besando sus dedos cruzados, al principio de esta fiesta católica:

El puño labrador se aterciopela,  
y en cruz en cada labio se aperfila.  
Es fiesta! El ritmo del arado vuela;  
y es un chantre de bronce cada esquila. (versos 1-4)

En la segunda estrofa, Vallejo nos presenta un espacio simbólico que combina elementos prehispánicos y católicos. La estrofa empieza con una referencia (en italiano) a recibir la bendición de la escarcela,<sup>35</sup> una bendición que los peregrinos del camino de Santiago en el norte de la península ibérica tradicionalmente recibían en las iglesias. Vallejo describe cómo, bajo la superficie de este discurso cristiano, los indígenas mantienen sus expresiones religiosas

---

<sup>34</sup> Por su parte, Lanz opina que “el Apóstol no es sino el antiguo dios-sol, y su adoración, la continuación de la adoración inca. Vallejo nos da aquí un ejemplo de cómo la aparente cristianización de fiestas paganas es superficial” (83). Interesantemente, se notan varios paralelos entre esta celebración cristiana sincrética y la descripción del Inca Garcilaso de la Vega de las fiestas religiosas incaicas. Por ejemplo, Garcilaso de la Vega nos explica que durante el *Inti-Raymi*, el Inca está “sentado en una silla de oro macizo, puesta sobre un tablón de lo mismo” (253). Esta posición en una especie de trono refleja la colocación de la imagen de la figura del apóstol Santiago que “Luce . . . en su trono” (verso 12) y que es “el moderno dios-sol para el labriego” (14). Otros elementos de la celebración del *Inti-Raymi* que tienen paralelos en el poema de Vallejo son el convite de bebidas alcohólicas, los cantos, los bailes, y su duración larga (254). Aun la acción de persignarse que describe Vallejo tiene su paralelo en la descripción del Inca Garcilaso del *Inti-Raymi*: después de tomar la bebida que el Inca les ofrecía, los curacas le volvían el vaso al Inca “con ademanes y muestras de adoración con las manos y los labios, dando besos al aire” (253).

<sup>35</sup> El *Liber Sancti Jacobi*, conocido como el *Códice Calixtinus*, explica que el morral es un saco “que los italianos llaman escarcela” (Carro Otero 205). Los peregrinos del camino de Santiago tradicionalmente recibían la *escarcela*, o el morral bendito, en las iglesias y lo llevaban colgado del hombro por su valor simbólico. Además, la Bendición de la Escarcela o Morral es una bendición que reciben los peregrinos del camino de Santiago al visitar a los santos en las iglesias (204). La bendición se reza así: “En nombre de nuestro Señor Jesucristo, recibe este morral hábito de tu peregrinación, para que castigado y enmendado te apresures en llegar a los pies de Santiago, a donde ansías llegar, y para que después de haber hecho el viaje vuelvas al lado nuestro con gozo, con la ayuda de Dios, que vive y reina por los siglos de los siglos. Amén” (204). Teniendo esto en cuenta, en el poema de Vallejo, cuando “Habla *escarcela*” (verso 5), parece que los devotos del apóstol Santiago en Santiago de Chuco u oran o escuchan al cura que reza una bendición similar.

autóctonas (un “yaraví de sangre”) (7). Este discurso ancestral rutila (o brilla como el sol) en su interior, pero antes de llegar a la superficie y expresarse, “se cuela” (7), o se filtra, de su oración católica. Como el poeta a lo largo de “Nostalgias imperiales,” los indígenas enmascaran un discurso de “nostalgia de sol” (8). Se trata de ese mismo sol simbólico, añorado en otros poemas de la sección, que evoca las creencias religiosas ancestrales pero que casi está ausente del cielo crepuscular:

Afilase lo rudo. Habla escarcela. . . .

En las venas indígenas rutila

un yaraví de sangre que se cuela

en nostalgias de sol por la pupila. (5-8, elipsis en el original)

Enmascarar, callar o auto-censurar este discurso religioso ancestral, consciente o inconscientemente, revela el destierro psicológico que estas personas sufren en su propia patria. Su espacio simbólico de adoración y de devoción religiosas ha sido convertido, a lo largo de los siglos, en un espacio ajeno, católico.

El primer terceto describe el baile de unas pallas<sup>36</sup> cuyos suspiros y giros también sugieren un sentido oculto. Vallejo refleja este baile sincrético con varios niveles de significado por medio de un lenguaje diglósico, creando un vocablo original, “aquenando,” que combina un término quechua (*quena*)<sup>37</sup> con un sufijo verbal castellano: “Las pallas, aquenando hondo suspiros, / como en raras estampas seculares, / enrosarían un símbolo en sus giros” (9-11). Así,

---

<sup>36</sup> René de Costa explica que las pallas del Imperio Incaico eran “[m]ujeres indígenas de alcurnia” (Vallejo 94).

<sup>37</sup> Según Jesús Lara explica en su *Diccionario qhëshwa-castellano*, la “qëna” es una flauta (185). Es un instrumento tradicional de la música andina.

los suspiros de las pallas se comparan con las melodías de las queñas. Además, Vallejo representa a estas pallas (palabra que se refiere a la nobleza incaica) como “estampas seculares.” Las pallas del discurso de Vallejo representan la tradición ancestral (no la cristiana y en este sentido, “seculares”), y se diferencian de las estampas católicas de la virgen María o del apóstol Santiago. Además, el canto y baile de estas mujeres indígenas quedan retratados en términos interculturales por medio de una referencia católica en otro vocablo inventado: “*enrosarían* un símbolo en sus giros” (12, énfasis mío). Estas pallas “acompañan con suspiros al yaraví, y en sus ‘giros’ (hablando en términos de canción o danza) engarzan una especie de rosario simbólico de su credo secular, de su nostalgia imperial” (González Vigil 144). Vallejo hace que las pallas estén calladas, y sólo comunican su nostalgia imperial a través de suspiros, ropajes y bailes simbólicos. En el segundo terceto, los indígenas del pueblo veneran la representación de Santiago que “[l]uce . . . en su trono” y que “es, entre inciensos, cirios y cantares, / el moderno dios-sol para el labriego” (12-14). Aunque el apóstol “luce” como el sol, esta escena es de noche y el sol verdadero, símbolo de las creencias ancestrales, está ausente.

El segundo soneto describe cómo la gente del pueblo se divierte durante la fiesta que dura toda la noche. La gente visita el altar alumbrado de la iglesia en reverencia del santo patrón de su pueblo: “Hacia el altar fulgente va el gentío” (verso 2). Hay música, baile, bebidas y fuegos artificiales que iluminan el cielo nocturno en ausencia del sol emblemático de la cosmovisión indígena que persiste bajo la superficie católica de las festividades. Aun el uso moderno de los fuegos artificiales en la celebración parecen sugerir un significado oculto al lucir en el cielo ante

la percepción del poeta: “Las chispas al flotar lindas, graciosas, / son *trigos de oro*<sup>38</sup> audaz que el chacarero / siembra en los cielos y en las nebulosas” (12-14). Vallejo subraya la falta de recepción de estos discursos enmascarados que quedan encubiertos por la multitud de imágenes acústicas, visuales y olfativas del trabajo y de la fiesta cristiana. El tercer soneto describe la escena en el pueblo durante la madrugada del día después de la fiesta católica. El poeta describe la resaca de los se emborracharon de chicha: “Madrugada. La chicha al fin revienta / en sollozos, lujurias, pugilatos” (versos 1-2). La gente todavía está cantando y se empieza el día en un mercado popular. Los dos tercetos al final del soneto revelan que bajo la superficie de la madrugada en el pueblo, todavía se percibe una sub-corriente prehispánica:

Van tres mujeres. . . . silba un golfo. . . . Lejos  
el río anda borracho y canta y llora  
prehistorias de agua, tiempos viejos.  
Y al sonar una *caja* de Tayanga,  
como iniciando un *huaino* azul, remanga  
sus pantorrillas de azafrán la Aurora. (9-14, elipsis en el original)

---

<sup>38</sup> Véase la nota 24 sobre el valor simbólico del oro en la sociedad incaica. Es importante notar que se relaciona con el sol, con el Inca y que se emplea en los templos y en las celebraciones religiosas. Las referencias múltiples al oro que hace Vallejo en los poemas de la sección constituyen una isotopía que evoca las creencias oriundas. En “Nostalgias imperiales I,” por ejemplo, el poeta describe “la eucaristía de una chicha *de oro*” (verso 11, énfasis mío). En “Oración del camino,” declara que “[e]l valle es de *oro amargo*” (5, énfasis mío) y que es un “mómico valle *de oro santo*” (17, énfasis mío). En ese mismo poema, el poeta de la herencia de una “*aurífera* canción” (21, énfasis mío). En “Huaco,” el poeta se identifica como “la gracia incaica que se roe / en *áureos coricanchas*,” aludiéndose al Templo del Sol (Coricancha) en Cuzco (14-15, énfasis mío). En “Aldeana,” describe un “buey *color de oro*” que añora una edad pasada (13, énfasis mío).

La madrugada al final del soneto es un tiempo simbólico, al igual que el crepúsculo que domina la mayoría de los poemas de “Nostalgias imperiales.” Mientras que al principio de “Terceto autóctono,” el emblema del sol se está desapareciendo, semi-oculto en el trasfondo de la escena, ahora se revela y surge de nuevo en el cielo. Durante la noche de la fiesta cristiana, el sol permaneció oculto, encubierto, como las creencias ancestrales de la gente del pueblo. Con la madrugada al final del poema, Vallejo evoca la permanencia de las creencias prehispánicas. El poeta percibe y escucha la sub-corriente del río, un discurso oculto, como los vestigios ancestrales en la fiesta cristiana, y que se relaciona con su nostalgia del pasado de dicha perdida. Describe la aparición de los colores de la madrugada como el inicio de un baile andino, un huaino<sup>39</sup> acompañado por los tambores hechos de madera de Tayanga. Con su descripción de este “baile” del sol saliente, el poeta hace que se revele ese sub-discurso de nostalgia por el imperio del sol. En esta serie de sonetos, Vallejo utiliza un discurso multiglósico, una expresión “autóctona,” que refleja el hecho de que la tradición “autóctona” de la región andina ya es el estado de mestizaje cultural y de sincretismo que se observa en Santiago de Chuco. Vallejo arregla varias voces como elementos enunciativos entre concertados y desarmonizados. Este arreglo de discursos, símbolos e imágenes provenientes de diferentes tradiciones culturales es precursor claro del nuevo tipo de poesía de conciencia histórica de la postmodernidad que empieza a asumir su pluriculturalidad.

---

<sup>39</sup> Según Lara en su *Diccionario qhëshwa-castellano*, el *wayñu* es una “[d]anza muy movida que se ejecuta colectivamente por parejas asidas de las manos” (274).

En “Oración del camino,” el poeta también enuncia desde un espacio intercultural en este texto que “parodia el tema cristiano de la vida como una peregrinación en un ‘valle de lágrimas’” (González Vigil 149). En “Terceto autóctono,” la oración cristiana oculta o encubre creencias ancestrales. Sin embargo, en este texto, el poeta claramente dirige su oración no al dios cristiano sino al sol, una representación natural y visible de Viracocha o Pachacámac.<sup>40</sup> A la vez, el tiempo crepuscular que domina “Nostalgias imperiales” reemplaza la madrugada más esperanzadora del final de “Terceto autóctono.” Vallejo asimismo incorpora aspectos y motivos de la poesía religiosa quechua, el *jailli*. Lara explica la importancia de la tradición del *jailli*, el himno sagrado andino:

Los *arawikus* [poetas] cantaban al Sol y a todas las otras divinidades. Viracocha, dios inmanente y omnipresente, cuando no era cantado en forma expresa, era invocado en los himnos consagrados a los otros dioses. Los *jaillis* al Sol eran los más numerosos, puesto que él, como dios objetivo, era el principal para las masas. Se le cantaba en las siembras y en las cosechas, en la paz y en la guerra, en la bonanza y en la sequía, y en su fiesta anual se le ensalzaba en todos los confines del imperio. Los sacerdotes le saludaban con himnos cada mañana y le despedían

---

<sup>40</sup> Jesús Lara aclara la relación entre Viracocha y Pachacámac en las creencias andinas prehispánicas:

Una mayoría de escritores confunde el nombre con los atributos de la divinidad. El nombre del dios era *Wiraqocha*. Pero la palabra no era compuesta ni estaba formada de *wira* (grasa, gordura) y *qhocha* (lago, mar, océano), como pretenden muchos. *Wiraqocha* es un nombre propio, cuya única traducción posible sería *dios*, en la misma forma que *Brahama*, *Zeus*, *Jehová* o *Alá*. *Pacha kámaj* (gobierno o aliento del mundo), *Runa kámaj* (gobierno o aliento del hombre), *Pacha wállpaj* (creador del mundo), etc., son algunos de sus numerosos atributos. (*La poesía quechua* 73-74, énfasis en el original)

cada tarde. Le cantaban pidiéndole salud y felicidad para el Inca y salud y prosperidad para el Tawantinsuyu. (*La poesía quechua* 70, énfasis en el original)

El sol, símbolo religioso andino, está muriendo dice el poema, clara alusión a los efectos devastadores de la conquista cultural. De hecho, del género poético del *jailli* que Vallejo incorpora a su discurso, quedan muy pocos ejemplos precolombinos.<sup>41</sup> Al tomar en cuenta la sección entera, la amargura y el dolor que expresa el poeta al principio de este poema, cuya causa no parece ser clara para él mismo, se relacionan con el estado de fragmentación de la tradición ancestral. De lo que fue esa unidad simbólica sólo permanecen fragmentos que el poeta recoge para sus poemas, causándole gran dolor y amargura.

En la primera estrofa ambigua, se combinan referencias al espacio simbólico andino con alusiones al cristiano. El enunciador parece pedirle a la deidad solar que alivie su dolor, comparando o el sol o su propio dolor con un “Cristo ensangrentado,” cuya muerte redime la humanidad para los creyentes (verso 3). Así, Vallejo establece un paralelo entre el Cristo crucificado y el sol andino colgado en el cielo, símbolo de las creencias prehispánicas casi destrozadas:

Ni sé para quién es esta amargura!  
Oh, Sol, llévala tú que estás muriendo,  
y cuelga, como un Cristo ensangrentado,  
mi bohemio dolor sobre su pecho.

---

<sup>41</sup> Lara comenta que “[a]venturado sería tender a señalar algún género como el más importante o el mejor cultivado dentro de la lírica quechua precolombina. Las pruebas salvadas del furor de los conquistadores no nos entregan los suficientes elementos de juicio” (*La poesía quechua* 70).

El valle es de oro amargo;  
y el viaje es triste, es largo. (1-6)

La amargura causada por el declive simbólico del sol también se relaciona con el oro, otro símbolo religioso andino que permanece en el valle, pero que está descrito por el poeta como “oro amargo” (5). De esta forma, el “valle de lágrimas” de la tradición cristiana se vuelve un “valle de oro amargo,” un motivo intercultural que combina referencias cristianas y andinas (5).

Los sentimientos de desamparo, de amargura y de nostalgia del poeta se intensifican en la segunda estrofa al hablar de un ser intruso y odiado en la sociedad andina: el mismo sol referido como el “otro.”<sup>42</sup> Vallejo sigue orando a este sol ancestral que describe como un huésped en su espacio propio, donde antes estuvo el Imperio del Sol:

Oyes? Regaña una guitarra. Calla!  
Es tu raza, la pobre viejecita  
que al saber que eres huésped y que te odian,  
se hinca la faz con una roncha lila. (7-10)

---

<sup>42</sup> Jorge Guzmán describe el fenómeno de la otredad en las sociedades mestizas de Hispanoamérica de esta forma: En el momento actual, la estructura mestiza de nuestras sociedades está completamente establecida. . . . El lado blanco de esta estructura domina lo ostensible de las decisiones oficiales, el sistema social de valores, y también las valoraciones más expresas, la manera, el contenido, la procedencia y la recepción de los mensajes masivos, las legislaciones, la moda, las preferencias estéticas. Esta preeminencia hace que desde ella, el lado no blanco que expresamente es declarado tal, se entienda como una rémora para el progreso, una anomalía que hay que corregir, una irracionalidad inexplicable. Los que pertenecen a él, pues, son entendidos por el discurso dominante como radicalmente otros. . . . Esta otredad fue creciendo y alcanzó su cúspide durante el siglo XIX, cuando las repúblicas latinoamericanas independientes hicieron un esfuerzo extremo por desterrar lo autóctono de su vida diaria y alcanzaron niveles de violencia y desprecio contra el indio y lo indio superiores incluso a los españoles. (36)

La ambigüedad de estos versos permite varias interpretaciones.<sup>43</sup> Parece que una guitarra, símbolo tal vez de España y de esa tradición occidental hegemónica, regaña al poeta por su oración “pagana” al sol odiado, haciendo que se calle. El regaño simbólico de la guitarra hace que los indígenas en esta estrofa, identificados como la raza del sol (“tu raza”), sientan humillación, rencor o tal vez amargura, como el poeta. La “roncha lila” que aparece en su cara sugiere algún sentimiento fuerte, pero callan su reacción.

La próxima estrofa parece describir los efectos de la devastación cultural que, a lo largo de los siglos, ha producido el presente de destierro psicológico y de amargura tanto del poeta como de la gente indígena en el poema. A la vez, estos versos introducen una desvalorización de la cultura conquistadora:

Azulea el camino; ladra el río . . .

Baja esa frente sudorosa y fría,

fiera y deforme. Cae el pomo roto

de una espada humanicida! (13-16)

La espada, símbolo tanto de la Conquista como del prestigio y poder de la cultura occidental en Hispanoamérica, está rota y descrita en términos de homicidio. El poeta le dice al dueño de la espada que baje su frente, normalmente levantada con orgullo por el prestigio que goza en esta

---

<sup>43</sup> Según González Vigil, la segunda estrofa se refiere al sujeto enunciator mestizo que “se considera ‘huésped’ de la morada de los descendientes de los conquistadores . . . a causa de poseer rasgos raciales indígenas” (González Vigil 149). Sin embargo, si se acepta que la descripción “huésped” se refiere a una persona, y no al sol, igualmente podría referirse a un ser odiado por su diferencia cultural porque posee raíces europeas en la morada de los Incas. En fin, con la ambigüedad de estos versos, Vallejo parece sugerir que cualquier sujeto cultural que pertenece a una sociedad pluricultural como la peruana, sea un sujeto indígena, europeo o mestizo, podría ser considerado el otro.

sociedad por sus raíces europeas. Así, la espada se vuelve símbolo negativo de la destrucción que trajo la invasión europea a la región al intentar aniquilar la cultura prehispánica. Los próximos versos sugieren que todo el trabajo y sudor que gastó el pueblo quechua en construir su cultura, sus tradiciones y el Tahuantinsuyu entero, sólo provoca el llanto ante su estado actual de fragmentación y ruina: “Y en el mómico valle de oro santo, / la brasa de sudor se apaga en llanto!” (17-18). Este llanto se relaciona con la amargura y el dolor que siente el hablante en la primera estrofa. El “mómico” valle se refiere a la práctica de la momificación de las culturas ancestrales de la región andina. Vallejo utiliza este adjetivo para señalar el estado presente de devastación cultural, de fragmentación. El poeta parece sugerir que, de lo que fueron las culturas prehispánicas devastadas por la colonización, sólo permanecen vestigios preciosos.

A pesar de esta devastación cultural, al final del poema, Vallejo reafirma la permanencia de aspectos de esa tradición nativa que abonan su poesía intercultural de conciencia histórica:

Queda un olor de tiempo abonado de versos,  
para brotes de mármoles consagrados que hereden  
la aurífera canción  
de la alondra que se pudre en mi corazón! (19-22)

Estos “versos” bien podrían referirse a la tradición poética del *jailli* que incorpora Vallejo a este texto, o a la tradición cultural y artística prehispánica en su conjunto. Los “versos” se relacionan con “la aurífera canción,” frase cuya alusión al oro la hace símbolo de la permanencia de la cultura indígena en este “mómico valle de oro santo” (17). Los fragmentos que quedan de la

tradición nativa son incorporados o “heredados” por los “brotes de mármoles consagrados,” frase similar al “oro santo” de la estrofa anterior y que representa la poesía modernista e intercultural del poeta. Estos mármoles nuevos brotan del “mómico valle,” ayudados por el sustento de la tradición ancestral, juntos creando la poesía intercultural de Vallejo. Aunque, según el último verso, la canción aurífera (quizás el *jailli*) “se pudre” como el valle momificado, permanece y aún se renueva en la poesía de Vallejo. Según esta interpretación, “Oración del camino” nos presenta una plegaria de tipo cristiano dirigida al sol, símbolo de las creencias ancestrales, que señala que ese espacio simbólico indígena no se ha desaparecido del todo y que la modernidad se lleva algo de él.

En “Huaco,”<sup>44</sup> el poeta identifica su poesía con los huacos de las culturas pre-incaicas, como la mochica o la nazca, por ejemplo: vasijas de arcilla que “contienen representaciones de animales totémicos o cargados de simbolismo mágico-religioso, y relieve socio-cultural” (150). Vallejo emplea la enumeración modernista para definir su voz poética con una serie de animales simbólicos que sufren aflicciones, como el poeta: un coraquenque ciego, un llama trasquilado, un cóndor desplumado y un puma extinto. Estas imágenes totémicas siempre se expresan con un cargo negativo referente a la imposición de la cultura occidental. Primero, el poeta se pinta como un coraquenque, un ave cuyo plumaje simboliza la realiza incaica:

---

<sup>44</sup> El mismo título de este poema es ambiguo. Puede referirse a las vasijas artísticas pre-incaicas que se han encontrado en la región andina y que muchas veces tienen diseños de animales. De allí, Vallejo emplea los animales simbólicos que aparecen en su poema/huaco. Por otro lado, según el *Diccionario qhëshwa-castellano* de Jesús Lara, un “waku” es un “[a]ve gallinácea,” similar a la garza, que es común en la región (265). Si el título se refiriera a esta ave, sería interesante considerar este animal simbólico en comparación con el cisne modernista de poetas como Rubén Darío.

Yo soy el coraquenque ciego  
que mira por la lente de una llaga,  
y que atado está el Globo,  
como a un huaco estupendo que girara. (versos 1-4)

Guzmán explica que “[e]l coraquenque era el pájaro imperial de los incas<sup>45</sup> . . . emblema, quizá, de la altura y de la vigilancia. En el poema, emblema del Imperio muerto el propio hablante, consustanciado con el pájaro, está violentamente cegado. Pero la llaga que lleva en el lugar donde el ave tuvo el ojo le permite mirar, es su lente” (60). El coraquenque real, identificado con el poeta, está herido y afligido, como si el mundo moderno resultado de la Conquista y la Colonia le afligiera con la ceguera y hasta con ataduras. El estar atado al globo, a la tierra, restringe su vuelo. Sin embargo, sus heridas le permiten ver de una manera especial. Esta imagen representa la visión del poeta que añora el pasado ancestral en toda su grandeza desde un presente de destierro psicológico y de angustia.

Segundo, el poeta se identifica con el llama cuya lana ha sido trasquilada por “volutas de clarín,” un instrumento con un decorado espiral (las volutas) proveniente del mundo occidental que hasta le da asco. El poeta describe este clarín occidental negativamente mientras valoriza el yaraví indígena que se puede tocar en él:

Yo soy el llama, a quien tan sólo alcanza

---

<sup>45</sup> En su edición de los poemas de Vallejo, René de Costa señala que el coraquenque, o corequenque, es una “[a]ve rapaz cuyas plumas son símbolo de realeza” (Vallejo 98). El Inca Garcilaso explica que el Inca llevaba las plumas del corequenque en la cabeza: “traía el Inca en la cabeza otra divisa más particular suya, y eran dos plumas de los cuchillos de las alas de un ave que llaman *corequenque*. . . . Las plumas son blancas y negras. . . . Yo se las vi puestas al Inca Sairi Túpac” (260).

la necedad hostil a trasquilar  
volutas de clarín,  
volutas de clarín brillantes de asco  
y bronceadas de un viejo yaraví. (5-9)

Estos versos se pueden interpretar como una expresión de la poética de Vallejo en “Nostalgias imperiales.” El bardo nos explica que busca expresar lo autóctono, (simbolizado por el llama y el yaraví) por medio de formas y métodos occidentales (el clarín, el decorado de las volutas, el castellano y las técnicas poéticas contemporáneas). Estas circunstancias producen su palabra y crean una tensión entre lo que quiere enunciar y las formas inadecuadas para articularlo.

En los próximos versos, el poeta identifica la raíz de esta tensión: la Conquista y la colonización europea. Se describe como el crío del cóndor, otra ave andina que claramente simboliza la grandeza del pasado incaico que ha sido “desplumada.” Así, este poeta peruano moderno señala la Conquista como un encuentro cultural destructivo que ha producido la soledad, el desamparo y la amargura en su discurso poético de conciencia histórica. El poeta lleva esta historia como un cargo que le hace sufrir como el Lázaro bíblico, un mendigo llagado. Lázaro también sufre una aflicción, como los animales con los cuales el poeta se compara en “Huaco:”

Soy el pichón de cóndor desplumado  
por latino arcabuz;  
y a flor de humanidad floto en los Andes,

como un perenne Lázaro de luz. (10-13)

La cultura ancestral, simbolizada por los huacos pre-incaicos, se presenta a lo largo del poema como una fuerza misteriosa, subyacente debajo de la modernidad según el modelo occidental: “[u]n fermento de Sol; / ¡levadura de sombra y corazón!” (19-20). La imagen más clara de esta superposición de la cultura occidental sobre la indígena es la referencia a Coricancha, el “gran Templo del Sol en Cuzco” encima del cual “los españoles edificaron, usando como base el muro incaico . . . el templo de Santo Domingo” y el cual representa, “[a]rquitectónicamente, la superposición impuesta del mundo cristiano y europeo” (González Vigil 150). Vallejo emplea una transmotivación de este símbolo arquitectónico, desvalorizando la imposición cristiana mientras valoriza la base prehispánica. Vallejo subraya el hecho de que esos espacios luminosos “del sol” todavía permanecen:

Yo soy la gracia incaica que se roe  
en áureos coricanchas bautizados  
de fosfatos de error y de cicuta.  
A veces en mis piedras se encabritan  
los nervios rotos de un extinto puma. (14-18)

Estos versos desvalorizan la conquista cultural en términos de una imposición y un bautizo venenoso. Como afirma Juan Larrea, en esta composición, la “coricancha del sol cuzqueño se insurge . . . contra las estructuras del templo de Santo Domingo” (81). Por su parte, Guzmán afirma que “[l]os versos . . . aluden a todos los cambios . . . que ocasionó la invasión europea . . .

los que tuvieron que ver con la religión del invasor” (188-89). Aunque el puma del poema ha quedado anulado en la extinción, todavía se indigna y enuncia su rencor desde dentro de las piedras ancestrales. André Coyné asevera que en “Huaco,” “el tono dominante es el de la blasfemia y rechazo frente a todo lo cristiano y español” (31). Queda claro, entonces, que el espíritu del poema es de rebeldía y reivindicación de las raíces ancestrales, la nueva perspectiva de un poeta que toma una conciencia histórica propia.

El último poema de la sección, “Idilio muerto,” ejemplifica la nueva poética intercultural de Vallejo. El poeta combina la forma poética occidental del soneto, alterada por su uso del verso libre, con los temas y motivos del *jaray arawi*,<sup>46</sup> un tipo de poema quechua cantado. Según Jesús Lara en *La poesía quechua* (1947), dentro del marco del *arawi*, el “[j]aray arawi era la canción del amor doliente” (77). Entendido como una referencia a un poema bucólico y amoroso, el “idilio” del título puede referirse a este género poético “muerto” (el *jaray arawi*) o a la tradición autóctona casi perdida. Por otro lado, el título puede referirse a un coloquio tierno que ya no existe, sugiriendo la relación amorosa imposibilitada con Rita en el poema. La nostalgia del poeta por su relación con Rita a la vez simboliza su añoranza del pasado de dicha perdida, el

---

<sup>46</sup> Jesús Lara explica la tradición del *arawi* en la poesía quechua:

El *arawi*, por razón de su propia etimología, durante mucho tiempo era el nombre con que se conocía todo verso, toda canción. Tenía su origen en el verbo *arawiy*, que significaba versificar. *Aráwij* o *arawiku* eran dos formas sustantivales con que se designaba al versificador, esto es al poeta. Con el transcurso del tiempo y conforme venía evolucionando la poesía, se circunscribió el significado de la palabra *arawi* a una manera peculiar de poesía amorosa. Esta manera se fisonomizaba por la delicadeza del sentimiento, por el sentimiento puro que debía dominar en el verso en virtud de las limitaciones que sufría la expresión del amor en sus actitudes animadas por la alegría o por el dolor. En ningún momento admitía el *arawi* explosiones de erotismo malsano ni derrames de desesperación. . . . El *arawi* podía ser de naturaleza triste evidentemente; pero también podía expresar alegría y felicidad. Tomaba distintas denominaciones de acuerdo con el tema. *Jaray arawi* era la canción del amor doliente; *sankkay arawi*, la de la expiación; *kusi arawi*, *súmaj arawi*, *warijsa arawi*, las de la alegría, la belleza, la gracia, etc. (*La poesía quechua* 77)

motivo dominante en “Nostalgias imperiales.” De hecho, el dolor producido por el idilio impedido con una mujer<sup>47</sup> es el tema principal del *jaray arawi* y de “Idilio muerto.” Los motivos de este género poético prehispánico tienen muchos paralelos en “Idilio muerto” (77). Vallejo emplea una transmotivación del motivo de la nostalgia por la amada ausente del *jaray arawi*. Tomando en cuenta los temas de la sección entera, transforma este motivo para sugerir su nostalgia por un pasado simbólico de dicha perdida. Sólo así “Idilio muerto” tiene sentido como el poema que da fin a “Nostalgias imperiales.”

“Canción de ausencia,” un *jaray arawi* apuntado por Guaman Poma de Ayala (1536-1616) en *Nueva corónica y buen gobierno* (1615) y traducido por Jesús Lara, nos ofrece un ejemplo prehispánico del género que ha sobrevivido y que podemos comparar con el texto de Vallejo. En los dos poemas, el hablante sufre por ser separado de su amada y expresa su nostalgia por el tiempo que pasaron juntos. Al principio de “Canción de ausencia,” el hablante

---

<sup>47</sup> Según precisa Lara, el enfoque principal en el dolor del *arawi* sólo apareció después de la conquista: Algunos escritores suponen que este género servía particularmente para cantar la tristeza del amor, acaso en vista de las muestras que hay en el *Ollántay* y de los que se conocen desde los tiempos coloniales. Es un error proveniente de la falta de documentación, del escaso detenimiento en el estudio de la materia. Es innegable que era el estilo de composición que más se prestaba para ese fin, porque no iba unido a la danza; pero no es evidente que se lo hubiese creado como vehículo exclusivo del dolor de amor. Ejemplos que nos ofrecen Guamán Poma y otros nos lo demuestran. La circunscripción del *arawi* en el tema del dolor fué sólo obra de la conquista. La crueldad extremada con que los españoles trataban la vida y el espíritu del indio, hizo que éste no pudiera expresar su amor sino asociándolo a sus padecimientos. El dolor era su pan, su agua y su atmósfera; de modo que su amor era también sufrimiento; sufrimiento, ante todo porque la hembra le era exasperadamente disputada por el blanco. La música tuvo que seguir el mismo rumbo; antes había llevado un suave tinte de melancolía, de acuerdo con el paisaje y con los contrastes de la vida que a veces solían ser duros; ahora tomaba el dolor como un *leit-motiv*. Y es este *arawi* el único difundido, el que proporciona el material de experiencia a los escritores. (*La poesía quechua* 77)

interroga sobre el destino que lo separa de su amada, comparándola con la flora nativa de la región andina:

¿La desventura, reina,  
Nos separa?  
¿La adversidad, infanta,  
Nos aleja?  
Si fueras flor de *chinkercoma*,  
Hermosa mía,  
En mi sien y en el vaso de mi corazón  
Te llevaría. (Lara, *La poesía quechua* 163)

De modo similar, Vallejo inicia “Idilio muerto” con una interrogación sobre Rita, su amada ausente, comparándola con la flora andina:

Qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita  
de junco<sup>48</sup> y capulí;  
ahora que me asfixia Bizancio, y que dormita  
la sangre, como flojo coñac, dentro de mí. (versos 1-4)

La nostalgia de la amada en este último poema de la sección “supone el contrapunto amoroso a toda la nostalgia imperial que reflejan los otros poemas del apartado” (Lanz 89). Rita simboliza las raíces indígenas revalorizadas a través de “Nostalgias imperiales.” Se contrasta un espacio

---

<sup>48</sup> El junco se ha usado para describir a una amada en otro poema prehispánico quechua: “Partida,” traducido por Jesús Lara. El poeta dice: “Y su donaire, / Del junco envidia, / Llama en secreto” (*La poesía quechua* 185). Es posible que Vallejo haya incorporado este tipo de comparaciones de la tradición de la poesía amorosa quechua.

urbano y occidental moderno (simbolizado por Bizancio), dominante desde la Conquista y la Colonia y que es fundamentalmente negativo en este poema, con una representación positiva del mundo indígena en una sierra bucólica. No hay que olvidar que el Tahuantinsuyu fue un imperio serrano. El sujeto mestizo enuncia desde una instancia urbana donde “me asfixia Bizancio”<sup>49</sup> (3) y “esta lluvia . . . me quita / las ganas de vivir” (7-8). Con estos versos, Vallejo desvaloriza el peso occidental que reina sobre el espacio urbano y que lo separa de Rita, y por extensión, del imperio serrano del Tahuantinsuyu. En estos versos, la lluvia como reflejo del dolor quizás sea otro motivo de la poesía y de la producción artística prehispánica de la región andina que Vallejo incorpora a “Nostalgias imperiales.”<sup>50</sup> De igual manera que la lluvia en “Idilio muerto,” y en muchos poemas del libro, refleja los sentimientos de tristeza y de nostalgia imperial del poeta, en “Canción de ausencia,” el hablante llora por su amada perdida y dice que va “Derramando la lluvia de mis lágrimas / Sobre las *kantutas*”<sup>51</sup> (Lara, *La poesía quechua* 164).

---

<sup>49</sup> En la introducción a su edición de *Los heraldos negros*, René de Costa explica la mención de Bizancio en “Idilio muerto:”

La referencia a Bizancio, aquí en el tercer verso (y en otros poemas del libro), es un resabio modernista, un deje «sofisticado», que pretende colocar al hablante a una distancia estética—capitalina, limeña—de su idilio ya muerto con una dulce aldeana. Los dejes modernistas van contrapesados por la matización del sujeto poético, no por engalanamiento adjetival, sino por medio de referencias concretas, substantivales, y lo que es más, a cosas humildes del terruño: la mujer «de junco y capulí», con su falda «de franela» y su sabor «a cañas» del lugar. (21)

<sup>50</sup> Aunque René de Costa explica con razón que “[l]a relación de la lluvia con la tristeza (Verlaine) bien puede ser universal y por lo tanto comprensible para cualquier lector,” también afirma que en varios poemas de *Los heraldos negros*,

[l]a dulzura de la tristeza provocada por la lluvia es indígena, del dios-padre universal, Viracocha, el dios de la vida, cuya representación iconográfica es de una figura que llora. . . . Su cuerpo es el disco del sol coronado por sus benéficos rayos; sus manos sujetan los relámpagos; y su llanto—las lágrimas surcando su rostro—es la lluvia que da vida al mundo, regando los cultivos del hombre y prolongando así su penosa vida sobre la tierra que sustenta en el regazo. . . . [E]sta imagen, la de dios y la lluvia, informa otros muchos poemas de *Los heraldos negros*—y de la poesía posterior de Vallejo. (24-25)

<sup>51</sup> La *Kantuta* (o cantuta), es otra flor nativa de la región.

Siguiendo con nuestra comparación, en “Canción de ausencia,” el poeta describe los atributos físicos de la mujer, cuyo recuerdo le producen un sentimiento de nostalgia:

Cómo el recuerdo

De tus ojos reidores

Me embelesa.

Cómo el recuerdo

De tus ojos traviosos

Me enferma de nostalgia. (Lara, *La poesía quechua* 164)

Similarmente, Vallejo se enferma de nostalgia por Rita, también describiendo sus atributos físicos. Tomando en cuenta la unidad con los demás poemas de la sección, esta nostalgia amorosa simboliza la nostalgia del poeta por la tradición andina ancestral. Sin embargo, Vallejo no concluye la sección con un poema sobre ese pasado lejano del Tahuantinsuyu. En cambio, “Idilio muerto” de verdad se enfoca en el presente del poeta: el mundo indígena contemporáneo. Por medio de Rita, una indígena de su presente, Vallejo valoriza lo que permanece de las culturas ancestrales en la región andina sobre ese pasado imperial imposible de alcanzar:

Dónde estarán sus manos que en actitud contrita

planchaban en las tardes blancuras por venir;

ahora, en esta lluvia que me quita

las ganas de vivir.

Qué será de su falda de franela; de sus

afanes; de su andar;

de su sabor a cañas de Mayo del lugar. (5-11)

Los versos enigmáticos que describen las “blancuras por venir” que planchaba Rita se relacionan con un nuevo enfoque temporal que sólo surge en este último poema de “Nostalgias imperiales:” el futuro.<sup>52</sup> Guzmán precisa que “«Blancuras por venir» es mucho más de lo que planchaban las mujeres de entonces; la frase es manifiestamente metáfora por *un futuro de pureza* . . . la actividad de ella como agente de un futuro de pureza y buen orden” (Guzmán 209, énfasis en el original). Literalmente, la acción de planchar indica el intento de sacar las arrugas y las imperfecciones que el uso pasado dejó en la ropa. Si se acepta que Vallejo desarrolla este poema como símbolo de su nostalgia por lo ancestral, la acción de planchar también sugiere, al nivel metafórico, la esperanza y el intento de corregir las arrugas (o cicatrices) dejadas por la Conquista y la Colonia, esperando las “blancuras” por venir al superar la historia adversa del pueblo andino. La última estrofa, al nivel simbólico, sugiere un presente en el que tanto Rita (el mundo indígena) como el poeta (el mundo mestizo, occidental) sufren el frío y la tristeza por ser separados. De nuevo, es el motivo principal del *jaray arawi*: “Ha de estarse a la puerta mirando algún celaje, / y al fin dirá temblando: «Qué frío hay . . . Jesús!» / y llorará en las tejas un pájaro salvaje” (12-14). Así, Vallejo termina su sección sobre las “Nostalgias imperiales” con un poema

---

<sup>52</sup> Ballón Aguirre asevera que la dialéctica textual de Vallejo produce un discurso en el que se combinan no sólo múltiples voces sino también múltiples tiempos y múltiples perspectivas:

Tal dialéctica textual somete al estudioso a la aceptación de una pluralidad de discursos que en términos generales pone en dinámica un presente, un pasado histórico individual y social y un futuro que se avecina. Los textos de Vallejo no pueden ser estudiados como la *manifestación* de una sola idea: allí hay una calibración de perspectivas, de códigos, de expresiones perceptivas, de voces en el sentido bartheano. (*La poética* 141, énfasis en el original)

que sugiere la inutilidad de la nostalgia por un pasado irrecuperable. Ese pasado ya está perdido: hay que enfocarse en la esperanza de un futuro mejor para la región, un futuro que acepte y valore todas sus raíces culturales. Para Vallejo, la separación de los amantes, la raíz indígena y la occidental, del *jaray arawi* no debe continuar.

En todos los poemas diglósicos e interculturales de *Los heraldos negros*, Vallejo demuestra, como afirma Antonio Cornejo Polar, su “condición culta y moderna de una escritura volcada hacia la evocación de una pureza elemental perdida para siempre” (*Escribir* 178). Se trata de una “oscilación” que resalta “la aguda y desestabilizadora ambigüedad del nuevo sujeto cultural que por entonces emerge en el erizado mundo andino” (178). Luis Villoro ha explicado que esta incorporación del espacio simbólico indígena “se traspone a la interioridad del espíritu,” convirtiéndose en “símbolo psicológico a la vez que social” para un sujeto emisor mestizo que expresa “el antagonismo de las fuerzas que lo engendraron . . . sus contradicciones internas” (434). De esta forma, Vallejo reconoce la alteridad dentro de sí mismo por medio de la deconstrucción de la identidad pluricultural de la región andina. Al recurrir al espacio simbólico prehispánico, Vallejo cuestiona la hegemonía de la tradición occidental. Esto constituye un rasgo esencial de la modernidad que conduce a la postmodernidad: “[s]i la Modernidad se caracterizó por la crisis y pérdida de las creencias en un sistema de orden y autoridad respecto al mundo, la Postmodernidad radicaliza ese proceso en su búsqueda de nuevos órdenes y sentidos alternativos” (Rivera-Rodas, “Modernidad y postmodernidad” 467). A través de la sección, la voz poética busca este sentido alternativo en su tradición ancestral. Aspira a una comunión

imposible de lograr con ese espacio simbólico indígena del pasado. En este intento, Vallejo explora el pasado ancestral, rescatando símbolos e imágenes de ese mundo simbólico fragmentado. Asimismo, el poeta mantiene el enfoque temporal del presente, expresando una nostalgia presente para ese pasado perdido.<sup>53</sup> Esta temporalidad presente en “Nostalgias imperiales” se contrasta con el enfoque temporal de los poetas historicistas de la postmodernidad, la mayoría de los cuales privilegiarán una temporalidad pasada, relatando los hechos históricos mismos de la época prehispánica o de la Conquista. Desde el reconocimiento inicial de Mariátegui en 1928 hasta hoy en día, la poesía de Vallejo nos ha fascinado por esta aguda tensión entre las diversas tradiciones de un hombre en busca de equilibrio. Vallejo nos pone de relieve esta tensión al reivindicar la raíz indígena para hacerla florecer en su palabra.

Afirma Guzmán que las “nostalgias” de Vallejo en esta obra “son de las buenas, no de las que quisieran regresar a un pasado idealizado para detener la historia, sino de las que van a buscar en la imagen del Tahuantinsuyo [sic] materiales para construir deseos de un mejor futuro” (189). Sin embargo, ante su crisis de identidad, un conflicto latente que se originó en las imposiciones culturales de la Colonia, Ferrari señala que Vallejo

habla con voz rota, en versos rotos, de su perplejidad y su desamparo en la existencia, interroga a lo desconocido y se interroga, y esta interrogación concierne también a la forma de su propia poesía. Ya en este su primer libro

---

<sup>53</sup> Como destaca Rivera-Rodas en “Modernidad y Postmodernidad literarias en Hispanoamérica,” la temporalidad más común durante la modernidad poética es el tiempo presente: “el instante del aquí y del ahora privilegia al presente de la enunciación. El presente se impone en el relieve de la concepción temporal frente al pasado o al futuro (propios del mito y de las religiones) que son desplazados a posiciones secundarias. La única certidumbre es la percepción del momento, que a su vez resulta—frustrante y paradójicamente—intrascendente” (452).

Vallejo tiene conciencia de que en sus versos hay algo que chirría mas que canta, y que ese chirriar tiene que ver con el nudo de interrogantes que atormentan su espíritu y que trabajan su verso. (19)

Similarmente, José Pascual Buxó opina que

ante esta crisis, literaria y vital, Vallejo se propuso erigir un nuevo lenguaje que fuese capaz no sólo de rehacer el pasado protegido de la infancia, sino de asimilar ese pasado mítico. . . . Pero ni la memoria ni la lengua son siempre capaces de tanto y, así, Vallejo se vio obligado a lucubrar arduamente sobre la disolución de su ser en un mundo caótico e inaprensible. (42)

Por eso, aunque enfrenta la temática de la identidad/alteridad, la obra de Vallejo nos deja con un sentido de alienación característica de la modernidad. Será para los poetas de la postmodernidad seguir con el intento de solucionar este complejo en obras que buscan la desalienación del ser hispanoamericano moderno ante su historia traumática.

## **2.2 La conciencia histórica en la poesía temprana de Carlos Pellicer (1899-1977)**

Carlos Pellicer, como bien dijo Edward J. Mullen, es “uno de los vates más elogiados de la América Latina cuya enorme y variada obra va recibiendo cada día más atención” (“Motivos precolombinos” 51). En un ensayo sobre la obra de Pellicer escrito en 1955 e incluido en *Las peras del olmo*, Octavio Paz declaró que mientras “Ramón López Velarde y José Juan Tablada son los iniciadores de la poesía moderna en México . . . [n]uestro primer poeta realmente

‘moderno’ es Carlos Pellicer” (75). Paz observa que su obra “pretende ordenar al mundo. En los primeros tiempos éste orden era el del juego; después fue un orden monumental, como si quisiera recordar a los toltecas y a los mayas” (82). Esta observación de Paz no sólo subraya un cambio en la poesía de Pellicer sino también sugiere un cambio general e importante en la lírica hispanoamericana. Se trata de la renuncia de la ahistoricidad, practicada por los poetas cosmopolitas del modernismo y del vanguardismo, y del establecimiento de la historicidad en la poesía. La trayectoria poética de Pellicer es ejemplar de este cambio a la historicidad. Ante su duda del lenguaje como herramienta de conocimiento, muchos poetas de la modernidad se entretenían con un juego de palabras, tratando temas cosmopolitas y universales. En la mayoría de los casos, cuando volvían la mirada hacia el pasado indígena, trataban esa temática histórica de un modo exótico, como si fuera una alteridad exterior. Como en la poesía de Vallejo, esa alteridad exterior se vuelve interior en la obra de Pellicer: el exotismo histórico da paso a un reconocimiento y a un auto-reconocimiento más profundos.

En cuanto a esta temática histórica en la obra pelliceriana, Elisa García Barragán afirma que

Carlos Pellicer dirigió su flecha al pasado remoto en cantares y en una obra de conjugación poética y científica alrededor de la etnología y la arqueología. . . .

[S]e adentra en el universo del arte prehispánico, aprehende la mágica esencia de la creación del pasado indígena para entregarnos una más lírica pero no menos

válida visión de la arquitectura y de las figuraciones escultóricas y pictóricas de ese glorioso y alucinante México Antiguo. (97-98)

Además, subraya el carácter decorativo de la obra de Pellicer, siempre enfocada en la imagen poética, que incorpora aspectos del arte precolombino. Sin embargo, por su parte, Mullen señala que la visión precolombina de Pellicer va más allá del adorno exótico: “[L]a poesía de Carlos Pellicer está fuertemente influida por toda una serie de motivos aborígenes. Estos no únicamente aparecen como meros adornos temáticos sino forman parte integral de su concepto poético del mundo . . . un fuerte eslabón entre el pasado indígena y la creación artística en su obra poética” (“Motivos precolombinos” 57). Con respecto a estos motivos precolombinos, no existe un mejor estudio de la obra de Pellicer que la tesis doctoral inédita de Francisco Pabón, “Gravitación de lo indígena en la poesía de Carlos Pellicer.” En este estudio, Pabón declara que “Pellicer es el primer poeta mexicano que elabora toda una topografía poética y simbólica en base de elementos de las antiguas culturas indígenas prehispánicas” (131). Pabón analiza a fondo la temática precolombina en la obra del poeta:

La actualización de cosmogonías y cosmologías prehispánicas en la realidad contemporánea del poeta se logra artísticamente en función de una voluntad de abstracción plástico poética que caracteriza de modo esencial la obra de Pellicer y lo sitúa como uno de los creadores de la moderna poesía mexicana. . . . [H]emos analizado la cosmovisión indígena en *Piedra de sacrificios*, estableciendo las bases de su nuevo lenguaje poético que se inspira en símbolos, mitos y

supervivencias del México antiguo. La valoración del mundo indígena en esta obra consiste en la elaboración de toda una topografía poética cuyas coordenadas se dan en los órdenes lingüístico, histórico, arqueológico y simbólico mitológico. (207)

La intención del presente estudio es presentar una visión general de esta poesía de conciencia histórica de Pellicer para elucidar su cualidad de precursor de este nuevo enfoque en la lírica continental. Me enfocaré en la primera época de su obra.<sup>54</sup> Estudiaré unos poemas juveniles nunca coleccionados por el poeta, además de su poemario *Piedra de sacrificios* (1924), señalando el cambio en la orientación histórica del poeta. La temática y los motivos precolombinos, además de referencias a la conquista española, aparecen una y otra vez a lo largo de su obra, demostrando la conciencia histórica en la obra pelliceriana. Estos temas implican una lectura de la historia propia, un acercamiento hipertextual a la poesía, además de una búsqueda de auto-conocimiento que será un rasgo principal del pensamiento de la postmodernidad. De hecho, se le ha señalado a Pellicer como precursor del *Canto general* de Pablo Neruda, una obra fundamental tanto para el establecimiento de la historicidad en la lírica continental como para el advenimiento de la postmodernidad literaria: “para nosotros Pellicer—y antes que el autor del *Canto general*—también elabora una geografía poética americana absoluta” (Pabón 124). En una entrevista (1968) que realizó Pabón con el poeta y que incluyó en su tesis, le expresó a Pellicer

---

<sup>54</sup> Rivera-Rodas señala que la obra de Pellicer se puede dividir en dos épocas. En la primera, desde *Colores en el mar* (1921) hasta *Hora de Junio* (1937)—incluyendo *Exágonos* (1941)—lo principal es el paisaje y la imagen, la “imaginación perceptiva” (“La primera época” 150). La segunda época, desde *Hora de Junio* hasta su obra tardía, que se centra en una “reflexión intelectual,” es una “poesía de conceptos y de la conciencia” (150).

esta idea de que es precursor de los grandes poetas historicistas: “A mí me parece que Vd. es el primer poeta que expresa esa angustia por América en base de un lenguaje poético de trasfondo mítico, anticipándose, por lo tanto, a Neruda, quien no lo hará hasta el *Canto general*, y a Paz, con *Piedra de Sol*” (223). Pellicer respondió, “Pues, sí, yo estoy en lo que llamaríamos indoamericano desde 1924,” fecha en la que se publicó *Piedra de sacrificios* (223). Por otro lado, este vate mexicano, como Vallejo, prefigura la temática de la identidad/alteridad tan importante en la postmodernidad. A diferencia de muchos poetas de la modernidad, por ejemplo, Pellicer reconoce la alteridad dentro de sí mismo. Raúl Leiva, un crítico y poeta cuya obra analizaremos en el capítulo tres, expresa esta idea sobre Pellicer, a pesar de su referencia desafortunada al “salvajismo:” “[e]l poeta *reconoce en sí mismo, en lo hondo, al salvaje azteca*, manejador de dardos que lanza . . . hacia la inmensidad. Es un flechador de estrellas, Cuauhtémoc poético, embebido en dar en el blanco de lo inesperado” (*Imagen* 94, énfasis mío). A través de su obra, Pellicer reivindica y reincorpora mitos, símbolos y arte precolombinos, tanto arte plástico como arte literario, a la lírica mexicana moderna. En un ensayo escrito por el poeta en 1923 para la revista *Azulejos* sobre la obra de Diego Rivera, queda claro el pensamiento de Pellicer sobre la Conquista y la imposición cultural que derribó estas expresiones en el espacio simbólico prehispánico:

México ha empezado su mexicanización. La Patria no se hace copiando sino creando y aquilatando las verdaderas tradiciones del arte mexicano, que ha sido siempre un gran arte. Lo que nos trajeron los Destruidores encabezados por el

bestial Hernán Cortés distaba mucho de ser superior a lo que aquí había. Perdimos casi completamente nuestra profunda y espléndida originalidad para recibir a golpes la mediocridad greco-romana del Renacimiento tamizada a través de España. Después de la Revolución, la Nación ha empezado a consagrarse a sí misma; sin gran esfuerzo. El pueblo, entristecido por el coloniaje y saqueado por nuestras oligarquías, inmune a la corrupción del deplorable gusto europeo, salva en las artes menores la herencia fastuosísima de lo que fue y prepara, con la espontaneidad de los grandes árboles, la resurrección de sus mejores posibilidades. (citado en Pabón 51)

En adelante, me enfocaré en poemas que demuestran la conciencia histórica en la primera época de la poesía de Pellicer, muy influida por la revolución mexicana. Estos textos demuestran el cambio desde un tratamiento exótico de la temática histórica, característico del modernismo, hacia un tratamiento más profundo en *Piedra de sacrificios*.

Uno de los poemas más tempranos conocidos del vate, “La elegía de tus ojos,” ya demuestra un sentido nuevo de historicidad. Escrito en 1914, al apogeo del posmodernismo cuando el poeta tenía apenas unos quince años,<sup>55</sup> este poema se adhiere a la estética modernista. Emplea un tono de elegancia refinada y la técnica de la pluralidad referencial, o constelaciones de imágenes, para describir los ojos de la amada que el poeta observa en un jardín modernista, encantado por el reflejo de la mujer en las aguas de una fuente. Al nivel temático, mientras

---

<sup>55</sup> Existe confusión sobre la fecha del nacimiento del poeta. Mientras que 1899 generalmente se acepta como el año en que nació, no se sabe con exactitud y hasta se ha pensado que Pellicer nació en 1897 (De la Selva 59). Siendo verdad, Pellicer hubiera tenido 17 años al escribir “La elegía de tus ojos.”

representa un acercamiento a la historicidad por las múltiples referencias al pasado azteca y a la Conquista, no deja de sugerir cierto enfoque exótico. Como opina Pabón sobre la temática indígena en *Colores en el mar* (1921), “la valoración del motivo indígena no deja de obedecer a una estética que en el fondo busca lo exótico . . . una extensión del preciocismo modernista” (54-55). En definitiva, “[s]iguiendo la trayectoria de Darío y de Chocano, Pellicer inicia su labor literaria dentro de la tradición poética existente, manifestando en sus primeros poemas las corrientes postmodernistas<sup>56</sup> que hacían a los poetas interesarse por lo nativo” (Gamboa 2681-A).

Aunque Pellicer inicia y da fin a “La elegía de tus ojos” con una serie de imágenes habituales para el modernismo, el universo cosmopolita usual no brota de su percepción de los ojos de la amada. En cambio, afloran paisajes e historia de la comarca propia, algo poco esperado por el lector:

Ojos que adoro con la candidez de una fuente.  
 Ojos que son los faros de un océano de vida . . .  
 . . . . .  
 Ojos que son dos lagos hechos de Sol y bruma . . .  
 . . . . .  
 Tus ojos son las quejas de un alma que no existe,

---

<sup>56</sup> Aquí Gamboa se refiere al período después del modernismo, entre más o menos 1900 y 1920, no a la postmodernidad que empieza por los años 1950. La diferencia entre tal historicidad durante el postmodernismo y la postmodernidad en parte radica en el acercamiento exótico, exterior, del primero y el acercamiento mucho más profundo, interior, del segundo.

son dos espejos mágicos, son almas del paisaje  
de la barbarie azteca que es bella y es muy triste  
y entre la piedra embute su escultural encaje. (3: 1-2, 5, 9-12)

Mientras que otros poetas escribían de la Grecia o la Roma antiguas o de las ciudades cosmopolitas europeas, Pellicer centraba su mirada en un paisaje mexicano con los vestigios de sus civilizaciones pasadas. A pesar de la referencia a la barbarie, es claro que el poeta joven ha estudiado, y valora, la historia y la literatura de la época precolombina. Este universo prehispánico idealizado se encierra en los ojos de su amada, entrando así en estrecha relación con la belleza que percibe y admira en ella. Este acercamiento a la temática precolombina como a una amada, claramente una exterioridad exótica y encantadora, por otra parte no deja de sugerir un conflicto interior en el poeta. Específicamente, el poeta expresa un conflicto de identidad que se origina en su conciencia histórica. Cabe subrayar que el poeta insiste que los ojos de la amada son “espejos mágicos,” así sugiriendo que observa el legado azteca no sólo dentro de ella sino también dentro de sí mismo (10). Similarmente, al final del poema declara que

. . . . . entre los lampos de tus ojos divinos  
pasa el recuerdo cálido de *mi* raza de gloria  
que vive hoy en *tus* ojos su enigma vespertino  
y canta en *mi* memoria. (43-46, énfasis mío)

Los ojos de la amada, una imagen que sugiere la percepción y el enfoque visual de la poesía de Pellicer, parecen ser sólo un pretexto, un vaso que el poeta llena con sus percepciones

imaginativas de las cortes aztecas y de escenas de la Conquista. Así, la celebración de la belleza de la amada pronto se convierte en una elegía que expresa, como las “Nostalgias imperiales” de Vallejo, una gran tristeza sobre la pérdida de ese mundo, esos “paisajes viejos” (17):

Tus ojos son la queja de la perdida raza;  
quizás serán los versos de Netzahualcóyotl;  
a su luz pasan héroes, doña Marina pasa,  
pasan los sacerdotes de la Luna y del Sol.  
Y pasan las visiones de los paisajes viejos:  
Tenochtitlán la diosa del valle, sus canales  
empolvados de luna, de nerviosos reflejos  
que dibujan las quillas en sus regios cristales.  
.....  
Geometría de pirámides y de templos: deidades  
que piden corazones para absolver crueldades.  
.....  
Espléndida es la corte, soberbio Moctezuma,  
el valle siempre joven, la campiña lozana  
y sobre las cabezas la simbólica pluma. (13-20, 25-26, 32-34)

Estos “paisajes viejos” son el tema verdadero del poema.

Para seguir, Pellicer rescata el símbolo azteca de las plumas del quetzal, una imagen constante en el arte, en los atavíos y en la literatura náhuatl. Ángel María Garibay K. destaca en *La historia de la literatura náhuatl* que

[l]a piedra preciosa y el oro, juntamente con las bellas plumas de aves policromadas, son para la imaginación náhuatl el más alto ápice de la hermosura. Las hallamos en muchos cantos como término de comparación. ¿No es hermoso símil, varias veces repetido, de la fugacidad de la vida el perecer de estos objetos valiosos y bellos? (1: 103)

Pellicer reintegra a la lírica moderna este motivo común de la lírica náhuatl de las plumas del quetzal como un símbolo de la belleza y de la vida fugaz. Ya habiendo mencionado al poeta precolombino Nezahualcóyotl, sin duda ha leído la obra del poeta. En un poema atribuido a Nezahualcóyotl, cuya obra constituye un hipotexto posible de esta elegía de Pellicer, el bardo de Texcoco canta la fugacidad de la vida de los reyes aztecas (el mismo tema de Pellicer).

Nezahualcóyotl emplea el motivo de las plumas del quetzal de la siguiente manera:

Oh vosotros, reyes, Motecuzomatzin y Nezahualcoyotzin:  
... tendréis que dejar huérfanos alguna vez a vuestros vasallos  
.....  
¡no por segunda vez se es rey en la tierra ... !  
.....  
Aunque sea jade: también se quiebra,

aunque sea oro, también se hiende,  
y aun el plumaje de quetzal se desgarrar:  
¡No por siempre en la tierra:

Sólo breve tiempo aquí! (Garibay, *Poesía náhuatl* 2: 3-4)

Pellicer utiliza este mismo símbolo, también sugiriendo la fugacidad del dominio del imperio azteca, pero en el contexto de la conquista española:

El quetzal, el quetzal,  
el pájaro que luce su mágico plumaje.  
El quetzal,  
que al desdoblar sus alas se lleva otro paisaje . . .  
Ya llega don Hernando, la escena ya se pierde  
entre el clamor inmenso de los conquistadores.  
El quetzal ya no vuelve, y en su plumaje verde  
hacen eco los ecos de todos los dolores. (35-42)

También cabe subrayar que esta “elegía” de Pellicer se asemeja mucho al género precolombino del *icnocuicatl*, los “Canto[s] de desolación, de orfandad” que “[i]deológicamente tienen parentesco con las elegías . . . de los poetas de Occidente, en que se canta la amargura del vivir. . . . [T]ienen un aire de elegancia y fervor de refinamiento” (Garibay, *Historia* 1: 89). Ese aire elegante y refinado del *icnocuicatl*, característico también del modernismo, se combina en este poema del joven Pellicer con símbolos, motivos literarios y referencias históricas del

imperio azteca para lamentar “las postreras horas de esa paz mexicana” (31). Pellicer profundizará esta incorporación de géneros poéticos precolombinos en *Piedra de sacrificios*. Así, “La elegía de tus ojos” constituye un ejemplo muy temprano del acercamiento a la poesía que busca recobrar un sentido de historicidad que será muy empleada por poetas posteriores. Al final del poema, el poeta no sólo lamenta dejar a su amada en el jardín idealizado del cual queda expulsado, sino también lamenta no poder acceder a ese pasado precolombino relegado a las pliegues de la historia.

Otro texto nunca coleccionado por el poeta, “Imperial agonía,” escrito en 1916, también revela un intento de recobrar un sentido de historicidad en la poesía. Como “La elegía de tus ojos,” se adhiere a la estética modernista y representa de manera exótica la historia de la rivalidad entre el *tlatoani* Tezozómoc del *altepetl* de Azcapotzalco (?-1427) y el joven Nezahualcóyotl (1402-1472), el poeta y *tlatoani* famoso de Texcoco que parece fascinarle a Pellicer.<sup>57</sup> Por otro lado, este poema posiblemente constituye una parodia de “La agonía de Petronio,” el poema modernista tan famoso que apreció en *Nieve* (1892) de Julián del Casal (1863-1893). El poema de Casal ejemplifica el modernismo cosmopolita y ahistórico. Casal se

---

<sup>57</sup> Como resume José Ignacio Dávila Garibi (1888-1981) en *Episodios de la vida de Netzahualcóyotl* (1911), Tezozómoc manda matar al padre de Nezahualcóyotl, Ixtlixóchitl el *tlatoani* de Texcoco, cuando su hijo es muy joven para apoderarse de su reino. Antes de morir, Ixtlixóchitl le pide a su hijo que se vengue de Tezozómoc. Después de muchos años, poco antes de su muerte, Tezozómoc tiene una pesadilla extraña que sus adivinos interpretan como un presagio de la venganza de Nezahualcóyotl para recobrar el reino de su padre. Tezozómoc, temiendo las predicciones, manda a sus hijos que maten a Nezahualcóyotl cuando venga a su funeral para evitar la pérdida de Texcoco (9-19). Pellicer basa “Agonía imperial” en esta historia, posiblemente a partir del mismo texto de Dávila Garibi ya que existen semejanzas en el estilo imaginativo y literario del texto de Dávila Garibi, publicado en México por primera vez en 1911 y republicado en 1913, poco antes de que Pellicer escribiera este poema. Otras fuentes hipotextuales posibles son *El emperador Nezahualcóyotl considerado como poeta elegíaco* (1878) de Pedro Mascaró y Sosa (1857-1904) y dos textos indígenas: los *Anales de Cuauhtitlan* en el *Códice Chimalpopoca* o la *Historia chichimeca* de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl (1568?-1648).

enfoca en la historia del Imperio Romano, contando en versos refinados la historia del suicidio de Petronio, un escritor famoso de la corte de Nerón que participó en una conjuración fracasada para matar al emperador. Pellicer, usando el mismo estilo refinado y parnasiano de Casal, se enfoca no en el Imperio Romano sino en el Anáhuac antiguo, relatando la muerte de Tezozómoc antes de la conjuración planeada por Nezahualcóyotl. Las dos figuras históricas mueren dentro de un palacio suntuoso, un espacio interior elegante, rodeados de cortesanos y ayudantes. En el poema de Casal, el poeta impasible describe la muerte de este “bardo decadente” en el interior elegante del palacio con imágenes luminosas y sensoriales (verso 4). Pellicer, mientras que empieza y termina su poema con descripciones elegantes de la naturaleza que rodea al palacio, también centra su percepción imaginativa en las imágenes sensoriales dentro del palacio donde muere la “fiera decadente” (3: verso 13). Mientras que los cortesanos atienden a Petronio, trayéndole el vino que el moribundo demanda (Casal 22-24), los cortesanos de Tezozómoc le abanican y le traen “yerbajos / que un hombre de la selva a gran súplica trajo” (28-29). Otra semejanza son los títulos; no obstante, “La agonía de Petronio” sugiere el sufrimiento de un solo hombre. En cambio, “Agonía imperial” también sugiere la agonía y pérdida de un imperio entero, además de insinuar el sentimiento del poeta ante ese pasado perdido que imagina, algo así como las “Nostalgias imperiales” de Vallejo. Las semejanzas sugieren un acercamiento a la temática que parodia el poema de Casal, criticando el cosmopolitismo reinante y abogando por una poesía centrada en la historia autóctona.

Tezozómoc había mandado matar al padre de Nezahualcóyotl hace varios años para apoderarse de Texcoco, y el príncipe joven pasó largos años planeando vengarse de Tezozómoc y recuperar el reino de su padre. Tezozómoc tuvo un sueño que se interpretó como un presagio del plan de venganza de Nezahualcóyotl y, por eso, mandó matar al joven. Pellicer poetiza esta historia tan famosa del México precolombino que en aquella época circulaba masivamente entre el pueblo y, según Garibay, “debió ser deleite de jóvenes, niños y viejos” (*Historia* 1: 491). El texto de Dávila Garibi, posiblemente el hipotexto de Pellicer, relata el sueño de Tezozómoc y su preocupación sobre Nezahualcóyotl de esta forma:

. . . una mañana, poco antes de romper el alba, Tezozómoc vió en sueños a Netzahualcóyotl convertido en una hermosa águila real que, batiendo fuertemente sus sonantes alas, se introducía con gran ruido en el palacio de Azcapotzalco y se posaba algunos minutos sobre el trono del monarca. El indefenso anciano llamaba a grandes voces a sus vasallos y hacía esfuerzos inauditos para salir de su canastón, cuando vió abalanzarse furiosamente al águila sobre él, enterrarle las cortantes garras en la cabeza y roerle con el pico el pecho hasta arrancarle el corazón y comérselo.

Cual nunca desasosegado y triste despertó Tezozómoc de su sueño. En vano luchó todo el día por olvidarlo y por acallar las voces de su conciencia que, a cada instante, le recordaba la injusta usurpación del reino acolhua [Texcoco] y los múltiples crímenes de su larga vida. . . .

Tan grande fue la inquietud del monarca . . . que sin dar tiempo a que amaneciera, mandó llamar a todos los adivinos de su reino para que interpretasen sus malos sueños. . . . [R]espondieronle de común acuerdo: “El águila real significa que Netzahualcóyotl destruirá tu casa y linaje. . . . Netzahualcóyotl destruirá y asolará la ciudad de Azcapotzalco y todo el reino tepanécatl, y se hará proclamar señor de todas estas tierras.”

Hondamente impresionado Tezozómoc con las predicciones de sus adivinos, y considerando que estaba ya muy cercana su muerte, llamó a sus hijos . . . a quienes aconsejó y rogó matasen a Netzahualcóyotl en la primera oportunidad que tuviesen, indicándoles que una de esas oportunidades podía ser la asistencia del príncipe a las ya próximas exequias del longevo usurpador. (17-18)

Por su parte, Pellicer resume y poetiza el sueño y la rivalidad entre Tezozómoc y Netzahualcóyotl. Primero, describe los pensamientos de Tezozómoc:

. . . llora y retiembla y se angustia y lo amaga  
un recuerdo terrible: la perspectiva aciaga  
de una infamia tan cruel y tan negra, tan negra,  
que ella sola es el símbolo que la maldad integra! (16-19)

Se refiere, al igual que Dávila Garibi, a la usurpación infame del reino de Netzahualcóyotl al matar a su padre. El “recuerdo terrible” de “una infamia tan cruel” del cual habla Pellicer tiene su paralelo en el texto imaginativo de Dávila Garibi. Tezozómoc intenta “acallar las voces de su

conciencia que, a cada instante, le recordaba la injusta usurpación del reino acolhua [Texcoco] y los múltiples crímenes de su larga vida” (Dávila Garibi 17). El poeta también nos presenta el temor de Tezozómoc ante la venganza de Nezahualcóyotl presagiado en su sueño:

¡Se vengará!, se dice. ¡Se vengará! . . . ¡Quién sabe  
a qué plan de venganza dará vida esa ave  
cuyo vuelo me obstina, oh Netzahualcóyotl!  
¡Habrás muerto mañana, cuando aún no venga el sol! (20-23)

Sin embargo, en ese momento, Tezozómoc muere, y Pellicer da fin al poema con una descripción elegante, muy modernista, del paisaje mexicano, valorizando así tanto la historia como el paisaje autóctonos:

. . . La agonía va hilando  
la tela de sus fúnebres abetos, rezongando  
Tezozómoc se muere . . . En la noche la luna  
y de otoño, el tiempo le esconde una a una  
las horas . . . Vense lejos,  
las pirámides álgidas de los volcanes viejos.

.....

Venus en el zafir, vigila siempre, lejos . . . (30-35, 39)

Queda claro que tanto “Agonía imperial” como “La elegía de tus ojos” demuestran que, desde sus primeros poemas, la obra de Pellicer representa un cambio temático en la lírica

hispanoamericana. El modernismo ahistórico da paso a la historicidad y a la celebración reivindicatoria de la época precolombina tras la destrucción cultural que inició la Conquista. Asimismo, estos textos prefiguran el acercamiento intertextual a la poesía de poetas posteriores, durante la postmodernidad.

Unos años después, con la publicación de *Piedra de sacrificios* en 1924, Pellicer abandona la estética modernista para iniciar una nueva poesía de conciencia histórica que reflexiona sobre esa destrucción cultural de la Conquista y reintegra el mundo precolombino a la poesía mexicana moderna de una forma más compleja. Entre su poesía temprana y la aparición de *Piedra* a principios del vanguardismo, “se ha operado un cambio radical en la valoración del motivo indígena, por cuanto aquí está visto no en función de su valor exótico sino de una estética previa y diferente a la modernista. . . . [L]o indígena está visto dentro de su propio mundo y al mismo tiempo actualizado emotivamente a una realidad poética contemporánea” (Pabón 66). *Piedra* es una obra clave en el desarrollo de la lírica hispanoamericana. Constituye un antecedente tanto del *Canto general* de Pablo Neruda, en su visión histórica amplia de América Latina, como de la poesía de conciencia histórica de Octavio Paz. La obra tiene una cualidad épica y abarcadora al igual que el *Canto general* de Neruda:

[E]l poeta hace la exaltación épica de nuestra América. . . . Se exaltan las glorias mayores de nuestro mundo hispanoamericano: sus hombres extraordinarios, sus paisajes milagrosos. Pellicer había viajado por nuestras tierras, y estos cantos son el fruto de un conocimiento profundo y directo de nuestra realidad. Canta las

glorias presentes y las antiguas, deteniéndose emocionado en el pórtico de nuestro mundo maya, al que exalta con pasión. . . . Con su corazón de piedra sangrante, Carlos Pellicer canta a una América perdida y desgarrada . . .

(Leiva, *Imagen* 96-97)

Desde *Piedra*, Pellicer elabora un discurso poético que también podemos identificar como ejemplo mexicano de lo que Enrique Ballón Aguirre denomina la literatura diglósica intercultural, una vertiente poética clave para el avènement de la postmodernidad. Pabón señala que

Carlos Pellicer es el primer poeta mexicano que elabora toda una topografía poética y simbólica en base de elementos de las antiguas culturas indígenas prehispánicas. En *Piedra de Sacrificios*, donde por primera vez se perfila la estética y cosmovisión indígena del poeta, el motivo indígena es incorporado al poema en distintos modos, los cuales pueden ser clasificados de las maneras siguientes, según su valor: 1) lingüístico, 2) histórico, 3) arqueológico artístico y 4) simbólico mitológico. Estas categorías nos sirven de coordenadas para establecer y analizar la topografía poética de carácter indígena elaborada a través de los años en la obra de Pellicer. . . . (131)<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Similarmente, en *El cántaro y la ola: Una aproximación a la poética de Octavio Paz*, Fernández Cozman asevera que “la interculturalidad en la lírica opera en cuatro niveles que, no obstante, se interrelacionan entre sí. . . . El primero es el *nivel de la lengua*, donde a partir de un código híbrido se mezclan los aportes de las culturas tradicionales con los que vienen de Europa. . . . El segundo es el *nivel de la estructuración literaria*. . . . El tercero es el *nivel de las estructuras figurativo-simbólicas*. . . . El cuarto es el *nivel de la cosmovisión*” (73-74, énfasis en el original).

En el orden lingüístico y en cuanto a la estructuración literaria de *Piedra*, por ejemplo, Pellicer “elabora un lenguaje y forma poéticos análogos a los *icnocuicatl* náhuatl. Por eso, en la estructuración de estas composiciones se manifiesta sobre todo el elemento ritual que caracteriza la poesía prehispánica, compendio de danza, música y palabra” (Pabón 208). Horacio Espinosa Altamirano tiene razón al declarar esta cualidad de precursor en la obra historicista de Pellicer:

Otro ángulo que hay que indicar . . . es la aceptación y afirmación del mundo prehispánico; Pellicer lo canta sin reservas, le prodiga su admiración total y desinteresada, lo mira ya no como una parte adjetiva y exótica sino como elemento sustancial y sustantivo. Después vendrán otros poetas que con instinto minero traten de recobrar esas fuentes de sabiduría por mucho tiempo cegadas; poetas que laboren sobre la sintaxis floral de los idiomas y lenguajes muertos . . .

(16)

Por otra parte, *Piedra de sacrificios* también rechaza la historiografía europea tradicional por medio de una valorización de figuras históricas indígenas.

La “Oda” con la cual Pellicer inicia *Piedra* tiene la misma “intención épico-lírica” que observaremos en el próximo capítulo con respecto al *Canto general*, y “el poeta trata de poetizar, a la manera de los cantos épicos, la realidad espacial y temporal que para él significa América. . . . [R]ecorre los momentos culminantes de la historia del continente, partiendo de la creación . . . a la Conquista y la Independencia . . . hasta llegar al presente” (Pabón 59-60). El comienzo del poema se concentra en el origen mítico del continente y pronto se enfoca en la época

precolombina, aludiendo tanto a sus ritos religiosos como a las obras asombrosas de su arquitectura: “en las guirnalda épicas de sus peregrinaciones / los videntes ensangrentaban sus ofertorios / y los arquitectos erigían ciudades de piedra labrada” (1: versos 20-22). Pellicer lamenta los resultados de la Conquista, que derribó ese espacio mítico, a la vez que alaba a los actores históricos que han luchado contra la tiranía a través de la historia hispanoamericana: “Teotihuacán y Cuzco están en ruinas / pero las águilas y los cóndores todavía se levantan” (23-24). Por igual a Neruda, Pellicer reivindica a los actores históricos menospreciados o silenciados por la historiografía tradicional: al lado de Bolívar, San Martín, Morelos, Juárez y Martí, coloca a Cuauhtémoc, Atahualpa y Caupolicán, tres hombres que lucharon contra la invasión europea. Pero lo más interesante de este primer poema de la colección es que Pellicer, consciente de que el modernismo significó para la literatura hispanoamericana una independencia intelectual de España, alaba la tarea libertadora de Rubén Darío, colocando al bardo modernista al lado de Bolívar: “América, América mía, / junto a Bolívar va Rubén Darío. / Libertador de América . . .” (49-51). Hace hincapié en algunos rasgos de la poesía de Darío, y por extensión del modernismo, que a partir de *Cantos de vida y esperanza* (1905) con poemas como “A Roosevelt,” había empezado a volver temáticamente hacia América:

Canto de vida y canto de esperanza

fue tu canto, poeta.

.....

Vaso de toda belleza moderna y antigua,

vaso de toda belleza

ofreciste.

.....

Vertiente de música,

pecador y profeta,

desde París cantabas

para tu América. (75-76, 79-81, 84-87)

Estos versos, para mí, constituyen una crítica sutil de la poética ahistórica y cosmopolita del modernismo, sin desvalorizar su aporte. Es decir, usando los términos de Pellicer, Darío y los modernistas *pecaban* (o violaban los preceptos poéticos de Pellicer) al cantar *desde* un espacio ajeno (en la realidad o en su imaginación) *para* América, en lugar de cantar *desde* América *sobre* América. Pellicer está consciente de la importancia del sentido de historicidad e interculturalidad en *Piedra*. Declara que la larga trayectoria histórica y literaria del continente ha producido una emancipación intelectual, con el modernismo, y que la poesía hispanoamericana, por fin, va a cobrar su propia voz sobre la historia propia:

Y he aquí que después de esta milenaria experiencia

se acerca la hora en que vas a tocar tu clarín.

Frescas herencias de hombres de diamante

fructificarán. (34-37)

Así, la “Oda” que inicia *Piedra de sacrificios* no sólo canta un futuro optimista de democracia y de progreso para el continente sino también canta su progreso literario. Así, cuando Pellicer dice, “Cúmplete a ti misma tus cosechas futuras,” alude también a la labor literaria. El poeta señala que ya no hay que cultivar y cosechar poesía en esos campos ajenos, en París o en los espacios y tradiciones foráneos tan del gusto modernista. En cambio, la verdadera cosecha futura, para Pellicer, será una literatura que explore las raíces propias, que cultive y coseche frutos de esa tradición intercultural.

En “Uxmal,” Pellicer busca esa raíz menospreciada que tantos frutos dará en su poesía posterior. En este poema, el bardo canta la ciudad maya del período clásico no como vestigio un pasado prehistórico reinado por déspotas bárbaros sino como lo que permanece de civilizaciones avanzadas y de cosmovisiones únicas que fueron fragmentadas por la Conquista. El poeta se dirige a la ciudad misma y habla de la “divina sensación” que siente dentro de ella y que le inspira una voz múltiple, diglósica e intercultural (1: verso 3). En “La elegía de tus ojos,” los espacios imperiales del pasado azteca son objetos exóticos para la contemplación del poeta, como lo es la amada que observa. A diferencia de aquel poema, en “Uxmal,” reflexionar sobre el sitio hace que esas sensaciones espirituales surjan claramente del interior del poeta. Algo en su interior despierta y lo transporta, como en una visión mística, al pasado de apogeo de esta ciudad maya. Así, el presente de la enunciación pronto invoca el pasado:

*Tocas las puertas de mi corazón,*

Uxmal.

Por tu divina sensación  
se alza una voz,  
se alza otra voz:  
Uxmal,  
desde las rocas de mi corazón.  
Y *danzó* en la ruda mañana estival,  
sacerdotal  
tu antigua voz. (1-10, énfasis mío)

No se trata tanto de una voz poética poseída por el espíritu del lugar sino de un despertar de las voces del pasado dentro del poeta. En este sentido, anticipa la segunda sección del *Canto general*, “Alturas de Macchu Picchu,” en la cual Neruda se inspira ante los vestigios de la civilización incaica y declara que “[y]o vengo a hablar por vuestra boca muerta. . . . Acudid a mis venas y a mi boca. / Hablad por mis palabras y mi sangre” (Neruda versos 407, 422-23). Según Mullen, “[t]he poet responds to the physical stimulus of the view of the city by gradually moving deeper in his own consciousness until he becomes the embodiment of the spirit of Uxmal” (*Carlos Pellicer* 53).

Por su parte, Pabón identifica en “Uxmal” resonancias del *icnocuicatl* de la poesía náhuatl, similar a la conexión tenue que he mencionado anteriormente respecto a “La elegía de tus ojos.” En *Piedra*, sin embargo, esta expresión diglósica intercultural es más sustancial. El

poeta dialoga con el sitio mismo, incorporando a su poética varios aspectos estilísticos de aquel género precolombino:

El hecho de que sea un diálogo es particularmente significativo. . . . [E]l diálogo íntimo sitúa a “Uxmal” dentro de la tradición prehispánica del *icnocuicatl*, o “canto de tristeza” de los antiguos poetas nahuas. . . . [E]l tono elegíaco, el contenido y la estructura del poema tienen afinidades más que casuales con el *icnocuicatl* prehispánico. . . . Uno de los tópicos poéticos de los *icnocuicatl*, tópico que arranca de la situación existencial del poeta y la circunstancia ritual del poema, es el diálogo íntimo del poeta con su propio ser interior. (Pabón 62-63)

Así, la reflexión del poeta vacila entre su percepción exterior del sitio y su identidad como poeta mexicano del siglo XX que reconoce su propia tradición poética intercultural. Tanto la cosmovisión como la expresión literaria de ese México antiguo se despiertan dentro del poeta contemporáneo: “Fue la lealtad sagrada / de las gotas espesas de tu sangre / que se levanta en mi alma” (15-17). El poeta se convierte en árbol, un símbolo de suma importancia en las cosmovisiones precolombinas<sup>59</sup> que también utilizará Octavio Paz de un modo parecido: “Como

---

<sup>59</sup> Los árboles eran símbolos de suma importancia para las cosmovisiones mesoamericanas precolombinas. Por ejemplo, los mayas consideraban la ceiba “a living axis mundi that penetrated the navel of the earth, reaching from the underworld to the heavens. . . . [T]he ceiba tree shaded the divine paradise, offering refuge to those fortunate enough to ascend there. According to some accounts, the ceiba was also the first tree of the world” (Miller 57). Los árboles también tenían relación con las cuatro direcciones y sus colores: “The Colonial Yucatec *Chilam Balam of Chumayel* describes four *imix yaxche* [ceibas] set up at the four corners of the world, each associated with the cardinal directional colors of red, white, black and yellow. Thus the *yaxche* world tree is simultaneously a single green tree and four trees associated with a directional color” (186). Asimismo, existen representaciones gráficas mayas de los hombres-árboles, por ejemplo, de un “[a]ncestor rising out of the earth as a fruit-bearing tree” (Miller, Taube 83). Similarmente, en el *Popol Vuh*, la cabeza de Hun Hunahpu, el padre de los héroes gemelos, fue “placed in a fruit-laden tree,” sugiriendo “the transformation of Hun Hunahpu’s head into the fruit” (Miller 135). Para los

árboles sobre el fondo de la tarde, / mis brazos se levantaron, / profundos, de tu sangre” (18-20).

Al cabo de su auto-reflexión, el poeta se vuelve portavoz de una cosmovisión intercultural. Tanto el catolicismo como la cosmovisión maya surgen de su interior y dialogan en su canto:

Aquella plaza donde mi corazón  
fue a pasos lentos  
y se sacó del alma,  
como estrellas, los fértiles momentos  
en que se hunde en Dios el tiempo  
y sólo queda un átomo que canta.  
Hormiga entre bloques de siglos,  
alma mía que suspendiste  
la quietud trágica de tus movimientos  
entre el instante alegre el momento triste.  
Desde la casa del adivino  
disfruté de todas las religiones  
como de una copa de vino.

(Mas preservándome de las confusiones.) (28-41)

---

aztecas, en relación al mito cosmogónico de los cinco soles o eras del mundo, los árboles sostenían al cielo: “Following the flood ending the fourth sun, Tezcatlipoca and Quetzalcoatl raise the heavens by transforming themselves into two great trees” (Miller 70). Además, el árbol floreciente era un símbolo importante en la poesía nahua. Se creía que, al morir, los nobles y los poetas iban a una “reunión futura en el misterioso recinto de la muerte. Allá el canto es eterno y de allá provienen sus ecos. Un árbol enhiesto y floreciente es el centro de aquel vivir” (Garibay, *Historia* 1: 172-73). Tal imagen aparece una y otra vez en la lírica nahua precolombina. Por último, los mixtecos creían en la idea de nacer de un árbol: “the first Mixtecs emerged from the center of the earth, while later gods and rulers were born from trees near the sacred town of Apoala . . . [t]he motif of tree birth” (Miller 71).

En este poema, Pellicer representa un dios cristiano que también refleja aspectos de la cosmovisión maya de la temporalidad, específicamente, el concepto de *kinh*. En *Tiempo y realidad en el pensamiento maya*, León-Portilla explica que “*Kinh*, sol, día, tiempo, es realidad primordial, divina y sin límites. *Kinh* abarca todos los ciclos y todas las edades cósmicas que han existido” (62). El dios del poeta en este poema existe más allá de las limitaciones del tiempo como normalmente lo experimentan los seres humanos. Durante unos momentos, el poeta logra trascender sus propias limitaciones temporales para experimentar el pasado vivo de Uxmal. En estos “momentos fértiles” (31) para su poesía de conciencia histórica, el tiempo se inmersa en una divinidad tanto cristiana como maya. Así, la “divina sensación” (3) que el poeta siente en Uxmal permite que él mismo se convierta en un ser sin límites temporales. Todo lo que queda del poeta en un solo átomo de su existencia temporal que canta, o crea, su poesía. Por medio de esta experiencia intemporal, el poeta logra recrear el pasado que todavía vive en Uxmal. El alma del poeta penetra en el tiempo como una hormiga cava en la tierra, suspendiendo su experiencia limitada al presente (34-37). El poeta cristiano también se convierte en un experto maya en el tiempo, un “adivino” (38) que puede ver el pasado y predecir el futuro. Saborea esta experiencia religiosa ampliada, deleitándose tanto en la cosmovisión maya como en la cristiana que forman parte de su ser como poeta mexicano (39-40). Sin duda, Pellicer ha incorporado el concepto maya de *kinh* a su concepto de la divinidad en “Uxmal:”

Sol, día y tiempo no son entidades abstractas, sino realidad inmersa en el mundo de los mitos, aspectos de la deidad, origen de los ciclos que gobiernan todo lo que existe.

Muchos son los rostros de *kinh*, pero su ser es siempre divino. El tiempo todo lo invade y no tiene límites. Por eso los sacerdotes computan millones de años atrás y otros muchos en el porvenir. El tiempo . . . es un atributo de los dioses: ellos lo llevan auestas. *Kinh*, aparece, en resumen, como el meollo cambiante, cargado a la realidad cíclica del universo y muy probablemente también a la esencia de la divinidad misma. (León-Portilla, *Tiempo y realidad* 45)

Al final del poema, el poeta moderno se despierta de su trance y vuelve a su instancia enunciativa del presente. Dialoga de nuevo con el lugar, explicando su nueva poética intercultural. Ha cobrado una voz múltiple que incorpora los aportes literarios y culturales de las civilizaciones pasadas de México:

Uxmal,  
tus escalinatas las he recorrido  
y en tus panoramas he puesto mis manos.  
Uxmal,  
tú llenaste mi corazón,  
y de tu raza culta es mi alegría,  
y mi vaso sincero de pasión.

Tú tocaste la puerta de mi corazón,  
Uxmal;  
se alza una voz,  
se oye otra voz.  
Uxmal,  
es tu divina sensación. (49-61)

En “Elegía [Caballero Águila],” Pellicer identifica su canto como “mi dulce cantar mexicano,” una referencia probable a los *Cantares mexicanos* (1: 31). Se trata de una colección de poemas y cantos nahuas apuntados durante la época colonial temprana que incluye ejemplos de muchos géneros de esa tradición y que, probablemente, le sirve al poeta de hipotexto. Según Pabón, esta “Elegía” y otros poemas que llevan el mismo título en *Piedra*, “por su contenido ritual y su espíritu indígena bien pueden situarle dentro de la tradición del *icnocuicatl* prehispánico” (69). No obstante la observación de Pabón, a mi parecer, este poema actualiza tanto el género del *icnocuicatl* como el género del *cuauhcuicatl*, o “canto de águilas,” de la tradición nahua. Respecto al *cuauhcuicatl*, Garibay afirma que un “[a]mbiente de belicoso ardor se respira en este grupo de poemas,” al igual que en esta “Elegía” de Pellicer (*Historia* 1: 85). Se notan varios paralelos entre ese género y este poema de Pellicer si seguimos la explicación de Garibay sobre la tradición nahua:

Si fuera necesario comparar con géneros de la lírica occidental, diríamos que en este modo de cantares se halla un *epinicio*. Pero esto hasta cierto punto, ya que no

se cantan victorias, sino que se celebra la tarea religiosa de contribuir a la existencia del mundo dando sustento a los dioses. Lo cual quiere decir que hay un entusiasmo casi sagrado en estos poemas de celebración guerrera. (*Historia* 1: 86)

En “Elegía,” Pellicer demuestra este mismo entusiasmo religioso ante la batalla. De hecho, por medio de su invocación de la orden militar de los Caballeros del Sol, los Águilas y los Tigres,<sup>60</sup> Pellicer actualiza esa organización y parece tomar el papel de poeta-caballero del sol desde el siglo XX. Pellicer evoca aun a los dioses precolombinos:

Caballero Águila,  
tráeme en el ojo una estrella.  
  
Pero líbrala de las puestas de sol.  
  
¡Muy alta es mi tristeza!  
  
Caballero tigre,  
tráeme unas ramas de roble.  
  
Pero que estén huracanadas.  
  
La vida,  
feroz mi tristeza recorre.  
  
Como en el reinado de Motecuhzoma,  
  
vendrán hombres blancos,  
  
y será por el Norte.

---

<sup>60</sup> Garibay nos dice, citando a Durán, que esta sociedad sacro-militar “[e]xistía en México formada por ‘gente ilustre y de valor. . . . Eran caballeros que profesaban la milicia, que volando como águilas en armas y en valentía y ánimo invencible por excelencia, los llamaban «águilas» y «tigres»” (*Historia* 1: 208).

A cacerías de estrellas  
me han invitado los dioses  
y a casi todas he ido,  
pero con otro nombre . . .  
¡Qué sueños han sido esos sueños  
sangrientos y nobles! (1-18)

Asimismo, el poeta emplea varios motivos comunes del *cuauhcuicatl*. Primero, existe un paralelo en la estructura del poema de Pellicer y los *cuauhcuicatl* ejemplares. En uno de los *cuauhcuicatl* más famosos, traducido por Garibay, el poeta empieza con una evocación y alabanza de la orden de los Caballeros del sol (los Águilas y Tigres), luego evoca la tristeza, alude al sol como símbolo sacro, menciona a líderes como Moctezuma,<sup>61</sup> y finalmente celebra la batalla misma. No pretendo saber si Pellicer conocía este poema específico. No obstante, los dos poemas tienen un desarrollo paralelo, y las semejanzas temáticas parecen ser más que casuales:

Veo Águilas y Tigres, veo la gloria: [evocación de la orden sacro-militar]  
me pongo triste . . . [el motivo de la tristeza]  
.....  
—Eres ave con espada, eres ave con dardos,  
tú, que volando vienes, oh dador de la vida. [el sol como símbolo sacro]

---

<sup>61</sup> En “Elegía [Caballero Águila]”, Pellicer alude al Moctezuma que reinó durante la llegada de los españoles. En su concordancia a los *Cantares mexicanos*, John Bierhorst señala que en el poema precolombino específico al cual aludo, la mención de Moctezuma podría referirse tanto a éste como a un *tlatoani* anterior que reinó en Tenochtitlán entre 1440-1468 (219).

.....

Con esto queda pintado al fuego  
el solio de los Águilas, el trono de los Tigres:  
y vosotros estáis en primavera! casa,  
tú, Motecuzomatzin y tú, Toquiquihuatzin. [alusión a Moctezuma]

.....

—Flores de guerra se matizan:  
unas abren corolas, otras se secan.  
¡Son Águilas, son Tigres! [celebración sacra de la guerra florida]  
(Garibay, *Poesía* 2: 5-6)

Queda claro que Pellicer emplea varios motivos comunes de los *cuauhcuicatl*: la tristeza, angustia o llanto, la celebración de los líderes nobles, el anhelo del combate y la guerra como servicio a los dioses.

Para seguir, otro *cuauhcuicatl*, obviamente escrito después de la Conquista, refleja la misma preocupación de Pellicer sobre el futuro de México (o Tenochtitlán) ante invasores:

¡Oh príncipes!  
Tenedlo bien presente, pensad en ello, príncipes:  
¿Quién ha de dispersar la ciudad de Tenochtitlán?  
¿Quién sacudirá con su plumaje sus puntales  
dentro del agua?

.....

¡Yo me entristezco . . . (Garibay, *Poesía* 2: 19)<sup>62</sup>

Desde su contexto socio-histórico de principios del siglo XX, Pellicer actualiza, por medio de la transposición diegética,<sup>63</sup> el género del *cuauhcuicatl*. “Elegía” utiliza este género ni como un canto que celebra las guerras floridas<sup>64</sup> ni como una protesta en contra de la destrucción que trajo la conquista española. Este *cuauhcuicatl* de Pellicer informa y advierte a su público sobre una nueva invasión cultural a la cual alude a lo largo de *Piedra*: las intervenciones de los Estados Unidos en América Latina. El poeta avisa:

Con sus fonógrafos y sus manos ladronas,  
su religión modesta y sus catálogos,  
y organizados por una dentista  
vendrán los bárbaros. (24-27)

Con respecto a este nivel político del poema, el mismo Garibay observa un paralelo entre los corridos mexicanos de los años de la revolución (que también influyen sobre la visión de Pellicer en *Piedra*) y los *cuauhcuicatl*:

---

<sup>62</sup> Garibay opina que en este poema “se guarda un triste presentimiento que, al recogerse el canto en letras estaba ya cumplido: la ciudad había sido destruida” (*Historia* 1: 214).

<sup>63</sup> Como he mencionado en la introducción, Genette explica que la transposición diegética constituye un cambio en la diégesis natural de la acción, “un movimiento de translación (temporal, geográfica, social) *aproximante*: el hipertexto transpone la «diégèse» de su hipotexto para acercarla y actualizarla a los ojos de su propio público” (*Palimpsestos* 387).

<sup>64</sup> El concepto de la guerra florida es clave en la concepción sacra de la guerra que tenían los aztecas. Como explica Garibay sobre los *cuauhcuicatl*, “[i]nnecesario es decir que la materia más general de estos ‘poemas del Aguila’ es la guerra . . . en la cual se tiene siempre presente la noción de que es ella un servicio al sol, como a numen productor y sustentador de la vida universal. . . . [S]e toman en la guerra, como en una inmensa llanura florida, las víctimas que se ofrendan al sol” (*Historia* 1: 215-17).

Aquí nos interesa su aspecto literario, no sólo por ser de las mejores realizaciones poéticas de la antigüedad náhuatl, sino por hallar en esta manera de composiciones el antecedente tradicional de los cantos populares que aún en días como los nuestros corren con su nombre tan bien puesto de “corridos.” El mismo tenor de arreglo de los acontecimientos, la misma comunicación con los oyentes, la misma calidad medianera entre lo lírico y lo épico, hacen de estos poemas un valioso filón de mina que estudiar y aprovechar para la completa comprensión de los géneros de la poesía popular hodierna. (*Historia* 1: 218)

Queda claro que en estos poemas, Pellicer inaugura una poesía diglósica intercultural que reincorpora y actualiza los géneros poéticos y la cosmovisión del Anáhuac precolombino al contexto socio-político que se vivía en el México de los años revolucionarios.

Cabe subrayar que Pellicer también elabora una reinterpretación de la historia de la Conquista desde su contexto socio-histórico en *Piedra de sacrificios*. En “Oda a Cuauhtémoc,” ampliada más tarde como *Con palabras y fuego* (1962), Pellicer utiliza de nuevo el tono elegíaco y ritual de los *cuauhuicatl* (“Cantos de águila”) y de los *tecucuiatl* (“Cantos de príncipes”). “Oda a Cuauhtémoc” elabora un tema parecido a estos géneros de la tradición poética nahua: el elogio de un líder fallecido. Además, presenta el mismo sentimiento de presagio ante la futura destrucción o invasión que se encuentra en varios de estos poemas precolombinos. En el caso de Pellicer, sin embargo, no se trata de la pérdida de Tenochtitlán sino de México, como país hispanoamericano moderno, ante una invasión cultural posible por parte de los Estados Unidos.

Por otro lado, Pellicer eleva la historia de la conquista española y de la resistencia de Cuauhtémoc a un nivel mítico. A la vez, emplea una transmotivación de tres mitos de la cosmovisión precolombina: la *Leyenda de los soles*, el mito de la muerte, la trasfiguración y el regreso futuro de Quetzalcóatl, y el mito mixteca de la fundación de Tilantongo. Al señalar la repetición de la historia y al avisar contra una nueva invasión cultural similar a la española, Pellicer sugiere el concepto precolombino del tiempo cíclico. Presenta una visión de la historia mexicana similar a la de la *Leyenda de los soles* que presenta una serie de creaciones y destrucciones de los seres humanos para establecer varias etapas temporales. Pellicer poetiza la conquista española y la conquista posible por parte de los Estados Unidos como mitos de destrucción similares a los de la *Leyenda de los soles*.

Por un lado, Pellicer reinterpreta la Conquista y la historia de la resistencia y muerte de Cuauhtémoc según una nueva perspectiva propiamente hispanoamericana. Esta conciencia histórica propia será clave para el avènement de la postmodernidad. Elabora una desvalorización de los actores históricos europeos, como lo hará Neruda y otros poetas posteriores que expresan su conciencia histórica propia. Los héroes europeos de la Conquista, elevados a un nivel icónico por la historiografía europea tradicional (Restall 38), apenas merecen mención en este poema de Pellicer. La llegada de los europeos, tradicionalmente vista como la llegada de la civilización y de la luz al nuevo mundo, se reinterpreta como un acontecimiento sumamente negativo. Pellicer parece anhelar ese pasado imperial de Tenochtitlán como Vallejo anhela el pasado del Tahuantinsuyu en “Nostalgias imperiales.” El poeta mexicano continúa:

Cuauhtémoc tenía 19 años  
cuando en sus manos  
como un águila herida cayó el Imperio.  
Tenoxtitlán era la ciudad más hermosa  
de todas las ciudades del mundo nuevo. (1: versos 36-40)

Nuestro poeta invierte la dicotomía tradicional que trata la Conquista en términos de una lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena. Lamenta la destrucción cultural causada por los europeos. Los conquistadores quedan desvalorizados como actores anónimos y brutales mientras que las civilizaciones precolombinas se valorizan positivamente:

Cayeron las monarquías  
civilizadas de mi América.  
Tenoxtitlán y Cuzco  
eran sus esculpidas cabezas.  
Cayeron esas razas finas  
al golpe brutal de los conquistadores  
que vencían a los flecheros  
con las ruidosas caballerías y los ávidos cañones. (64-71)

La colonización de América se vuelve poco más que la explotación y el maltrato, una realidad también contemporánea que Pellicer enfatiza ante su público:

¡Desde hace cuatrocientos años

somos esclavos y servidores!  
¿Quién puede mirar el cielo con dulzura  
cuando del oprobio de los europeos  
nacieron estos pueblos de mi América,  
débiles, incultos y enfermos?  
Marcaron a los hombres como si fueran bestias  
y en el rostro del campo y en el hígado de la mina  
vivieron la crueldad, la miseria y el tedio.  
Y ahora mismo todavía  
lo miro, lo palpo y lo siento. (76-86)

Por otra parte, Pellicer elabora una valorización positiva de Cuauhtémoc similar a la representación de Atahualpa en el *Canto general* de Neruda, como veremos en el próximo capítulo. A diferencia de las crónicas y de la historiografía europea tradicional que juzgaron a Cuauhtémoc según una ideología que discriminaba contra todo lo indígena, Pellicer hace del personaje un símbolo positivo del espíritu de la nación mexicana moderna: “en el orden estético, Cuauhtémoc ha sido transfigurado en un sentimiento de signo político y personal e identificable con la realidad contemporánea de Pellicer” (Pabón 76). En cuanto al conflicto mismo, nuestro poeta valora más la resistencia indígena que la tarea supuestamente “civilizadora” de la invasión europea. Expresa esta postura claramente desde el primer verso con su invocación a Cuauhtémoc: “Señor, tu voluntad era tan bella” (1). Pellicer elogia a Cuauhtémoc de la misma

manera que los poetas mexicas precolombinos elogiaban a los *tlatoani* y a los líderes militares fallecidos en los *cuauhcuicatl* y en los *tecucuicatl*:

Consagremos al primero de los mexicanos

una montaña o un pedazo de cielo.

Alegrémonos por la maravilla de sus actos.

Era hermoso como la noche y misterioso como el cielo. (24-27)

A través del poema, Pellicer presenta a Cuauhtémoc como una figura positiva cuya resistencia es ejemplar para la América Latina contemporánea. Se trata de una perspectiva muy diferente a la de las crónicas castellanas que retrataron a los líderes indígenas como bárbaros que resistían la civilización europea que se iba a establecer por voluntad del dios único y verdadero: “¡Oh Señor! ¡Oh gran Rey! ¡Tlacatecutli!<sup>65</sup> / ¡Oh solemne y trágico jefe de hombres! / ¡Oh dulce y feroz Cuauhtémoc!” (110-12). Pellicer presenta a Cuauhtémoc en su “sentido mítico,” según afirma Pabón (76). Así, el poema ejemplifica la valorización de figuras históricas indígenas menospreciadas por la historiografía europea tradicional ya que celebra al *tlatoani* mexica en un “himno ritual, en el cual Cuauhtémoc es divinizado” (Pabón 75). El poeta mitifica la figura de Cuauhtémoc e interioriza su espíritu asombroso de resistencia, estableciendo así las bases míticas del poema que elabora de diversas maneras.

Las referencias a las estrellas y a los cuerpos celestes se desarrollarán en el nivel mítico a lo largo del poema. Esta base mítica de la concepción histórica y temporal de Pellicer en “Oda a

---

<sup>65</sup> Según el diccionario náhuatl y concordancia de los *Cantares mexicanos* de Bierhorst, este término (que deletrea “tlacateuctli”) se refiere a un rango militar mexica. Explica que significa “[m]aster, ruler . . . military commander. . . [A]ccording to Sahagún . . . the tlacateuctli was one of the four high commanders in Mexico” (325).

Cuauhtémoc” se puede comparar con la de la *Leyenda de los soles*. Este mito mesoamericano describe las cinco eras del mundo que los dioses crearon y destruyeron sucesivamente, cada ciclo, inaugurando un nuevo sol. Pellicer incorpora estas concepciones temporales del espacio simbólico precolombino a su interpretación de la historia de la Conquista y a la historia hispanoamericana contemporánea ante el peligro de una invasión nueva por parte de los Estados Unidos. Tanto el sol como los otros cuerpos celestes en el poema cobran un sentido mítico y revelan una transmotivación de éste y de otros mitos precolombinos. Pellicer resignifica el símbolo del sol, tan importante para las concepciones cosmogónicas mesoamericanas y andinas, para crear una imagen mítica nueva. El sol cobra el sentido de una presencia e imposición foráneas, simbólico de la invasión europea y del peligro de una invasión nueva, como si tales acontecimientos inauguraran un sexto sol y ciclos nuevos. Desde los primeros versos, Pellicer establece la importancia de las imágenes celestiales y la influencia de la resistencia de Cuauhtémoc ante el destino funesto de América Latina que parece estar escrito en las estrellas, según el poema: “Señor, tu voluntad era tan bella, / que en la tragedia de tus meses imperiales / aceleraba el ritmo de las grandes estrellas” (1-3).

A lo largo del texto, Pellicer alude al mito de Quetzalcóatl en relación a la invasión europea y la resistencia de Cuauhtémoc, y también actualiza el mito ante la amenaza de los Estados Unidos. Pabón afirma:

Quetzalcóatl . . . va cobrando más y más importancia en la obra de Pellicer hasta convertirse en una de las bases de su universo poético. . . . El proceso de

transfiguración poética, sobre todo en cuanto al motivo indígena, es uno de los principales procedimientos técnicos empleados por el poeta para crear nuevas imágenes y símbolos en un mundo poético único y novedoso en la poesía mexicana del siglo XX. (79)

La leyenda de Quetzalcóatl describe la muerte y transfiguración del hombre que gobernó Tollan en una figura divina. Según poemas épicos precolombinos, Quetzalcóatl viaja a la orilla del mar y, tras prenderse fuego, su corazón sube a los cielos y se transforma en la estrella de la aurora, o el planeta Venus. Por otro lado, existen fuentes controversiales que hablan de una creencia en el regreso futuro de Quetzalcóatl para recobrar su reino en la tierra. La historiografía tradicional nos expone que Moctezuma, y los mexicas en general, confundieron la llegada de los españoles con el regreso de Quetzalcóatl y, por eso, sentían que la pérdida de su reino era inevitable.<sup>66</sup> En *Quetzalcoatl and the Irony of Empire: Myths and Prophecies in the Aztec Tradition*, David Carrasco explica que,

---

<sup>66</sup> La idea de que Moctezuma y los mexicas confundieron a Cortés con Quetzalcóatl, resignándose y aceptando el reino de seres superiores, probablemente nació durante la misma época de la conquista y ha sido explorada por la historiografía y la literatura a través de los siglos. Este mito ha sido cuestionado por historiadores revisionistas como Matthew Restall y Camila Townsend. En “Burying the White Gods: New Perspectives on the Conquest of Mexico,” Townsend señala que hay fuentes indígenas y españolas del mito, pero todas son inexactas y problemáticas y parecen ser distorsiones inventadas después de la conquista. Townsend argumenta que al elaborar este mito en el *Códice Florentino*, ni Sahagún ni sus estudiantes indígenas de Tlatelolco hubieran sabido exactamente lo que pasó años antes en la corte de Moctezuma en Tenochtitlán. Además, “Fernandez-Armesto notes that the listed omens fall almost exactly in line with certain Greek and Latin texts that are known to have been available to Sahagún’s students” (Townsend 667). Por su parte, Restall afirma que “los franciscanos como Motolinía inventaron, al parecer, la identificación Cortés-Quetzalcoatl después de la conquista” como prueba de que la dominación europea era la voluntad de Dios (166). A pesar de las raíces frágiles de este mito deshumanizante que forma parte de lo que Restall llama el mito de la superioridad europea, muchos poetas historicistas de esta época lo aceptan y elaboran sus propias versiones del mito a base de hipotextos históricos. Pellicer cita y a la vez cuestiona este aspecto del mito de Quetzalcóatl.

The city, the king, the nation [Tenochtitlán y sus *tlatoani*] had claimed descent, and therefore legitimacy, from the Toltec priest-king [Quetzalcóatl]. The Aztec used the Tollan tale as a political myth, a myth which contained the “true” story of sovereignty and city. This myth also included the detail that the fountainhead of kingship, the founder of Tollan, would return and reestablish his kingdom. . . . [T]he appearance of strangers in the east and the return of Quetzalcoatl and the consequences promised in the myth . . . was inconceivable, an attack on the accepted scheme of things. Therefore, the return of Quetzalcoatl was not understood as a renewal or regeneration of the society and cosmos but as an uncanny chaos descending on Mexico like the end of another age. . . . The crisis for the Aztecs is not merely political, it is fundamentally cosmological. It is the crisis of the incarnation of Quetzalcoatl’s image that plagues Moctezuma whose identity becomes effaced before the approaching ancestor. (198-99)

Por un lado, Pellicer emplea referencias directas al mito de Quetzalcóatl. En la segunda sección del poema, explica el mito con una referencia también clara a la concepción precolombina del tiempo cíclico:

El divino Quetzalcóatl,  
llamado Ku-Kul-Kan en la tierra del faisán y del ciervo,  
había anunciado,  
hacía ya muchas vueltas de tiempo,

que vendrían por el mar otros hombres. (41-45)

A la vez, Pellicer cuestiona las bases deshumanizantes de ciertos aspectos del mito. Duda de los “hechos” presentados por la historiografía tradicional que insistían en la confusión entre Quetzalcóatl y los españoles, especialmente Cortés: “El tórrido profeta Quetzalcóatl, / ¿anunció la llegada de estos intrépidos destructores?” (72-73). Pellicer actualiza el mito, resignificando la estrella de la aurora como un símbolo negativo que causa pavor y duda ante un destino adverso. Así, el mito cobra nuevo significado en el presente de la enunciación del poeta: “Y desde entonces una estrella tristísima / se alarga sobre las llanuras y se ahonda junto a los montes” (74-75). El poeta lamenta su presente de duda y pavor ante las amenazas de otra invasión o imposición cultural: “Pues ¿quién puede volver a mirar serenamente las estrellas, / cuando todo semeja que el destino / va a aplastarnos con sus plantas de piedra?” (61-63).

Por otro lado, la divinización de Cuauhtémoc en el poema se establece a base del mito de la muerte y transfiguración de Quetzalcóatl. De la misma manera que Quetzalcóatl se prendió fuego y se convirtió en estrella, Cuauhtémoc fue quemado por los conquistadores, y en este poema de Pellicer tiene su propia estrella en el cielo:

Tu adolescencia religiosa  
y tu juventud heroica y soberbia,  
me tornan de hoja que soy,  
en montaña y en selva  
para bajar a grandes gritos proclamando tu grandeza

y despertando a puntapiés a los que han olvidado

el rumbo prodigioso de tu estrella. (15-21)

Así, Pellicer quiere que el pueblo contemporáneo se olvide de la estrella “tristísima” de Quetzalcóatl, que anuncia un destino adverso e inevitable, para fijarse en la estrella de Cuauhtémoc divinizado, símbolo de la resistencia ante las imposiciones foráneas. A base del mito de Quetzalcóatl, Pellicer sugiere la posibilidad del regreso del espíritu de resistencia de Cuauhtémoc. Demuestra una concepción de la repetición cíclica del tiempo y de la historia. La resistencia histórica de Cuauhtémoc está relacionada con la conquista española, interpretada como el supuesto regreso de Quetzalcóatl. Asimismo, una transposición diegética acerca el mito a la realidad contemporánea de América Latina. El regreso del espíritu de Cuauhtémoc, simbolizada en su estrella, se asocia con la resistencia del pueblo ante una nueva conquista profetizada por el poeta: una invasión cultural perpetrada por los Estados Unidos.

El mito de Quetzalcóatl también revela que, antes de su muerte y transfiguración, Quetzalcóatl fabricó flechas que usaría para matar a reyes si regresara. Pellicer usa estas flechas simbólicas de Quetzalcóatl, junto con las flechas del mito de Tilantongo, para sugerir la resistencia ante la invasión en “Oda a Cuauhtémoc.” El mito de Tilantongo<sup>67</sup> es una leyenda

---

<sup>67</sup> Definitivamente, Pellicer conocía la leyenda de Tilantongo. Elabora su propia versión poetizada en “Romance de Tilantongo” de *Recinto y otras imágenes* (1941). Este poema constituye una reconstrucción poética del mito de creación mixteca que Pellicer consultó en la *Geográfica descripción* de Francisco de Burgoa (1674) o la versión recopilada en la *Historia de Oaxaca* del padre José Antonio Gay (1881). El mismo poeta parece confundirse sobre su fuente ya que, en una entrevista, señala que sacó la idea de “la *Historia de Oaxaca* del Padre Burgoa” (Pabón 231).

mixteca que explica la creación de los seres humanos y la fundación de Tilantongo. Paul Westheim resume el mito de esta forma:

According to Burgoa (*Geográfica descripción*), the Mixtec legend of the founding of Tilantongo relates that one of their chiefs set out to conquer land where they could settle. When he reached the region of Tilantongo, he found it uninhabited. The land was a desert scorched by the sun. As he could not believe that the land did not belong to anyone, he presumed that the lord of the region was the sun, and he challenged it to battle. When in the evening the sun sank and the clouds were tinted pink, he believed he had killed it, and when it had set completely he declared himself the victor and founded the city. The fact that the sun reappeared the next morning could not shake his conviction that one of his arrows had killed it. (65)

La “Oda a Cuauhtémoc” está llena de referencias encubiertas al mito, sugiriendo en la mayoría de los casos la batalla con un sol representativo de una cultura invasora. Pellicer termina la primera sección, que celebra la grandeza de la resistencia de Cuauhtémoc, con una referencia al mito que parece sugerir que la conquista española destruyó el quinto sol como símbolo de la civilización y cosmovisión precolombinas. En estos versos, la violencia ante el sol es negativa y alude a la destrucción cultural de la invasión europea: “El arco negro se tendió ante la aurora / y en el último astro fue a clavarse la flecha” (22-23). Así, se funda la época colonial con una violencia contra el sol, contra el espacio simbólico indígena. Ese sol autóctono, en el presente de

la enunciación, ha sido fragmentado y apenas sobrevive como los mitos y las creencias precolombinos:

Y es así como en este día  
con el sol roto entre mis manos  
oigo rodar en mi destino,  
como en un bosque de cactus,  
la maldición de los dioses . . . (47-51)

La Conquista, la muerte de Cuauhtémoc y la caída del imperio mexica parecen establecer otros cuerpos celestiales, simbólicos de la imposición de un espacio simbólico foráneo, que causan pavor:

Pero su dolor [de Cuauhtémoc] no puede medirse  
con la órbita de los planetas gigantescos,  
ni con los itinerarios  
de las estrellas caudales que iluminan el miedo. (28-31)

El poeta quiere vencer y destruir este sol, iluminando la lucha tan larga para la independencia de Europa, pero su proyecto queda frustrado por la amenaza de una nueva invasión cultural. Esta transmotivación clara del mito enfatiza la resistencia también simbolizada en la figura de Cuauhtémoc. Así, el flechazo que buscaba destruir la influencia foránea queda frustrado:

¿Quién puede mirar con ojo de dulzura  
la dulzura misteriosa del cielo

si la ignominia y la infamia

buscan sepultarnos otra vez bajo su estrépito de acero?

Los hombres del Norte piratean a su antojo

al Continente . . .

.....

Llenas el muro colosal de mi angustia

y frustras el flechazo que iba hacia algún lucero. (87-90, 94-95)

El poeta reflexiona sobre la amenaza de los Estados Unidos que podría perpetrar una conquista nueva contra América Latina. Pregunta si la historia de la resistencia y muerte espantosa de Cuauhtémoc se repetirá con los nuevos invasores:

¿Volverás a ponernos las plantas en el fuego?

¿Vendrás con tus manos brutales

del país de los yanquis, mediocre, ordenado y corpulento?

¿Y entre estallidos y máquinas

a robar, a matar, a comprar caciques con tu inacabable dinero? (105-09)

El final del poema otra vez canta la figura mítica y divinizada de Cuauhtémoc, cuyo espíritu el poeta convoca y expresa como la esperanza de América Latina ante los conquistadores nuevos. Las referencias a la flecha de Cuauhtémoc como resistencia contra un sol maligno constituyen una transposición diegética del mito de Tilantongo ante el público del México contemporáneo de Pellicer:

¡Tu vida es la flecha más alta que ha herido  
los ojos del Sol y ha seguido volando en el cielo!  
Pero en el cráter de mi corazón  
hierve la fe que salvará a tus pueblos. (113-16)

Queda claro que desde el principio del poema, el poeta ha querido despertar a la gente ante la historia de imposiciones y ante la posibilidad de una conquista nueva que repetiría la historia y que amenazaría la independencia del continente. Pellicer ha actualizado la *Leyenda de los soles* y la concepción precolombina del tiempo cíclico, el mito de Quetzalcóatl y el mito de Tilantongo para que sus compatriotas recuerden ese sol autóctono. Por medio de su transmotivación de estos mitos, Pellicer ha poetizado la historia de la resistencia de Cuauhtémoc como un nuevo mito fundacional de América Latina. Para nuestro poeta, la resistencia del espíritu de Cuauhtémoc sería la clave para la salvación del pueblo latinoamericano contemporáneo ante el poder creciente de los Estados Unidos.

La poesía temprana de Pellicer ejemplifica el cambio de la ahistoricidad cosmopolita a la historicidad poética que retoma no sólo la historia propia de América Latina sino también reintegra, poco a poco, símbolos y creencias del espacio simbólico precolombino que fue derrumbado por la Conquista. A lo largo de su carrera, Pellicer enfatiza más y más esta temática y participa en las generaciones poéticas que le siguen. La insistencia en la raíz ancestral en la obra del poeta revela cómo Pellicer avanza en la reflexión sobre lo que difiere la identidad hispanoamericana de la europea. Por eso, podemos establecer a Pellicer como un poeta clave en

el cambio de la modernidad a la postmodernidad. Su mundo poético se independiza de la tradición europea, y emprende en su obra una búsqueda profunda de la identidad nacional. Queda clara la cualidad de precursor de la conciencia histórica de Carlos Pellicer ante la primera generación de la postmodernidad cuya obra más importante empieza a surgir alrededor de 1950. En su reincorporación de símbolos y de mitos del espacio simbólico precolombino, antecede a poetas interculturales como Octavio Paz. Asimismo, en su reinterpretación de la historia propia desde un punto de vista propio, Pellicer es precursor de poetas del nuevo sentido de historicidad como Pablo Neruda.

### 3. La conciencia histórica en la poesía de la postmodernidad

En este capítulo, analizaremos la reacción revisionista de Pablo Neruda y de Raúl Leiva ante la interpretación manipuladora y discriminatoria de la historia de la Conquista que se elaboró a base de las crónicas castellanas. En la obra de estos dos poetas de la postmodernidad, se observa una toma de conciencia histórica que invierte estas dicotomías y juicios simplistas y parciales de la historiografía tradicional. Sin embargo, no se trata de una conciencia histórica imparcial ni en el *Canto general* (1950) del poeta chileno ni en *Oda a Guatemala* (1953) y *Entonces, comenzó a reinar el azoro* (1961) del poeta guatemalteco. Los dos poetas emplean algunas de las mismas técnicas de manipulación retórica y de interpretación subjetiva de la historia que se observan en las crónicas castellanas y en la historiografía tradicional. No obstante, su revalorización de la época prehispánica y su reinterpretación de la Conquista representan un paso clave hacia la desalienación del ser hispanoamericano. Es decir, al ofrecer interpretaciones alternativas de hechos históricos claves en la formación del ser hispanoamericano moderno, estos poetas intentan disminuir o solucionar esa “inseguridad ontológica,” aquel “resentimiento latente y duradero que viene de la Conquista” de que nos habla Adoum (*Obras (in)completas* 2: 129). Neruda y Leiva, y otros autores que comparten este proyecto de reinterpretación histórica continental, aspiran a reconfigurar una raíz histórica del imaginario continental de manera que se valoricen las dos raíces culturales principales: la indígena y la hispánica. A su vez, tal reconfiguración hace posible la creación de una literatura propiamente hispanoamericana, intercultural pero independiente de la tradición literaria de Occidente. El objetivo del presente

estudio es observar y comentar esta conciencia histórica nueva, analizando el diálogo intertextual e intercultural que abren Neruda y Leiva al poetizar la historia de la conquista de la región andina y de Mesoamérica.

Como ya he señalado, la modernidad literaria (1880-1950) fue sobre todo un período cosmopolita y ahistórico, de exploración de tradiciones ajenas para independizarse del dominio puramente castellano en la literatura y en el pensamiento. Hacia 1950 empieza la postmodernidad literaria en Hispanoamérica. En primer lugar, cabe destacar que la poesía con un sentido de historicidad escrita durante la modernidad sólo implica la hipertextualidad: sugiere y da testimonio de las lecturas y del estudio del poeta de fuentes históricas diversas. Estas lecturas permiten que los autores emprendan y precisen su poética nueva que recobra un sentido de historicidad en la lírica continental. Durante la postmodernidad, en muchos casos, la poesía que explora la historia del continente desde una perspectiva propia se vuelve explícitamente hipertextual. En algunos de sus recreaciones poéticas, los escritores introducen citas intertextuales o aun reelaboran ciertos hipotextos explícitamente, como en el caso de Leiva. En “Modernidad y Postmodernidad literarias en Hispanoamérica,” Rivera-Rodas señala los cambios más importantes respecto al pensamiento y la expresión literaria entre estas dos épocas (466-68). La postmodernidad hereda el cuestionamiento de las creencias tradicionales, emprendido durante la modernidad, y comienza su propia “búsqueda de nuevos órdenes y sentidos alternativos” (467). Si la modernidad expresa el sufrimiento engendrado por la “alienación cultural, el haberse apartado de su propia cultura” (457), la postmodernidad fomenta el autoconocimiento (456) y la

desalienación cultural (462). La literatura de la modernidad es sumamente experimentalista, y los autores demuestran un afán de inventar. En cambio, los autores de la postmodernidad rechazan el experimentalismo excesivo y se enfocan en la exploración, en este caso de la historia de la Conquista (466). Los autores de la modernidad dudan de la posibilidad de captar y expresar la realidad, “debido a las discrepancias entre el conocimiento de las cosas y las definiciones y descripciones tradicionales de las mismas,” mientras que los de la postmodernidad emprendan una búsqueda “del entendimiento y expresión de su realidad” (467). Por lo general, la modernidad demuestra una distancia elitista y una falta de compromiso social: “sus autores prefieren aislarse en la subjetividad de la experiencia” (467). En contraste, la postmodernidad se compromete con la cultura de masas y se distingue por su compromiso socio-político, intentando provocar efectos pragmáticos específicos en sus receptores (467). Este último cambio es clave para nuestro estudio de Neruda y Leiva. Estos dos poetas, y otros de su generación, intentan transmitir, sembrar y fomentar una conciencia histórica nueva en sus lectores. Asimismo, este objetivo pragmático pretende promover el autoconocimiento y espera conducir la sociedad hispanoamericana hacia la desalienación cultural.

Estos rasgos principales de la postmodernidad se observan en una nueva generación de poetas<sup>68</sup> nacidos después de 1900. Aunque claramente existen obras precursoras de la

---

<sup>68</sup> Conviene destacar a otros poetas de la postmodernidad que reflexionan sobre la época prehispánica, la Conquista o la identidad pluricultural hispanoamericana y que no podemos tratar en el presente estudio. La obra poética diglósica e intercultural de Nicolás Guillén (Cuba, 1902-1989) demuestra una reflexión sobre la identidad cubana moderna y una revalorización de las raíces hispanas y africanas. La Conquista y la Colonia también trajeron a “unos cincuenta millones de africanos” al continente, y Guillén percibe “la necesidad de un arte mestizo, de un arte que no olvidara la imprescindible presencia africana en nuestras raíces” (Fernández Retamar, *El son* 55, 60). En *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Fernando Ortiz señala que “[e]n todos los pueblos la evolución

postmodernidad, por lo general, esta generación poética elabora sus obras producidas después de

---

histórica significa siempre un tránsito vital de culturas a ritmo más o menos reposado o veloz; pero en Cuba han sido tantas y tan diversas en posiciones de espacio y categorías estructurales las culturas que han influido en la formación de su pueblo, que ese inmenso amestizamiento de razas y culturas sobrepuja en trascendencia a todo otro fenómeno histórico” (80).

Jorge Carrera Andrade (Ecuador, 1903-1978) produce varias obras durante la postmodernidad que refieren a la historia de la Conquista. Por ejemplo, en “Ocaso de Atahualpa,” de *Floresta de los Guacamayos* (1963), el poeta describe el encuentro entre Atahualpa y Pizarro en Cajamarca. Lo más interesante de esta recreación es que el poeta imagina otro final para estos acontecimientos históricos, una transformación pragmática. En la versión de Carrera Andrade, el poeta nunca describe la ejecución y muerte de Atahualpa. En cambio, al final del poema, en la imaginación del poeta, Francisco Pizarro se arrodilla ante el Inca: una transvalorización clara de los personajes históricos. En *Crónica de las Indias* (1965), un poema lírico-épico, Carrera Andrade se concentra en las guerras civiles entre los conquistadores de la región andina, recontando la sublevación de Gonzalo Pizarro y su muerte. Este personaje histórico queda fuertemente desvalorizado.

En *Patria de sal cautiva* (1958) y *Estrella segregada* (1973), se observa en la poesía de Óscar Cerruto (Bolivia, 1912-1981) “el paso de la modernidad a la posmodernidad” (Rivera-Rodas, *La modernidad y sus hermenéuticas poéticas* 129). En “Los dioses oriundos” de *Patria de sal cautiva*, el poeta “acude al espacio de los ‘dioses oriundos’ que simbolizan ese amplio espacio metafísico para buscar la emancipación del mismo” (129). En este texto, Cerruto reflexiona sobre la alienación cultural del ser hispanoamericano contemporáneo, como resultado de una historia adversa que incluye acontecimientos como la Conquista y el desplazamiento de la cosmovisión precolombina.

La poesía intercultural de Octavio Paz (México, 1914-1998) que busca un sentido nuevo de historicidad se sumerge en un “discurso intercultural a partir del cual reestructura aportes prehispánicos y los mezcla con elementos occidentales,” un discurso que también “revela una apertura interdisciplinaria reformulando ideas que vienen de las canteras de las ciencias sociales” (Fernández Cozman 89). En poemas como “El cántaro roto” y “Salamandra,” Paz se enfrenta a la historia y sus resultados con un afán de reconfigurar el espacio simbólico del ser hispanoamericano moderno, incorporando lo prehispánico al lado de la tradición occidental. Paz incorpora a su poesía símbolos, motivos y aun filosofías y creencias prehispánicas. Esta reconfiguración pretende provocar el autoconocimiento y la desalienación cultural.

*El estrecho dudoso* (1966) de Ernesto Cardenal (Nicaragua, 1925) incorpora a su recreación de la conquista de Centroamérica citas y fragmentos completos de códices, de las crónicas, de la historiografía tradicional y de otros hipotextos. Cardenal también ha empleado una técnica palimpséstica en *Homenaje a los indios americanos* (1969). En esta obra, Cardenal incorpora motivos, elementos estilísticos y técnicas literarias de la época precolombina, por ejemplo, en una sección de poemas basados en su lectura de los famosos *Cantares mexicanos*, poemas nahuas transcritos poco después de la Conquista. En “Nezahualcōyotl,” Cardenal incorpora diversos motivos y el estilo de este poeta precolombino. “Quetzalcōatl,” un texto que también resume la historia de la conquista de México, constituye una valoración de este dios y del espacio simbólico precolombino.

Finalmente, *Los cuadernos de la tierra* (1952-1961) de Jorge Enrique Adoum (Ecuador, 1926) se enfoca en la conquista de la región andina, sobre todo en la segunda sección titulada “Dios trajo la sombra.” En esta obra, Adoum sigue con el proyecto de reinterpretación histórica comenzado por poetas como Neruda y Leiva. Como otros poetas de su generación, Adoum incorpora citas textuales de fuentes específicos, por ejemplo, de la poesía quechua prehispánica y de los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega. Mientras que Neruda y Leiva reducen a los conquistadores a bestias cubiertas de armadura, Adoum profundiza más la psicología de la figura del conquistador. Por ejemplo, Adoum emprende una especie de psicoanálisis de Francisco Pizarro en “Estirpe de conquistador,” permitiendo que el conquistador intente una explicación de sus acciones por medio del monólogo. La obra de Adoum representa la consolidación de la historicidad literaria durante la postmodernidad. Conduce hacia el autoconocimiento histórico para resolver esa desalienación cultural provocada por la Conquista y la Colonia.

1950 según dos vertientes de la poesía de conciencia histórica que hemos observado. Primero, la poesía diglósica intercultural<sup>69</sup> revela los contactos, las transferencias mutuas y los conflictos entre la tradición linguocultural aborígen y la occidental. Segundo, la poesía con sentido de historicidad recuenta y re-imagina los hechos históricos mismos, en muchos casos de la conquista española, por ser un eje de cambios tan importante para el continente y para la identidad hispanoamericanos. Esta segunda vertiente, de la poesía que explora la historia misma de la Conquista, es la que observaremos en este capítulo sobre Neruda y Leiva. Esta nueva generación poética establece una conciencia histórica nueva y propia, libre de las interpretaciones europeas tradicionales. Respecto a sus lectores, esta reinterpretación histórica conlleva el autoconocimiento y conduce hacia la desalienación cultural.

### 3.1 La Conquista en el *Canto general* (1950) de Pablo Neruda (1904-1973)

En esta sección, analizaré la revisión de la conquista de la región andina en el *Canto general* (1950) de Pablo Neruda (1904-1973), una de las obras que instauran una nueva tendencia poética de la postmodernidad literaria: una “neo-épica” que recobra un sentido de

---

<sup>69</sup> Utilizo el término “literatura diglósica intercultural” de acuerdo a Enrique Ballón Aguirre, como he indicado en la introducción. Ballón Aguirre explica que

el castellano, lengua perteneciente al *tronco* indoeuropeo y más exactamente al conjunto de familias románico-ibéricas o neolatinas, llegó con las huestes de Pizarro y en calidad de *lingua imperial* a las costas peruanas durante el siglo XVI. Desde entonces se inició el gran fenómeno de contacto, transferencia y conflicto lingüístico e intercultural de orden tanto multilingüe como heteroglósico tal cual lo conocemos hoy, es decir que allí se definió la realidad linguocultural peruana. (*Tradición oral* 1: 30-31, énfasis en el original)

Este estudioso asimismo señala que “[e]l estado multilingüe y, sobre todo, heteroglósico de las lenguas y dialectos vigentes en el territorio nacional . . . es la *materia prima* (física) de los discursos literarios producidos por la sociedad peruana” (*Tradición oral* 1: 82, énfasis en el original). He intentado aplicar este mismo concepto a mi análisis de la literatura escrita tanto en la región andina como en Mesoamérica.

historicidad.<sup>70</sup> Me enfocaré principalmente en los poemas sobre la conquista del imperio incaico en la sección titulada “Los conquistadores.” En estos textos, Neruda emplea una transvalorización de motivos de las crónicas y de la historiografía tradicional europea.<sup>71</sup> En su conjunto, con excepciones como la obra de Bartolomé de las Casas, estos hipotextos tradicionales destacan el heroísmo icónico de los conquistadores ante una representación negativa de los indígenas supuestamente atemorizados. Por otro lado, tales obras históricas tradicionales valoran y elogian la cultura europea y el catolicismo sobre la supuesta barbarie indígena, una civilización que los cronistas consideran aberrante o demoníaca. En esta sección de

---

<sup>70</sup> Alberto Julián Pérez ha señalado la existencia de una “neo-épica post-vanguardista” en la poesía hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX que recuenta los orígenes traumáticos del continente o que se enfoca en sus problemas actuales. Pérez observa en la poesía una trayectoria que busca “concretar un proyecto historicista de inspiración épica, o neo-épica,” un enfoque histórico “postergado” por la tendencia “estetizante y antihistoricista” del modernismo (198). Esta vía de la poesía hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX se percibe en la producción de varios poetas: además de en el *Canto General*, en *El estrecho dudoso* (1966) de Ernesto Cardenal y en *Los cuadernos de la tierra* (1952-1961) de Jorge Enrique Adoum. Asimismo, Víctor M. Rodríguez denomina esta tendencia “poesía enciclopédica” (22) con una “integración de aspectos de la épica y la lírica” ya que sale de los límites tradicionales de la epopeya (35). Por su parte, en “El *Canto general* de Neruda: Poema épico-lírico,” Guillermo Araya señala el nuevo enfoque político y la renovación de esta vertiente épica nueva:

Frente a la épica clásica, medieval, renacentista y neoclásica, el *Canto* de Neruda presenta características que provienen de la transformación de algunas ya existentes en la tradición multiseccular del género y otras que son originales, propias del dicho poema. A nuevos tiempos, nueva épica. . . . Una gran novedad del *Canto* respecto de la tradición épica de su carácter ideológico. . . . La ideología ocupa en el *Canto* el lugar que ocupaba la religión y la épica homérica, medieval y renacentista. El poeta expresa reiterada e insistentemente sus convicciones ideológicas. (137, 140)

<sup>71</sup> En *Pablo Neruda: La invención poética de la Historia*, Eugenia Neves sintetiza la valorización de la Conquista y de la Colonia en la historiografía tradicional:

Por lo general, en América latina, el momento histórico del encuentro de Europa y América se presenta oficialmente desde un punto de vista que favorece la acción positiva de la Conquista. Se describe el Descubrimiento como un encuentro “maravilloso” que permitió a un grupo de hombres, empezando por el propio Colón, salvar de su estado salvaje, de la herejía y de la ignorancia, a una población primitiva que vivía desnuda o semidesnuda, sin moral, sin normas, sin pudor, es decir, carente de todo rasgo de “humanidad.” La lucha entre españoles e indígenas aparece como la oposición entre “civilizadores y salvajes” en la que los civilizadores emprenden la heroica empresa de integrar a los salvajes del continente recién descubierto a la civilización. (64-65)

su obra, Neruda desvaloriza a los conquistadores y la cultura que impusieron mientras valoriza a los personajes históricos indígenas y su civilización. Como afirma Enrico Mario Santí, el *Canto general* “idealiza las sociedades precolombinas y ve la Conquista como una maldición histórica, el triunfo de la reacción y del mal” (77). El poeta manipula los hechos históricos de la conquista española para re-escribirlos de acuerdo a su ideología y su proyecto social. Exploraré su selección de acontecimientos históricos y de motivos de las crónicas, de la historiografía y de otras fuentes intertextuales, enfocándome en la transformación que emprende el poeta del *Compendio de historia de América* (1865) de Diego Barros Arana (1830-1908), su hipotexto principal.<sup>72</sup> Al hacer esta selección, muchas veces Neruda utiliza la desmotivación al “suprimir o eludir una motivación original” (Genette 410), eludiendo las representaciones positivas de los conquistadores y las representaciones negativas de los personajes indígenas como Atahualpa. De hecho, Santí sostiene que, al igual que Octavio Paz observó sobre los muralistas mexicanos, Neruda enfatizó “«hasta la caricatura los rasgos negativos y sombríos de los conquistadores»”

---

<sup>72</sup> Neruda mismo afirmó que sus fuentes principales al escribir el *Canto general* fueron el *Compendio de historia de América* (1865) y *Historia Jeneral de Chile* (1884-1907) de Diego Barros Arana, “una anónima «enciclopedia americana»” y *Las aves de Chile* (1946) (Santí 68). Santí también mantiene que

[u]n cotejo de muchos de los poemas de *Canto general*—sobre todo aquellos que figuran en las secciones II a IV, de estricto corte histórico—con las descripciones de eventos y personajes que contiene el *Compendio* de Barros Arana, indica en efecto cómo el poeta utilizó este manual de historia americana como texto de base para sus versiones poéticas. Pero el libro no es únicamente un compendio de historia política. A ellos habría que añadir las múltiples fuentes de historia natural (ornitología, geografía, geología, libros de viaje, entre otros) que el poeta manejó a lo largo de muchos años y que también utilizó en la redacción del libro. (69)

En “Neruda y *La Araucana*,” Fernando Alegría además sostiene que en las secciones “Los conquistadores” y “Los libertadores,” Neruda emplea una proyección de temas de *La Araucana* (1568-1589) y que, de esta forma, Neruda se muestra descendiente poético de Alonso de Ercilla y Zúñiga (193-200). Queda por precisar el proceso de transformación que emprende Neruda al incorporar motivos y temas de sus hipotextos. Apenas pretendo elucidar este proceso, no ofrecer un estudio exhaustivo, lo cual requeriría un análisis más extendido de lo que me es posible en este trabajo.

(citado en Santí, 78). Pretendo elucidar este acercamiento a la poesía con en fin de fomentar una conciencia histórica nueva y el compromiso social, además de analizar la visión socio-histórica del poeta por medio de su re-escritura de los sucesos famosos de la Conquista. Por un lado, compararé los poemas de Neruda con un hipotexto explícito: el *Compendio de historia de América* (1865) de Diego Barros Arana, utilizando la edición de la obra republicada en 1962 bajo el título *Historia de América*. Por otro lado, cuanto es posible, compararé sus poemas con otras crónicas españolas e indígenas sin duda conocidas y estudiadas por el poeta. Neruda deconstruye la historia hispanoamericana para luego reconstruir y re-mitificar aquel pasado, sugiriendo las posibilidades para transformaciones socio-políticas futuras. Como bien ha dicho Víctor M. Rodríguez, “las voces poéticas y el lector del *Canto general*, *Los cuadernos* y *El estrecho*,<sup>73</sup> se ven frente a frente con el pasado y sus proyecciones para el futuro” (23).

En *Cinco momentos de la lírica hispanoamericana*,<sup>74</sup> Rivera-Rodas examina el *Canto* como una obra ejemplar de lo que denomina la “poesía de identificación” de “América telúrica y mítica” (283-84) que sale del mundo metafísico para identificar y reencontrarse con “su propia geografía, con sus propias gentes, con sus paisajes propios, con su naturaleza regional, *con su historia*, con su cultura en fin” (274, énfasis mío). Rivera-Rodas subraya en el *Canto* la

---

<sup>73</sup> En “Entre la lírica y la épica: La poesía enciclopédica de Pablo Neruda, Jorge Enrique Adoum y Ernesto Cardenal,” Rodríguez estudia la obra de estos tres poetas. En esta cita, el autor se refiere específicamente a *Los cuadernos de la tierra* (1952-1961) de Adoum y *El estrecho dudoso* (1966) de Cardenal, dos obras similares al *Canto general*.

<sup>74</sup> En este estudio, Rivera-Rodas divide la obra de Neruda en dos etapas. En la primera etapa, “en la que el caos y la disociación configuran el mundo . . . la exaltada actitud del poeta concluye en la insatisfacción y el desconcierto” (252). En la segunda etapa, Neruda supera “ese resultado adverso . . . con la apertura de su comportamiento individual a favor de una preocupación social . . . que culmina en *Canto general*” (252-53). Este cambio en la obra del poeta es ejemplar del cambio de la modernidad a la postmodernidad en la literatura hispanoamericana.

“identificación mítica” de las culturas indígenas antes de la Conquista en la sección “Alturas de Macchu Picchu” (284). Por otro lado, señala que la sección titulada “Los conquistadores” representa la “identificación histórica y social” que “concluye con la desolación absoluta . . . como consecuencia de la llegada de los conquistadores” (286). Esta conciencia de los efectos negativos de la Conquista en el continente, un hecho celebrado por las crónicas y por la historiografía tradicional, conduce al poeta a una perspectiva alternativa, pero no imparcial:

El narrador de *Canto General* no se limita a observar y contar, sino toma parte, critica, comenta, elogia, denigra. No es imparcial. Ama a unos y odia a otros. Da un testimonio desde el compromiso. El todo resulta, por lo mismo, intensificado pasionalmente. La objetividad del relato está salpicada de toda suerte de intervenciones subjetivas, con lo cual el conjunto aparece históricamente deformado, mas también hondamente humanizado. (Montes 72)

La crítica está dividida con respecto al *Canto general*, parcialmente por la controversia debido a la ideología comunista de Neruda y, además, por su interpretación alternativa, pero partidaria, de la historia. Por un lado, Emilio Miró describe esta obra como la “gran epopeya americana . . . torrencial poemario del hombre, del pueblo, de los sufrimientos y los heroísmos colectivos” que “devolvió a la poesía castellana la crónica y la épica” (4). Similarmente, Rafael Bosch declara que Neruda fue “el primer cultivador de un nuevo tipo de poesía histórica en que se combine el examen de las sociedades, sus clases y luchas sociales, la psicología de los individuos, las escenas principales de algunas acciones, la dinámica de todas las fuerzas y la

reflexión interpretativa” (71). Asimismo, es claro que, con respecto a las interpretaciones tradicionales de la Conquista, el *Canto general* incluye una “importante novedad con respecto a la historiografía tradicional: la inclusión de figuras indígenas en la misma categoría que los héroes y próceres de la independencia cantados por la versión oficial,” además de “otra información considerada por las versiones tradicionales como marginal” (Camacho Guisado 162-63).

Por otro lado, se ha argumentado que Neruda “ha pintado el mundo en blanco y negro, convirtiendo en ángeles o demonios a los hombres y sus bandos, repartiendo el bien y el mal con tanta facilidad como dogmatismo” (Ibáñez Langlois 167). María Magdalena Sola asimismo señala que en el *Canto*,

[n]i siquiera se intenta proveer una visión completa del desarrollo de la historia. El procedimiento se lleva a cabo más bien por medio de la sugerencia selectiva. . . . Cortés, Alvarado, Pizarro, Balboa y Valdivia . . . serán atacados con saña por su calculada violencia y avaricia. En contraste presenta la hospitalidad civilizada y excesiva confianza de los indígenas. (91-92)

Saúl Yurkiévich también ha opinado negativamente sobre la interpretación histórica de Neruda en el *Canto*:

Neruda no vacila en adoptar formas y contenidos panfletarios; incorpora en bruto (con el mínimo de transformación en signo poético) la doctrina o la propaganda partidista. Cuando se trata de denunciar injusticias, a menudo opta por una poesía

grosera para decir verdades gruesas. . . . En Neruda no hay análisis político, enriquecimiento interpretativo de la realidad abordada, sino simplificación esquemática. . . . Se puede criticar en Neruda su exceso de determinación ideológica, porque sustituye la realidad con su movilidad, su inagotable y heterogénea simultaneidad, su ambigüedad, su inestabilidad, su mutabilidad, por un realismo estrecho, dual, maniqueo, por un determinismo mecánico, dogmático, que nunca encontraremos en su correligionario y contemporáneo César Vallejo.

(132-33)

Sin embargo, esta característica tachada negativamente de “blanco y negro” es parte íntegra de la revisión poética de Neruda. Constituye una deconstrucción, una inversión, de las dicotomías discriminatorias de la historiografía tradicional. Esta ruptura violenta con la historia oficial pretende ofrecer una visión contrahegemónica de la Conquista, un primer paso hacia una conciencia histórica propia.

Al tomar una conciencia propia de la historia de la Conquista, el poeta invierte los juicios discriminatorios de la historiografía europea tradicional:

Neruda ofrece un punto de vista, una interpretación y una valoración diferente a la Historia Oficial. . . . La imagen de esta Historia en la obra de Neruda mantiene la bipolarización, pero invierte sus valores. En *Canto General*, el Descubrimiento es considerado una invasión. Y la Conquista, un tiempo de crisis, de arbitrariedad histórica durante la cual se lleva a cabo un genocidio, cubriendo de sangre y

destruyendo lo que se había generado y desarrollado de modo natural hasta entonces en el Continente. (Neves 20, 64)

Neruda elabora un diálogo entre la historia oficial y su revisión poética propia de los hechos:

[L]os discursos históricos, concebidos como relación/confrontación de acontecimientos, como afirmación/negación y construcción/deconstrucción de procesos sociales, como legitimación/impugnación de lo escrito y dicho por la palabra del *OTRO* y la *VOZ AJENA*, frente a lo *PROPIO*, se constituyen en el *Canto General*, no sólo en su matriz generadora sino en la materia poética que crea, porta e intercambia el sentido. . . . [S]e genera un dialogismo intertextual cuya intención es la impugnación de lo escrito y dicho por la *VOZ AJENA* y la inclusión de la *VOZ PROPIA* con su percepción y testimonio de los hechos del pasado y del presente. . . . [T]odo el poemario se planteará como la necesidad de confrontar y de completar la versión literaria de la historia continental con aquella palabra que ha estado omitida ausente o negada y, por ende, deslegitimada. Dicho eje incluye/excluye, afirma/niega, acepta/impugna hechos, enfoques, personajes, procesos, etc., que se refieren al desarrollo continental de varios siglos.

(Rodríguez H. 43-44, énfasis en el original)

Está claro, entonces, que al revisar la historia de la Conquista, el poeta “necesita estar siempre corrigiendo la historia ‘oficial’ que ha falseado la realidad; es necesario referir la historia desde otro punto de vista, con argumentos, con el análisis de los hechos pasados y presentes” (Veas

Mercado 60). Tal revisión propia formula una conciencia histórica nueva y alternativa que el poeta buscará infundir en sus lectores a lo largo del *Canto*. Este compromiso social y búsqueda de la participación pragmática del lector son dos aspectos claves de la postmodernidad literaria en Hispanoamérica:

[N]o se trata sólo de contemplar una realidad reflexivamente, sino que, como el hablante, el destinatario del discurso debe comprometerse. . . . Esa acción que el destinatario debe emprender: cambiar la realidad, adquiere dimensiones épicas a lo largo de la historia referida. La historia narrada es pues una historia de refutación; la lectura y la acción a futuro se abren como un camino de perfección para el hombre americano. . . . Esa toma de conciencia y la acción son posibles en cuanto existe la historia y en cuanto el hablante ha mostrado esa historia y la posibilidad de actuar en ella y, de esta manera, inaugurar un nuevo mundo. En este sentido, *Canto General* es un poema fundacional porque desea crear esa sociedad que en la historia fue aplastada; se quiere restituir la historia que ha sido escamoteada por la conquista, por la traición y por los hechos contemporáneos.

(Veas Mercado 60-61)

Esta actitud abierta y revisionista ante la historia oficial revela mucho del proyecto socio-político de Neruda y de la neo-épica que se inauguró con esta obra maestra.

Muchos cronistas castellanos pintaron a Atahualpa como una figura tiránica y cruel: el líder ilegítimo de un pueblo bárbaro y herético. Esta representación contrasta con la imagen

positiva de Francisco Pizarro y de los conquistadores que caracteriza a la mayoría de las crónicas. Aunque en algunos pasajes es claro que admira a Atahualpa, Pedro Cieza de León describe al Inca de forma casi demoníaca: “Atabalipa hizo sus sacrificios, y aun tendrían sus pláticas con el demonio, con quien todos hablan” (151). Pedro Pizarro, como muchos cronistas, pone de relieve la ilegitimidad de Atahualpa como hijo bastardo sin derecho a ser Inca. Francisco Carrillo describe la visión de Pedro Pizarro de la Conquista en términos de una cruzada contra hombres supuestamente inferiores: “[e]l conquistador es un enviado de Dios, por intermedio del rey. Sus hechos van predeterminados hacia la victoria sobre tiranos e infieles” (37). De hecho, en la crónica de Pedro Pizarro, como en muchas otras, se establece una dicotomía en la cual “todos los españoles fueron los portadores de la civilización y la libertad; en cambio, Atahualpa significaba la crueldad y la opresión” (Carrillo 29). El cronista prueba esta tesis con exageraciones, invenciones y hasta con diálogos inventados. Los historiadores del siglo XIX, como Barros Arana en *Historia de América*, generalmente aceptan y reproducen esta misma visión de la Conquista.

Al analizar la representación de los sucesos y de Pizarro y de Atahualpa en la sección de la obra sobre la conquista del Tahuantinsuyu, se deslumbra una actitud revisionista ante la historia. Neruda emplea una transmotivación y una transvalorización de personajes de la historiografía tradicional de la Conquista, utilizando la misma retórica y técnicas que los cronistas. Por ejemplo, el poeta plantea una visión de Pizarro y de los “héroes” conquistadores utilizando imágenes bárbaras y demoníacas, una técnica de representación común en las crónicas

para describir la cultura de los pueblos indígenas. Neruda derrumba esta visión tradicional que insistía en la barbaridad de los pueblos prehispánicos y en el carácter demoníaco de sus creencias y cultura. A la vez, desvaloriza a los conquistadores, tradicionalmente representados como iconos culturales de valentía y como portadores de la “civilización,” con estas mismas imágenes negativas. Emprende una revisión de los orígenes hispanoamericanos en un intento de plantear una conciencia histórica que reconozca la lucha indígena para la igualdad y la justicia social que ha durado siglos. A lo largo de la obra, Neruda sugiere la posibilidad de un futuro mejor si el pueblo aceptara esta conciencia histórica y trabajara para crear ese futuro de justicia social.

En “Cita de Cuervos,” Neruda describe el contrato histórico para la conquista de la región andina entre Francisco Pizarro, Diego Almagro y el fray Hernando de Luque, así abriendo su serie de poemas sobre la conquista de la región andina. Barros Arana, historiador chileno del siglo XIX y autor de la fuente histórica principal de Neruda, llama este evento un “célebre contrato” en *Historia de América*, una interpretación positiva de la reunión que se observa en la mayoría de la historiografía tradicional (158). María Rosa Olivera-Williams observa que el poema de Neruda constituye, en cambio, “una estampa demoníaca a propósito de la entrevista de Almagro, Pizarro y el clérigo Luque de Panamá. Los tres son representados como entes satánicos. . . . La entrevista del trío se torna en misa negra y la comunión cristiana en un ritual del infierno” (138-39). Neruda ofrece una visión distinta del encuentro, por medio de la desvalorización, no sólo en el título sino también en los versos que describen “el pacto de los hurones” entre “los tres ladrones” (versos 2, 17). Esta animalización de las figuras históricas

españolas de la Conquista sigue a través de la sección. Pizarro queda retratado no como un héroe icónico sino como “el mayoral porcino” analfabeto, descripción basada en el hecho de que el conquistador, de verdad analfabeto, de niño cuidaba puercos (6). Barros Arana explica que “[e]n su niñez fue cuidador de puercos” (157), pero Neruda transforma esta descripción para utilizar un adjetivo, aplicando la cualidad de “porcino” a Pizarro mismo. Asimismo, la animalización se combina con imágenes demoníacas que replantean el pacto como un rito oscuro. Neruda retrata a Luque como “canónigo entendido / en tinieblas” (7-8), y al recibir la eucaristía, sus compañeros “cada uno / con mugrienta mirada en las oscuras / paredes adivinaba sangre” (10-12). En una inversión sutil de la representación negativa tradicional de los indígenas precolombinos como caníbales, Neruda sugiere un tinte caníbal de este rito católico por medio de la transmotivación:

Cuando pactaron, Luque levantó  
la hostia en la eucaristía,  
los tres ladrones amasaron  
la oblea con torva sonrisa.  
«Dios ha sido dividido, hermanos,  
entre nosotros», sostuvo el canónigo,  
y los carniceros de dientes  
morados dijeron «Amén».  
Golpearon la mesa escupiendo. (15-23)

En *Historia General de América*, Barros Arana describe esta escena muy positivamente: “Luque administró el sacramento de la eucaristía . . . mientras que *los espectadores se enternecían al ver la solemne ceremonia* con que *se consagraban* estos hombres voluntariamente a un *sacrificio* que parecía poco menos que locura” (159, énfasis mío). En este texto, y en la historiografía tradicional, esta escena representa casi una bendición sagrada de la expedición, apoyada por la voluntad de Dios. La “locura” de los contratantes es valorizada positivamente por ser una insensatez que provoca un sentimiento de ternura en los observadores.<sup>75</sup> Neruda re-significa el contrato famoso con una desvalorización negativa y demoníaca que inquieta al lector. Para el poeta chileno, es una escena en la cual “se unieron los demonios” (1) para hacer un rito que bendice (o más bien maldice) la cruzada al Tahuantinsuyu. Describe el suceso con una pluralidad de imágenes demoníacas e infernales referentes a la conquista futura que ya planean:

El Perú oscuro, sumergido,  
estaba señalado y las cruces,  
pequeñas, negras, negras cruces,  
al sur salieron navegando:  
cruces para las agonías,  
cruces peludas y filudas,

---

<sup>75</sup> A través de la sección, Neruda metódicamente elude ciertos sucesos famosos que también han sido celebrados por mostrar la valentía imprudente de Pizarro y sus hombres. Por ejemplo, en su re-escritura de la conquista del Tahuantinsuyu, elude la historia tan famosa de los trece compañeros valientes que cruzan la línea trazada por Pizarro en la arena, escogiendo seguir con él a pesar de las adversidades: “Trazó con su espada una línea en la arena de la playa, y volviéndose al sur, dijo a sus soldados: ‘Por aquí se va al Perú a ser rico’; y en seguida señalando al norte agregó: ‘Por acá se va a Panamá a ser pobres.’ Trece de sus compañeros pasaron la raya para acompañar a Pizarro; los demás quisieron volverse” (Barros Arana 160).

cruces con ganchos de reptil,  
cruces salpicadas de pústulas,  
cruces como piernas de araña,  
sombrias cruces cazadoras. (27-36)

Esta última estrofa introduce un motivo ausente del hipotexto: la cruz que queda transmotivada como un símbolo negativo, demoníaco que presagia los horrores de la conquista planeada. Eugenia Neves ha observado que, en estos versos, “se entregan imágenes orientadas a provocar una inversión en la interpretación dominante del pasado histórico” (94). La crítica también nota que “[l]a acción de evangelizar se expresa en imágenes en torno a la palabra ‘cruz,’ que remite a los efectos negativos que provocó la evangelización en los indígenas, al mismo tiempo que pierde su valor de símbolo religioso, se carga de las mismas calificaciones y denominaciones del Conquistador” (93). Además, Neruda representa el oro como un ídolo de poderes tenebrosos y sobrenaturales que “los atraía / como la luna a las piedras malditas” (13-14). Para Neruda, los idólatras no son los indígenas sino los conquistadores cristianos, haciendo eco de Guaman Poma de Ayala.<sup>76</sup> Neruda ha reinventado esta escena tan alabada en la historiografía. La bendición de la empresa se vuelve maldición por medio de un rito demoníaco. No simboliza el sacrificio personal del conquistador cristiano abnegado sino el canibalismo y el sacrificio que hará del mundo indígena al intentar destruir su cultura y robar sus riquezas.

---

<sup>76</sup> En muchas ocasiones en la *Nueva crónica y buen gobierno*, Guaman Poma reprocha a los conquistadores y gobernantes posteriores por su codicia, interpretada como idolatría: “los españoles tubieron ydolos . . . . [U]n español gentil tenía su ydolo de plata . . . [y] bosotros tenéys en buestra hazienda y plata” (339).

En el siguiente poema, “Las agonías,” Neruda narra el encuentro famoso entre el capellán Valverde, Pizarro y los demás soldados españoles con Atahualpa en Cajamarca, resultando en la captura del Inca. Este “encuentro” entre culturas, y entre la oralidad y la escritura, ha sido descrito por Antonio Cornejo Polar como una “catástrofe” que “marcó para siempre la memoria del pueblo indio y quedó emblemática en la muerte de Atahualpa: hecho y símbolo de la destrucción no sólo de un imperio sino del orden de un mundo, aunque estos significados no fueran comprendidos socialmente más que con el correr de los años” (*Escribir* 50). Por su parte, Neruda considera esta escena como parte de los orígenes de todos los hispanoamericanos, declarando que “[n]uestra sangre en su cuna es derramada” (verso 29). Este comentario, y otros de Neruda, en parte tienen la función de comunicarle a su receptor esos significados del acontecimiento que menciona Cornejo Polar. Así, el poeta intenta fomentar en sus lectores una conciencia histórica nueva. Además, el comentario constituye una especie de transposición diegética que acerca lo poetizado al público contemporáneo, también comunicándole lo que debe pensar y sentir. El primer verso señala que en Cajamarca originaron las “agonías” del título, un sentimiento que, a lo largo de la obra, simboliza el sufrimiento del pueblo entero ante su historia adversa: “En Cajamarca empezó la agonía” (1). Esto revela cierto compromiso social y un intento por parte del poeta de provocar un efecto pragmático en el lector: dos rasgos claves de la postmodernidad literaria.<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Rivera-Rodas señala este enfoque social y pragmático de la postmodernidad hispanoamericana:

En la Modernidad se advierte cierta ausencia de compromiso con la realidad social y con la historia, inclusive con el efecto pragmático de sus propios textos sobre los lectores, porque sus autores prefieren aislarse en la subjetividad de la experiencia. La Postmodernidad muestra

Inmediatamente, el lector nota una valorización del Inca y una desvalorización de los conquistadores: una inversión de los juicios de las crónicas y de la historiografía tradicional, y aún en la obra de Barros Arana. De hecho, Neruda elimina de su revisión toda sugerencia negativa sobre el Inca. Por ejemplo, Barros Arana, como muchos historiadores, sugiere que Atahualpa posiblemente planeaba atraer a los europeos a Cajamarca para ordenar su muerte, un motivo eludido por Neruda: “Atahualpa concibió el pensamiento de atraerles al interior para conocer a esos hombres misteriosos, bien seguro de que bastaba una señal suya para que fueran destrozados por los millares de soldados que tenía bajo su mando” (Barros Arana 164). Neruda representa a Atahualpa con una pluralidad de referentes positivos que enfatizan su realeza y, más tarde, su inocencia. Retrata al “joven Atahualpa” como “estambre azul, / árbol insigne,” enfatizando su fortaleza y su prestigio (2-3). Además, el Inca es asociado con la música, y descripciones como éstas resaltan su majestad: “[e]l Inca salió de la música / rodeado por los señores” (11-12). Después del comienzo de la batalla, “[l]os príncipes rodean como un coro / al Inca,” como si protegieran a una figura divina (30-31). Al final del poema, Pizarro “hace amarrar los *delicados* brazos / del Inca,” versos que ponen de relieve su juventud y su inocencia (36-37, énfasis mío). Según el poeta, al llegar, los adelantados incluso “iban a hacer la *reverencia*” ante el Inca (15, énfasis mío).

Por otro lado, Neruda presenta a los conquistadores como una manada maligna y demoníaca. La descripción del sonido de su aproximación a caballo sugiere un poder oscuro en el poema:<sup>78</sup>

Era un confuso  
brillo y temblor desde la costa,  
un galope increíble  
—piafar y poderío—  
de hierro y hierro entre la hierba.  
Llegaron los adelantados. (5-10)

Se les describe a los conquistadores como “visitas / de otro planeta . . . de aquel planeta / de dónde vienen los caballos” (13-14, 20-21). Sin embargo, la llegada de estas visitas “celestiales”

---

<sup>78</sup> Estos versos son una elaboración poética de la mención por Barros Arana que, en preparación para la reunión en Cajamarca, los españoles ataron cascabeles a los caballos para intentar aumentar la impresión en los indígenas: “Los caballos, ataviados de collares con cascabeles, fueron distribuidos en tres porciones” (164). Además, esta descripción de Neruda nos recuerda de “Los caballos de los conquistadores” de *Alma América* (1906) del poeta modernista José Santos Chocano (1875-1934). El poema de Chocano, posiblemente parodiado por Neruda en estos versos, celebra y glorifica el poder de los caballos como símbolo de la gloria de la Conquista. Para Neruda, en cambio, la descripción del poder de los caballos sirve para aumentar su visión del conquistador malvado. Chocano también enfatiza el supuesto miedo y asombro de los indígenas ante los caballos:

Y es más digno todavía  
de las Odas inmortales,  
el caballo con que Soto diestramente  
y tejiendo sus cabriolas como él sabe,  
*causa asombro, pone espanto, roba fuerzas,*  
y, entre el coro de los indios, sin que nadie  
haga un gesto de reproche, llega al trono de Atahualpa  
y salpica con espumas las insignias imperiales . . .  
¡Los caballos eran fuertes!  
¡Los caballos eran ágiles!  
(Chocano versos 51-60, énfasis mío)

Por su parte, Neruda elimina de su revisión de los acontecimientos toda mención del temor y de la huida indígena ante los caballos.

al mundo indígena también trae una imposición de caos infernal asociado con “las agonías” del título. Juan Villegas asevera que en mucho del *Canto general*,

el espacio americano tiene un carácter mítico-demoníaco. . . . Con frecuencia el hablante se detiene en espacios infernales en relación con el *habitas* del pueblo sufriente. La zona en que viven los hombres explotados pierde su dimensión real para adquirir las implicaciones propias de un mundo infernal, indicio evidente de los efectos de las fuerzas del mal. (*Estructuras míticas* 205)

En esta revisión de Neruda, Pizarro es un “cerdo cruel” (35) y Valverde es un “chacal podrido” con “corazón traidor” (16-17). Para el poeta, ya ni los adjetivos sirven para describir a los conquistadores en términos animalizados como en “Cita de cuervos:” ahora se han convertido en los animales mismos. De hecho, Villegas señala que estas descripciones forman parte del “mundo demoníaco de América y los antihéroes” y “el bestiario del *Canto general*” (*Estructuras míticas* 157). Villegas afirma que esta retórica en el *Canto*

se inicia en la realidad histórica, en un personaje del todo identificable, aun mencionado por su propio nombre y que a través de su asociación con ciertos animales experimenta progresivamente una deformación que concluye con su clara ubicación en la galería de los monstruos. . . . Al ser asociados con la naturaleza demoníaca asumen categoría universal en el plano de lo mitificado. (163)

Las imágenes demoníacas y animalizadas, aplicadas a los indígenas en las crónicas, ahora describen a los conquistadores y curas católicos. Esta retórica inversa se elabora a través de “Los conquistadores.”

Cuando el capellán Valverde se presenta ante Atahualpa con el requerimiento (eliminado de la versión del poeta) y el breviario, Neruda elabora su propia interpretación de cómo el libro llega al suelo, enfatizando la inocencia del Inca. La mayoría de las crónicas castellanas insisten en que Atahualpa insulta la “religión verdadera” al arrojar el breviario al suelo con enojo y arrogancia, como igual presenta la escena Barros Arana.<sup>79</sup> Neruda altera este encuentro mucho, eliminando el motivo del orgullo y el enojo de Atahualpa:

El capellán

Valverde, corazón traidor, chacal podrido,

adelanta *un extraño objeto, un trozo*

*de cesto, un fruto*

*tal vez* de aquel planeta

de donde vienen los caballos.

---

<sup>79</sup> Según Barros Arana, el hipotexto principal de Neruda, el encuentro sucede así:

En ese momento . . . fray Vicente Valverde, salió con su breviario en una mano y un crucifijo en la otra, y acercándose al inca le dijo que iba por orden de su jefe a explicarle las doctrinas de la verdadera fe. Después de exponer los principales misterios de la religión cristiana, le habló de la autoridad divina del sumo pontífice. De aquí pasó a referirle que uno de los pontífices había dado al rey de España el dominio del nuevo mundo: y le reclamó en seguida un acto de sumisión a Carlos V. Este discurso, que debía ser incomprensible para Atahualpa, fue torpemente explicado por un indio intérprete llamado Felipillo, que Pizarro había llevado de Túmbez en su primer viaje. El inca, en medio de esos argumentos, descubrió que había un sacerdote en un país remoto en cuyo nombre se pretendía arrebatarle su imperio para un rey extraño. ‘No quiero ser tributario de ningún rey, exclamó Atahualpa; yo soy más poderoso que todos los príncipes de la tierra,’ y arrojó al suelo el breviario que el padre Valverde le presentaba” (165).

Atahualpa lo toma. *No conoce*  
*de qué se trata: no brilla, no suena,*  
*y lo deja caer sonriendo.* (16-24, énfasis mío)

El Inca simplemente no entiende el concepto del breviario como objeto sagrado<sup>80</sup> y lo deja caer al suelo “sonriendo.” Esta sonrisa es una invención de Neruda que sirve para resaltar la inocencia de Atahualpa y la injusticia del ataque que sigue. En “Failing to Marvel: Atahualpa’s Encounter with the Word,” Patricia Seed compara las versiones del encuentro entre Atahualpa y Valverde de Francisco de Jerez, el Inca Garcilaso de la Vega, Titu Cusi Yupanqui y Felipe Guaman Poma de Ayala. Seed concluye que

[w]hether Atahualpa's gesture with the book was a deliberate “throwing” or “flinging” or an accidental “falling” depends on the kind of story the narrator wished to tell. If the story was to be one of unbridled Inca arrogance or revenge for a similar offense, the book was “thrown” [como en la versión de Jerez]. If the story was one of native dismissal, the book was “flung” [como en la versión de Guaman Poma]. But if the story was one of simple miscommunication, the book

---

<sup>80</sup> Cornejo Polar señala la importancia de este objeto para la cultura europea de entonces. No se trata de un simple libro sino de un objeto sagrado que, al ser maltratado por el Inca, requiere la venganza:

La nuez del asunto reside entonces en el conflicto una cultura oral y otra escrita, pero que ha sesgado la letra hacia lo sagrado y la ha sobrecargado de dimensiones harto más esotéricas que simbólicas, inclusive hasta el punto de desgajar (al menos en ciertas condiciones) la escritura y el libro del sistema de la comunicación. Esta desvinculación implica la idea del libro como fetiche y remite a experiencias históricas muy primitivas, que todavía podemos reconocer en algunas etimologías que asocian la letra a la magia. . . . En ese orden de cosas, lo acontecido en Cajamarca es sobre todo un ritual del poder, mediado y de alguna manera constituido por el libro, y su condición de «diálogo» sólo hubiera funcionado en términos de orden y sumisión. (*Escribir* 47-48)

accidentally “fell” [como en la versión de Garcilaso de la Vega]. . . . [I]t was the kind of story about the other that the narrator wished to tell that determined how the book left the friar’s hands and landed on the ground of Cajamarca Plaza. (30)

En la versión de Neruda, se trata de una incomunicación completa. De hecho, el traductor indígena Felipe, culpable por una traducción pésima para algunos historiadores y que tiene una parte importante en esa incomunicación en muchas versiones, ni siquiera está presente. Otro aspecto interesante del poema es que, excepto una sola cita de Valverde al mandar el ataque, sólo habla la voz poética. A pesar de que en la mayoría de las versiones históricas Atahualpa no sólo habla sino que reprocha soberbiamente a los españoles, Neruda lo retrata como un ser completamente inocente y silenciado. Este silencio del indígena en el texto de Neruda es casi total y contrasta con la *Tragedia del fin de Atahualpa*, una obra de teatro quechua que silencia a Pizarro mientras que Atahualpa, Sairi Túpac y el traductor Felipe dominan el discurso. En esta obra quechua, el conquistador “sólo mueve los labios” absurdamente y a veces “vocifera con furiosos ademanes” (León-Portilla, *El reverso* 174-75).

Neruda cita las palabras de Valverde al mandar el ataque, con cambios que presenta al fraile más negativamente que la obra de Barros Arana:

«Muerte,  
venganza, *matad*, que os absuelvo»,<sup>81</sup>  
grita el chacal de la cruz asesina.

---

<sup>81</sup> En la obra de Barros Arana, el historiador afirma que el fraile declaró algo parecido, pero sin mencionar específicamente la matanza: “¡Los evangelios en la tierra! ¡Venganza, cristianos! ¡Salid que yo os absuelvo!” (165).

El trueno acude hacia los bandoleros. (25-28, énfasis mío).

De la misma forma que los cronistas e historiadores como Barros Arana, Neruda emplea citas o diálogos, a veces con alteraciones, exageraciones o invenciones. Esta técnica produjo muchas versiones contradictorias de lo acontecido e imposibilita la certeza sobre los hechos. Por su parte, el mismo Inca Garcilaso “describes Valverde’s picking up the book and returning it to the Spaniards, telling them not to harm the Indians because he had become fond of Atahualpa” (Seed, “Failing to Marvel” 25). Michel De Certeau ha llamado tal utilización de diálogos en la escritura de la historia para añadir verosimilitud y un efecto de realidad “the absolute weapon of make believe” (Carrard 472). La cita alterada o inventada de Valverde subraya la crueldad y soberbia tanto del capellán como de los soldados españoles que Neruda describe como “bandoleros,” simples ladrones o salteadores. Asimismo, Neruda elude toda mención de su hipotexto del “terror” y de la supuesta huida cobarde de los indígenas durante el ataque, un motivo común de la historiografía tradicional sobre la Conquista.<sup>82</sup> La única mención de la resistencia enfatiza la valentía de los príncipes: “Los príncipes rodean como un coro / al Inca, en la hora agonizante” (30-31). Neruda elimina la mención del hipotexto que los “nobles que rodeaban al inca estaban también *aterroizados*” (Barros Arana 166, énfasis mío).

---

<sup>82</sup> Por su parte, Barros Arana afirma que

[l]as descargas de artillería, el fuego de los arcabuces, el sonido de las trompetas, el humo y hasta el olor de la pólvora, *aturden a los indios*. La caballería aumenta el *espantoso* estruendo con las herraduras y los cascabeles, y *difunde el terror* y la muerte con la lanza de los jinetes y con el impetuoso empuje de los caballos. Las espadas *llean de espanto* a los indios y siembran la muerte por todos lados. *Nadie tuvo valor para pensar en resistir: los peruanos trataban sólo de huir de aquella matanza*. . . . Los soldados peruanos acampados en las inmediaciones *dominados también por el terror, abandonaron sus puestos y se entregaron a la fuga*. (165-66, énfasis mío)

La última estrofa de “Las agonías” reafirma la visión de la Conquista de Neruda. Los acontecimientos en Cajamarca producen una oscuridad simbólica que todavía domina la región, a diferencia de la interpretación tradicional que afirma que la llegada europea trajo la “luz” de la civilización:

Diez mil peruanos caen  
bajo cruces y espadas, la sangre  
moja las vestiduras de Atahualpa.  
Pizarro, el cerdo cruel de Extremadura  
hace amarrar los delicados brazos  
del Inca. La noche ha descendido  
sobre el Perú como una brasa negra. (32-38)

Barros Arana explica que “los historiadores discrepan mucho en el número de muertos: uno habla de dos mil, mientras que otros quintuplican este número” (166). No sorprende que Neruda haya elegido el número más grande de muertes. Además, su afirmación que caen “bajo cruces y espadas” revela su visión negativa del papel del cristianismo en la Conquista. Las cruces, como en “Cita de cuervos,” simbolizan una fuerza maligna y son un arma al igual que las espadas de los soldados. Ante la inocencia casi idealizada de Atahualpa en esta estrofa, Neruda contrasta la figura deformada de Pizarro: un “cerdo cruel.” La noche que llega con la Conquista quema la región como si se tratara del infierno cristiano.<sup>83</sup> Esta imagen de la noche o de la oscuridad que

---

<sup>83</sup> Esta descripción infernal de la región probablemente tiene su origen en los relatos de Bartolomé de las Casas sobre la crueldad de la Conquista. Por ejemplo, en *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, un texto que

llega con los conquistadores es muy común entre los poetas de la postmodernidad que exploran la Conquista. Tanto Leiva como Adoum utilizarán este mismo motivo en su poesía sobre la conquista española.

Después de la captura de Atahualpa, Neruda nos presenta su versión del rescate y de la ejecución del Inca en “La línea colorada.” El título se refiere a la raya que fue marcada en la pared del edificio donde Atahualpa estaba apresado, señalando hasta donde llegaría el oro para su rescate. En este poema, como a través de la sección entera, Neruda invierte la dicotomía de la historiografía tradicional entre los europeos “civilizados” y los indígenas “salvajes” o demoníacos por medio de la transvalorización, pero igualmente resulta una visión simplificada. Desde los primeros versos, Neruda desarrolla una oposición entre los españoles “bandidos,” sedientos de oro (verso 3), y Atahualpa, “monarca” distinguido que marca con “fatigada / mano” (1-2) “esa línea de su sangre” (7). Según Guaman Poma, el Atahualpa antes soberbio y orgulloso, al ser capturado “[q]uedó muy triste y desconsolado . . . desposeydo de su magestad, asentado en el suelo, quitado su trono y rreyno” (358). A pesar de afirmaciones similares en muchas versiones de los acontecimientos, en la representación de Neruda, aunque sufre la tristeza, el Inca nunca pierde su majestad y dignidad. El poeta evita cualquier representación negativa de Atahualpa. Sólo espera y observa con tristeza y estoicismo enaltecido mientras que los “buitres dividieron” el rescate (24):

Atahualpa esperaba levemente

---

Neruda seguramente había leído, de las Casas afirma la “cudicia y ansia de descubrir por aquella parte el *infierno del Perú*” (150, énfasis mío).

triste en el escarpado día andino.

.....

Era su corazón un vaso lleno  
de una congoja amarga como  
la esencia amarga de la quina.

.....

Maduro estaba por dentro, su paz  
desesperada era tristeza . . . (21-22, 31-33, 37-38)

El efecto pragmático buscado por el poeta es convencerle al lector de la majestad e inocencia del Inca ante la codicia y maldad de los conquistadores.

Barros Arana menciona la repartición de oro, plata y de ciertas joyas, enfatizando, como los conquistadores, el valor económico increíble de los objetos:

En junio de 1533 se hallaba reunida en Cajamarca una inmensa cantidad de oro, que aun no completaba el rescate del inca. . . . Apartáronse sólo algunas joyas de oro, notables por su ejecución artística, y todo lo demás fue convertido en barras. . . [Q]uedó todavía oro en abundancia para repartir entre los castellanos según su rango y sus servicios. Cada soldado de caballería recibió 8800 pesos de oro y 352 marcos de plata; y a cada soldado de infantería le tocó cerca de la mitad de esta suma. Las porciones de Francisco y de Hernando Pizarro, de Hernando de Soto y de otros capitanes fueron verdaderamente maravillosas. (167-68)

Neruda altera y elabora este motivo de la repartición, inventando una lista de objetos culturales, rituales, sagrados y puros que son repartidos. Al transformar este motivo, Neruda enfatiza el valor cultural y religioso de los objetos sobre su valor económico, aludiendo al profanar y al desamparo del espacio simbólico andino. Las ajorcas y el vestido de la novia asimismo sugieren la inocencia violada. Neruda describe esta repartición como una “carnicería,” una matanza de la cultura andina ejecutada por “verdugos” que sólo reaccionan con carcajadas exageradas:

Arañaron la tierra, descolgaron  
alhajas hechas con amor y espuma,  
arrancaron la ajorca de la novia,  
desampararon a sus dioses.  
.....  
..... Hasta la última  
joya los buitres dividieron:  
las turquesas rituales, salpicadas  
por la carnicería, el vestido  
laminado de plata: las uñas bandoleras  
iban midiendo y la carcajada  
del fraile entre los verdugos  
escuchaba el rey con tristeza. (10-13, 23-30)

Además, con la mención de los labradores y los pescadores, Neruda se refiere al sufrimiento de toda la población andina, no sólo del Inca y de la élite de esa sociedad: “El labrador entregó su medalla, / el pescador su bota de oro” (14-15). Esta carnicería cultural reparte el sufrimiento a toda la sociedad andina: “Entonces tigre y tigre se reunieron / y repartieron la sangre y las lágrimas” (19-20). Neruda ha transformado la repartición del rescate de Atahualpa en símbolo de una destrucción mítica del imperio incaico que inaugura una época de sufrimiento. Siguiendo con la hipérbole e imágenes apocalípticas, la línea roja parece un monstruo que devora los objetos sagrados y destruye todo el reino. Este desarrollo de cierta imagen como una fuerza poderosa y maligna se repite en varios de los poemas sobre la Conquista, como la cruz en “Cita de cuervos” y los caballos y la noche en “Las agonías:”

Todo era enigma, todo era cuchillo,  
todo era soledad, sólo la línea roja  
viviente palpitaba,  
tragando las entrañas amarillas  
del reino enmudecido que moría. (40-44)

Según crónicas castellanas e indígenas, Atahualpa manda matar a su hermano Huáscar, con quien peleaba por el control del reino, desde el aposento donde está preso.<sup>84</sup> Algunas

---

<sup>84</sup> Según Guaman Poma, Atahualpa mandó matar a su hermano y a toda su familia con crueldad extrema:

Cómo el *Ynga Atahualpa* estando preso envió a sus enbajadores y capitanes, a los dichos capitanes mayores *Challco Chima*, *Quis Quis yngas* y otros capitanes, para que diesen guerra y batalla a su ermano *Guascar Ynga*.

Y acá le uenció y le prendió al cuerpo de *Uascar Ynga*. Y luego les maltrató y le dio a comer mays, *chuno* [conserva de papas] podrido. Y por *coca* le dio hojas de *chilca* y por *lipta* le dio suciedad de los hombres y estiércol de carnero maxado y por chicha, orines de carnero y por

versiones aún afirman que el Inca ordenó la muerte de toda la familia de su hermano, incluso las mujeres y los niños. Barros Arana también incluye esta explicación de la muerte del medio hermano de Atahualpa:

Se refiere que algunos castellanos entraron en relación con Huáscar, el inca destronado, quien les ofreció mayor cantidad de oro que la prometida por Atahualpa si le ayudaban a reconquistar el trono. Estos proyectos llegaron a oídos del inca; y desde su prisión en Cajamarca, mandó dar muerte al infeliz Huáscar.

En efecto, fue ahogado en un río por sus guardianes. (167)

Por su parte, Neruda elimina toda mención de estos hechos de su versión de los acontecimientos. De hecho, el poeta sólo menciona a Huáscar una vez en toda la sección de poemas sobre la conquista del Tahuantinsuyu. Es claro que la selección de lo que incluye y de lo que elimina de su reescritura histórica funciona según una axiología discriminatoria, al igual que en las crónicas

---

fresada, estera y por muger, una piedra larga bestida de mujer. En el citio llamado Andamarca le mataron los Canaris, Chachapoyas. . . . Y mataron todos los *auquiconas* [príncipes] y *nustas* [princesas], indias preñadas le abrían la barriga. Todo se hizo por consumir y acauar al dicho *Uascar Ynga* con toda su generación para que no ubiese lexítimo *Yngas*, porque auía preguntado los cristianos del lexítimo rrey *Ynga* y ací lo mandó matar. (360)

Garcilaso de la Vega también presenta una versión similar de la crueldad de Atahualpa. Pone de relieve la matanza cruel de toda la familia de Huáscar. Además, explica el origen de la palabra quechua “hualpa,” derivada de “Atahualpa,” para referir a la gallina en una comparación con la cobardía y “perpetua infamia del tirano y abominación de su nombre” (414):

El nombre *hualpa*, que dicen que los indios dan a las gallinas, está corrupto en las letras y sincopado o cercenado en las sílabas, que han de decir *atahualpa*, y no es nombre de gallina, sino del postrer Inca que hubo en el Perú, que, como diremos de su vida, fue con las de su sangre crudelísimo sobre todas las fieras y basiliscos del mundo. El cual, siendo bastardo, con astucia y cautelas prendió y mató al hermano mayor, legítimo heredero, llamado Huáscar Inca, y tiranizó el Reino; y con tormentos y crueldades nunca jamás vistas ni oídas, destruyó toda la sangre real, así hombres como niños y mujeres, en las cuales, por ser más tiernas y flacas, ejecutó el tirano los tormentos más crueles que pudo imaginar; y no hartándose con su propia carne y sangre, pasó su rabia, inhumanidad y fiereza a destruir los criados más allegados de la casa real, que, como en su lugar dijimos, no eran personas particulares, sino pueblos enteros. (413)

castellanas originales: “Pensó en Huáscar. / Vendrían de él los extranjeros?” (38-39). Neruda de nuevo enfatiza la inocencia de Atahualpa ya que ni siquiera menciona la muerte de Huáscar y de su familia.

Al final de “La línea colorada,” Neruda nos presenta su versión de la ejecución de Atahualpa. El poeta, manteniendo la inocencia completa del Inca, no incluye la lista de acusaciones,<sup>85</sup> algunas siendo ridículas, que presenta Barros Arana. Asimismo, es claro que Neruda está de acuerdo con la afirmación del historiador sobre la injusticia de la ejecución: “En aquel simulacro de juicio, todo fue inicuo. La historia no nos recuerda un crimen más injustificable que el proceso y muerte de Atahualpa” (Barros Arana 169). Según Barros Arana, “[e]l crimen comenzaba a avergonzar a sus mismos autores,” y Hernando de Soto más tarde reprochó la “inhumana maldad” de la ejecución del Inca (170). No obstante, los conquistadores caricaturizados de Neruda nunca revelan tales sentimientos de culpabilidad o de vergüenza. La versión de Neruda incluye un diálogo reinventado entre el capellán Valverde y el Inca que enfatiza la imposición injusta. Valverde impone un nombre nuevo, con el bautismo, y una religión nueva. Estos actos de imposición injusta al nivel personal reflejan la conquista física y cultural del Tahuantinsuyu y subraya la participación de la religión cristiana en la empresa:

Entró Valverde con la Muerte entonces.

«Te llamarás Juan», le dijo

---

<sup>85</sup> El historiador ofrece bastante detalle sobre estas acusaciones, información omitida por Neruda: “Acusábase a Atahualpa de que siendo hijo bastardo hubiese usurpado el trono de los incas y condenado a muerte a su hermano; de ser idólatra; de tener muchas concubinas; de haber gastado los tesoros del imperio que por derecho de conquista pertenecían al rey de España; y de haber levantado gente contra los castellanos” (Barros Arana 168-69).

mientras preparaba la hoguera.

Gravemente respondió: «Juan,

Juan me llamo para morir»,

sin comprender ya ni la muerte. (45-50)

Estos versos presentan a un Atahualpa siempre estoico, orgulloso y valiente, pero Neruda ha eliminado mucho detalle presentado en su hipotexto principal. Barros Arana presenta a un Atahualpa bastante cobarde al final de su vida. Neruda presenta su conversión al catolicismo y el cambio de su nombre como una *imposición*. En cambio, para Barros Arana, se trata de una *aceptación* producida por la cobardía y el temor del Inca. Para evitar la hoguera, Atahualpa acepta la religión cristiana y la oferta de Valverde de una muerte menos dolorosa en el garrote:

El desgraciado inca *no pudo recibir con firmeza tamaño golpe. Suplicó a Pizarro con las lágrimas en los ojos* que le perdonara la vida, comprometiéndose a pagar un doble rescate. . . . *Perdida toda esperanza*, Atahualpa recobró alguna tranquilidad y se dispuso para morir. . . . Cerca de la hoguera, el padre Valverde trató de convertirlo, prometiéndole suavizar el rigor de su suplicio con la aplicación de la pena del garrote. *El temor de una muerte cruel le hizo aceptar esta gracia*, y el infortunado inca recibió el bautismo con el nombre de Juan. (169, énfasis mío)

Para Neruda, la muerte de Atahualpa no sólo representa el fin del imperio incaico sino también la ruina del espacio simbólico andino. El garfio penetra el cuerpo del Inca; asimismo, entra en el

alma misma de la región andina, simbolizando la imposición física de la Colonia y la imposición espiritual del catolicismo: “Le ataron el cuello y un garfio / entró en el alma del Perú” (51-52). Esta revisión mítica de la muerte de Atahualpa encarna los orígenes del sufrimiento del pueblo para Neruda.

A diferencia de los textos anteriores, los últimos dos poemas de la sección sobre la conquista del Tahuantinsuyu (“Elegía” y “Las guerras”) tienen pocas conexiones con la obra de Barros Arana. En “Elegía,” el próximo poema de la sección, es evidente que la conquista física y espiritual, simbolizada en la muerte de Atahualpa, produce un desamparo todavía no resuelto para el ser hispanoamericano contemporáneo de Neruda. El poeta nos presenta una “Elegía” que lamenta la caída del Tahuantinsuyu y, sobre todo, la profanación y la pérdida casi total del espacio simbólico andino. El aspecto emotivo del poema revela un hablante sin acceso a todas sus raíces culturales que, no obstante, hace esfuerzos para recobrar un balance. Tras explorar la historia propia, el poeta expresa en “Elegía” su conciencia del desarraigo, la soledad, la fatiga, la frustración, la ira, el padecimiento y la desdicha: el legado de la Conquista.<sup>86</sup> Este aspecto de “Elegía” es similar a la visión y la conciencia histórica de Vallejo, poeta que he señalado como precursor de la postmodernidad. Vallejo, como Neruda en este poema, expresa y se enfrenta a la alienación, resultado de la Conquista y la Colonia, como un primer paso hacia la desalienación cultural.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> Estos aspectos emotivos son muy claros en el poema. Neruda hasta se refiere a la mayoría directamente.

<sup>87</sup> Nos recuerda Rivera-Rodas en “Modernidad y Postmodernidad literarias en Hispanoamérica” que “[e]n esa situación límite de soledad, ante el vacío metafísico y los vacíos del saber, el escritor latinoamericano descubre su alienación cultural, el haberse apartado de su propia cultura, lo cual le permite buscar su identidad y diferenciarse a

Después de mencionar su alienación y soledad, alude, como Vallejo en “Nostalgias imperiales,” a Mama Ocllo y Manco-Cápac, la pareja mítica que simboliza los orígenes incaicos. Por medio de la transmotivación, Neruda convierte este mito de fundación en un mito de la pérdida y devastación que vinieron con la Conquista. El poeta representa la Conquista como una violación de Mama Ocllo, la madre mítica del pueblo y del territorio incaicos:

Te hablo dormido, llamando  
de tierra a tierra, madre  
peruana, matriz cordillera.  
Cómo entró en tu arenal recinto  
la avalancha de los puñales? (versos 11-15)

En busca de la desalienación cultural, le pide a Mama Ocllo que se levante y que le dé consejo:

Solo, en las soledades  
quiero llorar como los ríos, quiero  
oscurecer, dormir  
como tu antigua noche mineral.  
Por qué llegaron las llaves radiantes  
hasta las manos del bandido? Levántate,  
materna Ocllo, descansa tu secreto

---

*sí mismo* con relación a los *otros*, especialmente ante la cultura de Europa central con la cual había mantenido una relación de dependencia” (457-58, énfasis en el original). También señala que “la Postmodernidad encara preocupaciones de identidad” (467) a la vez que “impulsa la desalienación del ser y de la cultura de este continente” (463).

en la fatiga larga de esta noche

y echa en mis venas tu consejo.

Aún no te pido el sol de los Yupanquis. (1-10)

De nuevo, el conquistador es un “bandido” simple que usurpa control del reino. Por otro lado, esta estrofa enfatiza un contraste entre la oscuridad del presente y el esplendor del pasado, un motivo que Neruda desarrolla a lo largo del poema. Los objetos radiantes y deslumbrantes se asocian con lo prehispánico irrecuperable. Las “llaves *radiantes*” del imperio incaico se han perdido (5, énfasis mío). Ante la usurpación del reino, el poeta pregunta por qué Manco-Cápac no defendió el Tahuantinsuyu: “cómo entre los peñascos de la ira /no levantó Capac su *tiara / de arcilla deslumbrante?*” (27-30, énfasis mío). Sin embargo, el poeta no le pide a Mama Ocllo que vuelva el “*sol* de los Yupanquis,” los Incas de aquel pasado irrecuperable (10, énfasis mío). Esa unidad cultural resplandeciente ahora sólo existe en forma fragmentaria, bajo la tierra en la oscuridad: “la raíz muerta que no dará esplendor” (33).

A pesar de tal afirmación sobre el estado actual de esta raíz cultural, el poeta busca recuperar lo que permanece de esa tradición prehispánica como si minara en la tierra, buscando oro en el subsuelo. Neruda utiliza esta metáfora de la minería a lo largo del poema, con varias referencias a los metales, el oro y los minerales. El poeta sugiere que los conquistadores destruyeron la cultura prehispánica para explotar el valor económico de sus minas. En el presente, el poeta mina lo que sobrevivió: el “oro” del espacio simbólico andino, su sabiduría, que desea recuperar a su propia identidad pluricultural:

Inmóvil en tus manos,  
siento extenderse los metales  
en los canales del subsuelo.  
Estoy hecho de tus raíces,  
pero no entiendo, no me entrega  
la tierra su sabiduría,  
no veo sino noche y noche  
bajo las tierras estrelladas.

.....

Bajo la dura noche dura  
bajaré por la tierra hasta llegar  
a la boca del oro.

Quiero extenderme en la piedra nocturna.

Quiero llegar allí con la desdicha. (16-23, 34-38)

El poeta intercultural, definiéndose como un ser hecho en parte de la raíz cultural prehispánica, lamenta no poder alcanzar la sabiduría de aquella tradición. La Conquista y la Colonia han imposibilitado su empeño. No obstante, el poeta se esfuerza por recuperar lo perdido, utilizando la minería como metáfora de su poesía. Se adentra en la historia, y en sí mismo, buscando “la boca del oro” (36). “Boca del oro” podría referirse a la fuente del oro subyacente, símbolo de lo que permanece del espacio simbólico prehispánico. Por otro lado, este verso podría describir el

nuevo tipo de poesía que desea escribir: “boca de oro” o “pico de oro” son frases que describen a una persona que habla bien. Así, la minería de Neruda busca recuperar la raíz prehispánica a su poesía intercultural. Esta “elegía” del poeta constituye “un repliegue que busca comprender el tortuoso desarrollo histórico de América” (Olivera-Williams 141).

A lo largo de los poemas sobre la conquista del Tahuantinsuyu, Neruda ha empleado una serie de símbolos que representan una fuerza poderosa y maligna que asalta y destruye: la cruz, el caballo, la noche, la línea colorada y el garfio. En “Elegía,” el poeta se pregunta qué es esta fuerza histórica que relaciona con la Conquista. Ha intentado definirla con una variedad de referentes a lo largo de la sección, pero resulta un enigma, una pesadilla que introduce una maldición histórica:

Qué sueño sin sentido, de serpiente,  
se arrastró hasta la línea colorada?  
Ojos del duelo, planta tenebrosa.

Cómo llegaste a este viento vinagre . . . (24-27)

Este último intento de definir aquella fuerza enfatiza el sinsentido de su maldición. A pesar de su estudio y de su revisión histórica de la Conquista, el poeta carece que una explicación de su identidad y de su llegada. Parece ser una fuerza mítica y malvada aun más allá del control de los conquistadores. El poeta la representa como una serpiente con ojos de combate. También la describe como una planta siniestra y oscura que se ha implantado en la región: una referencia a la imposición de la Colonia.

En esta elegía, Manco-Cápac y Mama Ocllo simbolizan tanto el origen mítico del imperio incaico como su fin, re-mitificado por el poeta. Para Neruda, la colonización ha destruido su raíz cultural prehispánica *casi* totalmente. Sin embargo, queda la posibilidad de recuperar su resplendor latente, simbolizado en el oro del subsuelo. A partir de esta añoranza, reflexión y lucha, Neruda emprende un proceso de re-mitificación prometedora que desarrolla en otras secciones del *Canto general*. El poeta re-mitifica estos primeros encuentros culturales de la Conquista como los orígenes de la lucha contra la injusticia en América Latina. En otras secciones de esta obra extensa, el poeta sugiere la esperanza de un futuro mejor, un paso cíclico de la muerte al renacimiento.

Neruda termina su revisión de la conquista del Tahuantinsuyu con “Las guerras,” poema en el que enfatiza la “barbaridad” de las guerras civiles entre los diversos grupos de conquistadores que, poco después de la conquista, peleaban por el control de la región. Cabe destacar la retórica de manipulación de Neruda: utiliza estas guerras civiles como “prueba” de la maldad de los conquistadores europeos, pero ha eliminado de su versión de los acontecimientos toda mención de la guerra civil que dividía el Tahuantinsuyu poco antes de la llegada europea. Según explica Barros Arana en el texto que Neruda estudió y utilizó como hipotexto,

El imperio de los incas acababa de pasar por violentas convulsiones. El inca Huaina Capac, muerto hacía pocos años, había adelantado las conquistas de sus mayores incorporando en sus estados el rico reino de Quito. Antes de morir, tuvo noticia de los primeros viajes de exploración de los castellanos en las costas del

Pacífico; pero expiró por los años de 1525. Contra las tradiciones políticas de su raza, Huaina Capac dividió sus estados. El hijo de su mujer legítima, llamado Huáscar, heredó el reino del Cuzco; el más querido de los hijos del inca, Atahualpa, nacido de una unión ilegítima, recibió la soberanía de Quito. Durante cinco años, los dos hermanos reinaron pacíficamente en sus estados respectivos; pero empeñóse en seguida una guerra terrible en que, después de sangrientos combates, la victoria quedó por Atahualpa. Huáscar fue retenido en una prisión. Desde entonces el nombre del vencedor fue respetado en todo el imperio. Estos sucesos coincidían con la invasión de los españoles en el Perú. (163)

La inclusión de estos hechos históricos hubiera puesto en duda la idealización nerudiana de Atahualpa y de los indígenas prehispánicos. La armonía imaginada de la región andina prehispánica es una invención del poeta que recupera su historicidad. Tal armonía imaginada no fue interrumpida por el caos destructivo de la conquista española. La región andina ya había sufrido la conquista y la imposición del impero incaico. El Tahuantinsuyu también fue un estado conquistador que poco antes había establecido su dominio en la región.

Mientras elude la historia de las conquistas y de las guerras civiles incaicas, Neruda enfatiza la barbaridad de las disputas castellanas:

Almagros y Pizarros y Valverdes,  
Castillos y Urías y Beltranes  
se apuñaleaban repartiéndose

las traiciones adquiridas,  
se robaban la mujer y el oro,  
disputaban la dinastía.  
Se ahorcaban en los corrales  
se colgaban en los Cabildos.  
Caía el árbol del saqueo  
entre estocadas y gangrena. (versos 3-12)

Este último poema de la sección sobre la conquista de la región andina demuestra de nuevo la desvalorización extrema del conquistador. Sus guerras civiles destruyen el territorio andino que queda “roído / hasta los huesos por las ratas” (19-20). Esa fuerza maligna y desconocida que ha dominado esta sección de poemas parece impulsarlos a seguir la matanza hasta entre sí mismos. Neruda los describe como monstruos míticos dominados y controlados por las fuerzas del mal:

Matarifes de cólera y horca,  
centauros caídos al lodo  
de la codicia, ídolos  
quebrados por la luz del oro,  
exterminasteis vuestra propia  
estirpe de uñas sanguinarias . . . (23-28)

En la visión de Neruda, el conquistador encima de su caballo se ha transformado en un centauro, un monstruo dominado por la cólera y la codicia que sólo propaga la destrucción completa. La

Colonia queda desvalorizada como un infierno mítico que reemplaza la grandeza resplandeciente del Tahuantinsuyu idealizado:

. . . junto a las rocas murales  
del alto Cuzco coronado,  
frente al sol de espigas más altas,  
representasteis en el polvo  
dorado del Inca, el teatro  
de los infiernos imperiales:  
la Rapiña de hocico verde,  
la Lujuria aceitada en sangre,  
la Codicia con uñas de oro,  
la Traición, aviesa dentadura,  
la Cruz como un reptil rapaz,  
la Horca en un fondo de nieve,  
y la Muerte fina como el aire  
inmóvil en su armadura. (29-42)

La mención del teatro revela la conciencia de Neruda de utilizar a los soldados españoles como actores, casi como títeres, en su recreación de la historia de la Conquista. Los últimos versos ejemplifican la visión nerudiana del conquistador. Ni siquiera hay una persona dentro de su armadura: sólo la muerte.

A través del *Canto general*, Neruda nos presenta una revisión de la historia latinoamericana que avanza desde lo que considera el orden originario, pasa por el desorden y opresión inaugurados por la Conquista, causa de la alienación del ser hispanoamericano, y vuelve a la esperanza de la unidad y armonía futuras: la desalienación. Juan Villegas asevera que en el *Canto*, “[e]l ritmo interno de la historia conduce, en sus líneas más generales, hacia un futuro en que se ha de superar el mal y se ha de imponer el bien, caracterizado en su esencia por el predominio de la confraternidad humana. . . . [N]o sólo la historia se ha desplazado hacia esa ‘edad dorada.’ También la naturaleza ha participado de un modo u otro en este desplazamiento” (*Estructuras míticas* 191-92). Desde la visión de derrota y muerte de “Los conquistadores,” el *Canto* llega a la esperanza de un futuro victorioso para los vencidos en otras secciones. La visión histórica de Neruda de la Conquista como una opresión repetida a lo largo de la historia hispanoamericana no imposibilita la esperanza de un futuro mejor. De esta forma, Neruda intenta provocar una desalienación del ser hispanoamericana a base de la conciencia histórica y el compromiso social implicados a lo largo del poemario:

La descripción del mundo demoníaco e infernal, el predominio del mal, no es visto como el fin del mundo o de permanencia indefinida. Por el contrario, es concebido como un estado transicional, en el cual ya se vislumbra el advenimiento de una nueva forma de existencia. El hablante insiste en comunicar este sentimiento de optimismo y esperanza a sus oyentes.

(Villegas, “Mito e historia” 87)

Su interpretación revisionista de la historia conduce al poeta a reconsiderar la Conquista para poner su visión, su conciencia histórica propia, en diálogo con la historiografía tradicional. Pizarro, una figura elevada casi a un estatus icónico por algunos historiadores, se vuelve poco más que un bandido analfabeto y diabólico en la versión nerudiana de la conquista del Tahuantinsuyu. En cambio, el poeta recrea la muerte de Atahualpa de manera que cobra un valor mítico e icónico, símbolo del pueblo oprimido pero luchador. De esta forma, observamos una retórica de manipulación similar a la de los cronistas castellanos y de los historiadores tradicionales que Neruda busca corregir. Si bien los cronistas representaron la Conquista como la voluntad de Dios y la llegada de la luz de la civilización europea para redimir la barbaridad demoníaca indígena, Neruda invierte esa misma dicotomía. Así, la re-escritura de Neruda abre el discurso histórico hegemónico a otras interpretaciones, u otras voces, en búsqueda de una conciencia histórica propiamente Hispanoamericana:

[P]ermite incorporar . . . voces silenciadas, omitidas y los textos marginales, periféricos, que no han tenido espacio ni voz anteriormente. Hay, así, otra perspectiva que ofrece la visión de los vencidos a partir de la memoria colectiva y de la conciencia de la propia historicidad del pueblo latinoamericano con respecto a los hechos que han permanecido en el anonimato y en el silencio. Esta visión se confronta, en el texto, con la perspectiva elitista de la cultura hegemónica. El procedimiento incorpora además, las culturas autóctonas como integrantes del proceso de la identidad cultural latinoamericana. (Rodríguez H. 47)

Sin embargo, como bien señala Guillermo Araya, no todo lo extranjero es negativo en el *Canto*:

Frente a lo exterior negativo se cantan también en el poema elementos exteriores positivos. Entre los propios conquistadores ya vino alguien que se rebeló contra su voracidad de oro y esclavos y se levantó contra ellos: Las Casas. Esto le vale figurar no entre los conquistadores sino entre los libertadores (IV, 1). Igual ocurre con el general Mina. Siendo español, luchó por la libertad de México. No obstante su origen extranjero, es otro de los libertadores (IV, 22). (149)

A pesar de su crítica fuerte de la Conquista, Neruda termina la serie “Los conquistadores” con “A pesar de la ira,” un poema en que “ensalza sin reservas la inmensa aportación de España al continente americano:” la lengua, la poesía y los artes europeos, la imprenta, y técnicas agrícolas e industriales (Sicard 291-92). Con este poema, Neruda templea y complementa su visión socio-histórica de la Conquista y conduce su *Canto* hacia la desalienación que espera para el ser hispanoamericano. Así lo afirma el poeta al final de “Los conquistadores,” templando su representación demoníaca del conquistador:

Así, con el sangriento  
titán de piedra,  
halcón encarnizado,  
no sólo llegó sangre sino trigo.

La luz vino a pesar de los puñales. (versos 33-37)

Al volver a la historia del origen complejo del continente, Neruda devuelve a la poesía hispanoamericana la contemplación del pasado según una conciencia histórica propia como parte íntegra de forjar un sendero futuro.

### 3.2 La Conquista y la conciencia histórica de Raúl Leiva (1916-1975)

La obra poética del guatemalteco Raúl Leiva (1916-1975) ha sido muy poco estudiada por la crítica. De hecho, sólo se encuentran un par de trabajos que menciona su poesía.<sup>88</sup> Para este análisis, tienen interés especial *Oda a Guatemala y otros poemas* (1953) y *Entonces, comenzó a reinar el azoro* (1961). En estas dos obras, Leiva continúa el proyecto de re-escritura de la historia de la Conquista en la poesía, cuestionando, como Neruda, la historiografía europea tradicional. En el prólogo de *Oda a Guatemala*, Leiva define la reflexión histórica que sustenta su poesía, enfatizando el efecto pragmático que busca provocar en sus lectores: infundirles una conciencia histórica y un autoconocimiento que informara un deseo de un futuro más justo. El poeta afirma que el hombre guatemalteco

[p]osee un pasado resplandeciente pero casi no tiene consciencia de ello: perdió el sentido de la tradición y debe reencontrarlo. . . . Eso es, en primera y última instancia, este canto de apasionado amor a Guatemala: buceo en su pasado,

---

<sup>88</sup> En “¿Hay reflejos políticos y sociales en la poesía guatemalteca contemporánea?” (1949), Stuart Murray Gross menciona un poema de Leiva al explicar que “[s]e confronta cada vez más el tema indígena, pasando por alto lo bonito y folklórico por revelar el dolor de una raza atrasada que ha de incorporarse por completo en la plena vida y civilización guatemaltecas para asegurar la marcha del progreso” (458). Por su parte, en *Árbol de imágenes* (2007), su historia de la poesía hispanoamericana, Merlin H. Forster y David Laraway incluyen a Leiva en su análisis de la trayectoria de la poesía postvanguardista, señalando su uso de motivos y símbolos precolombinos: “Raúl Leiva . . . se distinguió como poeta y crítico. Su obra poética . . . se dedica a la expresión de una profunda angustia existencial y a una brillante exposición de motivos precolombinos” (Forster 246-47). El aporte de Leiva a la crítica literaria sobre la poesía hispanoamericana es mucho más conocida.

reivindicación de nuestra poderosa y vigente herencia maya, lucha por expresar lo remoto e inefable de nuestra circunstancia, de nuestra condición de hombres del nuevo mundo.

Toda nuestra historia—antigua y reciente—se ha caracterizado por ser una lucha por la libertad y por la posesión de la tierra, la cual siempre nos había sido negada. Como poetas, historiamos líricamente algunas de esas hazañas, olvidamos otras, creamos las del futuro iluminado que nos espera. . . . Que esta obra sea el primer paso hacia una literatura revolucionaria y constructora de nuestro futuro.  
(*Oda 34, 37*)

Esta búsqueda, reivindicación y reintegración de una tradición oriunda en gran parte desconocida caracteriza el trabajo de diversos poetas durante la postmodernidad literaria. Estos poetas se ven obligados a realizar su indagación de una tradición reprimida y silenciada a través de un idioma ajeno. Según Rivera-Rodas, lo que difiere la historicidad literaria española de la hispanoamericana radica en este acercamiento exploratorio a la tradición oriunda fragmentada:

Mientras en los españoles pervive la actitud del retomo y rescate de su historia y de su pasado (lo ya dicho); en los hispanoamericanos persiste la indagación de su propia historia y propio pasado original que radicalmente desconocen (lo no dicho). Es decir, esa diferencia radica en lo que puedo señalar aquí como la preservación (de lo ya dicho, para los españoles) y la búsqueda (de lo no dicho, para los hispanoamericanos).

(“La lengua hispanoamericana” 230-31, énfasis en el original)

En el poema que inicia su *Diálogo de la sangre* (1949), el poeta da testimonio de este conflicto en su obra: la expresión de una esencia indígena latente, encubierta por un lenguaje y formas poéticas ajenos a esa tradición cultural:

Escribo en español, mas el espíritu  
y el sentimiento que a mi voz conmueven  
son indígenas puros

.....

La forma de mis cantos es hispánica,  
pero por dentro el ritmo muerde, vivo,  
la esencia inagotable de lo indígena.

Mediterránea forma. Acento de lo maya.

Dualismo sostenido y absoluto  
que en mi ser halla forma, pues exprésase  
en la voz que agoniza cuando palpa  
este conflicto hermoso que en mi espíritu

estalla en encontradas estructuras. (“Escribo en español,” 1-3, 48-56)

Esta búsqueda y expresión del pasado desconocido a través de un idioma ajeno informa toda la labor poética de Raúl Leiva.

Leiva divide su *Oda a Guatemala* en secciones parecidas a las partes del *Canto general* de Neruda.<sup>89</sup> La primera sección, “El origen,” constituye una idealización de la época precolombina maya como “nuestra dicha suprema, nuestra esperanza firme” una edad en la que “era la primavera con su pasión agraria . . . cima de la alegría,” “todo era nuestro” y “el hambre no existía” (“Desde mi sangre, desde mis raíces,” versos 13, 16, 29-30, 33). Leiva desarrolla este motivo de la pureza y plenitud precolombinas, un tiempo que añora desde su presente de reforma agraria, a través de este poema y del libro entero. En este primer poema, específicamente, Leiva se enfoca en el motivo de la unidad y la hermandad colectiva de las tribus. Esta idea de la unidad y hermandad de los pueblos prehispánicos, sin embargo, constituye una invención del poeta:

En nuestro joven mundo  
 ignorado era el “mío” porque todo era “nuestro”  
 .....  
 Hermandad de las tribus, primitiva,  
 no manchada por huestes de Conquista.  
 .....  
 Era el deber social ley para todos,

---

<sup>89</sup> “La lámpara en la tierra” y “Alturas de Macchu Picchu,” que tratan la época prehispánica en el *Canto general*, corresponden con “El origen” en la obra de Leiva. La próxima parte del *Canto*, “Los conquistadores,” corresponde con “La Conquista” en *Oda a Guatemala*. “La Independencia” de Leiva tiene su paralelo en “Los libertadores” en la obra del poeta chileno. Otras secciones del *Canto* que demuestran un compromiso social marcado, celebrando la lucha del pueblo para la justicia social, corresponden con las últimas secciones de *Oda*: “La revolución,” “Reforma agraria,” y “El futuro.” Es evidente que la obra y el proyecto de re-escritura histórica de Neruda ha influido en la organización de la obra de Leiva. Los títulos de estas secciones de *Oda a Guatemala* no se incluyeron en la versión reducida del poemario que se reprodujo, con otros cambios en los versos mismos, en la antología póstuma de la obra poética de Leiva, *Palabra en el tiempo* (1975). He optado por usar la publicación de 1953 para mi análisis por considerarla más fiel a la visión del poeta.

orden para el guerrero o el poeta,  
el sacerdote o el labriego. (20-21, 50-51, 54-56)

Leiva emplea imágenes de plenitud y de fertilidad para caracterizar esta época: “El amor era un árbol cuyos frutos / ávidas bocas con pasión mordían” (52-53). Hay que entender estos motivos, y el libro entero, dentro del contexto de la reforma agraria realizada en Guatemala durante los primeros años de los 1950 bajo el gobierno de Jacobo Arbenz, a quien Leiva dedica su poemario.<sup>90</sup> Este contexto socio-político influye la recreación que el poeta emprende de la época prehispánica y de la Conquista. El poeta pone mucho énfasis en el motivo del acceso a la tierra en esta sección idealizada: “*Sobre la tierra propia nuestras tribus danzaban / . . .* Era un hermoso tiempo congelado / en el límite exacto de lo eterno” (44, 74-75, énfasis mío). Este motivo constituye una transvalorización de la época prehispánica. Leiva proyecta sus preocupaciones políticas por la reforma agraria que lo remiten a una reflexión sobre la época prehispánica. A la vez, su utilización constante de los adjetivos posesivos en primera persona plural (i.e. “nuestras tribus”) crea una identificación personal y acerca las escenas poetizadas al

---

<sup>90</sup> La dedicatoria de la edición original de *Oda a Guatemala* celebra la reforma agraria emprendida por Arbenz: “A Jacobo Arbenz, por haber atendido el llamado del pueblo, dándole una justa e histórica ley de reforma agraria que le está permitiendo ahora recobrar la tierra.” Los editores de *Palabra en el tiempo* (la antología póstuma de la poesía de Leiva) de la Universidad de San Carlos de Guatemala añadieron esta explicación del contexto del prólogo que escribió el poeta para *Oda*:

Este prólogo fue escrito en 1953, precisamente un año antes de que el Departamento de Estado de los Estados Unidos de Norteamérica auspiciara y dirigiera la invasión mercenaria que derrocó al régimen constitucional del presidente Jacobo Arbenz. La intervención imperialista hizo posible el comienzo de la era más oscura y zoológica de nuestra historia, caracterizada por una dependencia total a intereses extranjeros y por la irrupción de un irracionalismo agresivo que se ha empeñado en asesinar a los miembros más esclarecidos de toda una generación libertaria.

(*Palabra en el tiempo* 253)

Tras la caída del gobierno de Arbenz, Leiva se exilió en México donde dedicó sus obras posteriores a la historia y al espacio simbólico náhuatl.

público contemporáneo. Lo que Leiva valoriza sobre todo de aquel pasado es el acceso a la tierra que gozaban los indígenas:

Todo era nuestro: el pájaro y el árbol,  
la lejanía inmensa, los volcanes,  
el bosque, de los brujos albergue,  
el ancho cielo, el aire, la tierra humedecida. (16-19)

Siguiendo la visión del libro, el pueblo pierde este acceso a la tierra con la Conquista y lo recobra en las secciones tituladas “La revolución” y “Reforma agraria.”

De interés especial es la sección de *Oda a Guatemala* titulada “La Conquista” en la que Leiva revela su conciencia histórica y su visión de la llegada europea. Los poemas de esta sección demuestran un pensamiento que revisa y refuta, similar al de Neruda que invierte las dicotomías de las crónicas y de la historiografía tradicional. Leiva recuenta los hechos desde la perspectiva indígena, presentando, a su vez, una versión simplificada de la Conquista. Como en la sección “Los conquistadores” del *Canto general*, la cultura indígena se asocia con la luz mientras que la llegada europea se asocia con la oscuridad. A través de la sección, Leiva demuestra una conciencia histórica similar a la que sostiene los relatos sobre la Conquista de Bartolomé de las Casas.<sup>91</sup> En “Un viento de atabales enloquece los cielos,” la llegada misteriosa

---

<sup>91</sup> Leiva sin duda había leído e incorpora a sus recreaciones poéticas de la Conquista aspectos de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Bartolomé de las Casas. En su época, de las Casas sostuvo un debate con Juan Ginés de Sepúlveda sobre su representación de la Conquista. Sepúlveda lo acusó de propagar una “leyenda negra” sobre la conquista española. Como Neruda, Leiva busca una ruptura violenta con la retórica de la historiografía europea tradicional que difundió una versión mucho más positiva, y falsa, de la llegada de la “civilización europea” a las Américas. No es mi intención comprobar o investigar la “verdad” sobre la Conquista, sino sólo analizar este discurso poético que busca recobrar un sentido de historicidad.

de los europeos destruye la armonía idealizada de la sección anterior: “Un viento de atabales enloquece los cielos, / un desplome de mitos oscurece los valles: / la paz se ha roto y el idilio muere” (versos 1-3). Asimismo, la representación de los conquistadores se basa en el motivo de su codicia extrema que ya apareció en los relatos de Bartolomé de las Casas.<sup>92</sup> Leiva altera este motivo para enfatizar su sed no sólo de oro y de plata sino también de la tierra:

      piafantes de gula y de lujuria.

      La soldadesca viene embrutecida

      .....

      Quieren el oro y el diamante virgen,

      la dulce plata, la esmeralda viva,

*quieren la sangre toda de la tierra:*

      nuestras doncellas, *nuestra agricultura*. (5-6, 15-18, énfasis mío)

Leiva también subraya que la Conquista intentó destrozarse no sólo las instituciones de organización social sino toda la cosmovisión y el espacio simbólico indígenas. El poeta revaloriza e incorpora esta cosmovisión a su poesía a través de su obra intercultural:<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> De las Casas describe una y otra vez la “ambición y *diabólica codicia*” de los conquistadores (112, énfasis mío). Para de las Casas, la motivación principal de las conquistas fue la “ansia y ceguedad rabiosa de avaricia” de hombres que demostraron las “más exquisitas maneras e industrias para haber y robar plata y oro” (147). Leiva utiliza este mismo motivo en sus recreaciones poéticas de la conquista española.

<sup>93</sup> Ésta es la preocupación fundamental de Leiva en *La serpiente emplumada* (1966), obra diglósica intercultural en la cual revaloriza el espacio simbólico mexica, celebrando sus dioses y sus ritos, por ejemplo. Les dedica poemas a Huitzilopochtli, a Quetzalcóatl, a Xochipilli y a Coatlicue en versos que mezclan técnicas poéticas occidentales con la tradición prehispánica náhuatl de los *teucuatl*, o cantos a los dioses. En *La serpiente emplumada*, Leiva también incorpora otros aspectos del arte y de la literatura náhuatl a su poesía, por ejemplo, al dedicar un *yaocuicatl* (“canto de guerra”) a Cuauhtémoc, utilizando las técnicas poéticas de este género. Desafortunadamente, las limitaciones del presente estudio no me permite analizar esta obra.

destruyendo los templos y las siembras,  
cortando con la cruz y con la espada  
nuestro sentir del mundo, consciencia de la vida.

.....

Se escinde nuestra vida: cae lo colectivo  
y el feudalismo asoma con sus voraces garras. (7-9, 19-20)

Como Neruda, Leiva emplea una desvalorización extrema de las figuras históricas europeas que fueron celebradas en la historiografía tradicional pero casi siempre son anónimas en esta obra.

Leiva poetiza una lucha entre el bien y el mal, una visión de la Conquista en blanco y negro que, asimismo, cuestiona la historiografía europea tradicional y busca una conciencia histórica propia:

¿Quiénes llegaron? Clérigos, soldados,  
analfabeta hueste por vicios coronada.

La virgen Primavera destrozaron.

.....

En la oscura marea no llegaron pioneros,  
sino representantes de lo gastado y ciego:  
inquisiciones con su podredumbre  
manchando nuestra América desnuda. (21-23, 31-34)

El conquistador, elevado según Matthew Restall “a rango de icono histórico” por la historiografía tradicional (38), figura sólo como personaje desvalorizado anónimo en esta obra,

asociado con las fuerzas malignas y oscuras que asaltan a los pueblos indígenas. Estas descripciones exageradas de la crueldad monstruosa nos recuerdan la visión de la Conquista presentada por Neruda. Los conquistadores queman vivo a los indígenas y hasta beben su sangre:

La aventura y el hambre les orientan,  
les tornan ciegos, torpes, sanguinarios,  
haciendo arder, desnudos, a nuestros ascendientes,  
bebiéndoles la sangre. (11-14)

En “Nuestro pueblo luchó contra lo extraña,” Leiva reduce al conquistador, icono de la historiografía tradicional, a “la bestia / que otra bestia montaba” (versos 6-7). Mientras desvaloriza a los europeos, el poeta valoriza a los actores indígenas de la época de la Conquista. El motivo principal de este poema es la valorización de Tecum Umán, un luchador maya de la época de la invasión europea que fue matado por Pedro de Alvarado. En el prólogo de la obra, explica que “exaltamos a nuestro abuelo insigne, Tecum Umán, porque es uno de los verdaderos padres de nuestra historia, primer defensor de nuestro suelo contra la voracidad conquistadora” (35). En este texto, el poeta valoriza al luchador maya como “titán campesino . . . Tecum Umán magnífico. . . Padre de nuestra historia” (5-6, 8). No obstante, en este poema, pone muy poco énfasis en su lucha contra los conquistadores. En cambio, Leiva utiliza la figura de Tecum Umán como símbolo de la lucha indígena para la reforma agraria durante la revolución que pasaba en Guatemala durante su época contemporánea. Esto constituye un tipo de transposición diegética<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> Genette nos recuerda que la transposición diegética “transpone la «diégese» de su hipotexto para acercarla y actualizarla a los ojos de su propio público” (387).

que revela el efecto pragmático deseado por Leiva: infundir la conciencia histórica y el autoconocimiento, además de alentar el apoyo del lector por la lucha contemporánea para la reforma agraria:

Tecum Umán, abuelo:

desde mi voz tú vuelves a conducir al pueblo

a la caliente lucha, a la victoria.

.....

Adelante, a luchar, a que la tierra

vuelva a los tuyos . . .

.....

crece y crece tu voz—humana Primavera—

invitando a los tuyos a la lucha. (15-17, 21-22, 27-28)

Leiva describe la lucha de todo un pueblo, durante y después de la Conquista, simbolizada por la lucha de Tecum Umán contra la bestia anónima. El poeta emplea las referencias a la Conquista como un espejo de la lucha indígena del presente, una reescritura de la historiografía tradicional con un compromiso socio-político claro. Leiva termina el poema con una visión del futuro anhelado con una distribución más justa de la tierra:

Luego, una paz henchida de paloma

eleva nuestra vida para siempre:

cuando estas manos, su raíz oscura,

hundán los dedos en la tierra propia

—a los explotadores arrancada. (31-35)

Leiva termina la sección “La Conquista” con dos poemas que resaltan la sobrevivencia y la resistencia del pueblo indígena y la permanencia de su cosmovisión a pesar de la Conquista y la Colonia. En “Todo nos lo quitaron,” el poeta se enfoca en la devastación que trajo la colonización a la civilización maya. Esta cultura padece bajo una noche simbólica que contrasta con la luz y la primavera de la sección titulada “El origen:”

Derruidos templos,

enterradas estelas,

zoomorfos de pétreas esculturas,

hiedra sobre los hombres y su mundo,

¡noche de búhos sobre el horizonte! (versos 33-37)

La destrucción y el enterramiento de los objetos sagrados sugiere el asalto al espacio simbólico y la cosmovisión prehispánicos. La luz originaria que se observa en “El origen” da paso a la noche que se impone sobre todo el horizonte: una imagen que invierte la idea tradicional de que la “luz” de la civilización europea llegó con la Colonia. Es la misma inversión que emprende Neruda en “Los conquistadores.” A pesar de esta catástrofe para el territorio físico y el espacio simbólico del pueblo, Leiva termina su revisión de la Conquista con una reafirmación de la permanencia del espíritu y de la sabiduría de la cultura maya. Celebra esta permanencia en su poesía y la observa en las luchas revolucionarias de los años 1950:

Solamente el espíritu del hombre  
—transparente en su fuego y su misterio—  
venció al torrente extraño:  
ésa es la fuerza viva que circunda  
la herida circunstancia de mi pueblo.  
Vencedor de la muerte, guacamayo,  
portaestandarte de la hechicería,  
su imagen nos proyecta  
en este borde altivo de la historia. (24-32)

El guacamayo, símbolo de las creencias y del espíritu mayas, ha vencido a la muerte e inspira y sustenta al pueblo en su presente de lucha social.

En “Del árbol de mi sangre,” el último poema de la sección de *Oda* sobre la Conquista, Leiva manifiesta la conciencia histórica que busca inspirar en sus lectores. Confiesa que la historia de la devastación de la cultura originaria de su tierra le provoca un rencor y un odio que suelta en la primera mitad del poema:

Hay un rencor oculto en mi mirada,  
hay un odio de siglos en mi boca,  
hay un ardor volcánico en mis venas.  
El cobarde energúmeno destruyó nuestros templos  
violó nuestras doncellas,

herró como a caballos a nuestros guerreros,  
achicharró, bestial, a nuestros jefes,  
se apropió de la tierra, de su savia.  
Sobre montañas de odio y mares de tristeza  
viene mi voz hiriente, como un río.  
Sobre peñascos, sobre pedernales,  
sobre los monolitos olvidados,  
viene y corre mi voz, resonante y metálica:  
enfurecido potro del instinto. (versos 9-22)

Por otro lado, en este mismo texto, Leiva sugiere una poética que busca incorporar a su palabra símbolos y otros aspectos del espacio simbólico prehispánico, una técnica intercultural que el poeta desarrollará mucho más en su obra poética posterior. Define su poesía como una “voz de piedras y serpientes” (5) que por fin libera una pluralidad de voces indígenas silenciadas por la historiografía tradicional:

Del árbol de mi sangre,  
de mi rebelde y maya condición,  
del aire mismo  
—de su fruto magnífico y fecundo—  
surge esta voz de piedras y serpientes  
donde un tumulto de lenguas desatadas

nacen al día, vencen a la muerte

y su verdad proclaman. (1-8)

El poeta también afirma que su voz viene “decapitando dogmas infecundos,” revalorizando la cosmovisión maya sobre el catolicismo impuesto (25). Además, describe sus poemas como “flechas-palabras” con “acento-jade” (29-30). Sus poemas sobre la historia de su pueblo contraponen la ternura y la ira que podría conducir a la violencia: “mi piedra-ternura, pom<sup>95</sup> ensimismado / en que se embriaga la pasión violenta” (31-32). Algunas de estas palabras combinadas intentan vaciar el significado de los vocablos castellanos para revelar significados indígenas latentes. Además, estos versos revelan un acercamiento intercultural a la poesía que se apoya en las emociones contradictorias del poeta inspiradas en su conciencia histórica.

A pesar de su rencor, el poeta termina la segunda parte del poema, y la sección entera, con una visión que va “más allá de los tiempos” y “hacia el futuro” (43, 46). Leiva deja a sus lectores con una visión de la paz que espera para la gente de Guatemala, apoyada en una revalorización de la cultura indígena. El poeta desea que esta paz se instaure sobre la historia de violencia y destrucción emblemática en los hechos históricos que acaba de narrar. Mientras que la voz del escritor ha expresado sobre todo ira y rencor, la propia voz del pueblo representa la paz al final del poema:

Don Pedro es una garra

ahogando la paloma del pueblo.

.....

---

<sup>95</sup> El *pom* es un tipo de incienso usado por los indígenas de Guatemala.

La paloma del pueblo  
ha destruido la garra de Alvarado:  
¡hoy su arrullo pacífico sostiene  
el crecimiento libre de los indios! (41-42, 48-51)

Se observa que la retórica de Leiva recrea la visión de la Conquista que aparece en los relatos de Bartolomé de las Casas: la pureza inocente asaltada por la crueldad diabólica. Esta imagen de paz que aparece al final de su revisión de la conquista de Guatemala claramente contrapone la violencia y crueldad de los conquistadores con la paz y la inocencia indígenas. A pesar de esta simplificación de los hechos históricos, Leiva declara en el poema que “yo destruyo los mitos, socavo las ‘virtudes’ / del colonial espíritu vencido” (33-34). El poeta asalta y destruye las supuestas “virtudes” impuestas durante la Colonia, a la vez que cuestiona y destroza los mitos de la historiografía tradicional. Por ejemplo, demuestra la invalidez del mito de que los indígenas interpretaron la llegada europea como la llegada de dioses o de hijos de los dioses. El poeta menciona el nombre “Tonatiuh,”<sup>96</sup> el apodo de Pedro de Alvarado que se refería al sol, por el color de su pelo. Las crónicas y la historiografía tradicional han usado tales apodos, como “viracocha” en la región andina o “teules” en el centro de México, para sugerir la supuesta

---

<sup>96</sup> En *Los siete mitos de la conquista española*, Restall niega que tales apodos implican una identificación divina: “Por último, hay muchas más explicaciones lógicas de que los españoles fueran llamados «hijos del sol». Por ejemplo, un teniente de Cortés, Pedro de Alvarado, era apodado Tonatiuh, «el sol», por los mexicas, a causa de su mata de pelo rubio, que sin duda debía de ser su rasgo físico más llamativo desde la perspectiva de los indígenas, de cabello muy negro” (172).

reverencia de los indígenas hacia los “dioses,” o hijos de los dioses.<sup>97</sup> Sin embargo, Leiva resignifica “Tonantiuh” como una referencia negativa, malvada y hasta risible:

En este fértil valle de mi sangre  
el Tonatiuh famoso es un fantasma,  
un fantoche, una máscara risible,  
extremeño espantajo,  
murciélago extranjero,  
peninsular muñeco ya oxidado. (35-40)

A pesar de cuestionar tales mitos, su inversión de dicotomías, como la civilización y la luz europeas versus la barbarie y la oscuridad de la cultura indígenas, no deja de ser una retórica manipuladora. Como Neruda, por medio de su revisión histórica, Leiva deconstruye e invierte los juicios de la historiografía tradicional, apoyándose en los relatos de Bartolomé de las Casas.

En *Entonces, comenzó a reinar el azoro* (1961), Leiva recrea los acontecimientos de la conquista del centro de México desde la perspectiva indígena, usando como su hipotexto

---

<sup>97</sup> Los europeos empezaron a usar la palabra *teules* para referirse a sí mismos. Ellos mismos traducían “*teules*” como “dioses.” Restall nos explica que la palabra fue mal pronunciada, mal entendida y mal traducida en las crónicas castellanas, creando una manipulación discursiva que se repetía como si fuera verdad en la historiografía posterior:

Díaz traduce *teules* como «dioses», pero el término es más ambiguo. La palabra nahuatl que designa a los dioses es *teotl* en singular, *teteoh* en plural, pero tiene un significado menos restringido que el vocablo español *dios*. Puede combinarse con otras palabras, por ejemplo, para caracterizarlas como magníficas, elegantes, grandes, poderosas, sin connotaciones necesariamente religiosas o divinas. Así, a falta de otras pruebas más categóricas, el apodo de los españoles como *teules* indica que se les reconoce gran relevancia política y militar en la región, pero no necesariamente un estatus divino. . . . Mientras que Díaz omite el análisis sobre los orígenes o implicaciones del término *teules*, Motolinía recurre al mismo como prueba de que los indígenas de México preveían de algún modo la llegada de los españoles, lo cual indicaba que la conquista era parte del plan de Dios para América. Por tal motivo, los franciscanos como Motolinía inventaron, al parecer, la identificación Cortés-Quetzalcoatl después de la conquista. (165-66)

principal *Visión de los vencidos* de Miguel León-Portilla, publicado por primera vez en 1959.<sup>98</sup>

En el prólogo de la obra, Leiva reafirma el valor literario de las relaciones indígenas de la Conquista, además de explicar algunas de las transformaciones estilísticas que empleó al reelaborar el material de *Visión de los vencidos*:

Afirma Miguel León-Portilla que los textos indígenas sobre la Conquista de México despiertan nuestro interés por “ser un testimonio profundamente humano, de subido valor literario, dejado por quienes sufrieron la máxima tragedia: lo de ver destruidos no sólo sus ciudades y pueblos, sino los cimientos de su cultura.” Según este investigador, en estas relaciones de los indios existe un dramatismo que, sin exagerar, se puede comparar al de las grandes epopeyas clásicas. Así lo hemos entendido nosotros al realizar, basándonos en estos extraordinarios testimonios, la presente recreación. A los materiales indígenas los hemos echado a volar, los hicimos arder con el fuego y la especial imantación que suele conceder la poesía: aumentamos los paralelismos, derrotamos deliberadamente a la retórica

---

<sup>98</sup> En adelante, me refiero a esta recreación de *Visión de los vencidos* como *El azoro*. El poeta explica su proyecto en el prólogo:

Esta recreación, esta memoria del tiempo que he titulado *Entonces comenzó a reinar el azoro*, constituye una síntesis, un vivo y apretado ensamble en donde se organizan los fieles y conmovedores testimonios de las propias Relaciones Indígenas de la Conquista de México, reunidos por Miguel León-Portilla en el libro *Visión de los vencidos*. Como se sabe, entre estos textos genuinos sobresalen, en razón de su realismo apasionado, el *Manuscrito anónimo de Tlatelolco* y la versión de los *Informantes de Sahagún*.

Ante las amañadas y limitadas versiones ‘españolas’ de la Conquista de México, escritos casi siempre con un criterio que exaltaba a los peninsulares y denigraba a los indios (salvo pocas excepciones como las de fray Bartolomé de las Casas y otros), estas relaciones indígenas muestran en carne viva la tragedia de un pueblo (el mexicano) que vio destruida su cultura y sus hermosas formas de vida colectiva y al que, en cambio, sólo se le dio muerte o esclavitud al arrebatársele sus tierras y riquezas. (*Palabra en el tiempo* 385)

al emplear amétricos versos de largo aliento, sencillos y coloquiales, para que así de las propias palabras de los mexicas emanara, nuevamente, el furor y la pasión que les agitó en su desigual lucha contra los bárbaros, contra los *popolocas*, tal como ellos les llamaron. Además, para aumentar su intenso y fascinante realismo, muchas veces la acción la expresamos en primera persona.

*(Palabra en el tiempo 386)*

Leiva acentúa que su recreación dejará escuchar las propias palabras de los mexicas (los mexica-tenochcas que dominaban el valle desde Tenochtitlán), pero cabe señalar que ninguna de sus fuentes fue escrita por un autor tenochca. La mayoría de los documentos utilizados fueron escritos por tlatelolcas, otro grupo que mantenía tensiones con los tenochcas que los habían conquistado en el siglo XV. Como veremos, estas tensiones tiñen la visión de los tlatelolcas de la conquista española, una visión que Leiva les atribuye a los tenochcas mismos.

A pesar de esta alteración problemática de su hipotexto, Leiva intenta, por medio de la recreación poética de la historia, “reconquistar” el discurso historiográfico tradicional sobre la llegada de los castellanos a México desde la perspectiva de los vencidos. La historia de la conquista de Tenochtitlán, según las crónicas castellanicas y la tradición historiográfica posterior, sufrió una mutilación y una manipulación producidas según la perspectiva y los valores de la cultura conquistadora. Leiva, como Neruda y otros poetas de la postmodernidad que centran su reflexión en la Conquista, emprenden esta misma “semiótica de la manipulación,” pero a la

inversa.<sup>99</sup> Es decir, de la misma forma que el discurso colonial castellano reprimió la ideología y la perspectiva indígenas por medio de la manipulación de los hechos históricos, el discurso poético de Leiva también manipula los acontecimientos, pero según la perspectiva indígena silenciada en la historiografía tradicional. A pesar de cuestionar ciertas fabricaciones y malentendidos, Leiva no deja de reproducir, e incluso introducir, otros mitos que ya han sido cuestionados por la historiografía revisionista contemporánea. El poeta, al intentar deshacer las manipulaciones castellanas de la historia por medio de sus comentarios discursivizados, a la vez repite y refuerza mucho del discurso hegemónico sobre la conquista de México. En adelante, analizaré la transvalorización de la Conquista emprendida por Leiva a base de *Visión de los vencidos*. Exploraré cuáles motivos toma de la obra de León-Portilla, cuáles elude y cuáles transforma, así esclareciendo la visión del poeta de la conquista de Tenochtitlán. También consideraré la valorización y desvalorización de personajes históricos como Moctezuma y Hernán Cortés. De interés especial será el nivel discursivo de los comentarios de Leiva, además de las transformaciones pragmáticas con las cuales el poeta modifica el curso mismo de la historia. Cuando cito los poemas, he puesto las adiciones poéticas y comentarios originales de Leiva en cursiva. El material que simplemente reelabora en forma poética motivos de *Visión de los vencidos* aparece en tipo normal.

---

<sup>99</sup> En “Semiótica de la manipulación en el discurso colonial,” asevera Rivera-Rodas que las crónicas castellanas presentaron los hechos de la Conquista “según una axiología dual de prestigio (para el sistema castellano) y desprestigio (para el sistema indígena)” (104).

Al principio de “Comenzó a reinar el azoro,”<sup>100</sup> Leiva reelabora varios motivos tomados de su hipotexto, añadiendo otros motivos originales, para crear el estribillo que repite, con cambios ligeros, a lo largo del poemario para crear unidad textual: “*Comenzó a reinar el azoro. Entonces nos dimos palmadas en los labios, mutilamos palabras, cerramos las bocas*” (verso 1). Leiva toma del hipotexto la mención del azoro<sup>101</sup> que supuestamente sintieron los indígenas ante los presagios y, después, ante la llegada europea. El poeta añade la idea de que ese estado emotivo reinó, o dominó, a los indígenas. Al elaborar sus propios comentarios discursivizados, Leiva añade dos motivos ausentes del hipotexto que se repiten varias veces en el poemario: el de la mutilación del lenguaje y el del silencio indígena. Estos dos motivos, isotopías de la manipulación (activa y pasiva) del lenguaje, nos recuerdan que el discurso histórico sobre la conquista española fue dominado por enunciadores castellanos. Por otro lado, sugieren la manipulación lingüística inherente a cualquier discurso histórico producido por cualquier enunciador (en este caso español o indígena). Por último, estos comentarios evocan la manipulación lingüística emprendida por el mismo poeta en su rearticulación de la conquista de Tenochtitlán a base de un hipotexto específico que altera y transforma. Mientras que el hipotexto, *Visión de los vencidos*, intenta la objetividad al simplemente presentarle al lector las perspectivas indígenas, Leiva asume una axiología igualmente discriminatoria como la de las

---

<sup>100</sup> Ya que los poemas no tienen títulos propios (sólo llevan números), he utilizado parte del primer verso como títulos para evitar confusión.

<sup>101</sup> La palabra “azoro” sólo aparece una vez en *Visión de los vencidos*, en la sección que describe los supuestos presagios de la llegada europea: “Diez años antes de venir los españoles primeramente se mostró un funesto presagio en el cielo. . . . Pues cuando se mostraba había alboroto general: se daban palmadas en los labios las gentes; *había un gran azoro*; hacían interminables comentarios” (2). Por otro lado, la gente de Cholula queda “azorada” después de la matanza perpetrada por los invasores y sus aliados (43). Leiva elabora esta idea como el motivo principal de su obra: el supuesto “azoro” indígena ante los acontecimientos de la Conquista.

crónicas castellanas. Por ejemplo, mientras escoge, enfatiza e incluso añade motivos que señalan la barbaridad de los “popolocas” (“bárbaros” en el idioma náhuatl), en gran parte elude las representaciones negativas de la gente indígena que aparecen en el hipotexto. La revisión del poeta intenta destacar (y crear) la inocencia de los mexicas ante la barbarie y crueldad increíble de los conquistadores. Si las crónicas castellanas intentaron señalar, consciente o inconscientemente, la “superioridad” de la cultura y de las creencias europeas, la revisión de Leiva hace lo opuesto. Invierte la dicotomía simplista de la “civilización y barbarie,” señalando la “inferioridad” de los “popolocas” casi inhumanos y la “superioridad” e inocencia de los mexicas. Sin embargo, como veremos en el análisis de otros poemas, no se trata de una inocencia completa de todos los grupos indígenas ya que Leiva enfatiza y amplía el motivo de la traición perpetrada por los tlaxcaltecas y por la Malinche.<sup>102</sup> Asimismo, el poeta insiste en la representación tradicional de Moctezuma como culpable de la pérdida de Tenochtitlán por su actitud resignada y miedosa y su falta de acción ante la invasión castellana. Estas interpretaciones tradicionales, repetidas por Leiva, ya han sido cuestionadas por la historiografía revisionista reciente.

---

<sup>102</sup> Malintzin, o la Malinche, sólo aparece dos veces en *El azoro*. Las dos veces, Leiva elabora el motivo tradicional de su traición. Primero, en “Oh gran Tlatoani,” Leiva comenta la presencia de Malintzin: “Una mujer de nosotros viene con ellos, *con los tigres, con los teules. Malintzin es su nombre. Hácese llamar Malintzin. Viene contra nosotros: nos traiciona*” (verso 11). Según el hipotexto, cuando Tzihuacpopoca trata de hacerse pasar por Moctezuma al encontrarse con los españoles, son los aliados de Tlaxcala y de Cempoala que les explican a los españoles que no es el tlatoani tenochca (León-Portilla, *Visión de los vencidos* 54). En “Verde de miedo,” Leiva emplea una transformación pragmática al atribuir esta revelación a Malintzin: “—¡No!—*dijo Malintzin*—: ¡no es Motecuhzoma: es un farsante, es un mentiroso, es Tzihuacpopoca!’ . . . ¡Pobre y traidora Malintzin, pobre traidora! (versos 8, 12).

“Comenzó a reinar el azoro” también ofrece una descripción de los presagios de la Conquista que se encuentran en el *Códice Florentino*. Leiva añade un motivo que enfatiza la pureza y la felicidad de los mexicas antes de la Conquista, además de imágenes que aumentan el misterio y el efecto sobrenatural y abrumador de los presagios:

*Sobre lo puro e intacto de los aires, sobre las alegrías—corazón jubiloso—, sobre  
el candor inocente de los pueblos, sobre nuestras cabezas;*

*sí: entonces, lo recuerdo, vinieron los Presagios, vinieron. Una espiga de fuego,  
una llama de tigres, una boca de incendios.*

*Era un rumor goteante, marea enardecida, alarido rasgando el vientre de los  
cielos. Su sombra, su garra, oscurecía cielos y latidos. Todo lo  
apenumbraba. (2-4)*

Estos versos elaboran la imagen del hipotexto de la “espiga de fuego” que aparece en el cielo. Leiva crea una constelación de imágenes que se refieren, por un lado, a la isotopía de la manipulación del lenguaje (“boca de incendios,” “rumor goteante,” “alarido”). Por otro lado, estas imágenes introducen un motivo nuevo: una violencia que altera la realidad entera. Las imágenes de la boca de incendios, el rumor goteante y el alarido que perturban el cielo revelan la habilidad del lenguaje, y de estos presagios inventados, de alterar violentamente la realidad para el interlocutor creyente. De esta forma, el motivo de la violencia entra en relación con el de la manipulación del lenguaje.

Para Leiva, los presagios se apoyan en un lenguaje violento (visual y oral) que altera la realidad del receptor indígena. En la imaginación del poeta, la espiga de fuego también revela tigres,<sup>103</sup> una marea enardecida y una garra, apariciones que, en su conjunto, introducen una oscuridad simbólica a los aires intactos y a los corazones jubilosos del segundo verso: “oscurecía cielos y latidos.” Leiva enfatiza el motivo del pánico indígena ante la invasión castellana en su recreación de los presagios. Desarrolla la idea del efecto abrumador y violento de tales apariciones sobrenaturales. El poeta imagina al pueblo tenochca acosado por una lluvia de flechas y por golpes sobrenaturales que causan un gran alboroto, una prefiguración de las batallas contra los castellanos: “*La incertidumbre desatóle, el pánico halló meta: miles de pedernales llovían sobre el pueblo. . . . / Nomás fue golpe de sol, mexicas; nomás fue golpe de tigre. Plantónos sus pólenes de lava, dejó caer su huevo, su pájaro de luz. / Desenredóse el alboroto: como si alguien tocara cascabeles, como si el tambor del cielo echara chispas y luciérnagas*” (6, 11-12).

En su descripción del presagio del incendio espontáneo del templo de Huitzilopochtli, Leiva sigue elaborando los motivos ya introducidos, además de enfatizar la unidad del pueblo en su intento de apagar las llamas. Leiva también introduce el motivo del agua quemada, metáfora de la guerra para los mexicas:

---

<sup>103</sup> Leiva usa la palabra “tigre” a lo largo del texto como equivalente de español, conquistador y *popoloca*. En los relatos indígenas de *Visión de los vencidos*, los españoles nunca son comparados con tigres. Es posible que Leiva haya tomado esta comparación de *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Bartolomé de las Casas: “entraron los españoles . . . como lobos y tigres y leones crudelísimos de muchos días hambrientos” (77, énfasis mío). Una y otra vez, de las Casas afirma que los conquistadores actuaron “más irracional y furiosamente que crudelísimos tigres y que rabiosos lobos y leones” (147, énfasis mío). Para Leiva, como para Bartolomé de las Casas, las acciones de los conquistadores son “execrables y horribles y sangrientas obras, no de hombres sino de bestias fieras” (154).

Ardió la casa de Huitzilopochtli: *danzaban los tigres del fuego y un remolino rojo  
plantó banderas en los aires . . .*

*Son las voces del fuego, son rugidos del tigre, son partos de la llama. Combatirlas  
quisimos, apagarlas quisimos.*

*Todos unidos (¡la mazorca del pueblo!) apagarlas quisimos. Mas el agua no  
cumplió su destino de frescura: también ardió, también entregóse: ella  
también fue boca luminosa. (7-9)*

El pueblo intenta apagar las voces abrumadoras de la llama, y, por extensión, el azoro producido por los presagios (descritos en parte como lenguaje extraño: *voces* del fuego, *rugidos* del tigre). No obstante, hasta el agua se incendia y se convierte en una boca que anuncia la guerra inminente que se sugiere en la mención de agua quemada. Octavio Paz señala que el símbolo del agua quemada no sólo es metáfora de la guerra sino también figura entre las creencias más fundacionales del pueblo tenochca: “la unión de los contrarios, agua y fuego, fue la metáfora de fundación de la ciudad de México,” de Tenochtitlán (*Obras completas* 12: 667). Es probable que Leiva incluya este motivo de la guerra y de la fundación imperial, ausente del hipotexto, para presagiar el fin del imperio mexica.

El poeta termina este primer texto con una visión de los conquistadores que combina imágenes de diversas partes de *Visión de los vencidos* con motivos originales (en cursiva) que constituyen una desvalorización extremada de los invasores como bárbaros sedientos de oro que aun apestan: “De muy lejos venían . . . *Eran los popolocas*. Dábanse empujones, corrían,

*sudaban, jadeantes y apestosos. . . / Brillaba su mirada y tronaban los huesos de sus manos al contemplar las sandalias de oro de los nuestros. / Más que de agua, su sed era de oro: eran los bárbaros, mexicas, eran los popolocas*” (15, 17-18). Esta descripción introduce un término, explicado en un comentario al pie de la página, que usará Leiva a lo largo del libro para referirse a los conquistadores: “[l]os antiguos mexicanos llamaron *popolocas* (bárbaros) a los insaciables conquistadores españoles que vinieron a destruir sus formas de vida y de cultura” (*Palabra en el tiempo* 389). Esta nota ejemplifica el nivel textual de los comentarios axiológicos, discursivizados en el resto de los casos, que Leiva añade a lo largo de su recreación. Para el poeta, los europeos no trajeron la luz de la civilización y de la religión verdadera, como en las crónicas castellanas, sino vinieron explícitamente a destruir la cultura mexicana.

En los siguientes poemas, Leiva emprende una desvalorización prolongada de Moctezuma a base de la representación subjetiva y negativa de los informantes tlutelolcas de Sahagún. La actitud resignada de Moctezuma ante los presagios y su falta de acción ante la invasión española ha sido repetida como verdad por la historiografía tradicional sobre la conquista de México, aún hoy en día. En “¿De dónde me vendrá la ruina?”, el poeta introduce, por boca del mismo Moctezuma, dos fabulaciones imposibles de verificar: el de la actitud psicológica resignada del tlatoani tenochca y el mito de que los españoles fueron confundidos con dioses, específicamente Quetzalcóatl.<sup>104</sup>

—¿De dónde me vendrá la ruina, de dónde me vendrá? . . .

---

<sup>104</sup> Véase la nota 66 sobre el mito que los indígenas confundieron la llegada de Cortés y los demás conquistadores con el regreso de Quetzalcóatl.

*¿Será, acaso, Quetzalcóatl que viene por el aire, que por el aire viene a*

*ocupar mi puesto, consciente de mi debilidad?*

*¿Quiénes son, quiénes son esos barbados hombres que sobre torres vienen, o*

*sobre cerros, por la mar?*

*¿Es cierto que montan venados inmensos? ¿Es cierto que de hierro se cubren?*

*¿Es cierto que dominan al rayo, que el fuego manejan, que matan sin*

*piedad? (versos 1-4)*

Es imprescindible recordar que ninguno de los informantes de Sahagún hubiera sabido lo que pasó años antes en la corte de Moctezuma. Leiva termina este poema con un motivo original, repetido a lo largo del poemario, que enfatiza una desvalorización de los conquistadores como bestias. No obstante, la imagen sugiere que también son portadores de una fuerza casi sobrenatural, aunque malvada, que deja azorados a los indígenas ante un destino inevitable: “—  
*¿De dónde me vendrá la ruina . . . Y, ¿esta nube de polvo, este extraño ruido, estos lamentos de dónde salen? ¿Es cierto, entonces, que lo que ha de suceder, sucederá?’ / Un oleaje de tigres venía contra el pueblo. Un lujo de colmillos brillaba con el sol*” (12-13).

El siguiente poema, “Ronda mi sueño el miedo,” describe los regalos que Moctezuma les manda a los conquistadores. Leiva encuadra su resumen poetizado del hipotexto con dos motivos originales. Da comienzo al poema con una elaboración del miedo e incertidumbre del tlatoani que piensa de nuevo que se trata del retorno de Quetzalcóatl u otros dioses. El poema termina

con un comentario discursivizado de Leiva que reprende a Moctezuma por confundir a los europeos con dioses:

“—*¡Ronda mi sueño el miedo: me posee: trepa por mi sangre: no me deja vivir!*

*¿Será Quetzalcóatl que viene por el aire a pedirme cuentas? ¿Serán  
dioses extraños aún más poderosos, dueños del fuego, amos de la  
centella? Con regalos, con ofrendas los aplacaré. ¡Con el oro se desata  
sus llamas en la sangre!*

.....

*¡Torpe Motecuhzoma: dioses llamabas a los bárbaros, señores nombrabas a los  
tigres! (versos 1, 9)*

Los comentarios de Leiva son contradictorios. A la vez que derrumbe la idea absurda de que los invasores fueran seres divinos, todavía le culpa a Moctezuma por interpretar su llegada de esta forma. Mientras que el hipotexto sólo describe lo que manda Moctezuma como “regalos de bienvenida” (León-Portilla, *Visión de los vencidos* 24), Leiva insiste en que fueron mandados para aplacar a dioses.<sup>105</sup>

---

<sup>105</sup> Restall comenta que esta “explicación mítica culpa a los indígenas de su propia derrota” (192):

Combina la idea de que la resistencia indígena se vio obstaculizada o impedida por la creencia de que los españoles eran (o podrían haber sido) dioses, con la responsabilidad de los emperadores mexicas e incas en la consecuente decadencia de sus imperios. Se pone de relieve la superioridad hispánica a través del contraste entre los líderes indígenas y españoles—cuanto más se condenaba a Moctezuma como cobarde y timorato, según lo describe Sepúlveda, más noble y valiente parecía Cortés—, y da la implicación de que la apariencia, la capacidad y las acciones de los conquistadores indujeron a los indígenas a confundirlos con dioses. (192)

El historiador cuestiona esta fabricación relacionada con lo que llama el “mito de la superioridad” europea. Critica el hecho de que “[e]l mito [de la confusión de Cortés con Quetzalcóatl] se presenta como un hecho histórico en

A lo largo del poemario, Leiva imagina, elabora y exagera esta reacción psicológica indígena ante figuras malvadas pero portadores de poderes sobrenaturales, casi divinos. De esta forma, el poeta refuerza su motivo principal de la violencia (física o lingüística) que altera la realidad natural y psicológica. En “Oh gran Tlatoani,” el poeta toma este motivo del miedo de *Visión de los vencidos*. Sin embargo, el poeta añade descripciones sobrenaturales de la realidad alterada violentamente (en cursiva) que causa un gran azoro y produce miedo y llanto en toda la población indígena, especialmente en Moctezuma:

Preocupado estaba, lleno de terror, cavilante. Todo el mundo estaba temeroso:  
había grande espanto y gran terror.

*En la alta noche, desde el cielo, un tigre planetario, con relámpagos, arañaba los  
aires.*

Hay llanto, se hace llanto, se llora por los otros. Con la cabeza caída van los  
indios, andan cabizbajos.

.....

*Sí: recuérdolo: no tenía el corazón bien puesto nuestro jefe, nuestro rey, el gran  
Tlatoani, Motecuhzoma. No tenía el corazón bien puesto. Así fue.*

Quería partir, quería huir, quería esconderse Motecuhzoma. Pero no lo pudo: no  
pudo ocultarse, no pudo esconderse. *No estaba válido, no estaba  
ardoroso. ¡Ya nada se pudo hacer contra los tigres!*

---

numerosas obras de historia (sobre todo publicaciones antiguas, manuales, lectores y obras de historia popular),” pero también en ciertas obras de historiadores profesionales contemporáneos (Restall 256).

Trastornado estaba su corazón, desgarrado estaba: estaba como girando el corazón  
de Motecuhzoma: lacio y decaído se lo habían dejado. Así fue. Así estaba  
Motecuhzoma.

*Ya venían los tigres, ya venían los popolocas: de sus caballos oíanse las pisadas.  
¡Comenzó a reinar el azoro!* (versos 6-8, 12-15)

Paradójicamente, la revisión poética de Leiva, que pretende derrumbar las interpretaciones tradicionales de la Conquista, enfatiza la resignación indígena ante la supuesta “superioridad” europea. En la versión del poeta, Moctezuma y sus súbditos no sólo se resignan ante dioses, mandándoles regalos, sino también los elogian, casi como si los adoraran: “[s]acrificios humanos *en su loor* hicimos” (verso 1). Sin embargo, el hipotexto señala que los regalos no fueron mandados en loor de dioses sino “(los envió) para que vieran qué *casta de gente* era aquélla: a ver si podían hacerles algún hechizo, procurarles algún maleficio . . . tal vez los enfermaran, *o se murieran*, o acaso se regresaran a donde habían venido” (León-Portilla, *Visión de los vencidos* 35, énfasis mío). Si los tenochcas hubieran considerado a los conquistadores como dioses, no hubieran esperado matarlos como a un enemigo normal, humano. El hipotexto también menciona los sacrificios humanos, explicando que fue para ver “si quisieran beber su sangre” (34). Ante el espectáculo del sacrificio, el documento original enfatiza el asco que sintieron los europeos.<sup>106</sup> Leiva reemplaza esta descripción positiva de su reacción

---

<sup>106</sup> Leiva se empeña en eliminar de su revisión del hipotexto cualquier representación de los conquistadores que se podría interpretar positivamente, como esta descripción de su asco ante el sacrificio humano:

En este tiempo precisamente despachó una misión Motecuhzoma. . . . Ellos tenían que tener a su cargo todo lo que les fuera menester de cosas de comer: gallinas de la tierra, huevos de éstas,

con el motivo negativo de su sed de oro, ausente de esta sección del testimonio indígena:

“Dímosles gallinas de tierra, huevos de estas, tortillas blancas. *Mas lo que más les gusta es el oro. ¡Sólo el oro gústales!*” (verso 3).

Como ya he mencionado, los informantes tlatelolcas no hubieran sabido nada de la reacción de Moctezuma ni de la gente de Tenochtitlán de años antes. No obstante, Leiva insiste en añadir palabras en boca del tlatoani que revelan, específicamente, que piensa que los europeos son dioses: “*¡Cuiden a los dioses! ¡Que nada les haga falta! ¡Cuiden a los dioses! ¡Cuiden su camino! ¡Que todo se haga en favor suyo! Oídlo: ¡Aquél que no me obedezca, morirá!’ / Así habló Motecuhzoma, el gran Tlatoani: así habló*” (4-5). El poeta recoge esta idea del documento tlatelolca, pero no toma en cuenta el odio entre los tenochcas y los tlatelolcas que se empeñan en representar negativamente a Moctezuma y a sus rivales de Tenochtitlán en todos sus testimonios sobre la Conquista: “Y la razón de haber obrado así Motecuhzoma es que él tenía la creencia de que ellos eran dioses, por dioses los tenía y como a dioses los adoraba. Por eso fueron llamados, fueron designados como ‘Dioses venidos del cielo’” (León-Portilla, *Visión de los vencidos* 34). Leiva atribuye esta perspectiva tlatelolca a Moctezuma y a los tenochcas mismos.

A pesar del hecho de que no existe evidencia directa sobre la reacción psicológica de Moctezuma, Leiva desarrolla su motivo de su azoro y miedo ante seres superiores a lo largo del

---

tortillas blancas. Y todo lo que aquéllos (los españoles) pidieran, o con que su corazón quedara satisfecho. Que los vieran bien. Envió cautivos con que les hicieran sacrificio: quién sabe si quisieran beber su sangre. Y así lo hicieron los enviados. *Pero cuando ellos (los españoles) vieron aquello (las víctimas) sintieron mucho asco, escupieron, se restregaban las pestañas; cerraban los ojos, movían la cabeza.* (León-Portilla, *Visión de los vencidos* 34, énfasis mío)

Lo extraño es que el poeta exagera aún más la interpretación “divina” de la llegada europea.

poemario. En “Verde de miedo,” por ejemplo, el poeta lo desvaloriza, por medio de sus comentarios, como un hombre miedoso y cobarde: “*Verde de miedo, verde de rabia está Motecuhzoma, verde de impotencia: huye del combate, no quiere la pelea. / Está abatido, está cobarde y se entrega aún más: nuevos regalos, nuevos presentes manda a los popolocas*” (versos 1-2). A pesar de interpretaciones alternativas, lo que el lector deduce de los comentarios de Leiva a lo largo de la obra es que el poeta acepta muchas de las ideas tradicionales que retratan a los indígenas como seres azorados y miedosos ante lo que interpretan como figuras “divinas.” Leiva insiste en que los indígenas inicialmente confundieron a los conquistadores con dioses, criticando severamente a Moctezuma por esta mentalidad.

A lo largo de *El azoro*, al nivel discursivo de la reelaboración del hipotexto, los invasores manifiestan poderes fantásticos y malignos que dejan azorados a los indígenas. Por otro lado, Leiva añade sus propios comentarios y elabora descripciones de los conquistadores que los desvalorizan como bárbaros dominados por su sed de oro, o como bestias salvajes y crueles comparables con los perros que llevan. Es decir, el poeta se niega a eludir o rechazar completamente el motivo tradicional del asombro indígena ante la “superioridad” europea, aunque sí comenta y critica este mito desde *su* instancia enunciativa. Acepta la idea, exagerada y manipulada en la historiografía tradicional, de que del pueblo mexica confundiera a los europeos con divinidades como si fuera una realidad histórica. En la siguiente cita de “Amarillas son sus caras,” las descripciones y comentarios añadidos por el poeta aparecen en cursiva:

*Amarillas son sus caras, tal como si fuesen de sol.* El cabello amarillo, la barba

amarilla, el bigote también amarillo. Todo el pelo es amarillo y *hieden horriblemente*.

Hierro visten, hierro ponen de capacete a sus cabezas, hierro con sus espadas, hierro sus arcos, sus escudos, sus lanzas. *Cuando andan suena a hierro, cuando cabalgan, también a hierro suena. Si anduvieran desnudos, a estos tigres les viéramos las rayas.*

.....

Son enormes sus perros: orejas ondulantes y aplastadas. Cuélganles las lenguas, sus ojos echan fuego, sus ojos amarillos. Andan jadeando, *andan ladrando, andan mostrando los dientes, menos agudos que los del popoloca.*

Tienen color de tigre, son como tigre, llenos de manchas de colores. *¡Así han de ser los popolocas si se vieran en cueros!* (versos 1-2, 7-8)

Al final del poema, Leiva también añade un comentario a su estribillo que desvaloriza a los conquistadores como bestias: “*llegaron los popolocas. Un gran tufo de tigres colmaba nuestros ámbitos*” (10). Por medio de sus comentarios discursivizados, Leiva emplea una transmotivación del color amarillo. A través del poemario, la percepción original que compara a los europeos con rasgos rubios con el sol, un símbolo de alteza aunque no necesariamente de divinidad,<sup>107</sup> se transforma para comparar su color con el de sus perros y el de los tigres.

Específicamente, Leiva utiliza la descripción original de los perros, comparados con tigres en el

---

<sup>107</sup> Véase la nota 96 sobre el apodo de Pedro de Alvarado, Tonatiuh (“el sol”).

hipotexto, para reforzar su motivo repetido que desvaloriza a los conquistadores mismos como tigres o bestias. El poeta afirma que sin la armadura de hierro, los mexicas no se hubieran confundido y hubieran visto a los invasores tal como él los percibe desde el siglo XX: no como seres fantásticos sino como invasores bárbaros y bestiales.

“Amarillas son sus caras” también incluye una descripción de uno de los procedimientos sistemáticos de la Conquista,<sup>108</sup> repetidos una y otra vez por todo el continente. En este caso, se describen las “exhibiciones de violencia, o lo que es lo mismo, la utilización teatral de la agresión” (Restall 54). Lo más interesante de esta descripción de violencia teatral es el efecto que tiene sobre Moctezuma y sobre los demás indígenas, según la imaginación de Leiva:

¡Cómo retumba el cañón, cómo estalla, *cómo truenas!* Desmáysese uno, atúrdensele  
a uno los oídos.

Una bola de fuego brota de sus entrañas: llueve fuego, va destilando chispas. El  
humo es pestilente: huele a lodo podrido, penetra hasta el cerebro.

El tiro contra el carro [sic. “cerro”] lo hiende, resquebrájalo; al árbol hace astillas  
como si soplara adentro.

.....

Cuando Motecuhzoma escucha esto, se le amortece el corazón, se le encoge el

---

<sup>108</sup> Restall explica que estos siete procedimientos o aspectos sistemáticos de la conquista militar son: “el uso de medidas legalistas para dotar la expedición de una aparente validez . . . generalmente una licencia de conquista o el llamado «requerimiento»” (48), “el recurso a una autoridad superior, por lo general el propio rey” (49), “la búsqueda de metales preciosos” cuya presencia garantizaría apoyo para la conquista (51), la búsqueda de poblaciones indígenas con el fin de formar alianzas (52), la adquisición de intérpretes indígenas (53), el uso teatral de la agresión (54) y la captura de líderes indígenas como rehenes, los ejemplos más famosos siendo Moctezuma y Atahualpa (55).

corazón, se le abate el corazón.

. . . ¡Comenzó a reinar el azoro! (4-6, 9-10)

Leiva enfatiza el efecto abrumador que tal agresión teatral supuestamente tenía sobre la población indígena. Sin embargo, en “Fierce and Unnatural Cruelty: Cortés and the Conquest of Mexico,” Inga Clendinnen presenta una explicación alternativa para esta técnica militar. Clendinnen demuestra que la meta principal de la agresión teatral no fue espantar a los indígenas sino mejorar el estado de ánimo entre las mismas filas de los soldados españoles:

a stallion, snorting and plunging as he scented a mare in estrus; a cannon fired to blast a tree. When he [Cortés] did use force he had a flair for doing so theatrically, amplifying the effect. . . . Cortes certainly knew the therapeutic effects of a good massacre on fighting men who have lived too long with fear. . . . [C]onfidence returns when the invisible enemy is revealed as a screaming, bleeding, fleeing mass of humanity. (72, 74)<sup>109</sup>

Leiva también desarrolla el motivo de la sed de oro de los conquistadores a lo largo de *El azoro*. En “Verde de miedo,” cuando los conquistadores reciben los regalos mandados por

---

<sup>109</sup> Clendinnen explica que tales actos de violencia teatral no hubieran sorprendido a los guerreros indígenas tanto como las técnicas militares normales que los europeos utilizaban cotidianamente. Las estrategias, metas militares y el concepto de guerra de los europeos eran completamente diferentes de las concepciones indígenas: “routine acts of war in the European style were probably at least as destructive of Indian confidence of their ability to predict Spanish behavior as the most deliberate shock tactics” (74). Para los pueblos mesoamericanos, la batalla representaba un conflicto sagrado entre los dioses de las tribus que combatían, y los guerreros seguían ciertas leyes sagradas de guerra aún durante sus batallas con los españoles (78). Por ejemplo, para los grupos indígenas, el objetivo de la guerra no era matar a los combatientes sino capturarlos para presentarlos y sacrificarlos ante sus dioses en la derrota. En cambio, el objetivo principal de los europeos era matar al enemigo en el campo de batalla. Clendinnen demuestra que estos dos conceptos de la guerra era tan diferentes que los españoles gozaban de ciertas ventajas estratégicas.

Moctezuma, algunos siendo objetos de oro, el poeta enfatiza una descripción del hipotexto que se burla de su reacción: “*Y cuando tomaron todo esto, risueña volvióse la cara amarilla, la cara de tigre de los popolocas. / Como si fueran monos levantaban el oro, lo exhibían, lo hacían brillar al sol. ¡Como si fueran monos!*” (versos 5-6). El poeta complementa la comparación de los conquistadores con monos al incluir sus descripciones repetidas a lo largo de la obra para crear una unidad textual: la palabra despectiva “popoloca” y su comparación de los invasores con los tigres.

La masacre ejecutada en Cholula<sup>110</sup> por los tlaxcaltecas y los españoles, a la cual Leiva dedica dos poemas, ha sido interpretada por la historiografía tradicional como una traición tremenda. Este motivo de la traición perpetrada por los tlaxcaltecas, y por otros grupos indígenas aliados con los españoles, tiene su base en la idea popular de la unidad indígena durante la época prehispánica. Sin embargo, los diversos grupos de Mesoamérica, aun si eran tributarios de otros pueblos, mantenían cierta autonomía e identidad local. Existían rivalidades y odios entre muchas comunidades. La perspectiva tradicional mantiene que Cortés engañó y utilizó a los tlaxcaltecas para lograr sus fines. Sin embargo, Clendinnen señala que durante la masacre en Cholula, “Cortes was probably the unwitting agent of Tlaxcalan interests,” rivales intensos de los cholultecas (74).

*Visión de los vencidos* presenta dos versiones de la masacre: la perspectiva tlatelolca del *Códice Florentino* y la perspectiva tlaxcalteca de *Historia de Tlaxcala* de Diego Muñoz

---

<sup>110</sup> Este episodio se puede entender como otro ejemplo de la agresión teatral: “[o]tra técnica era la masacre de indígenas inermes, y su efecto era aún más intenso si las víctimas eran mujeres, niños o ancianos (como ocurrió en la masacre de Cholula ordenada por Cortés)” (Restall 55).

Camargo.<sup>111</sup> Las diferencias entre estas dos versiones nos recuerdan de la manipulación inherente a cualquier discurso histórico. Los enunciadores tlatelolcas y tlaxcaltecas de *Visión de los vencidos*, como los castellanos en sus crónicas, presentaron los acontecimientos de la masacre según su perspectiva subjetiva y según sus intereses. En su re-escritura poética de la matanza, Leiva ignora casi por completo la versión tlaxcalteca, rechazando la explicación de sus motivos. El poeta se aprovecha del mito de la unidad indígena prehispánica para enfatizar la supuesta traición tlaxcalteca de todos los indígenas de la región. Asimismo, la versión presentada en *El azoro* contrasta la perfidia exagerada de los conquistadores con la inocencia y la paz absolutas de los cholultecas. En “Madera, carne, hueso de traidores,” Leiva añade comentarios (transcritos en cursiva) que enfatizan la idea tradicional de la traición y la cobardía de los grupos indígenas que se aliaron con los europeos:

*¡Madera, carne, hueso de traidores los tlaxcaltecas! No combatieron:*

*entregáronse sumisos y cobardes. Entregaron su tierra, entregaron sus  
hijas, todo lo entregaron.*

*Traicionaron su tierra, traicionaron su pueblo, traicionaron su sangre. ¡Todo lo  
traicionaron!*

Dijeron a los *popolocas*: “—Es un gran perverso nuestro enemigo, el de Cholula.

---

<sup>111</sup> León-Portilla comenta la importancia de considerar las dos versiones de lo acontecido en Cholula:

Es interesante ver la doble versión que acerca de los motivos de la matanza perpetrada por los españoles en Cholula nos dan, por una parte los informantes de Sahagún y por otra el autor de la *Historia de Tlaxcala*. Según los primeros, todo se debió a intrigas de los tlaxcaltecas “cuya alma ardía contra los de Cholula.” La versión de la *Historia de Tlaxcala* es en cambio distinta: se dice que los cholultecas dieron ocasión a su propia destrucción, al no haberse sometido a los españoles y al asesinar traidoramente a Patlahuatzin, embajador tlaxcalteca, que incitaba a los cholultecas a aliarse con los españoles. (*Visión de los vencidos* 39-40)

Tan valiente como el mexicano. Es amigo del mexicano.”

Hacia allá les llevan los *traidores*, hacia allá les llevan los de Tlaxcala.<sup>112</sup> Van en son de guerra, van en son de metales.

*Abren caminos, señalan sendas, conducen a los popolocas.* Dábanles alimentos, dábanles a sus mujeres. *¡Todo se les daba!* (versos 1-5)

Leiva elimina de su versión la explicación de la rivalidad entre los tlaxcaltecas y los cholultecas, reemplazando esta mención con el motivo de la traición, como si los dos pueblos indígenas fueran aliados. No obstante, el hipotexto explica claramente su rivalidad: “[p]ero los de Tlaxcala ha tiempo están en guerra, ven con enojo, ven con mala alma, están en disgusto, se les arde el alma contra los de Cholula. Esta fue la razón de que le dieran hablillas (al conquistador) para que acabara con ellos” (León-Portilla, *Visión de los vencidos* 42). El poeta opina que los tlaxcaltecas traicionaron su tierra, su pueblo y su sangre, como si formaran parte de un solo pueblo indígena unida, una perspectiva que no puede ser más lejos de la verdad.

El poeta intenta proyectar su perspectiva, y su conciencia histórica, sobre el lector al cambiar partes de su hipotexto de tercera persona a primera persona plural. Es decir, Leiva a veces usa el pronombre “nosotros” (“ellos” en el hipotexto) para referirse a la gente de Cholula, intentando crear una identificación entre sus lectores y los cholultecas. Para aumentar este efecto pragmático deseado, Leiva presenta a los cholultecas casi según el motivo del “buen salvaje.” En “Madera, carne, hueso de traidores,” los cholultecas son pacíficos e inocentes y ni imaginan la

---

<sup>112</sup> En el hipotexto, no sólo la gente de Tlaxcala lleva a los españoles a Cholula sino también los aliados de Cempoala (León-Portilla, *Visión de los vencidos* 42). Es probable que Leiva ignora esta mención para enfatizar su motivo de la tradición tlaxcalteca.

perversidad de sus antagonistas: “*Marchan a Cholula, llegan a Cholula, la del hermoso nombre. / En paz se les recibe: ningún usa sus armas, nadie les combate: en paz se les recibe: con flores, con canciones. . . . / Buenos son los indios: no tienen malicia, no desconfían. Mas en el corazón de los teules lo perverso anidaba, la ambición, la codicia, la sed de oro anidaba*” (versos 6-7, 9). Al relatar el comienzo de la matanza, Leiva enfatiza esta representación de la gente de Cholula, añadiendo comentarios ausentes del hipotexto:

*Están en paz los indios*, reunidos. En el atrio del Templo, en la plaza, en Cholula.

Reunidos, *indefensos*, en Cholula.

Ciérranse las entradas en Cholula, nadie puede salir, ponerse a salvo. Hay acuchillamientos en Cholula.

Hay muertes, hay golpes en Cholula. ¡Nada en su corazón tenían los de Cholula!

Ni espadas, ni lanzas, ni escudos tenían los de Cholula: *están confiados, están indefensos los de Cholula*. No hacen frente: *el ataque no esperan* los de Cholula. (“Están en paz los indios” versos 1-4)

A la vez, Leiva rechaza y elude la explicación de *Historia de Tlaxcala* que dice que los cholultecas incitaron a los tlaxcaltecas al gritarles insultos y luego asesinar a su embajador (León-Portilla, *Visión de los vencidos* 47-49). Esta perspectiva tlaxcalteca disputa la inocencia y la pacificad de los cholultecas durante el encuentro.

Mientras que valoriza a los cholultecas y desvaloriza a los tlaxcaltecas como traidores, Leiva pinta a los españoles como bárbaros capaces de crueldades perversas, casi como un sólo

monstruo que devasta Cholula. Leiva enfatiza la opinión tlatelolca que describe el ataque como un acto cruel de perfidia: “Nomás con perfidia son muertos los de Cholula, nomás como ciegos mueren los de Cholula, ¡nomás sin saberlo! / Con insidia se les echan encima los de Tlaxcala, *cobardemente* se les echan encima los *popolocas*” (“Están en paz los indios” 5-6). Leiva interpreta las acciones de los conquistadores como ejemplo de su perversidad salvaje. Sus descripciones representan al ejército castellano como tigres y luego como una sola bestia que se alimenta con sangre y trae la muerte. Estos versos también intenta crear una identificación entre el lector y la gente asesinada en Cholula: “*Nos despeñamos en Cholula: nos arrojamos desde el cu, nos matamos. Nuestros cuerpos son pisados por los caballos, mordidos por los perros, destrozados por los tigres popolocas, ultrajados en Cholula. / . . . ¡Esta es la memoria de cuando los tigres se alimentaron en Cholula! ¡La bestia infame: los siniestros popolocas*” (“Están en paz los indios,” 9-10). Queda claro que, a pesar de su suposición de la traición tlaxcalteca, el poeta culpa sobre todo a los españoles por la masacre.

Leiva termina su recreación de la masacre en Cholula con su motivo reiterado de la violencia que altera la realidad física y psicológica. Después de la matanza, el pueblo indígena sufre de nuevo el azoro y el asombro ante el invasor castellano. En “Madera, carne, hueso de traidores,” Leiva describió Cholula, antes de la masacre, como el lugar “del hermoso nombre” (verso 6). Después de la matanza, aun la palabra “Cholula” queda alterada, como “*triste palabra*” convirtiéndose en un referente simbólico que debe provocar la conciencia histórica en los lectores contemporáneos del poeta (“Están en paz los indios” verso 13). La palabra hermosa

“Cholula” se mancha para siempre, como el pueblo físico, como sus habitantes y como el discurso historiográfico manipulado:

Llénase de espanto el pueblo: como si la tierra temblara en torno de los ojos, en Cholula; como si la tierra bailara, en Cholula; como si la tierra girara en torno de los ojos, en Cholula.

.....

*¡Un reino de cenizas y sangre fue Cholula! . . .*

*Destruida fue Cholula, quemada fue Cholula. Por el suelo esparcidas las cabezas, las manos; por el suelo esparcidas la vida, la sangre de los nuestros.*

*Nadie salvó: ni las mujeres, ni los niños. ¡Todo pereció en Cholula! ¡Todo fue destruido en Cholula!*

Fue en la plaza, en el atrio del Dios, en Cholula. *¡Triste palabra, Cholula, vestida de sangre para siempre!* (“Están en paz los indios” 7, 10-13)

Cholula se convierte en un signo simbólico del azoro que, para Leiva, comenzó a “reinar” con la llegada de los conquistadores en México: *“Así fue. Lo recuerdo. De la muerte brotaron las semillas. ¡Comenzó a reinar el azoro!”* (“Madera, carne, hueso de traidores” 10). Sin embargo, la idea de este “azoro” indígena ante los poderes malvados de los conquistadores es resultado no sólo de la violencia física perpetrada durante la conquista misma sino también de la violencia

lingüística y discursiva perpetrada por la historiografía posterior. Al recrear la historia de la conquista de México en este texto, Leiva sólo presenta su propia versión manipulada.

Leiva sigue desarrollando el motivo de la traición en “Hanme bautizado,” poema en el que recrea y transforma la historia de la conversión de Ixtlilxóchitl al cristianismo que se encuentra en *Visión de los vencidos*. Primero, Leiva elimina la exageración sobre el fervor religioso y el deseo de convertirse a la religión cristiana que hipotexto le atribuye a la gente de Texcoco.<sup>113</sup> El hipotexto presenta la conversión de esta gente, y en especial de Ixtlilxóchitl y de su madre Yacotzin, de una manera muy positiva: la gente indígena acepta la religión “única” y “verdadera.” En el original, aunque Yacotzin inicialmente le regaña a su hijo por convertirse al cristianismo, ella también se convierte al próximo día:

Ixtlilxóchitl fue luego a su madre Yacotzin y diciéndole lo que había pasado y que iba por ella para bautizarla. Ella le respondió que debía de haber perdido el juicio, pues tan presto se había dejado vencer de unos pocos de bárbaros como eran los cristianos. . . . Finalmente ella salió diciendo que quería ser cristiana y llevándola para esto a Cortés con grande acompañamiento la bautizaron y fue su padrino el Cortés y la llamaron doña María, por ser la primera cristiana. (62-63)

Leiva transforma su hipotexto, alterando el curso de los acontecimientos según su axiología que favorece las creencias autóctonas sobre el catolicismo impuesto. Leiva no sólo considera a Ixtlilxóchitl un traidor sino también atribuye estos juicios y comentarios a la madre, Yacotzin:

---

<sup>113</sup> Según el hipotexto, “[h]incábanse de rodillas los indios y adorábanlos por hijos del sol, su dios . . . lloraban de placer y pidieron que los bautizasen” (León-Portilla, *Visión de los vencidos* 60-61).

“—¡Madre!—díjole Ixtlilxóchitl a Yacotzin—: hanme bautizado, hanme puesto

nombre, he aceptado al nuevo Dios. ¿Quieres hacer tú lo mismo?”

Respondióle la india: “—Hijo mío, ¿acaso has perdido el juicio? ¿Cómo tan

presto te has dejado convencer por unos bárbaros como son los

*popolocas?*

*¿Acaso no crees en tu sangre, en tus dioses, en tu pueblo? Ya no eres mi hijo:*

*haste sometido, haste vendido, has traicionado a los tuyos.”*

*Y agrega: “—¡únete a los asesinos, ¡júntate con los tigres! ¡Ayúdales a matar a*

*tu gente, apóyalos en la ignominia, en el robo, en la destrucción! ¡Hazlo!*

*¡Ya no eres mi hijo! (versos 1-4)*

En la versión del poeta, Yacotzin mantiene su actitud de disgusto ante las acciones de su hijo y rechaza el cristianismo. Para Leiva, las acciones de Ixtlilxóchitl constituyen una traición no sólo de su pueblo sino también de sus dioses porque ayuda a los invasores a destruir este sistema de creencias. Los últimos versos descriptivos del poema evocan el motivo del silencio del espacio simbólico indígena. Los versos finales de “Hanme bautizado” nos recuerdan del comentario repetido de Leiva desde el primer verso del libro: “*mutilamos palabras, cerramos las bocas*” (“Comenzó a reinar el azoro” verso 1). El poeta sugiere el silencio, y la opresión, de todo un sistema de creencias religiosas: “*Así hablóle Yacotzin al príncipe Ixtlilxóchitl, su hijo. Los ídolos callados contemplaron la escena. Un silencio de piedra los rodeaba. / ¡El hondo y verde viento de Texcoco llevóse sus palabras! El quejido del agua sonaba por el lago*” (versos 5-6).

Los ídolos y las piedras de los templos se quedan callados ante una naturaleza que refleja el lamento del poeta. Leiva lamenta esta verdadera destrucción que llegó con el cristianismo: la opresión de las creencias oriundas.

Cuando los conquistadores llegan a Tenochtitlán, atracan la casa del tesoro, Teucalco, sacando todas las piedras preciosas y los objetos sagrados de oro. Como en otras partes de la obra, Leiva añade comentarios que desvalorizan a los conquistadores como bestias sedientos de oro. Para enfatizar esta visión de los conquistadores aún más, Leiva elude la mención en su hipotexto que explica que “las demás de estas piedras se las apropiaron los tlaxcaltecas” (León-Portilla, *Visión de los vencidos* 71). A la vez, añade comentarios que contrastan el valor económico de los objetos de oro para los conquistadores con su importancia artística y religiosa:

Sacan *los popolocas* los tejidos de plumas, los travesaños de plumas de quetzal;

sacan los collares de oro de los ídolos, las lunetas de la nariz, hechas de oro;

sacan las grebas de oro, las ajorcas de oro, las diademas de oro. *¡Todo el oro*

*sacan, todo el oro!*

*(Más que el oro, brillaban las miradas de tigre de los popolocas, sus colmillos*

*siniestros.)*

Quitán el oro de los escudos, quitán el oro de las insignias, *quitán el oro de las*

*cosas sagradas los popolocas.*

Por todas partes metíanse, todo lo condicionaban para sí; dominados estaban por

la avidez.

¡Todo lo cogieron, de todo se adueñaron, todo lo tomaron como suyo! *¡Brillaban  
los colmillos de tigre de los popolocas!*

Préndenle fuego *a todas las obras de arte*, hacen una gran bola de oro los  
popolocas: *collares, pulseras, anillos, ajorcas, discos, ¡todo lo hacen  
lingotes!* (“Fuelos llevando Motecuhzoma” versos 3-9)

La fundición de los objetos sagrados de oro simboliza para Leiva lo que pasa con las creencias indígenas después de la Conquista. Mientras los objetos religiosos de oro arden y se funden, Leiva comenta, para terminar el poema, que “[n]uestro corazón es una llama abierta, *sangrante*” (10). Así, al nivel de los comentarios discursivizados del poeta, *El azoro* no sólo examina la conquista militar de un imperio político sino también la batalla que se peleó, y que se sigue peleando, en el espacio simbólico hispanoamericano.

Después de lamentar la llegada del cristianismo, el poeta relata el encuentro inicial entre Cortés y Moctezuma en “Ocurrió en Huitzillan” sin alterar su hipotexto de una manera significativa. El poema presenta la bienvenida que Moctezuma le ofrece a Cortés, un discurso que, a base de un malentendido, ha sido usado por la historiografía tradicional como evidencia de la actitud de entrega del tlatoani ante los invasores “superiores:”

Díjole Cortés: “—¿Acaso eres tú? ¿Es que eres tú? ¿Es verdad que eres tú  
Motecuhzoma?”

“—¡Sí, yo soy!” (Motecuhzoma se inclina, dobla la cabeza y expresa): “—Señor

nuestro: te has fatigado, te has dado cansancio: ya a la tierra tú has  
llegado. Has arribado a tu ciudad: México. Aquí has venido a sentarte en  
tu solio, en tu trono.”

Y agrega: “—Oh, por tiempo breve te lo reservaron, te lo conservaron, los que ya  
se fueron, tus sustitutos. No, no es que yo sueñe, no me levanto del sueño  
adormilado: no lo veo en sueños, no estoy soñando . . . Es que ya te he  
visto, es que ya he puesto mis ojos en tu rostro! . . .”

Y luego: “—Y tú has venido entre nubes, entre nieblas. Nos lo habían dicho los  
reyes que gobernaron tu ciudad: que habrías de instalarte en tu asiento, en  
tu sitio, que habrías de venir acá . . .”

Y concluye: “—Pues ahora se ha realizado: ya tú llegaste, con gran fatiga, con  
afán viniste. Llega a tu tierra: ven y descansa; toma posesión de tus casas  
reales; da refrigerio a tu cuerpo. ¡Llegad a vuestra tierra, señores  
nuestros!” (versos 3-7)

A primera vista, el discurso de Moctezuma parece una entrega literal del imperio mexica a  
Cortés. Sin embargo, Restall explica que esta interpretación tradicional ignora la retórica de  
inversión y de indefinición empleada en el *tecpillabtolli*, el estilo de habla náhuatl que se podía  
usar en presencia del tlatoani (148).<sup>114</sup> El historiador afirma que en este estilo de habla, se

---

<sup>114</sup> Así explica Restall el verdadero significado de este discurso mutilado:  
[e]n el género del *huehuehtlahtolli*, el único estilo de tratamiento que se podía emplear en  
presencia de Moctezuma era el *tecpillabtolli* (discurso señorial), en el que las palabras nahuatl se  
cargan profusamente de prefijos y sufijos reverenciales, y las frases se construyen según los

expresa lo opuesto de lo que se pretende decir. En lugar de rendirse ante un nuevo caudillo superior, Moctezuma enfatiza su propio dominio en la región y simplemente extiende una bienvenida cortés. La traducción ineficaz del discurso al castellano mutila su sentido original a tal manera que “semeja un discurso de rendición” (148). Al relatar este discurso a la manera tradicional—como discurso de rendición—Leiva refuerza este malentendido de un encuentro clave en la historia de la conquista de México. A pesar de las intenciones revisionistas de Leiva en *El azoro*, Moctezuma sólo habla con las “palabras mutiladas” de las cuales nos habla el poeta. Ese discurso original en náhuatl, sin equivalente exacto y por eso malentendido, subyace bajo su traducción al castellano y se convierte en un silencio profundo, marginado de la historiografía y de versiones literarias como la de Leiva.

En “Cuando amanece,” y “Ya vienen los tigres,” Leiva describe un acontecimiento simbólico de la conquista física y espiritual de Tenochtitlán: la matanza que interrumpe la fiesta religiosa de Tóxcatl celebrada en el templo mayor. Leiva divide su versión de la masacre en dos partes. La primera parte, en “Cuando amanece,” valoriza la ceremonia como una celebración de la vida por medio de imágenes de luz, alegría y de lo sagrado introducidas por el poeta. La

---

principios de la indefinición y la inversión. En otras palabras, para ser cortés debía evitarse hablar de forma directa o rotunda, lo cual requería decir lo opuesto de lo que se pretendía transmitir. Así pues, la afirmación de Moctezuma de que sus predecesores y él estaban salvaguardando el régimen del imperio mexica a la espera de la llegada de Cortés no debe interpretarse de forma literal. Es un artificio retórico que pretende transmitir lo opuesto—la dignidad y legitimidad multigeneracional de Moctezuma—y brindar una bienvenida cortés a un huésped importante. Es una acogida real, «mi casa, su casa», una muestra de hospitalidad cortés que se malinterpretaría si se tomase como una entrega literal de las llaves del reino. . . . Malinche entendía el *tecpillabtolli*, por su origen noble. . . . Pero a pesar de los conocimientos de Malinche, el discurso traducido, desprovisto de los ornamentos cortesanos de los prefijos y sufijos náhuatl y del principio de inversión cortés, a falta de un equivalente exacto en la cultura ibérica, semeja un discurso de rendición. (148)

segunda parte, en “Ya vienen los tigres,” describe la matanza perpetrada por conquistadores anónimos y vuelve a interpretar la fiesta de vida, interrumpida y profanada, como un espectáculo simbólico de la muerte.

En “Cuando amanece,” este tipo de celebración religiosa tenochca, tradicionalmente desvalorizada como un rito demoníaco en las crónicas castellanas, se valoriza como una fiesta alegre de la vida por medio de los comentarios discursivizados del poeta. Interesantemente, al transcribir y transformar levemente la descripción de la fiesta en su hipotexto, Leiva elimina la mención de que la fiesta se celebra con sacrificios de prisioneros (León-Portilla, *Visión de los vencidos* 80). El poeta representa el rito desde la perspectiva indígena, utilizando primera persona plural como si fuera uno de los guerreros tenochcas que dirigen la ceremonia. Esta transformación del hipotexto también intenta crear una identificación entre el lector y los tenochcas. Las imágenes de los corazones y de la sangre, descritas en las crónicas castellanas como símbolos demoníacos según la axiología cristiana, cobran un sentido positivo de vida y de renacimiento en la versión de Leiva:

Cuando amanece, *cuando nace la luz, todos corremos a celebrar a*

*Huitzilopochtli! ¡Es su Fiesta, la Fiesta de Huitzilopochtli! ¡Fiesta del oro*

*y del color, Fiesta de la sangre, Fiesta de lo sagrado!*

.....

*¡Es la Fiesta de Huitzilopochtli! ¡Es la Fiesta del corazón! ¡La Fiesta de*

*Huitzilopochtli, donador de la vida!*

. . . En el centro del Templo todos somos danzantes, danzantes en el baile del  
culebreo. Llevamos penachos de plumas de garza. ¡Los capitanes, los  
valientes guiábamos la danza!

*Se está gozando la Fiesta, gozándose estaba: ya era el baile, ya era el canto. Un  
canto se enlazaba con otro. Es un estruendo de olas, alegría en el  
corazón: ¡es la Fiesta!* (versos 1, 5-7)

En el próximo poema, “Ya vienen los tigres,” Leiva describe la matanza en el templo. El texto re-imagina el rito alegre como un espectáculo de la muerte: no por ser considerado demoníaco como en las crónicas castellanas sino por la violencia perpetrada por los conquistadores. Leiva relata las acciones en el tiempo presente para aumentar la intensidad y el efecto sobre el lector. Aunque toma la mayoría del poema casi directamente de su hipotexto, el poeta añade sus propios comentarios y juicios. Interpreta el ataque como una traición cobarde por parte de los conquistadores, descritos como *popolocas* y tigres. Leiva comenta la transformación de la ceremonia jubilosa de la vida en una fiesta de la muerte:

*Ya vienen los tigres, ya vienen los popolocas* hacia acá: con sus armas, con sus  
perros vienen en son de guerra.

.....

*Somos heridos a traición, atacados a traición:* por detrás; por tierra caen  
dispersas las entrañas: caen. Desgarran las cabezas, rebanan las cabezas.  
*¡Eso hacen los popolocas!*

En los hombros de los nuestros dan tajos: hechos grietas, desgarrados quedan los  
cuerpos *que un instante antes cantaban a la vida.*

.....

*¡Nuestra Fiesta de la vida, volvióse la Fiesta de la muerte! ¡Tigres de tigres son  
los popolocas! (versos 1, 4-5, 9)*

En su afán de podar los motivos que presentan a los indígenas de una manera negativa, elimina del hipotexto la mención de que varios guerreros dejan de pelear y se acuestan entre los cadáveres para fingirse muertos y salvarse (León-Portilla, *Visión de los vencidos* 83). Queda claro que Leiva invierte la axiología discriminatoria de la historiografía tradicional para presentar esta fiesta como una fiesta sagrada en celebración de la vida que fue profanada por la masacre. Sin embargo, los juicios del poeta resultan igualmente discriminatorios porque se niega a mencionar el sacrificio de los cautivos enemigos que formaba parte del rito. Es decir, la fiesta de Tóxcatl ya mezclaba los motivos de la vida y la muerte antes de esta masacre.

Después de la masacre en el templo mayor, los capitanes tenochcas lanzan un contraataque y lamentan a sus muertos. Por su parte, los conquistadores toman prisionero a Moctezuma. *Visión de los vencidos* presenta dos versiones de la muerte del tlatoani tenochca. Según los informantes tlatelolcas de Sahagún, un vasallo de Moctezuma se enoja con el tlatoani debido a su mensaje de rendición que pronuncia desde las azoteas de un templo durante su cautiverio. Este vasallo supuestamente lo mata al pegarle en la cabeza con una pedrada. En esta versión tradicional, la que ha sido reiterada como la verdad por la historiografía tradicional, los

españoles intentan proteger a Moctezuma de sus vasallos exasperados: “[I]uego se alzó el estruendo de guerra, fue creciendo rápidamente el clamor guerrero. Y también inmediatamente cayeron flechas en la azotea. Al momento los españoles cubrieron con sus escudos a Motecuhzoma y a Itzcuahtzin, no fuera a ser que dieran contra ellos las flechas de los mexicanos” (León-Portilla, *Visión de los vencidos* 85). La relación de Alva Ixtlilxóchitl, sin embargo, presenta otra versión de los hechos. Según Ixtlilxóchitl, los castellanos mismos matan al tlatoani: “dicen que uno de los indios le tiró una pedrada de lo cual murió; aunque dicen los vasallos que los mismos españoles lo mataron y por las partes bajas le metieron la espada” (98). Lo que nos interesa en la recreación de Leiva del acontecimiento es su selección entre estas dos perspectivas. Leiva escoge la versión de Alva Ixtlilxóchitl en un intento de corregir la historiografía tradicional. En “Cuando el sol se ocultaba,” el poeta claramente culpa a los conquistadores del asesinato de Moctezuma: “[l]os popolocas matan a Motecuhzoma. Estaba prisionero, estaba encadenado. Por las partes bajas le meten la espada” (verso 7).<sup>115</sup>

Al final este mismo poema, Leiva también reinterpreta la llamada “noche triste” cuando los conquistadores intentan escaparse de Tenochtitlán y sufren muchas muertes. Al describir la matanza de los conquistadores que huyen, Leiva añade un comentario para interpretar el hecho desde la perspectiva tenochca: “En hileras quedan tendidos junto a sus caballos, ellos también muertos. Con ellos queda el oro, con ellos las armas. *Ahí llora Cortés. Ahí nos vengamos. A esa*

---

<sup>115</sup> La muerte de Moctezuma ha sido explorada y reinterpretada años después por historiadores revisionistas. Por ejemplo, Restall afirma que “cuando Moctezuma dejó de ser útil para los españoles, lo asesinaron, si bien después dijeron que uno de los súbditos del emperador le había lanzado una piedra, asestándole un golpe mortal en la cabeza” (55).

*noche, ellos la nombran ‘Noche Triste’*” (19). Según la interpretación de la Leiva, a diferencia de la historiografía tradicional, esa noche es positiva. “Ellos,” es decir los cronistas europeos, la describen como una “noche triste,” pero según la conciencia histórica del poeta, representa la resistencia y la venganza contra una invasión militar y cultural.<sup>116</sup>

En los últimos dos poemas de *El azoro*, “Vuelven los popolocas” y “Lloran las mujeres,” Leiva omite mucho material de su hipotexto. En su revisión del sitio de Tenochtitlán, enfatiza la resistencia del pueblo mexica y lamenta la caída de la ciudad. Elimina de su versión las descripciones de los efectos de la viruela en la población indígena, un testimonio de su hipotexto que, en parte, explica el éxito del sitio de la ciudad y de la Conquista en general.<sup>117</sup> Por otro lado, en “Vuelven los popolocas,” Leiva suprime toda mención del miedo y de la huida de los guerreros mexica-tenochcas mientras acentúa el miedo de los castellanos.<sup>118</sup> En ningún lugar de su poema sobre la resistencia en Tenochtitlán menciona que los guerreros tenochcas huyen sino que luchan valientemente contra los invasores que, por su parte, huyen en los momentos difíciles

---

<sup>116</sup> Esta visión alternativa de la “noche triste” ya apareció en *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Bartolomé de las Casas: “ayuntada infinita gente de toda la tierra, combaten a todos juntos de tal manera y tantos días, que temiendo todos morir acordaron una noche salir de la ciudad. Sabido por los indios, mataron gran cantidad de cristianos en las puentes de la laguna, con *justísima y sancta guerra, por las causas justísimas que tuvieron*, como dicho es. Las cuales, cualquiera que fuere hombre razonable y justo las justificara” (111, énfasis mío).

<sup>117</sup> De hecho, la viruela incluso mata a Cuitláhuac, el tlatoani que reemplaza a Moctezuma: “Cuitláhuac fue electo gran tlatoani o rey, para suceder al trágicamente muerto Motecuhzoma. . . . Se extendió entre la población una gran peste, la llamada hueyzáhuatl, o hueycocoliztli, que por lo general se piensa fue una epidemia de viruela, enfermedad desconocida hasta entonces por los indios. Una de las víctimas de este mal iba a ser precisamente el tlatoani Cuitláhuac” (León-Portilla, *Visión de los vencidos* 99-100). De modo similar, en la región andina, el Inca Huayna Cápac murió de esa misma enfermedad aun antes de que Francisco Pizarro llegara en el Tahuantinsuyu, causando la guerra de sucesión entre sus dos hijos, Huáscar y Atahualpa.

<sup>118</sup> Leiva omite todas las partes del testimonio tlatelolca que mencionan el miedo y la huida de los guerreros mexica-tenochcas porque quiere enfatizar su coraje y su resistencia: “[h]ubo dispersión de todos, de miedo huyeron. . . . [Y] sobre la azotea de la casa comunal también estaban colocados los guerreros, estaban subidos sobre la azotea. Ya ninguno de ellos daba la cara abiertamente” (León-Portilla, *Visión de los vencidos* 106, 107).

de la batalla. Cabe destacar que el motivo de la cobardía de los guerreros mexica-tenochcas proviene del testimonio de sus rivales: los informantes tlatelolcas de Sahagún. Los tlatelolcas siempre se presentan de forma positiva, enfatizando su propio coraje y su resistencia a diferencia del miedo y la cobardía de los tenochcas.<sup>119</sup> Leiva elimina esta perspectiva tlatelolca y la reemplaza con una que acentúa la resistencia y la valentía de los tenochcas. En el hipotexto tlatelolca, se alega que “*sólo hubo tres capitanes*” tenochcas que “*nunca retrocedieron*” (León-Portilla, *Visión de los vencidos* 111, énfasis mío). Por su parte, Leiva afirma que “*nuestros capitanes*” siguen peleando (verso 8), una frase más ambigua que enfatiza su coraje y resistencia mientras elimina la mención de la huida de los otros capitanes del hipotexto. Leiva también narra la resistencia en primera persona plural:

*Replegarse. Combatir de nuevo, luchar.* Suenan los atabales, percuten. Huyen los  
popolocas. Empuñan sus espadas. Gran tropel, carrera general.  
  
Les *tomamos* un cañón; lo arrastramos, furiosos, hacia el agua. En el Sapo de  
Piedra fue donde lo echamos.

---

<sup>119</sup> Según el documento tlatelolca, ellos resistieron mientras que los guerreros tenochcas huyeron como cobardes: *En este tiempo los mexicas-tenochcas vinieron a refugiarse a Tlatelolco.* Era general el llanto. Lloraban con grandes gritos. *Lágrimas y llanto escurren de los ojos femeniles. . . . Pero los de Tlatelolco se encaminaron a Tenochtitlan para seguir la batalla.* Fue cuando Pedro de Alvarado se lanzó contra Iliacac (Punta de alisos) que es el rumbo de Nonohualco, pero nada pudo hacer. Era como si se arrojaran contra una roca: *porque los de Tlatelolco eran hombres muy valientes. . . . Ahora bien, los capitanes tenochcas allí (en su refugio de Tlatelolco), se cortaron el cabello,* y los de menor grado, también allí se lo cortaron, y los cuachiques, y los otomíes, de grado militar, que suelen traer puesto su casco de plumas, ya no se vieron en esta forma, durante todo el tiempo que estuvimos combatiendo. *Por su parte, los de Tlatelolco rodearon a los principales de aquéllos y sus mujeres todas los llenaron de oprobio* y los apenaron diciéndoles: —¿No más estáis allí parados? . . . ¿No os da vergüenza? ¿No habrá mujer que en tiempo alguno se pinte la cara para vosotros! . . . *Y las mujeres de ellos andaban llorando y pidiendo favor en Tlatelolco.* Y cuando ven todo esto los de esta ciudad alzan la voz, pero *ya no se ven por ninguna parte los tenochcas.* (León-Portilla, *Visión de los vencidos* 109, 149, énfasis mío)

Los mexicas-tenochcas se refugian, vienen a Tlatelolco. Lloran las mujeres: dan grandes gritos: lágrimas escurren de sus ojos. Sobre los hombros traen a sus hijos.

*Nuestros capitanes* (Tzoueotzin, Tenuctzin y Tzilacatzin) ya no retroceden: ningún aprecio tienen de sus cuerpos! (5-8)

El poeta hace otras transformaciones pragmáticas leves, al insistir, por ejemplo, que los mexicas *tomaron* un cañón que, según el hipotexto, fue *abandonado* por los conquistadores.

“Vuelven los popolocas” también demuestra la diferencia entre el concepto europeo de guerra y el concepto mexica. Al describir las batallas, los indígenas dicen que los europeos “quieren destruirnos, acabar con nosotros,” mostrando su sorpresa ante el objetivo europeo de la guerra: matar a la mayor cantidad posible de enemigos para vencer (verso 2). Por su parte, los guerreros tenochcas siguen tomando prisioneros para el sacrificio, el objetivo principal de la guerra para ellos: “Hay cosecha de muertos, de cautivos” (verso 10). Esta diferencia es aún más clara en la sección del hipotexto que describe el sacrificio de soldados españoles que se hizo durante esta misma batalla en Tenochtitlán. Leiva elude gran parte de la descripción del sacrificio, posiblemente para evitar un efecto negativo en sus lectores. Incluir las descripciones grotescas del sacrificio podría reducir la identificación positiva entre los lectores y la población indígena que Leiva ha intentado crear a lo largo del poemario.<sup>120</sup> La descripción del sacrificio se

---

<sup>120</sup> La descripción del sacrificio que elimina Leiva de su versión de los acontecimientos es bastante detallada y grotesca:

cuando completaron dieciocho cautivos, tenían que ser sacrificados allá en Tlacochealco (Casa del Arsenal). Al momento los despojan, les quitan sus armaduras, sus cotas de algodón y todo cuanto

reduce a dos versos en la obra de Leiva, así evitando las descripciones más desagradables, como la que explica cómo unos soldados españoles tuvieron que observar de lejos cómo sus compañeros fueron sacrificados: “Hay cosecha de muertos, de cautivos. Caemos en el lodo, resbalamos. Son llevados a rastras los cautivos. / Cincuentitrés popolocas matamos en Yacacolco: ensartamos sus cabezas en picas, también las de sus caballos. ¡Cara al sol estaban las cabezas!” (10-11). Leiva tampoco menciona que los tenochcas también salen a capturar y sacrificar a sus rivales indígenas, como los tlaxcaltecas, durante esta batalla. Este tipo de acciones explica la animosidad entre los tenochcas y los tlaxcaltecas. De hecho, como sabemos, los tlaxcaltecas ayudaron a los españoles en todos los aspectos del sitio de Tenochtitlán, un hecho nunca mencionado en el poema.

En la segunda parte de “Vuelven los popolocas” y en el poema final, “Lloran las mujeres,” Leiva describe los efectos del sitio de Tenochtitlán y lamenta la caída de la ciudad. La estrategia europea de sitiar la ciudad también sorprende a los tenochcas. El poeta reproduce su hipotexto al describir los tormentos que sufre el pueblo durante el sitio:

El hambre se desata. No se bebe agua limpia. Hay disentería. Lagartijas

---

tenían puesto. Del todo los dejaron desnudos. Luego así ya convertidos en víctimas, los sacrifican. . . . [Y] sus congéneres estaban mirando, desde las aguas, en qué forma les daban muerte. . . . Al momento comenzó la contienda para atrapar hombres. Fueron hechos prisioneros muchos de Tlaxcala, Acolhuacan, Chalco, Xochimilco. . . . Hubo gran cosecha de cautivos, hubo gran cosecha de muertos. . . . Los cautivos eran llevados a rastras. . . . Cuando llegaron a Yacacolco, se les pone en hilera, en filas fueron puestos: uno a uno van subiendo al templete: allí se hace el sacrificio. . . . Cuando acabó el sacrificio de éstos, luego ensartaron en picas las cabezas de los españoles; también ensartaron las cabezas de los caballos. Pusieron éstas abajo, y sobre ellas las cabezas de los españoles. Las cabezas ensartadas están con la cara al sol. Pero las cabezas de los pueblos aliados, no las ensartaron, ni las cabezas de gente de lejos. Ahora bien los españoles cautivados fueron cincuenta y tres y cuatro caballos.  
(León-Portilla, *Visión de los vencidos* 113, 114, 116, 118)

comemos, golondrinas, envoltura de mazorcas, grama salitrosa, raíces.

*¡Eso comemos!*

Semilla de colorín, lirios acuáticos masticamos, relleno de construcción, cuero y piel de venado masticamos. Lo asamos, requemamos, tostamos, chamuscamos. *¡Eso comemos!*: yerbas ásperas, barro. ¡Nada hay igual a ese tormento de estar sitiados! (“Vuelven los popolocas” 12-13).

Mueren doscientos cuarenta mil personas durante los ochenta días del sitio del capital, incluyendo a la nobleza tenochca (“Lloran las mujeres” versos 2-3).

En lo que parece un último intento de defender Tenochtitlán, Cuauhtémoc le regala a otro capitán, Opochtzin, el “ropaje de ‘Tecolote de Quetzal’” con el intento de asombrar a los conquistadores con el poder sobrenatural del traje: “Díjole Cuauhtémoc a Opochtzin, poniéndole el ropaje de ‘Tecolote de Quetzal’: ‘—Esta insignia era la propia del gran capitán, de mi padre Ahuizotzin. Llévela éste, póngasela y con ella muera. Que con ella espante a nuestro [sic] enemigos. Véanla nuestros enemigos y queden asombrados’” (“Vuelven los popolocas” 15). Lo interesante es que, en la versión de Leiva, este plan fracasa completamente ya que el poeta no menciona el efecto abrumador del traje sobre los combatientes europeos. En *Visión de los vencidos*, en cambio, el traje causa un gran “azoro” en los soldados españoles:

Ya va en seguida el tecolote de quetzal. Las plumas de quetzal parecían irse abriendo. *Pues cuando lo vieron nuestros enemigos, fue como si se derrumbara un cerro. Mucho se espantaron todos los españoles: los llenó de pavor: como si*

sobre la insignia vieran alguna otra cosa. Subió a la azotea el tecolote de quetzal. Y cuando lo vieron algunos de nuestros enemigos, luego regresaron, se dispusieron a atacarlo. *Pero otra vez los hizo retroceder, los persiguió el tecolote de quetzal.* . . . Y también quedaron prisioneros tres de nuestros enemigos de golpe. (124, énfasis mío)

Paradójicamente, en su intento de revisar y corregir la historiografía tradicional sobre la conquista de México desde la perspectiva indígena, Leiva elude esta descripción del “azoro” europeo. En cambio, el poeta siempre enfatiza el supuesto “azoro” indígena ante los conquistadores.

*El azoro* termina con una lamentación final sobre la pérdida de Tenochtitlán en “Lloran las mujeres.” Los motivos de la muerte, del llanto y de la crueldad contra los tenochcas dominan este poema final. Nos interesa lo que incluye y lo que omite Leiva en su recreación de la caída de la ciudad. Por un lado, enfatiza la crueldad de los conquistadores castellanos al incluir la mención de su violación de mujeres tenochcas: “Los *popolocas* se apoderan de nuestras mujeres: escogen a las trigueñas, a las de bello cuerpo. ¡Las más hermosas escogen los *popolocas*!” (verso 5). Por otro lado, refuerza la idea falsa de la unidad indígena al omitir todas las descripciones de la crueldad de los grupos indígenas aliados con los europeos.<sup>121</sup> Leiva termina su obra con la rendición de Cuauhtémoc ante los vencedores:

---

<sup>121</sup> La supresión de este motivo se hace claro al considerar que el poeta sí incluye una frase (en cursiva) en medio de esta sección sobre el efecto de la crueldad de los grupos aliados de los castellanos. Sin embargo, la versión de Leiva lo representa como un efecto de las acciones de los conquistadores:

. . . Nuestro príncipe, nuestro Señor Cuauhtémoc es capturado. El pueblo llora.

Toma el puñal de Cortés Cuauhtémoc y le dice: ‘—¡Ah capitán! Yo ya he hecho todo mi poder para defender mi reino, para librarlo de vuestras manos; y pues no ha sido mi fortuna favorable, quitadme la vida, quitadme la vida, que será muy justo: con esto acabaréis mi reino mexicano, pues a mi ciudad y vasallos tenéis destruidos y muertos. (6-7)

Leiva, siempre preocupado con desvalorizar a los conquistadores, suprime la mención del efecto emotivo que esta rendición tiene sobre los castellanos: “Con otras razones muy lastimosas, que se enternecieron cuantos allí estaban, de ver a este príncipe en este lance” (León-Portilla, *Visión de los vencidos* 135). El poeta da fin a su obra con el estribillo con el cual le dio principio:

“*Entonces, comenzó a reinar el azoro. Nos dimos palmadas en los labios, mutilamos palabras, cerramos las bocas*” (8). Sin embargo, queda claro que, a pesar de su conciencia histórica nueva que favorece las culturas nativas de Mesoamérica, Leiva mismo ha participado en la mutilación del testimonio indígena.

A pesar de su preocupación por revisar y corregir, el final de *Entonces, comenzó a reinar el azoro* revela que Leiva en cierta manera acepta y repite dos de los mitos principales de la historiografía tradicional. La obra, a pesar de su desvalorización de los conquistadores, repite el

---

Hiciéronse este día (cuando fue tomada la Ciudad), una de las mayores crueldades que sobre los desventurados mexicanos se han hecho en esta tierra. Era tanto el llanto de las mujeres y niños que quebraban los corazones de los hombres. Los tlaxcaltecas y otras naciones que no estaban bien con los mexicanos, se vengaban de ellos muy cruelmente de lo pasado, y les saquearon cuanto tenían. Ixtlilxúchitl (de Tezcoco y aliado de Cortés) y los suyos, al fin como eran de su patria, y muchos de sus deudos, se compadecían de ellos, y estorbaban a los demás que tratasen a las mujeres y niños con tanta crueldad, que lo mismo hacía Cortés con sus españoles. (León-Portilla, *Visión de los vencidos* 133, énfasis mío)

mito de una conquista fácil y rápida que termina con la caída de Tenochtitlán y deja a la población indígena devastada y azorada ante la superioridad europea. Restall afirma que esta interpretación de la historia propaga el mito de “la completitud” (108) y el mito de la “devastación indígena” (153), las circunstancias mismas que Leiva lamenta en su último poema:

Uno de los componentes de este mito es el lamento por los pueblos indígenas, ya introducido por Huaman y Wachtel, y su continuidad actual en *The broken spears*,<sup>122</sup> una antología de traducciones de relatos nahuas sobre la conquista de México. Este libro tiene ya más de cuarenta años, pero todavía se reedita y se lee profusamente como texto escolar. En la introducción, el autor de la antología, Miguel León-Portilla, alude a la conquista como «la trágica pérdida causada por la destrucción de la cultura indígena». . . . [A]l enfatizar la «pérdida» y la «destrucción», de forma involuntaria contribuye a perpetuar un mito que no favorece a las culturas indígenas. . . . Durante siglos los europeos han imaginado e inventado la desintegración cultural y social de las sociedades americanas indígenas. (152-53)

A través de su recreación de *Visión de los vencidos*, Leiva repite y confirma estos mitos relacionados: el “azoro” indígena, la conquista fácil y rápida de sus civilizaciones y una devastación cultural completa. La realidad, sin embargo, es que “la conquista no se completó

---

<sup>122</sup> *The Broken Spears* es una traducción al inglés de *Visión de los vencidos*, el hipotexto de Leiva.

hasta varios siglos después de las invasiones españolas iniciales,” si aún terminó (Restall 108).<sup>123</sup> A pesar de la persistencia de este mito, Restall y otros historiadores han demostrado que “[l]as culturas indígenas demostraron gran resistencia y capacidad de adaptación, y muchos indígenas, sobre todo las élites, hallaron nuevas oportunidades en la transición hacia el período de la conquista” (Restall 154). La resistencia y la permanencia de la cultura y de las instituciones sociales nahuas, algo que Leiva ignorada en *El azoro*, refuta los mitos persistentes que insisten en la aniquilación total de la civilización y cultura indígenas poco después de la caída de Tenochtitlán. Allí radica la cualidad paradójica de *El azoro*: el poeta a la vez refuta y refuerza las interpretaciones tradicionales de la conquista de México.

---

<sup>123</sup> Los conquistadores mismos probablemente crearon este mito de la finalidad rápida de la Conquista porque “[l]os españoles del siglo XVI presentaban sistemáticamente sus hazañas, y las de sus compatriotas, en términos que anticipaban, de modo prematuro, la completitud de las campañas de conquista y envolvían las crónicas de ésta en el aura de lo inevitable. . . . [A] los españoles les interesaba, ante todo, describir sus campañas como conquistas y pacificaciones, como contratos cumplidos, como un designio providencial, como hechos consumados” (Restall 108). Los conquistadores representaron sus hazañas de esta forma a causa del “sistema español de vasallaje, contrato y recompensa” y “la ideología de justificación imperial, desarrollada en el siglo XVI, que presentaba la conquista como un designio divino y a los españoles como agentes de la providencia,” todo dependiente del permiso del Papa de controlar estos territorios nuevos a base de convertir a sus habitantes al catolicismo (65). Como explica Patricia Seed en “‘Are These Not Also Men?': The Indian's Humanity and Capacity for Spanish Civilisation,” “[t]he initial rationale for both conquest and permanent Spanish dominion over the New World was the Papal ‘donation,’ the bulls *Inter Caetera* and *Dudum stquidem* by which Pope Alexander VI granted dominion over the New World to the Spaniards in order that they might Christianise the natives” (635).

## 4. Conclusiones

La modernidad literaria en Hispanoamérica comienza alrededor de 1880 cuando surge un nuevo enfoque cosmopolita en la lírica continental: el modernismo (1880-1920). Este período literario, junto con el vanguardismo (1920-1950), representan una ruptura con la tradición castellana. No obstante, la ahistoricidad caracteriza en gran parte a este período cosmopolita. Es decir, muchos poetas de esta época rehúyen la historia y las tradiciones culturales propias del continente para asumir su cosmopolitismo. La literatura propiamente nacional surge alrededor de 1950 durante la postmodernidad. En esta época, el cosmopolitismo ahistórico da paso al afán de recobrar un sentido de historicidad en la poesía. Octavio Paz describe esta trayectoria de la poesía hispanoamericana como una lucha constante: “Nuestra tradición es también y sobre todo un estilo polémico, en lucha constante con la tradición española y consigo mismo: al casticismo español opone un cosmopolitismo; a su propio cosmopolitismo, una voluntad de ser americano” (“Poesía en movimiento” 4).

La lucha para el autoconocimiento en la poesía hispanoamericana escrita a fines de la modernidad y a principios de la postmodernidad también provoca una reinterpretación de la historia continental. La búsqueda de una conciencia histórica propia y el afán de refutar las crónicas y la historiografía europea tradicional asimismo tienen una tradición muy larga en la literatura hispanoamericana. La reflexión y la re-escritura de la historia oficial ya surgen durante la época colonial en obras como los *Comentarios Reales* (1609) del Inca Garcilaso de la Vega y *Nueva crónica y buen gobierno* (1615) de Felipe Guaman Poma de Ayala. He pretendido

demostrar a lo largo de este estudio que la obra poética de Vallejo, Pellicer, Neruda y Leiva retoma esta tarea de re-escritura histórica en el campo de la poesía a fines de la modernidad y durante la postmodernidad. Hemos observado las dos vertientes principales de la poesía de conciencia histórica que surge durante este período fundacional de la literatura propiamente hispanoamericana. Primero, la poesía diglósica intercultural, más simbólica, ya aparece durante la modernidad en la obra de autores como César Vallejo y Carlos Pellicer. Estos dos poetas retoman el aporte cultural de las tradiciones oriundas para revalorizarlo y para revelar su contacto y su conflicto con la tradición occidental. Segundo, durante la postmodernidad, poetas como Pablo Neruda y Raúl Leiva siguen los pasos del Inca Garcilaso de la Vega y de Guaman Poma de Ayala al recontar la historia continental misma en un discurso poético que recobra un sentido de historicidad. Emprenden un proceso de re-escritura de la historia oficial sobre hechos fundacionales como la conquista española, efectuando una ruptura violenta que asimismo da un primer paso hacia la desalienación cultural.

Los poetas de las dos vertientes buscan provocar en sus lectores una toma de conciencia histórica que se aparta de las interpretaciones tradicionales de la época precolombina, de la Conquista y de la colonización de América Latina. La historia oficial ha demostrado una actitud discriminatoria que favorece la cultura occidental y menosprecia las culturas y las tradiciones indígenas del continente. Estos poetas intentan reemplazar esta conciencia tradicional con una conciencia histórica nueva y propia como primer paso hacia la desalienación cultural y la construcción de un futuro mejor para el continente. En “Poesía en movimiento,” Octavio Paz

señala esta “tradición de ruptura” que ha provocado el afán de “reconquistar” el pasado continental: “El proceso es circular: la búsqueda de un futuro termina siempre con la reconquista de un pasado. Ese pasado no es menos nuevo que el futuro: es un pasado reinventado. . . . [L]a modernidad construye su pasado con la misma violencia con que edifica su futuro” (5-6).

Primero, he intentado revelar la conciencia histórica de César Vallejo. La preocupación fundamental del poeta peruano es la identidad andina moderna. Su poesía diglósica intercultural refleja la lectura y el estudio de las tradiciones culturales y literarias oriundas. Los versos del poeta se llenan de tensiones emotivas producidas por el contacto y el conflicto entre una pluralidad de raíces culturales. Al incorporar la tradición autóctona a la lírica hispanoamericana moderna, Vallejo afirma su permanencia fragmentaria en la sociedad y en la identidad andinas. “Nostalgias imperiales” también hace que el lector reflexione sobre aquella permanencia: la Conquista no pudo aniquilar lo autóctono. Su obra le revela al lector el estado de alienación cultural que ha dominado la identidad hispanoamericana desde la colonización europea. Los poetas de la modernidad intuyen y sugieren este conflicto, pero no ofrecen ni pretenden soluciones claras.

El poeta mexicano Carlos Pellicer representa un puente entre la modernidad y la postmodernidad. Su obra temprana ya prefigura la reflexión, la exploración, el autoconocimiento y la búsqueda de la desalienación cultural que serán los rasgos fundamentales de la postmodernidad. Como Vallejo, Pellicer revaloriza símbolos, creencias y aun aspectos y motivos de la literatura prehispánica de su país para introducirlos en la lírica contemporánea, una

escritura diglósica e intercultural. Complementa esta revalorización de lo oriundo con poemas que cuestionan las interpretaciones tradicionales de la Conquista. Como Vallejo, se aparta de la vertiente ahistórica que dominaba la poesía hispanoamericana para establecer una nueva poesía a base de una conciencia histórica propia. De esta forma, desde los años 1920, su obra ya prefigura la re-escritura de la historia que se observa en la poesía durante los años 1950 y 1960.

Durante la postmodernidad, Pablo Neruda ha sido uno de los continuadores de la nueva toma de conciencia histórica. Neruda lee, estudia y reflexiona sobre las crónicas y sobre la retórica manipuladora y discriminatoria de la historiografía europea tradicional. En el *Canto general*, Neruda invierte las dicotomías y los juicios de esta historia oficial. Si esa historia oficial alaba a los conquistadores y los pinta como héroes e iconos, Neruda los representa como bestias y demonios. Si las crónicas silencian al indígena americano y lo representan como un salvaje cuya cultura “demoníaca” necesita ser reemplazada por la “civilización” europea, Neruda alaba su cultura y reafirma su resistencia. Esta visión de la Conquista, aunque simplificada y parcial como la tradicional, le ofrece al lector una conciencia alternativa, contrahegemónica, de su historia. Así, Neruda da el primer paso hacia el autoconocimiento histórico y la desalineación cultural.

Raúl Leiva acompaña a Neruda en su proyecto de sembrar las raíces de una nueva conciencia histórica. En *Oda a Guatemala* y en *Entonces, comenzó a reinar el azoro*, el poeta guatemalteco reafirma el valor cultural de las sociedades prehispánicas de Mesoamérica y alaba su resistencia a la invasión europea. Destruye mitos, malentendidos y manipulaciones de la

historia oficial para proponer una visión contrahegemónica de la Conquista. Sin embargo, como Neruda, no pretende la objetividad. A la vez que cuestiona tales manipulaciones retóricas, repite e incluso introduce sus propias manipulaciones. La interpretación de Leiva de la Conquista asimismo se independiza de la historiografía tradicional, formada a base de las crónicas castellanas que el poeta rechaza violentamente. Su recreación de *Visión de los vencidos* combina la libertad y la subjetividad del discurso poético con el testimonio indígena de la Conquista, una visión tradicionalmente silenciada. Esta escritura híbrida incorpora diversos discursos: el poético, el testimonial y el histórico para promover una toma de conciencia en sus lectores. Con aquella toma de conciencia, Leiva pretende estimular una reconfiguración del imaginario continental y una revalorización de las raíces culturales de Hispanoamérica.

Queda claro que ninguno de estos poetas ha pretendido ofrecer una visión objetiva. Presentar una visión objetiva no es, y nunca ha sido, el objetivo de la poesía. Al contrario, la poesía permite la comunicación de una visión subjetiva y personal. Quizás, al incorporar el discurso histórico a su poesía, estos autores sugieren la imposibilidad de un punto de vista objetivo al escribir sobre la historia. A lo largo de los siglos, cada generación de historiadores y cada generación de escritores han presentado su propia versión de los hechos históricos de la conquista española. Cada reflexión analiza las interpretaciones anteriores para iniciar su propia conciencia histórica. Los historiadores esperan llegar a una comprensión más exacta de los hechos históricos: lo que realmente pasó durante la conquista española. La meta de nuestros

poetas no es la misma. Jorge Enrique Adoum señala este hecho al justificar su recreación poética de la conquista de la región andina en *Los cuadernos de la tierra*:

[Y]o no soy un historiador sino un hombre que trabaja las ideas y las palabras. . . .

Si en ese texto me proponía plantear el encuentro de dos culturas—lo cual es un decir, irresponsable e inexacto, puesto que una de ellos vino expresamente acá, desembarcó, agredió, violó, saqueó, ofendió, humilló, asesinó, y lo sigue haciendo, en cierto modo . . . no me interesaba hacer un balance «objetivo» de la sociedad incásica. (*Obras (in)completas* 1: 86)

A lo largo del presente estudio, he analizado la obra de cuatro poetas que, al fin y al cabo, buscan la descolonización del saber para iniciar una conciencia histórica propia, ausente en la poesía de las generaciones inmediatamente anteriores. Cuestionan los dogmas occidentales y desmantelan las interpretaciones discriminatorias de la historia tradicional para ofrecer su propia visión de la historia fundacional de América Latina. A la vez, revalorizan las culturas oriundas, alabando sus logros y la validez de su cultura que la Conquista y la Colonia intentaron aniquilar. Esta conciencia histórica, y la nueva actitud de ruptura, que surgen a finales de la modernidad y a principios de la postmodernidad todavía están en ciernes. Los poetas contemporáneos de América Latina también volverán al análisis del aporte de Vallejo, Pellicer, Neruda y Leiva para ofrecer una versión más, una nueva conciencia propia.

## **Bibliografía**

- Adoum, Jorge Enrique. *Obras (in)completas*. Quito, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2005. Print. 6 vols.
- Alegría, Fernando. "Neruda y *La Araucana*." *Estudios de literatura hispanoamericana en honor a José J. Arrom*. Eds. Andrew Peter Debicki y Enrique Pupo-Walker. Chapel Hill, NC: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1974. 193-200. Print.
- Ansión, Juan. *Desde el rincón de los muertos: El pensamiento mítico en Ayacucho*. Lima, Perú: Gredes, 1987. Print.
- Araya, Guillermo. "El *Canto general* de Neruda: poema épico-lírico." *Revista de crítica latinoamericana* 4 (1978): 119-52. Print.
- Ballón Aguirre, Enrique. "La intercultura peruana: lenguas, literaturas y educación." *Interculturalidad: Creación de un concepto y desarrollo de una actitud*. Ed. Maria Heise. Lima, Perú: Programa FORTE-PE, 2001. 239-80. Print.
- . *La poética de César Vallejo: Un caso especial de escritura*. México: U Autónoma de Puebla, 1986. Print.
- . *Tradición oral peruana: Literaturas ancestrales y populares*. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006. Print. 2 vols.
- Barros Arana, Diego. *Historia de América*. Ed. Álvaro Yunque. Buenos Aires: Futuro, 1962. Print.
- Bierhorst, John. *A Nahuatl-English Dictionary and Concordance to the Cantares Mexicanos*

- with an Analytical Transcription and Grammatical Notes.* Stanford, CA: Stanford UP, 1985. Print.
- Bosch, Rafael. "El *Canto general* y el poeta como historiador." *Revista de crítica literaria latinoamericana* 1 (1975): 61-72. Print.
- Buxó, José Pascual. *César Vallejo: Crítica y contracrítica.* México: UNAM, 1992. Print.
- Camacho Guisado, Eduardo. *Pablo Neruda: Naturaleza, historia y poética.* Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1978. Print.
- Carrard, Philippe. "History as a Kind of Writing: Michel de Certeau and the Poetics of Historiography." *South Atlantic Quarterly* 100 (2001): 465-82. Print.
- Carrasco, David. *Quetzalcoatl and the Irony of Empire: Myths and Prophecies in the Aztec Tradition.* Rev. ed. Boulder, CO: U of Colorado P, 2000. Print.
- Carrillo, Francisco. "Tesis, historia y fábula en la crónica de Pedro Pizarro." *Revista de crítica literaria latinoamericana* 10 (1984): 29-43. Print.
- Carro Otero, X., ed. *Liber Sancti Jacobi, Codex Calixtinus.* Trans. A. Moralejo, C. Torres, and J. Feo. Pontevedra, Spain, 1992. Print.
- Chocano, José Santos. "Los caballos de los conquistadores." *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana.* Ed. José Olivio Jiménez. 4th ed. Madrid: Hiperión, 1994. 424-27. Print.
- Cieza de León, Pedro de. *Descubrimiento y conquista del Perú.* Ed. Carmelo Sáenz de Santa María. Madrid: Historia 16, 1986. Print.

- Clendinnen, Inga. "Fierce and Unnatural Cruelty: Cortés and the Conquest of Mexico." *Representation* 33 (1991): 65-100. Print.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 1994. Print.
- . "Vallejo: mestizaje, transculturación, modernidad." *Páginas* 14 (1989): 87-93. Print.
- Coyné, André. *César Vallejo y su obra poética*. Lima: Letras Peruanas, 1957. Print.
- Dávila Garibi, José Ignacio. *Episodios de la vida de Netzahualcóyotl*. 3rd ed. México: Secretaría de Educación Pública, 1947. Print.
- D'Allemand, Patricia. *Latin American Cultural Criticism: Re-Interpreting a Continent*. Lewiston, NY: Edwin Mellen, 2000. Print.
- De Castro, Juan E. *Mestizo Nations: Culture, Race, and Conformity in Latin American Literature*. Tucson: U of Arizona P, 2002. Print.
- de Costa, René. "La diferencia de Vallejo." Introduction. *Los heraldos negros*. By César Vallejo. 2nd ed. Ed. René de Costa. Madrid: Cátedra, 2002. 13-38. Print.
- De la Selva, Mauricio. "Homenaje a Carlos Pellicer: Poeta de América." *Cuadernos americanos* 212 (1977): 59-106. Print.
- de la Vega, Garcilaso (El Inca). *Comentarios reales*. 4<sup>th</sup> ed. Intro. by José de la Riva-Agüero. México, D.F.: Porrúa, 2000. Print.
- de las Casas, Bartolomé. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Ed. André Saint Lu. 14th ed. Madrid: Cátedra, 2005. Print.

- del Casal, Julián. "La agonía de Petronio." *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Ed. José Olivio Jiménez. 4th ed. Madrid: Hiperión, 1994. 121-22. Print.
- Espinosa Altamirano, Horacio. "La experiencia del viaje en Carlos Pellicer." *Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público* 274 (Julio 1963): 16-17. Print.
- Fernández Cozman, Camilo. *El cántaro y la ola: Una aproximación a la poética de Octavio Paz*. Lima, Perú: Asamblea Nacional de Rectores, 2004. Print.
- Fernández Retamar, Roberto. "Para leer a Vallejo." *Antología personal*. México: Siglo XXI, 2007. 149-58. Print.
- . "Para una teoría de la literatura hispanoamericana." *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. 1st complete ed. Bogotá, Colombia: Instituto Caro y Cuervo, 1995. 74-87. Print.
- . "Situación actual de la poesía hispanoamericana." *Antología personal*. México: Siglo XXI, 2007. 89-107. Print.
- . "Sobre la vanguardia en la literatura latinoamericana." *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. 1st complete ed. Bogotá, Colombia: Instituto Caro y Cuervo, 1995. 154-59. Print.
- . *El son de vuelo popular*. La Habana, Cuba: Instituto Cubano del Libro, 1972. Print.
- Ferrari, Américo. "César Vallejo entre la angustia y la esperanza." Introduction. *César*

- Vallejo: Obra poética completa*. Ed. Américo Ferrari. 2nd ed. Madrid: Alianza, 1983. 9-55. Print.
- Forster, Merlin H., and David Laraway. *Árbol de imágenes: Nueva historia de la poesía hispanoamericana*. U of Mississippi Romance Monographs, 2007. Print.
- Gamboa, Rubén Antonio. "La poesía de Carlos Pellicer: Búsqueda de la consubstancialidad." Diss. Tulane U, 1967. *DAI* 28.7A (1968): 2681-A. Print.
- García Barragán, Elisa. "Carlos Pellicer: La mirada prehispánica." *Los contemporáneos en el laberinto de la crítica*. Eds. Rafael Olea Franco & Anthony Stanton. México: El Colegio de México, 1994. 97-105. Print.
- García García, Sonia, ed. "José Emilio Pacheco." *Antología de la poesía hispanoamericana moderna*. Ed. Guillermo Sucre. Vol. 2. Caracas, Venezuela: Monte Avila, 1993. 727. Print.
- Garibay K., Ángel María. *Historia de la literatura náhuatl*. 2nd ed. México: Porrúa, 1971. Print. 2 vols.
- . *Poesía náhuatl*. México: UNAM, 1965. Print. 3 vols.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Trans. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989. Print.
- González Vigil, Ricardo. *Leamos juntos a Vallejo: Los heraldos negros y otros poemas juveniles*. Vol. 1. Lima, Perú: Banco Central de Reserva del Perú, 1988. Print.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe. *El primer nueva corónica y buen gobierno*. 3<sup>rd</sup> ed. Eds. John

- V. Murra & Rolena Adorno. México, D.F.: Siglo XXI, 1992. Print.
- Guzmán, Jorge. *Tahuashando: Lectura mestiza de César Vallejo*. 2nd ed. Santiago, Chile: LOM, 2000. Print.
- Ibáñez Langlois, José Miguel. *Rilke, Pound, Neruda: Tres claves de la poesía contemporánea*. Madrid: Rialp, 1978. Print.
- Juan-Navarro, Santiago. *Archival Reflections: Postmodern Fiction of the Americas (Self Reflexivity, Historical Revisionism, Utopia)*. Cranbury, NJ: Associated UP, 2000. Print.
- Lanz, Juan José. *Temas principales en Los heraldos negros: César Vallejo en su Obra poética (Comentarios de sus poemas)*. Bilboa, Spain: Laida, 1990. Print.
- Lara, Jesús. *Diccionario qhëshwa-castellano*. 2nd ed. La Paz: Los Amigos del Libro, 1978. Print.
- . *La poesía quechua*. México: Fondo de Cultura Económica, 1947. Print.
- Larrea, Juan. *Al amor de Vallejo*. Valencia: Pre-Textos, 1980. Print.
- Leiva, Raúl. "Entonces, comenzó a reinar el azoro." *Palabra en el tiempo: Obra poética*. Guatemala: U de San Carlos de Guatemala, 1975. 383-422. Print.
- . "Escribo en español." *Palabra en el tiempo: Obra poética*. Guatemala: U de San Carlos de Guatemala, 1975. 155-57. Print.
- . *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*. México: UNAM, 1959. Print.
- . *Oda a Guatemala y otros poemas*. Guatemala: Saker-Ti, 1953. Print.
- León-Portilla, Miguel, ed. *El reverso de la conquista*. México, D.F.: Joaquín Mortiz, 2001.

Print.

---. *Tiempo y realidad en el pensamiento maya: Ensayo de acercamiento*. UNAM, 1968.

Print.

---. *Visión de los vencidos: Relaciones indígenas de la conquista*. 11th ed. México: UNAM, 1987. Print.

Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. 3rd ed.

Caracas, Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007. Print.

Miller, Mary, and Karl Taube. *The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya: An*

*Illustrated Dictionary of Mesoamerican Religion*. NY: Thames and Hudson, 1993. Print.

Miró, Emilio. "Poesía de la esperanza: de *Tercera residencia* a *Canto general*." *Ínsula* 330

(1974): 4. Print.

Montes, Hugo. *Para leer a Neruda*. 2nd ed. Santiago, Chile: Cuarto Propio, 1997. Print.

Mullen, Edward J. *Carlos Pellicer*. Boston, MA: Twayne, 1977. Print.

---. "Motivos precolombinos en la poesía de Carlos Pellicer." *Explicación de Textos Literarios* 3

(1974): 51-57. Print.

Murray Gross, Stuart. "¿Hay reflejos políticos y sociales en la poesía guatemalteca

contemporánea?" *Hispania* 32.4 (1949): 453-59. Print.

Neruda, Pablo. *Canto general*. Ed. Enrico Mario Santí. 4th ed. Madrid: Cátedra, 1997. Print.

Neves, Eugenia. *Pablo Neruda: La invención poética de la Historia*. Santiago, Chile: RIL,

2000. Print.

- Olivera-Williams, María Rosa. "Las series III, IV y V del *Canto general*." *Texto crítico* 22-23 (1981): 134-62. Print.
- Ortega, Julio. *La teoría poética de César Vallejo*. Austin, TX: Del Sol, 1986. Print.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar: Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación*. Ed. María Fernanda Ortiz Herrera. Madrid: EditoCubaEspaña, 1999. Print.
- Pabón, Francisco. "Gravitación de lo indígena en la poesía de Carlos Pellicer." *Diss.* Rutgers U, 1969. Print.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia*. 3rd ed. Barcelona: Seix Barral, 1981. Print.
- . *El laberinto de la soledad, Posdata y Vuelta a El laberinto de la soledad*. 3rd ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1999. Print.
- . "Literatura de fundación." *Puertas al campo*. Barcelona: Seix Barral, 1972. 15-21. Print.
- . *Obras completas*. 2nd ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1997. Print. 14 vols.
- . *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral, 1971. Print.
- . "Poesía en movimiento." Preface. *Poesía en movimiento: México, 1915-1966*. 1st ed. México: Siglo XXI, 1966. 3-34. Print.
- Pellicer, Carlos. *Poesía completa*. Eds. Luis Mario Schneider & Carlos Pellicer López. México: El Equilibrista, 1996. Print. 3 vols.
- Pérez, Alberto Julián. "La visión de la historia colonial en la poesía neo-épica postvanguardista:

- Ernesto Cardenal.” *Alba de América* 9 (1991): 197-203. Print.
- Prince, Gerald. Foreword. *Palimpsests*. By Gérard Genette. Trans. Channa Newman & Claude Doubinsky. Lincoln, NB: U of Nebraska P, 1997. ix-xi. Print.
- Restall, Matthew. *Los siete mitos de la conquista española*. Trans. Marta Pino Moreno. Madrid: Paidós, 2004. Print.
- Rivera-Rodas, Óscar. *Cinco momentos de la lírica hispanoamericana: Historia literaria de un género*. La Paz: Instituto Boliviano de Cultura, 1978. Print.
- . “Humanismo e imaginación simbólica en la cultura colonial andina.” *La producción simbólica en la América Colonial*. Ed. José Pascual Buxó. México: UNAM, 2001. 499-516. Print.
- . “La lengua hispanoamericana ante el nuevo milenio.” *Anales de la Academia Boliviana de la Lengua correspondiente de la Real Española*. Vol. 21. La Paz, Bolivia, 2006. 215-37. Print.
- . *La modernidad y la retórica del silenciarse*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2001. Print.
- . “Modernidad y postmodernidad literarias en Hispanoamérica.” *Conjuntos: Teorías y enfoques literarios recientes*. Comp. Alberto Vital. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. 447-69. Print.
- . *La modernidad y sus hermenéuticas poéticas: Poesía boliviana del siglo XX*. La Paz, Bolivia: Ediciones Signo, 1991. Print.
- . *La poesía hispanoamericana del siglo XIX: del romanticismo al modernismo*. Madrid:

- Alhambra, 1988. Print.
- . "La primera época en la poesía de Pellicer." *Texto crítico* 26-27 (1983): 150-58. Print.
- . "Semiótica de la manipulación en el discurso colonial." *Acciones Textuales* 4-5 (1993): 87-124. Print.
- Rodríguez, Víctor M. "Entre la lírica y la épica: La poesía enciclopédica de Pablo Neruda, Jorge Enrique Adoum y Ernesto Cardenal." Diss. Brown U, 1993. Print.
- Rodríguez H., María Elia. "La reescritura de una escritura: 500 años de historia en un poemario americano." *Káñina* 18 (2): 43-57. Print.
- Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. NY: Routledge, 2006. Print.
- Santí, Enrico Mario. Introducción. *Canto general*. By Pablo Neruda. 4th ed. Madrid: Cátedra, 1997. 13-94. Print.
- Seed, Patricia. "'Are These Not Also Men?': The Indian's Humanity and Capacity for Spanish Civilisation." *Journal of Latin American Studies* 25.3 (1993): 629-52. Print.
- . "Failing to Marvel: Atahualpa's Encounter with the Word." *Latin American Research Review* 26 (1991): 7-32. Print.
- Sicard, Alain. *El pensamiento poético de Pablo Neruda*. Madrid: Gredos, 1981. Print.
- Sobrevilla, David. *César Vallejo: Poeta nacional y universal y otros trabajos vallejianos*. Lima, Perú: Amauta, 1994. Print.
- Sola, María Magdalena. *Poesía y política en Pablo Neruda: Análisis del Canto general*. Puerto Rico: U de Puerto Rico P, 1980. Print.

- Townsend, Camila. "Burying the White Gods: New Perspectives on the Conquest of Mexico." *American Historical Review* 108 (2003): 659-87. Print.
- Vallejo, César. *Los heraldos negros*. 2nd ed. Ed. René de Costa. Madrid: Cátedra, 2002. Print.
- Veas Mercado, Fernando. "*Canto general*: La ideología y su proyección imaginaria: La epopeya actual." *Revista de crítica latinoamericana* 21-22 (1985): 59-74. Print.
- Villegas, Juan. *Estructuras míticas y arquetipos en el Canto general de Neruda*. Barcelona: Planeta, 1976. Print.
- . "Mito e historia: Claves del *Canto general* de Neruda." *Pacific Coast Philology* 11 (1976): 85-88. Print.
- Villoro, Luis. "De la función simbólica del mundo indígena." *Fuentes de la cultura latinoamericana*. Ed. Leopoldo Zea. Vol. 2. México: Fondo de Cultura Económica, 1995. 428-36. Print.
- Vitier, Cintio. "Notas en el centenario de Vallejo." *Casa de las Américas* 189 (1992): 7-13. Print.
- Westheim, Paul. *The Art of Ancient Mexico*. Trans. Ursula Bernard. Garden City, NY: Doubleday, 1965. Print.
- Yurkiévich, Saúl. "Mito e historia: Dos generadores del *Canto general*." *Revista iberoamericana* 39 (1973): 11-33. Print.

## **Vita**

Jason Lee Pettigrew was born in Morristown, Tennessee in 1979. He attended Carson-Newman College in Jefferson City, Tennessee, where he completed his Bachelor's Degree in English and Spanish in 2001. After graduation, he taught high school Spanish in the Knox County Public School System. In 2004, Jason began working on his Master's Degree in Spanish, and in 2009, he completed his Ph.D. in Modern Foreign Languages and Literatures at the University of Tennessee. Jason and his wife Guillermina Hernández currently live in Knoxville, Tennessee.