



El destino del Inca Garcilaso en el cuento hispanoamericano

por Vicente Cervera Salinas

En el volumen monográfico sobre el cuento hispanoamericano coordinado por Enrique Pupo Walker, el crítico anota la importancia que tuvieron las crónicas de Indias en su calidad de extensos relatos dentro de los cuales era factible aislar o acotar textos de naturaleza autónoma, dotados de cohesión e independencia en relación al contexto donde se insertaban. Estas interpolaciones narrativas – reconocibles en el decurso del relato completo y amplio de los sucesos recogidos en una crónica – tendrán una función no solamente anecdótica o testimonial como referentes históricos o documentos del gran tejido cronístico, sino que, al decir de Pupo Walker, cobran asimismo un valor particular en el origen del género “cuento” netamente hispanoamericano. Según esta teoría, la génesis del género cuento en la América hispánica no señalaría las mismas fuentes que determinaron la difusión del cuento popular en la Europa de la Baja Edad Media y de comienzos del Renacimiento. Como todos sabemos, en España el inicio del cuento popular estuvo así vinculado a las tradiciones orientales y las colecciones de procedencia persa, en textos escritos en lengua árabe que fueron agrupados tras su traducción al castellano, en compilaciones tales como el *Sendebâr* o el *Calila e Dimna*.

Sería, pues, el vasto y difuso corpus cronístico indiano el caldo de cultivo en que el cuento hispanoamericano hallaría gestación. Se trata de textos autónomos que son identificados de manera obvia y clara por los lectores de las Crónicas por su aparición interpolada en el conjunto de la narración cronística con una finalidad varia y distinta



según se tratase del cronista de turno o de la ejemplificación que el episodio pudiera comportar. “Los que distingo en estos términos” – señala a propósito de su definición Pupo Walker –

suelen ser fragmentos que brotan de una situación límite y que a menudo poseen una sorprendente coherencia expositiva. De ordinario suelen ser segmentos de estructuración presurosa y que se proyectan más allá de las concatenaciones enumerativas inherentes al discurso histórico. (1995: 56)

Además, como características complementarias a estos textos, se anota la presencia de “un enunciado que amplifica, con otros recursos expresivos, el programa testimonial de la historia”, que adquiriría singular eficacia cuando dichos relatos se desprendían “de instancias iluminadas por la facultad creativa del narrador” más la constancia de una reflexión crítica inherente a ciertos ejemplos donde se observa la capacidad de “soliviantar el discurso fácilmente aseverativo de la historia.” (Pupo Walker 1995: 56-57). Como cabe deducir, peculiaridades como la “coherencia expositiva” son determinantes para aislar esa naturaleza de género propio e independiente, desvinculado de un contexto aglutinador, pero también el carácter reconocible de la “facultad creativa del narrador” permite reconocer planteamientos meta-históricos en sus formulaciones expresivas. Es decir, el rasgo distintivo literario corroboraría su condición específica en un contexto predominantemente historiográfico. En la pareja conceptual Literatura-Historia que, como sabemos, está en la misma base del nacimiento del texto hispanoamericano, estos relatos interpolados, y de carácter muchas veces anecdótico, revelan el nacimiento de un género propio y alejado de los referentes españoles y europeos en su proceso y devenir: el cuento hispanoamericano.

Ejemplos de esta serie son atraídos por Pupo Walker y han sido objeto de estudio de numerosos críticos del mundo colonial, como Raquel Chang-Rodríguez, David Lagmanovich o Emilio Carilla, entre otros. Entre su enumeración cabría citar las aventuras de Enriquillo, cacique de los taínos, de la *Historia de Indias* del padre Bartolomé de las Casas así como determinados episodios sobre naufragios recogidos por Gonzalo Fernández de Oviedo en su *Historia general y natural de las Indias* (1535), y también narraciones o incidentes que Álvaro Núñez Cabeza de Vaca inserta en sus *Naufragios* (1542) o las “variadísimas narraciones que contiene(n) *El carnero* (1637) de Juan Rodríguez Freyle” (Pupo Walker 1995: 57-58). Entre este vario y delicioso corpus de textos, de “cuentos”, interpolados en la crónica no podían faltar los que el Inca Garcilaso de la Vega inserta en las dos partes de sus *Comentarios reales*.

Entre los que suelen citarse, destaca el relato de las aventuras y desventuras del náufrago Pedro Serrano, de la primera parte, libro II, cap. VIII de la magna obra del Inca, y también el episodio histórico aislado y poetizado (en el sentido aristotélico del término) por su pluma referido a “La venganza de Aguirre”, que incluye el Inca en la segunda parte, libro II, caps. XVII y XVIII. Este último relato es, según Pupo Walker, el que “dramatiza con mayor efecto el marco incesante de discordia y violencia” propio de la segunda parte de la obra, constituyéndose en narración que “rebaso, con mucho,



a la casual intención epigramática que a menudo abunda en la anécdota pasajera, o el testimonio ocasional" (1995: 67). Relativo al cuento de Pedro Serrano, ha sido felizmente interpretado como un antecedente de la novela de aventuras, propia también de la literatura italiana del XVI y la española del XVII y que proliferará en el siglo XVIII inglés, y también definido como el "Robinson Crusoe americano" (Carilla, Apud. Roses 2011: 523), asociación que ya fuera señalada por Aurelio Miró Quesada (1994: 238).¹ En todo caso, su lectura nos revela que este cuento incorpora los elementos tópicos constitutivos del imaginario de América, que merece la pena enumerar como resumen del relato, pero también como génesis de toda una cosmovisión. Destacaríamos así secuencias y temas de su morfología como: el viaje en barco, el naufragio, el hallazgo de la isla, la descripción del *locus amoenus* americano con sus instancias utópicas y fantásticas incluidas, la fundación de un territorio, la colonización, la soledad, la aparición del "otro", la lucha encarnizada, el hermanamiento, el rescate, el regreso al Viejo Mundo, la fama maravillosa del indiano, la imagen prototípica del caballero salvaje americano, el relato de aventuras y la creación de una toponimia particular para la geografía americana, en este caso el de la Isla Serrana, que tomaría precisamente su nombre del náufrago que a sus costas arribó, tal como es referido magistralmente por el Inca.

La magistral construcción de los personajes del texto ha sido subrayada por Joaquín Roses, indicando que es en dicha caracterización donde "el Inca revela toda su maestría" (2011: 537). La transformación física del personaje, objeto de atención extraordinaria del Inca como literato, "nos recuerda parcialmente la sobrecogedora metamorfosis de Álvaro Núñez" en sus *Naufragios*, según Roses (2001: 537), pero en el caso de Garcilaso la grandeza expresiva de su cuento estriba también en el hallazgo del personaje contrapunto, el otro náufrago. Por esta vía, "el Inca – que ha reiterado su gusto renacentista por la dualidad en el nivel expresivo del relato – eleva esa categoría a principio constructivo e ideológico, en consonancia con sus dos linajes, en coherencia con sus dos tradiciones" (Roses 2001: 537).

En todo caso, estos relatos ilustrarían la presencia de esos cuentos o "casos históricos", referentes a episodios de la Conquista, que incorpora el Inca en su gesta literario-historigráfica que son los *Comentarios reales*. Dichos "casos" no serían, empero, los únicos elementos que constatarían la presencia de "cuentos" americanos en el ínterin de la narración extensa, pues, como también estableció Pupo Walker en su monográfico *Historia, creación y profecía en los textos del Inca Garcilaso de la Vega* (1982: 159), cabe también atender a un concepto afín y complementario que aparece en sus *Comentarios*: el de "fábulas históricas". Se trata de breves episodios procedentes en este caso de la propia cultura ancestral incaica, que recoge el Inca para honra de su progenie imperial americana y asimismo reproduce a modo de relatos breves y autónomos. Relatos donde también reconocemos el origen del cuento hispanoamericano como raíz autóctona desvinculada del aporte colonial. A este corpus específico se refiere en otro trabajo Pupo Walker como "las preciosas fábulas

¹ Joaquín Roses incorpora una importante lista bibliográfica referida al episodio de Pedro Serrano, con trabajos de Julián Marías, Ciro Alegría o Estuardo Núñez (Roses 2001: 532).



etiológicas que el Inca Garcilaso reelabora al iniciar sus *Comentario reales*" (1995: 57), en especial en el Libro II, cap. 23 de la Primera Parte de la obra.

También Mercedes Serna, en el prólogo a su edición de los *Comentarios reales* se detiene en la descripción de estas "fábulas historiales" de procedencia oral, que el Inca Garcilaso de la Vega recabó de diversos testimonios procedentes del acervo popular que habían llegado hasta su tiempo y que se remontaban principalmente a los relatos fundacionales del Tahuantinsuyu, bien desde una perspectiva cosmogónica como desde instancias teogónicas y mitológicas. "Los cuentos" – señala Serna –

fueron el género mejor cultivado por los quechuas e incas, pues toda su cultura corresponde a un proceso de oralidad – memorización, anonimato, difusión a través de la palabra – y Garcilaso puede transmitirlos, recrearlos y justificarlos, pues los ha recibido de buena fuente: sus parientes que vivieron al final de un imperio. (Serna 2000: 46)

Se trata, pues, de esta segunda vertiente que atañe al origen distintivo del cuento hispanoamericano, en relación al comportamiento histórico del mismo género en el Viejo Mundo. El Inca Garcilaso, en este sentido, no sólo fungiría como autor de los primeros relatos extraíbles del gran fresco narrativo colonial, sino que además, en su calidad de autor mestizo de las letras hispánicas, merece el honor de convertirse en un auténtico archivo literario de la tradición cuentística que la tradición incaica había compendiado y que sin su específica labor memorialista podría haber desaparecido con las ruinas del imperio. Como muy bien explica Serna, este corpus literario "formado por narraciones o cuentos prehispánicos habría nacido tras plantearse su sociedad cuestiones fundamentales, de tipo religioso, filosófico o etiológico" y eran respuestas a modo de relatos independientes, a "preguntas de carácter mítico o mágico", poseyendo en fin una "intención moralizante, pedagógica" o de carácter político y pragmático, respondiendo también a funciones "de intereses del estado, como ocurrió con algunas crónicas" (Serna 2000: 46).

Cabría ilustrar este procedimiento antropológico-literario del Inca revisando el capítulo XVIII del Primer Libro, primera parte, que versa específicamente "De Fábulas historiales del origen de los Incas". Allí, Garcilaso rescata algunas de estas unidades mitológicas, literaturizando su contenido. Así sucede con el reparto del mundo "en cuatro partes" regidas por los cuatro primeros "Reyes" incaicos con la subsiguiente formación del Tahuantinsuyu y la fundación del Cozco, hacia el septentrión, por parte de Manco Capac (Vega 2000: 148). De modo tan sutil como pragmático, Garcilaso, el Inca, se apresta a plantear comparaciones entre las fábulas historiales de los Incas y otras determinadas unidades mitológicas que, como buen humanista del Renacimiento, conocía. Así para justificar lo curioso o risible de ciertos aspectos contenidos en las fábulas o cuentos incaicos, procede a citar referencias del Viejo Mundo, como el mito clásico grecolatino de Deucalión y Pirra, fábulas tan "dignas de risas" (148), a su parecer, o más incluso que las que él compendia en su obra procedentes del mundo incaico. En otras ocasiones los modelos no proceden del legado clásico sino de los textos sagrados bíblicos, como cuando comenta la curiosa



coincidencia que algunos españoles hallaban entre este legado prehispánico y relatos del Antiguo Testamento como el Diluvio Universal y la historia de Noé, aunque en este sentido Garcilaso opta por la prudencia y la cautela:

otros pasos de la una fábula y de la otra quieren semejar a los de la Sancta Historia, que les parece que se semejan. Yo no me entremeto en cosas tan hondas; digo llanamente las fábulas historiales que en mis niñeces oí a los míos; tómelas cada uno como quisiere y deles el alegoría que más le cuadrare. (Vega, 2000: 150)

Es importante, desde mi punto de vista, reparar en el sintagma utilizado por el Inca para profundizar en el concepto que maneja y que tanta trascendencia tendrá en la historia del cuento, y de la prosa de ficción en general, hispanoamericana posterior. Con “fábula historial” entramos en una categoría retórica que podría parecer en cierto modo paradójica, a modo de un oxímoron de naturaleza antropológica, pues si “fábula” remite al carácter oral de los hechos referidos y a su origen legendario y mitológico, es decir, no necesariamente veraz, el adjetivo pospuesto, “historial”, introduce claramente la veta discursiva más racionalista y, por decirlo así, occidental y europea en el concepto. Fábulas historiales serían, así pues, los cuentos o relatos que la tradición fatiga en su acervo popular y el tiempo cataloga como manifestación cultural, siendo su origen posiblemente histórico o legendario pero modificado por la imaginación arcana y el legado mitológico. Por esta razón, en muchas ocasiones a lo largo de los *Comentarios reales* el Inca Garcilaso se preocupa de inclinar la balanza de su formación hacia el lado racionalista, tamizando de explicaciones humanistas el propio legado popular. El hecho de que el origen de estas fábulas sea oral se vincula con la ausencia de escritura de los Incas, pero Garcilaso también presta especial interés al modo de transmisión, como sucede cuando alude a la pervivencia de los sucesos históricos. En este sentido son muy importantes en su crónica las alusiones a figuras emblemáticas de la cultura inca como la de los “quipucamayus”, los indios que tomaban de memoria las pláticas y razonamientos recogidos de batallas y embajadas reales, que las cuerdas o quipus empleados como fórmulas mnemotécnicas tan sólo podían referir por alusión semiótica, o los “amautas”, filósofos y sabios que “tenían cuidado” en poner en prosa, es decir, en organizar a modo de relatos coherentes dichas fábulas orales, posibilitando así que su transmisión fuese coherente y lo más literal posible, a pesar de su endeble naturaleza de oralidad, como establece el autor en el capítulo IX del Libro Sexto (en la Primera parte de los *Comentarios*).²

² En referencia a la ausencia de escritura, refiere el Inca en capítulo mencionado: “Para remedio de esta falta, tenían señales que mostraban los hechos historiales o hazañosos o haber habido embajada, razonamiento o plática, hecha en paz o en guerra. Las cuales pláticas tomaban los indios quipucamayus de memoria, en suma, en breves palabras, y las encomendaban a la memoria, y por tradición las enseñaban a los sucesores, de padres a hijos y descendientes principales y particularmente en los pueblos o provincias donde habían pasado, y allí se conservaban más que en otra parte, porque los naturales se preciaban de ellas. También usaban de otro remedio para que sus hazañas y las embajadas que traían al Inca y las respuestas que el Inca daba se conservasen en la memoria de las gentes, y es que los *amautas*, que eran los filósofos y sabios, tenían cuidado de ponerlas en prosa, en



De este modo, en el capítulo referido al “Testamento y muerte del Inca Manco Capac” (parte I, libro I, cap. XXV) hallamos este singularísimo proceso mental que de manera clara perfila la personalidad humana y también literaria del Inca Garcilaso de la Vega, y en donde finalmente se vuelve a aludir al carácter mítico y legendario, es decir, no estrictamente “histórico” (al menos en el sentir humanista del término, que Garcilaso también poseía) de su “fábulas”. Hay un momento dado en que aprovecha el autor para transvasar, “transcultural” diríamos sirviéndonos de una terminología muy cara a Ángel Rama, los contenidos de la cultura incaica (de naturaleza fabulosa) a la propiamente europea que adopta el Inca en su formación. Se trata de la explicación que precisa dar al mito de los primeros incas como hijos del Sol, sus descendientes naturales, y la historia de la fundación del imperio por Manco Capac y su hermana y esposa. Merece la pena reproducir el pasaje para entender este proceso de transferencia cultural, donde la fábula historial se convierte en un asunto filosófico cabalmente racionalizado:

Lo que yo, conforme a lo que vi de la condición y naturaleza de aquellas gentes, puedo conjeturar del origen de este príncipe Manco Inca, que sus vasallos, por sus grandezas, llamaron Manco Capac, es que debió de ser algún indio de buen entendimiento, prudencia y consejo, y que alcanzó bien la mucha simplicidad de aquellas naciones y vio la necesidad que tenían de doctrina y enseñanza para la vida natural, y con astucia y sagacidad, para ser estimado, fingió aquella fábula, diciendo que él y su mujer eran hijos del Sol, que venían del cielo y que sus padres los enviaba para que doctrinasen y hiciesen bien a aquellas gentes. Y para hacerse creer debió de ponerse en la figura y hábito que trujo, particularmente las orejas tan grandes como los Incas las traían [...] Y como con los beneficios y honras que a sus vasallos hizo confirmase la fábula de su genealogía, creyeron firmemente los indios que era hijo del Sol venido del cielo y lo adoraban como tal, como hicieron los gentiles antiguos con ser menos brutos, a otros que les hicieron semejantes beneficios. (Vega 2000: 162-163)

Obsérvese que el contenido neto de la “fábula historial” sobre el origen de los primeros reyes Incas como hijos del sol queda reducido, o transformado al menos, en una “ficción”, un suceso fingido que el historiador (ahora sí imbuido de lleno en su papel de historiador humanista) desmenuza como un pensador racionalista. De la fábula a la ficción, y de la ficción de nuevo a la fábula, como se observa al final del capítulo, donde de nuevo el Inca retoma la sustancia imaginativa de los primeros cuentos hispanoamericanos: “he dicho esto” – afirma - “porque ni los Incas de la sangre real ni la gente común no dan otro origen a sus Reyes sino el que se ha visto en sus fábulas historiales, las cuales se semejan unas a otras, y todas concuerdan en hacer a Manco Cápac primer Inca” (Vega 2000: 163).

cuentos historiales, breves como fábulas, para que por sus edades los contasen a los niños y a los mozos y a la gente rústica del campo, para que, pasando de mano en mano y de edad en edad, se conservasen en la memoria de todos” (Vega 2000: 348).



Es decir, de la fábula como origen del cuento hispanoamericano, a la ficción, a las ficciones, a los cuentos ya no de procedencia oral y contenido mitológico, sino de clara autoría y construcción planificada racionalmente, si bien su contenido pueda ser inventado o fantaseado por su creador. Así, la historia del cuento hispanoamericano parece tener en el Inca Garcilaso un clarísimo fundador, no sólo en la recuperación de las antiguas fábulas sino también en el proceso evolutivo desde el imaginario mítico al diseño más o menos racionalizado, aunque sin soltar totalmente en su historia las amarras de su condición prehispánica, de su sustrato nativo, como vemos en tantos cuentos o leyendas del siglo XX, como las de Miguel Ángel Asturias, Gabriel García Márquez o Carlos Fuentes.

Es curioso que, en el decurso histórico del cuento hispanoamericano, nos encontremos con un autor que recreará la figura del Inca Garcilaso para insistir en su doble naturaleza personal, su calidad no sólo de mestizo de sangre y espíritu, sino también algo menos trillado por la crítica garcilasista: la dualidad de su destino; una polaridad establecida de un modo sutil en su concepción narrativa y, al mismo tiempo, deslumbrante y de gran plasticidad estilística en su faceta descriptiva. Me refiero al argentino Manuel Mujica Láinez, que en 1934, concretamente el día 17 de junio, publica en el diario porteño *La Nación* su cuento "El Inca Garcilaso de la Vega o el conquistador conquistado", relato donde Mujica atiende a la personalidad histórica del personaje pero también a su figura y su faceta como sujeto de un retrato más o menos pictórico, procedimiento común en la técnica narrativa del autor de *Bomarzo*.

El autor, que contaba con apenas veintitrés años cuando publicó este relato, había comenzado un par de años antes su colaboración periódica con *La Nación*, y en su mismo destino todavía estaba bastante lejos la escritura de las novelas que con el tiempo le otorgarían fama internacional. Frescos históricos ambientados en Argentina, como *La casa* (1954) o *Invitados al Paraíso* (1957), o en etapas centrales de la historia europea, *Bomarzo* (1962), *El unicornio* (1965) o *El laberinto* (1974) lo convertirán con el tiempo en un referente de la escritura memorialista y de viva plasticidad en las recreaciones históricas, siguiendo de algún modo el camino que Gómez Suárez de Figueroa, el que sería con el tiempo llamado Inca Garcilaso de la Vega, abriría con su crónica indiana.

Será precisamente en la última novela citada de Mujica Láinez, *El laberinto*, ambientada en la España del Barroco, donde haga su aparición el Inca Garcilaso convertido en un personaje de la fábula. Se trata de un episodio de la novela ubicado en Sevilla, ciudad a la que llegará el narrador protagonista, el pícaro Ginés de Silva, antes de embarcar rumbo a América convertido en capitán conquistador ya en la decadencia imperial de Felipe IV, después de haber sido retratado en Toledo por El Greco en su famoso óleo "El entierro del conde de Orgaz".

Entre las aventuras de esta "autobiografía ficticia" (González Ariza 2001: 186),³ nos interesa en este punto rescatar el momento concreto en que hace su aparición el

³ "Entre palacios de piedra, que proclamaban la nobleza de viejas estirpes en sus blasones y pergaminos, el Greco levanta su taller y acoge al niño Ginés de Silva, hidalgo pobre y narrador protagonista de la fábula. la singularidad del personaje está basada en la nobleza de su estirpe, en su



Inca Garcilaso. Aparecerá descrito por el escritor argentino, desde la óptica narrativa de Ginés de Silva, en una escena del capítulo "El vendedor de pájaros" (de la primera parte de la novela) en que el protagonista servía como criado a la mesa del caballero sevillano Canónigo Baldoví y Figueroa. En efecto, allí aparecerá el Inca Garcilaso como un "señor singularísimo" de una "cincuenta años", "de mediana estatura, magro, anguloso, de ancha frente, el rostro trigueño, el pelo castaño que en las sienas comenzaba a blanquear" (Mujica Láinez 2003: 184). Sus ojos oscuros e indagadores así como su atuendo ("un traje entre civil y talar, negro, que dejaba aparecer, sobre la albura de la camisa, un breve borde rojo") despertará el interés de Ginés de Silva, provocándole gran intriga su tipo, que "no correspondía nítidamente a ninguna de las provincias hispanas" (Mujica Láinez 2003: 184). Desvelada su procedencia indiana y mestiza, será su progenie sintetizada magistralmente por el narrador de Mujica en los siguientes párrafos:

Mestizo, sí, más de real estirpe. Llamábase Garcilaso de la Vega o, con más fidelidad y por darle su extraño título completo, el Inca Garcilaso de la Vega y, de acuerdo con Baltasar, quien lo tenía de su amo, era hijo bastardo de un caballero de Badajoz y de una princesa del Cuzco, ciudad donde el propio Garcilaso había nacido. Vivía en Montilla, cerca de Córdoba, entregado a trabajos históricos. Había dedicado, no hacía mucho, su admirable traducción de los *Diálogos de Amor*, de León Hebreo, al Rey Felipe, y en la actualidad preparaba un vasto estudio, titulado *La Florida*, sobre la expedición del Adelantado Hernando de Soto a esa región de América. (Mujica Láinez 2003: 185)

Este procedimiento, tan habitual en la narrativa de Mujica Láinez, donde un personaje histórico es descrito en pormenor y atraído al tejido explícito de la ficción, interesa en este punto porque sucede en un momento de la vida del Inca en que se halla próximo a la redacción de la que se convertirá en obra cumbre de las letras hispánicas, proyecto que recoge el argentino concatenando precisamente con las palabras que el Inca dejase escritas en el magnífico prólogo de su traducción al texto neoplatónico de León Hebreo, donde participaba en su Dedicatoria a su "Sacra Católica Real Majestad" don Felipe II su propósito de

tratar sumariamente de la conquista de mi tierra, alargándome más en las costumbres, ritos y ceremonias de ellas, y en sus antiguallas, las cuales, como

ascendencia artística: vinculado a Miguel de Cervantes por la línea materna, a través de la figura de Constanza de la Huerta, la madre ficticia del héroe y la protagonista de la novela ejemplar *La ilustre fregona*. Pero esa procedencia, que era ya signo de aristocrática grandeza [En lo que a mí respecta, el hecho de que lo iluminara a Cervantes puede más que la más rancia ejecutoria, y si me dieran a escoger entre los pergaminos de Doña Aldonza de Silva, querida del rey Don Alfonso IX, y las páginas escritas por el autor de *Don Quijote de la Mancha*, fácilmente inferirás, Lector, cuáles mandaría yo esculpir en la puerta de mi casa, para honra de los míos], queda reafirmada en la excelsitud que otorgaban los pinceles del Greco, y aquel niño se engrandecía al servir de modelo del cuadro de *El entierro del conde de Orgaz*. Justamente, era el paje de la antorcha que aparece junto a los absortos caballeros que contemplan el cuerpo sin vida del noble santificado" (González Ariza 2001: 186-187).



propio hijo, podré decir mejor que otro que no lo sea, para gloria y honra de Dios
Nuestro Señor (Vega 1947: 12-13)

según dejara firmado en Montilla a 16 de enero de 1586. De manera análoga procede el narrador de Mujica Láinez, que recupera la figura del Inca en fechas similares, mediante el artístico manejo del estilo indirecto libre que su personaje expresa en este episodio de la novela donde queda manifiesto el proyecto de escritura de los *Comentarios reales*, proyecto que “ya entonces preocupaba al Inca, como dejó traslucir en su conversación” y que, emprendería -dice el narrador utilizando el artificio de la duda - “a partir (creo) de 1595” (Mujica Láinez 2003: 185). Es sumamente interesante el uso del modalizador verbal, dado que a lo largo de la novela, Ginés de Silva no volverá a tener noticias ni constancia de la obra del Inca Garcilaso, pero en cualquier caso, el pasaje sorprende por el hecho de haber causado tal admiración en el ánimo del narrador, hasta el punto de condicionar el curso de su destino:

Aquella noche se refirió, sucintamente, a la monarquía fuerte y bondadosa de los Incas, cuyo imperio ignoraba sus confines. Lo hizo pausadamente, introduciendo aquí y allá un vocabulario quechua, accionando apenas las manos morenas y nobles, que de tanto en tanto posaba en el raro joyel peruano pendiente sobre su pecho, y cuando trazó la escena en que el soberano Huayna Capac, moribundo, predijo la llegada de los dioses, los ojos se le empañaron de lágrimas y también se empañaron los míos, que casi derramé el vino sobre el mantel. Nuestro encuentro fugaz me afianzó en la idea, brotada del vendedor de pájaros, de hacer culminar mi destino en la tierra de los señores del Perú, donde una tradición guerrera milenaria se añadiría al esplendor de los mitos sobrecogedores. (Mujica Láinez 2003: 186-187)

Y será precisamente el destino del Inca Garcilaso el que ya ocupase el centro medular del cuento de juventud del escritor argentino antes mencionado. Y es que en *El conquistador conquistado* se produce un caso notabilísimo de recreación histórica mediante el uso de la bifurcación de planos existenciales. La plasticidad del relato, que Mujica Láinez pudo haber aprendido en la lectura de las páginas historicistas y pictóricas de Azorín (recordemos por ejemplo textos del alicantino como *Los dos Luises*, sobre los personajes de Fray Luis de León y Fray Luis de Granada), pero también de una obra de tanta repercusión en las letras argentinas como *La gloria de don Ramiro* (1908) de Enrique Larreta, fresco historicista sobre la España de comienzos del Renacimiento, donde su protagonista, el español don Ramiro, como el Ginés de Silva de Mujica Láinez, también concluirá sus días en territorio peruano.

Este temprano relato del narrador argentino resulta de gran interés para conocer, por un lado, la directriz fundamental que tomará su obra literaria, en el deseo de rescatar episodios históricos y fundar con ellos nuevas posibilidades ya en el terreno de la ficción, aunque siempre a partir de referentes reales y verídicos. Como señala Raúl Quesada en su tesis doctoral el cuento revela la deuda del autor con el pasado mítico del Nuevo Mundo ya desde su juventud, pero evidencia cierta identificación con el personaje evocado, en virtud de ese desdoblamiento, la “lucha



interior” entre la cultura americana y la europea, que genera la representación narrativa propuesta por Mujica Láinez en su retrato (Quesada 2010: 167-169). Y, de esta manera, este texto resulta también una herramienta magnífica para profundizar en la personalidad del Inca Garcilaso, a caballo entre dos mundos y dos cosmovisiones que en su ser se contraponen en un proceso dialéctico cuya síntesis final no estará ya en su persona, sino en su obra. Gómez Suárez de Figueroa, por lo tanto, será un modelo, un referente, un canon clarísimo en la formación cultural de Mujica Láinez, como cabe observar atendiendo a ese interés común en ambos escritores por zambullirse en el pasado histórico y “literaturizar”, en el sentido también de “eternizar”, la materia fungible y perecedera del acontecer temporal. No en vano obras como *Misteriosa Buenos Aires* (1950) procederán a ese rescate de los hitos que marcan la historia de una ciudad, relatados como episodios independientes (cuentos aislados) cuya lectura continua ofrece el completo devenir de la urbe porteña. También observamos el eco literario histórico-medieval y garcilasista en el título de otra colección de cuentos publicada en 1966, sus *Crónicas reales*, si bien en este caso la intención satírica, señalada con acierto por Juan Cruz, aporta una lectura también complementaria de la historia, que tiene ahora su foco de atención, su unidad geográfica en “un indeterminado país, quizá Rumanía, próximo al mar Negro.” (Cruz 2001: 22-23). De esta manera la literatura de Mujica Láinez halla en el modelo del Inca un espejo clarísimo en su vocación de escritor inclinado por la historia, pero con voluntad de estilo en su misión de rescatar motivos y antiguallas del pasado.

Como un personaje meditativo y de ánimo aún indeciso, retrata Mujica Láinez al joven Inca Garcilaso, puesto “de codos en el barandaje de su casa cuzqueña”, con los ojos entornados y escuchando “dentro de su corazón, el voceo ancestral” (Mujica Láinez 1994: 67). Será su ascendencia militar así como la necesidad de reparar la injusta situación económica a que lo rebajara su condición de bastardo tras la muerte de su padre, el capitán Garcilaso de la Vega y Vargas, los estímulos que le llevan a viajar al Viejo Mundo para litigar con la “pausada burocracia peninsular” y, más tarde, sentar plaza de soldado, viajar por Italia, aprender el toscano y distinguirse en sus lides militares “al estallar la sublevación moruna de las Alpujarras” en 1568, trocando finalmente “el militar arreo por el hábito clerical” (Mujica Láinez 1994: 76-77). Todos estos episodios conforman la primera parte del cuento de Mujica Láinez, que parte de la localización cuzqueña para desplazarse hasta la madurez del Inca en una magnífica síntesis biográfico-literaria.⁴ En ella exhibe el también joven Mujica ya sus dotes para la pintura de época, el retrato físico, la semblanza personal y la etopeya del sujeto

⁴ En su síntesis biográfica, anota Mercedes Serna: “En 1564 debió de servir en el ejército de Navarra y en Italia, y en 1568 en la campaña contra los moros rebeldes de las Alpujarras, en una intervención corta pero que le otorga el grado de capitán. [...] Hasta 1587, sin embargo, el Inca no podrá recoger la herencia que le permitiría vivir con la holgura económica suficiente como para dedicarse a escribir su obra mayor, los *Comentarios reales*. La muerte de su madre, ocurrida en 1571 pero de la que tiene noticias dos años más tarde, rompe el último lazo, el más hondo, con su patria nativa. Perdido el nombre con el que vivió toda su niñez en el Cuzco y perdido el vínculo más emotivo, le quedaría la escritura como único medio de identificación y unión con sus ascendientes y con su patria” (Serna 2010: 336-337).



evocado. Las alusiones a la pintura del Greco, en los hipotéticos retratos de los hidalgos, cortesanos y conquistadores que acompañan el séquito de Almagro y Pizarro en el Perú, aparecen como prefiguraciones plásticas de la ya citada novela *El laberinto* y parecen formular el destino "conquistador", es decir, español y europeo del personaje. Sin embargo, la segunda sección del relato funcionará en un sentido antagónico en la comprensión del sujeto, aunque de manera simétrica en cuanto a la perfecta y dual estructura del cuento, en una perfecta arquitectura de instancias cronotopológicas, "la juventud cuzqueña y la vejez cordobesa" (Caballero 2000: 41).⁵ Si en el inicio del cuento la imagen vital titubeante de Garcilaso era presentada en ese momento crítico en que su existencia había "de encauzarse con rumbo definitivo" y por ello "como quien preside un juico y presta oídos a ambas partes para luego otorgar su fallo" el personaje dejaba "hablar a los adversarios en la intimidad de su corazón" (Mujica Láinez 1994: 68), será ahora, en la segunda y última sección, cuando por fin tome conciencia definitiva de su ser.

Al igual que en la poética de Borges, el Garcilaso de Mujica Láinez parece comprender cuál es su clave, su álgebra y su centro, y pronto sabrá quién es. Se trata, a mi modo de ver, del momento más intenso y hermoso del cuento, también el más filosófico, donde la capacidad literaria asume el papel de transmitir un sentido último y cabal al curso de la historia. Esa voz de mujer propia de América irá penetrando, "tenaz y melodiosa", con cantos de "quichua gutural" (Mujica Láinez 1994: 80) en el alma madura y ya firme del Inca Garcilaso. En otro balcón, pero ahora del Viejo Mundo, en la Córdoba de los califas, asumirá por fin el escritor su condición de cronista, su destino de escritor. El conquistador que había asumido el legado paterno, reconoce la inderogable vocación incaica y americana, la voz femenina y maternal, que lo conquista al fin y determina con ello el resto de su existencia y también su lugar preeminente en la historia literaria. Manuel Mujica Láinez supo comprenderlo y transformar esa intuición en experiencia artística. Captó con gran talento el momento central de la vida de Inca Garcilaso de la Vega: "las crónicas que oyó de labios de sus familiares peruanos se agolpan en su mente", nos dice el narrador, y adentrándose en su mente, reproduce sus sensaciones: "tanta gloria, tanta belleza, peligro corren de dormir sueño de olvido. Bien pronto habrán muerto los testigos postreros. Las piedras se desmoronarán una a una. Y del que fuera Imperio del Tahuantinsuyu no restará sino una imagen de palacios desvanecidos." Es ahora, en ese preciso instante, cuando reconocemos el estremecimiento del Inca al evocar – proustianamente conquistado –

⁵ Según María Caballero, el cuento, "bien estructurado y redactado con más cuidado que otros, ganaría en eficacia si desapareciera esa "apostilla" destinada a explicar el título, ese "conquistador conquistado" (2000: 41). Aunque coincido con la autora del trabajo en su comprensión del cuento como determinación literaria del destino del Inca Garcilaso en el seno del propio destino literario del Nuevo Mundo en búsqueda de su identidad, considero que el final podría también obedecer, en esa glosa explicativa a un procedimiento literario heredado del propio autor homenajeado, el Inca, que en muchos pasajes de sus obras también concluía con explicaciones sintéticas de los asuntos referidos o, por ir un poco más lejos, de literatos posteriores y de entronque garcilasista, como el peruano Ricardo Palma, autor no ajeno al proceder histórico-literario del mismo Mujica Láinez, que literaturizó la historia del Perú, y en muchas de sus "tradiciones" solía concluir con esas codas o resúmenes explicativos de lo referido en la anécdota o cuento.



los sonos de la flauta hechicera de su infancia. El feliz instante en que ha alcanzado a "valorar el tamaño de la gesta incaica, su destino" (Mujica Láinez 1994: 80-81).

Su destino como personaje, pero también como sujeto de la Historia. No en vano nos hallamos en el interior de un cuento hispanoamericano. El cuento del alma dúplice y mestiza que descubriría la razón de ser de su existencia en la escritura de un texto universal. Y así, si en los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso reconocíamos el origen de la historia de un género específico (el cuento hispanoamericano), en un cuento redactado tres siglos más tarde se recrearía su gestación literaria: su papel fundacional en la historia de Hispanoamérica como continente de la imaginación.

BIBLIOGRAFÍA

Caballero M., 2000, *Novela histórica y posmodernidad en Manuel Mujica Láinez*, Secretariado de Publicaciones, Sevilla.

Cruz J., 2001, "Prólogo" a Manuel Mujica Láinez, *Cuentos completos*, Alfaguara, Madrid, pp.11-30.

González Ariza G., 2001, "Manuel Mujica y Diego Velázquez en "El laberinto del mundo"". En *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Isaías Lernes, Robert Nival, Alejandro Alonso (editores), Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, Hispanic Monographs, pp. 185-191.

Miró Quesada A., 1948, *El Inca Garcilaso*, Madrid, Cultura Hispánica.

Mujica Láinez M., [1934] 1994, "El Inca Garcilaso de la Vega o el conquistador conquistado" en *Cuentos inéditos*, Madrid, Ollero y Ramos, pp. 67-82.

Mujica Láinez M., 2001, *Cuentos completos*, vols. 1-2, Alfaguara, Madrid.

Mujica Láinez M., [1974] 2003, *El laberinto*, Siglo XX - El País, Madrid

Pupo Walker E., 1982, *Historia, creación y profecía en los textos del Inca Garcilaso de la Vega*, José Porrúa Turanzas, Madrid.

Pupo Walker E., 1995, "El relato virreinal" en *El cuento hispanoamericano*, Enrique Pupo Walker (coord.), Castalia, Madrid, pp. 55-78.

Quesada Portero R., 2010, *Bomarzo y el autobiografismo en la narrativa de Manuel Mujica Láinez*. Tesis doctoral, Universidad de Granada.

Roses Lozano J., 2001, "El inca Garcilaso y las lecciones del naufragio" en *La isla posible. III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*, Carmen Alemany, Remedios Mataix, José Carlos Rovira (coord.), Universidad de Alicante, pp. 529-538.

Serna M., 2000, "Introducción biográfica y crítica" en *Inca Garcilaso de la Vega, Comentarios reales*, Castalia, Madrid, pp. 9-91.

Serna M., 2010, "La tradición humanística en el Inca Garcilaso de la Vega". en *Teoría del Humanismo*, Pedro Aullón de Haro (editor), vol. VII, Verbum, Madrid, pp. 333-355.

Vega, Inca Garcilaso de la, [1609] 2000, *Comentarios reales*, Castalia, Ed. Mercedes Serna, Madrid.



Vega, Inca Garcilaso de la, [1586] 1947, "Prólogo" a León Hebreo, *Diálogos de amor*, Col. Austral, Espasa-Calpe, Madrid. Traducción del Inca Garcilaso de la Vega, pp. 9-13.

Vicente Cervera Salinas es Catedrático del Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Murcia. Además de su dimensión investigadora, materializada en numerosos ensayos y estudios, es autor de varios poemarios: "De Aurigas inmortales", Comisión del V Centenario, Murcia, 1993; "La Partitura", Vitruvio, Madrid, 2001; "El alma oblicua", Verbum, Madrid, 2003, y "Escalada y otros poemas", Verbum, Madrid, 2010.

vicente@um.es