

# Creación & Crítica



Mayo 1971

5

Lima - Perú

Año del Sesquicentenario de la Independencia Nacional

*stéphane mallarmé*

*la siesta de un fauno*

*(Versión para la escena)*

*(Un fauno sentado deja que de los brazos se le escapen  
sendas ninfas. Se levanta).*

EL FAUNO

*¡Tenía unas ninfas!*

*¡Es un sueño!*

*No: abrazan*

*aún al aire inmóvil los lípidos rubios  
de sus senos*

*(Respirando)*

*y bebo las ansias.*

*(Golpeando con el pie)*

*¿Dónde están?*

*(Invocando al escenario)*

*¡Oh follaje, si guardas tú a estas mortales,  
devuélvemelas por Abril que hincha tus núbiles  
ramas (pues languidezco aún de tal dolencia)  
y también por las rosas desnudas, oh follaje!*

*Nada.*

*(A grandes pasos)*

*¡Las quiero!*

(Deteniéndose)

*Pero el bello par raptado  
¿fue sólo la ilusión de tus sentidos pródigos?  
La ilusión, fauno, ¿tiene ojos verdes y azules  
—como flores de dulces aguas— de la más casta?  
Y aquella que arrobaba el dulzor del contraste,  
¿fue el viento de Sicilia yendo por tu toisón?  
No, el viento de los mares al verter el desmayo  
a labios demudados de sed hacia los cálices,  
no tiene, por refresco, los contornos tan lisos  
al tacto, ni los huecos misterios donde bebes  
la frescura que nunca los bosques te brindaron.  
¡No obstante!...*

(Al escenario)

*Oh gladiolos marchitos de un pantano  
que idénticos al sol despoja mi pasión,  
juncales temblorosos de centellas, Decid  
que a quebrar yo venía grandes cañas vencidas  
por mis labios: y sobre el oro de los sotos  
lejanos, inundando el mármol de las fuentes,  
ondula una blancura dispersa de rebaño:  
y al rumor de mi flauta, cuando afinó los tubos,  
vuelo ¿de cisnes? no, de náyades escapa.  
Lo sigo... Oh, brilláis en la luz vacilante  
sin un solo murmullo, sin decir que el rebaño  
—por mi flauta espantado— huye volando...*

(La frente en las manos)

*¡Ea!*

*Todo aquí me es vedado, y yo soy pues la presa  
de mi deseo tórrido y confuso que ¿cree  
quizás en la embriaguez de la Savia? ¿Soy puro?  
¡No lo sé! Todo sobre la tierra es oscuro:  
y esto más todavía pues pruebas de mujer  
¿es necesario, pecho mío, que las encuentres?  
¡Si los besos tuvieran heridas se sabría!  
¡Mas yo lo sé! ¡Ve, oh Pan, los testimonios del goce!  
Admira en estos dedos la extraña mordedura  
que revela los dientes femeninos y mide  
la dicha de la boca donde dientes florecen.*

(Al escenario)

Así pues, bosques míos de agitados laureles  
confidentes de fugas, y lirios de silencio  
púdico, ¿conspiráis? ¡Gracias! Quiero tomar  
del eterno ensueño de jóvenes nenúfares  
la piedra que hundirá sus fragmentos dispersos,  
así como también vendimiar verdes brotes  
de una lánguida viña, mañana sobre el musgo  
estéril. Desdeñemos a los viles traidores.  
Sereno, en abatido pedestal, hablar veo  
sin medida a los pérfidos y en pinturas idólatras  
arrancar todavía cinturas a su sombra:  
así, cuando a las vides la claridad exprimo  
para que mi dolor sea aislado del sueño,  
¡risas!, alzo el exhausto racimo al cielo ardiente  
—ávido de embriaguez— y sus pieles brillantes  
aspiro hasta el ocaso mirando a su trasluz.

(Se sienta)

¡Oh náyades, unamos los múltiples recuerdos!:  
mis ojos, horadando los juncos, van en pos  
de un cuello inmortal, que el fuego hunde en las ondas  
con un grito de rabia al cielo de la floresta:  
y, del baño empapado, el tropel se perdía  
en estremecimientos y cisnes, ¡pedrerías!  
Yo iba, cuando a mis pies se enredan, florecidas  
del pudor de amar sobre este lecho casual,  
dos durmientes gozando el placer de ser dos.  
Yo, sin desenlazarlas, las apreso y vuelo,  
odiado por la frívola sombra, a los jardines  
de rosas que atizan de impudor al sol,  
donde nuestro amor sea como el aire extinguido.

(Levantándose)

¡Yo te adoro, enfado de vírgenes, delicia  
feroz del albo cuerpo desnudo que resbala  
por mis labios ardientes en un destello de odios!,  
el espanto secreto que brota de la carne,  
de los pies de la infame al pecho de la tímida,  
sobre una piel cruel y perfumada, húmeda  
quizás de los pantanos de espléndidos vapores.  
Mi crimen fue haber —sin agotar temores  
malignos— separado intrincados cabellos  
que con besos los dioses habían confundido:

*pues iba apenas para velar ardiente risa  
tras los pliegues felices de una sola, y guardando  
con dedo frágil para que su blancor de pluma  
se tiñera del brillo que enciende a una hermana,  
la pequeñuela, cándida y sin ruborizarse,  
de mis brazos deshechos por las muertes lascivas,  
¡como una presa siempre ingrata se libera  
sin piedad del sollozo del que vime embriagado!*

(De pie)

*¡Olvidémoslas! ¡Otras muchas me vengarán,  
el cabello a los cuernos de mi frente enredado!  
¡Soy feliz! Aquí todo se ofrece, de la abierta  
granada hasta el agua desnuda en su paseo.  
Mi cuerpo, iluminado por Eros en la infancia,  
¡esparce los bermejos fuegos del viejo Etna!  
A la noche, boscajes en signos de cenizas,  
la carne pasa y arde en muriente follaje  
y en secreto se dice que la espléndida Venus  
desecha los torrentes al ir con pies desnudos,  
¡en las tardes sangrantes de rosas por sus labios!*

(Las manos cogidas en el aire)

*Mas...*

(Como evitando con sus manos separadas  
una centella imaginaria)

*¿No estoy fulminado?*

(Dejándose caer)

*No, no, estas cerradas  
mejillas y mi cuerpo de placer aturdido  
sucumben a la antigua siesta del mediodía.  
Durmamos...*

(Tendido)

*Sí, durmamos: soñaré en mi blasfemia  
sin crimen, en el musgo marchito, pues me place  
abrir la boca al gran sol, padre de los vinos.*

(Con un último gesto).

*¡Adiós, mujeres!...*

(Entran Iane y Ianthé, las dos ninfas.  
El fauno duerme).

IANE

¡Oh!, por si escucha:  
¡adiós!

Vine, azur, y acaso no me oiga, descansé  
en las hojas tocando mi cuello detestable  
y joven de suspiros tan confusos que muero,  
para entrever, según hablillas del malvado,  
¡si espiraría adrede de encanto o de tristeza!  
Mas no oí, muy inquieta; ¿era aquella una infancia  
que se desvanecía entre los grandes ríos  
cuando yo, desvelada, temblaba entre los juncos?  
Si, incluso Ianthé, desde la mano del fauno,  
Ianthé —¡oh tarde de oro!— que ama mi cabellera  
se aísla en el olvido de un incierto recuerdo,  
y no sin espantarme veré volver la sombra  
de sus hermosos ojos de amatista, ¡oscura  
fuente donde la noche de ayer he de beber!

.....

IANE

Sueño

Ianthé.

IANTHE

¡Hacia la luna adorable que se hunde  
en el ala y refulge en el cuello del cisne!

IANE

¡Tanto me debatía en el parque enterrado  
de música y de aves, la soñada avalancha  
era sólo el sollozo de aquella blanca luna  
por dormir en los albos inciensos de las rosas  
o el brillo que argenta suavizado follaje  
fluía a la vez del ruiseñor que plañe!

(Silencio)

IANTHE

(¿Es necesario ser implacable?) Esta flauta  
observa... Al espanto del silencio las voces

*de los juncos hablaban solas bajo la brisa.  
El hombre —te destruye su ensueño en un momento—  
para verter sus cantos sagrados los cortó.  
Las mujeres son dóciles hermanas de los juncos.  
¡Cuando quiere aspirar bellos cuerpos que abjura,  
niña, es el amor, más acerbo que el genio!*

IANE

*Entonces si esta flauta tiene el mal adorado  
que me atormenta —¡oh mal celoso!— lo sabré.*

(Recoge la flauta)

*¡Porque me observa todo el embriagado azul!*

(La coloca entre sus labios y toca)

*Perdón, hermana mía, perdón...*

IANTHE

*Oh loca, ven.  
¡Ven! ¡Amenaza dulce el enemigo! ¡Sígueme  
entre rojos gladiolos!*

IANE

*¡No, parte solitaria!  
¡Soy la que umbulará por la umbría enramada  
del bosque!*

EL FAUNO

(Se despierta con arrebató)

*¡Dulce brillo que expira en murmullo!  
Cipris sin visitar mi sueño, ni palomas,  
el agua hablaba al agua en sus fuentes primeras  
cuando una melodía con sus notas arrulla.*

(Soñando)

*¡Melodía, oh fuente de juventud que surte!*

(Más soñador)

*Mi juventud fluyó por las flautas. Brindaba  
a la flor entreabierta música que el fresco  
aliento de la noche vertía en dulce lluvia.*

(Más soñador)

*Al levantarnos, cuando se hastía nuestro ser  
de violados cabellos y ricas vestiduras,  
voy al lago, perdido, a quebrar tristes juncos  
que abandono después de la afrenta y la cólera,  
y el crepúsculo oscuro conduce a mi locura.*

*Cuando señaló el arte un elegido fauno  
.....no lo abandona ya.  
Resuena en el vicio inútil, retrocede.  
Y la impotencia huyendo en crepúsculo vil  
cantará los pesares en su labio, fatal,  
los inertes despojos del poema nativo.*

*De los unidos juncos que no osamos quebrar  
brotó la voz que exige rendirse a nuestras almas.  
Pero, en este ensueño animal, yo sentí  
mis dedos, de abatida voluptad, recargados  
por un limo guardado por mi estático aliento...  
.....  
a un alba nacarada de rocío inmortal...*

*Por las arenas, faunos, con los vientos calmad  
el sumiso temblor de marinas auroras  
alzando las narices entre las ondas húmedas,*

*si mi lozano junco gustó entre la Grecia,  
vosotros más, tritones esplendentes, saludo  
de caracolas para la cuadriga sin freno  
triunfante de la niebla; entre perlas y espuma,  
fluentes inicios, playas, delfines, alboradas,  
quiero, en la claridad transparente, innovar  
almas de cristal puro que derrame la flauta  
pues huyo inmortal, vencedor en la lucha,  
de mujeres que encantan con sus hermosos llantos.  
¿No soy yo quien desea, solo, sin que me fuercen  
tus dolores, un límpido ideal?*

*En el horror  
lustral, en el estanque de fuentes, que fascina  
el azur, empapar quiero ya el ser furtivo  
que de su hielo busca renacer, primitivo.*

*luis alberto ratto*

*josé maría arguedas,  
el zorro de arriba y  
el zorro de abajo*

Con verdadero temor y preocupación dejó José María Arguedas este relato (1) que ya en la dedicatoria califica de "lisiado y desigual" o, más adelante, de obra "inconclusa y un poco destroncada" (p. 287). La crítica, pues, debe salir de sus moldes habituales, para introducirse en una pieza de carácter diferente en la que más útiles pueden resultar los signos indiciarios de lo entrevisto o pensado que los logros realmente obtenidos. Injusto por ello resultaría exigirle a JMA más de lo que sus propias fuerzas le permitieron desarrollar en su lucha angustiada contra el tiempo y la auto-destrucción. Y sólo la ceguera o los prejuicios podrían negar el valor de numerosas páginas y la forma admirable como, en virtudes y defectos, esta obra empata con su producción anterior.

Tres grandes unidades, al parecer, constituían la estructura del plan inicial: *el mundo de Chimbote*, puerto industrial deprimente, producto caótico del afán de lucro y llama donde se encandilan y perecen las ilusiones de tantísimos habitantes del Ande que bajan a él; *la historia de los "zorros"*, el de arriba y el de abajo, que da título a la novela, "Deus ex machina" que todo lo insufla de magia y misterio ("a qué habré metido estos zorros tan difíciles en la novela" p. 100); en tercer lugar, *el Diario de un suicida* que supone la inmersión del escritor —hasta el ahogo— en su obra. Es esta parte la única que tiene conclusión —¡y de qué modo trágico!—, como sabemos. Las otras dos se deshilachan como inconcluso retazo de telar.

Sin embargo, algo hay de lo que no cabe duda, y que el propio JMA señala: "la importancia documental del conjunto" (p. 290). Se nota, por lo pronto, en el desgarrador Diario, testimonio veraz de su lucha fracasada contra la muerte. Allí los problemas, las angustias de la creación entre los altibajos de la enfermedad, se dan la mano con las observaciones subjetivas sobre la literatura y los literatos en el mundo que entorna la creación y que, a la postre, viene a formar parte de ellas. El material recogido en estas páginas ha de permitir sin duda el encuentro consciente con el proceso de la tarea literaria misma, expuesta valientemente como una necesidad insoslayable en esa su urgencia de hacer hasta deshacerse que en JMA la motiva. Y cuando se quiera seguir investigando sobre los avatares del instante creador en los escritores que escriben visceralmente —tal también Vallejo—, sangrando y desangrándose, las páginas del Diario constituirán documento invaluable.

No menos trascendente, quizás, será el testimonio sobre Chimbote mismo, expuesto en gran parte —aunque de modo poco feliz— por boca del jefe de la

(1) Editorial Losada, Buenos Aires, 1971, 298 págs.

Es de notar que en la edición no se han señalado y separado convenientemente los Hervores, capitulitos a que se hace referencia repetidas veces en el texto y que figuraban en los originales que JMA nos dio a leer. Todos ellos han sido englobados bajo el título genérico de Segunda parte sin la necesaria explicación.



planta de harina de pescado don Angel Rincón Jaramillo, del cap. III, y que tanto esfuerzo le costó redactar. Aquí el afán de fidelidad a los hechos reales (la realidad supera a la ficción, no hay que olvidarlo), el deseo de pisar firmemente en tierra, se empantana como en los médanos chimbotanos. El intento de conseguir un algo de realismo mágico en la figura del interlocutor don Diego, también fracasa. El contenido es demasiado rico para reducirlo a la apretada relación de cincuenta páginas. Es en este capítulo donde —valga la experiencia— el quehacer antropológico de JMA se querella, y paga las costas, con su principal vocación de novelista.

Y es que en el mundo observado por JMA había tal riqueza de vida y contenido, tal acumulación de conflictos, tantos miles de años también ("quizás apunté [a] un blanco demasiado alto" p. 211), que el trabajo decantador, minuciosamente seleccionador y sintetizante que la obra literaria exige, fue superior a sus fuerzas y hubo de disolverse —delta precario de los ríos de la costa peruana— en el mar denso, espesísimo, de la sanguaza, el residuo de la harina de pescado. Hubo, quizás, demasiado deseo de abarcarlo todo, de tratar ya no "todas las sangres", sino todos los conflictos presentados, cual inmenso abanico abierto, en la primera parte, especialmente en ese "redondo y aturdido hormiguero de hombres y destinos que es el segundo capítulo" (p. 203); con las dificultades adicionales que supone el tratar de ofrecer al mismo tiempo esas cuatro maneras diferentes de hablar el Castellano por sendos personajes hindo-hablantes oriundos de diversas zonas de los Andes del Perú. Era como lidiar al Misitu, toro-dios de *Yawar Fiesta*, su primera novela, o construir en 25 días la carretera que atravesando los Andes llegará hasta el mar.

Para cuantos saben del meticuloso cuidado con que Arguedas trabajaba sus obras; del tiempo que ellas le demandaban y la exigencia y el rigor que se imponía, resulta especialmente lamentable que le embargara el desaliento, para dejar la sensación de lo inconcluso o malogrado. Pero a quienes sabemos también de todos los dolores que rodearon la parición de esas líneas, nos parece casi el esfuerzo del dios Huatayacuri, vencedor de difícil reto, que hizo danzar las montañas. Sólo que entre esos dioses y hombres de Huarochirí, del Perú, le tocó a José María Arguedas padecer y perecer como hombre.

## EDITORIAL LOSADA PERUANA S.C.R.L.

Contumazá 1050 Tel. 289722 - 289160 - 285049

Representantes de la revista "EL CORREO de la UNESCO"

Solicite la suscripción

## *manuel moreno jimeno*

### *DESPUES DE LA SANGRE*

Después de la sangre  
Remolinos de fuego  
No sobrevendrá la ira  
Minada por el tiempo

La tierra demolida  
El firmamento inflamado  
Ya sin hora ni días  
La sombra sin sombra

Enlobreguecido  
Ensangrentado  
El orbe  
Recuperará la luz  
Ganará las penetrantes  
Vivas llamas  
En los ojos del tiempo

### *LA EVIDENCIA INACABABLE*

Realmente  
Estas no son ya  
Victorias contra el tiempo

La redentora que llega  
Tras la sangre  
Los cielos  
Las manos  
Y los ojos  
Que ahora se abren  
Para siempre  
Todo lo que somos  
Y amamos  
Sin la centella fugaz  
Que abre la cloaca  
De la destrucción  
Y las fauces ávidas  
Del violento asedio

Es el mismo sol  
El glorioso sol interno

El indetenido incremento  
De sus rayos  
Sus lenguas de fuego  
La evidencia inacabable

Cuando por la tierra  
En las comarcas de vida  
Rescatadas  
Corre libre  
Esplendorosa  
La Sangre  
Día a día  
Un solo latido  
Con el tiempo

### *EL TIEMPO ES ORO*

No pasa hoy  
El tiempo en vano  
Desgarra estremece  
Se alumbra triunfante  
En tu enfurecido sol

Se abre también  
Como el amor  
Hondísimo  
Para crear de nuevo  
El mundo  
Con el sentido  
De tu flagrante radiación

Nada se pierde  
En este día  
No le quitéis los ojos  
Pálpalo  
Nada se pierde  
Ni la fría sangre  
Ni la respiración

El tiempo es oro  
En los fuegos invasores  
De tu crisol

## *FULGE ROJO EL SOL*

Prenden los fuegos  
En las entrañas abiertas  
Del tiempo

Fulge rojo  
El sol  
Fulge sin vórtices ni frenesí  
En los ojos nuevos  
Se levanta  
Desde muy adentro  
En toda la amotinada  
Sangre

Distante  
Entre la tierra negra  
La vasta y cruenta huella  
De la ferocidad  
La funesta enseña  
Del odio cenagoso

Oh el tiempo  
En conflagración  
Oh el tiempo sin medida  
El tiempo desbaratado  
Del incendio

## *EN EL ALTO NIVEL*

En el alto nivel  
De la sangre  
Ojos de sangre  
Luces de sangre  
En la noche que arde  
De sangre  
Toda la tierra  
Bañada de sangre  
Y el aire  
De sangre  
Y el mar  
Pura sangre  
Cae el fruto  
Maduro de sangre  
Y se abre al tiempo  
Infalible de la sangre

## *MARTILLADA LA CARNE*

Martillada la carne  
Clavada y desclavada  
Al rojo vivo  
Cada noche cada día  
En la corriente  
De la vida entera

Ruinas y miserias  
En las cargas del tiempo  
Roe la tiniebla  
Y se sobrevive  
En medio de la tierra  
Inundada de sangre

Afuera  
Con garras y colmillos  
Insaciables  
La muerte con la vida  
La muerte con la muerte

Adentro  
Colmado de negrura  
Cerrados los ojos  
Desplegados todos los males  
En el límite vacío  
Devastada  
Se entreabre el dolor  
A las llamas de la sangre

## SAETA ENCARNIZADA

"Aguda espina dorada  
quién te pudiera sentir  
en el corazón clavada"

A. MACHADO

*Y de repente, cuando alcanzó la primera encrucijada sintió un estremecimiento profundo y desconocido. Todo su ser fue poseído por una fuerza extraña, en el principio dolorosa y placentera.*

*Inicia la contienda con el fuego. Salta de una región a otra, cancanea a veces; afronta, arriscado, rutas aviesas. Pero por dentro prosigue la llama feral empujada en abrir sus carnes, en taladrar sus huesos.*

*Cegado por la noche apela al refugio de las moradas más íntimas. Mas, adondequiera que vuelve los ojos, lo sitia el terror presentáneo del incendio y de la desolación.*

*Con los signos del fuego, sin zozobrar ni morir se yergue y presto avanza, saeta encarnizada, con todos los ojos abiertos a la aurora.*

## EL TESORO DEL ARRAPIEZO

"...Dudo si en sus lágrimas la aurora  
mustia tu nacimiento o muerte llora".

FRANCISCO DE RIOJA

*Era una mañana triste de un día oscuro. Transitaba cada cual con su desvelo por el centro de la gran ciudad dentro del fragor persistente de los carros. De pronto, a mí me atrajo la presencia de un arrapiezo ajeno al tráfico de la calle; daba unos pasos inciertos y volvía al mismo sitio o se sentaba en la escalinata de algún edificio. Me acerqué a él con aparente indiferencia, mas no pude rehuir la mirada penetrante de tus ojos vivaces engastados en un rostro cetrino, demacrado, de huesos salientes. Era muy pequeño, un niño desarrapado, atenaceado por la miseria. Todo su cuerpo estaba muerto de pedir; únicamente sus ojos relumbraban de vida invencible. Lo miré rendido, culpable. Le dije:*

—¿Qué tienes?

—Y a usted ¿qué le viene lo que tengo? —me respondió airado con más intensidad de luz en sus ojos.

*Me oscurecí por dentro, casi trastabillé.*

—Por si lo quiere saber— añadió, un poco apiadado de mí tal vez— tengo lo que nadie en el mundo me podrá quitar ni tampoco me podrá dar. Lo guardo en mis ojos. Ellos no se apagan todavía porque allí retengo, de la aurora, todas sus lágrimas.

igor stravinsky

## a propósito de "La Consagración de la Primavera"

La idea de *La Consagración de la Primavera* me vino cuando aún estaba componiendo *El pájaro de fuego*. Había soñado una escena de ritual pagano en la cual una virgen escogida para el sacrificio danzaba para su propia muerte. Esta visión no estuvo acompañada de ideas musicales concretas, sin embargo, y como pronto fui impregnado con otra concepción puramente musical la empecé a desenvolver interiormente. Yo pensaba en un "Konzertstück" para piano y orquesta que comencé a componer. Ya había hablado acerca de *Le Sacre* con Diaghilev antes que me visitara en Lausana a fines de setiembre de 1910, pero desconocía *Petrushka* que es lo que he llamado el "Konzertstück", pensando en el estilo de la parte del piano sugerida por el títere ruso. A pesar de que Diaghilev pudo desilusionarse al escuchar lo de música para "ritos paganos", no lo demostró, en su deleite con *Petrushka*, que me animó a desarrollar en un ballet antes de acometer *Le Sacre du Printemps*. Llegué a ser conciente de las ideas temáticas para *Le Sacre* en el verano de 1911 (*Petrushka* se había ejecutado en junio de 1910 en Oustiloug).

Los temas eran los de "Les Augures Printaniers" (Presagios Primaverales), la primera danza que compuse. Arribado a Suiza en el otoño, alquilé una casa en Clarens para mi familia y comencé a trabajar. *Le Sacre du Printemps* fue escrita en su integridad en una pequeña habitación de esta casa, un gabinete más bien, de ocho por ocho, cuyos únicos muebles eran un pequeño piano vertical que mantuve silencioso, una mesa y dos sillas. Comencé con los "Augures Printaniers", como dije, y compuse desde ahí hasta el final de la primera parte; el "Prelude" fue escrito después. Las danzas de la segunda parte lo fueron en el orden en el que ahora aparecen, y compuse muy rápidamente, también,

hasta la "Danse Sacrale", la cual pude colocar, pero no lo hice, al principio, de haber sabido cómo escribirla. La composición de *Le Sacre* se completó a comienzos de 1912 y la instrumentación —un trabajo mecánico, con holgura, pues yo siempre componía la instrumentación conjuntamente con la música— me tomó cuatro meses, cuando acababa la primavera.

Me obligué a mí mismo a terminar *Le Sacre* como quería Diaghilev para producirla en la temporada de 1912. A fines de enero fui a Berlín, donde entonces estaba el Ballet, para discutir con él la representación. Lo encontré preocupado acerca de la salud de Nijinsky. El hubiera querido hablar de Nijinsky todo el rato, y todo lo que dijo acerca de *Le Sacre* fue que no podía montarla en 1912. Vio mi desagrado y trató de consolarme invitándome a acompañar el Ballet a Budapest, Londres y Venecia, que eran sus próximas escalas. Hice el viaje con él a aquellas ciudades, las tres eran nuevas para mí y a las tres las amé desde entonces, pero la verdadera razón por la que acepté tan fácilmente el aplazamiento de *Le Sacre* fue que estaba comenzando a pensar en *Les Noces*. Incidentalmente, en esta reunión en Berlín, Diaghilev me estimuló para el uso en *Le Sacre* de una gran orquesta prometiendo que el tamaño de nuestra orquesta podría ser aumentado, en gran medida para la próxima temporada. De otro modo no estoy seguro si hubiese escogido una orquesta tan grande.

Que el estreno de *Le Sacre du Printemps* fue asistido por un escándalo debe ser conocido por todos. Yo mismo no estaba preparado para la explosión. Las reacciones de los compositores que vinieron a los ensayos de la orquesta no revelaron ninguna intimidad con ella. (Debussy, que bien pudo contrariarse por *Le Sacre*, estuvo de hecho mucho más contrariado por el éxi-

to del año siguiente). Puesto en escena el espectáculo no se hubiera prelu-diado que iba a precipitar un alboroto. Los bailarines habían estado ensayando por meses; conocían, al menos, lo que estaban haciendo, aunque a veces sin embargo, no tuvieran nada que hacer con la música. ("Contaré hasta cuarenta mientras tú ejecutas", me dijo Nijinsky, "y veremos dónde llegamos"). No podía entender que a pesar de que debíamos "llegar" al mismo punto, esto no significaba que hubiéramos estado juntos por el mismo camino. Los bailarines siguieron demasiado la cuenta de Nijinsky más a menudo que la cuenta musical; él hablaba ruso por supuesto, y como los números rusos encima de diez son polisílabos —dieciocho, por ejemplo, "vo-semnadsat"— en los movimientos del tempo rápido ni él ni ellos podían mantenerlos.

En la ejecución pudieron escucharse al comienzo, benignas protestas contra la música. Entonces, cuando se levantó el telón y apareció un grupo de chocantes loltas arrodilladas de largas trenzas saltando y descendiendo ("Danse des Adolescents"), estalló la tormenta. Sentí detrás de mí gritos de "ta gueule". Dejé la sala con rabia. (Estaba sentado a la derecha cerca de la orquesta, y recuerdo que cerré la puerta de un golpe). Jamás he vuelto a estar tan colérico. La música me era tan familiar; la amaba, y no podía entender porqué la gente que aún no la había oído quería protestar anticipadamente. Llegué furioso a la parte posterior del escenario. Allí vi a Diaghilev encendiendo y apagando las luces con la esperanza de poder aquietar la sala. El resto de la ejecución, permanecí entre bastidores detrás de Nijinsky agarrando las colas de su frac, mientras él estaba en una silla cantando números a los bailarines como un timonel.

Con más placer recuerdo la primera ejecución de concierto de *Le Sacre* el siguiente año, un triunfo como pocos compositores han conocido. Si la aclamación de los jóvenes que llenaron el Casino de París era más que una revocación del veredicto de malas maneras un año antes, no es para que me lo digan, pues me parecía mucho más. (Incidentalmente, Saint-Saëns, un hom-

bre pequeño y puntiagudo —pude verlo bien— estuvo presente en esta ejecución; no sé quién inventó la historia de que estuvo ausente, pero que pronto se salió, en el estreno). Pierre Monteux nuevamente fue el director y la realización musical fue ideal. Había estado con cierta duda sobre la programación de *Le Sacre* en vista del escándalo original, pero había alcanzado un gran triunfo con la ejecución en concierto de *Petrushka* y estaba orgulloso de su prestigio con compositores de vanguardia. Yo argüí que *Le Sacre* era más sinfónica, más pieza de concierto que *Petrushka*. Debo decir aquí que Monteux nunca rebajó a *Le Sacre*, o miró por su propia gloria, sino que fue escrupulosamente fiel a la música. Al final de la "Danse Sacrale" toda la audiencia se puso de pie y vitoreó. Subí al estrado y abracé a Monteux que era un río de transpiración; fue el abrazo más húmedo de mi vida. Una multitud se precipitó detrás del escenario. Fui alzado en hombros anónimos y conducido a la calle de esta forma hasta la Place de la Trinité. Un policía se acercó, en un esfuerzo para protegerme. Este fue el policía que Diaghilev, más tarde, fijó en sus relatos de la historia: "Nuestro pequeño Igor necesita un policía que lo escolte fuera de sus conciertos, como un pugilista" (Diaghilev se ponía verde de envidia de cualquier triunfo mío fuera de su Ballet).

Solamente he visto una versión escénica de *Le Sacre* desde 1913, y fue en el renacimiento de Diaghilev en 1921. Esta vez música y danza fueron mejor coordinadas que en 1913 —difícilmente hubiera sido de otro modo— pero la coreografía (de Massine) era aún demasiado gimnástica y dalcroziana para agradarme. Decidí desde entonces preferir *Le Sacre* como una pieza de concierto.

Dirigí *Le Sacre* por primera vez en 1928, en una grabación de la English Columbia. Mi concierto de estreno de la misma vino el siguiente año, en Amsterdam, con el Concertgebouw, y desde entonces la dirigí frecuentemente por Europa. Para mí, una de las más memorables ejecuciones de esos años, fue en la Salle Pleyel, en una ocasión oficial, con discursos oficiales en mi honor pronunciados por el Presidente

de la República, M. Poincaré, y por su Primer Ministro, M. Herriot.

En 1937 ó 1938 recibí una solicitud de la oficina de Disney en América por el permiso para ilustrar *Le Sacre* en una película de dibujos animados. La solicitud estuvo acompañada por una amable advertencia de que, si el pedido era denegado, la música de todas maneras sería utilizada (al ser "rusa" *Le Sacre* no gozaba de derechos de autor en los Estados Unidos), pero como los propietarios de la película deseaban exhibirla en el extranjero (esto es en los países bajo los Derechos de Autor de Berna) me ofrecieron \$5,000, como una cantidad a la que estaba obligado a aceptar (sin embargo, de hecho, los "porcentajes" de una docena de crapulosos intermediarios la redujeron a \$1,200). Vi la película con George Balanchine en un estudio de Hollywood por las navidades de 1939. Recuerdo que alguien me ofreció una partitura, y al decir que yo tenía una, alguien observó: "Pero está todo cambiado". Así era por cierto. El orden de las piezas había sido barajado y las más difíciles eliminadas —sin embargo esto no ayudó a la ejecución musical, que era execrable. No diré nada del complemento visual (porque no deseo criticar una imbecilidad irresistible), pero el punto de vista musical envolvía una peligrosa falta de comprensión.

Dos veces he revisado partes de *Le Sacre*, primero en 1921 para las representaciones de Diaghilev, y nuevamente en 1943 (la "Danse Sacrale" solamente) para una representación (no realizada) por la Orquesta Sinfónica de Boston. Las diferencias entre estas revisiones han sido muy discutidas; sin embargo, pienso que no son bien conocidas o aun comúnmente entendidas. En por lo menos dos de las danzas la longitud de los compases fue más larga en el original de 1913. En esa época traté deacomparar de acuerdo al estilo pero mi experiencia de 1921 me hizo preferir divisiones más pequeñas. (Una comparación de la "Evocation des Ancêtres" en las dos versiones, pese a creer que soy poseedor de la única copia del original, mostraría el princi-

pio de subdivisión aplicado a la posterior). Las barras más pequeñas probaron más ductilidad para el director y claridad para la orquesta. También sentí que clarificaban la escansión de la música. (Estaba pensando ayer en un asunto similar mientras leía un cuarteto de uno de los "Sonetos a Orfeo"; ¿escribió el poeta los versos en esa longitud o, como pienso, los cortó en la mitad?). Mi principal propósito al revisar "La Danse Sacrale" era para facilitar representaciones por medio de una unidad de compás más fácil de leer. Pero la instrumentación había cambiado, asimismo —mejorada, creo yo— de muchos modos. Por ejemplo, la música del segundo grupo de cuatro cornos ha sido considerablemente corregida en la última versión; nunca estuve satisfecho con las partes de los cornos. La nota del corno con sordina que sigue a la quinta nota del solo de trombón se ha dado por la poderosa trompeta baja de esta versión, también, y las partes de las cuerdas han sido en gran parte reescritas. Aficionados a las versiones más antiguas se han sorprendido por el hecho de que el último acorde haya sido cambiado. Sin embargo yo nunca estuve de acuerdo con este acorde; antes era un ruido y ahora es una agregación de distintos tonos. Pero debería seguir revisando siempre mi música si no estuviera tan ocupado componiendo nuevas piezas. Aún no estoy contento con todo en *Le Sacre*. (La primera parte del violín en el "Cortège du Sage", por ejemplo, está muy mal balanceada).

No estuve guiado en absoluto por ningún sistema en *Le Sacre du Printemps*. Cuando pienso en la música de otros compositores de esa época que me interesaban —la música de Berg, que es sintética (en el mejor sentido), y en la de Webern, que es analítica— cuanto más especulativa parece *Le Sacre*. Y estos compositores pertenecían y se sustentaban en una gran tradición. Sin embargo una tradición muy pequeña yacía tras *Le Sacre du Printemps* y no existía ninguna teoría. Sólo tenía mi oído de ayuda; oí y escribí lo que oí. Soy la vena por la cual pasó *Le Sacre*.

## *textos y autores*

Por primera vez se publican reunidos los fragmentos escénicos de **LA SIESTA DE UN FAUNO** de **STEPHANE MALLARME**, cuya edición bilingüe aparecerá próximamente en las Ediciones de la Rama Florida. Lo tradujo Ricardo Silva-Santisteban.

De **LUIS ALBERTO RATTO**, escritor y profesor universitario, aparecerá en breve una selección de textos de Garcilaso de la Vega editados por la Casa de la Cultura del Perú.

Del poeta peruano **MANUEL MORENO JIMENO** se anuncia en Venezuela la aparición del libro **CONFLAGRACION DEL TIEMPO Y DE LA SANGRE** colección a la que pertenecen los poemas que publicamos. Los poemas en prosa son de un libro aún sin título. Recientemente ha aparecido en España su edición de la traducción de los poemas de Edith Sitwell.

**IGOR STRAVINSKY**, recientemente fallecido a la edad de 89 años, es uno de los grandes renovadores de la música. Su comentario sobre **LA CONSAGRACION DE LA PRIMAVERA** es una traducción del texto que acompaña al album **Three Favorite Ballets** de Columbia Masterworks. La versión se debe a R. S.S.

---

### *Creación & Crítica*

*Ediciones de La Rama Florida*

---

**Directores:** Javier Sologuren  
Armando Rojas  
Ricardo Silva-Santisteban

**Correspondencia, suscripción y canjes:** Alfonso Ugarte N° 248,  
Lima 32. Teléfono 61-4553.