

LETRAS PERUANAS

REVISTA DE HUMANIDADES

AÑO I

JUNIO, 1951

N.º 4

LA PIEDRA Y LA CRUZ

por **Ciro Alegría**



LOS árboles se fueron empequeñeciendo a medida que la cuesta ascendía. El caminejo comenzó a jaderar trazando curvas violentas, entre cactus de brazos escuetos, achaparrados arbustos y pedrones angulosos. Los dos caballos resoplaban y sus jinetes habían callado. Un silencio aún más profundo que el de los hombres enmudecía las laderas. De cuando en cuando, pasaba el viento haciendo chasquear los arbustos, bramando en los pedrones. Pero las ráfagas eran sólo una avanzada del persistente ventarrón de la puna. Al cesar después de una breve lucha con las ramas y los riscos, dejaban una gran caudal de silencio. El rumor de las pisadas de los caballos, parecía aumentar ese silencio nutrido de inmensidad.

Si algún pedrusco rodaba del sendero, seguía dando botes por la pendiente, a veces arrastrando a otros en su caída, y todo ello era como el resbalar de unos granos de arena, por poco inadver-

dió a crecer más y más, ampliándose en lajas cárdenas y plumizas, tendidas como planos inclinados hacia la altura; alzándose verticalmente en peñas prietas que remedaban inmensos escalones; contorsionándose en picachos aristados que herían el cielo tenso; desperdigándose en pedrones que parecían bohíos vistos a distancia; superponiéndose en muros de un gigantesco cerco del infinito. Donde había tierra crecía tenazmente la paja brava llamada ichu. En su color gris amarillento se arremansaba el relumbrón del sol.

El resuello de caballos y jinetes empezó a congelarse, formando nubecillas blancuzcas que desaparecían rápidamente en el espacio.

Los hombres sentían el frío en la piel erizada, pese a la gruesa ropa de lana y los tupidos ponchos de vicuña. El que iba delante volvió la cara y dijo, sofrenando su caballo:

—¿No le dará soroche, niño?

El interpelado respondió:

—No. Con mi papá he subido hasta el Manancancho.

Ojeó entonces el camino que pugnaba por subir y picó espuelas. Las rodajas se hundieron en los ijares y el caballo dió un salto, para

luego avanzar sobre un crujido de guijarros. El otro caballo se retrasó un tanto, pero acabó por apresurarse también, llegando a acompañar el rumor de los cascos junto al primero.

El hombre que iba de guía era un indio viejo, de impasible cara. Bajo el sombrero de junco, cuya sombra escondía un tanto la rudeza de su faz, los ojos fulgían como dos diamantes negros incrustados en piedra. Quien lo seguía era un niño blanco, de unos diez años, bisoño aún en largos viajes por las breñas andinas, razón por la cual su padre le había asignado el guía. Camino del pueblo donde estaba la escuela, tenían que pasar por tierras cuya amplitud crecía en abruptez, soledad y altura.

Que el niño era blanco decíase por el color de su piel, aunque bien sabía el mismo que por las venas de su madre corrían algunas gotas de sangre india. Ella era hermosa y dulce y la raza nativa se le anunciaba en la mata abundosa y endrina del cabello, en la piel ligeramente trigüeña, en los ojos de una suave melancolía, en la alegría y la pena contenidas por una serenidad honda, en la ternura presente siempre, en las manos dadivosas y la voz acariciante.

Así es que el niño blanco no lo era del todo, y más por haber vivido siempre entre dos mundos. El mundo blanco de su padre y los familiares de éste, y el mundo de su madre y el pueblo peruano de los Andes del norte, confusa aglutinación de cholos e indios hasta no poderse hacer precisa cuenta de raza según la sangre y el alma. Con todo, el niño era considerado blanco debido a su color y también por pertenecer a la clase de los hacendados, dominadora del pueblo indio durante más de cuatro siglos.

CIRO ALEGRIA, escultura de Marina Núñez del Prado.



SUMARIO — **CIRO ALEGRIA:** La piedra y la cruz (Cuento)
ALFONSO REYES: La religión griega
JOSE MARIA ARGUEDAS: El Zumbayllu (Novela)
FRANCISCO MIRO QUESADA: El sentido de la ciencia
RAIMUNDO LIDA: España e Hispanoamérica en la obra de Vossler
S. S. B.: Correo del Sur.
JAVIER SOLOGUREN: Vida Continua (Antología)
LEOPOLDO HIPOLITO CHIAPPO: Filosofía e Historia
C. E. ZAVALETA: La poesía de James Joyce
AUGUSTO SALAZAR BONDY: Memoria de Imaz.

ENTRE LIBROS: Libros y folletos peruanos aparecidos entre enero de 1950 y junio de 1951.- Las publicaciones del Fondo de Cultura Económica de México.- Publicaciones de la Unesco.- Washington Delgado: *La voz a tí debida* de Pedro Salinas.- Enrique González Dittoni: *Cristo se detuvo en Ebolí* de Carlo Levi; *Historia de mañana* de Curzio Malaparte.- Alberto Escobar: *La Romana* de Alberto Moravia.- C. E. Zavaleta: *La muerte de un viajante* y *Todos eran mis hijos* de Arthur Miller.- Jorge Tovar Velarde: *Historia sincera de la nación francesa* de Charles Seignobos.- Últimas ediciones francesas.- Revista *Fanal*.- Colaboradores de *Letras Peruanas*.

CINE: Rodolfo Ledgard: *Ritmo*.- La realidad del conejo.- La ciudad dormía.- De Broadway a Hollywood.- Juan Zegarra Russo; *Maclovio*.- Carlos Rodríguez Saavedra: *Las minas del Rey Salomón*.- Enrique González Dittoni: *Le mura di Malapaga*.

SIC: Ita scriptum, scriptum est.- Así se enseña el castellano.- Si Garcilaso volviera...

ARTE: Fernando de Szyszlo: La pintura abstracta y Hans Hartung.- Carlos Bernasconi: El grabado de medallas en el Perú.

LETRAS PERUANAS

REVISTA DE HUMANIDADES

Director

JORGE PUCCINELLI

Consejo de
Redacción

ALBERTO ESCOBAR
ENRIQUE GONZALEZ DITTONI
WALTER PEÑALOZA R.
MIGUEL REYNEL
AUGUSTO SALAZAR BONDY
ALBERTO SOMMARUGA
C. E. ZAVALA

APARTADO 1645
Lima - Perú

Las colaboraciones de *Letras Peruanas* son originales y han sido expresamente solicitadas.

El muchacho caminaba tras el viejo sin tomar en cuenta, poco ni mucho, que le estaba haciendo un servicio. A lo más podía considerar, con absoluta naturalidad, que eso era parte de su deber de indio. Pero tampoco se ocupaba de considerarlo así. Estaba completamente acostumbrado a que los indios le sirvieran. En esos momentos, evocaba su casa y algunos episodios de su vida. Ciertamente que había subido con su padre hasta el Manancancho, cerro de su hacienda que le llamara la atención debido a que amanecía nevado una que otra vez. Pero esas montañas que ahora estaban remontando eran evidentemente más elevadas y acaso el soroche, el mal de la puna, lo atenazaría cuando estuvieran en las cumbres gélidas. Una sensación de soledad le crecía también pecho adentro. Hacía cinco horas que caminaban y tres por lo menos que dejaron los últimos bohíos. El guía indio, que de amanecida y mientras cruzaran por un valle oloroso a duraznos y chirimoyas, le fué contando entretenidas historias, se calló al tomar altura, tal vez contagiado del silencio de la puna, acaso porque más le interesara contemplar el panorama. Los ojos del viejo no hacían otra cosa que avizorar los horizontes, el cielo amplísimo, los cañones abismales. El muchacho miraba también, sobre todo a las alturas. ¿Dónde estaría la famosa cruz?

Al doblar la falda de un cerro, tropezaron con unos arrieros que conducían una piara de mulas cansinas, las que prácticamente desaparecían bajo inmensas cargas. Los fardos olían a coca y estaban cubiertos en la profrazadas que los arrieros usarían en la posada. Los vivos colores de las mantas daban pinceladas de júbilo a la uniformidad gris de las rocas y pajonales.

—Güenos días, cristianos, —saludó el guía indio.

Los arrieros contestaron:

—Güenos días les dé Dios...

—Ave María purísima...

—Güenos días...

El guía indio dijo con la mejor expresión que pudo poner:

—Quien sabe tienen un traguito...

Los arrieros miraron al que parecía ser su jefe, sin responder. Éste, que era un cholo cuarentón, de ojos sagaces, echó un vistazo al indio viejo y al niño blanco, para hacerse cargo de quienes eran, y respondió:

—Algo quedará...

Uno de los arrieros le alcanzó, sacándola de las alforjas que llevaba al hombro, una botella que caló el sol haciendo ver que guardaba mucho cañazo todavía. El cholo se acercó al niño, diciendo:

—Si el patroncito quiere, él primero... Yo conozco a su papá, el patrón Elías...

El muchacho no gustaba del licor, pero le habían dicho que era bueno en la altura, para calentarse y evitar el soroche, de modo que tomó dos largos tragos del áspero aguardiente de caña. El guía indio se detuvo también a los dos tragos, muy educadamente, pero apenas el jefe de los arrieros lo invitó a proseguir, se pegó el gollete a la boca y no paró hasta que el más zumbón de la partida, gritóle:

—Güeno, Yastá güeno...

El viejo sonrió levemente, entregando la botella.

—Dios se lo pague.

Guía y niño avanzaron luego, cruzando con cierta dificultad entre la desordenada piara de mulas. Sobre una de las mulas, en el vértice de dos fardos, había una piedra grande, hermosamente azulada, casi lustrosa.

—Piedra de devoción, —acotó el guía.

Los arrieros lanzaron gritos que eran como zumbantes látigos:

—¡Jah, mula!...

—¡Mulaaaa!...

—¡So!... ¡Soo!...

—¡Jah!...

—¡Mulaaa!...

El eco los multiplicaba que otra partida arreaba desde as ^{ridos, o ron} en Bu ^a un momento, el largo cordón de las mulas se rehizo y reptó coloreando la cuesta. Uno de los arrieros echó al viento la afirmación de un huaino:

*A mí me llaman Paja Brava
porque he nacido en el campo.
En la lluvia y en el viento
fuerte no más me mantengo.*

Ya no se sabía si era más jubiloso el color de las mantas o la canción.

Los jinetes iban todo lo ligero que les permitía la abrupta senda y, pendiente arriba siempre, fueron dejando lejos a los arrieros. De rato en rato, escuchaban algún fragmento de los gritos: «juuuuuuu!»... «¡aaaaaaa!»... Pero la inmensidad quedó a poco muda. Salvo que el viento silbó más repetidamente entre las pajas y se despedazó con más furia en los roquedales. Cuando no, crecía el silencio de los peñones, de grandeza levantada impetuosamente hasta el cielo, naciendo de una asombrosa profundidad.

Abajo, los arrieros y su piara se habían empequeñecido hasta semejar una hilera de hormigas afanosas, a cuestras con su carga por un sendero al que más bien había que imaginar un hilo desenvuelto al desgaire, leve línea que se borraba casi, comida por las salientes de las peñas. La sombra de un nubarrón pasaba lentamente por las laderas, dando un tono más oscuro a los pajonales. Al ceñirse a las breñas, la sombra ondulaba como un oleaje del aire.

Los dos jinetes tomaron por un camino que cortaba oblicuamente un peñón. La roca había sido labrada a dinamita y pico, donde era casi vertical, y se habían hecho calzadas donde la gradiente permitía asentar piedras. La roca viva surgía hacia un lado, aupándose hacia las nubes, y por el otro descendía formando un abismo. Los caballos pisaban firme, nerviosos sin embargo, y sus ji-

netes sentían bajo las piernas los cuerpos crispados, tensos en el esfuerzo cuidadoso de bordear el desfiladero sin dar un resbalón que podía ser mortal. Los ojos de las bestias brillaban alertas sobre las sendas roqueñas y su resuello era más sonoro, prolongándose a veces, donde había que saltar escalones, en una suerte de quejido. El viejo y el muchacho sentían una solidaridad profunda hacia sus caballos y los breves gritos que daban para alentarlos, sonaban más bien como palabras de un lenguaje de fraternidad entre hombre y animal.

El niño blanco no habría sabido calcular el tiempo que duró la travesía en roca viva, al filo del abismo. Quizás veinte minutos o tal vez una hora. Aquello terminó cuando el camino, curvándose y abriendo una suerte de puerta, asomóse a una llanura. Él sintió que sus propios nervios se distendían. Su caballo se detuvo y sacudió adrede el cuerpo, frenéticamente, dando luego un corto relincho. Descansó así y siguió al del guía con trote fácil. El viejo barbotó:

—¡La mera jalca!

Era el altiplano andino. La paja brava crecía corta en la fría desolación del yermo. En el fondo de la planicie, se alzaba una nueva crestería. El viento soplaba tenazmente, pasando libre sobre el páramo, desgredando los pajonales, ululando, rezonando. La ruta estaba marcada en el ichu por un haz de senderos, canaletas abiertas por el trañín en la tierra arcillosa. Pedrones de un azul oscuro hasta el negror o de un rojo de brasa, medio redondos, surgían por aquí y por allá como gigantescas verrugas de la llanura.

Las piedras de tamaño mediano eran escasas y menos se veían de las pequeñas, buenas para ser acarreadas. El indio desmontó súbitamente y se encaminó a cierto lado, derecho hacia una piedra que había logrado localizar y levantó en la mano.

—¿Le llevo una pa usted, niño? —preguntó.

—No, —fué la respuesta del muchacho.

Con todo, el viejo buscó otra piedra y volvió con ambas. Le llenaban las manos grandotas. Parsimoniosamente, mirando de reojo al niño blanco, las guardó en las alforjas colocadas en el basto trasero de la montura, una en cada lado. Cabalgó entonces y habló:

—Hay que cargar las piedras desde aquí. Más adelante se han acabado.

—Ese arriero que trae una piedra, se pasa de zongo. ¡Traer una piedra de tan lejos!

—Habría hecho promesa, niño.

—¿Y dónde está la cruz?

El viejo señaló con el índice cierto punto de la crestería, diciendo:

—Esa es...

El muchacho no la distinguió, pese a que tenía buena vista, pero sabía que el indio, aunque muy viejo, debía tenerla mejor. Estaría allí.

Se referían a la gran Cruz del Alto, famosa en toda la región por milagrosa y reverenciada. Estaba situada en el lugar donde la ruta vencía la más alta cordillera. Era costumbre que todo viajero que pasase por allí, dejara una piedra junto a la peña. A través de los años, les piedras trasportables que había en las cercanías se agotaron y tenía que llevarse desde muy lejos. Año tras

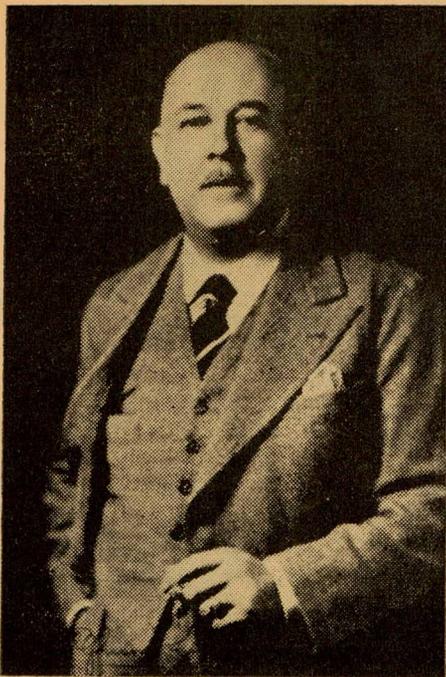
LA RELIGION GRIEGA

por Alfonso Reyes

La religión griega no es sistemática. No fué una religión revelada. No tuvo Iglesia ni definidores teologales. Es un acarreo popular e inconsciente de tradiciones inconexas, de orígenes étnicos distintos, de épocas y lugares diversos. Careció de literatura hierática. Sus sacerdotes no tenían derecho a fijarla ni lo pretendieron. Los poetas y los filósofos la interpretan con una libertad hoy inconcebible. El pueblo se apega a sus rutinas que, aun en la edad clásica, datan a veces de la prehistoria. El olimpismo oficial, la determinación más excelsa, es sólo un pequeño coágulo en aquella sangre derramada.

La literatura está llena de documentos contradictorios. Aunque Esquilo declaró su deuda para Homero, ni él ni los demás trágicos, ni los historiadores, ni los mitógrafos se atuvieron a las leyendas homéricas, y ellos mismos muestran la superabundancia de los materiales religiosos. Herodoto, aunque lleno de informaciones preciosas, es arbitrario en cuanto —como todos los griegos— ignora la prehistoria, y también por haber dado mucho crédito a los egipcios, novelistas temperamentales. Los egipcios —adelantándose en esto a los judíos alejandrinos— querían que el universo procediese de ellos. Tres autores de la decadencia —el geógrafo Estrabón, y singularmente el moralista Plutarco y ese turista religioso que fué Pausanias— han dejado noticias sin las cuales nuestra imagen de la religión griega sería exigua y abstracta; y ellos son los mejores testigos sobre la pasmosa variedad de los ritos y las creencias. En las artes y en las letras, la estupenda imaginación plástica del griego logró precisar las figuras. Pero eso no enjuga la humedad subjetiva que las envuelve. Pretender otra cosa hubiera parecido entonces una intromisión enfermiza en el mundo sobrenatural.

Tal era la índole de aquel pueblo. Respetémosla, sin pretender reseca y momificar la fluidez de imágenes y conceptos. La extrema variabilidad



fué la regla. Y como decía Pausanias, los griegos nunca se han puesto de acuerdo sobre un mito. Un escritor de nuestros días, C. S. Lewis, en cierta novela alegórica, se encuentra con dos divinidades paganas. Y aunque tenían forma y figura —dice— parecían hechas de un viento en marcha. La descripción no puede ser más feliz.

Los griegos eran muy religiosos. Los deberes de la piedad ocupaban buena parte de su vida privada y pública. Muchos actos que hoy son profanos eran entonces casi rituales. La moral implícita en su religión era distinta de la nuestra. Pero no en las normas fundamentales de la conducta, que ellos transmitieron al Occidente, sino en costumbres accesorias. Hay que borrar esa sandia imagen de un pueblo de placer, sólo ocupado en divertirse; que no es así como se fundan las civilizaciones. Tal imagen todavía estuvo de moda entre nosotros a principios de siglo, por obra de Crisóstomos cortesanos. Pero nuestros hombres de la Reforma, que en su empeño por edificar una patria estaban más cerca de los griegos, habían

calado mucho más hondo en la antigüedad clásica. Por suerte los griegos no adoraron la austeridad ni admiraban el dolor inútil. Eso es todo. Y aunque más puntuales con sus creencias que mucha gente de hoy en día, tachaban de *deisidáimones* a los afligidos del mal de escrúpulo.

También eran supersticiosos. No tanto como los romanos. La superstición es maleza que acompaña la infancia y la vejez de las religiones. Ya los *Caracteres* de Teofrasto —que no retratan la buena época— acusan la presencia de esta vegetación viciosa. San Pablo se queja de lo mismo, desde sus alturas de cristiano. Y Luciano de Samosata, un siglo después, en plena decadencia del gentilismo, tenía sin duda buenas razones para burlarse de semejantes miserias. ¿Qué más? Al propio Pericles, el hombre de la Ilustración, no lo dejaron morir —abuso de alevosía y ventaja— sin colgarle un amuleto al cuello.

La superstición no es nuestro tema. Es estudio folklórico que no nos incumbe en sí mismo. Pero irremediablemente la tropezaremos a pocas vueltas, sin detenernos en ella más de lo indispensable. La frontera entre la patraña y la verdadera religión era entonces más indecisa que en esta nuestra dichosa edad.

Las últimas investigaciones han permitido progresos considerables que fueron precedidos por verdaderas adivinaciones del genio. Karl Otfried Müller, a comienzos del pasado siglo, quiso, con los elementos escasos de que entonces se disponía, reconstruir una Grecia anterior a Homero. A fines del propio siglo, y también sin los recursos actuales, Erwin Rohde echó una mirada tentativa sobre una posible religión antehomérica, cuyas consecuencias se dejaban sentir en los rasgos de la Grecia histórica. La hora no había llegado aún, pero no es posible esperar los avisos providenciales.

Pero ¿ha llegado ya esa hora?

Toda síntesis es provisional, todo estudio es inacabable. Todos nuestros empeños mañana parecerán prematuros. La *Philosophía Secreta* del Br. Juan Pérez de Moya —resumen del conocimiento que la España del siglo XVI logró alcanzar sobre las religiones de la antigüedad greco-romana— duerme hoy en las colecciones de "clásicos olvidados", junto con otras reliquias del erudito. ¡Si al menos nos esperara esta suerte!

México, 1951

Alfonso Reyes

año aumentaba la distancia, pero no decrecía la recogida.

El muchacho llevaba también algo en relación con la cruz, pero entre pecho y espalda. Al despedirse, su padre le había dicho:

—No pongas piedra en la cruz. Esas son cosas de indios y cholos... de gente ignorante...

Recordaba exactamente tales palabras.

Él sabía que su padre no era creyente por ser racionalista, cosa que no entendía. Su madre sí era creyente y llevaba una pequeña cruz de oro sobre el pecho y encendía una pequeña lámpara votiva ante una hornacina que guardaba la imagen de la Virgen de los Dolores. Pensaba que tal vez, de haber tenido tiempo de preguntárselo a su

madre, ella le hubiese dicho que pusiera la piedra ante la cruz. Cavilaba sobre ello cuando sonó la voz del indio, quien se atrevía a advertirle:

—La piedra es devoción, patroncito. Todo el que pasa tiene que poner su piedra. Ya ve usted que soy viejo y eso es lo que siempre he visto y oído...

—Ajá... La pondrán los indios y cholos.

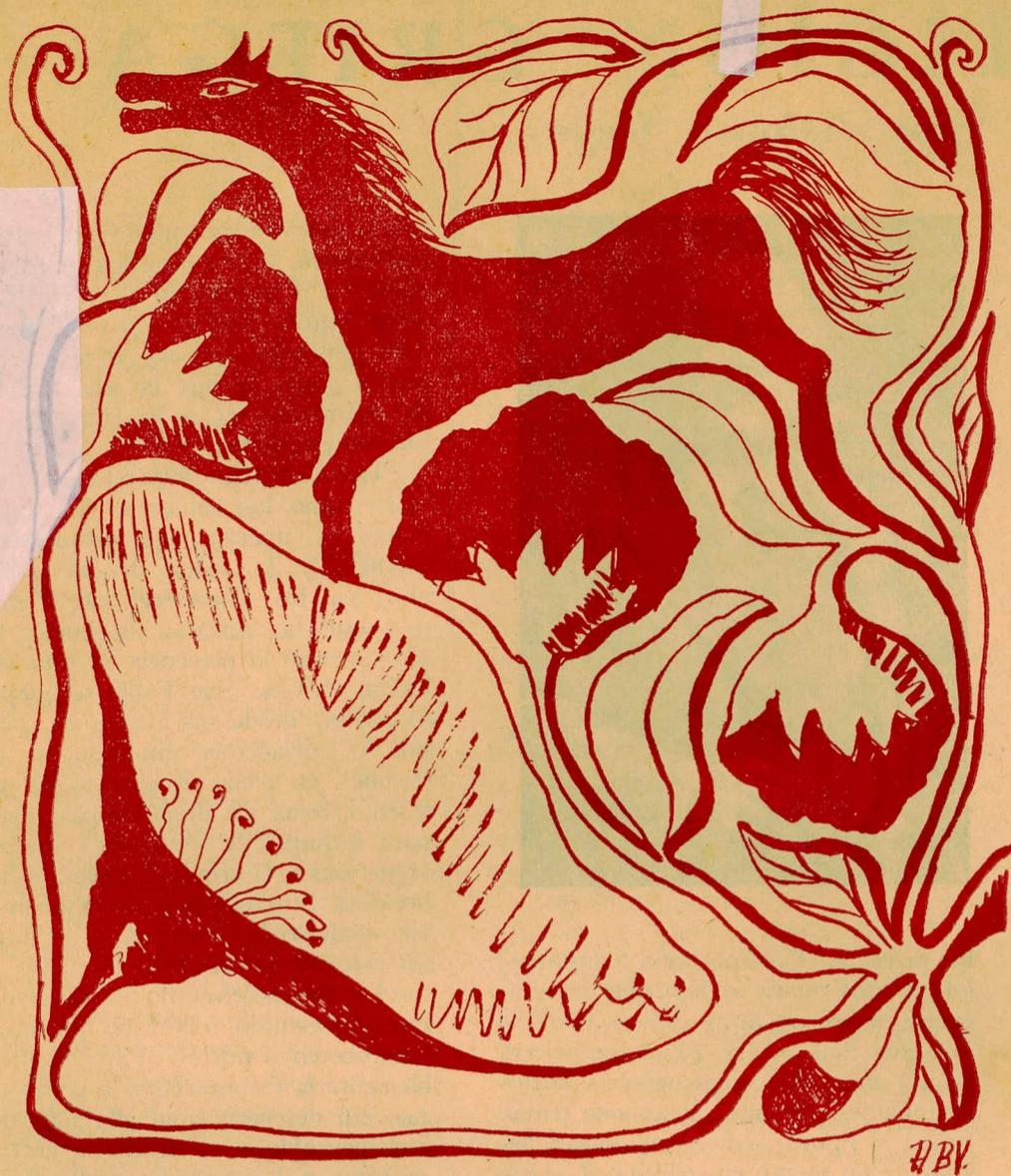
—Todos, patroncito. Hasta los blancos...

—¿Los patrones!

—Los patrones también. Es devoción.

—No te creo. ¿Mi papá también?

—A la verdad, nunca pasé junto con él al lado de la Cruz del Alto, pero dejuro que lo hizo...



La terminación quechua illu es una onomatopeya. Illu representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en vuelo; música inexplicable que surge del movimiento de objetos leves. Esta voz tiene semejanza con otra más importante: illa. Illa nombra a cierta especie de luz y a los monstruos que nacieron heridos por los rayos de la luna. Illa es un niño de dos cabezas o un becerro que nace decapitado; o un peñasco gigante, todo negro y lúcido, cuya superficie apareciera cruzada por una vena ancha de roca blanca, de opaca luz; es también illa una mazorca cuyas hileras de maíz se entrecruzan o forman remolinos; son illas los toros míticos que habitan el fondo de los lagos solitarios, de las altas lagunas rodeadas de totora, pobladas de patos negros. Todos los illas causan el bien o el mal, pero siempre en grado sumo. Tocar un illa, y morir o alcanzar la resurrección, es posible. Esta voz illa tiene algún parentesco fonético y una interna comunidad de sentido con la terminación illu.

Se llama tankayllu al tábano zumbador e inofensivo que vuela en el campo libando flores. El tankayllu aparece en Abril, pero en los campos regados se le puede ver en otros días del año. Agita sus alas con una velocidad alocada, para elevar su pesado cuerpo, su vientre excesivo. Los niños lo persiguen y le dan caza. Su alargado y oscuro cuerpo termina en una especie de aguijón que no sólo es inofensivo sino dulce. Los niños le dan caza para beber la miel en que está untado ese falso aguijón. Al tankayllu no se le puede dar caza fácilmente, pues vuela alto, buscando la flor de los arbustos. Su color es raro, tabaco oscuro; en el vientre lleva unas rayas brillantes; y como el ruido de sus alas es intenso, demasiado fuerte para su pequeña figura, los indios creen que el tankayllu tiene en el cuerpo algo más que su sólo vida. ¿Por qué tiene miel en el tapón del vientre? ¿Por qué sus pe-

queñas y endebles alas mueven el viento hasta agitarlo y cambiarlo? ¿Cómo es que el aire sopla sobre el rostro de quien lo mira cuando pasa el tankayllu? Su pequeño cuerpo no puede darle tanto aliento. El remueve el aire, zumba como un ser grande; su cuerpo afelpado desaparece en la luz, elevándose perpendicularmente. No, no es un ser malvado; los niños que beben su miel sienten en el corazón durante toda la vida como el roce de un tibio aliento que los protege contra el rencor y la melancolía. Pero los indios no consideran al tankayllu una criatura de Dios como todos los insectos comunes; temen que sea un réprobo. Alguna vez los misioneros debieron predicar contra él y otros seres privilegiados. En el Departamento de Ayacucho hubo un danzante de tijeras que ya se ha hecho legendario. Bailó en las plazas de los pueblos durante las grandes fiestas; hizo proezas infernales en las vísperas de los días santos; tragaba trozos de acero, se atravesaba el cuerpo con agujas y garfios; caminaba alrededor de los atrios con tres barretas entre los dientes; ese dansak' se llamó "Tankayllu". Su traje era de piel de cóndor ornado de espejos.

Pinkuyllu es el nombre de la quena gigante que tocan los indios del sur durante las fiestas comunales. El pinkuyllu no se toca jamás en las fiestas de los hogares. Es un instrumento épico. No lo fabrican de caña común ni de carrizo, ni siquiera de mámak', caña selvática de grosor extraordinario y dos veces más larga que la caña brava. El hueco del mámak' es oscuro y profundo. En las regiones donde no existe el sauco blando los indios fabrican pinkuylllos menores de mámak'; pero no se atreven a dar al instrumento el nombre de pinkuyllu, le llaman simplemente mámak', para diferenciarlo de la quena familiar. Mámak' quiere decir la madre, la germinadora, la que da origen; es un nombre mágico. Pero no hay caña que pueda servir de materia

para un pinkuyllu; el hombre tiene que fabricarlo por sí mismo. Construye un mámak' más profundo y grave; como no nace ni aun en la selva. Una gran caña curva. Extrae el corazón de las ramas del sauco, luego lo curvan al sol y los ajustan con nervios de toro. No es posible ver directamente la luz que entra por el hueco del extremo inferior del sauco vacío, sólo se distingue una penumbra que brota de la curva, un blando resplandor como el del horizonte en que ha caído el sol.

El fabricante de pinkuyllus abre los huecos del instrumento dejando aparentemente distancias excesivas entre uno y otro. Los primeros huecos deben ser cubiertos por el pulgar y el índice, o el anular, abriendo la mano izquierda en toda su extensión; los otros tres por el índice, y el anular y el meñique de la mano derecha, con los dedos muy abiertos. Los indios de brazos cortos no pueden tocar el pinkuyllu. El instrumento es tan largo que el hombre mediano que pretende servirse de él tiene que estirar el cuello y levantar la cabeza como para mirar el cenit. Lo tocan en tropas, acompañándose de tambores; en las plazas, el campo abierto o en los corrales y patios de las casas, no en el interior de las habitaciones. Y las mujeres deben cantar.

Sólo la voz de los wak'rapukus es más grave y poderosa que la de los pinkuyllus. Pero en las regiones donde aparece el wak'rapuku ya no se conoce el pinkuyllu. Los dos sirven al hombre en trances semejantes. El wak'rapuku es una corneta hecha de cuernos de toro, de los cuernos más gruesos y retorcidos. Le ponen boquilla de plata o de bronce. Su túnel sinuoso y húmedo es más impenetrable y oscuro que el del pinkuyllu; y como él exige una selección entre los hombres que pueden tocarlo.

En el pinkuyllu y el wak'rapuku se tocan sólo canciones y danzas épicas. Los indios borrachos llegan a enfurecerse cantando las danzas guerreras antiguas; y mientras otros cantan y tocan, algunos se golpean ciegamente; se sangran, y lloran después, frente a la sombra de las altas montañas, cerca de los abismos; o frente a los lagos fríos y la estepa apenas cubierta de gramíneas duras cuyas flores grises se mueven con el viento.

Durante las fiestas religiosas no se oye el pinkuyllu ni el wak'rapuku. ¿Prohibirían los misioneros que los indios tocaran en los templos, en los atrios o junto a los troncos de las procesiones católicas estos instrumentos de voz tan grave y oscura? Tocaban el pinkuyllu y el wak'rapuku en el acto de la renovación de las autoridades de la comunidad, en las feroces luchas de los jóvenes durante los días del carnaval, para la hierra del ganado, en las sangrientas corridas de toros. La voz del pinkuyllu o del wak'rapuku los ofusca, los exalta, desata sus fuerzas; desafían a la muerte mientras lo oyen. Van contra los toros salvajes cantando y maldiciendo; abren caminos extensos o túneles en las rocas; danzan sin descanso, sin percibir el cambio de la luz ni del tiempo. El pinkuyllu y el wak'rapuku marcan el ritmo; los hurga y alimenta; ninguna sonda, ninguna música, ningún elemento llega más hondo en el corazón humano.

La terminación illu significa la propagación de esta clase de música, y la palabra illa nombra la propagación de la luz astral nocturna. Como la música que nombra yllu, ylla denomina la luz que causa efectos trastornadores en los seres. Ambas palabras son voces de una vastedad ilimitada; nombran y explican. Pinkuyllu no sólo nombra al instrumento, define los efectos que causa y el origen de su poder; tankayllu no es única-

ZUMBAYLLU (*)

por José María Arguedas

Ilustración de ALICIA BUSTAMANTE

mente el nombre del pequeño insecto volador, sino que contiene una explicación suficiente de las causas de la naturaleza rara del insecto, de su misteriosa figura y costumbres, de la música de sus alas, de la mágica virtud de la miel que lleva en el aguijón. Y killa no sólo nombra a la luna, contiene toda la esencia del astro, su relación con el mundo y con el ser humano, su hermosura, su cambiante aparición en el cielo.

Yllariy es el nombre del amanecer; de la luz que brota al término de la noche. Illa no nombra la fija luz, la esplendente y sobrehumana luz solar. Denomina la luz menor sobre la que puede meditar el hombre primario; nombra el claror, el relámpago, el rayo, toda luz vibrante. Estas especies de luz no totalmente divinas con las que el hombre ingenuo cree tener profundas relaciones, entre su sangre y la materia fulgurante.

—o—

¡Zumbayllu! En el mes de Mayo traje Antero el primer zumbayllu al Colegio. Los alumnos pequeños lo rodearon.

—¡Vamos al patio Antero!

—¡Al patio, hermanos! ¡Hermanitos!

Palacios corrió entre los primeros. Saltaron el terraplén y subieron al campo de polvo. Iban gritando:

—¡Zumbayllu zumbayllu!

Yo los seguí ansiosamente.

¿Qué podía ser el zumbayllu? ¿Qué podía nombrar esta palabra cuya terminación me recordaba misteriosos objetos? El humilde Palacios había corrido casi encabezando todo el grupo de muchachos que fueron a ver el zumbayllu; había dado un gran salto para llegar primero al campo de recreo. Y estaba allí mirando las manos de Antero, con una alegría que daba a su rostro el esplendor que no tuvo antes. Su expresión era muy semejante a la de los escolares indios que juegan a la sombra de los molles en los caminos que unen las chozas lejanas y las aldeas. El propio "Añuco", el engreído, el arrugado y pálido "Añuco", miraba a Antero desde un extremo del grupo; en su cara amarilla, en su rostro agrio, erguido sobre el cuello delgado, de nervios tan filudos y tensos, había una especie de tierna ansiedad. Parecía un ángel nuevo, recién convertido.

Yo recordaba al gran "Tankayllu", al danzarín cubierto de espejos, bailando a grandes saltos en el atrio de la iglesia. Recordaba también al verdadero tankayllu, al insecto volador que perseguíamos entre los arbustos floridos de Abril y Mayo. Pensaba en los blancos pinkuyllus que había oído tocar en los pueblos del sur. Los pinkuyllus traían a la memoria la voz de los wak'rapukus. ¡Cómo la voz de los pinkuyllus y wak'rapukus es semejante al extenso mugido con que los toros encelados se desafían a través de los montes y los ríos!

Yo no pude ver el pequeño trompo ni la forma cómo Antero lo encordelaba. Me dejaron entre los últimos, cerca del "Añuco". Ví que Antero, en el centro del grupo, daba una especie de golpe con el brazo derecho. Luego escuché un canto delgado.

Era aún temprano; las paredes del patio daban mucha sombra; el sol encendía la cal de los muros, por el lado del poniente. El aire de las quebradas profundas y el sol cálido no son propicios a la difusión de los sonidos; apagan el canto de las aves, lo absorben; en cambio hay bosques que permiten estar siempre cerca de los pájaros que cantan. En los campos templados o fríos,

la voz humana o la de las aves es llevada por el viento a grandes distancias. Sin embargo, en ese campo de polvo del Colegio, bajo el sol denso, el canto del zumbayllu se propagó con una claridad extraña; parecía tener un agudo filo. Todo el aire debía estar henchido de esa voz delgada; y toda la tierra, ese piso arenoso del que parecía brotar.

—¡Zumbayllu zumbayllu!

Repetí muchas veces el nombre mientras oía el zumbido del trompo. Era como un coro de grandes tankayllus fijos en un sitio, prisioneros sobre el polvo. Y causaba alegría repetir la palabra, tan semejante al nombre de los dulces insectos que desaparecían cantando en la luz.

Hice un gran esfuerzo; empujé a otros alumnos más grandes que yo y pude llegar al círculo que rodeaba a Antero. Tenía en las manos un pequeño trompo. La esfera estaba hecha de un coco de tienda, de esos pequeñísimos cocos grises que vienen enlatados; la púa era grande y delgada. Cuatro huecos redondos, a manera de ojos, tenía la esfera. Antero encordeló el trompo lentamente con una cuerda delgada; le dió muchas vueltas envolviendo la púa desde su extremo afilado; luego lo arrojó. El trompo se detuvo un instante en el aire y cayó después en un extremo del círculo formado por los alumnos, donde había sol. Sobre la arena brillante su larga púa trazó líneas redondas, se revolvió lanzando ráfagas de aire por sus cuatro ojos. Vibró como un gran insecto cantor, luego se inclinó volcándose sobre el eje. Una sombra gris aareolaba su cabeza giradora, un círculo negro lo partía por el centro de la esfera. Y su agudo canto brotaba de esa faja oscura. Eran los ojos del trompo, los cuatro ojos grandes que se hundían como en un líquido en la dura esfera. El polvo más fino se levantaba en círculo envolviendo al pequeño trompo.

El canto del zumbayllu se internaba en el oído; avivaba en la memoria la imagen de los ríos, de los árboles negros que cuelgan en las paredes de los abismos.

Miré el rostro de Antero. Ningún niño contempla un juguete de ese modo. ¿Qué semejanza había, qué corriente, entre el mundo de los valles profundos y el cuerpo de ese pequeño juguete móvil, casi proteico que escarbaba cantando la arena en la que el sol parecía disuelto?

Antero tenía cabellos rubios, su cabeza parecía arder en los días de gran sol. La piel de su rostro era también dorada; pero tenía muchos lunares en la frente. "Candela" le llamaban sus condiscípulos; otros le decían en quechua "Markask'a", "El Marcado", a causa de sus lunares. Antero miraba el zumbayllu con un detenimiento contagioso. Mientras bailaba el trompo todos guardaban silencio. Así atento, agachado, con el rostro afilado, la nariz delgada y alta, Antero parecía asomarse desde otro espacio.

De pronto, Lleras gritó, cuando aún no había caído el trompo:

—¡Fuera akatank'as (escarabajos)! ¡Mirando esa brujería del "Candela"! ¡Fuera zorrinos!

Nadie le hizo caso. Ni siquiera el "Añuco". Seguimos oyendo al zumbayllu.

—¡Zorrinos, zorrinos! ¡Pobres k'echas (meones)! — amonestaba Lleras con voz casi indiferente.

El zumbayllu se inclinó hasta rozar el suelo; apenas tocó el polvo, la esfera rodó en línea curva y se detuvo.

—¡Véndemelo! — le grité a Antero — ¡Véndemelo!

Antes de que nadie pudiera impedirme lo lancé al suelo y agarré el trompo. La púa era larga, de madera amarilla. Esa púa, y los ojos, abiertos con clavo ardiendo, de bordes negros que aún oían a carbón, daban al trompo un aspecto irreal. Para mí era un ser nuevo, una aparición en el mundo hostil, un lazo que me unía a ese patio odiado, a ese valle doliente, al Colegio. Contemplé detenidamente el juguete mientras los otros chicos me rodeaban sorprendidos.

—¡No le vendas al foráneo! — pidió en voz alta el "Añuco".

—¡No le vendas a ése! — dijo otro.

—¡No le vendas! — exclamó con voz de mando, Lleras.

—No le vendas, he dicho!

Lleras se abrió paso a empujones y se paró frente a Antero. Le miré a los ojos. Yo sé odiar profundamente, con pasajero pero fulgente odio. En los ojos de Lleras había una especie de mina de poco fondo, sucia y densa.

¿Alguien había detenido el relámpago turbio de esos ojos? ¿Algún pequeño había permanecido quieto delante de él, mirándolo con odio creciente, arrollador de todo otro sentimiento?

—Te lo vendo, forastero. ¡Te lo regalo, te lo regalo! — exclamó Antero, cuando aún los ojos de Lleras se estrellaban contra los míos.

Abracé al "Markask'a", mientras los otros hacían bulla, como si aplaudieran.

—Deja a los k'echas, campeón — habló el "Añuco" con cierta dulzura.

—¡Regalo éstos también! — dijo Antero. Y echó al aire varios zumbayllus.

Los chicos pelearon alegremente por apoderarse de los trompos. Lleras y "Añuco" se fueron al patio de honor.

Los dueños de los otros zumbayllus improvisaron cordeles; reunidos en pequeños grupos empezaron a hacer bailar sus trompos. Se oía la voz de algunos zumbayllus. Desde los extremos del patio llegaba el zumbido leve y penetrante. Era como si hubieran venido desde algún bosque de arbustos floridos una tropa pequeña de insectos cantadores, que extraviados en el patio seco se ventanarían y cayeran en el polvo.

Rogué a Antero que lanzara su trompo. Junto a nosotros se volvió a reunir el grupo más numeroso de alumnos. Nadie hacía bailar el trompo durante más tiempo ni con la intensidad que Antero. Sus dedos envolvían al trompo como a un gran insecto impaciente. Cuando tiraba de la cuerda, la gris esfera se elevaba hasta la altura de nuestros ojos y caía lentamente.

—Ahora tú — me dijo — Ya has visto cómo lo hago bailar.

Yo tenía la seguridad de que encordelaría bien el zumbayllu y que lo lanzaría como era debido. Estaba impaciente y temeroso. Agarré el trompo y empecé a envolverle la cuerda. Ajustaba el cordel en la púa, ciñendo las vueltas lentamente y tirando fuerte. Aseguré el trompo entre mis dedos, en la mano izquierda; saqué el extremo de la cuerda por el arco que formaban el índice y el anular, como lo había visto hacer al "Candela".

—¡Pretensión del foráneo!

—¡El forasterito!

—¡El zonzó!

Empezaron a gritar los abanquinos.

—Este juego no es para cualquier forastero.

Pero Antero que me había estado observando atentamente, exclamó:

—¡Ya está! ¡Ya está, hermano!

Tiré de la cuerda con los ojos cerrados. Sentí que el zumbayllu giraba en la palma

(Pasa a la pág. 29)

EL SENTIDO

por Francisco

Tanto en la Mecánica clásica como en la teoría de la relatividad restringida, se distinguen, en consecuencia, los sistemas de referencia K relativamente a los cuales las leyes de la naturaleza son verdaderas, y los sistemas de referencia con respecto a los cuales no son verdaderas.

Pero ningún espíritu lógico puede declararse satisfecho con este estado de cosas...

EINSTEIN

1.—La ciencia y el conocimiento objetivo

Sería imposible tratar de abstraer, del inagotable complejo de significaciones que tiene la ciencia para el hombre, su sentido fundamental. Tan rica es en sus relaciones con el espíritu, tan vastos sus alcances, tan profunda e inescrutable su riqueza humana, que en todas sus manifestaciones encontramos amplísimas constelaciones significativas de igual importancia jerárquica, cuyos diversos contenidos se presuponen mutuamente. Por eso, el criterio para elegir el punto de partida, no puede basarse en la evidencia inmediata de un sentido único y primordial; debe más bien consistir en la eficacia del significado escogido para conducirnos a los demás significados y, por medio de ellos, hacia la raigambre medular que otorga a la ciencia la plenitud de su valor como actividad humana. Creemos que el sentido indicado, en tanto cumple las condiciones mencionadas, es el de la ciencia considerada como actividad dirigida a la consecución de conocimientos objetivos.

Pero además de esta primera limitación en el punto de partida, es necesario efectuar otra: una limitación del material analizado. La ciencia como actividad encaminada hacia el logro de conocimientos objetivos presenta múltiples especificaciones: ciencias abstractas que prescinden de todo contenido (complejo lógico-matemático), ciencias que persiguen el conocimiento de lo individual (historia, astronomía descriptiva), ciencias de la naturaleza, ciencias de la cultura o del espíritu. Sería imposible analizar en unas cuantas líneas la forma o las formas en que todas ellas realizan su fin de objetividad. Por eso es menester limitarse a aquellas que presentan menor dificultad al análisis y que pueden considerarse como los aspectos de la ciencia que realizan su finalidad de conocimiento objetivo de manera más perfecta. Creemos que éstas son las ciencias de la naturaleza.

Lo primero que llama la atención al teórico de la ciencia es que en todas sus manifestaciones presupone la realización de actividades específicas de regularidad definida. Por medio de la práctica de estas actividades, el sujeto cognoscente logra arribar a conocimientos objetivos, es decir válidos para todos los demás sujetos cognoscentes, y adquiribles por todos aquellos que practiquen en la misma forma, las mismas actividades. Estas actividades específicas permiten dividir el campo de los conocimientos en dos grandes clases: conocimientos científicos y conocimientos no científicos. Los primeros son iguales para todos los sujetos cognoscentes; los segundos difieren según cada sujeto y según las circunstancias en que fueron adquiridos. Es decir que los conocimientos obtenidos según el arbitrio de cada cual, y no según las pautas de regularidad

definida del conocimiento científico, corren el riesgo de ser falaces y cambiantes. Frente al conocimiento objetivo, estable, de validez universal, está el conocimiento subjetivo, fluído, asequible únicamente al sujeto que lo experimenta.

En tanto el conocimiento objetivo sólo puede lograrse después de practicar determinadas actividades, el conocimiento ingenuo de las cosas que no realiza dichas actividades, no puede en general, ser objetivo. Por lo tanto el conocimiento de los objetos mundanales habrá de ser, en su manifestación inmediata, un conocimiento que varía con el sujeto. Frente a éste, el conocimiento científico del mundo consistirá en adquirir, mediante la especial elaboración de los datos subjetivamente captados, una visión del mismo universalmente válida, que no dependa de la variación subjetiva. Para comprender el sentido profundo de tal elaboración, es necesario darse cuenta del modo en que se manifiesta la subjetividad del conocimiento no elaborado científicamente. Delineando las fuentes de la subjetividad, los factores que originan la variabilidad de la visión primitiva y espontánea del mundo, se habrá dado el primer paso hacia la comprensión de la actividad específica que permite trascender la inestabilidad inicial para arribar a la objetividad de la validez universal.

2.—Perspectiva circunstancial y subjetividad de captación

Ser hombre es estar en un mundo, y estar en un mundo es estar situado entre las cosas. El mundo se despliega ante el hombre como circunstancia. Las cosas rodean al hombre, están a su alrededor, *circum-stant*. No se le ofrecen por lo tanto como posibilidad pura de conocimiento, no le brindan su ser para ser evidenciado en su desnuda verdad, sino que lo rodean, lo cercan, lo asedian. En este rodearlo se sitúan fuera de su alcance, se conglomeran y separan en forma independiente de su voluntad, cambian de posición respecto del observador y de sí mismas, se tapan unas a otras. Estorban la visión del sujeto cognoscente, y al estorbarla, se enfilan en perspectiva.

El origen de la subjetividad primitiva es, así, el carácter circunstancial de la existencia. El hombre existe siempre en una circunstancia; como tal, ve a las cosas desde una perspectiva; las ve según un propio punto de vista, las refiere a un centro único de captación hacia el cual se proyectan en colineaciones convergentes, únicamente determinables desde dicho centro.

Pero la forma como las cosas circundan al hombre no es totalmente imprevisible. Toda cosa al rodear al hombre está en relación a él, en movimiento o en reposo. Toda cosa al rodear al hombre emerge frente a él en una posición única, diferente de las posiciones de las demás cosas. Toda cosa al darse a la conciencia afecta a sus sentidos de captación de una manera u otra. La circunstancia presenta de esta manera modalidades constitutivas: las cosas al ro-

dear al hombre lo hacen moviéndose, ubicándose en determinadas posiciones, afectando sus sentidos. La variación en el movimiento de las cosas, en su posición, en la forma cómo afectan nuestros sentidos, origina la variación en nuestra manera de captarlas. La subjetividad se deriva por ello de las modalidades constitutivas de la circunstancia. Estas modalidades pueden considerarse como niveles o estratos de la perspectiva en que se dan las cosas. Es posible hablar así de especies de perspectiva.

La perspectiva *cinética* es el origen de la subjetividad en la captación del movimiento de las cosas. Todo objeto mundanal se presenta en una relación de movimiento con respecto a otros objetos. El sujeto cognoscente, en tanto objeto mundanal, se halla sometido a esa inevitable condición. Las relaciones de movimiento o de reposo entre el sujeto cognoscente y los objetos circundantes sitúan a todos los movimientos en ineludible perspectiva. Las formas y las propiedades físicas de un movimiento dependen del movimiento del observador. Diversos observadores que se trasladen a diversas velocidades, los unos respecto de los otros, verán un movimiento dado en forma diferente. No podrán hablar de un movimiento en sí mismo, sino de un movimiento en relación con lo visto por cada uno de ellos.

La perspectiva *enorrámica*, es el origen de la subjetividad en la captación de la posición de las cosas. Un conglomerado de cosas presupone un conjunto de distancias entre ellas. Estas distancias son constantes y pueden determinarse por medio de la aplicación repetida de un patrón de medida. Pero para un observador que no pueda medirlas en esta forma, las distancias dependen de su ubicación con respecto al conglomerado. El hombre está ineludiblemente situado dentro del universo, es un prisionero de su interioridad cosmológica. Para captar al mundo en sus auténticas dimensiones y para ubicar a los astros en sus lugares correspondientes, es necesario llegar a una visión del gran todo. Pero esto es imposible para la observación directa de las cosas. El conocimiento del cosmos exige verlo en panorama, pero el hombre sólo puede verlo como enorama.

La perspectiva *estética* es el origen de la subjetividad en la captación de las cualidades de las cosas. El aspecto del mundo depende en último término de la índole reactiva de nuestros sentidos, es función de la refringencia sensorial. Todo sentido tiene su índice específico de refracción, es un medio filtrador y selectivo entre las cosas y el sujeto cognoscente. La perspectiva estética es una traspectiva, es un ver a través, un captar «por medio de». ¹

3.—Superación de la perspectiva circunstancial

El conocimiento objetivo consiste en la captación de un mundo igual para todos los sujetos. La perspectiva en que se da el mundo es la consecuencia de su estructura circunstancial. El conocimiento objetivo

DE LA CIENCIA

Miró Quesada

habrá de superar, pues, la circunstancialidad del hombre y arribar a la visión de un mundo aperspectivo. Para llegar a la captación de validez universal deberá independizarla de las contingencias de la circunstancia del observador. Visión objetiva será aquella que no dependa del movimiento de los observadores, ni de sus posiciones, ni de la índole de sus sentidos. Conocimiento de validez universal será aquel que es igual para el observador de la Tierra y para el observador de Marte, para el observador cuyo movimiento relativo es circular o rectilíneo, para el observador cuyos ojos seleccionan un pequeño rango de ondas lumínicas o un rango infinito de las mismas.

La ciencia logra esta independencia de la funcionalidad circunstancial empleando el método explicativo. Explicar un fenómeno es deducir su existencia y sus propiedades de ciertos principios no observados. Cuando los principios supuestos permiten explicar un gran conjunto de fenómenos, aumenta su probabilidad de verdad. La verificación de los principios explicativos se lleva a cabo explicando los fenómenos y comprobando determinadas predicciones. Cuando los principios permiten explicar determinado fenómeno, permiten también explicar otros fenómenos observados, y gracias a su riqueza deductiva permiten deducir la existencia de fenómenos aún no observados. Si se logra observar los fenómenos previstos, se consolida la validez de la teoría explicativa.

La perspectiva cinética ha sido superada gracias al «Principio de relatividad». Galileo demostró que los fenómenos de movimiento no sufren ninguna alteración en los sistemas inerciales. Si todos los observadores del universo se movieran inercialmente unos respecto de los otros, todos, en sus propios sistemas, verían en igual forma los movimientos. Todos verían los movimientos como si estuvieran situados en un sistema de referencia «absolutamente» inmóvil. Pero la Tierra se mueve con movimientos acelerados, y todos los movimientos del universo son acelerados. El principio de Galileo no basta, pues, para superar la perspectiva cinética. Einstein extendió primero el principio de Galileo a la totalidad de los fenómenos físicos y luego lo generalizó a toda clase de movimientos. De este modo logró construir fórmulas descriptivas, cuya validez se mantiene para cualquier sistema de referencia, sea cual sea su movimiento, aunque cambie de instante a instante, aunque sea un «molusco» de referencia. Las fórmulas einsteinianas permiten explicar fenómenos anteriormente inexplicados, como la marcha del perihelio de Mercurio, y las predicciones que de ellas se derivan han sido comprobadas en forma impresionante. Así por ejemplo, la curvatura de un rayo de luz al pasar cerca de una gran masa gravitatoria. La ciencia supera radicalmente por medio del principio de relatividad la perspectiva cinética. El movimiento del observador altera su captación de los movimientos, pero el observador puede descubrir ciertas formas de describir los movimientos totalmente independientes de su propio movimiento.

La perspectiva enorámica ha sido superada por la construcción explicativa. El sujeto cognoscente observa los fenómenos de posición y movimiento. Para explicarlos tiene que construir nuevos movimientos y nuevas posiciones. De esta construcción puede deducir los movimientos y las posiciones observados y puede deducir nuevas posiciones y nuevos movimientos no observados. Este ha sido el método de la Astronomía desde que se constituyó como ciencia independiente entre los gregos. Gracias a este procedimiento, el hombre ha reemplazado su visión completamente subjetiva del mundo por una visión objetiva, que sería la misma si en lugar de estar ubicado en la Tierra lo estuviera en una estrella de las Nubes Magallánicas. Subjetivamente el hombre está y estará siempre ubicado en una superficie plana, en el centro del mundo. Objetivamente el hombre está ubicado en un planeta esferoide e insignificante, que gira sobre sí mismo y alrededor de una estrella de tamaño mediocre, que forma parte de una gigantesca galaxia, semejante a miríadas de otras galaxias, y que da vueltas sobre su centro.

La perspectiva estética ha sido superada mediante la correlación explicativa. Los fenómenos observados son considerados como la interpretación sensorial de acaecimientos transensibles cuya legalidad dinámica permite deducir, y por lo tanto explicar, la fenomenalidad sensorial. El hombre se crea un mundo pensable, aunque no intuíble, cuya realidad se patentiza en su experiencia explicativa. El continuo tetradimensional de curvatura variable, en donde se suceden los fenómenos físicos molares, es totalmente inimaginable y, sin embargo, sus leyes objetivas, igualmente captables para todos los observadores, permiten explicar la cesión de los fenómenos observables y predecir sus variaciones. Las vibraciones de las ondas electromagnéticas son por principio inintuíbles y, sin embargo, explican satisfactoriamente el comportamiento de la luz. La dualidad onda-corpúsculo explica perfectamente los fenómenos de difracción descubiertos por Davisson y Germer y, sin embargo, es imposible imaginarse cómo una entidad concreta es corpúsculo sólo en el momento de encontrar un obstáculo, no pudiendo localizarse cuando se traslada libremente en el espacio.

4.—Objetividad científica y perspectiva histórica

La ciencia, gracias a la eficacia del método explicativo, trasciende la perspectiva mundanal derivada de la circunstancialidad del existir. Pero la validez universal de esta trascendencia depende a su vez de la validez del método explicativo. Los resultados a los que llega la ciencia son variables con el tiempo. Teorías que parecieron perfectas hace sólo cincuenta años son hoy consideradas como anticuadas y sin sentido. Los filósofos de la escuela historicista afirman que esta mutabilidad es intrínseca y que la verdad de la ciencia es sólo verdad para su época. El método explicativo sería, así, verdadero únicamente para nuestra mentalidad de hom-

bres contemporáneos. Y, por lo tanto, los resultados obtenidos con su aplicación serían válidos para nuestra época, pero no para las venideras.

La posición historicista es, sin embargo, insostenible formal y materialmente. Desde un punto de vista formal porque conduce de modo inevitable a una extraña teoría de los tipos lógicos (en el sentido de Russell), pues ella debe distinguir entre la validez de los conocimientos sobre hechos y la validez de los conocimientos sobre conocimientos. La primera es función del tiempo, la segunda es intemporal y suprahistórica. Si no se acepta esta separación, la tesis historicista será verdadera sólo para determinada época histórica y no podrá aplicarse a las otras épocas. Pero si se acepta, se llega a consecuencias incomprensibles y paradójicas. En efecto, los conocimientos quedarían divididos en dos grandes clases: conocimientos sobre hechos y conocimientos sobre conocimientos. Los primeros serían relativos a la época histórica, los segundos, en tanto afirmaran esta relatividad, serían suprahistóricos. Pero estos últimos deberían tener una estructura peculiar y emplear determinada clase de proposiciones y de leyes proposicionales, de principios lógicos determinados. Así, para las proposiciones de validez suprahistórica empleadas por los historicistas debería valer un principio de identidad y un principio de no contradicción. Y sin embargo, estos principios no podrían valer para las proposiciones sobre fenómenos empleadas por la ciencia, porque si valieran el método explicativo que se basa en ellos, sería también válido. Habría de este modo dos lógicas paralelas, una histórica aplicada a las proposiciones sobre hechos y una suprahistórica aplicada a proposiciones sobre proposiciones (de hechos).

Materialmente, el historicismo implica un desconocimiento de la estructura y del sentido de la ciencia. La ciencia varía en sus contenidos pero no en su forma. Y la variación del contenido se debe únicamente a que los principios adoptados en determinada época histórica han sido insuficientes para explicar los nuevos fenómenos descubiertos. Por eso, para explicarlos, es necesario acudir a nuevos principios. En este sentido, la ciencia no tiene categorías. Para ella, las categorías son meros principios explicativos, la verdad de las categorías depende de su expedencia explicativa. La única forma constante de la ciencia es la observación de los fenómenos y la explicación lógica de los mismos. Esto nos permite llegar al sentido último de la ciencia como conocimiento objetivo: la objetividad perseguida por la ciencia no se puede lograr en forma definitiva, se constituye sólo por una aproximación asintótica. La superación de la perspectiva no llega a lo definitivo, pero la diferencia entre la visión objetiva actual del mundo y su visión objetiva ideal o límite puede hacerse tan pequeña como se quiera. Esta posibilidad es el fundamento de la continuidad del conocimiento y de la cultura en general, sin ella pierde su sentido toda actividad humana y se anula toda posibilidad de discusión doctrinaria.

5.—Ciencia, conocimiento objetivo y coraje existencial

El hombre, perdido circunstancialmente entre las cosas, ve al mundo en perspectiva, diluido en la multiplicidad de su apa-

riencia. Pero su esencia consiste en rebelarse contra la subjetividad. En lucha dramática contra la fluencia de las cosas busca la posibilidad de trascenderlas y de lograr una visión definitiva del gran todo, que sea única, igual para todos, independiente de imprevistas contingencias de movimiento, de posición y de constitución orgánica. Situado en un lugar sin importancia del universo, cuya insignificancia le hace ver enorme lo pequeño y pequeño lo enorme, rompe las amarras que lo atan a su perspectiva original y contempla al cosmos en su totalidad. Reducido a ver el mundo desde su origen existencial de coordenadas, obligado a acrecentar la magnitud de las cosas que lo rodean, el sujeto cognoscente altera las distancias y supera los tamaños. Del metro al parsec, del minuto al tiempo del mundo, de la coordenada existencial a la coordena-

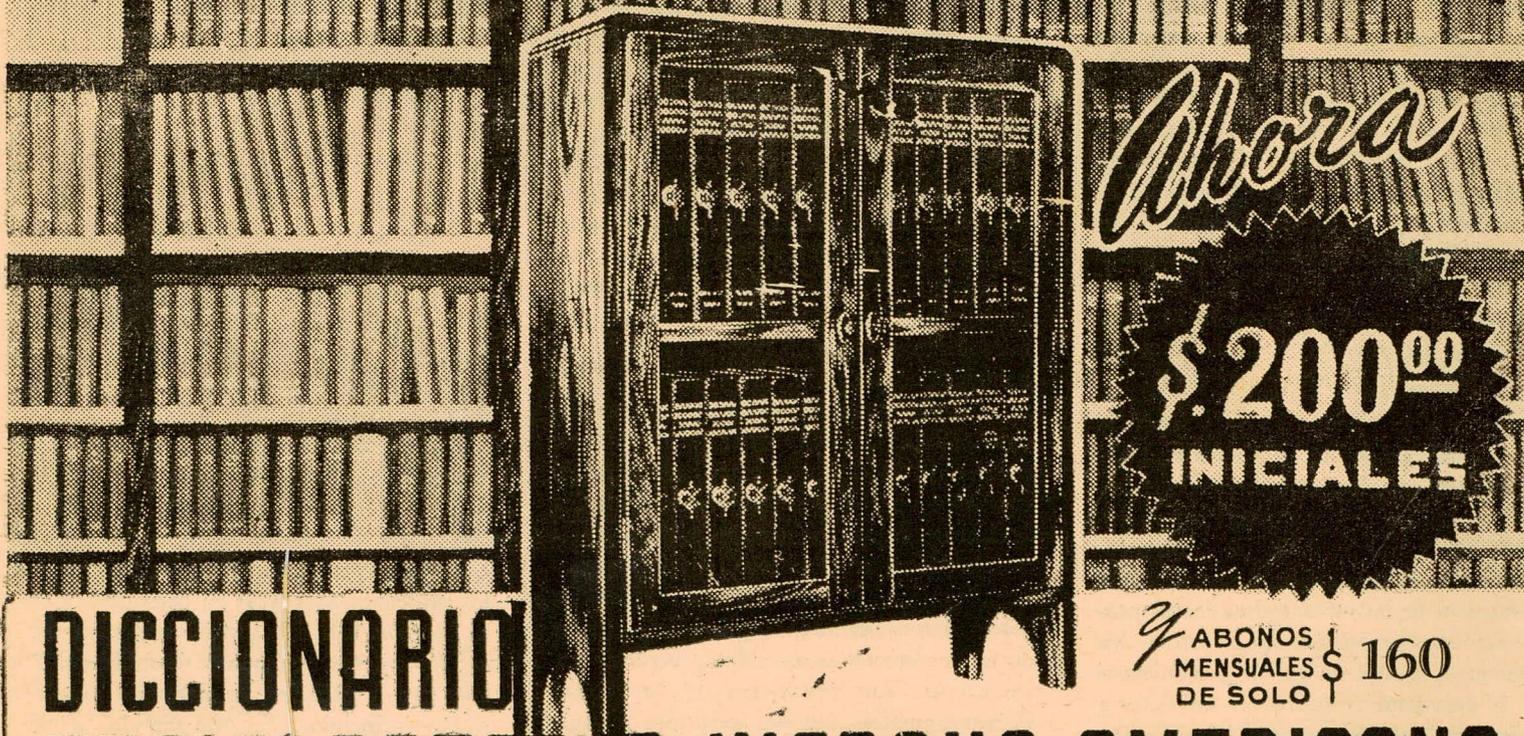
da galáctica, el hombre asciende de su miserable ubicación circunstancial a la visión del gran todo.

Y, así, el sentido de la ciencia se revela como liberación. El conocimiento científico es conocimiento objetivo. El conocimiento objetivo es superación de la perspectiva. Superar la perspectiva es liberarse de la circunstancialidad de la existencia, es dejar de ser cosa entre las cosas, es enfrentarse a ellas para contemplarlas todas juntas. Enfrentarse a las cosas es rebelarse contra el destino, contra la condición misma de lo humano. El hombre constitutivamente es un estar arrojado en el mundo, es un estar-allí, botado entre las cosas, es un formar parte del paisaje. Pero su anhelo es estar frente a las cosas, ubicarse frente al mundo, contemplarlo eternamente. En la religión el hombre se evade del mundo negándolo y dirigen-

do su mirada a una región ultramundana; en el arte el hombre se evade del mundo creando un mundo diferente, fruto de su capricho y de su hambre de libertad; en la ciencia el hombre se evade del mundo contemplándolo, situándolo frente a sí, enfocándolo a través de su lente cognoscitivo como un objeto unitario, limitado, diferente de él mismo. Por eso la ciencia es profundamente humana y tiene un sentido de coraje existencial. Es la liberación que no niega sino que afirma, es la lucha contra la realidad enfrentándose a la realidad, es la evasión del mundo reconociendo que el mundo es in-evadible.

1 Las modalidades de perspectiva en las que puede darse al sujeto la circunstancialidad del mundo son seguramente inagotables. Sólo nos hemos referido a aquellas que mayor significación tienen en el punto de partida del conocimiento científico.

El contenido de una BIBLIOTECA de mil volúmenes



Abora

\$ 200⁰⁰
INICIALES

y **ABONOS MENSUALES \$ 160 DE SOLO**

DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO HISPANO AMERICANO

27,000 PAGINAS DE TEXTO - 12,000 ILUSTRACIONES - 25 GRANDES VOLUMENES

Aunque a simple vista parezca imposible, es un hecho comprobado que se necesitarían más de 1,000 libros de tamaño corriente, para abarcar el contenido perfectamente ordenado y clasificado del DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO HISPANO AMERICANO, pues mientras un libro de tamaño mediano contiene por lo regular, de 60,000 a 80,000 palabras, los 25 GRANDES VOLUMENES de esta obra abarcan más de 75 millones de palabras.

En cambio esta grande obra puede ser suya por el equivalente de una pequeña fracción de lo que le costaría una biblioteca de 1,000 libros, disfrutando, además, de la ventaja excepcionalmente valiosa en estos tiempos, de tener a su alcance una obra en la que puede localizar un dato o una información cualquiera, con la mayor rapidez y precisión.

El DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO HISPANO AMERICANO es la obra más importante que se ha editado en castellano; la más AUTORIZADA por la calidad extraordinaria de sus redactores; la más COMPRENSIVA por su lenguaje llano y sencillo, y la más COMPLETA en sus informes, por la debida EXTENSION con que trata todas las materias.

Grandes facilidades de pago

Cordialmente invitamos a usted a examinar esta magnífica obra en nuestra Exposición Permanente en Plateros de San Agustín (Jirón Ica) N° 146; pero si usted no pudiese visitarnos, háblenos por nuestro teléfono N° 39321, o bien, envíenos el cupón hoy mismo. Atendemos sus órdenes dentro de cualquier lugar de la República.

El por que de SU PRECIO TAN BAJO

Solo debido a la enorme y constante demanda de que disfruta el DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO HISPANO AMERICANO que permite a sus editores hacer nuevas y frecuentes ediciones de la obra en grandes cantidades, puede obtenerse la mayor economía en el costo de producción, lo que se traduce en beneficio de los compradores, que adquieren esta obra a un precio EXCEPCIONALMENTE BAJO con relacion a sus grandes meritos y tamaño, y disfrutan, a la vez, de las mayores facilidades de pago.

ENVÍENOS HOY ESTE CUPÓN

108 W. M. JACKSON, Inc. Editores
Apartado 25-87 LIMA

Sírvanse enviarme sin costo alguno, el interesante folleto descriptivo de la magnífica obra DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO HISPANO AMERICANO indicándome sus fáciles condiciones de pago.

Nombre

Ocupación

Calle y número

Lugar

W.M. Jackson, Inc.
EDITORES

Plateros de San Agustín
Jirón Ica 146 Apartado 2587

ESPAÑA E HISPANOAMERICA EN LA OBRA DE VOSSLER

por Raimundo Lida

Señalar lo que la muerte de Karl Vossler ha significado para todo estudioso de las letras hispánicas es evocar la historia entera de esa rama del saber durante el primer tercio de nuestro siglo. Uno de los libros juveniles del ilustre profesor de Munich, *Positivismo e idealismo en lingüística*, resume en concisa fórmula el debate que en el seno de la filología europea venía sosteniéndose desde fines del ochocientos, como en tantas otras disciplinas particulares y aun en el ámbito general de la filosofía. Positivismo frente a idealismo. Ambos términos se prestan sin duda a distorsión y ambigüedad; ni todo era miopía en el positivismo, sino, a menudo, rigor y responsabilidad científica; ni el llamado idealismo se salvaba siempre de la arbitrariedad, de la imprecisión, del salto ilícito a generalizaciones mal sostenidas por los concretos datos de la experiencia. Dejemos aparte los rótulos. Lo cierto es que Vossler nos dió, en su propia vida de investigador, magnífico ejemplo de hombre de ciencia tan entrañablemente concentrado en el estudio de los fenómenos lingüísticos «positivos», que eso mismo lo empujaba a buscar, más allá de lo experimentalmente observable y comprobable, el fundamento filosófico de su disciplina. Así fueron naciendo sus ensayos de *Filosofía del lenguaje*, el más lúcido cuerpo de teoría y metodología filológicas que el «idealismo» nos haya dejado.

LETRA Y ESPÍRITU

Ese mismo ímpetu, esa cordial insatisfacción ante los resultados externos de la ciencia lingüística y literaria, ese afán de ahondar en el sentido íntimo de los hechos averiguados, caracterizan la obra filológica de Vossler y hacen de ella un vivo y fecundo modelo. ¿Qué escondidas fuerzas espirituales determinan que lo que el romano de la época clásica expresaba con una sola palabra, *cantabo*, el español, haya preferido expresarlo con dos (*cantar he*, luego fundidas a su vez en *cantaré*) o con tres (*voy a cantar*)? ¿Por qué llamamos en nuestra lengua *niña del ojo* lo que a la imaginación del francés se aparece en cambio como una «ciruelita» del ojo (*prunelle*) o a la del alemán como una «estrella» del ojo (*Augenstern*)? No es el prurito de sorprender al lector con fáciles conclusiones de psicología de los pueblos lo que lleva al filólogo a plantearse estas dudas. Es el convencimiento de que el explicar la aparición de una determinada forma idiomática o poética —tal o cual giro sintáctico en un país y un momento dados, tal o cual estilo personal o colectivo en una literatura— exige la comprensión de su sentido interior, esto es, de la peculiar actitud de espíritu, a la vez intelectual, afectiva, estética y práctica, de que esa forma ha brotado. (No podemos aquí detenernos a precisar hasta qué punto concede Vossler, como su maestro y amigo el filósofo Benedetto Croce, importancia decisiva a todo aquello que en el lenguaje sea intuición y configuración estética). El filó-



VOSSLER

logo no puede reducirse a catalogar pasivamente formas idiomáticas y literarias. No puede dejar de plantearse nuevos *porqués* y nuevos *cómos*. Y los *cómos* y *porqués* de la historia idiomática de un pueblo van trazando al mismo tiempo el conjunto de su historia espiritual, entendida como historia de su visión del mundo: de sus descubrimientos, creaciones y re-creaciones poéticas del mundo.

Ni es mero azar que lo idiomático y lo poético se den tan naturalmente unidos en el pensamiento de Vossler. Poesía y lenguaje son para él, como para Croce, manifestaciones de una misma actividad profunda del espíritu. Si el filólogo estudia por separado el hablar de la comunidad (lengua) y el hablar de los poetas individuales (estilo), tal escisión no es más que un cómodo expediente metodológico. Imposible la creación estilística personal —la de un Góngora, por ejemplo— sin el suelo firme de la lengua común; pero, una vez acuñada la nueva palabra, la nueva imagen, el nuevo giro sintáctico, entonces la comunidad de los hablantes puede sentirlos como suyos y hacerlos suyos. De la lengua al estilo; del estilo a la lengua.

DESCUBRIMIENTO DE ESPAÑA

Si la historia del idioma y la historia de la literatura confluyen tan armoniosamente en la obra de Vossler, no es por virtud exclusiva de un abstracto razonamiento teórico. Las lenguas y las literaturas románicas ejercían en su ánimo pareja atracción. Y en ese punto, justamente, es donde su actitud (y la de toda esa escuela de «filología idealista» en que Vossler era maestro venerado) llega a enlazarse con la de quien al pronto podría parecerlos representante de una muy distinta tendencia de la investigación filológica: don Ramón Menéndez Pidal, que desde su Centro de Estudios Históricos de Madrid, ha venido presidiendo por varias décadas el vigoroso renacimiento de la filología hispánica. Para los dos grandes maestros, decir «filología» es decir —sólo que en griego— «amor a las letras». Amor

a la letra cargada de espíritu, tan presente y viva en la sabia arquitectura de una oda de Fray Luis como en el vuelo de una saeta andaluza.

Y en la vida científica de Vossler ha sido en verdad una feliz peripecia (feliz para nosotros, sobre todo) el creciente interés con que se le vió ahondar, desde aquella su *Carta hispánica* dirigida al poeta Hofmannsthal, en el estudio de la literatura española. No es sólo que se ensanchara el ámbito material de sus investigaciones; una transformación más sutil y decisiva fué operándose en el alma del investigador. He aquí al romanista bávaro que no se contenta ya con apresar en su red de conceptos científicos tales o cuales fenómenos aislados de la lengua y literatura de España, sino que, buscando y descubriendo gradualmente la íntima esencia de lo hispánico como tal, acaba por quedar preso en sus encantos. Así es como a sus estudios sobre las letras francesas e italianas, que habían dado a Vossler su rápido y firme prestigio, él irá añadiendo contribuciones cada vez más profundas y extensas al conocimiento de lo hispánico. Su trabajo sobre el realismo de los Siglos de Oro, sobre el tumultuoso mundo poético de Lope, sobre la compleja y oblicua sabiduría de Gracián, sobre el reflejo de ideas e ideales en el drama español, desde *El príncipe constante* hasta *Los intereses creados*, son otras tantas etapas parciales de esa vasta exploración. Señal bien elocuente de cuánto le preocupó el tema hasta en sus últimos días, es la página que sobre el sentido de la tradición en nuestra cultura dedicó a Menéndez Pidal en ocasión de cumplir éste sus ochenta años. Precisamente el gran maestro español, comentando con doloridas palabras la muerte de Vossler, recordaba hace poco esa página final —significativo testamento literario— que su autor consagró a la caracterización del modo de ser hispánico en uno de sus más fundamentales aspectos.

ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA

Nuevo y fecundo giro de esta peregrinación apasionada fué el viaje de Karl Vossler a los jóvenes países sudamericanos del Atlántico. Ahora iba a comprobar, ya no sólo de oídas, esa admirable unidad de raíz con que a un lado y otro del Océano se enlazan, en lo profundo, más de veinte naciones hispanohablantes. Si sus magistrales conferencias en las ciudades del Plata versaron principalmente sobre el aporte de España a la cultura universal, no faltó en la elección de ese tema su grano de malicia y de estrategia pedagógica. Porque a nadie podía ocultársele hasta qué punto era frecuente, sobre todo en la Argentina, contemplar y valorar lo hispánico «a través de anteojos franceses», según comentó el propio Vossler al regresar de su viaje, en disertación leída ante la Academia de Baviera. A un siglo de Víctor Hugo y Théophile Gautier, todavía los novelistas hispanoamericanos —un Larreta, un Gálvez, un Reyes— veían a España envuelta en jirones de fantasía ro-

mántica o de folklorismo chillón. Y aunque no faltasen entre los hispanoamericanos quienes, aquí y allí, conocieran y amaran con ánimo filial la cultura española, era preciso insistir, ante las mayorías, en las grandes creaciones de esa cultura: no meras supervivencias arqueológicas, sino realidades vivas, de fuerte y benéfico influjo en el pensamiento y el arte universales.

Así fué evocando Vossler, con sobria pero encendida elocuencia, aquella España medieval, cristiana, arábiga y judaica, a la que acudían maravillados los estudiosos del orbe entero, en busca de un saber científico y filosófico vivificado por el más prodigioso ambiente de mutua tolerancia intelectual que haya conocido la historia. No nos extrañe que muy serias tentativas actuales de seguir hasta sus fuentes los grandes movimientos modernos de universalismo ecléctico y conciliador —el enciclopedismo racionalista, a partir de Leibnitz; los proyectos de lengua internacional sobre base lógica y matemática, a partir de Descartes— tomen bien en cuenta la fascinación que el pensamiento español ejerce sobre la Europa culta, desde los tiempos de Lulio hasta los del hispano-judío Baruj Spinoza (Benito Espinosa, para decirlo en buen castellano). Pero Vossler insistía además en desterrar de nuestras mentes americanas cierta visión de España que supone definitivamente apagado ese influjo directo desde el siglo XVII. Si la fantasía macabra de un Francisco de Quevedo llega hasta Hoffmann, Poe y Baudelaire, ¿cómo ignorar, por ejemplo, la presencia del otro genial don Francisco, el de los *Caprichos*, los *Disparates* y los *Refranes*, tan viviente ayer en Manet como hoy en Kokoschka?

Vida perpetuada en tradición, no en devoción tradicionalista y patrioter de falsas reliquias: eso es lo que buscaba Vossler en la cultura de España. Y el espectáculo de la

América española fué para él un reiterado testimonio de esta misma vida, prolongada en tan lejanas tierras con asombrosa variedad y pujanza. Tanto para el lingüista y el crítico literario como para el historiador y el sociólogo, ¡qué inagotable campo de observación el que ofrecía la América hispana, con su sinnúmero de trasplantes y fusiones culturales de toda especie! Bien se explica que el sabio filólogo declarase patéticamente, a raíz de su viaje: «Si yo fuera joven y me hallara de nuevo en los principios de mis estudios romanísticos, dedicaría mi mejor energía a la historia de la lengua, a la poesía popular y artística de España y a la elaboración, asimilación, desarrollo y ampliación del tesoro cultural románico en la América española; objeto de mi afición serían el guaraní y el tupí, las lenguas, costumbres y obras de aztecas y araucanos, y en vez de quedarme considerando las hipótesis acerca de la persistencia del influjo de los elementos célticos e ibéricos en el latín vulgar, tan desacreditadas por su desconcertante nebulosidad, yo me iría a América para sorprender *in flagranti* y con mis propios ojos y oídos las combinaciones y aleaciones de la esencia española con la indígena».

No podríamos asentir a estas reflexiones de Vossler si las atendiéramos como desdeñoso rechazo de los temas más remotos al «aquí» y al «ahora» del investigador. El espíritu sopla hacia donde quiere. Consagré el estudioso sus esfuerzos a los problemas que más le atraigan, por mucha que sea su lejanía temporal o geográfica. Confíe en que toda verdad es parte legítima de la verdad. Pero es que tampoco Vossler pretendía jerarquizar los saberes con criterios tan accidentales y exteriores. Que sus palabras valgan sólo como confesión de ese súbito deslumbramiento que el paisaje cultural de nuestra América pudo ejercer en un espíri-

tu abierto y sensible, al término ya de su carrera científica. Y valgan como programa y acicate para la labor de los propios hispanoamericanos. Al Vossler de los últimos años debemos sagaces incursiones en este dominio. La literatura popular rioplatense desde el *Martín Fierro* hasta *Don Segundo Sombra*, la erudición histórica y filológica en el Brasil, la áspera y a veces heroica vida del intelectual en todos nuestros países, han sido por él observadas con mucho más que la simple curiosidad epidérmica del turista.

En dos figuras de las letras mexicanas se ha detenido especialmente su atención estudiosa y cordial. La Décima Musa de México, Sor Juana Inés de la Cruz: tal el título de un extenso ensayo donde, tras la información erudita, se advierte el temblor de emoción con que Vossler se ha acercado a la más seductora poetisa de América. Sobre el encanto crepuscular de las letras españolas del XVII, los versos de Juana de Asbaje derraman un no sé qué de frescura juvenil, como de pueblo que asoma al mundo. Y Vossler no sólo analiza, glosa y traduce esa originalísima poesía, en que la inspiración entrañable se funde con el más pulcro virtuosismo culterano, y la refrenada pasión con una serena y luminosa diafanidad de raciocinio, sino que, abarcando con un vistazo la Vieja España y la Nueva España, nos muestra cómo su perfecta unidad cultural se traduce en la fama veloz y arrolladora de la Décima Musa, fama que no necesitó del telégrafo ni del cine para cruzar triunfalmente los mares.

No es casualidad, por otra parte, que, al escribir Vossler su citada disertación para la Academia bávara, a su pluma acudiera naturalmente el nombre de un ilustre amigo mexicano, Alfonso Reyes. En él veía Vossler un ejemplo singularísimo de energía espiritual capaz de crear por sí misma —venciendo los obstáculos que al trabajo de la inteligencia suelen oponerse en nuestros medios— su propio público y su propia fértil resonancia. Con estas o parecidas palabras se refería en particular al inolvidable *Monterrey*, el boletín literario de Alfonso Reyes, que en cada número llevaba a la «inmensa minoría» la embajada de su variadísimo y bien cernido saber, de su meditación sobre los temas esenciales de la cultura, de su fina y generosa amistad.

La que unió al humanista europeo con el humanista mexicano —formado también en rigurosa escuela filológica: precisamente la de Menéndez Pidal— ha de guiar sin duda en Hispano-américa, como el más venturoso de los signos, las tareas de la lingüística y de la historia literaria. Anímenos a cumplir con máximo rigor y responsabilidad el programa entrevisto por el ilustre viajero desde su primer contacto con nuestras culturas. Enséñenos a ver en la ciencia filológica, no una letal cirugía que deshace la novela, el drama o la canción en partes inconexas, en fechas y fichas, en erudición polvorienta y sin sentido, sino la humilde aproximación a la obra literaria con voluntad de amar y comprender lo que en ella es central y soberano: su carga sagrada de poesía. Y enséñenos, en fin, a ver en la poesía, no un artefacto aprendido en las escuelas, sino el inesperado y gratuito resplandor que, como sin buscarlo, despiden de sí los valores humanos más permanentes y universales.

NICOLINI HERMANOS S. A.

AV. REPUBLICA ARGENTINA 261

L I M A

HARINA "SOL"

FIDEOS "NICOLINI"

DEL SENTIMIENTO DE ASCO EN EL ARTE

Por Emilio Majluf

I.—INTRODUCCION

El hombre de nuestros días se encuentra sumido en un conflicto. La conciencia crítica se recoge penosamente dentro del alma de los individuos; una fundamental inseguridad pesa como una carga sobre ellos, inestabilizándolos desde sus raíces y cegando las fuentes de su espontaneidad.

«En el mundo contemporáneo —ha dicho Carlos Cueto, analizando esta situación— no hay posiblemente ninguna idea que haya alcanzado un tráfico mayor que *la idea de crisis*».¹

Se da una exaltación de las potencias de la vida a causa de la insatisfacción creciente del individuo ante la cultura, que se vivencia como un sentimiento de cansancio y desesperanza. El espíritu objetivo ha perdido las virtualidades creadoras y ordenadoras que antaño tenía para el individuo. El caos se cierne sobre el hombre; las ideas y los sentimientos se presentan dislocados, extraños. El espíritu se refleja raramente en el arte, que parece haber perdido su ideario. Se acentúa alternativamente, como esencial, hoy esto, mañana lo otro y donde quiera se busca sensaciones y sentimientos. Los rudos instintos y los más oscuros estados afectivos emergen en la producción artística desconcertando al hombre y acentuando el prevalente sentimiento de angustia y absurdidad.

«El hombre se siente cada vez más desahuciado de su propia morada individual y subsumido en la convicción de que las fuerzas personales no son ya factores decisivos en el destino de cada cual»¹. La exaltación en las producciones artísticas de las potencias de la vida, la emergencia de instintos oscuros y poderosos, de sentimientos proscribidos y relegados, es un fenómeno que merece un cumplido análisis, pues, en nuestro concepto, esta irrupción de elementos dionisiacos en el arte es motivo poderoso del sentimiento de absurdidad y desamparo que ahora vive el hombre.

No obstante que el horror, la angustia, el asco son sentimientos que impregnan de manera característica e indisoluble las creaciones del arte nuevo, en este trabajo nos ocuparemos únicamente con la *fenomenología del sentimiento del asco* en algunas producciones representativas.

Pretendemos comprender su esencia, significación e intenciones, tarea ciertamente difícil, si consideramos que se trata de aprehender y valorar algo muy vago, fluctuante, subjetivo y caprichoso.

André Gide escribe (refiriéndose a Goethe): «permítaseme deplorar, por el contrario, ese horror a la oscuridad. Lo considero como la mayor debilidad —error de Goethe—. En esto coincide con Voltaire, en esto Shakespeare y Dante se apartan de él porque no temen hundirse, el uno entre las sombras dolorosas, el otro en las espantosas negruras del alma humana. Goethe de ningún modo quiere abandonar el destello»². Por lo contrario, en numerosas manifestaciones de artistas contemporáneos vemos la frecuencia con que se presta atención a los más

oscuros colores del prisma, se prefiere lo abyecto, lo tremendo, lo asqueroso.

Pero esto no es patrimonio exclusivo del arte actual. Citemos únicamente dos ejemplos:

La pintura flamenca del siglo XV, con Bruegel, Bosh, Patinir, y otros, caracterizó en una forma verdaderamente tremenda lo demoníaco, lo horrible, lo monstruoso. Expresó la pérdida de lo estable y definitivo, la posibilidad de deformación, las atroces manifestaciones de la inconmensurabilidad. Fundamentalmente, la pérdida de la estabilidad y una visión de la posibilidad de deformación del mundo y de la vida³. La contemplación del cuadro de Jeromé Bosh «La tentación de San Antonio», objetiva de manera patente lo anterior; la visión de las extrañas imágenes que lo pueblan, determina en el espectador el sentimiento más penoso de asco y horror que él pueda experimentar.

A Goya le interesan todos los aspectos de la vida, y su obra total es una recopilación fantástica del mundo que conoció. En la intensidad alucinante de sus figuras, mezcla de fulgores ahogados por la masa negra del aguatinta, exhibe la universal abyección, los terrores y las noches sin límites. Sus personajes colosales y desproporcionados, unas veces de perfil roído y otras ganchudo y rapaz, se deslizan blandos y horribles. Sus figuras se encuentran plasmadas en una materia espectral y desleída, presta a disolverse como el humo o a informar otras expresiones. Son dúctiles y planas, como recién dibujadas en una chapoteante masa, presta a nuevas impresiones. Esta indecisión de la materia sugiere esa impresión característica de germinación incesante que parece provocar siempre nuevas criaturas, que se amon-

tonan en hirviente confusión suscitando también un horror y un asco intolerables.⁴

II.—FENOMENOLOGIA DEL ASCO

Es el asco un estado afectivo vital es decir, predominantemente de origen somático, no localizado, difuso, íntimamente ligado a la condición del organismo; acompañado de escasas representaciones y difícil de dominar por la voluntad. En ocasiones puede ser considerado como un estado afectivo sensorial o un estado afectivo anímico y espiritual.

Se expresa por movimiento de los labios, sonidos, el acto de escupir, etc., pero en esto existen amplias diferencias individuales.

Este sentimiento se encuentra íntimamente relacionado con las tendencias instintivas relativas a la nutrición (hambre y apetito) e instintos sexuales.

Lo que sigue no es sino un apretado e incompleto resumen del extraordinario trabajo de Aurel Kolnai: «EL ASCO» (1929).

El asco pertenece a las llamadas «reacciones de defensa», a los «sentimientos de repulsa», como el displacer, el odio, el disgusto, el horror, etc. El autor valiéndose de ciertos puntos de vista establece una clara delimitación entre ellos⁵. Determina el asco por las siguientes notas: (a) en lo que se refiere a la *esfera de los objetos*: relación fundamental con lo orgánico; (b) su *inmediatez o primordialidad* en el sentido de que es preciso, para que se presente el asco, un conocimiento de las circunstancias inductivas; esto se relaciona con lo que más adelante veremos con el nombre de «factor de proximidad»; (c) su *corporeidad*, es decir, que el asco es primordialmente un estado afectivo vital, en marcada relación con las impresiones sensibles y presagia una reacción

SOCIEDAD MERCANTIL INTERNACIONAL S. A.

S O M E R I N

Importación - Exportación

ANTONIO MIRO QUESADA 266

L I M A

— P E R U

corporal vivaz (vómito); (f) su *independencia* en el sentido de autonomía, entendida como oposición o resistencia a fundarse en otros sentimientos — «reacciones de defensa» — más amplios; y, finalmente (g), por *tener el carácter de verdadera reacción*, de respuesta adecuada o adaptada a una impresión perturbadora.

Es interesante anotar que a diferencia de otros estados afectivos, no existe sentimiento que realice una antítesis congruente (como el amor y el odio).

La dirección de la intencionalidad en el asco es inequívocamente hacia afuera. La referencia intencional es más unitaria que en la angustia. En el asco no existen dos polos (uno, el simple aspecto de la cosa; otro, el carácter impresionante), sino que se dan unidos por una situación objetiva bien definida. El carácter de mayor unicidad de la intención en el asco que en la angustia, está también determinado por el hecho que el sentimiento de asco, al contrario que la angustia, es un *sentimiento periférico*, esto es que se refiere a la persona del sujeto, por así decir, en su superficie, en su tegumento, en su sensorio, en otra forma —tal vez como intención secundaria— al tramo digestivo superior y al corazón, pero no a la existencia, al estado total de la persona. Es esencial para penetrar en el sentido del asco considerar que el extracto más exterior de la persona sujeto y el objeto asqueroso «se mezclan» («factor de proximidad»). Por otro lado, el asco contiene siempre cierta intención despectiva para el objeto.

Lo asqueroso es por principio algo que no amenaza (como en la angustia), sino que simplemente perturba y que lleva al sujeto a limpiar y escardar su ambiente. En todo caso, en la lógica interna del asco está contenida la posibilidad de una aprehensión positiva del objeto, o sea, palparle, consumirlo o cogerle.

En el asco existe, además de un matiz de reto o provocación, algo semejante a invitación o insinuación, pudiera decirse como cebo o engolosamiento sarcástico. Presupone ya implícita la fruición reprimida del objeto que lo provoca (ambivalencia).

La relación notablemente estrecha del asco con el contacto positivo y la posibilidad de una aprehensión positiva del objeto, su ambivalencia, el relativo retraso en decidirse entre la afirmación y la negación, dependen de que el *núcleo del sentimiento de asco está constituido por la percepción y vivencia de la manera de ser del objeto*, es decir, por un sentirse atraído; a pesar de todo, por el objeto. En la angustia la intención se refiere primaria y preponderantemente a una existencia —la del sujeto que la tiene como experiencia vivida—, mientras que en el asco se refiere fundamentalmente a una manera de ser del objeto, aunque no es menos importante la referencia intencional a la existencia y sólo por ella tiene lugar el asco.

Los conductores principales de la sensación de asco son: el olfato, el tacto y la vista. El *olfato* abarca una clase de objetos mucho más amplia que el gusto (al que está unido muy íntimamente) y representa el verdadero asiento del asco. Los tipos asquerosos de olor son datos más primarios e intensos que cualquiera de las otras formas de lo asqueroso y necesitan mucho menos el complemento de ideas o percepciones asociadas. El olor (y el gusto) afectan al tramo digestivo de manera inmediatísima, susci-

tando más fácilmente la gana de vomitar; cumple por completo la exigencia de proximidad.

Como órgano conductor del asco, el *tacto* ocupa el segundo lugar.

Las cualidades táctiles de lo blanducho, o mucilaginoso, o pastoso y, en cierto sentido, de lo blando en general, no son en verdad asquerosas, sino que están mejor «predispuestas» que otras para realizar valores asquerosos. El tacto necesita ya la complicidad o adición de otros elementos determinantes. En este caso el «factor de proximidad» es muy evidente y poderoso.

Distinto es el *asco visual*: el sentido de la vista nos suministra una imagen del objeto más variada, más amplia y más adecuada, pero la impresión visual no nos conduce como el olfato y el tacto a una región esencial del objeto. Generalmente, el asco visual el elemento asociado, incluso la inferencia silogística, entra en mayor proporción en la cualidad total; pero no hay duda que puede darse una cualidad «sui géneris» de asco visual «puro». Como cualidades primarias y lejanas capaces de desencadenar el asco tenemos: la impresión visual de «escarbajear» y de pulular.

Lo que en modo alguno podemos representarnos es el *asco por el oído*. Este hecho se explicaría por la relativa «incorporeidad» del oído y por la falta de referencia intencional al objeto.

Se pueden señalar nueve tipos principales de objetos *físicamente asquerosos*:

a) El objeto primordial del asco es el círculo de los fenómenos comprendidos bajo el nombre de *putrefacción*. La noción de asquerosidad reside principalmente en el *proceso de putrefacción* (imagen óptico-tactil-olfativa compleja, estructurada y única), no en el producto final.

b) Los *excrementos*. Su carácter de asqueroso se vincula con el asco producido, en general, por la disolución de la materia viva concreta (carácter de escoria). En este tipo representa un papel decisivo el olor.

c) *Secreciones corporales* (secreciones, excreciones, mucosidades, pus, etc.). Asquerosas, por su carácter «vacilante», «borroso» de escorias; por adherirse molestando y menos por el olor. Comportan así mismo un elemento de vida que decaen.

d) La *porquería, la mugre*: se trata de partículas grises y pegajosas que perturban y desfiguran. Su carácter de asquerosas, por excepción, no se refiere estrechamente a la vida en descomposición.

e) *Animales*. Contra la *rata* se siente especialmente asco, muy claro y muy extendido y unido muchas veces a una sensación de angustia indefinible y al sentimiento de lo siniestro. El asco hacia *las serpientes* está vinculado a su carácter rastrero, solapado y a su actividad fría; en este caso aparece mezclado con el miedo. Los *insectos*, suscitan especialmente el asco por las siguientes condiciones: por arrastrarse, pegarse, pulular, por el carácter notablemente «frío» de su actividad, por la relación —tanto aparente como real— con la disolución y la descomposición y por la conciencia de que es muy fácil entrar en contacto con ellos. Quizá el deseo reprimido de comerlos o de despan-

zurrar al animal asqueroso, complete lo repugnante del contenido de la intuición.

f) *Alimentos*. 1° Son asquerosos los alimentos, como materias que comemos, por la pretensión de ser comidos con que se nos muestran; por su aspecto pegajoso, húmedo, en algún modo sucio; por sernos desconocidos o sentirse saciedad por ellos; por la facilidad de evocar reminiscencias muy diversas; y en fin, por su relación con la putrefacción. 2° Los alimentos como materias en sí son asquerosos, en caso de estar podridos; para ciertas personas, específicamente algunos de ellos, como cebollas, salsas, etc. Finalmente los restos de comida y hasta las fuentes que los contienen, así como también su olor, muy agudo y característico fuera de las horas de comer.

g) El *cuerpo humano*. Tenemos el caso del asco que siente el hombre sano frente al intento de una aproximación del mismo sexo (ver Georges Duhamel, *Journal de Salavin*, anotación del 22 de marzo), que orienta, seguramente, no sólo contra la idea de la inversión sexual, sino también contra el cuerpo extraño agresor. También sucede esto al abrazar a una persona radicalmente indeseable del otro sexo. ¿Cuántos hombres no sienten asco cuando están aglomerados unos contra otros en el tranvía o cuando se sientan en una silla «caliente»? El asco hacia el interior del cuerpo (v. g. vientre abierto) está en relación con la putrefacción.

h) La *fecundidad rozagante*, la idea de la vitalidad que brota sin formas o en superproducción (pechos manantes, «crías», etc.).

i) La *enfermedad y la monstruosidad física*.

Decimos que el asco se produce, en general, por la *proximidad, mejor dicho, por la acción provocativa que palpita en la proximidad de sustancias que por su manera de ser aluden, en cierto modo, a la «vida» y a la «muerte»*. En lo asqueroso hay una exuberancia de vida (inferior, desordenada, redundante, sin plan ni finalidad) que trata en general de borrar los límites y penetrar en todo lo que la rodea, en completa contraposición con la forma y el aislamiento del individuo; un derretir, una licuar que atenta contra nuestro ser, que tiende a la indiferenciación y equiparación universal, que es, en el fondo, muerte y no vida. Es difícil dudar que los objetos asquerosos recuerdan al hombre su corripibilidad.

Los *tipos de lo asqueroso moral*. Entendemos aquí por moral, no lo ético predominantemente, sino lo espiritual como opuesto a «lo físico». Distinguiamos cinco clases:

a) Asquerosa puede hacerse toda sensación placentera constante o muy frecuentemente reiterada (asco por saciedad).

b) La *vitalidad exagerada* o que se desarrolla en un lugar inadecuado, próxima al sujeto y que amenace arrastrarlo (la brutalidad, la sexualidad desordenada, la ingeniosidad inoportuna, etc.).

c) La *mentira*, por implicar agresividad oculta y sinuosa (a modo de gusanos y serpientes).

d) Cualquier clase de *falsedad, infidelidad, traición*. El equiparar los valores más altos a los inferiores (v. g. el dinero); el socavamiento de los valores por el interés («corrupción»); la falta de nobleza, etc.

e) La *blandura moral*, la incontinencia, la gordiflonería, en general la falta de solidez de la vida espiritual y moral.

KOLNAI atribuye al asco una insustituible y legítima función ético-cognoscitiva. Pero hay que señalar que existe una coordinación poco definida entre asco y juicio ético. El asco moral no es una experiencia primaria de lo malo; no hace sino aludir a lo malo. Una ética de valores que se ocupa con todos los matices morales, no puede desconocer el servicio que puede prestar el asco, no como juicio moral definitivo, sino como «indicador» en esta esfera. Pero debe ser superado si representa un obstáculo en el camino hacia lo valioso.

Después de este análisis fenomenológico del sentimiento de asco nos ocuparemos brevemente con su dinámica. Conocemos a este respecto únicamente los trabajos de STEKEL y Eugen CARP, ambos similares y de orientación psicoanalítica por lo que trataremos de presentarlos conjuntamente.

STEKEL considera que el asco es la angustia del contacto. Las reacciones bien diferentes provocadas por el asco tienen todas una finalidad común: romper el contacto. La significación de este sentimiento se comprende mejor investigando su origen. *El asco es un sentimiento que adquiere el niño por la educación*. El estudio de la evolución de la sexualidad (fase oral, fase anal, fase genital, período de latencia y pubertad), nos enseña la razón por la cual el sentimiento de asco entra en relación estrecha con las funciones nutritivas y con la sexualidad.

Muy recientemente (1948) Lawrence S. KUBIE, en un interesante trabajo denominado *La fantasía de la suciedad*⁶ nos ha descrito el sistema completo de fantasías que se ocultan tras la realidad del concepto de suciedad. Concibe el A, que la fantasía (inconsciente) que se oculta tras el concepto de lo sucio o asqueroso es la siguiente: el cuerpo es una «fábrica de suciedad», que exuda inmundicias por cada abertura. Lo que hace falta para transformar cualquier cosa en sucia, es que entre, aunque sea sólo momentáneamente, por una sola de las aberturas corporales. El sujeto, paradójicamente, debe rechazar como sucio todo lo que en el mundo exterior se parezca o represente su propia suciedad. Es igualmente interesante su idea de las *jerarquías* inconscientes de lo sucio y sus consecuencias (especialmente aquella de que la mujer es más sucia que el hombre).

III EL SENTIMIENTO DEL ASCO EN EL ARTE

Poco importa que el mismo fenómeno objeto de la contemplación estética, de la valoración ética o del interés histórico, sea investigado psicológicamente.

Karl Jaspers

Después de haber analizado someramente el sentimiento de asco, es el momento de entrar de lleno en nuestro asunto. Entre las innumerables manifestaciones del arte vamos a considerar en qué forma el sentimiento de asco se manifiesta en las obras de Da-

lí, Sartre, Kafka, Lawrence, Huxley y Joyce. Nos detendremos especialmente en los tres primeros autores.

I.—FENOMENOLOGIA DEL ASCO EN LA OBRA DE J. P. SARTRE

En nuestro examen tendremos en cuenta, casi exclusivamente, su primera novela: *La Náusea* (1937)⁷. En ella, el personaje principal, Roquentin, anota con cuidado y prolijo detalle todo lo que le sucede. En un momento dado, advierte que los objetos ya no son los mismos para él:

“Hace un momento cuando iba a entrar en mi cuarto, me detuve en seco al sentir en la mano un objeto frío que retenía mi atención con una especie de personalidad, abrí la mano, miré: era simplemente el picaporte. Está mañana en la biblioteca, cuando el Autodidacto vino a darme los buenos días, tardé 10 minutos en reconocerlo, veía un rostro desconocido, apenas un rostro. Y además su mano era como un grueso gusano blanco en la mía. La sentí en seguida y el brazo cayó blandamente”.

“También en la calle hay una cantidad de ruidos turbios que se arrastran.

Por lo tanto se ha producido un cambio durante estas últimas semanas”... (pp. 17-18).

Los fenómenos descritos en las líneas anteriores podrían ser denominadas vivencias de desrealización o despersonalización, pero con esto no habríamos penetrado en el pensamiento de Sartre. El A. aporta nuevos datos, que arrojan luz sobre los extraños fenómenos descritos. En la página 26 (también en la 14) se precisa:

“Los objetos no se deberían tocar, puesto que no viven. Uno los usa, los pone en su sitio, vive entre ellos; son útiles nada más. Y a mí me tocan, es insopportable. Tengo miedo de entrar en contacto con ellos como si fueran animales vivos.

Ahora veo; recuerdo mejor lo que sentí el otro día, a las orillas del mar cuando tenía el guijarro. Era una especie de re-

pugnancia dulzona. ¡Qué desagradable era! Y procedía del guijarro, estoy seguro; pasaba del guijarro a mi mano. Sí, eso es: una especie de náusea en las manos”.

Vemos así cómo los objetos se hacen poco a poco desconocidos e inaguantables. Desde este momento la *Náusea* se presenta una y otra vez, llenando de disgusto y desesperación al protagonista. A estas apariciones se refiere en la página 37:

“Entonces me dió la Náusea: me dejé caer en el asiento, ni siquiera sabía dónde estaba; veía girar lentamente los colores a mi alrededor, tenía ganas de vomitar. Y desde entonces la Náusea no me ha abandonado, me posee” (y también, mas adelante, en las pp. 41, 42, 48, 54, 61, 65).

En la página 181 tenemos la culminación y clase del estado que vive el protagonista:

“Entonces ¿esto, esta enceguecedora evidencia es la Náusea? ¿Si me habré roto la cabeza! Si habré eserito! Ahora sé: existe —el mundo existe— y sé que el mundo existe. Eso es todo. Es extraño que todo me dé lo mismo; me espanta. Desde el famoso día en que quise jugar a la tagüitas. Iba a arrojar aquel guijarro, lo miré y entonces empezó todo: sentí que el guijarro existía. Y después de esto hubo otras Náuseas: de vez en cuando los objetos se ponen a existir en la mano”...

Antoine Roquentin desde entonces siente que la Náusea ya no lo abandonará nunca. *Ha descubierto la existencia de sí mismo y de las cosas*. Lo atormenta su existencia, la falta de razón de existir en un mundo de existencia pura y sin sentido. Dice sofocado:

“Todo está lleno de existencia, existencia en todas partes, densa, pesada y dulce”... (p. 154)

La *Náusea* es la revelación de la facticidad del hombre, es decir, aquella dimensión de su existencia en que es «ser en sí», cosa ser arrojado. Entonces, el hombre se encuentra

Empresas Eléctricas Asociadas

L I M A

en una situación en el mundo sin haber hecho nada.

El mismo Sartre, en su obra *Esquisse d'une Théorie des Émotions* (1948), sostiene que las emociones (sentimientos en general) no pueden ser concebidas como un desorden sin ley, sino que posee una significación propia. El asco (la náusea) es el tipo de sentimiento que nos descubre la manera cómo somos o existimos para nosotros. *De las mil maneras de sentir nuestro cuerpo, de vivir nuestra contingencia, la fundamental es el Asco, la Náusea.* La existencia se descubre de improviso, pierde su apariencia inofensiva, de categoría abstracta, y quedan masas monstruosas y blandas, en desorden, desnudas, en una desnudez espantosa y obscena en medio de la gran naturaleza...

Para Sartre el asco es, al lado del dolor y de la afectividad cenestésica, la manera fundamental de vivir nuestra contingencia. *Se trata de un sentimiento auténtico, no de una metáfora:*

“Loin que nous devions comprendre ce terme de nausée como une métaphore tirée de nos écoeuvements physiologiques, e'est, au contraire, sur son fondement que se produisent toutes les nausées concrètes et empiriques (nausées devant la viande pourrie, le sang frais, les excréments, etc.) qui nous conduisent au vomissement” (*L'Être et le néant*, p. 404).

Hasta aquí se ha tratado del asco como el sentimiento que revela perpetuamente el



cuerpo (y el existir de las cosas) a nuestra conciencia. El análisis del asco, así considerado, constituye el motivo dominante de la novela *La Náusea*. Además, se describen multitud de náuseas concretas y empíricas. Enumeraremos ligeramente los distintos objetos del asco físico que se muestran en la obra mencionada. En la página 185 encontramos varias indicaciones directas al objeto principal del asco, la putrefacción:

“Lo mismo podría ser un asno muerto, por ejemplo, hinchado por el agua, flotando a la deriva, con el vientre al aire en un gran río gris”.

En la página 115, habla de «un pedazo de carne muerta»; en la 202, de:

“carne podrida manchada de polvo que se arrastra reptando, brincando, un pedazo de carne torturada que rueda por las alcantarillas proyectando espasmódicos chorros de sangre”...

DESDE 1889...

el

Banco de Crédito del Perú

Coopera al progreso económico del País

CAPITAL Y RESERVAS: S. 88'271,227.93

Lo pegajoso, lo semifluido, lo que se adhiere molestamente es asqueroso. SARTRE considera en especial lo viscoso como una sustancia que da más asco que otras. Símbolo del «ser para sí» —dominado por la facticidad; un símbolo de la derrota de la libertad (*L'Être et le néant*, p. 695 esp.).

El A. hace referencia a multitud de caracteres físicos y morales «viscosos»: a lo «pegajoso» (p. 83). Al describir al Autodidacto tenemos la más viva intuición sensible de conductas y actitudes «viscosas»; al pintar muchos otros personajes sufrimos la misma impresión. A la *porquería* y la *mugre*, se refiere al describir el ambiente común del protagonista: la taberna, los hoteles pringosos y sórdidos. En la página 65, habla «de un colegial grasiento».

Animales: «bebíamos limonada y yo encontré moscas muertas en el azúcar en polvo»... (p. 214); «agujeros (en las rocas) llenos de bichos»... (p. 83); «La mosca revienta, las tripitas blancas le salen del vientre; le he librado de la existencia»... (p. 153)

En la mayoría de los *alimentos* existe la posibilidad de lo asqueroso:

“Apoyé la frente en la vidriera. Sobre la mayonesa de un huevo a la rusa, advertí una gota de rojo oscuro: era sangre. El rojo sobre el amarillo me revolvía el estómago” (p. 115).

La *sangre*, un fluido que no es asqueroso por lo general, en la novela se presenta con un carácter repulsivo. Veamos:

“Bruscamente tuve una visión: alguien había caído con la cara hacia adelante y sangraba en los platos. El huevo había rodado en la sangre; la rodaja de tomate que lo coronaba se había despegado aplastándose rojo sobre rojo. La mayonesa un poco derretida formaba un charco de crema amarilla que dividía en dos brazos el arroyito de sangre”... (p. 115).

En todo el curso de la obra se hace patente un asco inmenso por el *cuerpo humano*, por el prójimo en general. Esto es evidente en la forma en que describe ciertos personajes, por ejemplo, al Autodidacto — personaje que es representativo del ser que vive sin advertir su existencia, en abstracto— a quien vemos untuoso, desdibujado, servil, abotagado sencillamente insufrible. En general, el prójimo que se desplaza delante es descrito como algo brutal, sin carácter huma-

no, como pura facticidad, que transcurre inconsciente y automáticamente.

Como es posible ver por lo expuesto, el asco cobra en la obra de Sartre un valor desusado. Su análisis es objeto de páginas magníficas, en las que, sin embargo, Sartre, se distancia de las ideas clásicas. (A. Kolnai). Para el novelista y filósofo el olfato no representa el verdadero asiento del asco. Asigna este papel al tacto y a la vista. El asco empírico y concreto (físico) se despierta en el protagonista al tocar y al ver las cosas. Comienza por complejas experiencias de despersonalización y desrealización, inexplicables, que sólo ulteriormente cobran su sentido.

En general, la obra está llena de penetrantes atisbos psicológicos y sorprendentes descripciones de variados fenómenos psicopatológicos. El personaje principal vive experiencias fuertemente morbosas. Manifestaciones del pensamiento obsesivo: obsesiones cargadas de ansiedad («¿estará muerto el Sr. Focquelle?» pp. 112 y ss.), típica manía de las preguntas («¿qué puede haber debajo del agua?» p. 120); fobias diversas, etc., que permitirían catalogar a Roquentin como una personalidad psicopática de tipo anacástico, pero esto nos parece accesorio. El protagonista, monstruosamente dibujado y agobian- te, no es sino un hombre común, un hermano nuestro, dolorosamente atormentado por el drama del existir sin fundamento. X. Zubiri escribe estas justas palabras: «Así desligada la persona se implanta en sí misma y la vida adquiere carácter absolutamente absoluto». La existencia desfundamentada es miseria fracaso, asco intolerable. *

NOTAS

- 1.—CARLOS CUETO FERNANDINI.—Análisis del concepto de crisis. Ponencia presentada a la Sociedad Peruana de Filosofía. Lima 11 de Noviembre de 1949.
 - 2.—ANDRE GIDE.—Reportajes imaginarios. Bs. Aires. Emecé Ed. pág. 95. Introducción al teatro de Goethe.
 - 3.—ERNESTO GRASSI.—Comentario sobre el film cultural «Lo demoníaco en el arte». El Comercio, Lima 25. X. 30.
 - 4.—JOSE CAMON AZNAR.—El caos de Goya. El Comercio, Lima, Octubre 8, 1950.
 - 5.—AUREL KOLNAI.—Fenomenología del asco. Revista de Occidente 1929, pp. 163—166.
 - 6.—LAWRENCE S. KUBIE.—La Fantasía de la sociedad. Rev. de Psicoanálisis 5: 915—940. 1948.
 - 7.—J. P. SARTRE.—La Náusea. Bs. Aires. Edit. Losada. 1947.
- *—La parte final de este trabajo, relativa a Dali, Kafka, Huxley, Lawrence, etc., se publicará en el próximo número de LETRAS PERUANAS

FILOSOFIA e HISTORIA

por Leopoldo Hipólito Chiappo

Frecuentemente las historias de la filosofía registran en sus páginas la versión esquemática de la realidad viva de las distintas filosofías. Y así, dentro del marco de la cronología, aparecen las experiencias filosóficas pretéritas como mariposas inmóviles prendidas, buenas para halagar un imparcial esteticismo de las ideas, cuando no para ingresar en las clasificaciones de la didáctica gris. A menudo la experiencia del filosofar deja de su apasionada y angustiosa vida huellas fósiles, conceptos petrificados.

Pero hay otro modo de acercarse a las filosofías dadas, una forma en que la filosofía y la realidad pasadas nos sean accesibles, se nos aproximen. Aludo a los trabajos del eminente pensador español Xavier Zubiri, sobre los cuales las líneas que siguen no quieren ser sino una humilde reflexión, casi algo más que los apuntes marginales de un lector. Lo cual excluye la innecesaria reexposición de las ideas de Zubiri, y, simultáneamente, la responsabilidad de este autor en las aquí emitidas.

El modo meramente aludido de aproximarse a la realidad histórica de la Filosofía arraiga en la actitud del filósofo frente a los sistemas o concepciones ya dados. Desechada la actitud del coleccionista de ideas ajenas o la del espectador imparcial, sólo resta aquella en que

el pensador afinca en la situación filosófica planteada en el nivel de lo ya pensado. Y entonces la historia se hace «tradición», no almacén de realidades o ideas pretéritas. Es que «la historicidad es en efecto, una dimensión de este ente real que se llama hombre». Por eso la historia no puede ser objeto de una complacencia esteticista o de una contemplación curiosa: en ella y por ella los frutos logrados de la meditación anterior configuran una situación dentro de cuyo horizonte el pensamiento tiene que asir su posibilidad y su límite. Esto, por lo demás, ha sido siempre la dinámica de la auténtica tradición filosófica. El contacto entre los grandes pensadores por el cual se ha operado el avance en el filosofar es constitutivamente un enlace de situación, problemática o expeditiva, abierta al filósofo posterior por el precedente, para decirlo en términos muy simples.

Si es así ¿cuál es la justificación última de la tarea del historiador? La historia puede ser objeto de una ocupación intrascendente y menuda: la mera curiosidad erudita por el pasado definitivo. Peor aún: el historiador puede relevar su meditación esforzada y propia mediante la mera información acerca del pensamiento ajeno, o, en otros casos, maníaco de la realidad pasa-

da, trata de evadir su situación actual en una entrega a las vidas y personajes ya muertos, procurando satisfacer aunque sea en la imaginación instintos o tendencias sin el riesgo y el apremio de la vida real. Todas estas motivaciones anexas frecuentemente a la tarea del historiador han dado pábulo al público ignorante para menospreciar la disciplina histórica, sobre todo cuando de la interpretación luminosa o del relato atrayente y vivo sólo alcanza a ver un muestrario tedioso de nombres y fechas.

Pero si la historia es un ingrediente constitutivo de la vida humana, si «el pasado no sobrevive en el presente bajo forma de recuerdo, sino bajo forma de realidad», es evidente que la labor del historiador se justifica por el horizonte que le abre al pensar actual con el aporte de lo ya pensado. La historia como disciplina es una faena que nace desde la historicidad misma del hombre. Historicidad que no envuelve una consideración relativista de la realidad, por supuesto. Tal historicidad permite la «tradición» de la cultura, tradición que no entrega de la realidad pasada una simple imagen mnemónica ni de la experiencia del pensar pretérito un esquema informativo. La tradición del pensar filosófico desemboca en el presente y, esto es

lo importante, ofreciendo posibilidades realizables o límites no eludibles. La tradición se hace «situación». ¿Cómo puede ser esto? Es que la realidad ida no se yuxtaponen a la actual, como si el presente fuese una incesante sustitución de realidades inconexas. «El pasado se desrealiza, dice Zubiri, y el precipitado de este fenómeno es la posibilidad que nos otorga». Y estas posibilidades que deja el pasado ingresan y configuran la situación. La historia como disciplina escudriña el pasado para iluminar la posibilidad. Entonces aparece la situación en que el pensador se encuentra y con la que tiene que contar. Es el «camino de la historia» de que hablaba en alguna ocasión Laín Entralgo, camino inevitable al pensar filosófico. De allí la ineficacia y utopía de todos los «originalismos» que profesan intencionadamente una amnesia cultural. «No es posible filosofar *anima candida*» escribe Honorio Delgado, y es que la trayectoria del pasado le otorga al ejercicio del pensamiento el nivel y el horizonte de su despliegue. El animal carece de pasado, por eso su conducta es la incansable repetición de un repertorio fijo. La historia le trae del pasado al pensador no una carga de erudición gris sino el contorno en que debe moverse su actividad pensante, es la condición del avance en el filosofar.

Cada uno
con su corbata!



pero todos la compran
donde

Qeekle

C O I N S A
Compañía Comercial Internacional
S. A.
Representantes exclusivos en el Perú de
S I M E S
s. p. a.
de
MILAN (ITALIA)
ESPECIALIDADES MEDICINALES DE CALIDAD
Av. Wilson 1082, 7º piso
LIMA - PERU

LA VISITA DEL MAR

*Soy un cuerpo que huye, sombra que madura
con un murmullo de hojas en tu mirada
igual al mediodía cruel y esplendoroso:
mar, ala perdida, párpados de nieve,
casto sonámbulo entre materias corrompidas,
ola sedosa en que tristemente espejo.*

*Toda palabra es mía cuando estoy a la orilla
de tus ojos, mar, todo silencio es mío.*

*Extraño huésped que me dejas turbado,
instante en que habito sólo lentamente,
dichoso, melancólico, desierto, penetrante.*

*No estoy en mí, no soy mío, viento son mis ojos,
mar, ahora que te miran, ahora que tu rostro
me alza largamente despierto en el vacío,
blanco corcel yo mismo, inmaterial, desnudo.*

*Pasos furtivos, mar, hacia ti me conducen
cuando la noche es en ti una hoja de palma
y mi cuerpo no es sino blandísima nieve,
llorosa sombra, triunfante peso de oro.*

*En la altitud de la noche abro una ventana.
En mis ojos el sueño es un juguete de hielo,
una flecha preciosa que no alcanzara a herirme.*

(Oído visible de la estrella, registradme).

*Mar, desde tu pecho abre sus venas la zozobra,
canta el fuego fugaz de solitarias perlas,
mudo rayo terrestre me quema hasta el cabello.*

*El aire de la noche, tus dedos ciegos, celestes;
tu profunda seda, mar, ardiendo quietamente.*

(La hermosa luz ya viene en unos pies danzando).

*Playa pura, final, mar, donde no somos
sino un fantasma entre las flores de la aurora.*

RELOJ DE SOMBRA

(Entre la tarde nostálgica y la noche)

*Con una larga garra de tristeza busco
la pálida altura de una planta femenina;
tal como un viento quejumbroso busco
la intempestiva desnudez, sombra y efígie,
grito distante del pájaro que emigra,
pena con que hiera una imagen a su espejo.*

*Errante luz blanca bajo el vacío del cielo,
pequeño reloj que sólo fuera una lágrima,
hora en que todo ser es una pálida violeta,
estatua de pronto arrastrada por la música
en un ramo de tinieblas y nevadas agujas.*

*Hora en que busco algo que no es ni tuyo ni mío
con una mirada puesta en lo que huye.*



JAVIER SOLOGUREN (Foto: C. Incháustegui)

VIDA CONTINUA

*Arbol que eres un penoso relámpago,
viento que arrebatas una ardiente materia,
bosques de rayos entre el agua nocturna:
¿he de decirte que para mí se está formando
una pesada joya en mi corazón, una hoja
que hiende como una estrella el refugio de la sangre?
Ignoro otro paso que no sea como un vuelo
reposado y profundo, ignoro otro paso lejano,
ola que fuese más clara que la vida en mi pecho.*

*Sepan que estoy viviendo, nubes, sepan que canto
bajo la gloria confusa de la tarde, solitario.*

*Sepan que estoy viviendo, que me aprieta el cielo,
que mi frente ha de caer como una lámpara vacía
a los pies de una estatua que vela tenazmente.*

BAJO LOS OJOS DEL AMOR

*Aún eres tú en medio de una incesante cascada
de esmeralda y de sombras, como una larga
palabra de amor, como una pérdida total.
Aún eres tú quien me tiene a sus pies
como una blanca cadena de relámpagos,
como una estatua en el mar, como una rosa
deshecha en cortos sueños de nieve y sombras,
como un ardiente brazo de perfumes en el centro del mundo.*

*Aún eres tú como una rueda de dulces tinieblas
agitándose el corazón con su música profunda,
como una mirada que enciende callados remolinos
bajo las plumas del cielo, como la yerba de oro
de una trémula estrella, como la lluvia en el mar,
como relámpagos furtivos y vientos inmensos en el mar.*

*En el vacío de un alma donde la nieve descarga,
en una ventana hecha con los resonantes emblemas del otoño,
como una aurora en la noche, como un alto puñado de flechas
del más alto silencio, aún eres tú, aún es tu reino.*

*Como un hermoso cuerpo solitario que baña la memoria,
como un hermoso cuerpo sembrado de soledad y mariposas,
como una levantada columna con el tiempo a solas,
como un torso cálido y sonoro, como unos ojos
donde galopa a ciegas mi destino y el canto es fuego,
fuego la constelación que desata en nuestros labios
la gota más pura del fuego del amor y de la noche,
la quemante palabra en que fluye el amor, aún.*

(Grabación, 1948—49).

Javier Sologuren

CASA DE CAMPO

Mano que mueve una sombra delicada, un retazo
de olvido,
terciopelo remoto, infancia, máscara de oscuras
violetas.
Estas hojas que hablan como dos manos, que se
estremecen y lloran
sin que el viento, soñando, barra los pasillos;
inquieta las puertas;
hojas, tapices, cortinajes que se labraron en la
mansedumbre de la sombra,
todo lo hecho con un designio humano y una
humanísima espalda;
cabellera que escucha, entornada, recogida en un
tono profundo y fulgurante,
en un solo tiempo dorada bajo la indecible
intención de la distancia,
yo he venido a tomaros entre mis brazos y a
cegar dichoso en vuestro humo.
Adivinando estoy el salto frágil, el rumoroso
espacio de un pájaro
como la luz del sol que canta, tendida, tras los
pantanos y la luna.
Escudándome bajo las secretas relaciones del tiempo
y las cosas que viven
como entre cristales y miradas cuando la noche
viene a sorprendernos
Erigiéndome un pensamiento real e impalpable que
se helará a sí mismo;
sometiéndome a un solo gesto inmutable, a la fidelidad
de un dios desconocido.
La mesa frecuentada y servida a su hora, desgarrada
por un dardo
que inquietamente quiere escapar del hechizo vaporoso
de la lámpara
donde acuden a morir las risas hace unos instantes
numerosas.
Miro por esta dulce ventana el campo que fui,
el viento que fui, perdiendo.
Máscara de flores, reverberantes anillos, sombra
que cae, renglones
de una página acostumbrada y diligente, cosas
que la soledad aparta
para que las oiga conversar, reprochar y halagarse,
llamar inútilmente.

(Dédalo Dormido. México, 1949)

LO OLVIDADO

Yo sueño, sol y lana, sueño bajo la sombra
del árbol que crece en un beso,
y escapo como un pájaro sin canto
desde un nocturno racimo de música.
Yo sueño, y un rayo de nieve y una ola
y una mano estelar envuelta en llamas
con una rosa inmóvil me reúne.
Nada sé decir después que sueño;
mi sangre tiñe hoja por hoja y con dulzura.

Ya no tropezarán nuestros pies
con el viento abatido, ni la noche
nos tirará piedras, ni el sol
habrá de fatigarnos con tanta madurez.
Lejos del punzante vacío y la inaudita
perfección de las estrellas,
lejos de la blancura eterna del océano,
lejos del hedor y de la gran migaja
oscura de la tierra, lejos de cerca.
Por encima del brochazo de cal,
por encima del mármol, cuando
un ramo de amor en una primavera
de nuestro corazón se desate.

FUEGO ABSORTO

Noche que fuiste día, pecho por donde entrara
como una mano de cristal, como un navío blanco
el sol que canta de claridad y canta a oscuras.
En ti está el día, noche, por tu cuerpo ha bajado
en una ardorosa marea de labios dispersos,
en un peso espacioso que a tus pies descansa.
El día eres, noche, resplandeciendo a tus plantas
sin el huso del trajín y los afanes, cerrado como un cofre
donde el sueño y los astros, hogueras intangibles,
tocan entre la sombra, entre sus hojas respiran
algo del aire y del rostro del día ya lejano.

CREPUSCULO ADENTRO

¿Cómo naciste, flor, cómo el viento
te fué tocando bajo ardientes nubes,
cómo la tierra se abrió desde el silencio,
cómo entró en tu pequeño corazón el agua?
Veme a tu lado, veme tendido, veme la mirada,
veme arrastrado por una ola de extenso murmullo
por un espacio despierto que calla y respira.
Teñido bajo tus labios, bajo tu sombra desnudo,
voy yendo paso a paso a un país que desconozco,
a un valle de agua tranquila entre colinas de fuego.
Desciendo en el hueco de una mano que guarda día y noche,
invierno y primavera, otoño y estío, canto y silencio;
que junta entre sus dedos la fauna de la luz,
la púrpura que al día bañará en sagrada dulzura.
Veme agitado, veme inclinado, veme viéndome, flor,
debajo de un puñado terrestre que se incendia y un misterio.

(Regalo de lo profundo. México, 1950).

CANCION ESCRITA PARA DÉVENIMA

Ahora que está todo en su lugar sin ninguna exigencia. Ahora
que el viento es una muda y transparente balanza y la luz un círculo
que va sin prisa de lo pequeño a lo infinito. Ahora que los árboles,
las casas, los transeúntes y los perros (y las mil cosas dispersas y fu-
gaces que ganamos y perdemos a cada instante), ha tomado—oh pro-
funda fuente— la actitud del invierno, su peso puro, su solitaria mi-
rada, su dulce inclinación, su serena cabeza; ahora, tiempo sin minu-
to, he de tomarte de la mano y colocarte en ese paisaje que te es tan
familiar como la nieve o tus propios pensamientos. Y habrás de escu-
charme y sentir en mi voz la misteriosa acción de tu silencio—estrella
mía, viento mío—, mi voz que también canta como esas delgadas lá-
minas de hielo que se quiebran sobre la casta soledad del árbol que
te besa en la frente.

(Breve Follaje. México, 1950).

LA POESIA DE JOYCE

por C. E. ZAVALETA



James Joyce

Mitad del alma de Joyce fué romántica y cuajada de melódico lirismo; el resto fué presa del mortificante poder del análisis, de la incidencia sobre las palabras de todos los idiomas, tomadas en sí mismas, y de una gran visión de cosmogónico arquitecto. La primera obra suya fué una melodía quejumbrosa y plañidera, colmada de nostalgia, como si a los 22 años —en 1904 escribió *Música de Cámara*— se decidiera a aferrarse a todo lo antiguo y lo fresco, como si renegara dulcemente de su época. Los 36 pequeños poemas de *Música de Cámara* mantiénesen en torno de la mujer-niña que estuviera lejana y de la naturaleza cuyos cambios

entre la noche y el día fueran el único espectáculo. Su aldeanismo es marcado, su amor a los bosques, al crepúsculo y a los animales; incluso el amor a la mujer pervive entre una sobria tristeza que anhela más bien castidad. Diríase que por entonces no habitaba en Dublín y que, cada vez que elegía tema para su poesía, fugaba de la ciudad y echábase en la arena, contemplando el mar con la misma extraña y suave angustia del Esteban de *Ulises*. La pena de James-Stephen, no obstante, puede escucharse lozana únicamente aquí:

«Todo el día siento el rumor de
[las aguas

Gimiendo

Tristes, como la gaviota que

Al seguir volando

Escucha el grito de los vientos con
[tra lo eterno

De las aguas.

Todo el día, toda la noche las oigo
[correr

De un lado a otro».

Y así, confiesa lánguidamente el dolor de esta vida que se repite a

diario. Para él, como para los antiguos aedas, la mujer es diosa y paloma, y como ellos cree —sólo porque es bello hacerlo—, que en el amor tiene importancia el hechizo. Cantor como fué en sus años mozos, cae en la hierba y entona una canción, seguro de que a su voz vendrá la amada: «Te aguardo junto al cedro — mi hermana, mi amor. — Pecho blanco de paloma, — el mío será tu lecho». Y cuando la mujer está lejos, él imagina escucharla diciéndole: «Hoy te calmará mi beso. — ¡Duerme ahora en paz, oh inquieto corazón!»

Pero *Música de Cámara* no termina con el último poema, ni siquiera cuando (v. el poema XXXVI) el poeta adolescente y candoroso vislumbra que contra él vienen caballos desbocados que simbolizan la vida que no se detiene ante los ruegos de paz y de puro amor. *Música de Cámara* continúa en *Pomes Penyeach* (Enrico Cederna. Milán, 1949. Edición bilingüe, anglo-italiana), el segundo y postrero libro poemático, donde se recopilan trece poemas fechados desde 1904 en Dublín, 1912-1915 en Trieste, hasta 1916-18 en

Zurich, y 1924 en París, que prosiguen el ruralismo y su voluntad de hacer canciones utilizando giros arcaicos. El inglés de Joyce—poeta es, sui géneris: parece la música de un órgano escuchada en licencioso salón moderno. Y bien, el coitejo entre ambos poemarios se da con muchas semejanzas, como si el desenfreno creador sólo le hubiera poseído en la novela. En *Tilly* (1904), primer poema y contemporáneo de *Chamber Music*, vuelve su delectación por el campo. *Ante los botes de San Sabra* (1912), muestra a Joyce de nuevo tendido en la arena y quejándose de que el viento que pasa no retorne. *Una flor para mi hija* (1913), le revela, como antaño, delicado y aristocrático, si bien la «blanca rosa» surge por primera vez como motivo poético. Yo traduzco el primer cuarteto: «Frágil la rosa blanca y frágiles — en mí sus manos, — alma seca y más lívida — que la desgana del tiempo». *Llora ella sobre Ragoon* (1913), reactualiza el conjuro hacia el amante, si bien hoy es la mujer quien se dirige al Amor y le cuenta que no puede salir con su amante porque llueve, y que sufre porque tal vez la lluvia sea cruel con su adorado; sin embargo, su pena se entrelaza tanto con la lluvia y con su temor de que nunca serán ambos felices, que

C O S M A N A

OFRECE

BALANZAS AUTOMATICAS

Marca "Montaña"

De Fabricación Española

Para:

Bodegas

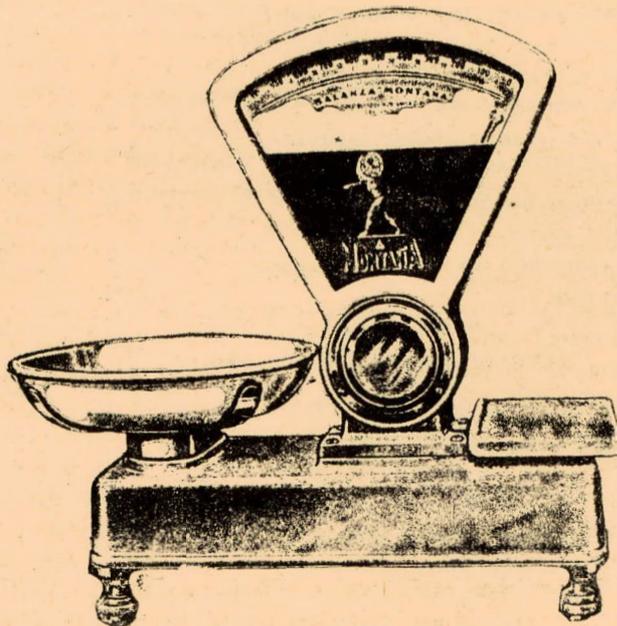
e

Industrias

Un Modelo para cada especialidad

Pídanos una demostración de su exactitud

PRECIOS SIN COMPETENCIA



Corporación Comercial Sudamericana S. A.
Edificio "Cosmana"

Av. 28 de Julio Esq. Petit Thouars

Cas: 505

Tel: 41660

MEMORIA DE EUGENIO IMAZ

“Imaz traía dentro entusiasmo para varias vidas”, me escribe un amigo, conmovido por la noticia de su muerte. Y me he puesto a pensar que ningún concepto mejor que el de entusiasmo para retratar esa vida creadora, esa actividad ascendente y esa entrega generosa a las tareas, a las alegrías y los dolores de su vocación, de que rebotaba el malogrado pensador español. Imaz era casi un inspirado por entusiasta; **en-theos**, en Dios, lleno de Dios. Quizá para pocos como para él gana validez la sutil distinción que hace García Bacca entre el teólogo, el teólogo y el filósofo. Esta mente filosófica que especulaba a chispazos, como sobrecoyida a cada paso por revelaciones, estaba en constante pelea con Dios, como Jacob, y en trance de convertirse en Israel, y este trance de meditar parecía exigir en Imaz sus propios modos de expresión. La comunicación inmediata, el logos de la conversación y, en la frase escrita, el espíritu del coloquio, se imponían como el hogar adecuado para un pensamiento que sin mengua de hondura era versátil por esencia. El sistema, la formulación orgánica, lo ahogaban. Alguna vez dijo que su actividad filosófica profesional era la traducción. Y es muy comprensible que así fuera: la traducción es la ocasión del diálogo con los mejores y de un penetrar cabal en el venero de la lengua, que enseña cuándo es ella ropaje adecuado del pensamiento, transparecer de algo sustantivo, y cuándo el verbo se convierte en cárcel.

Venturosa preferencia por la traducción. A ella debe mucho la filosofía hispanoamericana. Mucho sería ya si tan sólo recordáramos que Imaz dirigió la edición y tradujo la mayor parte de las obras de Dilthey. Pero hay más. Desde su cargo de consultor filosófico del Fondo de Cultura Económica de México, ha propiciado la publicación de importantes títulos de la bibliografía filosófica clásica y actual. Y él mismo ha vertido al español no pocos de ellos. Cito algunos al azar: **Filosofía de la historia** de Kant, **Filosofía de la Ilustración** de Cassirer, **¿Qué es el hombre?** de Martín Buber, **Lógica** de John Dewey, etc. No debe olvi-

darse, por otra parte, su obra original publicada, aunque es pequeña: además de artículos en periódicos y revistas, desde la nobilísima **Cruz y Raya** de Madrid, son suyos tres libros: **Topía y Utopía**, en que reúne varios ensayos breves, **Asedio a Dilthey**, compuesto a base de los prólogos de la edición del Fondo de Cultura Económica; y **El pensamiento de Dilthey**, sin duda su obra principal y, al mismo tiempo, uno de los más notables estudios dedicados hasta ahora al pensamiento del filósofo alemán. La muerte vino cuando preparaba un Breviario sobre la psicología contemporánea, que será publicado en la edición que de sus inéditos hará próximamente el Fondo de Cultura.

Pero su índole no surgía francamente sino en el diálogo, en el ocasional, o en aquel en que, contra todos los rigores académicos, se convertían sus clases. Entonces se expresaba su verdadera capacidad de creación; tomaba cuerpo su mejor obra filosófica que, está por eso, no en los libros sino en el aire de las aulas, de las calles y plazas, y se conserva, como las cenizas rituales dispersadas a los cuatro vientos, en el ánimo de los que una vez lo escucharon hablar, negar, defender, polemizar, enseñar siempre, con esa subjetividad beligerante en que se aposentaba la objetividad genuina ganada a fuerza de lumbre interior. Es que las discrepancias no importan, a la postre, porque entre los interlocutores se establecía gracias a él esa corriente de simpatía que la nuda conexión intelectual es incapaz de sustituir.

De la misma impresión de entusiasmo, de cálida fraternidad que recibían quienes lo frecuentaban, nacía ese sentirse estimulados por la vida plena de un hombre en quien centelleaban las promesas más altas para nuestro pensamiento. Y este hombre ha muerto. Cuando la consternación por esa tajante verdad haya dejado paso a la reflexión serena, cómo no preguntarse, ante el recuerdo imborrable de Imaz, si su decisión postrera no será un argumento tremendo contra la vida.

A. S. B.

es ella, efectivamente, quien parece llover a lágrima viva. Es uno de los mejores poemas. *Tutto é Sciolto* (1914), confirma su opinión de que un placer casi femenino produce el amor cuando se le recuerda; el amor en él cuajado debe estar de feliz resignación, a despecho de cualquier contratiempo, pues «¿acaso no fué tuyo el amor que en un suspiro ella te diera?» *En la playa de Fontana* (1914), le retorna al mar y de entre la brisa que se aqueja él liberto, en nombre de una mujer, a un escuálido ser que sufre tembloroso. Este es el más trágico, aunque dista mucho de saber a la nada metafísica de *Ulises*: es una tragedia romántica, jamás complicada, producida por falta o lejanía del amor. Es en todo caso la misma de las primeras páginas del *Portrait. Nonadas* (1915), describe un cuadro en que la mujer, el cielo, las estrellas y la música se confunden en una contemplación que se afana por no ser tediosa, prosaica ni sentimental: Joyce ya no puede triunfar. El tema erótico parece a ratos superficial y blando. *Marea* (1915), continúa su preocupación meramente narrativa, entre-

lazada con ruegos menos melodiosos. *Nocturno* (1915), *Desolado* (1916) y *Un recuerdo de los actores* (1917), diríase que buscan convertirse en relatos de rima inefectiva y carentes de gran inspiración. *Bahnhostrasse* (1918), le exhibe paseando por las calles y saboreando una como burla del universo, mas, de nuevo, convierte el poema en canción ligera. No ocurre lo mismo, en cambio, con la *Oración final*, escrita hacia 1924, donde ya como dueño de nuestra sensibilidad moderna, descubre que el Sojuzgador —como él le llama—, es más bien irracional, y que el hombre está de veras rodeado por la muerte y por la angustia; Joyce parece al fin reconciliarse con su tiempo y pensar aquello que es dable creer por la estructura de la actual civilización. El poema, sin embargo, no alcanza gran aliento. Hélo aquí:

¡Otra vez!

¡Ven, dame, concédeme tu espíritu!
A lo lejos un susurro respira en la

[inflamada testa

su calma cruel, miseria de la obe-

[diencia,

*endulzando su terror como para un
[predestinado.
¡Tente, callado amor! ¡Mi sino!
¡Enceguéceme con la sombra de tu
[presencia, oh ten misericordia,
dulce enemigo de mi brazo!
No soportaré la frigidéz que temo.
¡Arranca de mí la propia vida que-
[da! ¡Adéntrate más en mí, ho-
rrisona cabeza
dichosa de mi agrado, que añoras
[y lamentas
al ser que es, al que fué!
¡Otra vez!
juntos, unidos por la noche, yacen
[ellos sobre tierra. Escucho
a lo lejos respirar a su palabra en
[mi inflamada testa.
¡Ven! Yo accedo! ¡Adéntrate más
[en mí! Héme acá.
Sojuzgador, no me dejes! Sólo de-
[liquio, sólo angustia, tómame,
sálvame, sosiégame,
Oh apíadate de mí!*

No deben leerse los poemas de Joyce únicamente por el propósito de investigar su valor artístico limitado —cosa que acabaría afirmando que *Música de Cámara* está mejor elaborada que *Pomes*, que las antologías inglesas le reverencian

LIBROS

de la

Editorial Aguilar

COLECCION OBRAS ETERNAS

CERVANTES: Obras Completas
SHAKESPEARE: Obras Completas
DOSTOYEVSKY: Obras Completas 3 t.
QUEVEDO: Obras Completas 2 t.
VALERA: Obras Completas 3 t.
SENECA: Obras Completas
WILDE: Obras Completas
GRACIAN: Obras Completas.
LOPE DE VEGA: Obras Completas 2 t.
VIVES: Obras Completas
ECA DE QUEIROZ: Obras Completas 3 t.
DICKENS: Obras Completas 5 t.

COLECCION JOYA

Obras de CAMPOAMOR, DANTE, RUBEN DARIO, BECQUER, ESPRONCEDA HORACIO, VIRGILIO, UNAMUNO, FERNANDEZ FLOREZ, WHITMAN, JARDIEL PONCELA, AZORIN.

Solicite informes sobre ventas a plazos llenando el siguiente cupón:

Nombre

Dirección

CREDITOS MEJIA BACA

Azángaro 712 — LIMA-PERU
Tel. 37067

INVIERNO

Ese tiempo sofocante y pluvial del verano, que va desde noviembre a abril, comienza al fin a deshilararse en breves calofríos seguidos parcialmente por el viento del sur. Junto con el cambio del tiempo los porteños —y los que no lo somos— experimentan aliviados la sensación de optimismo y renacimiento que inaugura el invierno. Precisamente esta tarde, algunas horas antes de ponerme a escribir, al correr de la máquina, este Correo, he visto en Retiro cómo el aire fresco que barre el río y nos lo trae, envolvía a la muchedumbre estimulándola. Me di cuenta que el verano había concluido. No estaba más ese cielo candente que amenaza con sus luces canoras y sus aguas durante más de seis penosos meses. En cambio, un azul intenso, rasgado en vetas por los reflejos cobrizos del Plata, se abría estrechado en el horizonte de la plaza. Los árboles se ensombrecían. De pronto recordé unos versos fidedignos de Borges:

*La límpida arboleda
que serena y bendice mi vagancia
pierde el último pájaro, el oro último.
La tarde maniatada
sólo clama su queja en el ocaso.*

El Buenos Aires de este tiempo de despojo es el que sé amar, el que conozco y me conoce. Me anima con sus innumerables voces, y calla luego. En cada uno de sus rostros está el mío buscando la eterna y cotidiana revelación de la vida.

SUR VEINTE AÑOS DESPUES

De un tiempo a esta parte Buenos Aires sufre de una aguda escasez de revistas literarias. Algunos explican esta crisis atribuyéndola fundamentalmente al encarecimiento del papel y al alto costo del trabajo gráfico. Excepto *Sur*, cuyos veinte años acaban de celebrarse con la edición de un voluminoso número especial que reúne la contribución de muchas prestigiosas firmas mundiales, ninguna otra publicación ha podido sobrellevar con éxito los achaques económicos o las dificultades que debe afrontar un órgano de pensamiento y creación. Contra todas las predicciones, *Sur* conjura ahora las amenazas. Para ello han sido necesarios la reducción del formato y el cambio de alguna de sus características. El año 1951 ya cuenta con dos números, el último de los cuales ha dado a conocer, con carácter de exclusividad en todo el mundo, siete capítulos de *The mint* de T. E.

La Piedra y la Cruz

(Viene de la pág. 3)

—No es cierto. Él dice que ésas son cosas de indios y cholos, de gente ignorante.

—La Santa Cruz le perdona al patrón.

—Una piedra es una piedra.

—No diga eso, patroncito. Mire que al doctor Rivas, el juez del pueblo, le traía como es, hombre de mucho libro, yo lo ví poner su piedra. Hasta echó sus lagrimones...

El viento arreció y les impedía hablar. Les levantaba los ponchos, les azotaba la cara. El muchacho, no obstante ser andino, comenzó a sentir frío de veras. Unas lagunas de agua escarchada, al filo de las cuales pasaban, reflejaron la traza engerida de caballos y jinetes. Las crines y los ponchos parecían banderolas del viento. Cuando amainó un poco, el viejo volvió a decir:

—Ponga su piedra, patroncito. A los que no lo hacen, les va mal... Yo no quiero que le pase nada malo, patroncito...

El muchacho no le contestó. Conocía mucho al viejo indio, pues vivía cerca de la casa hacienda, en un bohío igualmente viejo, tanto que en cierto lugar del techo, la paja se había podrido y apelmazado y crecían allí algunas hierbas. El viejo le llamaba «niño» habitualmente, con lo cual adquiría el rango propio de los ancianos, pero

Lawrence que su autor no autorizara a publicar hasta 1950, fecha en que —según sus propias palabras— todos estarían “fuera del escenario”. A pesar de su error— puesto que algunos de los aludidos allí se hallan aún vivos— y gracias a la autorización concedida por los herederos a Victoria Ocampo, *The mint* es ahora conocido en parte por los lectores de habla española. La vitalidad de *Sur* se explica, pues, más que por su capacidad económica menor de lo que la gente se imagina—, por su inquieta actitud de disponibilidad para hacer suya la voz de los mejores.

UN PASEANTE

Algunas tardes, al caer el sol, cuando la calle Florida se torna feria, verbena, paseo, se ve andar por ella un hombrecillo regordete, levemente canoso, erguido, sin embargo, sobre sus dos cortas y morruñas piernas en actitud de dominio y seguridad. Lleva en la boca un humeante habano. Se detiene ante los escaparates, mira y remira las chucherías, observa avizor a las presurosas gentes, saluda y es saludado. Su recorrido termina en el Richmond, un viejo café porteño, a esa hora apitucado de sombreros y plumas. Con una estupenda palabra limeña diría que se trata de un pirigalloso que aunque entrado en años conserva el aire juvenil de quien mira la vida —y la muerte— con quevedescos ojos, es decir, sarcástico y dramático, firme y reposadamente, aunque quemado por dentro con una llama de amor. Es Ramón Gómez de la Serna. A su lado va siempre Luisa Sofovich, su mujer.

CHEJOV, GIRAUDOUX, SALACROU

Los teatros independientes hacen de la cartelera porteña una atracción. En el centro de la ciudad Teatro Nuevo y el Teatro del Instituto de Arte Moderno exhiben, con resultados diferentes, tres piezas breves de Chejov el uno y *Anfitrión 38* de Giraudoux el otro. El primero se lleva sin duda la palma. Más lejos, en un pequeño teatro lleno de intimidad, La Máscara presenta *Noches de cólera* de Salacrou. No falta, por cierto, el Teatro del Pueblo que desde hace unos meses pone en escena una ágil y poco conocida comedia de Lope: *Las burlas veras*. Aunque no siempre se pueda elogiar el sentido que estos grupos dan a su labor y la calidad de la interpretación, ellos mantienen con su fervor y su indeclinable entusiasmo el interés por el buen teatro.

S. S. B.

cuando quería que le hiciese un favor, pasaba automáticamente al «patroncito». «Patroncito: su papá me ofreció encargarme un machete y se ha olvidado. Hágame acordar, patroncito». «Patroncito: mi vieja anda mala de la barriga y le voy a dar la manzanilla en agua caliente. Pa que seya güena, se necesita echarle la azucarcita. Deme un puñao de azucarcita, patroncito». La manzanilla y otras plantas más o menos medicinales crecían, junto con repollos y cebollas, en el pequeño huerto del viejo. También había una planta de lúcuma, con cuya fruta le obsequiaba. Y no lejos del bohío, solía deambular siempre una de sus nietas, chinita de la edad del niño blanco, quien pastaba un rebaño de ovejas. La muchachita, de cara reilona y ojos brillantes, cantaba cantos indios con una voz de tórtola. Verla y oírla le daba un gran contento. Eran tan amigos, que jugando rodaban por las lomas.

Y ahora salía el viejo indio con la cantaleta del «patroncito». Se esforzó una vez más:

—Patroncito... Oigame, patroncito. Hace añazos, subió un cristiano de la costa llamao Montuja o algo de esa laya. Así era el apelativo. El tal Montuja no quiso poner su piedra y se rio. Se rio. Y quien le dice que pasando esta pampa, al lao de estas meras lagunas según cuentan, le cae un rayo y lo deja en el sitio...

—Ajá...

—Cierto, patroncito. Y se vió claro que el rayo iba destino a pa él. Con tres más andaba, que pusieron su piedra, y sólo a don Montuja lo mató.

—Sería casualidad. A mi papá nunca le ha pasado nada, para que veas.

El viejo pensó un rato y luego dijo:

—La Santa Cruz le perdona al patrón, pero usté, patroncito...

El niño blanco, creyendo que no debía discutir más con el indio, le interrumpió diciéndole:

—Calla ya.

El viejo enmudeció.

Violento, manso, el viento no cesaba. Su persistencia era un baño helado. El muchacho tenía las manos ateridas y sentía que las piernas se le estaban adormeciendo. Esto podía deberse también al cansancio y la altura. Acaso su sangre estaba circulando mal. Un ligero zumbido había comenzado a sonar en el fondo de sus oídos. Tomando una rápida resolución, desmontó diciéndole al guía:

—Jala tú mi caballo. ¡Sigue!

Sin más palabras, echaron a andar, el guía y los caballos delante.

El muchacho se terció el poncho a la espalda y salió de la huella. Pronto advirtió que las grandes rodajas de las espuelas se enredaban en la paja brava y tuvo que volver a uno de los senderos. Sentía que las puntas de sus pies estaban duras y frías y que las piernas le obedecían mal. Apenas podía respirar, como que le faltaba el aire enrarecido, y su corazón retumbaba. Claramente, oía el violento y trabajoso palpitar de su corazón. A los diez minutos de marcha, se había cansado mucho, pero pese a todo, siguió caminando voluntariosamente. Según oyó decir a su padre, en los Andes hay que pasar a veces por lugares de diez, doce, catorce mil pies de altura y más. No sabía a qué elevación se encontraba en ese momento, pero indudablemente era muy grande. Su padre le había hablado también de la forma en que hay que comportarse en las grandes alturas y eso estaba haciendo. Sólo que hasta caminar resultaba difícil. El mero hecho de avanzar por una planicie, fatigaba. La altura quitaba el aire. Y no obstante, el viento le había quemado la cara a chicotazos. Al tocársela, sintió que ardía. Un sabor salino se le agrandó en la boca. Sus labios estaban partidos y sangrantes. Un rastro rojizo quedó en sus dedos. Recordó cómo su madre solía curarlo y una honda congoja le anudó el cuello. La nostalgia de la madre le hizo asomar a los ojos lágrimas tenaces que se los empañaron. Se las secó rápidamente, para que no lo viera llorar ese indio que iba cargando neciamente dos piedras. Menos mal que los pies se le estaban abrigando y sentía las piernas menos tiesas.

En realidad, el indio no dejaba de observarlo a su manera, es decir disimuladamente. Desde la seguridad de su baquía y su milenaria reciedumbre, sentía cierta admiración por ese pequeño blanco que estaba afrontando adecuadamente su primera prueba de altura. Pero no dejaba de infundirle cierto malestar, inclusive temor, la irreverencia del muchacho, en la cual quería ver algo genuinamente blanco, o sea maligno. Ningún indio sería capaz de hablar así de la piedra y la cruz. Pero él no tenía pala-

bras para hacerle entender, después de todo se le había ordenado callar y no podía, en último extremo, hacer otra cosa.

El muchacho, sintiéndose mejor, pues se le habían entibiado hasta las manos, gritó:

—¡Ey!

—¿Va a montar, niño?

—Sí.

El viejo le acercó el caballo y desmontó diciendo:

—Espere toavía.

Sacó de uno de sus bolsillos un envoltorio de papel ocre. Contenía grasa de la usada para tratar los cueros, especialmente los lazos y riendas. Con ella embadurnó la cara del muchacho, a la vez que decía:

—Es güena pa la quemadura de puna... Se ha pelao como papa... Tiene que curtirse como yo, niño... En la altura, es güeno ser indio... La puna tendrá que hacerlo medio indio...

Olía mal la grasa y era tratado como cuero, pero sin abandonar su arrogancia, el muchacho sonrió. Bien que tuvo que hacerlo con cierta parsimonia porque los labios partidos le dolieron más al distenderse.

Trote adelante, advirtió que la cordillera situada al fondo de la llanura, quedaba ya muy cerca. Alzando los ojos, vió la cruz, erguida arriba, en una concavidad de las cresterías hasta la cual llegaba el quebrado sendero. Sobre un promontorio, la cruz extendía sus brazos al espacio, bajo un inmenso cielo.

A poco andar, llegaron a la cordillera. Las rocas que la formaban eran pardas y azules y no había siquiera paja entre ellas. El sendero era extraordinariamente difícil, labrado de nuevo en las peñas por medio de cortes y calzadas. Frecuentes escalones demandaban un gran esfuerzo a las bestias, que crispaban sus cuerpos en la ascensión, resoplaban sonoramente, daban cortos bufidos como quejas.

El muchacho pensaba que, de no haberse puesto a caminar, ahora se le habría paralizado el cuerpo. Pese al sol radiante que brillaba en medio cielo, estallando en las aristas de las rocas, el aire era singularmente frío, capaz de helar. Su consistencia sutilísima demandaba que se lo respirase a pulmón lleno, sin que ello impidiera quedarse con una vaga sensación de asfixia.

Pero no se preocupaba ya. Tenía el cuerpo abrigado por la caminata y su sangre fluía acompasadamente. Sus oídos afinados podían escucharlo. Para mejor, terminada la cuesta, cosa que les llevaría una media hora, comenzarían el descenso. Habiendo pasado con bien por la prueba, hasta estaba alegre. Quien echaba miradas recelosas era el indio. El niño blanco las entendió, y más viendo el sendero y sus inmediaciones, prácticamente limpios de toda piedra que se pudiera transportar.

Dijo volviendo al tema:

—Con el tiempo, quizás tengan que romper las peñas y las piedras grandes a comba y dinamita... para la devoción. No quedan ni guijarros por aquí...

—Patroncito: cuando los taitas pasan con chiquitos, les dan también su piedrita a cargar... Así, en años y años, hasta las piedras chicas se han acabao, patroncito... Fuera de que algunos cristianos que no encontraban piedra güena, cargaban con varias chicas...

—¿Y cuándo comenzó todo esto?

—No hay memoria. Mi taita ya contaba

de la devoción y el taita de mi taita lo mismo... Tamién la encontró...

—Está bien que ante las imágenes y cruces pongan lámparas y velas... ¡pero piedras!

—Como que da lo mismo, patroncito. La piedra es tamién devoción.

El indio se quedó meditando y luego, esforzándose por dar expresión adecuada a sus pensamientos, dijo lentamente:

—Mire, patroncito... La piedra no es cosa de despreciarla... ¿Qué fuera del mundo sin la piedra? Se hundiría. La piedra sostiene la tierra... Como que sostiene la vida...

—Eso es otra cosa. Pero mi papá dice que los indios, de ignorantes que son, hasta adoran la piedra. Hay algunos cerros de piedra, tienen que ser de piedra, a los que llevan ofrendas de coca y chicha y les preguntan cosas... Son como dioses... Uno de esos cerros es el Huara...

—Así es, patroncito... Dicen que es muy milagroso el cerro Huara.

—Ya ves. ¿Crees tú en el cerro?

—A la verdá que yo nunca juí al Huara, pero no puedo decir ni sí, ni no. Mi cabeza no me dá pa eso...

—Ajá. ¿Y por qué no ponen cruz en ese cerro?

—Dicen que ése no es cerro de cruz. Es cerro de piedra.

—¿Y por qué no le llevan piedras?

Usted sabe que se le llevan ofrendas de otra laya. ¿Pa qué va a querer piedras si es de piedra? A una cruz, no se le llevan cruces...

—Pero tú crees en el cerro.

—No le puedo responder, como le digo. Yo nunca fuí al Huara... pero, patroncito, ¿por qué usted no va a poner piedra en la cruz? La cruz es la cruz...

—¿Qué importancia tiene una piedra?

—La piedra es devoción, patroncito.

Callaron ambos. Ni el viejo ni el muchacho sabían de las innumerables piedras míticas que había en su historia ancestral, pero la discusión los conturbó en cierto modo. Más allá de las razones que se dieron, existían otras que no pudieron hacer aflorar a su mente y sus palabras. El viejo, confusamente, compadecía al niño por creerlo un ser mutilado, remiso a la alianza profunda con la tierra y la piedra, con las fuentes oscuras de la vida. Le parecía fuera de la existencia, tal un árbol sin raíces, o absurdo como un árbol que viviera con las raíces en el aire. Ser blanco, después de todo, resultaba hasta cierto punto triste.

El muchacho, por su parte, hubiera querido fulminar la creencia del viejo, pero encontró que la palabra ignorancia no tenía mucho significado, que en último término carecía de alguno, frente a la fe. Era evidente que el viejo tenía su propia explicación de las cosas o que, si no la tenía, le daba lo mismo. Incapaz de ir más allá de estas consideraciones, las aceptó como hechos que quizás se explicaría más tarde.

Miró hacia lo alto. La famosa cruz no era visible desde la cuesta, pues la ocultaban las

aristas de los peñones. Pero parecía que ya iban a llegar. El camino se lanzó por una encañada y saliendo de ella, en la parte más honda de una curva tendida entre dos picachos, estaba la reverenciada Cruz del Alto.

Como a cincuenta pasos del camino, hacia un lado, se levantaban los recios maderos ennegrecidos por el tiempo. La peaña cuadrangular sobre la cual se los alza, estaba enteramente cubierta de las piedras amontonadas por los devotos. El pedrerío seguía extendiéndose por todos lados, teniendo a la cruz como centro, y cubría un gran espacio, tal vez doscientos metros en redondo.

El indio desmontó y el niño blanco hizo lo mismo para ver mejor lo que pasaba.

El viejo sacó de las alforjas las dos piedras, dejando una en el suelo, a la vista, sobre las mismas alforjas. Con la otra en la mano, avanzó hasta las orillas del pedrerío y precisó con los ojos un lugar apropiado. Sacándose el sombrero y haciendo una reverencia, en actitud ritual, colocó su propia piedra sobre las otras. Luego miró la cruz. No movía los labios, pero parecía estar rezando. Quizás pedía algo en forma de rezo. En sus ojos había un tranquilo fervor. Bajo el desgredado cabello blanco, el rostro cetrino y rugoso tenía la nobleza que dá la fe nítida. Había en toda su actitud algo profundamente conmovedor y al mismo tiempo digno.

Para no turbarlo, el muchacho se alejó un tanto y, después de trepar a una pequeña loma situada en mitad de la cresta, pudo contemplar, a un lado y otro, el más amplio panorama de cerros que hasta ese momento vieron sus ojos.

En el horizonte, las nubes formaban un marco albo sobre el cual las cumbres se recortaban, azules y negras, limando un tanto sus aristas. Más acá, los cerros tomaban diferentes colores: morados, rojizos, prietos, amarillentos, según su conformación, su altura y lejanía, surgiendo a veces desde el lado de ríos que ondulaban como sierpes grises. Coloreados de árboles y bohíos en sus bases, los cerros íbanse limpiando de tierra y por último, de no llegar a coronarlos de nieve espejeante, la roca estallaba en una dramática afloración. La piedra cantaba su épico fragor de abismos, de picachos, de farallones, de cresterías, de toda suerte de cimas agudas y cumbres encrespadas, de roquedales enhiestos y peñones bravíos, en sucesión inconmensurable cuya grandeza era aumentada por una impresión, viva y neta, de eternidad. Surgía de ese universo de piedra un poderoso aliento místico, quizás menos grandioso que el de las noches estrelladas, pero más ligado a la vida del hombre. Simbólicamente acaso, ese mundo de piedra estaba allí, al pie de la cruz, en las ofrendas de miles de miles de cantos, de piedras votivas, llevadas a lo largo del tiempo, en años que nadie podía contar, por los hombres del mundo de piedra.

El niño blanco se acercó silenciosamente a las alforjas, tomó la piedra y avanzó a hacer la ofrenda.

Río Piedras, Puerto Rico, mayo de 1951.

Eno Aleguig

ENTRE LIBROS

Libros y folletos peruanos aparecidos entre enero de 1950 y junio de 1951

BIBLIOGRAFIA

FESTINI ILLIOH, NELLY. Clasificación para el material bibliográfico especializado en Educación. Lima, (Lib. e Imp. Samamé), 1950. 4 h. (incl. 1 bl.) (5) (232 p. 24 cm. "Colaboró en el Esquema Clasificador Graciela Miranda Quiroz").

RELACTON de los folletos contenidos en los primeros 16 vols. de Papeles Varios, pertenecientes a Héctor García Ribeyro. Lima. — Imp. Americana— 1950 24 p. 16 cm.

LITERATURA.—FOLKLORE ANGELES CABALLERO, CESAR AUGUSTO. Rumor y aroma en las leyendas y tradiciones de mi pueblo. Nota liminar de Jorge Flores Ramos. Lima (Empresa Editorial Rímac S. A.), 1950. — 107 p. 18 cm.

ARRIOLA GRANDE, F. M. Don Manuel Ascensio Segura. Lima, Ed. Santiago Lanegra, 1950. 31 p. 17 cm.

BARRIONUEVO, ROBERTO. Catacha; un libro de cuentos. Ensayo-prólogo de Rubén Sueldo Guevara. Cuzco, (Talleres Gráficos de la Empresa Editorial Cuzco, S. A., 1950) XX (1), 110 p., 2 h. il. (incl. retrato del autor) 23 cm. (Biblioteca Tradición. No. 2). — Introducción, en inglés, francés e italiano, por Efraín Morote Best. "Glosario": p. 107-110.

BERNINSONE, LUIS. Rosa, lima y golondrina, por ... (Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad), 1950 64 p. il. 25 cm. — "Novenario teatral-cinematográfico a Rosa del Nuevo Mundo en 9 jornadas, precedidas de una jornada-prólogo y sucedida de una Apoteosis".

CARRERA VERGARA, EUDOCIO. La Docena del Fraile. Trece Cuentos de mi Abuela. Costumbres y Vejeles Limeñas, por ... Lima, Empresa Gráfica Sanmarti, S. A., 1950. 142 p., 1 h. retrato 20½ cm.

CASO, PEDRO. Tres Hermanos, Francisco, Ricardo y Pedro Gaso. Prólogo de Ventura García Calderón. Lima, — Talleres de la Industria Tipográfica Peruana S. A., (1950) 1 h., VIII, 459, (2) p. 20½ cm.

CASTRO PANTOJA, GUSTAVO. Teatro Escolar, por ... 1ª serie 2ª ed. Ayacucho, 1950.— 1 h., 31 il. 25½ cm. — Contiene: Antes y después de la batalla de Ayacucho, boceto dramático en dos cuadros; Una sesión de Cabillo, comedia en un acto; ¡28 de Julio! (Dramatización), El indigenismo (charla escolar).

CASTRO PANTOJA, GUSTAVO. Teatro Escolar, por ... 2ª serie. Ayacucho, 1950. 1 h., 30 p. il. 25½ cm. — Contiene: El sacrificio de María Parado de Bellido, drama histórico en 3 actos; La escuela de mi pueblo, juguete cómico en un acto; El sacristán de aldea, cuadro de costumbres en un acto.

CAVERO, JOSE SALVADOR. Lira Huamanguina. Ensayo histórico que contiene la reseña histórica de Huamanga, la biografía concentrada de los ilustres ayacuchanos y una colección de poesías folklóricas castellano-quechua, compuestas por el autor en homenaje a la muy noble e histórica ciudad de Huamanga. Ayacucho, abril de 1950. (Ayacucho, Imp. "González, 1950) 32 p. il. 27½ cm. — Prólogo de L. E. Galván.

CUADROS, JUAN MANUEL. Tres Relatos de mi Tierra. Arequipa, (Editorial Universitaria), 1950. — 89 p., 1 h. il. 21 cm.

ESCRIBENS CORREA, ENRIQUE. Amaneció en la cumbre. Lima, Emp. Ed. San Martín, 1951. 398 p. 25 cm.

HOLGUIN, MERCEDES. Palermo-Plaza de Mayo, por ... Lima, (Imprenta Torres Aguirre S. A.), 1950. 3 h., 306 p., 1 h. 19½ cm. Novela.

IZQUIERDO RIOS, FRANCISCO. Días oscuros. Lima, Ediciones Trilce, 1950.

LOPEZ ALBUJAR, ENRIQUE. Cuentos Andinos. 3a. edición. Lima, Librería "Mejía Baca" Editorial, 1950.

LOHMANN V., GUILLERMO. Romances, coplas y cantares del Perú, por ... Madrid, 1950. (Tirada aparte de Estudios dedicado a Menéndez Pidal)

LLAMOSAS, LORENZO DE LAS. Obras de don ... Introducción y Notas del R.P. Rubén Vargas Ugarte S. J. Lima, (Talleres Gráficos de la Tipografía Peruana S. A.), 1950 (Clásicos Peruanos, vol. 3).

MARIATEGUI, JOSE CARLOS. El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy. Lima, Ed. Amauta, 1950. 286 p. 21 cm.

MATLOWSKY, BERENICE D. Antologías del cuento americano. Guía Bibliográfica. Prólogo de Emilio Abreu Gómez. Washington D. C., Unión Panamericana, 1950 2 h., 47 h. núm. 27 cm. (Monografías Bibliográficas. III). Hay referencias a escritores peruanos.

PALMA, RICARDO. Tradiciones Peruanas por ... Lima, Editorial Castrillón Silva, 1950.— 4 vols. 22½ cm. Edición popular por entregas.

ROBLES RAZURI, CARLOS. Breve Antología de poetas piuranos, por ... Piura, Ed. Colegio San Miguel, 1950 2 h. 76 (6) p. 22 cm.

SANCHEZ, LUIS ALBERTO. Nueva Historia de la Literatura Americana. Asunción del Paraguay, Ed. Guarani, (1950). 598 p. 23½ cm.

SANCHEZ, LUIS ALBERTO. La literatura peruana. Buenos Aires, Ed. Guaranía, 1950. 6 vols 23 cm.

VARGAS UGARTE, RUBEN. Nuestro Romancero. Introducción y Notas de ... Lima, — Tipografía Peruana S. A.—, 1951. XI, 234 p., 1 h. 22 cm. (Clásicos Peruanos. Vol. 4)

VELEZ PICASSO, JOSE M. Don Ricardo Palma periodista, por ... Lima, (D. Miranda) 24½ cm.

WIESSE, MARIA. La flauta de Marsias (leyendas de la música) 14 tintas de José Sabogal Lima, (Talleres de CIP) 1950. 122 p. 18 cm.

WIESSE, MARIA. Pequeñas historias (cuentos). Lima, (Talleres de la Compañía de Impresiones y Publicidad), 1951. 125, (2) p. 19 cm.

POESIA

ARIAS LARRETA, FELIPE. El Surco alucinado. Lima, — Santiago Lanegra y Cía.—, 1950. — 61 p., 1 h. viñeta 22½ cm. (Ediciones Trilce) "Portada de Esquerrilloff".

ESCOBAR S., ALBERTO. De misma travesía. (Lima, Talleres Gráficos P. L. Villanueva, 1950) 32 p. (incl. 1 h. bl.), 1 h. lms. fuera de texto 20 cm.

FARFAN AROSEMENA, RAFAEL. Del lodo al alba. Poemas. — Lima, Imprenta "El Cóndor", 1950 — 1 h. bl., 21 p. 17½ cm. "Presentación" de Julio Vargas Diez-Canseco.

FLORIAN, MARIO. El juglar andinista (Serranilla y pastoral). Lima, Ediciones Raíz, 1951. 37 p. 24 cm. (Ediciones Raíz. Volumen No. 1) Prólogo de José Jiménez Borja.

LARREA BLANES, FEDERICO. Bajel de Amor. Cuzco, (Emp. Editora El Comercio S. A., 1950) 61 p. 22 cm. Prólogo de José Gabriel Cosío.

LOPEZ CANO, MANUEL. Ante el mar. Poemas. Lima, (Compañía de Impresiones y Publicidad), 1950. 61, (3) p. 18 cm.

LLONA, MARIA TERESA. Intersection, by ... Translated by Marie Pope Wallis. Dallas, Texas, The Story Book Press, (1950) 64 p. 19½ cm. Prologue by Gabriela Mistral.

MIRO, CESAR. Alto Sueño. Lima, Imp. Americana, 1951.

QUINTERAS, SERAFINA. Así hablaba Zarapastro. Lima. — Imprenta Goicochea—, 1951. 91 p. 2 h. 21½ cm.

SALAZAR BONDY, SEBASTIAN. Tres confesiones. (Buenos Aires, Imp. Crismo, 1950 (12) p. (con un dibujo del autor).

SALAZAR BONDY, SEBASTIAN. Pantomimas (México, Impresora Económica, 1950) (6) p. (Icaro, Colección dirigida por Javier Sologuren y Alfredo Sancho).

SALAZAR BONDY, SEBASTIAN: Los ojos del pródigo. Bs. Aires, (Imp. López, 1951) 48 p. Ediciones Botella al mar; colección dirigida por Arturo Cuadrado y Luis Seoane).

SOLOGUREN, JAVIER. Bajo los ojos del amor. (México, Imp. Virginia, 1950) (4) p. (Colección Icaro, dirigida por Javier Sologuren y Alfredo Sancho).

FILOSOFIA

BELAUNDE, VICTOR ANDRES. Inquietud. Serenidad. Plenitud. Lima. Imp. Santa María, 1951. (158) p. (Sociedad Peruana de Filosofía. Colección Plena Luz, Pleno Ser.— Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Publicaciones del Cuarto Centenario).

IBERICO, MARIANO. La Aparición; ensayos sobre el ser y el aparecer. Lima, Imprenta Santa María. 1950. (229 p., 4 h. incl. 2 h. en bl.) 22 cm. (Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Publicaciones del IV Centenario).

DELGADO, HONORIO y MARIA-NO IBERICO. Compendio de

Psicología. Para Educación Secundaria, conforme al Programa oficial vigente. Lima, Imprenta Santa María, 1950. (4 h. (incl. 1 bl.)), 210 p., 2 h. 20½ cm.)

MIRO QUESADA, FRANCISCO. Ensayos I (Ontología). Lima, Imp. Santa María, 1951. (154) p. (Sociedad Peruana de Filosofía. Colección Plena Luz, Pleno Ser.) Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Publicaciones del Cuarto Centenario).

MIRO QUESADA, OSCAR. Copérnico. Su vida y su obra. Lima, Imp. Santa María, 1950. (194) p. (Sociedad Peruana de Filosofía. Colección Plena Luz, Pleno Ser)

HISTORIA.— ARQUEOLOGIA

DIEZ-CANSECO, ERNESTO. Relación cronológica de los gobernantes que han ejercido el mando en Lima. Lima, (Emp. Tipográfica Nacional S. A.), 1951.— 18 p., 1 h. 24 cm.

DELGADO, LUIS HUMBERTO. Las Guerras del Perú. Campaña del Ecuador. Batalla del Zarumilla. (Lima, Latino Americana Editores, 1950) 70 p., 1 h. 21½ cm.

EGUIGUREN, LUIS ANTONIO. La Universidad en el siglo XVIII, por ... Volumen I. Narración. Lima, Imprenta Santa María, 1951.

xvi (incl. 1 h. bl.), 630 p., 2 h. lxxvii láms. num. (incl. facsims.) fuera de texto 26½ cm. (Historia de la Universidad. Publicada bajo la dirección de Luis Antonio Eguiguren. Tomo I). (Encabezamiento: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Publicaciones del Cuarto Centenario)

EQUIGUREN, LUIS ANTONIO. La Universidad Nacional Mayor de San Marcos. IV Centenario de la Fundación de la Universidad Real y Pontificia y de su vigorosa continuidad histórica. 12 de mayo de 1551 — 12 de mayo de 1951. Lima, (Imprenta Santa María, 1950) 1 h. bl., 282 p., 1 h. láms. (incl. facsims.) fuera de texto 28½ cm.

FLORIAN, MARIO. Un icono mural en Batán Grande. Lima, Imprenta "Amauta", 1951. 15, 1 p. il. 25 cm.

GORDILLO ARIAS, JUAN. Historia del asesinato del general Salaverry, por ... Lima, Imprenta "La Cotera", 1951.— 24— p. (incl. cubierta) 25½ me. — "Consideraciones jurídicas e históricas acerca del asesinato del general Salaverry y sus gloriosos compañeros a través de 20 años de investigaciones en archivos, bibliotecas y rotativos de 1836 a 1936".

GRAU ASTETE, OSCAR. Homenaje a Don José de San Martín, Protector del Perú, Fundador de su Independencia y Generalísimo de sus Ejércitos, de ... La Paz, (Editorial e Imp. Artística), 1950. 4 h. (incl. 1 bl.) 25 cm.

HERNANDEZ ROBLEDO, ALEJANDRO. Reflexiones de don José de Rezabal y Ugarte sobre el Plan de Estudios Reformador del Convictorio de San Carlos. Publicadas con una introducción sobre las ideas dominantes en el claustro carolino, por ... Lima, (Imprenta D. Miranda), 1951. (28 p. 25 cm.) Separata de la revista "Letras".

HERNANDEZ ROBLEDO, ALEJANDRO. Tres documentos de Don Toribio Rodríguez de Mendoza sobre el Convictorio de San Carlos. Publicados con

En esta sección bibliográfica se dará cuenta de todos los libros, revistas y publicaciones que envíen por duplicado los autores o las editoriales a nuestra dirección:

LETRAS PERUANAS

Apartado 1645 — Lima-Perú

Las publicaciones del Fondo de Cultura Económica de México

El Fondo de Cultura Económica de México, que originalmente fué concebido y trabajó en el campo editorial como una entidad encargada de promover el conocimiento de las disciplinas económicas, amplió más tarde su radio de acción a las demás ramas del saber, llegando a convertirse pronto, por la magnitud y la seriedad de su producción, en una de las más importantes casas editoras de lengua española. Una ojeada a su catálogo actual basta para poner esto en evidencia. El F. d. C. E. publica hoy día, además de obras de economía, suscritas por renombrados investigadores, títulos principales de la bibliografía mundial filosófica, sociológica, política, histórica, científica, literaria y artística, conciliando en su plan editorial, con un acierto digno de subrayarse, el interés por la información moderna y por el conocimiento y la difusión de los clásicos de la humanidad.

En filosofía, después de dar cima a la publicación de las obras de Wilhelm Dilthey (debida a los esfuerzos del malogrado pensador español Eugenio Imaz), el F. d. C. E. ha emprendido la de las del filósofo alemán contemporáneo Martin Heidegger, cuyo libro fundamental *El ser y el tiempo* acaba de ser traducido, en su única parte editada, por el profesor José Gaos, a quien se debe un valioso tomo anejo de comentarios al mismo. Gaos es también el autor de la traducción de *Ideas para una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* de otro notable pensador alemán de nuestros días: Edmund Husserl, de quien hace algunos años, la editorial publicó para El Colegio de México la traducción de Gaos de las cuatro primeras *Meditaciones cartesianas*. Otros dos importantes pensadores alemanes que incluye el catálogo de la editorial son Ernst Cassirer y Werner Jaeger. Del primero se han publicado los siguientes títulos: *Filosofía de la Ilustración*, *Antropología filosófica*, *El mito del estado* y *El problema del conocimiento desde la muerte de Hegel hasta nuestros días*; del segundo: *Paideia* (3 v.), *Aristóteles y Demócrito*. A ellos, seguirán otros en breve. Por otra parte, dos filósofos de lengua inglesa han comenzado a ser traducidos por el F. d. C. E. en los últimos tiempos: el norteamericano John Dewey —antes conocido entre el público de habla española sólo por sus publicaciones pedagógicas—, de quien se ha editado: *La experiencia y la naturaleza*; *El arte como experiencia y Lógica*; y el inglés R. G. Collingwood, autor de *Idea de la naturaleza e Idea de la historia*, recientemente aparecidas.

En historia, mencionaremos entre las ediciones que deben resaltarse las de Ranke (*Historia de los Papas, Pueblos y estados en la historia moderna*), Mommsen (*El mundo de los Césares*), Burckhardt (*Del paganismo al cristianismo*), Groethuysen (*La formación de la conciencia burguesa*), Meinecke *El historicismo y su génesis* y Pirenne (*Historia de Europa desde las invasiones hasta el siglo XVI*). Esta sección acaba de enriquecerse con la publicación del notable estudio *Erasmus y España*, del hispanista francés Marcel Bataillon, al que su autor ha hecho para la edición castellana considerable número de adiciones.

La sección de sociología cuenta con obras sistemáticas de la magnitud de *Economía y sociedad* de Max Weber, y los *Principios de sociología* de F. Tönnies; con los penetrantes ensayos de Karl Mannheim y monografías sobre sociólogos como Durkheim, Oppenheimer, Borkenau; investigaciones históricas como la *Historia del pensamiento social* de Barnes y Becker y textos clásicos como los *Primeros ensayos* de Comte. Por su parte, la sección de política incluye también títulos importantes de tratadistas modernos, v.g. Kelsen, Heller y Newman, y de clásicos como Hobbes, Moro, Campanella, Bacon, Payne y Humboldt. En ella se ha publicado recientemente una *Teoría general del estado* de R. Carré de Malberg. Y la de antropología ofrece, al lado de los sugestivos estudios de S. C. Morley sobre *La civilización maya*, de G. C. Vaillant sobre la *Civilización azteca* y de Franz Boas sobre el *Arte primitivo*, los tratados de *Etnología de América* por W. Kroeber, de *Antropología general* por A. L. Kroeber, y de *Antropología cultural* por P. Lowie.

Aparte de las secciones de letras y ciencia y tecnología, tres importantes colecciones con que cuenta la editorial son: la *Biblioteca americana*, concebida para Pedro Henríquez Ureña y publicada en su memoria, dentro de la que se proyecta editar las obras que se han considerado como clásicas de la literatura latinoamericana. Al lado de otros títulos importantes han aparecido ya dos textos básicos de la literatura precolombina, el *Popol Vuh* y *El Libro de los Libros de Chlam Balam*; la *Vida del Almirante* por Hernando Colón, la *Filosofía del Entendimiento* de Andrés Bello y *Las corrientes literarias en la América Hispana* del profesor Henríquez Ureña y a ellos se seguirá próximamente *La Florida* del Inca Garcilaso de la Vega. La colección

Tierra Firme, dedicada a difundir ensayos sobre temas hispanoamericanos, que pasa en la actualidad de cincuenta títulos; y la colección de *Breviarios*, cuya finalidad es poner al alcance de un público más vasto que el académico los principales tópicos del saber universal. Algunos de los libros publicados en la última colección son: *Eurípides y su época* de Gilbert Murray, *La danza y el ballet* de Adolfo Salazar, *¿Qué es el hombre?* de Martin Buber, *La diplomacia* de H. Nicolson, *Antropología* de C. Kluchhohn, *La filosofía actual* de I. M. Bochenski, *Historia de la arquitectura* de Héctor Velarde, *La física del siglo XX* de Pascual Jordán, etc.

Hemos de hacer una especial mención aquí a las publicaciones que por intermedio del F. d. C. E. realiza un ejemplar centro de estudios superiores mexicano: El Colegio de México. En ellas están comprendidas la *Colección de clásicos de filosofía*, formada por textos de los filósofos presocráticos, Cicerón, Hume, Kant, Vico, Smith y Husserl; las investigaciones del Seminario sobre pensamiento hispanoamericano, dirigido por José Gaos (v.g. *El positivismo en México* y *Dos etapas del pensamiento hispanoamericano*

de Leopoldo Zea, *La introducción del pensamiento moderno en México* de Bernabé Navarro, *Dos etapas ideológicas del pensamiento del siglo XVIII en México* de Lina Pérez Marchand, *La introducción del pensamiento moderno en España* de Olga Quiróz, *Los grandes momentos del indigenismo en México* de Luis Villoro, etc.); las del Centro de estudios históricos v.g. *Proceso histórico de la historiografía humana* de Rafael Altamira, *Relaciones diplomáticas hispanomexicanas*, los volúmenes colectivos *Estudios de historiografía de la Nueva España* y *Estudios de Historiografía americana*; *El misonismo y la modernidad cristiana en el siglo XVIII* de Pablo González Casanova, etc.); las del Centro de estudios literarios, que edita la *Nueva Revista de Filosofía Hispánica* (v.g. *El arte de la prosa en Juan Montalvo* de Enrique Anderson Imbert, *Juan de Mena* de María Rosa Lida y *Cervantes y Avellaneda*, estudio de una imitación de Stephen Gilman, libros estos dos últimos que aparecen bajo el rubro de la citada revista); y finalmente las publicaciones del Centro de estudios sociales, que ha editado la colección de ensayos que lleva el título de *Jornadas*.

Publicaciones de la UNESCO

No hay duda que donde mejor se aunan los empeños de la Organización de las Naciones Unidas es en la lucha para desterrar el analfabetismo y para divulgar en el mundo entero los valores culturales a veces circunscritos y regionales. La Unesco cumple esta labor tras de reunir a los exponentes más representativos del mundo occidental. Su labor abarca desde la fundación de institutos especializados en determinado estudio, hasta la organización de conferencias y seminarios en casi todas las capitales de Europa y América, coronando este esfuerzo con la publicación de folletos, libros y revistas, que van difundiendo incluso hasta nosotros. Dichas publicaciones son de muy diversa índole: desde la *Revista Museum*, dirigida por Grace L. McCann Moseley, donde se debaten problemas de conservación y reconstrucción de lugares históricos de todo el mundo, hasta las recientes publicaciones de las labores de la Conferencia Internacional de Instrucción Pública, realizada en Ginebra. La enseñanza de la Lectura, *Proceso Verbal y Recomendaciones*, *Primera Monografía sobre la Educación de Base*, *La iniciación de las ciencias naturales en la Escuela Primaria*, son diferentes títulos abordados en dicha Conferencia. Fruto del Congreso de Expertos en Reconstrucción, reunido tras la guerra, es la revista *Sites & Monu-*

ments. La organización TIGER (Temporary International Council for Educational Reconstruction) se afana sobre todo del problema que a la niñez le ha traído el último conflicto. Igualmente trata de divulgar principios dietéticos indispensables que ayuden a recuperarse a una población que sufrió miseria inenarrable. Hay una curiosa colección de Grandes Aniversarios, donde se publican homenajes a los grandes hombres de todas las naciones Pushkin y Goethe, por Vladimir Weidlé, Joaquín Nabuco por Victor Tapié, Washington por André Maurois. Igualmente, los medios de propaganda son estudiados orgánicamente y sus necesidades allanadas, al discutir el papel que desempeñan y los medios técnicos que traban la difusión de la prensa, del cine y de la radio. Es verdad que la mayoría de las publicaciones no están en nuestro idioma, pero es intención de La Unesco — como ya lo ha empezado a hacer — valerse del mayor número de lenguas para ayudar a la comprensión. Entre las obras más llamativas, está la recopilación de las conferencias dictadas en 1946, en la Sorbona, bajo los auspicios de la Unesco. Entonce, hombres tan diferentes como Emmanuel Mounier, Jean-Paul Sartre, Louis Aragón, A. J. Ayer y André Malraux, abordaron temas y llegaron a conclusiones que pueden no concordar totalmente con las di-

una noticia preliminar, por Lima, (Librería e Imprenta D. Miranda), 1950. 16 p. 24 cm.

HORKHEIMER, HANS. *El Perú prehistórico; intento de un manual*. Tomo I. Lima, Editorial Cultura Antártica S. A., 1950. —291 p. incl. front., 2 h. il. maps, facs. 23½ cm.

JORDAN RODRIGUEZ, JESUS. *Pueblos y Parroquias del Perú*, por el R. P. Br. Tomo I. Lima, (Imprenta Pasaje Pinar 18), 1950. — 1 h., 493 p. il. (incl. mapas) 21½ cm.

LLOSA, JORGE GUILLERMO. *El Perú y su Independencia*. Bogotá, El Gráfico, 1950. 30 p. 16½ cm.

MARIATEGUI OLIVA, RICARDO. *Pintura cuzqueña del siglo XVII. Los maravillosos lienzos del Corpus existentes en la Iglesia de Santa Ana del Cuzco*. Lima, (Empresa Gráfica Stylo), 1951. — 67 p. (incl. XII láms.) 35 cm.

MARIATEGUI OLIVA, RICARDO. *Valiosa techumbre historiada de la Facultad de Letras de la*

Universidad de San Marcos. Lima, Publicaciones del Instituto de Investigaciones de Arte Peruano y Americano, 1951. 65, (1) (incl. xvi láms), 1 h. 21½ cm. (Documentos de Arte Peruano. XIII).

MARIATEGUI OLIVA, RICARDO. *Macchu-Picchu*. Lima, Publicaciones del Instituto de Investigaciones de Arte Peruano y Americano, 1950. 30 (incl. láms.) (2) p. 21 cm. (Documentos de Arte Peruano X)

MATOS MAR, JOSE. *Marco geográfico del área cultural del Kauke en el Perú*, por Lima, (Miranda), 1950, (3) 44 p. il. (Mapas, planos, 24½ cm. Separata de la revista *Letras de la Universidad Mayor de San Marcos*.)

MOREYRA PAZ SOLDAN, MANUEL. *El Tribunal del Consulado de Lima. Sus antecedentes y fundación*. Lima, (Lumen), 1950. 62, 2 p. 25 cm.

PUERTAS CASTRO, NESTOR. *El General Francisco Vidal, prócer de la independencia americana y Jefe Supremo de la*

República, a través de sus Memorias, por Lima (Crédito Editorial Universitas), 1950. 96 p. retrato 22 cm.

VALCARCEL, CARLOS DANIEL. *Recibimiento de San Martín en la Universidad de San Marcos*. Lima, C. I. P., 1950 16 p. 25 cm.

VARGAS UGARTE, RUBEN. *De la Conquista a la República (Artículos históricos)*. Segunda Serie. Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, (1951) 24, (1) p. 22½ cm.

GEOGRAFIA.— VIAJES

CORNEJO BOURONCLE, JORGE. *Introducción a la Geografía Económica General, de América y del Perú*. Ediciones de la Universidad Nacional del Cuzco. Cuzco, H. G. Rozas Sucs., 1950. (665 p., 1 h. 22 cm.) "Bibliografía para el curso": p. 6-7.

INSTITUTO GEOGRAFICO MILITAR. *Mapa del Perú. Proyección conforme de Lambert con dos paralelos standard 7o. y*

20o.. Redactado, dibujado e impreso en el Instituto Geográfico Militar. Lima, Instituto Geográfico Militar, 1950. 8 h. 69 1/2 x 86 1/2 cm.

KINZL, HANS. *Die Cordillera Blanca (Perú) Das Arbeitsfeld dreier Alpenvereins-Expeditionen*. Sep. Jahrbuch des Osterreichischen Alpenverein 1950 p. 37-48. Con un mapa de la Cordillera Blanca, escala 1:2000000.

SARMIENTO C., JORGE. *Memoria explicativa del mapa del Perú, a la escala de 1:1'000,000, edición de 1950, preparado y publicado por el Instituto Geográfico Militar*. Lima, Lulli, 1950).

SZYSZLO, VITOLD DE. *Un viaje por el Amazonas*. —Lima, La Cotera (1950) 26 (2) p. 25 ½ cm.

SZYSZLO, VITOLD DE. *Viaje de un naturalista a la Selva Amazónica*. (Lima, sin imp, 1951) (35, (37) p. 25 cm.) Segunda parte de: *Un viaje por el Amazonas*. Lima. Texto a doble columna.

rectivas de la Unesco, pero que dicen bien de la libertad que debe presidir las deliberaciones. Mounier se declaró temeroso del futuro, tras la prueba de Bikini, y para expresarse mejor tituló a su conferencia: "Entretien sur le fin du Monde". Dijo que el bien y el mal estaban a igual alcance de nuestras manos y que la sola libertad que no es moral, no puede elegir lo más deseable. Jean Paul Sartre disertó sobre "La Responsabilidad del Escritor" y señaló que en nuestros días el deber de los intelectuales es resolver el problema de los fines y los medios, y, sobre todo, condenar la violencia como método de imponer o de conservar un sistema. Louis Aragón la emprendió contra las élites, en favor de la masa, y André Malraux, por su lado, evadió todo asunto político y se explayó sobre la importancia de una nueva cultura artística. El libro **Le Film sur L'Art** es sin duda valioso e instructivo. Relata y critica gran parte de las películas que sobre arte han venido filmándose antes y después de la pasada guerra, tanto en Francia y en Italia, de donde salieron las más numerosas, como en Estados Unidos, Holanda, Inglaterra y Rusia. Maillol, Rubens, Miguel Ángel, Van Gogh, y temas religiosos como Cristo y Santa Ursula, han sido objetos del cine y los resultados han sido espléndidos. La Unesco, en suma, ha probado su dedicación por la cultura y por un más fructífero acercamiento entre los hombres.

POESÍA

PEDRO SALINAS: La voz a ti debida. Buenos Aires, Editorial Losada, 1949.

Es gozoso ejercicio hundirse en libro como éste de sutiles análisis poéticos, de reflexiones en espiral y delicadas honduras. Poesía que es persecusión de las cosas, de la sustancia huidiza de las cosas; y su aprehensión por medio de la palabra. La palabra —la voz, el nombre— representa las cosas, las asume:

Si tú no tuvieras nombre,
yo no sabría qué era,
ni cómo, ni cuándo. Nada.

Pero la palabra es también acabable, móvil. Más quizá que todo, como adherida que está a la cambiante atmósfera del hombre. Su falta de eternidad termina por herir el universo que representa:

Nombre, ¡qué puñal clavado
en medio de un pecho cándido
que sería nuestro siempre
si no fuese por su nombre!

El mundo que nos presenta Pedro Salinas es pues, vario, múltiple, es movetizo, acabable. Está constituido por objetos disímiles y precisos: "los precios, los catálogos, el azul del océano en los mapas, los días y sus noches, los telegramas viejos". De multitud de cosas abstraídas de la realidad material y densa en que estaban hacia otra realidad distinta, leve y delgada. Abstraídas y no abstractas. Tienen, conservan, un peso propio, aunque diferente del que nosotros le consentíamos. Pesan, efectivamente, sobre algo, porque este mundo salinesco tiene también su base, su consistencia, de tan liviana casi inexistente:

¡Qué de pesos inmensos,
órbitas celestiales,
se apoyan
—maravilla, milagro—
en aires, en ausencias,
en papeles, en nada!

En este universo de contextura inestable, de calidad de nube y río, sólo el amor adquiere sentido de permanencia, renovable y entera. Precisamente la voz de Pedro Salinas se debe al amor, de él nace, alrededor de él gira insistentemente, descubriendo sus menudas esencias, su manera, ya eterna, de producirse y desarrollarse, es decir de ser. Aparece primero, y lo revela, avasalladoramente, el afán apasionado y voluntarioso, casi egoísta, de entrega:

Como quisiera ser
eso que yo te doy
y no quien te lo dá.
El amor es entrega y posesión.
Es más, posesión y entrega son los
vehículos de los cuales el amor se
sirve para llegar a la unidad, a la
unión profunda del amante y el amado,
a la íntima y exacta convivencia:

Y cuando ella me hable
de un cielo oscuro, de un paisaje
(saje blanco,
recordaré estrellas que no ví,
(que ella miraba
y nieve que nevaba allá en su
(cielo.

En esta identificación con la persona amada la propia vida se realiza y madura plenamente. Es éste el objetivo del amor: fusión, y no confusión. Entrega y posesión de lo propio y lo ajeno, enteros y unidos:

Posesión fu me dabas
de mí, al dárteme tú.

De que un día entre todos
llegaste
a tu amor por mi amor

Por eso
pedirte que me quisieras
es pedir para tí.

Y todo, también encuentra sentido y realidad. Por voluntad del amor se ordena, aun destruyéndose, aun volviendo al caos, es decir al desorden hecho norma y sistema. Todo estaba esperando la llegada del amor para ser esto o aquello:

Un gran viento soplaba
hacia nosotros minas,
continentes, motores.

¡Minas de qué! Vacías.
Estaban aguardando
nuestro primer deseo,
para ser enseguida
de cobre, de amapolas.

El tiempo no podrá nada, casi nada, contra este mundo frágil e inventado por el amor. Parecerán pequeños y débiles sus intentos por envolver los seres de este mundo construido aparte, encima suyo —"a tu vida infinita, sin término, echan lazos periles los segundos" — su inutilidad es palpable, terminante:

Yo no necesito tiempo
para saber cómo eres.

La ocurrencia del amor, y todo lo que él representaba, ha sido —ha sido, es, será— acerca, menuda; ha estado en los objetos diarios y en cosas más pequeñas todavía, en lo acabable y vario ha dejado su perfume imperecedero; su transcurso es transcurso de sueño que, no acepta lugar ni tiempo ciertos, o tiene la certeza inexacta de lo que se sustenta en sí mismo y en nada más:

Por eso nuestra vida
no parece vivida:
desliz, resbaladora,
ni estela ni pisada
dejó detrás. Si quieres
recordarla, no mires
donde se buscan siempre
las huellas y el recuerdo.
No te mires al alma,
a la sombra, a los labios.
Mírate bien la palma
de la mano, vacía.

La voz a ti debida se presenta con altas calidades humanas, asequible e inmediata. Instantánea. Es en el instante donde libra decididamente su eternidad, no de mármol, helada y quieta, de nervio, viva y apasionada. Sí, la poesía de Pedro Salinas tiene pasión del que no se contenta con vivir el amor sino que diariamente lo inventa. Y con el amor, todo. Todo inventado, diaria y apasionadamente.

W. D.

NOVELA

CARLO LEVI: Cristo se detuvo en Eboli. Buenos Aires, Editorial Losada, 1951.

Esta es, sin duda, una de las novelas más sugerentes y mejor escritas de la literatura italiana surgida con la guerra. Su autor, Carlo Levi, médico de profesión, pintor aficionado y periodista militan-

te en los años de la ocupación de Italia, dirigió en Florencia el diario **La Nazione del Popolo** y después, en Roma, **Italia Libera**.

En 1945 apareció su primer libro **Cristo si é fermato a Eboli**. Luego ha dado a la estampa el ensayo **Miedo a la libertad** y recientemente, otra novela, titulada **El Reloj**.

Cristo si é fermato a Eboli publicado inicialmente por la editorial Einaudi, ha constituido en Italia uno de los mayores éxitos de librería. La primera edición llegó a cien mil ejemplares y ha merecido los honores de ser traducida a quince idiomas. La versión que comentamos ha sido hecha por Enrique Pezzoni y publicada el presente año por la casa Losada de Buenos Aires. El rotundo éxito de la novela se debe indudablemente a su calidad literaria. También ha contribuido el planteamiento valiente y sereno que formula el autor acerca de la llamada "cuestión del Mediodía", denominación que se da en Italia a las condiciones misérrimas de existencia del poblador del sur. Razones de índole sanitaria y económica y un evidente descuido de parte del Estado, han contribuido a agravar el problema. La creación en nuestros días de un banco estatal, denominado "Cassa del Mezzogiorno" constituye un paso práctico del gobierno italiano para sentar las bases del resurgimiento del sur de la península.

Levi ha calado muy hondo en el barro humano primitivo de los habitantes de una aldea de Lucania y ha visto de cerca sus pobres vidas elementales. La frase desesperanzada "Cristo se detuvo en Eboli" de los "contadini", que da título al relato, encierra todo el drama de su condición infrahumana, no por simple menos áspero. El autor ha descendido a los estratos del alma campesina y ha pintado, en un estilo plástico y encendido, quizá con algo de diagnóstico médica, el mundo de la vida aldeana. Desfilan por las páginas del libro el cura y el alcalde, el jefe de policía y el médico, representantes odiosos del poder central que mantiene remota a la aldea. También ellos, embriagados con sus propios poderes, no aciertan a escapar del marasmo; luchan por escapar, despreciables contrastando en toda simplicidad y sencillez campesinas, cargadas de vida y de tragedia, que constituyen como un magnífico telón de fondo.

Hay una pintura excepcional del emigrante que ha podido llegar a América. El deslumbramiento; el aquel que recorrió la cueva y el monte por los ascacios y la agitación de Nueva York y a quien las tempestades nancieras de Wall Street —la crisis de 1929— obligaron a retornar. Por él pasaron los años y los días pero siguió conservando su íntima conciencia de villorio. Estuvo en América, físicamente, pero en realidad como un ausente, en Lucania. De retorno a la tierra otra vez, vuelve a confundirse con ella y ya sin otro horizonte ni posibilidad de fuga arrastra su resignación por la campiña exigua.

Las tesis de Levi es la contraposición de dos civilizaciones; una pre-cristiana, el campo, y otra ya no cristiana, la ciudad; entre un estado ciudadano que legisla contradictoriamente para la campiña y la masa campesina, enfrentada a su vez a la burguesía de aldea que conserva los rezagos negativos de la feudalidad. Así al final se nos revela el hondo sentido sociológico de la obra que fluye como conclusión definitiva de la narración.

E. G. D.

ALBERTO MORAVIA: La Romana. Buenos Aires, Editorial Losada, 1950.

Ninguna creación literaria consigue como la novela atraer la atención de los lectores y de la crítica, pues ella presenta con mayor fidelidad los problemas y apetencias de nuestra época. Filósofos e investigadores estudian desde hace al-

gunos años la estructura esencial del género, y no son pocos los que coincidiendo con la opinión de un prestigioso escritor español, afirman su naturaleza multiforme, "proteica", enemiga de reducciones científicas, o la imposibilidad de su definición.

Obra sobresaliente, que confirma lo dicho, es **La Romana** de Alberto Moravia, considerado por la crítica como uno de los primeros novelistas de la Italia contemporánea. Su novela, si bien ajena a los furores y transtornos inmediatos a las grandes tragedias, recoge el acento, la crisis, la ausencia de valores, y las posibilidades trucas que las sobreviven en la causalidad infernal de nuestra época, de la cual es testimonio doloroso y exacto.

Por el realismo con que expone los impulsos de sus personajes, algunos han clasificado **La Romana** como novela de tipo social, insistiendo en desvirtuar la finalidad artística de la obra y concediéndole, en cambio, un matiz político que nosotros negamos. La novela de Moravia no es, siquiera, novela de tesis como las de tantos otros entre los que podemos incluir a Gide y Mauriac. No pretende convencer al lector; ninguno de sus personajes podría ser tildado de agente de propaganda, y el único militante político que aparece en la obra no juega el importante papel que podría suponerse. **La Romana** está fuera de la modalidad "documental" que definió Weidllé; nada propone; muestra, sugiere. Y lo hace utilizando el método expositivo más antiguo, la narración. No presenta, cuenta. Habilísimo narrador, en cerca de cuatrocientas páginas logra que una mujer de vida galante nos muestre su pasado. Siendo narración en primera persona, no causa; siendo el diario de una bella muchacha convertida en prostituta, está lejos tanto de sentimentalismos como de morbosos desbordes eróticos. Posee, en cambio, extremo cuidado para relatar escenas que dan a la novela fisonomía de autenticidad y experiencia de un diario vivido. Por ello casi se emparenta con la escuela del realismo socialista, pero se distancia por la ausencia de objetivos teóricos. La única oportunidad en que un personaje —Adriana— plantea una conclusión de este tipo, lo hace para justificar lo ocurrido. Lo que en el fondo es una liberación. Y lo hace, no porque le importe ni afecte a ella, sino por su hijo: "Pensé —dice— que haría de un asesino y de una prostituta; pero a todos los hombres puede sucederles matar y a todas las mujeres entregarse por dinero"; así, resignadamente, olvidando arrebatos que la miseria estimula. Y Mimo, el joven revolucionario, no procura exponer su ideología; sólo una vez, deseoso de destruir a Adriana, lo intenta, pero advirtiendo su inutilidad, destierra el proyecto. No la incorpora al movimiento clandestino ni le ofrece una convicción que sustente su fe o de la que extraiga fortaleza. Mimo se suicida convencido de su fracaso político; por haber traicionado un ideal, y ella, no en Mimo, sino en el amor que sintió por él, se dignifica y descubre a la maternidad. Parece que Moravia hubiese querido centrar en la maternidad humilde gran parte de la clave que esboza su novela. Por eso, reconociendo en Adriana la plenitud de voz en la obra, a Mimo el accidente convertido problema y luego sentimiento, reserva enorme vigor para la madre de Adriana. La manera de pensar y de hacer cálculos sobre la extraordinaria hermosura del cuerpo de la hija; su desconcierto ante la virginidad destrizada por un chofer; todo el amor acumulado en el corazón simple, encallecido e ignorante le otorgan dimensión notable e importantísima. Es el producto del miedo y del temor a la miseria. Y del amor, aunque difícil sea describirlo. Los otros personajes cumplen, cada cual, una tarea

secundaria, aunque con dos de ellos: Gino y Astarita, acaso el autor se ensaña extremando sus debilidades, al punto de adoptar por momentos, giros de la escuela romántica.

La forma de exponer, alternando maneras netamente narrativas con diálogos y juicios, o breves descripciones, evidencia que ha corrido tiempo desde que Ortega y Gasset analizó el género en sus *Notas sobre la Novela*. Y que hoy, los novelistas han retornado a una modalidad narrativa —distintas es cierto de la primera— pero manteniéndose en la línea general de su forma. Con ello Moravia consigue gran porcentaje del acierto que significa *La Romana*. Como ejemplo de escenas técnica, vital y estéticamente logradas puede citarse la reseña hecha por Adriana sobre el primer beso (pág. 32); el recuento de cómo fue seducida por Gino (págs. 41 y 42); el reconocimiento médico en la botica (págs. 53 y 54); la escena inmediata, cuando regresan a la casa. (págs. 55 y 56); y el capítulo Cuarto. Observación detenida merece este capítulo pues no debe confundirse lo narrado, con la forma de la narración. Aparte las consideraciones sobre el fondo, es el sistema lo que estimula la atención, la manera adecuada para abordar un asunto que tantas veces ha sido víctima de trato equivoco.

Empero, penetrando en la visión general de la obra, es posible anotar junto a trozos concebidos magníficamente, algunos que acusan palidez, sin que ello empañe el mérito ganado por la novela. Así, recordamos en varias ocasiones la intensidad con que razona Adriana, deslumbrada por ajenas riquezas, cuando ambiente y momento eran propicios a otros pensamientos. Verbigracia: durante la visita a la casa de los patronos de Gino. Extraña, también, su reacción impúdica, contraria a la natural timidez de una virgen (pág. 49).

Puede ocurrir al lector que se desilusione de Mimo, de su errónea virilidad; que no entienda la recondición de Adriana, y su frío razonamiento ante el futuro. Es posible que juzgue crudo y forzado el desenlace, sin que se cumpla la purificación esperada y el hombre no pueda extraer una consecuencia ética. Pero todo ello escapa a lo estrictamente novelesco y novelístico. *La Romana* enseña con asombrosa claridad escenas de la vida real de un personaje imaginado. Imaginación que convive con la abstracción y el sentido social del autor. De allí el mérito de esta novela y de este novelista. Con ellos, la narrativa italiana ofrece buena prueba de calidad, al par que recoge innovaciones técnicas y anhelos populares, con sello artístico de plena contemporaneidad.

A. E.

TEATRO

ARTHUR MILLER: Teatro.— *La Muerte de un viajante. Todos eran mis hijos.*— Ed. Losada, Buenos Aires, 1950.

La Muerte de un viajante, tiene el carácter de un documento de la vida contemporánea, y por la forma hábil cómo explota los múltiples recursos de la escenografía moderna, le ha devuelto al teatro la certeza de que no hay género que pueda desplazarle. Miller, tras de observar a la clase media norteamericana, despliega el drama de una familia cuyo primer dolor es ser una entre millones. El padre, Willy Loman, un viajante cualquiera, ha tenido a lo largo de toda su vida el consuelo de engañarse, de no reconocerse pequeño, sin dotes y sin posibilidades de escalar dentro de los rígidos círculos de la sociedad moderna. La imaginación, el retorno al pasado, el amor y la creencia en una vida inmune al dinero, le consuelan de haber llegado a los sesenta años sin obtener ventaja alguna, de ser padre de hijos que no saben abrirse campo en la inhumana ciudad del siglo XX, de no lla-

mar suyo ni tan solamente a la casa en que vive desde mucho tiempo atrás. No le quedan sino el pasado —esto es, cuando había para él cierto futuro halagüeño—, y un cada vez más débil optimismo fundado en la juventud de sus hijos. Pero el primogénito, Biff, ha cruzado ya los treinta y prefiere huir al campo, pues la competencia y el tráfico de la ciudad le han derrotado. El segundo, Happy, ha ingresado a una firma en la que es ayudante del ayudante, y donde toda esperanza se reduce a aguardar años de años, por si de viejo llega a mejor puesto. El contrapunto entre la imaginación y el rosado optimismo, de un lado, y la trágica realidad con su secuela del tiempo que sigue corriendo y agotando la vida, de otro, es ventajosamente aprovechado por Miller. Y junto a aquel telón de fondo, hay una nuevo contrapunto entre el padre que confía en su hijo —pero que, por las pruebas que aquél da de ineptitud, debe reconocerle y odiarle como idéntico a sí mismo, al parecer condenado y maldito por una misma suerte—, entre el padre y Biff, que no se resigna a ser un don nadie, pero que lo es, en efecto, al no haber triunfado nunca en su vida. Biff, además, abomina de las pretensiones de Willy, porque sólo él de toda la familia sabe cuán pequeño y miserable es. Padre e hijo, debido a su idéntica condición de hombres maduros, se rechazan por fracasados y se atraen por amor a sí mismos. El drama alcanza tono cuando paulatinamente el viejo Loman es llevado a convertirse en hombre de irrealidades, en ser ausente y hurafío de su mundo, por escuchar nada más que a sus sueños y a su propio pasado. Tiene que fracasar en todo lo que signifique verdad, y Biff se esfuerza siempre más por hacerle comprender que de veras son ellos simples anónimos, hombres sin importancia alguna, condenados de antemano y que podrán salvarse únicamente si rechazan este tipo de sociedad y fugan hacia el campo, a ser saludable y dichosamente primitivos. Al fin, Willy Loman, en la última escena, comprende que de tan miserable que es sólo tiene a su muerte, y entonces se suicida en provecho monetario de su esposa. Biff escapará de la ciudad, pero Happy, ante la tumba de su padre, se decide a quedarse y a imponerse a los demás. Happy está signado para siempre y otra vez será él un nuevo Willy Loman.

En el aspecto escénico la obra tiene grandes aciertos por el sucesivo aprovechamiento de varios planos y la ligazón y ruptura de diversas escenas que no dejan ningún punto del tinglado sin explotación. Acaso por ello su principal característica —su condición de prosaica—, ha quedado inadvertida ante el efectismo teatral y ante su intención de darnos algo muy nuestro, de nuestro tiempo y de nuestra vida, como disculpa de cierto expresionismo que sólo a ratos no parece digno.

La segunda pieza, *Todos eran mis hijos*, describe un acto de justicia que debe ser cumplido, a pesar del amor filial y del negativo ejemplo del mundo moderno en que muchos actos delictuosos no se castigan, contra un padre que, en nombre del bienestar de su familia o de una cierta impunidad, no sólo es culpable de la muerte de muchos soldados de su país en guerra, sino que parece vivir cómodamente tras de enviar a presidio a un inocente. Pero el acto de justicia se cumple, si bien con el sufrimiento del hijo vengador y de la madre —que a su vez ha perdido otro hijo en la guerra—, entre una atmósfera mucho más cruda, rebelde y sórdida que la estilizada por Hollywood, con su versión "Vida por Vida", estrenada hace dos años en Lima, con Burt Lancaster y Edward G. Robinson como protagonistas. La versión auténtica, puesta en escena por Elia Kazan en 1947, en el Coronet

Theatre de Nueva York, alcanzó, sin recurso escenográfico alguno, gran intensidad en los dos últimos actos y prueba la dedicación de Miller por el realismo, si bien todavía no la inspiración y los efectos teatrales de *La Muerte de un Viajante*. No obstante, en cada una de ambas piezas sólo consigue definir dos personajes que, por extraña coincidencia, son padre e hijo —diríase dos épocas en pugna, o más bien, todas las edades contra este enorme siglo XX.

C. E. Z.

HISTORIA

CHARLES SEIGNOBOS: Historia Sincera de la Nación Francesa, Buenos Aires, Editorial Losada S. A., 1950, 317 p.p.

En 1932 vió la luz esta obra. Téngase presente esta fecha, porque es el miradero histórico del autor. El historiador —como todo aquel que contempla una realidad— está situado en determinada posición— (lugar, tiempo, clase social...) Por eso, cada época mira las cosas con ojos distintos y todas tienen algo nuevo que añadir a las precedentes. Cada generación reelabora la Historia. (1)

Ya veremos cómo limita la perspectiva de Seignobos el tiempo en que escribió: trataremos también de desvelar su situación; pero, primero observemos los caracteres fundamentales del libro, los rasgos que le confieren individualidad como producto intelectual.

Desde el título —que el autor temió pareciera ridículo, pero que en realidad no causa esa impresión— nos atrae este libro. (¡Con cuántos títulos no nos acontece lo mismo!). En verdad, él significa una original reacción contra muchos tópicos de la historia común, de la historia de Francia "que se recibe en la enseñanza" (p. 11), de la historia que tiene la importancia —en Lima como en París— de grabarse en la conciencia de la nación; ella suele crear un bagaje de mitos nacionalistas que proveen, a menudo, al hombre de un orgullo falso, vacío y hasta ridículo por sus desmesuradas pretensiones, en contraposición con los mitos —igualmente ridículos, falsos y vacíos— de los otros pueblos. La consecuencia es que la Historia falsea la historia (la ciencia histórica adultera la realidad histórica) y la convierte en algo parecido a una epopeya. La epopeya es un género literario; tal género literario no es Historia.

Seignobos observó múltiples defectos en las versiones históricas de su tiempo: insuficiente documentación, falta de crítica, carácter oficialista y convencional —a consecuencia de estar basada en fuentes unilaterales provenientes de las clases gobernantes; durante muchos años, sólo el clero conoció la escritura; luego, la nobleza; mucho más tarde, la burguesía; y posteriormente aún, las clases trabajadoras u obreras—, personalismo, estilo oratorio que desfigura la verdad.

Contra tales defectos y deformaciones, quiere Seignobos, en primer término, relatar no la historia de los privilegiados, de los grandes personajes (historia aristocrática en la cual sólo tienen voz los soberbios prelados, los caballeros poderosos y los emperadores aventureros), sino la vida del pueblo, la historia de la nación, tragicomedia de colectivos actores anónimos, de pardos vestidos; historia que brota de la tierra y sabe del sudor y del trabajo que han curtido la piel a los pueblos.

Para narrar estos sucesos y describir el panorama de la historia popular, el autor desdeña el tono épico, el gesto solemne, el ademán de conferenciante de paotilla; para no falsificar la historia —opina Seignobos— hay que emplear un léxico sencillo y familiar, sin descuidar —por supuesto— la corrección. (p. 8).

Es interesante anotar también el frecuente uso de los conociemien-

tos filológicos. Para la Historia, la Filología es auxiliar imprescindible; a veces, hasta le sirve de guía. Las costumbres, las instituciones, los utensilios, las ideas, se transparentan a través de las palabras, y —a la inversa— el estudio de los vocablos nos lleva a conocer las ideas, implementos, instituciones y costumbres de los pueblos que las emplearon.

Quien acuda al libro que reseñamos, buscando enterarse al detalle de batallas, fechas, dinastías, nombres de gobernantes; caídas y resurgimientos de reyes; vida y milagros de santos y pecadores, sufrirá un desengaño. Esta parte de la Historia —lo narrativo o anecdótico de ella— tiene pobre espacio en la obra. ¿Es un defecto? No lo es, si se considera que debemos criticar un libro —como bien dice Ortega y Gasset— atendiendo a lo que es en relación con el que pretende ser. En cambio, en la *Historia Sincera...* se mencionan y exponen temas que no suelen considerarse vulgarmente como históricos: las minucias de la vida real y cotidiana que son la vida de la nación y que interesan a la mayoría de las gentes (p. 10).

Apuntemos otro carácter del libro: su objetividad en la exposición. El autor se abstiene —en lo posible— de formular juicios de valor; presenta los sucesos desnudos y permite que el lector los aprecie desde el observatorio intelectual que le sea más grato. Esto no anula la función del historiador, ni la reduce a la mera investigación de documentos; (la investigación en los archivos no es Historia sino fase previa de ella; el estudio de los documentos es mera ayuda para el historiador, como lo son los de Numismática, Genealogía, Heráldica, etc.); la forma de presentar los hechos —decimos— el escoger unos y menospreciar otros, revela la manera que tiene Seignobos de ver la evolución del pasado al presente y su proyección hacia el futuro. No será necesario que adelantemos cuál es la ideología política de Seignobos, porque —además de ser conocida por las personas entendidas en la materia— se adivinará en seguida.

¿Cómo encara el devenir histórico de Francia? Cree que dos actores han representado papel principal: la fuerza político-militar y el poder religioso. "El dominio de la clase de los guerreros, la fuerza militar de los ejércitos, han impuesto al país la estructura social y la forma de gobierno. Desde los guerreros galos, César, Clovis, Carlomagno, hasta Napoleón, los jefes militares han sido los dueños de Francia y han moldeado su vida social y política" (p. 16, 12-19). Por su parte, "la religión ha dominado los sentimientos y dirigido la conducta durante cerca de quince siglos: ha armado a la Iglesia de un poder de coacción que ha contribuido en gran parte a modelar la sociedad francesa" (p. 9, 37-40). Durante muchos siglos —la mayor parte de la historia francesa— el clero alineó al lado de las clases privilegiadas y asumió su defensa. El cristianismo en Francia —como lo presenta Seignobos— no ejerció una notable influencia benéfica; su nacimiento y lactancia no se realizó en las clases populares —como ocurrió en otros países— sino que fué una religión extraña, impuesta "desde arriba" por la autoridad imperial, la cual "prohibió practicar los otros cultos bajo pena de muerte" (p. 37). Por lo tanto, para Seignobos, la propagación del cristianismo en Francia no fué "milagrosa", sino la cosa más natural.

El cristianismo "fué adoptado por las clases superiores y no cambió en nada la desigualdad social" (id.). En la primera época, el clero se organizó siguiendo las formas imperiales; la superioridad social del clero y su carácter de clase aparte del pueblo se conoce por la división entre los clérigos y los laicos ("de un nombre griego que signi-

fica pueblo'), entre los "pastores" (sacerdotes) y el "ganado" (fieles); los curas se reclutaban en las clases pudientes. La Iglesia ha obtenido sus recursos económicos, en un principio, por donaciones de dinero y tierras y "con los derechos que se pagaban por recibir los sacramentos o por ser enterrado en tierra bendita, en el cementerio junto a la iglesia" (p. 51).

Carlomagno logró una completa colaboración entre la Iglesia y las autoridades políticas; unió a los "dos éuchillos" —como diría el obispo Válarroel— el civil y el eclesiástico, para "hacerles colaborar y les ordenó que se apoyaran mutuamente para hacer obedecer a todos los fieles" (p. 61). Con esto "estableció un régimen cuyas consecuencias han durado hasta el siglo XIX" (id.). Desde el Concilio de Letrán, del año 1215, la Iglesia ordenó a todo fiel que se confesara por lo menos una vez al año con el cura de su parroquia... De esta manera "se creó un instrumento de policía eclesiástica que permitía vigilar los sentimientos secretos de todos los laicos" (p. 126).

El clero —en la época de la Revolución— estuvo indisolublemente ligado a la nobleza, a causa de sus intereses y de su ideología (ideología teñida y penetrada de sus intereses). Posteriormente, con la casi total extinción de la nobleza, las fuerzas conservadoras se concentran en la alta burguesía; las nuevas corrientes socialistas ocuparon la extrema izquierda, los antiguos partidos izquierdistas fueron calificados de moderados, y los burgueses enriquecidos se desplazaron hacia la derecha, dejada vacante por la salida de la clase aristocrática de la actividad política. "Asustada por el socialismo, como la nobleza lo había sido por la Revolución, la burguesía se había aproximado a la religión que le parecía un instrumento de orden social para la defensa de la propiedad". (p. 282). El carácter conservador del clero francés se conoce —creo el autor— en que los partidos derechistas recogen sus más nutridas votaciones en los lugares "donde se manifiesta la decisiva influencia del cura sobre los electores" (p. 52), "donde los campesinos votan obedeciendo la indicación del cura" (p. 217). Entiendo que en este asunto, como en los demás, las afirmaciones de Seignobos no son absolutas sino de universalidad genérica.

En la historia, el clero católico también tuvo algunos méritos: propagación de la cultura a través de los conventos medioevales, fomento de la vida en comunidad, y algún otro. El autor no los olvida en el tintero.

No quiero que el lector se forme una imagen unilateral de la obra: si he destacado las opiniones del historiador francés en materia de religión y política es porque creo que ellas darán una idea más aproximada y rápida de lo que el libro es. Pero en él no se olvidan otros factores de la historia: ideas (filosofía), arte, costumbres, economía, etc.

El cuadro histórico que esboza —la obra es demasiado breve para que sea algo acabado— se nos presenta, en lo que se refiere a la descripción de las épocas anteriores a aquellas en que vivió Seignobos, con más sombras que luces: opresión feudal, explotación económica, empleo de la religión para fines extra-religiosos (intereses de clase), persecución religiosa, intolerancia, absolutismo, superstición, se suceden o coexisten en la historia francesa. Pero, en los últimos capítulos, el panorama parece aclararse, primero con destellos fugitivos, luego con firme aurora que augura mediodía luminoso: el humanitarismo prospera, la vida deviene fácil y placentera, la democracia marcha por firmes carriles, los pueblos (después de la terrible experiencia de 1914) tratan de evitar una nueva guerra, la distancia entre las clases sociales disminuye por la elevación del nivel de vida... Seignobos cree ver una firme tendencia hacia los "partidos de izquierda" que no son, para él, los socialistas sino los liberales (o sea los demócratas burgueses). Ya estamos en la atalaya histórico de Seignobos: no contempla la realidad como un católico, ni siquiera como un cristiano consecuente; tampoco es un socialista, ni menos un marxista; nos parece más bien un demo-liberal, un hombre de ideas que podían parecer atrevidas en los siglos XVIII y XIX, pero que en la actualidad son cosa corriente. Se han impuesto en gran parte de la intelectualidad del mundo occidental. Como buen burgués —en 1932— Seignobos se siente optimista, confiado; cree que el maravilloso progreso técnico-científico (ciertamente admirable) bastará para resolver los problemas sociales y contentar a todas las clases (2).

El se da cuenta de que "la burguesía, cada vez más numerosa y rica, ha extendido su preeminencia sobre todos los dominios de la vida moderna. Dueña de la Banca, de la Bolsa, del Crédito, de las empresas industriales y comerciales, de las funciones públicas y de los mandatos colectivos, dirige toda la actividad del país, la finanza, la política, la industria, el comercio, la abogacía... (esto es importante, porque los abogados han sido los presidentes y ministros de Francia) la medicina, la prensa, las letras, las ciencias y aun la moda" (p. 242). Todo esto lo ve, pero no avizora una pronta reacción, un surgimiento de nuevas fuerzas, quizás porque comprende que la burguesía, —en oposición a la antigua nobleza— abarca un extenso número de personas (incluye también, por ejemplo, a los campesinos medianamente acomodados) lo cual le proporciona mayor fuerza. Creyó Seignobos que el camino ascendía en suave pendiente y no previó —el año de 1932— la existencia de duros peldaños, de difíciles peldaños.

J. T. V.

- 1) —Sobre esto puede releerse la interesante introducción puesta por Walter Goetz a su *Historia Universal*, Madrid, Espasa-Calpe, 1945, tomo I.
- 2) —Toynbee cree que el progreso de la técnica no sólo no ha resuelto las diferencias sociales sino que las ha agravado. Antes, esas diferencias tenían cierta justificación, ahora son «intolerables». (Toynbee, *La civilización puesta a prueba*, Buenos Aires, Emecé, 1950).

UCRONIAS

CURZIO MALAPARTE: Historia de mañana. José Janés, Editor. Barcelona.

El discutido autor de *Teoría y Táctica del Golpe de Estado* y de *Kaputt*, sus dos libros más conocidos de anteguerra, ha conmovido a Europa con dos resonantes éxitos de librería. El primero de ellos, *La Piel*, no ha llegado todavía hasta nosotros y el segundo *Historia de Mañana* lo publicó inicialmente el prestigioso diario de Roma "Il Tempo" en varias series.

Hoy día los llamados "documentos del tiempo": memorias de generales y políticos constituyen los folletines verdícos de acontecimientos trascendentales, folletines que el gran público devora con verdadera ansia. La última contienda ha producido una copiosa cantidad de esta clase de literatura. Todos los personajes que han protagonizado sucesos de aquellos que llamamos "históricos" gustan ahora de desnudar la intimidad del evento. Quizá para justificar el romántico "juicio de la historia" o para torcerlo; acaso simplemente para probar varia fortuna en los quehaceres literarios o para hacer su "confesión de un hijo del siglo". En última instancia, afán de notoriedad, póstuma o senil.

Malaparte, colocado por las circunstancias y por su propio temperamento al margen de la grandilocuencia de tipo historicista pero incisivo por naturaleza, ha querido dejar, no un testimonio del pretérito sino una crítica premonitoria, una previsión del futuro de las figuras italianas de primera fila en el caso hipotético de una victoria comunista en Italia. Malaparte maneja la ironía a la perfección y ella le sirve para hacernos ver a Scelba, actual Ministro del Interior buscado afanosamente por la policía soviética, no para ser fusilado por su represión sino para encargarle, precisamente, las labores de canchero del nuevo régimen. Vemos también a Togliatti en desgracia y a Molotov haciendo un homenaje a Petain. Valerio, el asesino de Mussolini, destinado a Siberia, precisamente por su acción.

En el fondo de la sátira está la amargura y la desesperación de cualquier europeo de nuestro tiempo, así como su impotencia frente a la posibilidad de la dominación de Europa por Rusia. Y los actos pos-

teriores, en los países ocupados, le dan una espeluznante ratificación que ojalá sirva verdaderamente a Occidente.

E. G. D.

COLABORADORES DE LETRAS PERUANAS

* El novelista peruano CIRO ALEGRIA, nacido el 4 de noviembre de 1909 en Sartibamba, Huamachuco, pertenece ya a las letras del continente, pues su obra, traducida a casi todos los idiomas modernos, le ha dado amplia fama. Actualmente reside en Puerto Rico, en cuya Universidad regenta la cátedra de Literatura Hispanoamericana.

* El interés universal que inspira la vasta obra de ALFONSO REYES, ha llevado en los últimos años al ensayista mexicano a ocuparse con la religión helénica. Sobre ella prepara un libro a cuyo prólogo pertenecen las páginas que nos ha enviado.

* Continuando la fervorosa tarea de dar a conocer y conservar el riquísimo acervo del folklore indígena peruano, JOSE MARIA ARGUEDAS ha publicado últimamente el libro *Canciones y cuentos del pueblo quechua*. El mismo cálido acercamiento al alma del indio y al paisaje andino alienta en la obra novelística de Arguedas desde sus primeros libros (*Agua*, 1935), hasta *Los ríos profundos*, novela inédita, de cuyo capítulo sexto forma parte el relato que publicamos.

* FRANCISCO MIRO QUESADA es autor de *Sentido del movimiento fenomenológico, El problema de la libertad y la ciencia* (en colaboración con Oscar Miró Quesada), *Lógica y Ensayos I Ontología*. En los últimos años se ha dedicado preferentemente a los estudios lógicos y epistemológicos y tiene en preparación una obra sobre la estructura de la ciencia.

* RAIMUNDO LIDA es uno de los más notables filólogos americanos. Formado cerca de Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña, en el Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires, tiene a su cargo actualmente la dirección del Centro de Estudios Filológicos de El Colegio de México y la secretaría de la *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Es autor de un estudio sobre la estética de Santayana y de otro titulado *La obra literaria*.

* EMILIO MAJLUF es uno de los jóvenes psiquiatras peruanos formados al lado del profesor Honorio Delgado. Tiene una tesis titulada *Fenomenología y clínica del asco en la neurosis compulsiva*, que apareció en la *Revista de Neuro-Psiquiatría* de Lima. El ensayo que publicamos analiza, desde un punto de vista científico, el sentimiento de asco en el arte.

* Egresado de la Universidad de San Marcos, LEOPOLDO HIPOLITO CHIAPPO ha proseguido sus estudios filosóficos en España con Ortega y Gasset y Zubiri. Es autor de sendas tesis, sobre la experiencia mística y la clase nula.

* JAVIER SOLOGUREN viajó a México en 1948 y de allí, en diciembre de 1950, a Suecia, donde reside actualmente. Al partir acababa de editarse su segundo cuaderno de poemas: *Detenimientos*, que siguió a *El Morador*, aparecido en 1946. Los poemas que componen la antología que ofrecemos forman parte de un libro por publicar, integrado por *Dédalo dormido* que dió a conocer la revista *Cuadernos Americanos* en 1949, *Grabación*, *Regalo de lo profundo* y *Breve foliaje*.

* C. E. ZAVALETA cultiva el cuento y la novela. Es, además, autor de una pieza teatral aún inédita y tiene concluidas dos traducciones: *Música de cámara* de James Joyce y *Asesinato en la catedral* de T. S. Elliot. En 1947 obtuvo un premio de novela en los Juegos Florales Universitarios.

CUPON REGALO

Marque con una x las Bibliotecas que le interesen

- | | |
|-------------------------------------|--|
| * BIBLIOTECA CONTEMPORANEA | * BIBLIOTECA FILOSOFICA |
| * BIBLIOTECA PEDAGOGICA | * GRANDES BIOGRAFIAS NOVELADAS |
| * BIBLIOTECA CIENCIA Y VIDA | * BIBLIOTECA CONOCIMIENTO |
| * GRANDES NOVELAS DE NUESTRA EPOCA | * DON QUIJOTE DE LA MANCHA (Lujo) |
| * DON QUIJOTE DE LA MANCHA (Joya) | * DON QUIJOTE DE LA MANCHA (Lujo) |
| * COLECCION MIRTO | * OBRAS COMPLETAS DE F. GARCIA LORCA |
| * TEORIA E HISTORIA DE LAS CIENCIAS | * ENCICLOPEDIA DE LA EDUCACION MODERNA |
| * LOS THIBAUT | * TRATADO DE DERECHO PENAL |
| * TRATADO DE SOCIOLOGIA | * OBRAS COMPLETAS DE CICERON |
| * OBRAS COMPLETAS DE ARISTOTELES | * EPISODIOS NACIONALES (Pérez Galdós). |

OBSEQUIAREMOS un hermoso volumen de nuestra Biblioteca Contemporánea a todo comprador mediante este cupón:

Sírvase remitirme folletos ilustrativos de las espléndidas Bibliotecas, marcadas con X, y que Uds. ofrecen con grandes facilidades de pago.

Nombre y Apellido

Profesión

Jirón

No.

Localidad

Provincia

RECORTE ESTE AVISO Y ENVIELO HOY MISMO A:

EDITORIAL



LOSADA S. A.

Huancavelica 288

Apartado 472 LIMA

"LA PRENSA MUNDIAL"

"EL PALACIO DE LA CULTURA"

Una de las casas más amplias de
Sud-América en

Ciencias, Arte y Literatura

IMPRESA

ARTICULOS PARA OFICINA
ARTICULOS PARA ESCOLARES

Plumereros 315 - Teléfono 37514

LIMA - PERU

* FERNANDO SZYSZLO pertenece a las últimas generaciones de pintores peruanos, entre los cuales representa la dirección abstracta. Las páginas que publicamos están dedicadas a estudiar el desenvolvimiento de la escuela y en especial la obra del pintor

alemán Hartung. Recientemente, a su regreso de París, Szyszlo ha expuesto su última producción.

* CARLOS BERNASCONI, de la Escuela de Bellas Artes, se ha dedicado al arte de la medalla y acaba de grabar una efigie de César Vallejo.

Ultimas Ediciones Francesas

GEORGES DUHAMÉL: *Le voyage de Patrice Périot*. París, Mercure de France, 1950.

He aquí la doble vida de un sabio moderno en sus relaciones con la sociedad y con su propia familia: Patrice Périot es a la vez científico y miembro de un partido de la extrema izquierda. Duhamel busca una solución al "compromiso" que tiene con la sociedad y su posición frente a las "tiranías políticas actuales", preguntándose si es o no un error tal actitud en un hombre de ciencia. Pero es la tragedia familiar de Périot la que precipita la crisis; se suicida un hijo suyo y cuando la prensa juega con su cadáver, cae el padre en una lasitud de la que le salva otro hijo que es profundamente religioso y que le invita a rezar por el ausente. Patrice será a la postre devoto.

PIERRE DE BOISDEFRE: *Metamorphose de la littérature*. (De Barres a Malraux.) París, Alsatia, 1950.

¿Puede lo espiritual mantenerse en el centro de las fuerzas naturales, desencadenadas con tal violencia que el hombre sólo vive defendiéndose? Este drama del humanismo ha sido expuesto durante la primera mitad de este siglo por Claudel, Péguy, Bernanos, Valéry y Malraux, con un acento ya sobre la afirmación o la negación, que despierta la antigua angustia del destino dominando ahora a una generación para la cual la literatura es un fin en sí mismo. Boisdefre ha hecho una recopilación de estas obras que dice bien de su esmero, y nos promete otra nueva que irá desde Proust hasta Sartre.

RENE JOHANET: *Vie et mort de Péguy*. París, Flamarión, 1951.

Leídas las obras de Tharaud, Daniel Halévy y de Romain Rolland, la de Johanet muestra algunas novedades, más sobre el hombre que sobre el artista. El autor frecuentó a Péguy desde 1910 hasta los primeros días de la guerra de 1914, y nadie mejor para juzgar a un curioso personaje, excéntrico tanto en su humor como en su genio, de quien nos son revelados sus amores, sus amistades, sus fobias, así como su romanticismo y sus principales influencias: Michelet, George Sorel, Bergson, etc. Igualmente, son notables los capítulos consagrados a su muerte y la variada documentación que exhibe.

H. E. JACOB: *Haydn*. (Preface de Thomas Mann.) París, Corrèa, 1950.

La oscura, modesta y apacible vida de Haydn no le impidió realizar obras de las más vigorosas de su tiempo. Se dice que fué el precursor de la música clásica, el padre de la sinfonía, mas se olvida que fué contemporáneo de dos grandes músicos y que su longevidad le permitió de un lado conocer a Bach y, de otro, alcanzar casi el romanticismo. El autor de la biografía descuella por su erudición, su pericia en las descripciones y sus muchas anécdotas.

JEAN ALAZARD: *Ingres et l'ingrisme*. París, Ed. Albin Michel, 1950.

Este buen crítico de la pintura italiana, nos entrega un libro que aparte de ser biografía, discute los problemas estéticos del maestro de Montauban, que con su fórmula "el

diseño es la probidad del arte", pretendía atacar los excesos de color de Delacroix. Dicha fórmula es admirable en los espléndidos retratos hechos en Roma, aunque no explica las aberraciones de cuadros como "El Querubín...", "Rafael y la Fornarina", o como el ridículo "Renaud y Angélica".

LEONARDO DE VINCI. Editions Gallimard, 1950.

Es sin duda el libro más novedoso. André Malraux ha tenido el acierto de incluir en esta obra muchísimas ilustraciones, junto a renombrados textos, como la célebre Introducción al método de Leonardo, por Valéry, y la vida de Leonardo, extractada de la Historia de la Pintura en Italia, de Stendhal. Han sido también seleccionados juicios de Poussin, Hegel, Chateaubriand, etc., sobre el gran genio del Renacimiento.

FANAL

Con motivo de la fecha cuatricentaria de la Universidad Mayor de San Marcos la revista Fanal que edita la International Petroleum Company ha consagrado un número íntegro a poner de relieve la altísima significación de la efemérides y a estudiar distintos aspectos de la historia y de la evolución intelectual de nuestra primera casa de estudios. "La trayectoria de San Marcos — advierten las palabras de presentación del número que comentamos — corre paralela con la vida del Perú, desde los albores de la Colonia hasta nuestros días. Está jalónada por la existencia de ínclitos varones, quienes se consagraron a la enseñanza en sus aulas o se distinguieron sirviendo a la corona de España y al Perú. Innumerables generaciones pasaron por sus claustros; los nombres más representativos de ellas figuraron en nuestra vida pública..." En las páginas de Fanal encontramos importantes trabajos entre los que cabe subrayar de La creación de San Marcos, estudio histórico de Carlos Daniel Valcárcel que se remonta a los hechos que prepararon el nacimiento de nuestra universidad y reconstruye los afanes de fray Tomás de San Martín hasta obtener la Real Cédula de fundación. De Augusto Salazar Bondy es el artículo Las corrientes filosóficas en San Marcos en el cual bosqueja "la evolución de las ideas filosóficas en nuestro país tomando como eje la enseñanza en la Universidad, sin perjuicio de tocar movimientos que por determinadas circunstancias se desarrollaron fuera de su ambiente o tuvieron sólo contactos episódicos con la enseñanza impartida en las aulas". Manuel García Calderón hace la historia de la Biblioteca de la Universidad Mayor de San Marcos reseñando las

primeras tentativas bibliotecarias, la constitución definitiva y la vida de la institución a lo largo de nuestra historia republicana.

Antologías Peruanas del siglo XX, es el título de un importante trabajo de Estuardo Núñez en el que pasa revista a las principales publicaciones de tipo antológico. El autor las agrupa previamente en el esquema siguiente: 1) Antologías de carácter temático (tipo Pequeña Antología de Lima de Raúl Porras o La poesía de la historia del Perú de Alberto Tauro).— 2) Antologías de épocas determinadas (tipo Literatura Inca de Jorge Basadre o La poesía contemporánea del Perú de Eielson, Salazar y Sologuren).— 3) Antologías de géneros literarios específicos (Las Cien mejores poesías líricas peruanas de Manuel Beltroy) 4) Antologías de escuelas o tendencias (Del romanticismo al modernismo de Ventura García Calderón). 5) Antologías de la producción literaria regional o local (Antología de cuentistas ancashinos, de Justo Fernández). 6) Antologías de un autor (Antología de César Vallejo, por Xavier Abril). Tras esta clasificación inicial analiza el autor las características esenciales de las principales antologías publicadas en lo que va corrido del siglo, anotando los propósitos de cada trabajo, sus excelencias y sus lagunas. En síntesis, una necesaria revisión crítica de la función antológica peruana y una incitación a proseguir en la tarea hasta cristalizarla en un trabajo verdadero de aliento. Alberto Tauro en su trabajo El Humanismo en la Facultad de Letras plantea, desde un punto de vista general, la importancia de la formación humanista, a la que se subordina la madurez individual, que "infunde confianza en la extensión universal de la ciencia y en su estricta unidad, e impide la deformación profesional; que introduce al sistemático ejercicio de la razón y quiebra los límites fingidos por un equivocado misticismo; guía en la selva integrada por creaciones y teorías, sucesos y descubrimientos; que lleva a establecer vínculos de comprensión y solidaridad con los semejantes; que afirman la estimación de la libertad, como impulso de su hazaña progresiva".

Encontramos además en el número 26 de Fanal un cuento de Luis Fabio Xammar, titulado La Muerte, crítica de arte, sobre pintores jóvenes, de Greta de Verneuil y nutrido material gráfico relativo a la Universidad Mayor de San Marcos. El contenido de la revista es revelador de la preocupación constante de los editores por reflejar dignamente en sus páginas los acontecimientos capitales de la cultura peruana.

EDITORIAL GONZALEZ PORTO

Distribuidores exclusivos de la UNION TIPOGRAFICA EDITORIAL HISPANO AMERICANA, (U. T. E. H. A.) de México, cuyo fondo editorial consta de las materias siguientes:

AGRICULTURA Y GANADERIA — BIBLIOTECA DE NEGOCIOS MODERNOS — CONTABILIDAD Y FINANZAS — CULTURA GENERAL — DERECHO — INGENIERIA — MATEMATICAS — MECANICA — MEDICINA Y CIRUGIA — ODONTOLOGIA — PEDAGOGIA — QUIMICA — SEGUROS — ZOOLOGIA — EL LIBRO DE ORO DE LOS NIÑOS (Enciclopedia infantil) — DICCIONARIO ENCICLOPEDICO U. T. E. H. A., (en edición) — ELECTRICIDAD PRACTICA Y APLICADA (en edición).

Distribuidores exclusivos de la Casa MONTANER Y SIMON, S. A., de Barcelona (España), cuyo fondo editorial consta de las materias siguientes:

BIBLIOTECA CIENTIFICA — BIOGRAFIAS — EL LIBRO DE NAVIDAD — FILOSOFIA Y MORAL — GEOGRAFIA — HISTORIA — NARRACIONES — NOVELAS — OBRAS CUMBRES — OBRAS VARIAS — POESIA. — EDICIONES DE BIBLIOFILO

Ediciones de lujo encuadradas en piel y oro o en pergamino y oro, pintadas a mano, los clásicos de la poesía y la novela, en ediciones propias para regalos. —

TODAS LAS OBRAS SE VENDEN A PLAZOS Y CON GRANDES FACILIDADES DE PAGO. — SOLICITE FOLLETOS DESCRIPTIVOS Y FORMAS DE PAGO A:

Editorial Gonzalez Porto
BAQUIJANO 731 CIENCIAS ARTES LITERATURA APART. 1858
LIMA-PERU

Una de las cosas más difíciles de lograr en cine es el ritmo adecuado al tema y a la acción del film. La mayoría de las películas pierden el ritmo debido por momentos. A veces no lo consiguen nunca. Si pudiera definirse con exactitud, quizá habría menos deficiencias en ese sentido. Pero desgraciadamente no hay una fórmula precisa para imprimir a un film el ritmo correcto. Mucho depende del buen gusto y la intuición del director al momento de rodarse la película y también al efectuarse la edición en el laboratorio.

Es claro que existen algunos conceptos básicos: la comedia es más rápida que el drama, los asuntos psicológicos requieren trato más lento que los argumentos épicos o de tendencia objetiva, etc. De donde se infiere que el ritmo formal corresponde, naturalmente a un ritmo interior, emocional o ideológico, un ritmo de fondo, propio del tema. Pero la mayor dificultad está dentro de una misma obra, en la relación entre una secuencia y otra, en el equilibrio entre la idea y su expresión.

Un ejemplo clarísimo de ritmo deficiente es "Semana sin miércoles". Parece como si Preston Sturges no hubiera sabido lo que quería hacer con Harold Lloyd. Al principio, movimiento acelerado. (Ritmo rápido: se nos anuncia una "comedia de acción". Harold Lloyd). Luego, sátira intelectual: oficio, caricatura de capitalista, ingenio concentrado en el diálogo. (El ritmo se hace incierto. ¿Harold Lloyd?). Después, romance estirado, con humorismo teatral y drama íntimo. (Rubatos sentimentales en el ritmo. ¿Notaron los violines dibujando una tierna melodía de fondo? Chaplín, quizá. Pero no Harold Lloyd). Y otra vez movimiento acelerado. Pantomima. Truco. (¿Cómo! ¿Era una comedia de acción, después de todo? ¡Ah, pero si allí está Harold Lloyd de nuevo!).

Una vez definido el carácter de una obra no puede cambiarse de opinión a medio camino. En una comedia puede escanciarse ingredientes dramáticos (salga a colación "Por meterse a redentor", del mismo Sturges), pero en dosis tal que no se provoque la duda de si se trata, al fin y al cabo, de un drama o una comedia. Asimismo cuando en los primeros metros de celuloide se anuncia acción, movimiento —y esto es, en cualquier caso, lo que significa el nombre de Harold Lloyd— no es aconsejable echar mano a los frenos para poner al público, de pronto, en actitud de oír diálogos teatrales intencionados... El ritmo se destruye. Claro que a quienes nos gusta el teatro nos pareció excelente, en sí misma, la escena en que Harold explica su problema sentimental a la balla oficinista. (Preston Sturges, en su época de autor teatral, fué un maestro del diálogo). Pero precisamente ese pasaje y otros similares son tan buenos, tomados individualmente, que atentan contra el resultado de la cinta en total, con cuyo carácter no se avienen. Y el resultado, en buena cuenta, es un sentimiento de confusión en el espectador. De confusión y desengaño. ¡Harold Lloyd! ¿Valía la pena el esfuerzo? Ciertamente que hay algo de él y de Preston Sturges, pero es bien poco. A lo mejor por eso tuvieron guardada la película cuatro años antes de estrenarla.

LA REALIDAD DEL CONEJO

Al pasar del teatro al cine "Harvey", trajo consigo algunos elementos básicos de su éxito en las tablas: 1) James Stewart, que sucedió a Frank Fay como protagonista en Broadway; 2) Josephine Hutchinson, la veterana animadora de "Arsénico y encaje antiguo"; 3) Mary Chase, autora de la pieza teatral, que intervino en la adaptación cinematográfica.

Ha sido una transposición feliz, sin duda. Quizá el film se dilata innecesariamente en las últimas secuencias, pero de todas maneras queda entre los últimos aciertos.

Una sola cosa —no por error, ni por deficiencia sino por la naturale-

C I N E

Por Rodolfo LEDGARD

za misma del cine— se pierde inevitablemente en el tránsito del teatro a la pantalla: la "realidad espacial" de Harvey, si se me permite la paradójica expresión.

Me explico: en el cine la realidad física de la escena no se da entera a nuestra vista todo el tiempo; un close-up de Jimmy Stewart, por ejemplo, elimina momentáneamente la visión de mobiliario y personajes; como sucede a cada instante, la escena total sólo continúa patente en nuestra imaginación. Aprovechándonos de un término gramatical, diríamos que escena y acción se vinculan a menudo sólo en "concordancia ideológica". Además, la cámara busca variedad de ángulos y, en esta necesaria movilidad, no puede subrayarse la "presencia" de Harvey. En una palabra: el espectador siente, claro, que Stewart ve a Harvey; esto, gracias a que Stewart es un excelente actor. Pero el espectador no ve, no siente a Harvey por sí mismo.

En el teatro la escena es fija, inmutable durante el acto y se da íntegra a nuestra mirada todo el tiempo que dura. En ella es siempre ostensible el "espacio" que ocupa Harvey. No hay más movimiento que el de los seres animados sobre el tablado. Y tal movimiento no deja ni un segundo de considerar la presencia del gigantesco conejo, salvo cuando éste ha "salido" de la escena. O sea, ante el espectador Harvey cobra una realidad más objetiva, por decirlo así. No sólo lo ve el protagonista, sino que, hasta cierto punto, el espectador también advierte su presencia. En una palabra, el conejo es más real en el teatro que en el cine. Por lo menos, es la impresión personal del que escribe, que vió la comedia en Broadway en 1946, cuando todavía la animaba Frank Fay.

LA CIUDAD DORMIA

Entre las películas que fueron candidatas al "Oscar" ganado por "La Malvada" ("All about Eve"), estuvo "Mientras la ciudad duerme" ("Asphalt Jungle"), cuya calidad fué advertida apenas por unos cuantos. Aquí se le tomó por una película policial más. Pero el film ofrecía una serie de toques interesantes: una cierta pintura de la obsesión sexual de un ladrón veterano y de la debilidad fundamental de un abogado elegante al que lo pierden la ambición y el adulterio; una construcción realista del ambiente y una dirección notoriamente superior, evidenciada en numerosos detalles técnicos y literarios.

El reparto incluída a Sterling Hayden, Louis Calhern, Sam Jaffe y Marilyn Monroe. El director y libretista fué John Huston ("El Halcón Maltés", "Tesoro de la Sierra Madre").

Como otras buenas producciones que han intentado reivindicar el sentido artístico y la seriedad de Hollywood, en Lima esta meritoria obra de Huston se exhibió mientras, al parecer, la ciudad dormía.

DE BROADWAY A HOLLYWOOD

Teatro, radio y cine requieren indiscutiblemente un distinto "approach" para la creación artística. Pero ya se ha desvanecido aquel viejo prejuicio de que los directores especialistas en uno de esos medios no podían desempeñarse en los otros con éxito. Hay realizadores que han adquirido justa fama en dos de aquellas artes o en las tres simultáneamente: Jean Cocteau, Sacha Guitry, Clifford Odets, Noel Coward, Curtis Bernhardt, Richard Whorf, Orson Welles, Robert Montgomery, etc.

Elia Kazan pertenece a este grupo de directores versátiles que pue-

den laborar en las tablas o para la pantalla con igual maestría, sin olvidar que teatro es una cosa y cine otra. Como ocurre con los intérpretes, es menos difícil para un director pasar de Broadway a Hollywood que viceversa. Y justamente Kazan ha dominado el séptimo arte después de consagrarse en el teatro. Pero su última película vista en Lima, "Pánico en la calle", revela hasta qué punto es capaz de dejar su apego por las bambalinas a un lado para hacer cine en el mejor sentido de la palabra.

De las estrecheces propias del escenario teatral, pasando por los sets de films como "A tree grows in Brooklyn" y "Gentleman's Agreement" (éste último premiado en su año por la Academia), Elia Kazan ha llegado a moverse a sus anchas en la vasta escena de la ciudad de New Orleans, amplio y verídico marco de la acción de "Pánico en la calle". Y ha hecho, además, a la manera de Rosellini, lo que no podría repetir en el teatro fácilmente: utilizar un reparto de actores sin experiencia, salvo las contadas "estrellas" que lo encabezan.

Considerada por la Academia como la película d'emejor argumento en 1950 (Richard Murphy escribió el cine drama original), "Pánico en la calle" es un testimonio más de que, contra las creencias de antaño, Broadway es una buena base para dirigir en Hollywood.... Ahora que, claro, todo depende de la versatilidad del talento.

R. L.

"MACLOVIA"

La expresión "cine mexicano" es de las que previenen contra las generalizaciones demasiado fáciles. Si hubiera de admitírsela con criterio estadístico —y extraer un modelo de las innumerables (e innumerables) producciones, donde a la deplorable fama se une, en aparente tesis, la apología de la prostitución, o del barato alarde, de la vida dudosa o los triángulos de amor—, sería mejor euldir sencillamente el tema, por a-sepsia. Afortunadamente, en arte —y el cine mexicano ha merecido, en más de una ocasión, el título— las excepciones hacen la regla. Y "Maclovía" es una excepción.

Si el sentido común —léase, aquí, gusto colectivo—, harto ya de ser vapuleado por los críticos, quisiera verse dispensado del maltrato ahora, lo mejor será defraudarlo abiertamente: No, María Félix no es, no puede ser actriz. En esta película —merecedora, por tantos conceptos, del elogio— ella resulta sólo disculpable como una concesión a las exigencias de taquilla. El personaje principal, Maclovía, resulta así —en paradoja cinematográfica— el más sacrificado. Miguel Inclán —"tata Macario"— y Pedro Armendáriz, el pescador enamorado, consiguen en cambio, para los papeles masculinos, la calidad indispensable. López Moczuma, adecuado, representando al perverso del film. Y otros dos personajes bien concebidos y logrados: el profesor y el comisario, algo difusos, sí, por la tendencia excesiva a la proclama.

Hablemos ahora de quienes, en mayor medida, han determinado el éxito: Gabriel Figueroa y el Indio Fernández. El primero, con la misma lucidez poética que le ha valido tantos —y tan merecidos— premios en los festivales cinematográficos de Europa (y que alcanzó su máxima expresión en "El Fugitivo", cinta americana), ha sabido captar, en las imágenes de su cámara fotográfica, todas las sugerencias combinadas del paisaje y del tema. El segundo, también el primero de su especialidad en México, ha dirigido con sobriedad —so-

brío hasta en las concesiones que, de no ser suyas, resultarían inexcusables — la filmación de "Maclovía". Suya es también la adaptación de la leyenda indígena, traducida a términos modernos con aproximada verosimilitud. La isla de Janitzio y el lago de Pátzcuaro constituyen el marco geográfico de esta historia que relata las peripecias de un amor, prohibido y luego condenado, de dos jóvenes indios tarascos, pobre y pescador, el uno; princesa —en la leyenda original—, la otra; y compenetrados, ambos, de esa tremenda y misteriosa fuerza que los aproxima, por encima de las convenciones y los riesgos.

J. Z. R.

"LA MINAS DEL REY SALOMÓN"

Un argumento trivial sirve de pretexto para exhibir en este film una excelente sucesión de escenas en el África. Registrar cinematográficamente la naturaleza supone sorprenderla en estado puro, vale decir renunciar a la deliberada búsqueda de resultados estéticos. Estos se obtendrán inevitablemente, por otra parte, si la tarea ha sido sincera. Despreocupada de su efecto artístico, atenta sólo a alcanzar sus fines, la vida, en sus formas más primitivas que no son las más simples, se produce siempre con fascinante hermosura. En "Las Minas del Rey Salomón" el sordo y exultante combate que libran los mundos vegetal y animal ha sido captado directamente. El interés unánime que despierta prueba la calidad del resultado.

Se ha logrado también, a lo largo de toda la cinta, mantener la unidad del ambiente sin incurrir en las arbitrariedades propias del género. Ello permite apreciar, en secuencia magnífica, desde la belleza funcional de las formas animales hasta los aspectos mágicos de la vida de algunas tribus. Pero la virtud mayor de esta película consiste en que en ella la curiosidad y el exotismo han cedido el paso a una observación más exacta del tema africano. La explotación del misterio — pese a las concesiones impuestas por el argumento — ha sido sometida a una línea sobria; y al destacar, en ciertos instantes, la dignidad de la raza negra, la película alcanza su más alto significado.

C. R. S.

"LE MURA DE MALAPAGA"

La Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas de Hollywood ha concedido el primer premio, entre los films extranjeros, a la película franco-italiana *Le Mura de Malapaga* cuya traducción castellana sería las Murallas de Malapaga, que rodean una parte de Génova. Esta decisión de la academia norteamericana confirma la anterior distinción obtenida en el Festival de Cannes del año pasado.

La película, fué estrenada en Roma en el cine "Palazzo Sistina" en enero de 1950. Desempeñan los roles estelares el recio actor francés Jean Gabin y la notable actriz italiana Isa Miranda.

Magnífica la actuación del director René Clement y verdaderamente extraordinario el trabajo de Gabin que representa a un prófugo de la justicia francesa que, al descender ocasionalmente en Génova, conoce a Isa Miranda y trata de rehacer su vida al amparo del amor que ella le inspira. Isa Miranda mantiene la jerarquía de gran actriz desempeñando un rol difícil y lo hace con medida y con tensa expresividad.

Hay en el "film" una chiquilla extraordinaria, que hace de hija de la Miranda y que se enamora —pecado de los doce años— de Gabin, planteando un hondo conflicto humano, al que la pericia de Clement logra dar inteligente desenvolvimiento y conclusión inesperada en medio de una fotografía audaz, de "tomas callejeras", en la que se pone de manifiesto la vida sencilla y sórdida de los arrabales del gran puerto. En síntesis, una sobria expresión del neo-realismo italiano y del verismo francés.

E. G. D.

Signadas por las iniciales J. P. P. S., J. P., o simplemente P., así como bajo el ajeno pseudónimo de Luis Perena —que perteneció a un joven escritor peruano prematuramente desaparecido— vienen apareciendo en la revista Mercurio Peruano algunos artículos y notas que revelan, al más superficial análisis, una innegable unidad de estilo, por lo menos en sus características negativas. Sin pretender aquí hacer la disección estilística del autor, ofrezcamos, como elementos de referencia para esa labor, algunas perlas cogidas al azar en la colección de la revista correspondiente a 1950:

1

"Anales del Segundo Congreso Indigenista Interamericano. Cuzco, Perú.

... hemos recibido los Anales del Primer Congreso Indigenista del Cuzco, realizado en el Cuzco" (M. P., No. 284, p. 427).

2

"Este libro es una nueva expresión de la alta calidad de los cuentistas y novelistas venezolanos, género literario que han cultivado en forma excelente y en que son maestros" (M. P. No. 284, p. 427).

3

"En síntesis, un libro que se lee con agrado y facilidad. El capítulo relativo a la manera cómo la mujer debe colaborar en las funciones diplomáticas del esposo son de gran acierto y mucha feminidad" (M. P. No. 285, p. 480).

4

"Revista Interamericana de Educación.

Muy bien presentado el volumen VIII — números setiembre a diciembre de 1949— de dicha publicación, órgano de la Revista Interamericana de Educación y que se edita en Bogotá" (M. P. 275, p. 67).

5

"Ha sido impreso en forma excelente en Buenos Aires y los lectores se pueden beneficiar con la depreciación del peso argentino, adquiriéndolo a precio económico" (M. P. No. 284, p. 427).

6

"Con noble aliento doctrinario, aunque equivocado en lo sustancial, José Carlos Mariátegui en un libro que se lee en toda América —Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana— enfocó desde un punto de vista marxista la historia, la geografía y la cultura del Perú, desnaturalizando con intransigencia doctrinaria los problemas del indio, de la tierra, de la ciudad y de la región". (M. P., No. 280, p. 249).



ASI SE ENSEÑA CASTELLANO

En un delicioso artículo titulado La enseñanza del castellano y sus programas que publica el señor José Valera Z. en la Revista de Educación Nacional, Órgano del Ministerio de Educación, No. 1, pág. 76, encontramos tal cúmulo de estropicios idiomáticos que no resistimos a la tentación de reproducirlos en esta sección, lamentando que la impuesta brevedad de la columna nos impida insertarlos íntegramente:

"nos daremos cuenta —recién— de que el programa es como se dice vulgarmente la última rueda del coche".

"Por esto es que..."

"Quiero hacer una simple aclaración, que la creo muy oportuna, referente a mi opinión de que..."

"Ha llegado, pues, la hora de que los programas, los pobres programas de Castellano, descansen ya de nuestros ataques, de nuestras críticas y comentarios, a cual más enérgicos y tan llenos de sabiduría..."

"Demos sugerencias y directivas sobre la manera de como proveer a cada colegio — tanto nacionales como particulares— de una biblioteca..."

Trabajo nos cuesta convencernos cómo tan pocas páginas de un trabajo pedagógico, dedicado precisamente a la enseñanza del español, pueden condensar tantos desatinos lingüísticos. Si se tratara de una o dos fallas ortográficas cabría el socorrido expediente de echarle la culpa al pobre linotipista. Pero aquí no sólo la ortografía es la agraviada. También han quedado incurablemente maltrechas la concordancia, la construcción, el régimen, la lógica y la sínderesis. Y si no que lo digan estos elocuentes párrafos que transcribimos finalmente:

"Pero para cumplir esta práctica y estos ejercicios es indispensable una biblioteca escolar; pues no existiendo ésta, menos se podrá hacer práctica y por consiguiente la enseñanza se dará más de Gramática Castellana".

Se publica en Caracas una bella revista bimestral, Cultura Universitaria, en la que invariablemente encontramos nutrido y selecto material de colaboraciones. El gran artista venezolano Ramón Martín Durbán ha logrado imprimirle una impronta de distinción tipográfica y de elegancia en los finos dibujos de su pluma, que tienen muy pocas revistas en su género. En contraste con las características anotadas, encontramos en el número XX-XXI un ensayo de interpretación de la vida y la obra del Inca Garcilaso perpetrado bajo la advocación de un freudismo peregrino, ante el cual el propio doctor Freud "psiquiatra genial, psicólogo eminente y filósofo mediocre" según la definición de Weidlé, se hubiera sentido consternado. Desde los subtítulos se anuncia estridentemente el contenido: "Forma sádica de la imago paterna e imago masoquista de la madre". "El milenario espectro de las huacas", "La bivalencia afectiva de Garcilaso el Inca", "Triunfo final de los demonios maternos". Del ensayo que comentamos, suscrito por el señor Gilberto Antolínez, son los siguientes párrafos:

"Ser somorgujo en agua límpida; sentir bajo el césped frescura de alcadén; verse en alinde de otros tiempos; oír agua de pueblos ahocinarse por alfagras perdidas; a todo esto equivale el leer a Garcilaso el Inca"

"... el hambre de posesión ilícita de la mujer y la tierra, el hablar baladrón y la satisfacción en la sangre derramada, en el lamer del fuego y el retiñir de los hierros de batalla, plasmarán tristemente su concepto de lo masculino como semen generador en la monstruosa cópula del mestizaje americano: lo masculino como factor activo-agresivo-tanático".

"Pero en esa misma visión espiritada del niño Garcilaso, en esa concreción paideumática irracional, la ternura materna, el canto de la cuna en lengua quechua... la fidelidad a la sangre matricia y la tierra, la pasividad masoquista de las huarmis, la actitud estática de no violencia de los runas, la entrega tradicional y el temor a toda innovación traídos de la antigua cultura, plasman en Garcilaso el concepto de lo femenino dentro del "nuevo orden" en el superimpuesto orto americano: lo femenino como factor pasivo-conductor-erótico.

"convencido de la sordera eterna de los reyes, escucha la voz de la sombra seminal —el complejo psicológico del padre" y busca el "ruido de la artillería, el acre olor de la pólvora rugiente y la aparatosa máquina de la vida guerrera. Es como si quisiese aturdirse dejándose llevar en el maelstrom de Tánathos".

"¿No lo traicionó su represión mestiza, no lo lanzó el insulto que su raigón ibérico echó sobre el rostro matricio y dolorido de su madre Chimpu Ocllo al no legitimarle el salto a su ovario de ñusta imperial..."

"...en el trasfondo de la psicología de Garcilaso está fermentado un complejo de destete cultural, el trauma nacido de la separación de la madre, del oír a la continua denostar a la madre, del ver naufragar la cultura de la madre y caer por el muladar al palacio del linaje ovariano..."

EL ZUMBAYILU

(Viene de la pág. 5)

de mi mano. Abrí los dedos cuando todo el cordel se desenrolló. El zumbayllu saltó silbando en el aire; los alumnos que estaban de pie se echaron atrás; le dieron campo para que cayera al suelo. Cuando lo estuve contemplando, ante el silencio de los otros chicos, tocaron la campana anunciando el fin del recreo. Huyeron casi todos los alumnos del grupo. Sólo quedaron dos o tres, ante quienes Antero me felicitó solemnemente.

—¡Casualidad! — dijeron los otros.

—¡Zumbayllero de nacimiento! — afirmó el "Candela" — ¡Como yo, zumbayllero!

La base de sus cabellos era casi negra, semejante a la vellosidad de ciertas arañas que atraviesan lentamente las caminos des-

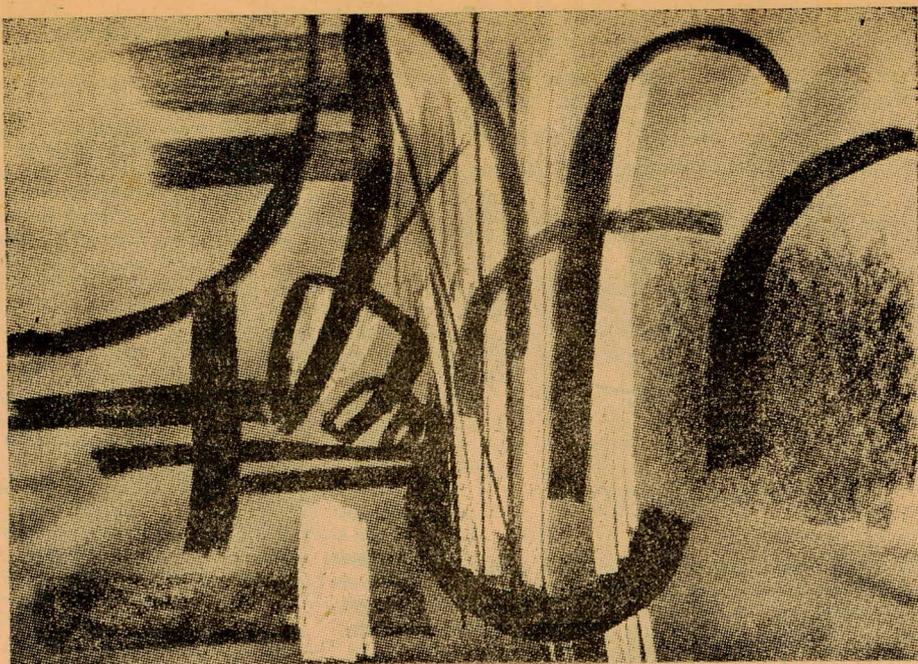
pués de las lluvias torrenciales. Entre el color de la raíz de sus cabellos y sus lunares había una especie de indefinible pero clara identidad. Y sus ojos parecían de color negro a causa del mismo inexplicable misterio de su sangre.

Hasta aquella mañana de los zumbayllus Antero había sido notable únicamente por el extraño color de sus cabellos y por sus grandes lunares negros. El apodo lo singularizó pero le quitó toda importancia a la rareza de su rostro. "Es el Candela, el Markask'a", me dijeron cuando pregunté por él. Ambos sobrenombres lo definían y absorbían al mismo tiempo. No me preocupé por él. Era mayor que yo y estudiaba en el primer año de media; me adelantaba en dos

grados. En su clase no se distinguía ni por bueno ni por malo. No tenía amigos íntimos y era discreto. Sin embargo, algún poder tenía, alguna autoridad innata, cuando sus compañeros no lo convirtieron en el "punto" de la clase, es decir, en el hazmerreír, en el manso, o el raro, el predilecto de las bromas. A otro lo habrían amansado y aprovechado. A él sólo le pusieron un apodo que no lo repetían ni con exceso ni en son de burla. Salía solo del Colegio y del salón de clases. Su cabeza atraía la atención de los recién llegados. En el Colegio, durante los recreos, se paraba apoyándose en las columnas de los corredores, miraba jugar y a veces intervenía, pero no en los juegos crueles.

José María ARGUEDAS.

(*) Fragmento inédito del capítulo sexto de la novela "Los ríos profundos".



LA PINTURA ABSTRACTA Y HANS HARTUNG

por FERNANDO SZYSZLO

Hace ya cuarenta años que Kandinsky pintó por primera vez en la historia de la pintura occidental una acuarela abstracta y sin embargo la querella que levantara la exposición de sus primeras obras no ha hecho sino crecer. Corresponderá a los historiadores del arte develar por qué el arte abstracto que hasta comienzos de la primera guerra mundial tenía un gran número de adeptos, y logró lo que pudiéramos llamar un primer apogeo, cayó —inmediatamente de terminada la guerra del 14— en tan gran silencio. No quiere esto decir que de 1920 a 1939 no haya habido pintores que hicieran pintura no-representativa; por el contrario, las obras de los dos iniciadores del movimiento y jefes de las dos grandes ramas del arte abstracto, Kandinsky y Mondrian, fueron realizadas casi íntegramente en este período. Pero es curioso que el interés general por esta nueva forma de expresión fuera casi nulo en ese lapso. Aparte de algunos pintores discípulos y de unos cuantos «amateurs» especializados, la pintura abstracta no encontraba ningún eco, sobre todo si comparamos el interés que había por ella con el que despertaban las obras de Picasso, Matisse o Dalí. Sólo después de la última guerra la pintura abstracta ha comenzado a alcanzar una gran difusión. El Salón de Mayo de París (que ha substituído al Salón de Otoño, poco a poco caído en desprestigio), y que es uno de los grandes balances de la pintura mundial, se abre cada año para mostrar en sus salas, por lo menos, tantos cuadros figurativos como abstractos, y si pensamos que además la pintura abstracta tiene su propio salón anual, el de Nuevas Realidades, en el que todos los años exhiben sus obras más o menos 700 pintores abstractos, tendremos que convenir en que la abstracción es la más importante tendencia que hay en este momento en la pintura.

Lejos estamos del día en que encontrábase Kandinsky en Munich, el año de 1909, a la caída de la tarde (y es el propio Kandinsky el que ha conservado ese momento histórico¹), regresaba a su taller después de haber hecho un estudio al aire libre, todavía

completamente entregado al trabajo que venía de efectuar, cuando de pronto vió un cuadro indeciblemente bello, todo radiante de luz interior. Retrocedió, íntimamente sorprendido; luego se aproximó a la extraña tela en la que él no veía sino formas y colores cuyo contenido le era incomprendible. De pronto comprendió: era una tela pintada por él pero que, apoyada contra la pared, había sido puesta por azar de costado.

La mañana siguiente —prosigue Kandinsky— intenté volver a encontrar la impresión de la víspera; no lo conseguí sino a medias. Aun puesto de costado yo encontraba siempre «el objeto» y faltaba también la luz del crepúsculo. Supe entonces claramente que «los objetos» eran obstáculos en mi pintura.

Un abismo terrible se abría ante mis pies, mientras que al mismo tiempo se me ofrecía una imponente responsabilidad y se me proponían toda suerte de interrogaciones y la más importante de todas: ¿qué es lo que debe reemplazar a «el objeto»? Veía claramente delante de mí el peligro de una pintura ornamental y la existencia ficticia de formas estilizadas no podía menos de asustarme.

Sólo después de varios años de paciente trabajo, de un esfuerzo constante del pensamiento, de numerosos ensayos por desarrollar la eficacia de las formas puras, de vivir en su abstracción, de hundirme más y más profundamente en esos abismos incalculables, he llegado a las formas de pintura con las cuales trabajo hoy, las que, es- pero, continuarán desarrollándose cada vez más. Ha sido necesario mucho tiempo para que yo encuentre una buena respuesta a esta pregunta: ¿Por qué reemplazar «el objeto»?

Creo que bastaría este impresionante ejemplo de la profundidad y la maravillosa claridad de conciencia con que trabajaba Kandinsky, para convencer a cualquier persona bien intencionada de la responsabilidad con la que los creadores de la escuela pintaron y vivieron. Pero de esta narración de Kandinsky me parece que la lección más im-

portante que podríamos sacar es que la abstracción no es una tendencia, un «ismo», en la pintura contemporánea, sino que es un lenguaje plástico absolutamente nuevo, un alfabeto de formas distinto e ilimitado, dentro del cual se pueden ejecutar cuadros de contenidos totalmente diferentes. Así como dentro de la figuración pudieron existir obras tan distintas, tan opuestas como las de Memling y Monet, en la abstracción pueden coexistir las obras de Herbin y Arp.

Y no estando la pintura abstracta sujeta a formas que vienen del exterior, las posibilidades de variación entre los resultados de cada artista pueden ser casi infinitas. Los artistas figurativos pueden representar muy arbitrariamente la naturaleza, pero siempre tendrán algunos frenos, porque las formas de la naturaleza son algo así como los recipientes dentro de los cuales está contenida su expresión; en la figuración, en la representación de la naturaleza —y no por azar— ha surgido esa manera de considerar el arte en fondo y forma, porque, como decíamos, en ella el pintor debe aceptar un continente de su expresión. En tanto que en la abstracción este problema no existe, pues nada en ella viene de fuera del sujeto, todo en ella es subjetivo, fondo y forma son una misma cosa. La objeción de que el resultado sólo será válido para el que lo produce no es afectiva, pues sabemos que lo único universal es lo que radica en lo más profundo de cada uno de nosotros, —dice Unamuno— es de todos; lo más individual es lo más general. Nada menos eterno que lo que queremos poner fuera del tiempo. En las entrañas de las cosas, y no fuera de ellas, está lo eterno y lo infinito».

Es indudable que existe en nosotros una capa más profunda de nuestra conciencia, una zona cuyo mecanismo no se vale de la lógica de nuestro mundo circundante y que es capaz de funcionar, es capaz de conocer de una manera inmediata sin necesidad de utilizar la razón; gracias a esta zona nos es posible comprender un verso como el siguiente, tan conocido, de Breton: *Mi mujer con ojos de bosque siempre bajo el hacha* o, para poner ejemplo más cercano, éste de Vallejo: *De esto hace mucho pecho, muchas ansias, muchos camellos en edad de orar.*

En la tarea de profundizar en el estudio de esta zona y de darle la primordial importancia que tiene en relación con la expresión artística, nadie ha trabajado con tanta penetración y asombrosa claridad como André Breton. En el *Segundo Manifiesto Surrealista* se pueden apreciar más palpablemente las revelaciones que Breton hace sobre lo más profundo de la creación artística: «Todo lleva a creer que existe un cierto punto del espíritu en donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo, cesan de ser percibidos contradictoriamente... «Recordemos que la idea del surrealismo tiende simplemente a la recuperación total de nuestra fuerza física por un medio que no es otro que el descendimiento vertiginoso en nosotros, la iluminación sistemática de los lugares ocultos y el oscurecimiento progresivo de los otros lugares, el pasco perpetuo en plena zona prohibida... «Se finge no percibirse bien que el mecanismo lógico de la frase se muestra por sí solo más y más im-

potente en el hombre para descargar la sacudida emotiva que da realmente algún precio a su vida».

No solamente el «mecanismo lógico de la frase» se muestra impotente para provocar esta «sacudida emotiva», también el mecanismo lógico de la forma; la forma que se construye sobre lo mil veces visto tiene también esta fuerza esterilizada —por exceso de uso. Y no es únicamente debido al abuso, a la repetición al infinito de las formas de la naturaleza, sino también a las formas mismas. Con el impresionismo los pintores habían conseguido liberarse de la tiranía de los objetos con color propio, era el primer paso para un uso absolutamente libre del color. Con el «fauvismo» y el «cubismo», los pintores, ya en pleno ejercicio de su libertad irrestricta en materia de color, comenzaron a distorsionar las formas, los «fauves» según el sentimiento, los «cubistas» de acuerdo a una búsqueda racional, pero ambos grupos comenzaron a luchar contra *el objeto exterior* que era un terrible lastre en su marcha hacia una expresión que conservara intacta su fuerza. Batalla que culmina y se resume en el momento en que Kandinsky pintó su primera acuarela abstracta, en las circunstancias narradas más arriba.

Eliminado *el objeto exterior* se abrió un horizonte ilimitado a la pintura. Un nuevo alfabeto fué creado, tan válido, tan vasto como cualquier otro. Un lenguaje propiamente plástico, en que «es el sentimiento el que crea la forma y no la forma, el sentimiento».²

—O—

Hans Hartung nació en 1904 en Leipzig. Estudió filosofía e historia del arte en la Universidad de su ciudad natal y pintura en las Academias de Bellas Artes la propia Leipzig, primero, y luego de Dresden. Debido a la circunstancia de haber vivido el ambiente plástico de Alemania antes del nazismo, la pintura de Hartung conserva hasta hoy una cierta calidad extraña a toda la pintura contemporánea que viene de París, porque guarda en su ritmo lineal, en su composición, algo de las búsquedas de los artistas que en esa época trabajaban en Alemania. Creo que es Gertrude Stein, en su pequeño libro sobre Picasso, quien hace resaltar que todos los movimientos en las artes que han nacido en París han tenido una aceptación en las capitales de otros países cuando todavía estaban en embrión y eran discutidos en la ciudad de origen. Así, Picasso, Braque y Matisse, cuando todavía daban la batalla con el público de París estaban ya en los museos y colecciones de Alemania y Rusia. Ello explica que los artistas de estos países se esforzaran por llevar más lejos los descubrimientos de aquellos que trabajaban en Francia. Pero es de todas maneras sorprendente que los artistas de Munich y Moscú, en 1910, estuvieran al día de lo que pasaba en París; y gracias a este «estar al corriente» ha sido posible el desarrollo de ese magnífico grupo de pintores alemanes y rusos (Kandinsky, Larionov, Gontcharova, Malevicht, Vordemberge-Gildewart, Marc, Macke) cuyas búsquedas eran las más avanzadas del momento. La revista del grupo «Blaue Reiter» (Caballero Azul) que influyó en varias generaciones de artis-



HANS HARTUNG

tas de Europa Oriental, era publicada por Kandinsky, Marc y Macke.

Como decíamos anteriormente, la pintura de Hartung ha conservado hasta hoy un cierto matiz rítmico que muestra su procedencia no-parisina. A pesar de que Hartung parece haber estado siempre increíblemente seguro de lo que se proponía hacer, no se puede comprobar sin asombro que los dibujos que realizaba en 1922, cuando tenía 18 años, muestran ya latente todo el sentido de su obra posterior. Si tuviéramos que buscarle un antecedente a su pintura solamente podríamos referirnos al Kandinsky de la época llamada la «abstracción dramática» (1910-1919). Porque si algunas veces la tremenda fuerza con que está colocado un color, lo imponente y decidido de una forma, de una línea, nos hacen pensar en los mejores cuadros de Miró, esto se debe a una coincidencia de los resultados, a los que han llegado ambos por caminos totalmente opuestos. Hay en Hartung algo de un hombre que escribe violentamente en la tela toda una concepción del cosmos. Parece que se realizara uno de esos «corto circuitos» que Breton reclamaba del artista creador contemporáneo. Es interesante subrayar que es debido al tremendo poder emotivo de su obra que todo un sector de la pintura abstracta, la tendencia racional, geométrica, lo rechaza y que la escisión que hoy existe entre los abstractos se debe en gran parte a la trascendencia y a la difusión de su pintura. Esta escisión la encontramos lógica y hasta saludable, pues no puede ser nocivo nada que obligue a los hombres a definirse; y

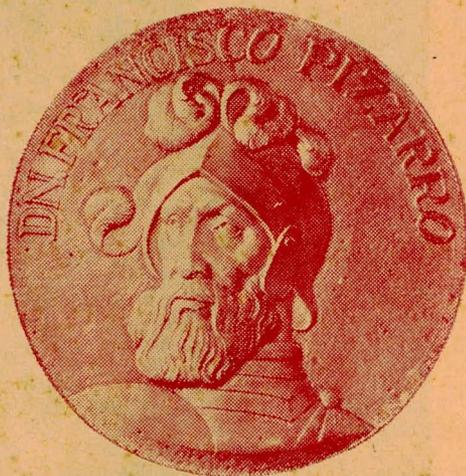
por otra parte confirma que la pintura abstracta es un lenguaje completo en sí y en la que todo tipo de tendencias y de calidades pueden co-existir.

En un libro publicado recientemente sobre la pintura de Hartung (Editorial Dominick-Verlag, Stuttgart, 1950), el crítico americano James Johnson Sweeney, autor del prefacio, tiene frases de verdadero acierto sobre la obra de Hartung: «...Sin embargo la calidad de la escritura en los cuadros de Hartung no es todo, como no lo es en los de Miró o Kandinsky. Su calidad pictórica viene de algo más complejo, más sutil. Sensible como es su sentimiento a la ordenación de los colores, —su moderación, la seguridad con que emplea los negros—, es finalmente por la organización arquitectural de sus cuadros que él da a las telas tal contenido. Pero siempre sutilmente. Mientras que su toque o su trazo estalla, aquí y allá, o corre de un lado para el otro, como se desmenua el hilo de una bobina, o como líneas de fuerza materializadas en el espacio del cuadro, manchas planas de colores lavados flotan ligeras, aéreas, sugiriendo diferentes profundidades, pero recordando siempre la unidad fundamental de plano en sus cuadros»... «Contrariamente a toda evidencia visible (la obra de Hartung) semeja en una gran parte extrañamente no-figurativa. Hay una tal vida en los signos abstractos empleados, que parecen estar siempre en el punto de convertirse en algo que

EL GRABADO DE MEDALLAS EN EL PERU

Si bien la medalla, en su origen, deriva del arte monetario, con el transcurso de los años se ha ido liberando y mostrándose capaz de renovación sin estabilizarse en sus fórmulas primitivas ni quedarse prisionera de un papel oficial y administrativo; ha ido adquiriendo autonomía y medios propios de expresión hasta llegar a ser un arte independiente de lo que llamamos moneda.

Existen dos técnicas en la confección de medallas: la medalla modelada y fundida que presenta el grave inconveniente de ser reproducida en corto número, y la medalla grabada y acuñada, de la que nos vamos a ocupar brevemente.



ARMANDO PAREJA: Medalla

su gran versatilidad característica, trajeron cultivadores de este difícil arte.

Por el año 1700, algunas acaudaladas familias argentinas encargaban trabajos a España o al Perú, sindicando así a nuestro país como el primero de la América del Sur en el arte de la medalla. La prueba de esto es que Manuel Rivero y Juan de Dios Rivera, cuzqueños, fueron los primeros grabadores que trabajaron en Buenos Aires, con bastante anterioridad a Manuel Pablo Núñez Ibarra, considerado como el primer grabador argentino. Juan de Dios Rivera grabó la famosa «Lámina Oruro» (1808), los cuños para la proclamación de Carlos IV y Fernando VII, pero su nombre perdurará por haber sido el autor del sello que le encargara la Asamblea General Constituyente de 1813, en cuyo diseño figura el escudo nacional Argentino.

Sin embargo, en nuestro país, a pesar del ancestro que dejó señalado, el papel histórico de la medalla tiene una órbita muy reducida. Pocos son los personajes ilustres retratados y sólo algunos hechos históricos han sido conservados en el acero. Esto no sólo se debe a la poca importancia o interés hacia el grabado, sino en gran parte a la falta de grabadores.

Pero, como he dicho anteriormente, la medalla no se queda en el reducto histórico o conmemorativo, sino que sirve como un medio de expresión puramente artístico.

LA PINTURA ABSTRACTA....

(Viene de la pág. 31)

nosotros hemos conocido. Produciendo el efecto de ser realmente una imponente metáfora. Ellos nos amenazan constantemente con parecerse a algo, pero no lo hacen jamás. Son líneas y formas llevadas al límite de la representación familiar y no abstraídas de ella. Su vitalidad radica en el mantenimiento del equilibrio entre algo que parece un puro dibujo automático y una metódica simbolización de algo con lo que somos familiares. Es la poesía pictórica de la obra de Hartung. El misterio de sus representaciones, esa obsesiva cualidad que hace pensar en Kafka, da una nota desusada, basada en una tradición relativamente no familiar a París: la tradición de los primeros Kandinsky y las bases lineales de Miró.

Mucho se podría decir todavía sobre el

Los distintos grabadores que han pasado por nuestro medio, si bien algunos poseían un amplio dominio técnico, como Rodríguez, autor de la libra peruana de oro, sólo se han contentado con seguir en la rutina de lo conmemorativo oficial y religioso sin entrar en el propio campo de la creación artística.

En nuestra Casa Nacional de Moneda actuaron, en el pasado, grabadores ingleses, contratados para reorganizarla. Su trabajo desde el punto de vista de la ejecución es impecable, pero sin frutos para el futuro, ya que nunca se pensó en hacer escuela ni tradición de este arte.

Hay que pensar que la medalla ha vivido las mismas épocas y vicisitudes que la escultura. Si existe por ejemplo una escultura impresionista (Rodin), existe también una medalla impresionista (Roty). Como todas las artes, la medalla va a la par con el tiempo; en nuestros días en que la abstracción campea, ésta no se queda al margen. Ya en Francia se están viendo medallas abstractas.

Armando Pareja es el primer grabador peruano que rompe con la manera estética de practicar la medalla y penetra, con gran dominio técnico, en el campo de la creación, en el que ha dado frutos formidables que han sido admirados más en el extranjero que en nuestro propio país. Dotado de gran sensibilidad e inquietud, ha estudiado la técnica del relieve desde los egipcios, siendo el que más conocimiento tiene sobre la técnica de los antiguos peruanos. Pareja en el Perú le ha dado sus propios quilates de arte al grabado de medallas; además, y esto es muy importante, es el único que se ha preocupado por hacer escuela.

Es indispensable hacer tradición de la medalla. Parece que su futuro en el Perú se torna promisor. Magníficamente dirigido se dicta un curso de medalla en la Escuela Nacional de Bellas Artes, y en estos días, según tengo noticia, se crea una Sociedad Numismática, cuyo fin sería fomentar la colección, estudio e intercambio con otros países no sólo de monedas, billetes, sino también de medallas. Esta entidad llenaría un vacío bastante sensible, pues en todos los países adelantados existen sociedades de amigos de la medalla. La función secular de la medalla ha sido hablar a las generaciones del futuro; ella sigue fiel a este fin, vive entre nosotros como testigo del tiempo que pasa.

CARLOS BERNASCONI



ARMANDO PAREJA: Medalla

En la técnica tradicional de grabar medallas se utiliza como material, por su nobleza, el acero. El manipuleo en el acero se hace por medio de buriles, lo que requiere un amplio conocimiento del oficio, es decir, llegar a dominar la materia, impresionando en ella lo que se desea. Esto supone un aprendizaje árduo. Si bien el acero es el más noble de los materiales, presenta también otras dificultades, tal su dureza, por ejemplo. Lo señalado en cuanto al oficio propiamente dicho y en cuanto a la parte artística. Es indispensable dominar el dibujo y el modelado en relieve. El dibujo tiene que ser escrupulosamente cuidado, ya que una vez trazada una línea ésta no es susceptible de borrarse; además, el dibujo tiene que ser invertido para que a la hora de imprimir la réplica éste resulte derecho. Con esta técnica quedan todavía dos maneras de trabajar el acero: ya sea tallando la figura en alto relieve, o directamente en bajo relieve, grabando en hueco como dicen los expertos. Ambas técnicas se emplean mucho y a veces es necesario combinar las dos para hacer un trabajo.

El cometido histórico de la medalla es fundamental a todo país. Un ejemplo magnífico se da en Francia, donde la medalla presenta una continuidad sin lagunas (todas sus épocas a través de cinco siglos se pueden seguir y estudiar por medio de medallas). Algo parecido sucede en Italia desde los tiempos de Caradosso y Cellini. La medalla es, pues, una ayuda histórica indispensable.

En el Perú, ya en la época colonial existían grabadores; parece que los jesuitas en

alto valor de la pintura de Hartung, sobre su enorme carga emotiva, pero por lo menos tanto valor como el de su obra en sí tiene el sentido de ésta, en un momento en que la pintura, figurativa y abstracta, parece no tener salida gracias al trabajo absurdo de tantos pintores que repiten una y otra vez recetas y maneras sin arriesgar un ápice y sin tratar jamás de ser ellos mismos. Por ello Hartung representa tanto para nosotros; su obra nos prueba que a pesar de salones, críticos, pintores racionales, pintores nacionales y premios para el fomento de la cultura, la pintura se empeña en existir.

1 Citado por Michel Seuphor en su libro: «L'Art Abstrait, Ses Origines, Ses Premieres Maitres». Ed. Maeght, 1949. París.

2 Charles Estienne. «L'Art Abstrait est-il un Academicisme». Ed. de Beaume, París, 1950.