

# LETRAS PERUANAS

REVISTA DE HUMANIDADES

DIRECTOR: JORGE PUCCINELLI

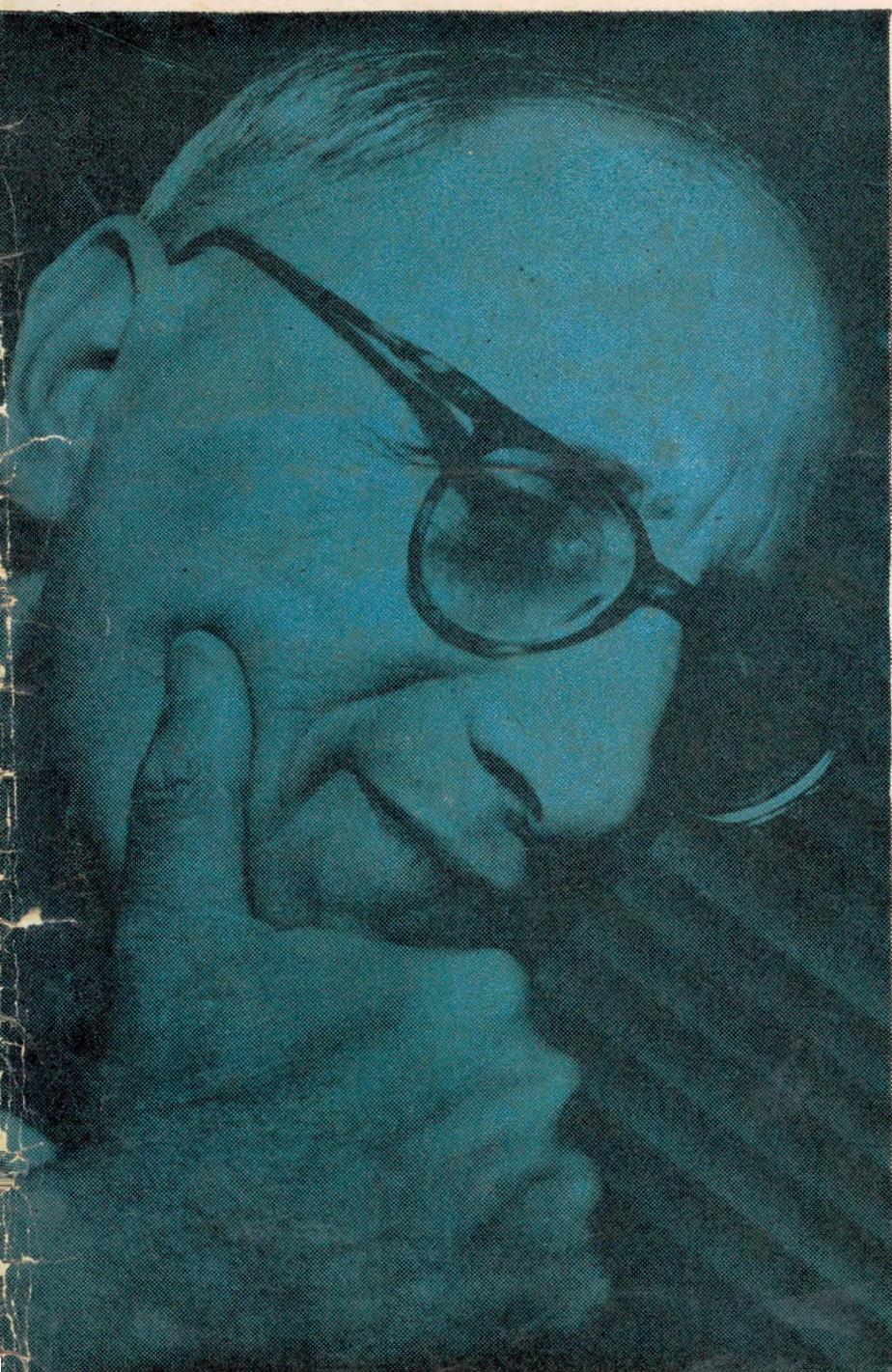
Lima

Abril - Junio de 1962

No. 13

## LA POESIA DE JORGE GUILLEN

por Washington DELGADO



Jorge GUILLEN

Muchos son los críticos, desde Casaldiero hasta Curtius, que han dedicado páginas y libros importantes al análisis de la poesía de Jorge Guillén. Tal profusión de críticas es índice de su calidad.

Rica en el contenido y en la forma; original, profunda, melodiosa; dotada de multitud de facetas brillantes y siempre novedosas, la poesía de Guillén se concentró durante mucho tiempo, en un solo libro: *Cántico*. Libro que como alguna vez se ha dicho, fue creciendo como un árbol en cuatro ediciones sucesivas: la primera de 1928, la última, y al parecer definitiva, de 1950. Un solo libro trabajado durante un cuarto de siglo; pero un libro inagotable.

*Cántico* es uno de esos volúmenes entrañables que se leen y se releen continuamente, y que en cada lectura dan nuevos y sabrosos frutos.

*Cántico* aparece en una época convulsionada de la literatura española, de la literatura europea. Epoca en que muchas de las viejas normas poéticas (las sílabas contadas, los hemistiquios, cesuras, estrofas y rimas ricas) han sido arrojadas de la literatura. Epoca de vastas y veloces revoluciones literarias, que suceden o imitan a Dadá, (o a su versión española: el ultraísmo). Epoca de efímeras y

vertiginosas audacias. Epoca en que aparece *Cántico* con sus versos apegados a las formas poéticas más ceñidas y rigurosas.

Poesía formalmente precisa, justa, armoniosa, equilibrada; pero cuánta novedad, verdadera novedad, encierra en su rigor, en su equilibrio. Equilibrio que no es inercia, que no es peso muerto sino conjunción de poderosas y fecundas fuerzas contrarias. Dámaso Alonso ha sido de los primeros en señalar este rasgo de la poesía de Jorge Guillén: "de un lado, como apasionada fuerza; del otro, como armónico cauce que un hondo pensamiento y una técnica meticulosa labraron; impulso actuante y obra".

La poesía de *Cántico* es un perpetuo y difícil equilibrio entre la emoción y la exactitud. Su rigor no es frialdad sino calor de creación. Así, por ejemplo, en su poema: "El otoño: isla".

*El otoño: isla*  
de perfil estricto  
que pone en olvido  
la onda indecisa.

¡Amor a la línea!  
la vid se desnuda  
de una vestidura  
demasiado rica.

Y una canastilla  
de alegres racimos

EN PAGINAS  
INTERIORES:

La solterona, cuento por Rubén SUELDO GUEVARA / El arte inca: fundamento de la Escuela Cuzqueña, por Emilio MENDIZABAL LOSACK / La realidad en las narraciones de Ribeyro, por J. BARQUERO / Un peruano en "El cuaderno negro" de Durrell, por Winston ORRILLO LEDESMA / Reflexiones de un novelista, por Carlos THORNE / Unamuno contemplativo, por Armando ZUBIZARRETA / Ulalá, cuento por Honorio VÁSQUEZ MESTAS / La preocupación romántica y la intención social en la literatura contemporánea del Perú, por Fernando GONZÁLEZ / Vagamente dos peruanos, por Luis LOAYZA / La espada de madera, teatro, texto completo, por Elena PORTOCARRERO / Una partida imaginaria de ajedrez, por Manuel MEJIA VALERA / Carta aclaratoria de Juan José Arreola / Materias definitivas y Rosa, dos poemas por Ximena SEPULVEDA / Primera entrega de la nueva poesía peruana: Cecilia BUSTAMANTE, Carmen Luz BEJARANO, Francisco CARRILLO, Arturo CORCUERA, Pedro GORI, Javier HERRERA y Eleodoro VARGAS VICUNA / Además, las habituales secciones: SIC, "Entre Libros", reseñas por Hugo NEYRA, Guillermo CORTÉZ NÚÑEZ, Rubén SUELDO GUEVARA, Winston ORRILLO LEDESMA y Teresa SÁNCHEZ CUEVAS, y "Publicaciones peruanas de 1962".

# LETRAS PERUANAS

REVISTA DE HUMANIDADES

En junio de 1951 vio la luz el primer número de LETRAS PERUANAS, Revista de Humanidades. Impresa inicialmente en los talleres gráficos "Condor", y luego en la Tipografía Peruana S. A., traía 32 páginas, formato 1/8 de Nacional y composición linotípica en 10, 8 y 6 puntos. Sus columnas estuvieron siempre abiertas a todos los escritores jóvenes del país y del extranjero, sin excluir a los exponentes más señeros de otras generaciones; su orientación definitivamente peruana, no ajena a la preocupación por todo lo humano, aspiraba a insertar lo nuestro en lo universal según lo expresa el poema vallejano "Sierra de mi Perú, Perú del mundo y Perú al pie del orbe". LETRAS PERUANAS se mantuvo al margen de las capillas literarias y lejos de intereses de círculo o de clan y de los frecuentes vetos que enrarecen la atmósfera intelectual del país, proscribiendo personas o grupos en una suerte de genocidio espiritual. Su preocupación fundamental fué la calidad de sus colaboraciones en el campo de la creación, de la crítica, del ensayo, o de la indagación filosófica e histórica; y, sin mengua de esta calidad el deseo de llegar a un público lo más amplio posible, sin caer en lo que se ha llamado la barbarie de la especialización, para irradiar la tarea del saber, ensanchar el interés por lo peruano y lo universal, acercándose a la literatura como expresión de lo humano en su total integridad, con la actitud del auténtico humanismo que nos viene del "Hombre soy y nada de lo humano me es ajeno" de Terencio. Ni esteticista ni erudita —sin desdenar desde luego los aportes de la erudición— puede considerarse a LETRAS PERUANAS. Hay en sus páginas honda preocupación por la esencia y el destino del Perú, por los problemas de nuestro tiempo y de nuestro pueblo y una franca simpatía por la búsqueda expresiva de las nuevas corrientes, que no se deja ganar por el halo esteticista ni por la pura vanidad del saber. Si de algo puede ufanarse es de haber contribuido a difundir en sus columnas la producción de tantas plumas jóvenes y de tantos artistas que hoy son cumplida promesa en el campo de nuestras letras, en la investigación científica y humanística, en la docencia universitaria, en la vida del país, en suma.

Al reanudar con el mismo espíritu esta nueva etapa de LETRAS PERUANAS renovamos el propósito de mantener en nuestras páginas el diálogo constructivo y fecundo entre las diversas generaciones que constituye, en última instancia, en el curso de la historia la tesitura misma de la vida nacional.

Dirección y Administración: Apartado 1645, Lima, Perú.

*cela un equilibrio  
de sueños en minas.*

*Estilo en la dicha,  
sapiencia en el pasmo,  
entre errante fausto  
la rama sencilla.  
¡Dulce algarabía?  
Agudo el ramaje  
niega ya a las aves  
música escondida.*

*¡Oh claridad pía  
tacto entre las hojas  
que quieren ser todas  
a un tiempo amarillas.*

*¡Trabazón de brisas  
entre cielo y álamo!  
y todo el espacio,  
tan continuo, vibra.*

*Esta luz antigua  
de tarde feliz  
no puede morir.  
¡Ya es mía, ya es mía!*

*¡Pronto, pronto, ensilla  
mi mejor caballo!  
El camino es ancho  
para mi porfía.*

Amor a la línea, dice uno de los versos, es decir amor a lo geométrico y matemático. Y luego en 4 versos que son como una condensada arte poética dice:

*Estilo en la dicha.  
Sapiencia en el pasmo,  
entre errante fausto  
la rama sencilla.*

El amor a lo matemático y geométrico no sólo está expresado en esta estrofa, sino que inunda la forma misma de la expresión: forma pura y escueta. Pero en cambio, al final, abandona la precisión conceptista y la estrictez del pensamien-

to. Los últimos versos rezuman un sabor de habla coloquial, casi de copla callejera, y son, esta vez, el vehículo de una emoción incontenible:

*—¡Pronto, pronto, ensilla  
mi mejor caballo!  
¡El camino es ancho  
para mi porfía!*

Muchos son los primores verbales de *Cántico*. No hay que espigar para encontrarlos. Recuerdo, por ejemplo, y casi al azar:

*El ruiseñor, pavo real  
facilísimo del pío  
envía su memorial  
sobre la curva del río.*

Ruiseñor de Guillén que es un claro y esclarecido heredero de los ramilletes con alas y las cítaras volantes del conceptismo español.

Pero la poesía de *Cántico* no se reduce al dominio ni al primor del estilo: más importante, si cabe, es aún su contenido. Curtius lo ha visto, muy agudamente: "La literatura de los últimos cien años ha cultivado más la censura, en todas sus modalidades, que el elogio. De hecho, bajo el concepto neutro de censura, podemos agrupar todas las pruebas de cargo que una veintena o treintena de naturalismos, expresionismos, existencialismos de todos los países y continentes han reunido contra el hombre, la vida, el ser. La literatura del nihilismo (de la censura) cobra un especial interés cuando entre la negación y la desesperanza florece el "elogio", como las flores del estío entre los escombros de nuestras ciudades. Es raro, empero, que una obra poética del

siglo XX no sea otra cosa que cántico, como ocurre con la de Jorge Guillén. Todo suena aquí en tono mayor, todo se mece y jubila a la luz del sol. No hay disonancias, ni neurosis, ni "flores del mal". La creación es espléndida como en su primer día. Muchos lectores tendrán que empezar a adaptar sus pupilas a esta catarata de luz".

En este sentido, la poesía de *Cántico*, al momento de su aparición, es también inusitada. *Cántico* nos sorprende esta vez, por su serenidad, por su clásica objetividad, por su alado realismo. José Manuel Blecua ha observado como Pablo Neruda y Jorge Guillén han trabajado una misma y antigua metáfora en sentidos opuestos.

Dice Neruda: "el río que durando se destruye". Y Guillén: "Feliz el río que pasando queda". Neruda y Guillén son efectivamente, como lo señala Blecua, dos cimas opuestas de la poesía contemporánea en español, y estos dos versos nos muestran, concisa y exactamente cual es esa oposición. Hay en Neruda, por lo menos en el Neruda de "Residencia en la Tierra" una agria sensualidad que fluye sobre las cosas inmediatas, la duración y la muerte. Hay un cambio en Guillén, por lo menos en el Guillén de *Cántico*, un hondo sentimiento de la permanencia y el ser. Otra imagen guilleniana del río, define tal vez, este aspecto de su poesía: "el río se da y perdura".

Sentimiento del ser, poesía del ser, e incluso, me atrevo a decirlo, sensualidad del ser, hay en *Cántico*. El ser es salvado de las contingencias de variedad en el espacio y de mutación en el tiempo, y se nos aparece uno y perdurable. En el poema *Más Allá*, dice Guillén:

*Todo está concentrado  
por siglos de raíz  
dentro de este minuto  
eterno y para mí.  
Y sobre los instantes  
que pasan de continuo  
voy salvando el presente  
eternidad en vilo.*

La intensidad poética de la vida da eternidad al instante fugaz, el ser permanece mientras el tiempo pasa.

*¿Y las rosas? Pestañas  
cerradas: horizonte  
final. ¿Acaso nada?  
Pero quedan los nombres.*

Sobre la destrucción de las cosas, flotan los nombres, los recuerdos, lo vivido que no muere jamás:

*El que yo fui me espera  
bajo mis pensamientos.*

Bajo las transformaciones aparentes, hay pues, un ser perdurable. Del mismo modo, por

encima de la variedad espacial, hay un ser único y compacto:

*Entre los follajes  
diminutos cielos  
suman un ileso  
término sin partes.*

*Y se centra el vasto  
deseo en un punto.  
¡Oh cenit; lo uno,  
lo claro, lo intacto!*

Pero hay más todavía, tiempo y espacio se trasmutan, o mejor dicho se integran en una sola realidad:

*El otoño: isla  
de perfil estricto  
que pone en olvido  
la onda indecisa.*

El otoño adquiere calidades y contornos espaciales. Del mismo modo, otro objeto temporal, el día, se nos revela espacial, palpable:

*Se ofrece, se extiende,  
cuando en torno el día  
tangible.*

Y luego, todavía estos versos:

*Cantará el ruiseñor  
en la cima del ansia  
jarrebol, arrebol  
entre el cielo y las auras!*

Versos en los que un suceso psicológico, es decir temporal: el ansia, aparece dotado de una característica espacial: la cima.

El ser pensado, intuído, cantado por Guillén, no es sin embargo, el ser escueto, descarnado o puro de la vieja metafísica aristotélica. Yo siento en la poesía de *Cántico*, cierto panteísmo profundo; el ser humano, el ser del poeta, alcanza su plenitud, su explicación y su sentido por las cosas que lo rodean, por su circunstancia, y así esta poesía del ser se aproxima extrañamente a la filosofía existencial:

*Al azar de las suertes  
Únicas de un tropel  
Surgir entre los siglos,  
Alzarse con el ser.*

*Y a la fuerza fundirse  
Con la sonoridad  
Más tenaz: sí, sí, sí,  
La palabra del mar!*

*Todo me comunica,  
Vendedor, hecho mundo,  
Su brío para ser  
De veras real, en triunfo.*

*Soy, más: estoy. Respiro.  
Lo profundo es el aire.  
La realidad me inventa,  
Soy su leyenda. Salve!*

El ser ajeno, lo otro es la explicación y el camino del propio ser:

*Y mientras lo más alto  
de un árbol— hoja a hoja*

(Pasa a la pág. 6)

Había cuidado de todos los detalles, como quien prepara un crimen perfecto, para que esa noche fuera la decisiva o, por lo menos, la que iniciara un cambio en la vida de su hogar. Y Carmela, su "pobre niña", debía ser la heroína de su plan; aunque también Alicia y Esther, a pesar de ser las menores, podían intervenir con ventaja puesto que como decían los vecinos— y ella no dejaba de comprobar invadida por una extraña mezcla de orgullo y de zozobra—, sus hijas estaban guapísimas, como para obtener por sus propios merecimientos físicos un venturoso porvenir.

Casar a Carmela era el propósito que venía persiguiendo desde algún tiempo, pero sin saber cómo, hasta que quedó inspirada, en medio de su ingenuidad, en la boda de una vecina: una zambita feúca con un comerciante cargado de años y de dinero; boda que se originó en la fiesta preparada por la madre de aquella.

Sin embargo, no se debía únicamente al deseo de llevar a la práctica ese ejemplo. Tenía otras razones, más poderosas tal vez, que pesaban en su decisión. El pequeño montepío, que al no cubrir ya el presupuesto familiar, la obligaba a trabajar en labores de costura fatigosas jornadas diarias; y, sobre todo, se sentía culpable de que su primogénita hubiera franqueado los treinta años con peligro de quedarse solterona.

Descorrió la cortina; entonces las luces de la calle inundaron la sala-comedor. Sí,

decías: cabayo... poyo... chiquiña... , destrozaron mi corazón sencillo. Por eso, cuando a los pocos meses te trasladaron aquí, a tu Lima, me fugué de mi casa por seguirte. ¡Estaba encamotada y encinta, Rafael!

El locutor anunció por la radio las ocho de la noche. Entonces, metió el porta-retrato en el bolsillo del mandil, y continuó arreglando la pieza. Pero, faltaba acomodar los muebles, de modo que hubiera espacio para recibir a los invitados; y se encontró con que no había dónde.

—¡Maldita sea esta incómoda casa de cuatro miserables cuartuchos!—, exclamó furiosa. Mas, calló inmediatamente, asustada. Había proferido una interjección injusta, que era como agraviar la memoria del difunto. Y no cabía duda que así fuera, puesto que el porta-retrato acababa de romperse ante la leve presión que hizo al inclinarse. Entonces, también, como por un écran de cine, pasó por su mente la historia de sus primeros años en la Capital; la buhardilla que habitó, por largo tiempo, en un callejón del Rímac, entre riñas y chismes cotidianos, en medio de la suciedad y la pobreza colectivas.

Allí, en el callejón de un solo caño y en un solo cuarto que servía de dormitorio, sala, comedor y cocina, vinieron al mundo sus hijas, estas sus queridas "desgracias en serie", como las llamaba su padre en ratos de cólera o beodez. "¿Por qué las tratas así, a tan lindas criaturas?— recordó que protestaba, casi llorosa.— ¿Yo ten-

# LA SOLTERONA

por Rubén SUELDO GUEVARA



ahora que examinaba las cosas apoyada en el alféizar de la ventana, contemplando de paso, el raudito tránsito de automóviles, había llegado al convencimiento, sincero y doloroso, de que Carmela era su víctima. Tarde comprendía que llevó a extremos sus cuidados y celos por preservar la de las tentaciones de la carne a fin de que tuviera un matrimonio feliz, pues con el correr de los años no sólo destruyó la natural inclinación de su hija por la compañía de los muchachos de la barriada, sino, y esto era lo grave, había terminado por recluírse voluntariamente en la casa, y apenas asomaba a la puerta, en las mañanas, a comprar pan al vendedor casero. Y con razón ya le habían puesto en la Unidad Vecinal el mote de "La Beata", y hasta los palomillas se burlaban dejando en la puerta y en las paredes inscripciones y dibujos obscenos.

Se apartó de la ventana y sus ojos se posaron luego en un pequeño porta-retrato de vidrio, colocado sobre la mesita de centro. Lo levantó y se puso a contemplarlo. Allí estaba él, detenido en el tiempo, con la frescura de su juventud, tal como lo conociera allá, en su lejano pueblo.

—Rafael... Rafael... Perdóname por esta locura— dijo como platicando con la fotografía—, tanto he cambiado desde que nos conocimos. ¿Recuerdas? Te vi por primera vez en la escuelita donde yo trabajaba como maestra. Tu pinta, con uniforme nuevo y con botas negras y relucientes; tu modo de hablar, en que a propósito reemplazabas la elle por la ye, y

go la culpa de darte hijas mujeres?" El, casi siempre respondía lo mismo: "Ya te vas a poner a chillar, serrana de... mejor me largo"; y volviendo a enfundarse la polaca abandonaba el cuarto, encaminándose al billar o a la cantina del japonés.

Ella quedaba con lágrimas a flor de ojos, convencida, eso sí, de que esas explosiones de mal carácter en su marido se originaban, casi siempre, por la promiscuidad en que estaban viviendo. Y no era para menos: ¡cinco personas como apretadas entre las paredes de una habitación húmeda!

En una de esas riñas, en que se había largado no a la cantina, sino a prestar servicio en El Porvenir, Rafael no retornó. Se había ido por una eternidad, como quien va a la tienda de la esquina. Ella se enteró al día siguiente cuando los periódicos publicaron la noticia de que el cabo Rafael Méndez fue cobardemente chaveteado por "Chaira" y su pandilla de hampones, a quienes sorprendió asaltando a un comerciante provinciano en los alrededores de un lenocinio. El montepío y el departamento en la Unidad Vecinal habían venido luego, a cambio de su viudez.

—¡Mámi...! ¡Mámiiii! ¿Qué haces allí, plantada como una estatua?— Sus hijas irrumpieron en la sala-comedor, de regreso de la calle.— ¡Todavía queda mucho por hacer y ya van a presentarse nuestros invitados!

Aun no había empezado la fiesta, organizada aparentemente para festejar el cumpleaños de Carmela, y, sin embargo,

ella, doña Cleofé, luchaba por canalizar sus sentimientos y emociones frente a eso que ahora se le antojaba una costumbre ajena a su espíritu. Reflexionaba. Tal vez hubiera sido más efectivo haber tentado a la suerte con una polla en la carrera de caballos del domingo; o quién, sabe, un huachito de la lotería hubiera redimido, de manera más honesta, la soltería de su hija. Estaba arrepentida de esta fiesta en la que arriesgaba el honor de la familia y costaba más de lo que sus ahorros lo permitían. Ah, si hubiera sido posible evitarla de alguna manera...

\* \* \*

Entrada la noche, el departamento se convirtió en un hormiguero de música, de murmullos y de trajín. El tocadiscos expandía a todo volumen los aires populares en boga. Las parejas jóvenes bailaban, mientras que los adultos, formando pequeños grupos, bebían y discutían de política.

Carmela, Alicia y Esther participaban, asimismo, del jolgorio, bajo las miradas vigilantes de la madre.

Doña Cleofé llamó a una de ellas cuando terminó de bailar.

—Niña, ¿conoces bien a esos tres tipos?

—¿A cuáles, mámi?

—A esos que cargosean a Carmela.

—Sí, mámi—, contestó Esther, agregando:— Ese altazo, que se encuentra de espaldas a la ventana, es el engreído de un capi. El otro es el sobrino de un administrador de banco.

—¿Y ése, quién es?— interrumpió.

—¿Cuál?

—El chatito y pelucón.

—Ah— contestó sonriente—, es hijo de un hacendado de la sierra.

—Parece buena gente, ¿no?

—Yes, mámi. Es un trome, amigo mío y de Alicia.

—Entonces, dile a Carmela que le dé más bola al serruchito; y ustedes háganle la buena...

Cuando se retiró la muchacha el rubor encendió su rostro. Acababa de hacer una recomendación vergonzosa. ¡Estaba sirviendo de alcahueta a sus propias hijas! Y esta certeza la desesperó. Iba a refugiarse en el baño, a llorar, mas en eso atrajo su atención un extraño, que bailaba con entusiasmo y consumía vorazmente cuanto se le ponía a su alcance.

Apenas calló la música se le acercó portando un plato en la mano.

—¿No quiere servirse estas alitas de gallina?— le preguntó con sorna.

—Muchas gracias, madán. Prefiero la pechuguita, si no es molestia.

—¿No le basta la pechuga que usted se maneja?

—Oiga, me está ofendiendo. No sabe con quién se mete—, reprochó el extraño.

—Y usted no sabe dónde se ha metido. ¡Insolente! ¡Hueleguiso!

Se armó el escándalo; pero intervinieron los circunstantes, expulsando al intruso.

\* \* \*

Cuando despertó la viuda, ya anocheecía. La fiesta había durado hasta la madrugada.

—¿Y Carmela?— preguntó, mientras se llevaba las manos a la cabeza.

—No está mámi!— contestaron alarmadas las muchachas.

—¿Cómo?— Se incorporó bruscamente de la cama.— ¿Y dónde está?

(Concluye en la pág. 7)



# El arte inca: fundamento de la Escuela Cuzqueña

por Emilio MENDIZABAL LOSACK

El arte imperial respondía a las exigencias de la nobleza inca, mas, los patronos que lo regulaban no estaban determinados necesariamente por esta función.

Es casi seguro que los incas designaron su pintura con el término *qellqa*. Los testimonios escritos que atestiguan la existencia de estas *qellqa* son bastante escasos y vagos.

El Inca Garcilaso, príncipe de nuestros historiadores, se refiere a pinturas que ordenó realizar Tupaq Yupanqui; el Licenciado Polo de Ondegardo habla de "antiquísimas pinturas" y Waman Poma, al tratar de las ordenanzas de Tupaq Yupanqui, hace mención de los "artífices que pintan en paredes, en quiro y en mate". El cuzqueño Cristóbal de Molina, en su "Relación de Fábulas" y "Ritos de los Incas", y Pedro Sarmiento, en su "Historia Indica", son más explícitos; uno y otro refieren la existencia de tablas pintadas, que se encontraban en la "Casa del Sol" denominada *Poqoy Cancha*, en el camino a Pukín, en Cuzco. Estas pinturas, dicen los citados cronistas, relataban la historia oficial del Imperio, esto es, su función estaba regulada por los intereses de la nobleza cuzqueña.

Molina, que como se sabe, tuvo como informantes a viejos indígenas que habían vivido bajo el gobierno incaico, señala que en estas tablas estaba pintada, "por sus figuras", la biografía de cada soberano y, también, el mito del diluvio universal; Sarmiento de Gamboa, por su parte, señala que "las tales tablas, que guarnecidas de oro estaban", se encontraban como los libros en las librerías de Europa.

Ambos cronistas, como se ve, insisten en el carácter documental de esas pinturas, mas, no proporcionan mayores detalles acerca del estilo, la técnica, los colores empleados y demás datos de interés artístico. De acuerdo a Cobo, estas pinturas sobre tablas eran semejantes a los tapices que él había visto en Cuzco, dato, este, que las relaciona a las pinturas que, sobre tela, pintaron los artistas cuzqueños en 1562, por orden de Toledo.

El testimonio que sobre tales pinturas proporciona el notario Alvaro Ruiz de Navamuel y la carta que escribió a Felipe II el propio Virrey Toledo, constituyen no sólo referencias pertenecientes a la época histórica, sino documentos oficiales acerca de hechos comprobados y en los que la fantasía queda descartada del todo. Toledo señala que las pinturas de los cuatro famosos paños fueron realizadas por "los oficiales de la tierra", es decir, por pintores indígenas que, a treinta años de la conquista, conservaban la técnica y el oficio de arte inca. Aquí, son los documentos de los propios españoles los que desmienten la tesis, grata a los hispanistas, del colapso de la cultura indígena.

Toledo refiere que los "yndios pintores no tienen la curiosidad de los de allá", esto es, que los pintores indígenas no poseían el talento o la habilidad artística de los peninsulares. Tal opinión responde al juicio de gusto del virrey que, por cierto, no estaba capacitado para enjuiciar críticamente un arte que no entendía y que, posiblemente, ni siquiera trató de entender.

La carencia de ejemplares de pintura inca se explica no solamente porque, es-

tando las tablas guardecidas de oro, fueron presa de la codicia española, sino además, por el deliberado propósito de éstos, en destruirlas. Existe, en efecto, la mención a la orden dictada por Toledo para hacer destruir los libros de historia del Perú. No se hace mayor especificación acerca de tales libros pero se comprende que la orden afectaba las *qellqa* que, por describir la historia oficial inca no fueron consideradas pinturas, sino libros. La asociación hecha por Sarmiento entre las pinturas y los libros es clara. Y no puede suponerse que en la orden dictada por Toledo se comprendía las obras de los cronistas españoles porque, como ha señalado Porras Barrenechea, "la crónica se traslada a Indias por mandato real". Entonces, mal podía el virrey contradecir la orden de la autoridad que representaba.

La destrucción de las *qellqa* incaicas no impide que, con el auxilio de las ciencias etnológicas pueda descubrirse la pintura inca allí donde hasta ahora no se ha visto más que una originalidad imposible de explicar racionalmente.

La etnología, particularmente por los estudios realizados por ese gran investigador que fue Franz Boas, ha demostrado que "la técnica de los oficios artísticos tiende a elaborarse lentamente, a través de generaciones sucesivas que se transmiten los secretos y fijan las normas".

Los dibujos de Waman Poma en la "Nueva Cronica y Buen Gobierno" se explican, así, por el arte inca. De acuerdo a las investigaciones de un historiador de la seriedad de Porras Barrenechea, Waman Poma "creció y se educó en el Cuzco y en Huamanga". En la ciudad inca Waman Poma no sólo debió ver las *qellqa* incas

sino, además, debió aprender la técnica de los *qellqa-camayoc* imperiales. Como se comprueba en su crónica, todos los primeros recuerdos personales de Waman Poma corresponden al 1570, poco más o menos la época de Toledo, en la que, está demostrado, vivían los "oficiales de la tierra".

El supuesto lo confirman indirectamente, es cierto, el propio Waman Poma que, al referirse a los incas, las coyas, los personajes de la corte imperial, lo hace objetivamente con el auxilio de pinturas. Waman Poma, en verdad, en su manuscrito describe pinturas que reproduce fragmentariamente en sus dibujos. De ningún otro modo que no fuese teniendo presentes las *qellqa* Waman Poma podía indicar, para cada inca, los colores de sus vestimentas. La palabra escrita, además, desempeña en su *Coronica*, la función que la explicación verbal del amauta tenía en las *qellqa*. Sarmiento de Gamboa ha indicado, en efecto, que los amautas "declaraban" unas pinturas de *Poqoy Cancha*.

Por otra parte, uno de los personajes del cuadro colonial cuzqueño conocido con el nombre de "Los cuatro anacoretas", perteneciente a una colección adquirida por el gobierno y que se exhibe actualmente en el Museo de Arte, en Lima, presenta una notable semejanza con uno de los dibujos en que Waman Poma se refiere a los cuatro periodos de la prehistoria incaica. La similitud es tanto más extraordinaria cuanto que el anónimo autor del lienzo en mención no podía conocer los dibujos del manuscrito wamantino. Ambos autores demuestran, por consiguiente, participar de la misma tradición artística y conocer un patrón formal del que, en este caso concreto, derivan sus figuras.

Sin embargo, la expresión de arte más próxima a la *qellqa* la constituye el lienzo de la degollación del cuzqueño Apu Atau Wallpa Inca, existente en la pinacoteca del Museo de Arqueología de la Universidad del Cuzco.

Respecto a este lienzo Luis E. Valcárcel ha escrito: "No puede dudarse que su autor es un indio y que el cuadro debió ser pintado entre fines del XVI y principios del XVII. Su correlativo en literatura sería Santa Cruz Pachacuti Salkamaywa".

Dos aspectos importantes relacionan esta pintura con la *Coronica* wamantina: el pintor y el cronista participan de la tradi-

ción según la cual Apu Atau Wallpa Inca fue degollado y no ahorcado por garrote según refieren sus verdugos. Uno y otro indígena, además, recurren a la palabra escrita para explicar las representaciones plásticas, pero mientras el cronista se extiende en el comentario, si bien subordinándolo al dibujo, el pintor cuzqueño anota apenas unos cuantos nombres: el primero sabe que nadie podrá explicar en la corte española su crónica-memorial; el segundo, en cambio, sabe que no faltará quien "declare" el hecho histórico contenido en el lienzo.

También en este caso se ve que ambos autores participan de la misma cultura y el hecho de usar un elemento europeo, el alfabeto fonético, no disminuye en nada su carácter indígena, sino, ni siquiera ese elemento ha podido desplazar, hasta ese momento, su equivalente: la *qellqa*.

En los lienzos "La degollación de Atau Wallpa" y "Los cuatro anacoretas" se ve cómo es la pintura inca la que determina el estilo colonial cuzqueño. "El poder de control de un estilo fuerte y tradicional es sorprendente", ha señalado Boas. Es así como ya muy tarde, casi al siglo y medio de producida la conquista, y sólo en casos que pueden considerarse de excepción, algunos pintores como Qespe T'ito demuestran haber aprendido la técnica europea de pintura, y estar familiarizados con los estilos italianizantes derivados del renacimiento.

Todos los pintores cuzqueños que como Qespe T'ito son identificables por sus obras y por sus nombres pertenecen a un período tardío. Marcos de Rivera, Juan Espinoza de los Monteros, Lorenzo Sánchez, Basilio Santa Cruz, Juan Zapata, indígenas muchos de ellos pese a sus apellidos, trabajaban en los años comprendidos entre el 1670 y 1690. Todos ellos están bastante aculturados a los patrones occidentales y artísticamente alejados del hieratismo de la gran pintura anónima y popular que, derivando del arte inca, conduce a la pintura folk del siglo pasado y cuyo epígonos lo constituye la *pintura de chichería* de nuestros días.

Este arte anónimo y popular no se explica por la pintura española sino por la *qellqa* inca.

Si bien es cierto que desde los primeros años de la colonia llegaron numerosos pintores europeos y que algunos de ellos se establecieron en la antigua capital inca, no es menos cierto que los pintores indígenas desconocieron, por lo regular, la técnica europea de la pintura. Como lo demuestra aun un examen superficial de numerosos cuadros, telas y tablas casi siempre están deficientemente preparados para servir de soporte a los procedimientos pictóricos europeos; la mezcla de procedimientos como el del temple y el del óleo, empleando este vehículo como si fuese pintura de laca, si bien recuerda viejas técnicas flamencas, demuestra, también, que los principios artesanales de la pintura occidental no eran conocidos. El mismo empleo del llamado *bold de Armenia*, en la preparación de los lienzos, y la técnica de las veladuras, están bien lejos a todo cuanto se hacía en Europa en esos mismos siglos.

En 1712, Frezier, en su "Relation de Voyage a la Mer du Sud", decía que en las casas del corregimiento de Arica "por todo tapiz no se vé más que un gran número de pésimos cuadros que pintan los indios del Cuzco".

Esta opinión se corroboraría con la que el visitador le expresara a Bustamante Carlos Inca: "Los dos primeros oficios, de pintor y escultor, son para los paisanos de Ud. los más socorridos, porque no falta gente de mal gusto que se aplique a lo más barato. Los pintores tienen pronto socorro, como asimismo los escultores, que unos y otros se aplican a las imágenes sabiendo formar bien un cerquillo y una corona, con otros signos apetecibles y claros, como su ropaje talar, sacan a la plaza a todos los patriarcas y santos de las religiones, poniéndoles al pie sus nombres y apellidos. Su mayor dificultad es el retrato de los seres vivientes, tanto racionales como irracionales, pero en pintando al gran turco y algún animal de la India, cumplen con los ignorantes, en poniéndole su nombre al margen, en lugar de linterna".

Que Bustamante Carlos Inca haya sido el seudónimo de Antonio Carrión de la Bandera, como sostienen unos, o que haya sido el Calixto de San José Túpaq Inca,



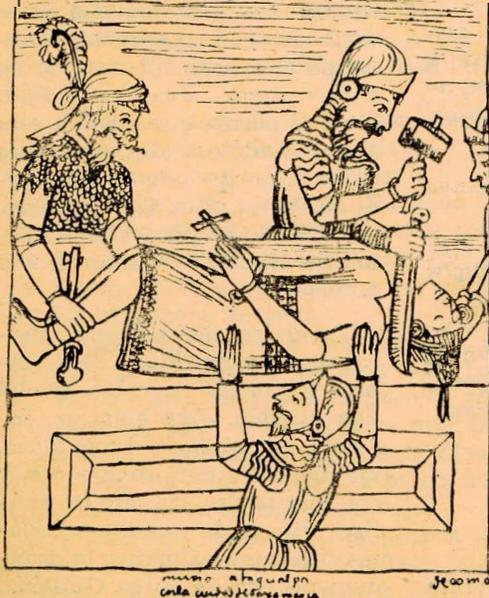
de acuerdo con Augusto Tamayo Vargas, no tiene mayor importancia para el caso pues que, fuese opinión de Carrión de la Bandera, o del Visitador, refleja el juicio de un europeo.

Del testimonio de Frezier y del de Bustamante Carlos Inca resalta que los pintores del Cuzco han sido principalmente indígenas y, que la tradición inca de producir sobre patrones que contenían y limitaban la fantasía individual, persistían a lo largo de la Colonia. La solución del anónimo de "La degollación de Atau Wallpa" y del propio Waman Poma, solución impuesta asimismo por los patrones artísticos incas, de "declarar" las pinturas, persistía igualmente. Todo ello, contrario a los juicios de gusto europeos, provocaba una opinión negativa, como ya lo había provocado en Toledo.

Estos pintores anónimos no son, como se ha dicho, carentes de imaginación y de capacidad creadora, no son mediocres tampoco. Ellos continuaron la tradición cultural indígena representando una rebelión triunfante frente al conquistador y su cultura.

(Foto Guillén)

## CONQUISTA CORTALELACAVESAA ATAGVALDAJINGA VMATACVCHV



soleándose, dándose,  
todo actual —me enamora,  
errante en el verano  
un aroma presiento,  
que me regalará  
su calidad: lo ajeno.

Lo tan ajeno que es  
allá en sí mismo; ¡Dádiva  
de un mundo irremplazable  
voy por él a mi alma!

Así, el mundo poético de Guillén es compacto, redondo, uno, perdurable y gozosamente existente. La vida interior y la realidad externa se unen y explican y apoyan mutuamente. Casaldüero lo dice muy exactamente al comentar la décima "Jardín que fue de Don Pedro":

Como es primavera y cabe  
toda aquí... Para que, libre  
la majestad del sol, vibre  
celeste pero ya suave,  
o para entrever la clave  
de una eternidad afín,  
el naranjo y el jazmín  
con el agua y con el muro  
funden lo vivo y lo puro:  
las salas de este jardín.

Casaldüero comentaba: "Sin nada anecdótico ni sentimental ni subjetivo, se apodera Guillén de una realidad estrictamente particular.... Sobriedad y plenitud, el poeta utiliza cada objeto por completo. No deja el menor desperdicio. No toma esta nota del naranjo y aquella del jazmín o del agua o del muro, rechazando todo lo demás que no le hace falta, no.

Naranjo, y jazmín, agua y muro entran en la poesía en su totalidad, hasta tal punto "depende" Guillén de la realidad. La realidad, así, queda aclarada, existencializada. Sin nada pintoresco, circunstancial, un jardín de Sevilla para siempre: cuatro elementos que funden dos notas esenciales y crean ese espacio lleno de color y de suavidad y brisa, de historia hecha luz— las salas de este jardín".

El mundo de *Cántico* es un mundo ordenado, preciso, bien hecho. El mundo de "Beato Sillón":

Todo corto momento es paso  
(largo,  
que doy a mi pesar en tal jor-  
(nada,  
pues parado y durmiendo siem-  
(pre aguijo.

Breve suspiro, y último, y  
(amargo,  
es la muerte forzosa y heredada;  
mas si es ley, y no pena, ¿qué  
(me aflijo?

(F. Quevedo).

## MUERTE A LO LEJOS

(Je soutenais L'eclat de  
la mort totute pure.

Paul Valéry)

Alguna vez me angustia una  
(certeza,

y ante mí se estremece mi  
(futuro.  
Acechándole está de pronto un  
(muro  
Del arrabal final en que tro-  
(pieza.

La luz del campo. ¿Más habrá  
(tristeza  
Si la desnuda el sol? No, no hay  
(apuro

Todavía. Lo urgente es el  
(maduro  
Fruto. La mano ya le descortez.

...Y un día entre los días el  
(más triste  
Será. Tenderse deberá la mano  
Sin afán. Y acatando el in-  
(minente.

Poder, diré— sin lágrimas:  
(embiste,  
Justa fatalidad. El muro cano  
Va a imponerme su ley, no su  
(accidente.  
(Jorge Guillén)

La semejanza de los versos finales me parece indudable. Pero hay en Quevedo una amargura barroca que no existe en Guillén. El estoicismo de Jorge Guillén es más sereno, más diáfano, más puro.

Una observación más acerca del contenido de *Cántico*. Aparte de las notas emocionales reveladas por múltiples rasgos estilísticos, esta poesía alcanza zonas profundísimas del sentimiento. Pocas veces, por ejemplo, en la poesía española, pocas veces en la poesía universal, se ha dado una imagen tan bella y tan intensa del amor como en los 4 versos de *Amor Dormido*:

Dormías, los brazos me tendis-  
(te y por sorpresa  
rodeaste mi insomnio, ¿aparta-  
(bas así  
la noche desvelada, bajo la lu-  
(na presa?  
Tu soñar me envolvía, soñado  
(me sentí.

La poesía de *Cántico*, es una poesía de perfección y plenitud. Poesía del ser, pero del ser en el mundo. No es una poesía de evasión. Sobrepassa el dolor y el caos terrestres, pero no los ignora. Valgan de ejemplo estos versos:

Amanece  
turbio.  
¿Todo resurge en suburbio,  
en un martes, en un trece?

Puerta de vinos. Tan pobre,  
sorprendida  
por la vida!  
Sonará ya el retintín  
de algún cobre  
sobre  
tanta lámina de zinc,  
que al madrugador conforta.  
No es tan corta  
para un hombre esa jornada  
de lucha contra la nada!

.....  
Con una luz casi fea,  
el sol— triste  
de afrontar una jornada

tan burlada—  
principia mal su tarea.

Sin embargo, en *Cántico* el poeta se defiende tenazmente del dolor:

He sufrido. No importa.  
Ni amargura ni queja.  
Entre salud y amor  
gire y zumbe el planeta.

Desemboqué en lo alto.  
Vida regala vida,  
ímpetu de ascensión.  
Ventura es siempre cima.  
La luz, que nunca sufre,  
me guía bien. Dependo,  
humilde, fiel, desnudo,  
de la tierra y el cielo.

Pero en los últimos años Guillén ha abandonado su clásico y sereno estoicismo, su cántico jubiloso. *Clamor* es el libro que actualmente trabaja y del que ha publicado dos partes (*Mare-mágnum* y *Vivienda* y otros poemas). Esta su nueva obra se diferencia notoriamente y en muchos aspectos, de su obra anterior. La forma ceñida se quiebra y el contenido es más áspero y vibrante. Guillén ha ingresado a un mundo doloroso y eaótico, refleja del mundo que todos vivimos ahora.

## DOLOR TRAS DOLOR

La alarma, tanta alarma.  
Y un dolor invasor ocupa el  
(ámbito  
de la calle, del hombre.

Suena, suena el lamento y no  
(concluye  
jamás.

Lamentándose cruza quien pa-  
(dece  
dolor,  
un dolor siempre injusto,  
aplicado con saña  
— absurda saña y seña del  
(azar —  
a destruir el ser y su entresijo  
de afirmación divina.

Y el dolor va aguzando  
sus bestias,  
y entre garras y babas repug-  
(nantes  
descompone, deforma,  
reduce a torvo apoyo de la crisis

Dolor y humillación  
del cuerpo del enfermo y con  
(escándalo  
se le derrumban muchos equi-  
(librios.

Dolores y dolores  
pérfidos, eficaces desde minas  
remotas,  
o de repente brutos,  
bajo las armas de unos enemigos  
que serán victoriosos.  
Dolor en esa pulpa  
de nuevo mancha derramada,  
(mirra,  
dolor y su aguijón inquisitivo,  
su fijeza perversa,  
dolor hasta locura.

.....  
Dolor de quien persigue  
sufriendo con su víctima.  
Y la cólera estalla vanamente

contra visible muro:  
La reserva del misero perdido  
refugiado muy lejos,  
allende las torturas.

.....  
Campo de humillación,  
de concentrada humillación, de  
(agravio  
completo  
contra la carne, contra la per-  
(sona.  
Se ahincan las agujas, las in-  
(jurias  
planeando una extrema  
degradación del alma en su  
(retiro.

Clamor en el silencio  
de los más miserables.

Nada, nada: ni mano en servi-  
(dumbre  
ni ofrecido sudor.  
Pan es sólo mendrugo.  
Lecho es sólo intemperie sobre  
(losa  
nocturnas de arrabal.  
Borrando sus contornos de  
(aquel orbe  
retrae forma y dádiva.

Realidad, no, materia  
de anulación, de asfixia  
para el pobre, solemne,  
gusano ya en andrajos con gu-  
(sanos.

De ese amontonamiento  
se levantan miradas. ¡Ay! Per-  
(foran  
todos los paraísos.

No hay surtidor más alto  
que la gran injusticia: funde  
(estrellas  
Apaga los destellos más felices.

Sí, Guillén no se equivoca: la  
injusticia fundirá las estrellas  
de este mundo desquiciado y  
triste.

Para terminar quiero contarles una pequeña anécdota pedagógica. Hace tres años dicté en la recordada Escuela Normal Superior de La Cantuta un curso de Castellano en el Tercer año de Instrucción Secundaria Técnica. Eran mis alumnos, niños de 14 y 15 años, vírgenes, además de toda lectura literaria. Para estos alumnos preparé, con mi amigo el Profesor Guillermo Daly, una pequeña antología de poesía española contemporánea que fui leyendo en varias clases sucesivas. Pues bien, el poema que gustó a esos alumnos adolescentes, casi niños todavía, no fue uno de Bécquer, ni de Darío, ni de García Lorca, ni de Pablo Neruda. Fue el poema de Guillén: "Amor a una mañana".

Ya al leer los primeros versos sentí un murmullo de asombro, y cuando terminé estalló una ovación. Este aplauso infantil, entusiasta y espontáneo, me demostró definitivamente, y con más perfección que los análisis críticos de Casaldüero. Dámaso Alonso o Curtius, la grandeza poética de Jorge Guillén.

# LA REALIDAD EN LAS NARRACIONES DE RIBEYRO

por J. BARQUERO

"En el fondo de toda pintura realista hay un no-conformismo y como el germen de una crítica".

JULIO RAMON RIBEYRO.

"...la visión valiente e imparcial de la realidad compensa muy a menudo los defectos de la concepción ideológica".

GEORGE LUKACS.

## I. Proceso de creación

En el panorama de la nueva literatura peruana, Julio Ramón Ribeyro (1) ocupa, sin discusión, un lugar sobresaliente. Lo avalora no sólo su extraordinario conocimiento y dominio del arte de narrar, su penetración crítica y su lenguaje brioso, emotivo y poético, sino también la continuidad de su producción — hecho este último que importa tener muy en cuenta en un país donde se escribe tan poco y donde los escritores suelen jubilarse con uno o dos libros y, cuando más, con tres. Y lo prueba, más allá de nuestras fronteras, su inclusión en autorizadas antologías del cuento hispanoamericano y la traducción reciente de sus creaciones a los idiomas francés y alemán. Y lo ratifica, en fin, el premio nacional de novela que se le acaba de conceder.

El periodo de producción de Ribeyro es relativamente corto. Empezó a publicar el año 1951, en las revistas *Letras Peruanas*, *Realidad* y en el Suplemento Dominical de *El Comercio*. Las primeras composiciones, caracterizadas por sus situaciones absurdas, personajes inverosímiles y atmósfera enrarecida, denunciaron, al punto, su procedencia kafkiana. Posteriormente el autor, con gran espíritu autocrítico, tuvo el acierto de abandonar tan extraño y difícil modelo. Para captar, más bien, con ojos pro-

pios, experiencia viva y arte personal, nuestra realidad inmediata. Puede considerarse, por esto último, lo mismo que a Enrique Congrains Martín, como el nuevo intérprete de la vida urbana y capitalina, sobre todo en su aspecto popular, después de los ensayos interrumpidos de José Diez Canseco.

*Los gallinazos sin plumas* (1955), su primer libro, no incorpora ninguna de las iniciales composiciones fantásticas. En cambio, sí trae un par el segundo libro, *Cuentos de circunstancias* (1958).

Las facultades narrativas de Ribeyro, por cierto, no se reservan únicamente al género corto. También ha escrito una novela, *Crónica de San Gabriel*, publicada en 1960; y una obra de teatro, *Santiago el pajarero*, que se estrenó, con notable éxito, el mismo año. Sabemos que tiene, además, por publicar un libro de cuentos y, en preparación, otra novela.

Ateniéndonos sólo a lo publicado —obra ya fecunda y valiosa— intentaremos, en este artículo, examinar, brevemente, la manera como el autor ve y representa la realidad (2).

## II. Lo evocativo

Los cuentos de Ribeyro se distinguen por la variedad de sus temas, técnicas y estilos. Como Maupassant gusta explorar el al-

alegría. Podía ser su hija. Presurosa salió a abrir.

—Buenos días, señora.

Era el panadero casero. Su triciclo, con el cajón pintado de blanco, estaba estacionado al filo de la vereda.

—¡Ah, eres tú!— contestó decepcionada—; no necesito pan.— Y diciendo esto cerró la puerta violentamente.

Pero los golpecitos volvieron a escucharse con insistencia.

—¡Qué pasa!— tronó la viuda, asomando de nuevo a la puerta.— ¿No entiendes, cholo bruto, que no quiero pan?

—Señora...— titubeó el mozo—, es que traigo noticias de la señorita.

Con agilidad impropia de sus años, doña Cleofé se le echó encima, y cogiéndolo por el saco lo metió, casi a rastras, a la sala-comedor.

—¿Dónde está mi hija?— interrogó. Su voz estremecida, semejava un aullido.

El muchacho, sorprendentemente rodeado

—No sabemos. Al despertar nosotras, hace como una hora, no estaba aquí.

Una conmoción la sacudió con la fuerza de una descarga eléctrica. Aturdida, ordenó:

—¡Vayan a buscarla! Debe estar donde los vecinos. Y cuidado con tardarse. Ojalá no sea nada malo. ¡Dios mío!

Pero Carmela no apareció. En vano la policía emprendió una batida por si se tratara de un crimen o de un plagio. Inclusive detuvo como sospechosos a varios de los concurrentes a la fiesta.

Días después, la viuda terminó por abandonar la pesquisa, y no salir a la calle. Estaba aplastada por la pena y por la vergüenza, pues comenzaron a circular comentarios risueños en torno a la desaparición de "La Beata". Se pasaba las horas llorando e increpando a sus hijas.

Una mañana, temprano, golpearon la puerta. Doña Cleofé sintió, entonces, algo así como una corazonada que la llenó de



Julio Ramón Ribeyro

ma de diversos hombres y elegir las situaciones más contrarias. Y como los narradores contemporáneos, febrilmente entregados a toda suerte de experimentos literarios, él también se inclina a descubrir nuevas fórmulas expresivas, inéditos procedimientos y modos más aptos y eficaces de composición; pero sin llegar jamás a romper los elementos constitutivos y esenciales del cuento, defecto que debe objetarse a algunos autores últimos. Sabe, pues, combinar la novedad con la tradición.

por las tres mujeres que gesticulaban como histéricas, sintió miedo, y no atinaba qué hacer. Estrujando entre las manos su gorra, permanecía estático, mudo.

—Por favor, danos noticias de mi beata, quiero decir de mi Carmelita—, suplicó la viuda, poniéndose a llorar a gritos.— Te voy a dar una buena gratificación. Sí, ¡una buena recompensa!

—Cholito lindo—, urgían por su parte Alicia y Esther— ¿dónde está nuestra hermana? Te vamos a pagar bien, como dice mamá. ¡Habla!

El panaderito, aturdido por los sacudones y el griterío, miró angustiosamente la puerta, y cayendo de rodillas exclamó:

—¡La tengo en mi cuarto, desde hace una semana! ¡Perdón... perdón... mamacitas!

(De CIUDAD COTIDIANA, libro de cuentos, en prensa)

En esta variedad de narraciones (con excepción de "La insignia" y "Doblaje", cuentos imaginativos; y el monólogo dramático "Explicaciones a un cabo de servicio"), podemos advertir hasta tres modos de configurar la realidad: el evocativo, el sentimental-sugerente y el crítico. Las piezas que representan el primer modo están todas reunidas en el segundo volumen. Las particulariza el recordar de la niñez en tono autobiográfico, el uso de la primera persona narrativa y la propensión hacia lo extraño, lo enigmático y lo fúnebre. Nos hace pensar, a veces, en el mundo infantil de Dickens, con sus penurias, sus sueños y sus ilusiones melladas. No faltan, por lo demás, las desbarazadas referencias a los antagonismos de clases, como en el siguiente pasaje, donde el autor se sitúa en la capa media social:

Nuestro barrio era, en realidad, como una pequeña aldea y las rivalidades de clase eran notorias. Había la gente del corralón, la gente del callejón, la gente de la quinta, la gente del chalet, la gente del palacete. Cada cual tenía su grupo, sus costumbres, su manera de vestir. Las distancias se guardaban estrictamente y ni aun en la época de los Carnavales se perdía la noción de las jerarquías. Nosotros nos enfurecíamos cuando los negros mojaban a nuestras hermanas, así como los niños que usaban escarpines e iban a misa en automóvil se ponían pálidos cuando les arrojábamos un globo con anilina (CC., p. 66).

En "Los arenques" cuenta la amargura del niño que ocultamente anhela ser pronto mayor de edad para desquitarse de las humillaciones que los adultos le infieren. La historia de una venganza refinada y cruel en "Scorpio". "Los eucaliptos" y "Página de un diario" no son propiamente cuentos. Carecen de historia y de trama. La forma de narrar es semejante al de las memorias. Nos parece el mejor ejemplo "Los eucaliptos", admirable reconstrucción poética del barrio, por donde desfilan el viejo caserón abandonado, la huaca "cargada de misterio", las calles "tenebrosas", la playa, la criada Matilde, el loco Saavedra y don Santos, "un hombre enigmático". Como "genios tutelares" del lugar y como testigos mudos de los cambios y transformaciones que van de la niñez a la adolescencia, asoman allí los eucaliptos: "Nosotros —relata el autor— habíamos crecido, habíamos ido descubriendo en estos árboles nuevas significaciones, le habíamos dado nuevos usos... Ya no nos trepábamos a sus ramas ni jugábamos a los escondidos tras sus troncos, pero hubo una época de perversidad en que espíabamos su copa con la honda tendida para abatir a las tórtolas. Más tarde, nos dimos cita bajo su sombra y grabamos en sus cortezas nuestros primeros corazones" (CC., p., 70). Es una prosa que está cargada de intensa melancolía y de añoranza. Y mucho más en la parte final que traduce la nostalgia de todo lo que el tiempo y el progreso destruyen o alejan:

La ciudad progresó. Pero nuestra calle perdió su sombra, su paz, su poesía. Nuestros ojos tardaron mucho en acostumbrarse a ese nuevo pedazo de cielo descubierto, a esa larga pared blanca que orillaba toda la calle como una pared de cementerio. Nuevos niños vinieron y armaron sus juegos en la calle triste. Ellos eran felices porque lo ignoraban todo. No podían comprender por qué nosotros, a veces, en la puerta de la casa, encendíamos un cigarrillo y quedábamos mirando al aire, pensativos (CC., p. 71).

"Página de un diario" nos muestra, desde el punto de vista todavía confuso de un niño, la profunda mentira que hay en el corazón de los hombres. La manera cómo fingen, engañan y teatralizan, cómo tienen "una máscara apropiada para cada ocasión" (CC., p. 24). Este tema — que podemos re-

conocer como la *meschera* pirandelliana — lo volveremos a encontrar, más adelante, en la novela. En "La botella de chicha", por último, más que la pintura psicológica, el autor se propone simplemente la construcción de un cuento de intriga y *suspense*.

### III. Patetismo, sugerencia e interioridad

Después de las narraciones de tono autobiográfico y evocativo, otro gran número de cuentos enfoca el tema de las clases oprimidas, pero no precisamente el sector obrero. Tratan, por lo general, de artesanos, sirvientes, desocupados, hombres de las capas medias y de los "bajos fondos". La actitud del autor con respecto a ellos (en particular, el colchonero, la lavandera, la sirvienta) es seria y grave. No acepta la vieja norma estilística de pintar a los hombres humildes en forma cómica, grotesca y vulgar (3). Nos da, por el contrario, una concepción problemática, noble y casi elevada. Otra cosa es cuando presenta figuras de las clases dominantes: a éstas las disminuye y caricaturiza. ¿No hay aquí una demostración de simpatía por los primeros y de desprecio por las últimas? Máximo Gorki ha dicho de Chéjov que "es el trovador de las realidades descoloridas, el triste cantor de las penas y sufrimientos de las gentes miserables" (4). Cabría expresar algo parecido de nuestro escritor. Ribeyro busca, sobre todo, lo doliente, lo patético y lo dramático. Se interesa por las penurias, las insatisfacciones y los sueños de sus criaturas. Nos proyecta así la realidad en una dimensión estética emocional, lastimosa y subjetiva.

Acercas de los cuentos que aquí analizamos — pertenecientes en su totalidad a *Los gallinazos sin plumas*—, el autor ha escrito, en el Prólogo de este libro, que para él el cuento es un "fragmento" y no un "resumen" (p.9). Acorde con este principio quiere darnos sólo el "momento culminante" de una vida humana o de un acontecimiento. Sin embargo, no ocurre del todo así. De verdad, lo que el autor hace es invertir el orden temporal de exposición: en vez de contar la historia, *ab ovo*, en forma lineal y cronológica, la coge en una fase de ella, *in medias res*, y luego, por medio de asociaciones de ideas, remembranzas y monólogos va desenvolviendo los antecedentes. O sea que nos muestra la realidad en doble plano: el plano observado y el plano introspectivo: siendo este último el principal.

Los cuentos duran unas horas en el plano actual y abarcan, según los casos, semanas y meses en el plano evocado. Y se desarrollan casi siempre en un recinto cerrado. La técnica es monótona. Cierto es que Ribeyro no nos abruma con descripciones minuciosas del ambiente externo, según se apresura a advertirnos él mismo (GP., p. 9); pero nos obliga a asistir a tediosas exploraciones en los rincones del alma. Con la excepción de "Los gallinazos sin plumas", el narrador escarba tercamente en las intimidades de los personajes. No narra tanto los hechos que les ocurren como la manera en que estos hechos afectan su mundo interior.

En esto, desde luego, el autor no hace más que rendir tributo a la corriente idealista de la literatura actual. Aquella que, a falta de una concepción racional y coherente del mundo, parece condenada, como dice George Lukács, (5), a moverse entre dos extremos, igualmente irracionales: el llamado "objetivismo" y el subjetivismo. El "objetivismo" que se caracteriza por la mecánica reproducción de los hechos, por la eliminación de personaje e historia y por la

impersonalidad narrativa, que cultivan los nuevos autores franceses del "romans de l'homme absent", con claros antecedentes en los naturalistas norteamericanos. Y el subjetivismo que ha convertido a los personajes en seres excéntricos de caóticas cerebraciones, cultivado de preferencia por los escritores *beatnik*, influidos igualmente por Joyce, Woolf, etc.

Ribeyro no llega, naturalmente, a tales excesos, pero no por eso deja de hacer concesiones al irracionalismo. La técnica que emplea en estos cuentos no es la más apropiada para dar una visión total de la realidad. Aun aceptando que ella obedezca a las exigencias psicológicas de los personajes.

Los personajes que Ribeyro nos presenta, son, en efecto, hombres que están al margen de la producción social. Sus actividades económicas se desarrollan en forma individual y solitaria. Los agobia el trabajo embrutecedor de sus oficios, la miseria y el desamparo. Los mueven oscuros temores, sueños insatisfechos, anhelos inalcanzables. Son seres contemplativos, pacientes y fatalistas. No tienen confianza ni seguridad en nada. Más que vivir en el mundo, viven dentro de su "mundo" interior. "Como un escarabajo", se encogen y se enroscan dolorosamente sobre sí mismos. Se asemejan a aquel tipo de hombre burgués que tanto estudian hoy los psicólogos, en competencia con los novelistas: el introvertido de Jung, el subjetivo de Binet y el esquizotímico de Kretschmer.

"Los gallinazos sin plumas", ajeno a este tipo de narración interiorizada, por su forma de exposición lineal, externa y objetiva, podría tener gran interés. Describe la vida misérrima de un viejo y dos niños, sus nietos, que se alimentan de los restos alimenticios de los tachos de basura. Pero el autor habla de un mundo que desconoce e ignora. No tiene, por eso, seguridad sobre lo que refiere. De los recolectores de basura nos dice que se reúnen a trabajar "como a una especie de misteriosa consigna" (GP., p. 15) y que forman "una especie de organización clandestina" (GP., p. 16). Los diálogos, como en los demás cuentos, no corresponden al lenguaje oral y cotidiano; son estrictamente "literarios". El interés del cuento, aparte del áspero dramatismo a que da lugar la desesperada confrontación de los muchachos y el viejo, está, tal vez, en el cuadro que nos proporciona de una madrugada limeña. Este es el único cuento donde el autor se extiende en la descripción ambiental. Siempre con esa propensión a crear una atmósfera mágica y encantada en contraste con la miseria y sordidez de la vida *lumpen-proletaria*. Nos sirve, pues, para comprobar que, hasta en la representación de las más bajas zonas de la realidad, el autor es poetizante e ilusionista.

En los otros cuentos, es el recuerdo, siempre el *temps retrouvé*, lo que fluye como un río pertinaz, monótono y asfixiante. Ya es el colchonero, en "Interior L", quien vive agobiado por la miseria de su oficio y por la muerte de su mujer y de su hijo tuberculosos. Y que no hace más que recordar los breves días de diversión que le deparó el dinero habido como recompensa por el ultraje de su hija. "El recuerdo de sus días de gloria, surgiendo de cosas insignificantes, como el nombre de un bar o la silueta de una mujer — nos dice el narrador — lo habían acorralado en un camino sin atajos" (GP., p. 46). Ya es la lavandera que sueña con tener una tienda de verduras, cansada de soportar un aniquilante trabajo y de sobrellevar la carga de un marido borracho ("Mientras arde la vela"). Ya

es la sirvienta que, en medio del terror que le produce la espera del hombre que habrá de ser su protector, rememora su huida de la casa patronal y los días insoportables vividos allí ("La tela de araña"). Todos ellos marcados siempre por el cansancio, el hastío y la insatisfacción.

El escenario, en esta perspectiva, no aparece directamente, sino al trasluz, como reflejo psíquico de los personajes. Los objetos a menudo traducen una interpretación simbólica de los sentimientos y de los estados de ánimo. El espanto de María que acaba de escuchar un extraño llamado a la puerta de su cuarto, por ejemplo, no lo leemos en sus ojos, en sus palabras o en sus actos, sino refractado en la pared: "Las paredes del cuarto — dice el narrador, usando el *estilo vivido* — le parecieron revestidas de una espantosa palidez" ("La tela de araña", p. 94). Poco antes cuando estaba aún tranquila, el mismo cuarto "parecía abrazarla con sus paredes blancas" (GP., p. 87).

La descripción material, otras veces, sólo sirve para sugerir la atmósfera moral. Esto es como elemento configurador de la psicología de los personajes. Véase el siguiente ejemplo:

[Mercedes]... A pesar de encontrarse fatigada y con sueño no se acostó de inmediato. Sentándose en una banqueta, quedó mirando ese cuadro que al flujo de la llama cobraba a veces un aire insustancial y falso.

— Me acostaré cuando termine de arder — pensó y se miró las manos agrietadas por la lejía. Luego su mirada se posó en su marido, en su hijo, en los viejos utensilios, en la miseria que se cocinaba silenciosamente bajo la débil luz. Había tranquilidad sin embargo, un sosiego rural, como si el día cansado de vivir, se hubiera remansado en un largo sueño. (CP, p. 61).

La realidad tiene un halo de misterio y de encantamiento. Las cosas se transfiguran tanto por los recuerdos, los sueños y las evocaciones, como por un poder que proviene de los azares, enigmas y terrores. Lo supersticioso le da a la vida un sentido fatalista, absurdo o irracionalmente halagüeño. Lo vemos cuando los niños predicen por la salida de la luna la inminente irascibilidad del viejo (GP., p. 24); cuando Dionisio, el pescador descifra en la "aureola de luz" que el sol forma en la melena de Janampa un signo anticipado de su perdición ("Dionisio vio en ese detalle — nos refiere — una coronación anticipada, una señal de triunfo. Bajando la cabeza, pensó que el azar lo había traicionado, que ya todo estaba perdido", (GP., p. 58); y cuando Danilo intuye, por el rodar de un dado que deja a la vista el as, un buen agiero para sus oscuros planes GP., p. 104). Otros elementos que contribuyen a la transfiguración, son: la red como simbolización de la muerte ("Mar afuera"); el paralelismo entre la bujía y la conciencia oscilante de Mercedes ("Mientras arde la vela"); y la simetría artística del destino de María encadenada por el hombre desconocido y el de la mariposa atrapada por la araña en su tela ("La tela de araña").

El curso del tiempo es, asimismo, revelado indirectamente: una luz que pasa por la claraboya, el consumo de la bujía y el tejer de la araña. "Por el tragaluz se colaba el viento haciendo oscilar la llama del lamparín. La estrella se caía de sueño (GP., p. 44). Basta este detalle para saber el tiempo que estuvo el colchonero entregado a la fatigante remembranza, tendido sobre su mísero camastro.

Para terminar, los desenlaces también son simplemente insinuados y sugeridos, a

## UN PERUANO EN "EL CUADERNO NEGRO" DE DURRELL

El singular personaje Lobo, desde las primeras páginas, se destaca, entre ese vasto retablo de agonistas que conforman "El Cuaderno Negro" de Lawrence Durrell (1)—Tarquén, Pérez, Chamberlain, Gregory, Grace, Peters—, con su "pesado ritmo peruano", con su "vago sentimentalismo latino", con su sensualidad, con "su corazón lleno de amor".

Posteriormente, en el diario de Gregory —alter ego de Durrell, sin duda alguna— Lobo observa una cacatúa que le recuerda al Perú "aunque no sabe a ciencia cierta por qué. Lo cierto es que le recuerda Lima, asentada allí en el mapa, un hermoso y gris trozo de vida. Lima con sus loros y sus naranjas, y las p... de ojos almendrados y las catedrales exquisitas, exquisitas". El diarista deduce del obstinado mutismo de Lobo, de su melancólico silencio y nos entrega una caracterización honda, poética, vital de Lima; de la ciudad del río susurrante, de las iglesias taciturnas, de los ocasos dulcemente angustiosos: "Luz de sol que se desliza por las ventanas entreabiertas como labios, o las guitarras... sobre el Rímac caliente y especiado. Y el agrio resonar de muchos campanarios, Santo Domingo, San Agustín, La Merced. Imita sus ruidos ahuecados, alzando la mano y marcando el compás con sus recuerdos... Ah, el Rímac, torciéndose bajo los puentes, los chales, las cotorras (malditas cotorras), los amigos de la familia, tantos hidalgos sin sangre: la entera máquina de la familia tradicional girando sin errores".

Lobo es el personaje que, en las noches frías, se pone histérico hablando del Perú "que le aguarda allá, tras el océano". Lobo, el pequeño latinoamericano, "cuyas mejillas se sumen bajo la dominante nariz incaica", es el que "se calienta las manos frente a Lima" en el frígido mundo en el que desarrolla "El Cuaderno Negro".

Esta lúcida visión de Lima y del alma de Lobo, indudablemente hijo de ella, sólo se podía dar en un escritor que, efectivamente, había visitado el lugar que describe y convivido con sus habitantes. Y así es en efecto. Pues Lawrence Durrell visitó el Perú. Y, por la abundancia y diversidad de las referencias, no cabe duda que dejó indeleble huella en su joven alma de artista.

De esta manera hemos comprobado —por las transcripciones realizadas— que la presencia del personaje peruano Lobo, en el espíritu convulso de Durrell escritor del "cuaderno" —24 años— no es de ningún modo accidental, sino que, más bien, responde a alguna necesidad íntima de expresar todo lo que significaba para él esta singular alma latina, en medio de la diversidad de los otros personajes integrantes de su obra.

Y recalamos lo importante de la presencia de Lobo, hondo, esencial, ahito de peruanidad melancólica, en un libro como "El Cuaderno Negro", el cual fue, según palabras de su propio autor, "el vagido inicial de un recién nacido de las letras, el producto legítimo". He aquí, pues, el sentido de esta obra, la primera —destinada originariamente a no ser impresa y que, gracias al aliento de Henry Miller, fué publicada en París (1938) en una edición privada— de quien, rebelde constante y buscador insaciable, posteriormente, y a la publicación de su ya célebre "Cuarteto de Alejandría", sería considerado unánimemente por la más exigente crítica europea como el cabal heredero de la gran estirpe novelística de todos los tiempos.

Winston ORRILLO LEDESMA

(1) Lawrence Durrell "El Cuaderno Negro", Buenos Aires, Edit. Sur, 1961, 279 págs.

la manera borgiana. Con estos finales, el autor logra no solo expresar la expectativa, la resignación y el fatalismo de los personajes, sino, además consigue un efecto artístico: evita, de acuerdo con el principio de la tragedia griega, la presentación de un hecho, a menudo, violento y desagradable, como el crimen, el suicidio y la muerte. En "Los gallinazos sin plumas" sólo se deja entrever que el viejo terminará devorado por el cerdo hambriento; en "Mar afuera", no se dice con certidumbre cuál ha de ser el fin de Dionisio, pero se entiende que será asesinado; en "El primer paso" adivinamos únicamente que los dos hombres que le siguen a Danilo son investigadores.

#### IV. El realismo crítico

Otro modo de narrar no tan abundante, pero donde el autor logra los mejores frutos, es el que nosotros llamamos realismo-crítico. Los cuentos de este tipo no son sino tres. En éstos, Ribeyro se presenta como un observador insobornable, agudo y mordaz. Su sátira apunta certeramente a las clases dominantes. A diferencia de las narraciones anteriores, aquí se acentúa el punto de vista narrativo, el comentario y la intervención personal. Ribeyro llega a colocarse así, con gran fortuna, dentro de la mejor tradición narrativa. No debemos olvidar nunca que las más valiosas creaciones de la cuentística universal han te-

nido siempre un sentido crítico, moralizador y didáctico. (6) El autor lo sabe esto muy bien, a pesar de alguna reserva estética que formula (v.GP., p. 10). Como lo están probando "El banquete", "El jefe" y "Junta de acreedores", piezas con las cuales Ribeyro se supera a sí mismos y supera, ampliamente, a todos los narradores peruanos coetáneos a él.

En el primero nos cuenta el chasco que le ocurre a un gran hacendado provinciano, quien, con el objeto de obtener algunos favores políticos del Presidente de la República, lo invita a una fiesta suntuosa y millonaria, en su casa. El Presidente concurre a ella y le promete satisfacer, sin dilación, sus pedidos. Pero esa misma noche, mientras se encuentra en la recepción, el Presidente es derribado del gobierno. Ribeyro reúne en torno a esta breve anécdota todas las condiciones que hacen al gran **conteur**. "El banquete" es un modelo de cuento realista, crítico e irónico. La realidad está proyectada en una dimensión sarcástica-grotesca. Tiene la comicidad y el humorismo amargo de Chéjov. El retrato social del hacendado linda en lo caricaturesco y agresivo. Lo disminuye y lo rebaja. ¡Qué diferencia con el modo, serio, grave, y dramático, de concebir a los personajes humildes! Aquí todo es mofa: desde el nombre mismo — Fernando Pasamano — hasta el descubrimiento ridiculizador de sus costumbres ("sólo había asistido en su vida a comilonas provincianas en las cuales se mezclaba la chicha con el whisky y se termina devorando los cuyes con la mano", (CC., p.16). Más grotesco resulta cuando quiere hacer de su caserón un palacio, pero solamente consigue darle "el aspecto de un palacio afectado para alguna solemne mascarada" (CC., p.18). Y las otras referencias a la gorronería de los cortesanos, al "aire de delincuente" de los "soplones", (CC., p.19) y, en fin, a la política misma.

Pequeño-burgués, y además limeño irreductible, Ribeyro patentiza aquí su desprecio liberal-burgués por la clase terrateniente. En ninguna otra parte el punto de vista del autor aparece tan nítidamente señalado. No se trata de un narrador impersonal, de reticencias e indicaciones vagas. Ahora es directo e incisivo. Su prosa adquiere resonancia de crítica e ironía. En cuanto a la composición, admira la maestría con que lleva el relato mediante un juego de tensiones y distensiones. Y el desenlace sorpresivo e imprevisto.

Con una estructura parecida a la del cuento anterior, "El jefe" refiere el tema de un empleado que, por alternar una noche de fiesta y borrachera con su superior, cree cándidamente haber llegado el momento de conseguir de él un aumento de sueldo. Su sorpresa es grande cuando al día siguiente el jefe lo recibe con la misma sequedad y la misma voz autoritaria de todos los días y de todos los años. El interés del cuento emana principalmente, esto no puede negarse, de su aguda intención social. Se le ve al autor dueño de su mundo narrado. Sin decir mucho, nos muestra las argucias de que se valen los patronos para tratar de captarse la simpatía, la confianza y el aprecio de sus servidores. Cómo fundan un "club social", cómo organizan una fiesta, que, según ellos, debe ser "un acto simbólico de júbilo y fraternidad". Y cómo, a pesar de sus gestos, de sus halagos y de sus palabras, no dejan de ser jamás los dominadores. Cuando describe el flamante local cedido por los patronos a sus empleados, el autor observa: "En la pared importante — porque hasta las paredes tienen categoría — se había colocado una fotografía del fundador de la firma y otra del

gerente en ejercicio". Y cómo no descuidan en ningún momento la penetración en la conciencia de sus servidores, aunque sea a través de "pequeños carteles" con frases alusivas al trabajo, a la puntualidad, etc., y que forman "un recetario destinado a cuadrangular, hasta en sus horas de recreo el cráneo de los pobres empleados".

Por último, aquí, Ribeyro endereza también su afilada ironía contra algunos empleados dispuestos a adular a los patronos con tal de obtener un provecho personal.

"Junta de acreedores", el más acabado de los tres cuentos, dramatiza las consecuencias catastróficas de la competencia económica. Es el texto donde el autor ha sabido captar profundamente el mundo de la pequeña-burguesía que, es tal vez, el que mejor conoce. Ribeyro muestra su gran pulso de escritor realista y su capacidad para ahondar en los conflictos de la sociedad actual.

El cuento está estructurado sobre todo a base del **estilo directo**, con predominio del diálogo. Tiene pues un denso contenido ideológico. Se nos hace ver que, en el triunfo de unos hombres y en la derrota de otros que la competencia económica impone, no intervienen ni la voluntad, ni la intención, ni el deseo de aquéllos. Los hombres, en la sociedad capitalista, son ajenos a su destino y a su peripecia: las fuerzas sociales encarnadas en el dinero lo atrapan como potencias ciegas, extrañas y misteriosas. Tal es la terrible situación de Don Roberto Delmar, pequeño comerciante desplazado por otro más poderoso que él. Ante el acoso de los representantes de las "firmas acreedoras" para que cancele en el más breve plazo sus deudas, Delmar trata en vano de hacerles comprender cuáles fueron las causas de su ruina:

—...Ustedes no saben, ustedes no comprenden cómo han sucedido las cosas. Yo no he querido estafar a nadie. Yo soy un comerciante honrado. Pero en los negocios no es suficiente la honradez... ¿Ustedes conocen acaso a mi competidor. El es poderoso y gordo, él ha abierto una bodega a dos pasos de aquí y me ha arruinado... El posee un gran capital y una gran panza. Yo no puedo contra él... ¡Si no fuera por Bonifacio, ya estaría abierto mi restaurante y yo vendería y pagaría mis deudas... Pero la competencia es terrible... (GP.,p.129).

Lo trágico está en que la contienda lleva a Don Roberto a deshumanizarse, a convertirse en simple cosa. Porque la ruina económica para él no solamente significa eso, sino además la pérdida de su nombre, de su dignidad y de su propia naturaleza humana. "Era — se dice — la quiebra de su negocio, la quiebra del hogar, la quiebra de la conciencia, la quiebra de la dignidad, era quizá la quiebra de su propia naturaleza humana" (GP.,p.133).

En nuestra sociedad se habla mucho de la "sagrada persona" y de la "dignidad humana". Pues bien, Ribeyro denuncia, en este cuento, que las relaciones entre los hombres aquí no son más que relaciones entre objetos y cosas. Lo dice el protagonista al pie de la letra: "Era horrible que se aplicara a las personas palabras que habían nacido por referencia a los objetos" (GP., p.134). Esto es lo que se conoce, desde que lo formuló el marxismo, como la **alienación** del hombre en el dinero y la **mercancía**: verdad profunda que Ribeyro ha sabido captar intuitivamente y traducirla en forma artística.

No faltan, por supuesto, otros aciertos que remarcan este clima de deshumanización general: como la representación abstracta e irónica de los empleados de las "firmas acreedoras" que nos hace el autor, llamándolos no por sus nombres sino por

la **razón social** de sus mandantes. Véase algunos ejemplos: "Caramelos y chocolates 'Marilú' se levantó" (GP.,p.121), "exclamó Cemento 'Los Andes'", (GP.,p.122), "intervino 'Arbocó'" (GP.,p.123), etc.

No menos penetrante es, todavía, el análisis que el autor hace del espíritu del pequeño-burgués. ¡Con qué precisión nos describe al tendero cuando quiere guardar a toda costa las apariencias, cuando defiende su vacía dignidad y cuando trata de esconder su humillante situación! Frente a los acreedores que lo hostigan, solamente sabe hundirse en su mundo interior, buscando de cualquier manera un refugio moral. He aquí cómo lo retrata: "A fin de defenderse de esta agresión se enroscó sobre sí mismo, como un escarabajo; rastreó su pasado, su vida, tratando de encontrar algún acto honroso, alguna experiencia estimulante que prestara apoyo a su dignidad amenazada" (GP.,p.117). En el preciso momento que está siendo golpeado y derrotado, desfigura las cosas, oscila entre la realidad y la irrealidad, idealiza, en suma, su vida. Lo embriagan sus propias mentiras. "La idea de que había conservado la dignidad —dice el narrador— comenzó a parecerle verosímil, comenzó a llenarlo de una rara embriaguez. Tenía la impresión de que había ganado la batalla, que había batido en retirada a sus adversarios". (GP., p.131).

El pequeño-burgués, en la literatura de Ribeyro, está atrapado en un callejón sin salida. Su drama no tiene solución. Concretamente en este cuento sólo parece serlo el suicidio.

#### V. "Crónica de San Gabriel" o la ruina del señor feudal.

Sin mucho esfuerzo Ribeyro ha pasado del cuento a la novela (y al teatro). Haciéndonos salir, a la vez, de sus ambientes urbanos familiares, para llevarnos, con no poco éxito, a los escenarios rurales donde triunfaron nuestros grandes novelistas.

Con título que debe entenderse en sentido stendhaliano, **Crónica de San Gabriel**, nos presenta, a través de los ojos de un adolescente limeño, la vida en una hacienda serrana del norte: fiestas, cacerías, paseos al campo, recepciones de huéspedes, preparativos de una boda, faenas de trabajo, intrigas pasionales y secretas tensiones domésticas, son los principales episodios. El escenario geográfico es el mismo donde se desarrolla **El mundo es ancho y ajeno**. Pero, a diferencia de lo que ocurre en las novelas de Alegría y Arguedas, donde los terratenientes quedan aún triunfantes, a pesar de la lucha heroica de los campesinos, en la novela de Ribeyro nos asomamos ya a la decadencia y ruina inevitables del mundo feudal. Don Leonardo, propietario de San Gabriel, es un hacendado que ha pasado su existencia derrochando dinero en diversiones, invitando y agasajando a cuanta persona importante hubiese o se presentase en el lugar, convirtiendo su casa en "una feria perpetua" (p.17). Los tiempos ya no son, sin embargo, los mismos. Estamos precisamente en los años finales de la segunda guerra mundial: "los indios ya se movilizan pidiendo la expropiación de tierras" (p.28), "la mano de obra es cada día más difícil" (p.59), los productos de exportación han bajado, como el tungsteno que también explota, y, por último, la competencia con el gran terrateniente don Evaristo resulta demasiado desventajosa para él, que sólo es un "pequeño agricultor" (p.136). Porque Don Leonardo, en verdad, no es sino el supérspite de un viejo tronco de propietarios. Describiendo la casa-hacienda, como apropiada-

do marco del personaje, dice el narrador: "Esa construcción debía ser muy antigua, databa probablemente de la época de la colonia. El piso era de ladrillo, las puertas estaban gastadas y lustrosas por el uso. Muchas generaciones de terratenientes debían haberse sucedido bajo ese techo. Leonardo era sólo el epígono de una vieja casta. Había en su gravedad, en sus modales, algo del señor sobreviviente y desesperado" (p.102).

Lo que el autor se propone es mostrar la ruina del mundo feudal. Pero lo hace desde el punto de vista de un muchacho soñador, alucinado y visionario. El **narrador literario** está movido por "pensamientos confusos (pp.30,193) y por "sentimientos oscuros", "ambiguos" (p.112) y "turbios" (p. 124). Nos describe la realidad en tono gris, enigmático y, a menudo, cómico y grotesco. **Crónica de San Gabriel** se parece, en cierto modo, a una novela de Dostoievsky, **La alquería de Stepanchicovo** (7). Las dos tienen el mismo motivo argumental (el estudiante que va de la ciudad a la hacienda de su tío) y una cercanía en la manera de retratar a los personajes con caracteres, ora sombríos y taciturnos, ora cómicos y bufonescos. En la novela de Dostoievsky los personajes si no son, en efecto bufones, hacen de tales (ejemplos: Fomá Fomich y el padre de la institutriz). En la novela de Ribeyro también los personajes parecen locos, cuando no lo son de verdad. Expuestos como en una refracción desfigurada, dan la impresión de seres especiales y casi fantasmagóricos. El autor los pinta con colores poco atractivos, sórdidos y deformes espiritual y físicamente, sin compiacencia con ninguno de ellos. Leonardo es un desalmado que, a fin de mejorar su tambaleante posición, está dispuesto a convertir el matrimonio de su hija en un "negocio" (pp.33 y 139); Felipe, su hermano, es un cínico, irrespetuoso de los sentimientos ajenos, inmoral y mujeriego; Ema, la mujer de Leonardo, tiene una figura ridícula, caminando "siempre en bata sobre unos altos tacones" (p.20); la hija Leticia, inestable, cruel y con raptos de locura; el padre del novio de la hija, Tuset, es "repugnante". "Su gordura era vejatoria", dice el narrador (p.136). A Jacinto, hermano también del hacendado, que está completamente loco, en un momento en que ha caído, borracho, lo describe así: "Yo había visto esa mirada en los perros apestados, en los grandes pájaros carnívoros" (p.117). No hay personaje que no sea repulsivo: el gran terrateniente, Evaristo, es "un hombre mañoso" (p.41), la mujer del contador "flaca y desteñida" (p.21).

Cómicas y grotescas son las escenas de la fiesta en que terminan arrojándose los discos (Cap. XIV), el banquete en el campo y la ceremonia de los esponsales (Cap. XVII). El autor subraya lo simulado, lo aparente y lo falso que hay en una familia venida a menos. Se aparenta riqueza que ya no se tiene, se simulan sentimientos y cualidades. Con que ironía nos describe la hacienda como "un pequeño reino" (p. 51), donde la mujer del hacendado, Ema, es "algo así como una pequeña emperatriz" (p.20) y la hija "como una pequeña princesa" (p.25), que tiene hasta su "dama de compañía" (p.51). Todo es ritualidad y comedia. Los personajes son histriones que juegan a la vida. Adoptan gestos y actitudes; tienen máscaras que expresan cada vez un sentimiento distinto, como los personajes pirandellianos. Se disfrazan, no son nunca ellos mismos. Véase algunos ejemplos: "En un momento entró Ema. En su rostro había esa mascarilla de impertinen-

## REFLEXIONES DE UN NOVELISTA

La novela es un método literario de reflexionar sobre el hombre esencial a través de cada una de esas versiones individuales del mismo que se llaman personajes. Desde que nació la novela se ha reflexionado muchísimo sobre este hombre esencial.

Toda descripción de ambientes sociales, del paisaje, del tiempo, de la historia, han servido, siempre, de telón de fondo para presentar ante los ojos del lector un alma individual y sus conflictos y padecimientos en un menor o mayor grado de ejemplaridad. Y de este modo concluir —apoyado por cierto en la propia filosofía del novelista— en las verdades o tesis sobre el amor, la vida y la muerte, los placeres de la carne, la ambición de poder y de gloria, la miseria social, la libertad o la opresión política. Y es por ello que desde Cervantes hasta Green, Camus, Faulkner y otros novelistas actuales, la meditación novelística ha asumido las dimensiones de un voluminoso tratado sobre el hombre. Si hoy la antropología filosófica intenta proporcionarnos una imagen— la más cabal posible— del hombre; la novela, desde hace más de cuatro siglos, lo viene haciendo con una lucidez y una pasión por la verdad inigualables. Gran parte de ese conocimiento que el hombre de este tiempo tiene de sí mismo lo debe a esa novela que desde la Edad Media escudriña sin cesar y desprocuradamente el mismo objeto a cuyo estudio se abocan la psicología, el psicoanálisis, la metafísica, la psiquiatría, la sociología y las demás ciencias del hombre. La cultura occidental se ha nutrido de los frutos del mito novelesco y de las intuiciones del novelista, y seguirán nutriéndose de ellos.

¿Si éste ha sido el papel del novelista y continuará siéndolo, cuál habrá de ser mi papel y el de mis compañeros de generación? En primer lugar, tenemos que interpretar al hombre partiendo de una imagen, la del hombre de nuestro país. Esta imagen particular será la que dé carácter también particular a nuestra novela; particular en cuanto significa una reflexión sobre una parcela de la realidad humana, sobre un país, una historia, una condición de existencia. Pero, a la vez esta reflexión tendrá también la deseada universalidad si alcanza la innegable grandeza, que sólo se logra cuando se cala hondo en la esencia trágica del hombre. Y este escudriñar es posible únicamente cuando se traslada a la novela nuestra vivencia personal o experiencia vital en trance de propia catarsis. Por ello, la novela de Ciro Alegría "El mundo es ancho y ajeno", por ejemplo, tiene grandeza, que la hace obra universal y ejemplar. Este ejemplo no conlleva afirmar las excelencias de la novela social sobre otros géneros: la novela psicológica, la novela neorrealista, la novela existencialista, etc. Si bien es cierto que en el Perú vive un pueblo oprimido y que el orden social es, empleando un eufemismo grato a la burguesía, injusto, es cierto, igualmente, que no sólo el dominio de una clase y la servidumbre económica frustra, angustia y lacera al hombre. También la intolerancia, el fanatismo, la ignorancia, el fariseísmo, los tabúes sexuales y religiosos y el conformismo burgués que predica: "no respetes o tengas en cuenta nada que no sea los poderes y posesiones materiales", provocan en nosotros una náusea mortífera. "El mundo, como Henry Miller lo ha dicho, es solamente el espejo de nosotros mismos. Si es algo que lo hace vomitar a uno vomitado, muchachos, porque no son más que vuestros propios rostros los que estáis mirando". Es por ello quizás que la novela es tanto una terapéutica para el escritor cuanto una denuncia y testimonio de la condición humana. Esto lo sabe la generación de narradores que comenzó a pensar por sí misma al término de la segunda guerra mundial.

Nuestra generación sabe, pues, que le incumbe aportar su propio y lúcido testimonio sin limitar su perspectiva crítica y rechazando toda tesis que pretenda colocar a la novela de tema campesino por encima de la novela de tema urbano o la novela de análisis social por encima de la novela de análisis de una pasión individual. Ahora bien, llegando a este punto es oportuno señalar que la actitud crítica debe ser un "parti-pris" para el novelista de mi generación. Sin humor crítico el novelista carecerá de trascendencia en su obra y, aún más, parecerá que ésta estuviera privada de las cualidades del buen estilo y de dominio de la técnica narrativa que el novelista pueda darle. Estas cualidades para su feliz fusión exigen que en el novelista haya una auténtica preocupación por satirizar o censurar lo que su corazón rechaza en su intento de dotar a su obra de la suprema finalidad de la literatura. La literatura no imita a la vida. Su fin, trasponiendo los linderos de sus objetivos estéticos, no es otro que al tiempo de proponer una imagen esencial del hombre transformar y mejorar las potencias benéficas de éste con el mismo empeño que la ciencia y la técnica transforman la vida humana y la naturaleza. Si el hombre tiene conciencia del valor y de la importancia de los nuevos ideales de vida que el novelista le sugiere habrá cambiado en la medida exigida por nuestra convulsa y desgarrada época.

CARLOS THORNE

cia que siempre adoptaba cuando estaba resuelta a poner en práctica su autoridad, su malicia o su mala fe" (p.10); "hasta Leonardo y Ema habían revestido su mal humor de la mañana con sus telas de ceremonia y su bonhomía de ocasión" (p.144).

Pero lo que más resalta el autor es la decadencia que corroe a la hacienda. El desgaste, la ranciedad y la vejez están vividamente expresadas a través de imágenes, como la siguiente: "Todo estaba lleno de vegetales muertos y hasta la misma suciedad de la casa, de los muebles, del patio, parecía polvo moribundo" (p.192). Cuando, al final, ya nadie quiere permanecer más en San Gabriel (la mujer del hacendado ha fugado con Felipe; la amante que suplantó su lugar quiere irse; el hijo también ha intentado escapar), sólo Leonardo se resiste: "por terquedad, por orgullo o, simplemente, por amor, se obstinaba en perdurar en una casa que se caía a pedazos y en una tierra sin brazos ni barbecho" (p.194). Parece estar tocado él mismo de la locura de su hermano: "Cuando con su barba crecida y sus ojos extraviados recorría los claustros, su figura asumía algo de

fantasmal y yo comenzaba a encontrarle un vago parecido con Jacinto" (*Ibid.*), dice el narrador.

Lo social también está presente en la novela, pero planteado de modo accesorio y subordinado; no es el nervio del relato. Aparece en una breve descripción del sistema primitivo de trabajo en una mina (Cap. IX) y en la pintura, sin vigor, casi circense, de una pequeña revuelta de peones (Cap. XIII). Cuando se enfoca estos temas, la actitud es asombrada y vagamente crítica.

Ribeyro nos ofrece pues solamente la representación completa de la vida de los hacendados (la clase dominante), pero no la de los siervos y peones (la clase dominada). Con todo, la novela no deja de ser una buena pintura de la decadencia del mundo feudal. Aunque no del feudalismo en conjunto, sino, en particular, del hacendado medio, que retrocede ante la poderosa fuerza competidora de los grandes terratenientes, por un lado; y, por otro, ante el ascenso liberador de los campesinos sin tierra. No sería, por eso, equivocado definir **La Crónica de San Gabriel** como el canto

fúnebre de la capa media rural, del mismo modo que "Junta de acreedores" es la elegía de la capa media urbana.

La novela (dividida en 24 capítulos) está estructurada en forma lineal, cronológica y objetiva. No usa el autor aquí ninguno de los "modernos" recursos narrativos que él bien conoce y aplica en sus cuentos (como el monólogo, la inversión del tiempo, la asociación de ideas, etc.). Prefiere, en cambio, el relato normal, realista y coherente. Se ha dicho, por esto, que escribe a la manera del siglo XIX. Lo cual no es enteramente cierto. Uno de los rasgos esenciales de los narradores novecentistas (Balzac, Flaubert, Pérez Galdós) es el "realismo ambiental". (8). Y en Ribeyro es difícil encontrar este rasgo: sus descripciones de paisajes y escenarios son notoriamente escasas y breves; no tienen, por lo demás, otra función artística que la de sugerir sentimientos y configurar estados psicológicos (cf. pp. 10, 142, 148 y 151).

Lo que no se ha advertido, en todo caso, en *La Crónica de San Gabriel*, es el gusto, muy moderno, por el suspenso, el misterio y la intriga. Y el empleo que el autor hace de ciertos procedimientos de novela policial, a la manera de Graham Greene: incidentes extraños (una bala equivocadamente disparada), sucesos imprevistos, muertes misteriosas, fugas, mensajes enigmáticos, frases en clave, asedios, sesiones de espiritismo, etc., etc.

En resumen, la novela viene a ser pues como una conjugación de los tres modos de representar la realidad que caracteriza al arte narrativo de Ribeyro en sus cuentos. Sólo que mientras en ellos se dan por separado, lo evocativo, lo sentimental-sugestivo y lo crítico, aquí aparecen felizmente integrados.

#### NOTAS

- (1) Nació en Lima en 1929.
- (2) Indicaremos los textos de Ribeyro con abreviaturas de título y páginas, referidas a las ediciones aquí describimos: GP: *Los gallinazos sin plumas*, Circuito de Novelistas Peruanos, Lima, s.a. (1955); CC: *Cuentos de circunstancias*, Editorial Nuevos Rumbos, Lima, 1958; CSG: *Crónica de San Gabriel*, Ediciones Tawantinsuyo, Lima, 1960. El cuento "El Jefe" sólo ha sido publicado en la revista *Cultura Peruana*, Junio-Julio, 1960, Nos. 144-145.
- (3) Sobre este punto, véase ERICH AUERBACH, *Mimesis. La presentación de la realidad en la literatura occidental*, México-Buenos Aires, 1950.
- (4) MAXIMO GORKI, *Literatura y vida*, Buenos Aires, 1955, p. 88.
- (5) GEORGE LUKACS, *Studies in European realism*, London, 1950, pp. 9 s.
- (6) Véase *Antología de cuentos de la literatura universal*, sel. y notas de Gonzalo Menéndez Pidal y Elias Bernis, Barcelona, 1954.
- (7) Esta observación se la debemos al poeta Washington Delgado.
- (8) AUERBACH, op. cit., pp. 445, 478 ss.

# Unamuno Contemplativo

En 1954 Carlos Blanco Aguinaga publicó *Unamuno, teórico del lenguaje*, sugerente ensayo que, ágil y múltiple en perseguir distintos temas y vetas, nos proporcionaba un agudo esbozo del genial apasionado que fue don Miguel. Quizá entonces al autor le preocupaba más el Unamuno tal cual se representaba a sí mismo, por dentro y por fuera. Y éste Unamuno, para bien y para mal, centró la atención de la crítica cuando, ansiosa de saber y libre de prejuicios, era atraída por la energúmica personalidad del vigoroso vasco.

Tras larga espera, y después de un breve adelanto (en *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, VII (1956), págs. 69-84), apareció en 1959 un segundo libro de Blanco Aguinaga titulado *El Unamuno contemplativo* (1). Con fino y a la vez riguroso oído, el autor ha sabido escuchar las más calladas e íntimas quejas y melodías de don Miguel, quien, como reverso de su personalidad activa, guardaba una personalidad contemplativa, que se aventuraba en las profundidades de la inconciencia mística para descubrir, alternativamente, la viva presencia de la plenitud y la dolorosa ausencia que solemos llamar la nada. En este español entero, que llevaba el espíritu de la raza manifestado en la mística activa española, y en la de San Ignacio especialmente, había un rico trasfondo de quietismo a la manera de Miguel de Molinos.

Con una envidiable intuición certera y una técnica depuradísima para internarse no sólo en temas sino también en lo que pudiéramos llamar los climas, terreno difícil de precisar, Carlos Blanco Aguinaga nos va revelando la verdad y la poesía de los símbolos que aparecen en la obra unamuniana como una expresión de su silenciosa experiencia contemplativa. Dejando para otra ocasión la discusión pormenorizada de los pasos concretos de su excelente tarea, destacaremos los méritos y alcances de su original enfoque.

El mérito fundamental de este trabajo consiste en habernos revelado, con riqueza de matices y amplitud de criterio, un importante aspecto de la personalidad de don Miguel, lo que significa que su autor es uno de los más inteligentes conocedores de Unamuno. No bastaba haberlo tenido siempre presente como uno de los múltiples yos de don Miguel —que necesitan cuidadosos análisis—, sino que era necesario analizar minuciosamente ese trasfondo contemplativo con el que todos

los críticos, desde una u otra perspectiva, habíamos tropezado. Y creo que otros de sus méritos es el haber llevado a este plano íntimo la supuesta disyuntiva entre sus optimistas voces de aléuya frente a la plenitud y sus gritos de angustia frente a la nada. El análisis comprensivo de Blanco Aguinaga nos ayuda, hasta un cierto punto, a superar técnicamente las tesis que intentaban presentar a Unamuno como un nihilista resignado a su comprobación de la nada que ocultaba su convicción hablando de la esperanza, de la fe y de la inminencia de la plenitud.

Es cierto que, como dice el autor, palabras y conceptos como agonía, irracionalismo gratuito, violencia, impedían un acercamiento virginal y auténtico a la figura de don Miguel. A estas palabras falsificadas durante muchas décadas, se podría añadir muchísimas otras más porque hasta la frase *hombre de carne y hueso* había perdido su auténtica eficacia metafórica y se había tornado un torpe "slogan". Blanco Aguinaga ha conseguido, evidentemente, remontar las palabras hasta llegar a la vertiente íntima de Unamuno. Compartiendo su anhelo y su empresa, y felicitándolo por el éxito, me permito señalarle sin embargo, en qué medida, como lo he probado en otro lugar, hasta la voz *leyenda* había sido terriblemente deformada. Precisamente por eso es necesario destacar la insobornable prudencia del autor, quien a pesar de combatir la legendaria visión de la leyenda agónica de Unamuno, no ha llegado, evitando la perniciosa ley pendular, al extremo opuesto de negar todo otro Unamuno que no fuera el contemplativo, aunque ha sufrido tentaciones de hacerlo. Creemos que el título polémico de su libro: *El Unamuno contemplativo* se da la mano con el título, polémico también, del mío: *Unamuno en su "nivola"*, que pretende luchar contra la falsificación de la palabra *leyenda*. Por eso, creo que si el sagaz y metódico autor, como lo sugiere, se decidiese a hacer sus afirmaciones de un modo positivo, yo tendría el honor y la alegría de compartirlas y de saberme en tan buena y cordial compañía para escuchar la voz y el silencio de don Miguel.

Sin embargo, advertimos que Blanco Aguinaga, quizá justificado por una indispensable limitación metodológica, desliza excesivamente su Unamuno contemplativo de las circunstancias históricas concretas. Por eso nos da la impresión que tiende a quedarse en un reducido aspecto psicológico del ca-

rácter vivo y real que fue don Miguel. Quizá la inactividad que descubre Blanco Aguinaga es propia del tipo sentimental punto de vista, parece estudiar que Unamuno debió superar en su adolescencia gracias a una enorme dosis de cultivo de su propio carácter. Desde este no tanto un yo más, aunque principal, del teatro de la conciencia de don Miguel, sino un yo que queda al fondo de una evolución psicológica que se cumple en la historia —esto es, la vida— de una personalidad. Y no faltaría razón a quien dijese que todo gran activo añora el reposo y la paz. El autor tiene clara y precisa conciencia de que este Unamuno contemplativo es un aspecto complementario del hombre entero Unamuno. Y lo es porque son muchos los factores históricos que hasta 1900 hacen posible su existencia. No olvidemos que en *Paz en la guerra* (1896), Unamuno recuerda su infancia y su primera adolescencia —ensueño, fervor, timidez del sentimental inactivo— y que de 1894 a 1897, aparte de los años antecedentes y consecuentes, don Miguel está teórica y prácticamente dentro de la "mística" socialista. Recordemos también que en 1897 sufre su más importante crisis religiosa con un acercamiento a la paz y al fervor religioso. Los años restantes hasta 1900 toman sus temas y su clima general de esas aventuras concretas en las que Unamuno, progresivamente, se auto acusará de actor, cada vez desde su nueva convicción íntima y desde su nueva actitud "apostólica", es decir, desde la permanente actuación de su existencia. Por lo demás, no conviene olvidar —dato novísimo, es cierto— que en 1895 ya tenía escrita su primera novela, quizá perdida, *Nuevo Mundo*, de aguda conciencia agónica en lo fundamental, aunque también llena de un evidente "misticismo". Conciencia e inconciencia en Unamuno, viven pues, en una sola persona que, inevitablemente, es el actor del teatro de la vida. Blanco Aguinaga ha enriquecido nuestro conocimiento de una de estas realidades complementarias con magistral y ejemplar investigación que debemos agradecerle.

Y siempre, sin desconocer la raíz innata que pueda haber en el ser humano en el impulso hacia la contemplación como en el impulso hacia la acción, quedará flintando una pregunta: ¿hasta qué punto el yo contemplativo no es creación, un auténtico tema literario más, extraído de una real constitución psicológica y de una profunda experiencia, de esta vida poética por excelencia que fue don Miguel de Unamuno? O —me puede argüir mi buen amigo Blanco Aguinaga— ¿por qué no lo contrario? Y don Miguel, el entero, al que ambos leemos con desvelo, creo que nos daría, sin dificultad alguna, la razón a los dos.

Armando ZUBIZARRETA G.

(1) México, El Colegio de México, 1959. — Publicaciones de la NRFH, V, 248 págs.

# NUEVA POESIA PERUANA

## POEMA

Mi padre recuerda  
la leyenda de Circe,  
bajo la sombra,  
sin sombra, del hogar!

Hunde sus manos  
en la hierba,  
por ser la hierba  
el sueño que envejece.

Es largo el día, piensa,  
el día y los caminos.

El, que nunca partiera  
más allá de su cruz.

Por esperar "mañana"  
cuando la tierra fuera  
más tierra  
entre sus manos.

Le crece la tristeza  
como musgo, en las cuencas.

Pero, mi padre, aún sueña.

Y con un puño de hierba  
abre grietas al tiempo.

Mientras tienden el vuelo  
los cipreses.

**Carmen Luz Bejarano**

## DOMINGO DE VERANO

Habrà que darle  
una explicación  
a los humildes.  
Alguien  
tendrá que decir  
que sentimos hambre.  
¿Pero quién?  
¿Los pájaros?  
¡No!  
Los pájaros  
abren el firmamento  
con su plumaje azul.  
Las nubes están  
quietísimas.  
Los álamos  
se doblan  
por el peso del tiempo.  
Todo esto es cierto.  
¿Pero quién dirá  
que un hombre  
come a la sombra  
de los árboles,  
un trozo de raíz  
labrada a puño limpio?  
Cuando se llevaron  
los otros frutos  
en sus ojos enrojecidos  
daba vueltas  
la tierra misma.  
No tiene una explicación.  
No sabe leer ni escribir.  
El campo lleno de verdor,  
todo,  
hasta el amanecer regado de pintura  
lo subieron a un camión.

En sus ojos enrojecidos  
brotaba la palabra insurrección.

**Pedro Gori**

## POEMAS

*Todo está dicho,  
repasamos en vano nuestra vida:  
nuestros actos no tienen  
significación precisa.*

*Sólo quedan palabras,  
palabras ilusas,  
claras mensajeras  
de una breve niñez adormecida.*

*Ya todo está dicho,  
mas no hay temor:  
digámoslo de nuevo,  
las piedras son duras,  
los oídos sordos,  
la vida continua.*

*Hermano Sancho:  
no existe el pueblo que amas,  
vano tu discurrir,  
—no lo inventarán tus palabras.*

*Lo buscas:  
he ahí tu premio.  
El pueblo duerme  
(tiene en su dolor su poesía)*

*Hermano Sancho:  
tu canto es vano  
y estamos esperando tu llegada.*

**Francisco Carrillo**

## LA UNICA ROSA

*Avanza la sangre  
con sus tres deseos, mudos,  
impronunciables.*

*¡Detén sobre mí tu débil rayo,  
tu nombre de oro!*

*La luz señala algo tuyo  
ansiosamente incompleto.  
Allí aunque la quiebre el viento,  
mi mano llegará a este instante.*

*Porque vi levantarse la rosa,  
viva y profunda,  
desafiante y deseada;  
hiriendo, serena y ardiente,  
símbolos ocultos.*

*Cayó vencida en mi pecho  
y como un mar,  
se deshojó definitivamente.*

*¡Ah, cómo declinan las mareas  
igualando la arena  
sobre las costas doradas!*

*Levanta su cuerpo el ave  
entre dos espejos profundos...  
allí se encierran edades  
que nos hicieron jóvenes.*

*Lanza su recorrido el pez  
y el mar permanece  
rodeado del eco  
de primitivas borrascas  
en el mar sin fondo de su historia.*

*Tantean su camino las algas  
y sobre las playas  
el cielo vigila  
a los caracoles muertos,  
presos en su movimiento  
inextinguible.*

**Cecilia Bustamante**

## POEMA

no ha florecido mi antiguo geranio de los  
(muros de la playa

todas las veredas sumergidas  
o inservibles camiones en el mar  
han cesado en tu sonrisa

mi corazón existe lejano como todo  
naufagando entre las aves

el entrar a mi casa me entristece  
sólo veo relojes y libros  
mi familia conversando de pie en la cocina

pájaros muertos  
en la casaca de algún transúnte

debemos esperar

el geranio abrirá sus flores sobre el viento  
cuando nos cubra la marea.

**Antonio Cisneros**

## POEMA

Sumergido hasta el fondo de la vida,  
llevo mi canto a cántaros  
a la gente sencilla.

Sale mi voz borrando soledades,  
risueños sauces  
se asoman a la orilla.

Cruzo ciudades y desasosiegos,  
en medio de sollozos  
me aferro a la alegría.

Converso con un viejo leñador,  
el Otoño. En copas de los árboles  
nos bebemos el día.

Baten mis sueños rápidas corrientes,  
en mi cara revientan  
los tumbos de la brisa.

Soy convocando soles en la noche;  
desbocada campana.  
Estoy sonando a prisas.

**Arturo Corcuera**

## ZORA MUERTA

Extensión y tiempo  
en la hondura de un ojo  
clausurado.

Está la piedra  
creciente  
hasta ser la imagen  
de una piedra.

Un extravío de ave  
en el cuerpo inasible  
de una nube.

Todo amor,  
espina o pétalo  
—palpitantes criaturas—  
se fortalecen, viven  
hasta la agonía.

Así se cumple el viento  
eterno  
de todo lo terreno.

Que un ojo se abre  
y la lluvia es  
una pupila,  
un puro pensamiento.

**Eleodoro Vargas Vicuña**

## ENTRE LA HIGUERA Y LA HOGUERA

Ah, si pudiera limpiar la higuera con mis manos,  
si pudiera,  
si pudiera limpiar la higuera  
con sólo mis manos,  
toda la higuera apagarla  
y prender la hoguera de los valles,  
y prender la hoguera de los hombres,  
qué fácil sería entonces,  
sentarse en las bancas de los días  
y ver arder casas y templos,  
y ver arder campos y ciudades,  
ver pasar años sin transcurso,  
contar uvas suavemente,  
sentarse en las bancas del camino  
y esperar al otoño.

**Javier Heraud**

Ya, ya, pué. Ya tey dicho que no me vengas con esas cosas. No insistas más si es que me haces el favor. ¿Cuántas veces quieres que te diga no? No, tey dicho ya sin mandarteló decir. Dale otra vez. Entiende pué que ya tey dicho que no. Oye. ¿Puedes hacerme un favor? ¿Tas seguro? Entonces, mira, no mestés con la cantaleta de que casemonós, oye, casemonós, quiero vivir contigo, andaté a mi lado, vamonós. ¿Otra vez? Entiende pué lo que te digo. Por lo que más quieras, no güelvas a decirme lo que tantas veces ya me has dicho ya. Porque cuando yo digo no, no pué. Ya sabes. Bueno, entonces, tranquilo y no me pongas esa cara de tengo hambre. Ya, ya. Shissst. Callao. No vengas con tus cuentos. Nada, nada. Nada de pretextos. Nada con que mi amá me dijo ni con que mi tío es guardia y te hago llevar a la comisaría si es que no me haces caso. ¿Tienes cara de reirte y todavía decirme que capaz tengo otro? Tú sabes que no. Bueno, y si tuviera, ¿qué? ¿A caso pué no tendría derecho? Porque quiero. ¿Por qué había de ser pué? Y, bueno pué, porque sí nomás. Porque me da la realita gana, ¿ya? ¿Qué son esas confianzas pa que me garres así? ¿Tienes derecho? Qué risa. A ti siempre no te faltan siempre pretextos. Bueno, más que sea garra pué, pero sin pelliscar, ¿ah? Me due-

vina, si puedes. Porque no quiero. No. Solamente se silba, pero ni te crear que se canta. Tú sabes que yo soy una tapia pa hablar así nomás porque sí. ¿Todavía quieres que te cuente lo que me han contado? ¡Qué risa! Pa ser fresco, no tienes par. Crees que testoy en diciendo por gusto nomás. No. Bueno, pué, entonces, pero sueltamé, entonces. Ya no me mires tan así como pa quererme darme pena. Yostoy curtida. ¿Cómo? ¡Contra! Ni te creas que te voy tenerte pena tan solamente porque pones en mi alante esa cara de velorio. Pero entiende, pué. No quiero que me digas nada, que ya sé lo que me quieres decirme. ¿Qué? ¿A ver repite? ¿Dices que no puedes vivir sin mí? ¡No decía! Si parezco adivina. Por algo te decía que sé todo. Has de saber bien que yo no miento así porque así nomas. Ya tey dicho que no. Hablo una vez y sufi. Yo ahi me planto. Tu madre, por siaca. Porque sé todito. Claro que sí. ¿Todavía quieres que te lo diga? Bueno, pero no es de mi cuenta, cuidadito, si te calientas. Después de todo, si tenojas, no me importaría. Pal cacho que me importaría. *Contra. Si senoja, lo pierdo, capacito, lo pierdo de verdad, pero de seguro que viene otra vez.* ¿No tenojas? Entonces, cuidadito, oyemé. Callaté y oye. ¿Ya? Diz que un día, ¿cómo?, un día... un día. Mejor, no. Mejor no te digo nada. Más mejor es

buena y les da gusto. La pobre, tan después, ya no era tu material, solamente. De seguro, no la quisistes solamente pa una vez, ni pa una noche, ni pa una semana (de seguramente no estaba en tí que una noche, o una semana contigo, juntita a tí, eran sufis) porque te casastes con ella, no sé, eso no me han contado, o te la llevastes a tu cuarto para vivir con ella, lo que, después de todo, no sé, es casi lo mismo, o es lo mismo. Ah, ya, te casastes. ¿Dónde? ¡Ah! Te diciendo estoy todo esto pa que miento no creas ni digas después que hablo solamente porque tengo boca o porque las ganas de hablar me dan. Te diciendo te digo esto pa que sepas, y te convenzas, que yo sé muchas cosas de tu vida, como sé (no invento yo, arrecuerdaté, porque me lo han dicho de verdad) aunque sea triste hablarlo, por ejemplo, que sacastes de su cariño della, todo, todito cuanto podías sacar: abrazos, besuqueos, risas, lloros, gritos, ayes, ruegos (¿quieres que te diga más?). Sinvergonzado. Bueno, también le sacabas sangre cuando le pegabas y hijos también. ¿Ah? ¿Querías contarme todito eso? ¿Endeveras? Sólo eso faltaba q' me dijeras, caray. No mientas. No te creo. Mientes, porque si de buenas ganas hubieras tenido esas intenciones, ¡uf!, hace tiempo que me lo habrias contado. No mientas, por favor. Como pero antes no me lo dijistes, no hace falta creo que ahora me lo digas, como no hace falta (¿ya ves que no miento?), según debes darte cuenta, que me digas que un día, ella, tu mujer, la pobre esa, te dijo, sustada y contenta, no sé, que no le bajaba. Como siempre, dē seguro que tú ti cistes el zonzo, el del otro viernes, o el que no se daba cuenta, el mosca muerta, qué era eso que no le bajaba. Y bien que tú sabías, porque no era la primera vez, arrecuerdaté, que te decían eso. Yo también te dije, aunque de por gustito nomás. ¿Te arrecuerdas? Tú te sustastes, entonces, y hasta renegastes en vez de ponerte feliciano. Y me dijistes, arrecuerdaté, que por qué te decía eso. Porque vamos ser tres, te dije. Pero cambiastes de cara cuando te dije que no, quera mentira. Pero de seguro que no cambiastes de cara cuando ella, vergonzada quizás, te dijo que se le había cumplido y el mes no le bajaba. Y de seguro quentonces bien que tú parastes la oreja. Entonces, tú, que nunca biás querido tener hijos (arrecuerdaté que me decías siempre que me cuidara porque miedo tenías que yo me pareciera sucedida) recién ti cistes el sabedor, el que reciencito nomás (¡qué inocente!) se daba cuenta, y hasta de seguro que como cuando a yo le dijistes que no podía ser de tí tan rápido, o capaz ti cistes el contento. Pero, dí que no, esa noticia no te gustó nadita, y lo sabistes como si de improviso, así redemente, ella te biera hecho un regalo feo, o te biera dado un sopapo en la cara. Capaz eres de decir (¡si no te conoceré!) eso que te digo que no te gustó. No te gustó, y hasta te sustastes. Sudastes frío. Tenojastes con ella. Después, le fregabas la pita. Pero como más podía tu exigencia cuando dormían, te amistastes, y entonces, o después, con disimulo, como quien lo hace de purita casualidad, le tocastes la barriga de tu mujer. De seguro que primero lo cistes con cólera, después con miedolento, y más después con cuidadito. Unas semanas después, le tocastes confianzado, porque testabas costumbrando. Al último, te dabas cuenta que bajo tu mano, ay dentro desa oscuridad, taba revolcándose cada día más juerte y siempre más veces, ese pobre angelito quera pué de tí y della también pué,

# ULALIA



por Honorio VASQUEZ MESTAS

le pué. ¿Qué te has creído que yo soy de jierro? Me duele. Bruto, así tan juerte, no. Ya, te perdono. Pero, hijito, entiende. Cómo quieres que te diga. Ayayay, qué cargoso te habiás güelto. ¿Cómo? ¿Quieres que tesplique? Qué te quieres que te diga, pué. No. Eso no. Na, na, na, na. ¿Otra vez? Ya tey dicho que no. No. ¿Y lo dices tú? Sí, de verdad, eres mi camote. No creas que porque no te quiero, sinos porque te quiero y no quiero nomás. Te quiero, pué. Claro. ¿Entiendes? Si, claro. Ya se que tú me quieres. Toy segura deso. Pa qué te voy mentir. De verdad que te quiero. Ni por aquí se me habiá pasado en dudar de t'. Nunca hey dudado, ni cuando mandantoté mudar con ella me dejastes plantada. Creí que cuando te conchabastes con ella solamente te biás tropezado. Cualquiera pué se tropieza, ¿no? Es que yo no quiero, por nadita deste mundo, que te tropieces en mí, ¡en mí todavía! Ni aunque sea pué de intento, ni aunque sea de por gusto. ¿Ya? Entonces, ni una palabra más. Demás hablas deso. Nosotroy pa quantar tus cuentos, que ya me los hey prendido de memoria. Yastoy hasta quí con tus palanganadas. Más mejor hablemos, como amigos sinceros, de otras tantas cosas que hay. ¿No me crees? Claro. Sé todo. Palabrita que sé todito. Si parece mentira. ¿Que no? Te apuesto. Ah, pa que veas. ¿Que cómo? Porque me lo han contado. No. No te digo quién. Adi-

que no siga diciendo. A suspiros (¿ya ves cómo suspiras otra vez?) te puedes acabar. Y yo no quiero que te acabes. Quiero que dures. No pa mí, claro, ni te creas, sinos pa tus hijos. ¿Todavía tienes cara de decirme que te cuente, que siga nomás? *Qué zonzo eres. Yo que tú, que tú.* Vergonzado deberías estar. *Yo que tú, en ves destar hablando zonzeras y diciendomé que hable, que te diga, ya biera dentrado, más que sea a la juerza.* Bueno, más que sea pué. Mira, un día, dice, no sé cómo, pero debe haber sido como siempre, te enamorastes a una muchacha (¿sigo?) te enamorastes de una muchacha. Diz quiera buena chica, y honrada, como yo, por siaca. No sé si también sería niña, queso tú sabrás mejor que testigo, pero no era mujer maleada. Te enamorastes pué della, y ella, igualito que yo cuando era zonza, sin esperencia, zonzacada, sencamotó de tí, y hasta seguramente te dijo que tú eras el único hombre a quien quería con todititita su alma. Te dijo eso despuesito nomás que tú le dijistes que la querías. Capáz, pué, es posible, quella te quiso. No. De verdad te quería, porque despuesito nomás (dí que no, oye siete suelas) despuesito nomás, porque en eso son apurones los hombres, pasó pué lo que pasó. Desdese rato, desde que cayó, como decías que yo había caído, a poco de que te dije ya pué, la pobre se golvio, o la golvistes, tu material, como dicen ustedes, los hombres, cuando una es

porque todito tenía de ustedes dos. Y un día, o una noche (¿a qué horas jué?) desde tu casa te mandaron llamar con rapidencia. Te llamaron después de buscarte por todas partes. Y como no hay corazón traidor pa su dueño, te juistes a las carreras, pensando en tarde, destiempo ya, quizás llegarías. Y cansado, sudando tinta, pañuelo en mano, nervioso, casi mudo, con la lengua pa juera, resollando y con el corazón que a golpes se te salía por el pecho, te paseabas por la casa. Yo pobre, decías, dí que no, nada puedo hacer. Pero después de mucho rato, y cuando el tiempo, de seguro, te parecía largo, largo, te decidistes meterte en el cuarto de dormida. Y a sabiendas que despacito debías dentrar, te metistes rápido, redemente, como si desde ay dentro te bieran llamado, o como si alguien que no vistes, te biera empujado. Ay dentro, contigo, eran cuatro las gentes que con las bocas chitón, se miraron entonces. No sé, falta saber (eso no me lo han contado, porque de seguro que no lo vieron, y ¿cómo lo bían de ver?) si con ojos de pena, de cólera, de alegría o de resignamiento, te miraría ella, la que te quería deveras a quien tú decías tú también querer. Tres mujeres y tú ay dentro. Pero enseguidamente, seguidamente nomás, fueron cinco los que respiraron ay dentro del cuarto de dormida. Una delgadita voz, de alguien que no bía dentrado por tu tras, medio que medio cariciante y questoy segura quenternas memorias te arrecordarás, escuchastes, y también, de seguro, oyó ella y oyeron las otras mujeres. Era tu hija, la mismita que ahora, corre corriendito nomás hace los mandados y jugando jugando cuida tus otros hijos como si juera la madre dellos. La pobrecita había venido al mundo, y después, los días, más mejor dicho, el tiempo, se cargó de hacer lo demás: tu mujer (puede que haber sido yo, ¿no es cierto que sí?) como quien dice sin darse cuenta, a poquito a poco, se vió lavando ropa jena, quien sabe hasta de quiénes diablos, barriendo los cuartos, cocinando pa todos, cocinando ropa, remendando también, y aunque medio que medio riéndose nomás, a la pobre, porque no podía más, se le saltaban las lágrimas de cuando en cuando. Al mismito tiempo, sabía estar callada, y siempre buena, (¡aij!, porqué serán pal sujrimiento las buenas gentes) te digo, siempre buena, mirandoté de costado, como quién dice no te miro, cómo tú también estabas haciendo algo, aunque, por lo menos, siesque no le pegabas, mirandolá (no te sorprendas si esto que te digo es verdad, y lo es, después de todo, porque has de saber que no son de mis inventos, y que la fulana que mizo estas confianzas, no miente porque así nomás ni por nada deste mundo) pa luego largarte a la calle y regresar al mediodía, desaparecer después de almuerzo y reparcer por la noche, quimbiando de borracho a veces y pedir comida a gritos pa tu boca lisurienta, y después, mientras ella, en vela, todavía, ¡haste visto! a modo y manera de zurcir tus medias huecas, o estar cocinando algo, te sabería estar esperandoté que llegaras de tus trabajos, que la verdad sea dicha, y aunque te resientas, porque tú no tienes ni oficio ni beneficio, como dicen, no eran otra cosas que una de tus tantas juergas. Al año, dí que no, un chico chilló de nuevo en el cuarto ande dormían ustedes dos y tu hija. Y un año más después, de otra vez, lloró una chica. Entonces (¿cómo sé haber pué?), creo que, creo que, titubian-do dijistes, creo que debemos tener una muchacha. Eso dijistes una mañana, o una

tarde, no sé, y aunque no sepa, lo mismo da. ¿Ah! ¿Que no le dijistes así? ¡Hazme el favor! Claro que no le habrás hablado pué así, igualito como te digo, pero eso le dijistes, y eso no puedes negar. Cuando le dijistes eso, ella, la pobre, sin mirarte, o mirándote de lado, apenas suspiró nomás. Pero como tú bien sabías, no bía plata, y como pa disimular no hay como tú, te callastes. Claro, pa tí qué más mejor que así tenías como zafar el bulto o, como es de tu genio, hacerte el del otro viernes. Pero otro día, sin darte cuenta quizás, o quién sabe si así parecías querer parecer bueno, golvistes a la carga diciendo quera siempre bueno que biera una muchachita en la casa. ¿Pa qué?, te dijo ella. Pa que te yude hacer algo, diz que segu-



ramente le dijistes. Y no te pesó haber soltado así la lengua, porquella, tan buena quera que se pasaba de la raya, te dijo no, todavía no. La mirastes no sé cómo. Entonces ella, suspirando juerte, hasta sabe Dios ánde, habló de nuevamente ¡No!, te dijo. No nos hace falta una chica, todavía. Ya nos reglaremos poquito a poco, te dijo. Eso te dijo. Yo siempre, no sé por qué, pero quizás por esperencia, yo siempre hey pensado y dicho que denbalde los pobres idea tienen de algún día se les han de reglar, aunque, de otro lado, estén seguros de que en jamasitos conseguirán que esa idea se en parte siquiera se cumpla. Testo te digo porque, según supe (me lo ya sabes contó quién que no te digo su nombre), comostaban a tres dobles y un repique, tuvieron que arresignarse a dejar la casa y irse a vivir, por mientras nomás, ande unas amistades, y ande el trato que al principio les daba (cómo no, estensé nomás el tiempo que buenamente puedan o quieran... como es por mientras nomás) era bueno, no jué así semanas luego ande menudieron las indirectas y las caras que pusieron... ¡qué caras se pusieron las cosas, mamita, santa, Jesús! Ya no lo que ni de pura comedia tu mujer cocinaba era pal contento dellos, ni la ropa -¡y qué ropa... y cuánta ropa, por Dios!- que lavaba todos los días, estaba bien. Así claro, los días se golvieron pesados, como pa burrirla a cualquierita, por más paciencuda que de nacimiento juera. Los dolores de cabeza menudieron también tarde y mañana, porque los hijos de ustedes con los

hijos de ellos, se peliaban duro y parejo dentrellos. Ya eso no era vida, porque llegó tiempo en que permiso tenían que pedir pa prender la candela de la cocina (¿ya ves que no miento porque sí, que así era, mestás diciendo?) permiso pa poner agua caliente en la calentadora, y permiso también pa pagar la candela. ¿Ya ves? Así de dura, más que pesada, jué la vida entonces de ustedes. Así de dura, la tuya y la della pobre, y pa más peor desgracia, no bía otra vida como pa cambiarla. ¿No es cierto? Testarás dando cuenta quistorias yo no invento. Ah, ¿ya ves? La purita verdad es, como dices. Me da contento que digas eso. Ojalás nomás que después no te olvides del todo, como que no te olvidar debes que al mismo tiempo que tenías más hijos (eso pues malo, si juntos estaban y no podían estarse mirando las caras, más de noche todavía si bían soplado la vela pahorrar diciendo) aumentaba tu ciego, tu enorme y grandazo miedo a la pobreza. Que ya eran pobres, es verdad, pero tenías miedo (dí que no) de que la pobreza se pasara de la raya y la cintura, de tanto pretarla, se partiera. ¿Qué haremos, por Diosito, si seguimos teniendo otros hijos?, dirías. La vida subió mucho y lo que mal que bien te ganabas, era poco. Poco a poco, cada día, más cara la vida, y no bía plata. Oye, ¿acaso es malo que no haiga plata. No pongas esa cara, ni te creas que testoy insultando. Claro, pué, es malo no tener plata, pero no es como pa que te vergüences deso, ni te tomes tan a pecho. Al más pintado, al que menos, ¿ves?, redemente le faltan los cobres. No te vergüences, pué. No tenías pué, y qué. Pero como no tenías ni como pa cumplir con la casa, te desperabas. Más pué tardaba la plata en llegar a tus manos que en irse. Tenían pué questirar los reales hasta más no poder. Entonces, quizacito puentonces nomás que cuando contra tu purita voluntad, no tuvistes otro remedio que pedir plata prestada, hasta la otra semana nomás, o, mira, hasta mañana, no seas malo, hermanón, que mañana, cuando me paguen por un trabajito questoy haciendo, calie calientito te lo pago. Así lo pedistes de tus amistades. Tantas veces les pedistes aquellos, al últimamente, de seguro que acabaron por decirte no tengo, viejito, no tengo, si tuviera, ya sabes, con el mayor gusto, claro que sí, con el mayor gusto. Te pago pué con rédito, más que sea, les dijistes. Pero nada. Y las deudas te tenían muerto, o vergonzado o, por lo menos, corrido de todos. Vivías desesperado, con las buenas, o con las malas, cuentas, no sé, hasta la coronilla, debiendo a gil y a mil, comprando la ropa a plazos y, claro, naturalmente, pué, con demás aumentado el precio de venta al chan chan. Al mismo tiempo, pué, y porque penalidades padecías y hacías padecer, te decidistes a no seguir teniendo más hijos. Pero, caray, te decidistes nomás. Deso no pasastes. Porque ni tu pobreza ni tu voluntad podieron más que tu, más, que... que tu, que tu, que tu eso pué. Tu pobreza y eso que te güelve loco, peliaron pué, y desa pelea alguien pué salió ganancioso. Y siempre tu, tu eso, siempre, siempre pué salió ganancioso desa pelea. Y por eso, por eso mismito, toy segura que como eres bueno, con el dolor de tu corazón, como se dice, te arresignastes llevar tu mujer a un disimulado pero no por eso desconocido y sí más bien bien concurrido lugar ande lo que pa tí capaz (capacito nomás) jué sagrado porque de tí nomás era, y también secreto, sólo della y de tí conocido, se golvió, o lo golvió, pobrecita, en algo que jamasito

debía ser como requetevisto. Nadies, di que no, debe meter la cuchara, sucia o limpia, pero peor sucia, en plato jeno. Y nadies, sin derecho, debe meter la nariz ande ni el sol con ser sol ha dentrado. Así me gusta que digas que tengo razón. Si es como pa morirse de pena, o de cólera, caray. ¿Pero me dices, sinvergonzado, que por qué suspiro? Yostoy suspirando pué por eso que le pasó. ¿Acaso pué que porque yo, cuando me dejastes pa irte con ella, me salí perdedora, no voy tener derecho a penarme della? Has de saber bien que soy mujer, y yo, quey padecido, y me padezco todavía aunque en mi cara no se note, me peno por las desgracias de las mujeres, aunque más que sea sean mis enemigas. ¡Ay, si lo que pasó, es como pa no arrecordarse nunca más! Me da pena, porque con ella, paso paso, y apenitas garrándola del brazo, como me garrabas tú a mí cuando paseabamos, te golvistes a tu casa. Ni si que juera adivina, andaba tu mujer lloriquiando, y tú, como un zonzo, como un idiota quieres, con la cara larga, sustado y mudo, y tonto de remate. No, mi querido. No me digas que me contigo. Nunca más ya me hables desas cosas. Ni tan siquiera de quello que no tey dicho no porque no sé, sinos porque me da pena y yo (como te consta y nues por alabarme que digo) soy facilona pal sentimiento y pa penarme hasta hasta de mis enemigos. No me hables. Andaveté. No. No me digas nada. Si sé. No me cuentés, tampoco. Ya se quiun día, ese día menos pensado, (no hay corazón traidor pa con su dueño, caray, y por eso es questaría llorando la pobre) cuando tú, y también quién sabeló Dios si también ella, creían que todo saldría bien, sin novedad, o a pedir de boca, ella, la pobre, como te digo, ya no pudo más (la debilidad, hijo, la debilidad) y estiró las piernas pa, no golverlas encoger nunca más. A ratito después, senfriaría la pobre. ¿Ya ves? No me hables. No me hables deso que mucho de tanto ni te imaginas, lo sé. Ni me digas que me case contigo. Es demás. ¿Ah? ¿Todavía tienes cara de preguntarme que por qué digo eso? Porque sí, si tanto apuras. Porque me da las ganas. ¿Ya? La real gana, ¿entiendes? Claro que te quiero. ¿Qué? No. Te quiero de verdad. Hasta te diré quieres mi camote. Soy sincerada en eso. De verdad te quiero, querido, pero no te quiero, verdad, pa mi marido. De verdad. ¿Estamos un ratito más? Bueno, más que sea puéntonces andavete. Más que sea...

¿Aurari?

## LETRAS PERUANAS

sólo publica trabajos inéditos  
y expresamente escritos para  
ella.

# La preocupación semántica y la intención social en la literatura contemporánea del Perú

Si siguiendo los derroteros del Modernismo los indigenistas arremetieron contra la severidad académica. Tanto la incorporación de las voces típicas del mestizo, como la preocupación integral de darle "sabor" a la literatura hicieron que la preocupación gramatical y el constante ejercicio semántico fueran el punto de partida de una nueva actitud. Característica en la que no sólo se ubica el indigenismo, sino que es también un punto de coincidencia total en el panorama de la literatura contemporánea.

Adentrarse en las expresiones populares era, hace más de treinta años, una forma de rebeldía practicada de modo igual por los indigenistas y por los brotes iconoclastas de otros sectores. En ese sentido, "La Casa de Cartón" del poeta Martín Adán, sigue siendo un ejemplo vibrante y de apreciable valor literario.

"La Casa de Cartón" apareció en 1928. Y ha tenido la suerte de ser un libro sobre el cual se habla mucho pero que muy pocos han leído. Sobre todo los jóvenes. Su reedición, en un Festival, en 1958 — treinta años después—, fué más bien un éxito de crítica literaria.

Dentro del ámbito nacional el libro de Martín Adán trascendió solamente entre un grupo reducido y, conforme pasaron los años, fue el tema obligatorio de eruditos y artistas no comprometidos con la revuelta indigenista. La obra, que lleva un prólogo de Luis Alberto Sánchez y un epílogo de José Carlos Mariátegui, es realmente un trozo admirable de cierto tipo de literatura que luego enrumbo hacia la poesía y que bien puede señalarse como el influjo de Joyce y Proust. Es de lamentar que la prosa no explotara mejor esta dirección y se excediera en la imitación de Icaza o Azuela. Recalcando que siempre hubiera sido mejor retomar el hilo conductor de Martín Adán, en todo lo que hubiera sido liberación de las citadas influencias europeas, que luchar a brazo partido con el martirio gramatical de hacer literatura típica.

Martín Adán nos describe un Barranco que ya ha desaparecido. Barranco, aún hoy con las cicatrices del terremoto de 1940, con su funicular hoy más que nunca anacrónico y jocosos, es el recuerdo de toda una época de Lima. Por más que busquemos ya no encontraremos a los pintorescos alemanes o ingleses que asoman rubicundos y mas extranjeros que nunca en "La Casa de Cartón". Ahora los tranvías, jadeantes y martirizados, conducen a una multitud que se apretuja y blasfema; y un vehículo semi-burgués, el "colectivo", sólo se presta para observar a señores con el gesto adusto y señoritas de rostro vivaz y atildado aire de eficientes oficinista. El balneario ha desaparecido y es, a-

hora, seguramente, Ancón el lugar en donde se podrían hacer algunas de las picantes observaciones con que Martín Adán se complació en 1928.

El panfleto y la sátira psicológica han tenido con "La Casa de Cartón" y con "Duque" — una olvidada novela de José Diez Canseco — la más aguda y la más agresiva, respectivamente, exposición literaria. Es indudable que el deleite idiomático, en el que es tan diestro Martín Adán, y el paladeo atrevido de algunas expresiones — "calato", "huachafa" — hicieron de "La Casa de Cartón" no sólo la obra de un adolescente antiacadémico e irritante, sino que también señalaron una tendencia que hizo crisis con los indigenistas. Dentro de lo que Martín Adán inició y aún más en su poesía posterior, prácticamente no tiene ni continuadores ni renovadores y casi puede decirse que se agotó. Luego, el remate sería el intento imposible de una literatura pura y en sí. En "Duque", lo panfletario y lo satírico se traducen en una violenta crítica a la sociedad limeña — incluso se dice que hay una clave para reconocer a los personajes —, que luego será llevada hasta sus últimas consecuencias, y por mejores escritores, en la novela social, explosiva y cruel, pero necesaria.

La fuerza ideológica del movimiento social de la década de 1930 en adelante impregnó el ámbito intelectual del Perú. El arte pudo, de esta manera, ejercer una función mas amplia, ya que al vibrar al unisono con las más profundas inquietudes del país, también se acercaba a las masas y abandonaba los cenáculos, aunque no por mucho tiempo. La fuerza beligerante del sacudón nacionalista penetró en la estructura del idioma y lo que González Prada hubiera deseado, si bien con una intención más purista, se produjo: la renovación del idioma. Atestiguan este cambio ciertas formas literarias que implican en la actualidad el mas severo intento por dar a la sintaxis y al léxico castellanos una aproximación al pensamiento indígena.

Cabría anotar, en primer lugar, la presencia de José María Arguedas. Sus narraciones que cobran hoy anacrónica actualidad, son el más depurado fruto de la corriente indigenista en nuestra literatura. Su aparición, casi descubrimiento, en manos de hábiles editores ha sido para muchos, una revelación. Aunque el país ha logrado superar ampliamente la inquietud nativista, los males que aquejan a nuestra estructura social están aún presentes, en la misma forma en que lo estaban en 1930. Pero las formas de evidenciar la protesta radical, se han convertido hoy en guías para la acción constructiva, y no sólo material anecdótico. Arguedas es un narrador profundamente inquieto; el fol-

lore, la etnología y su ávida recolección de los temas de la poesía y cuentos quechuas, lo convierten en el más obstinado y fiel de los indigenistas.

Es indudable que muchas de las narraciones largas de Arguedas son excelentes ejemplos de disciplina literaria, pero igualmente la utilización de elementos folklóricos resta calidad a la intención artística. Preferiríamos señalar a "Yawar Fiesta", como uno de los ejemplos más nítidos de Arguedas, en donde los elementos narrativos están balanceados con los efectos exóticos. Casi se podría apuntar a un género de literatura romántica como lo entendían los literatos alemanes del siglo XVIII. La presencia mágica del toro Mitsu, el paisaje pleno de motivos religiosos y, sobre todo, el encuentro de blancos, mestizos e indios en un clima de tragedia hacen de "Yawar Fiesta" una de las más interesantes narraciones mitológicas de nuestra literatura.

Luis Jaime Cisneros anota, en su artículo sobre la narrativa peruana, "los aciertos de Arguedas en el campo lingüístico pertenecen al campo del léxico y de la sintaxis. Se trata del uso poético de las palabras, logrado no sólo con adjetivos (que sería costumbre laudable aunque no extraordinaria), sino con sustantivos de raigambre indígena. Y en el área sintáctica, el uso del sistema verbal". Luego Cisneros presenta un ejemplo bastante iluminante aunque delimitado por el ansia profesional que caracteriza a este estudioso. Termina la nota con esta pregunta inquietante: "¿Tiene alguna responsabilidad la vida interior quechua de Arguedas?". Es posible continuar la disquisición de Cisneros dilucidando el imperioso afán de universalidad que ha caracterizado nuestra literatura, durante los últimos veinte años.

Cabría apuntar que han sido los narradores jóvenes los que han seguido la función de crear una vivencia literaria que marque un rumbo espiritual, de acuerdo a lo que es ahora el hombre peruano. Así cabría anotar a Congraíns y, especialmente, a Julio Ramón Ribeyro.

La poesía indigenista, a la que los elementos de la poesía española restan interés, se ha manifestado dentro de los movimientos sociales como una fuerza primitiva y casi violenta. Incluso la utilización del quechua, la renovación de antiguos temas poéticos indígenas — insistimos, en su mayoría españoles y aún moriscos como la rosa, la paloma, la huída del amor como las aves, la semilla y la tierra — han sido esencialmente una transición que culmina en César Vallejo.

Pero no por ello es posible dejar de mencionar a Mario Florián, Gamaliel Churata, Alejandro Peralta.

Fernando GONZALEZ

# VAGAMENTE DOS PERUANOS

por Luis LOAYZA



Proust

Vagamente dos peruanos aparecen en dos novelas francesas. El primero es un general y lo encontramos en el baile del duque de Retz, capítulo VIII de la segunda parte de Rojo y Negro:

—¿Quién no conoce a ese pobre Altamira (dijo el marqués de Croisenois). Y relataba la historia de su conspiración fracasada, ridícula, absurda.

—Muy absurda— dijo Matilde, como hablando consigo misma. Pero el caso es que ha actuado. Quiero ver a ese hombre, tráigamelo, dijo al escandalizado marqués.

El conde Altamira era uno de los más declarados admiradores del porte altivo y casi impertinente de la señorita de La Mole que, según él, era una de las personas más bellas de París.

—Qué bella sería sobre un tronco — dijo el marqués de Croisenois mientras se dejaba llevar sin resistencia.

No faltan gentes en el mundo que pretenden que nada es de tan mal tono como una conspiración: eso huele a jacobino. ¿Acaso hay algo más feo que un jacobino sin éxito?

La mirada de Matilde se burlaba, con el señor de Croisenois, del liberalismo de Altamira, pero ella lo escuchaba con placer (...).

El joven conde no encontraba nada digno de su atención, exceptuando lo que podía dar a su país el gobierno de dos Cámaras. Abandonó con placer a Matilde, la persona más seductora del baile, porque vio entrar a un general peruano.

Al desesperar de Europa, el pobre Altamira había quedado obligado a pensar que cuando los Estados de América Meridional sean fuertes y poderosos podrán devolver a Europa la libertad que les envió Mirabeau.

Un torbellino de jóvenes con bigote se había aproximado a Matilde. Ella se había dado cuenta que Altamira no había quedado seducido y su partida la irritaba; veía brillar sus ojos negros mientras hablaba con el general peruano. La señorita de La Mole miraba a los jóvenes franceses con esa seriedad profunda que ninguna de sus rivales podía imitar. ¿Cuál de ellos, pensaba, sería capaz de hacerse condenar a muerte, aún suponiendo que tuviera todas las oportunidades?

El segundo peruano es un joven, también anónimo, y aparece en En busca del tiempo perdido. Acaba de terminar la velada que el príncipe de Charlus ha ofrecido en casa de los Verdurin para exhibir el talento musical de Morel. Al despedirse de Charlus la señora de Mortemart quiere invitarlo a una de sus reuniones, pero sin tener que invitar a la señora de Valcourt que se encuentra cerca de ellos.

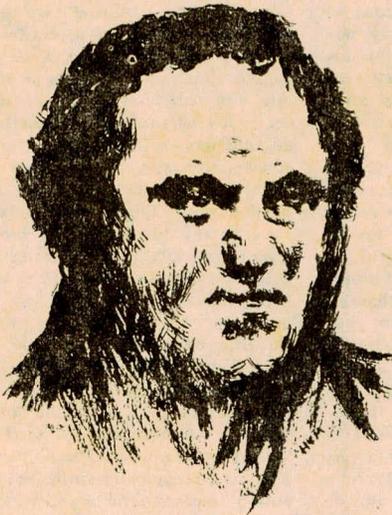
Pero ya la nueva mirada furtiva lanzada sobre ella había hecho comprender a Edith todo lo que escondía el lenguaje complicado del señor de Charlus. Esa mirada fue tan fuerte que, después de tocar a la señora de Valcourt, el evidente secreto y la intención de engaño que contenían fueron a dar sobre un joven peruano a quien, por el contrario, la señora de Mortemart esperaba invitar. Pero este, lleno de sospechas, reparando en los misterios que se hacían aunque sin darse cuenta que no estaban dirigidos contra él, sintió inmediatamente un odio feroz contra la señora de Mortemart y se prometió hacerle mil bromas atroces, tales como enviarle cincuenta cafés glacés a su casa el día que no recibiera, o publicar el día de sus recepciones una nota en los periódicos anunciando que la fiesta quedaba postergada, y publicar luego comentarios falsos de las siguientes en los cuales figurarían los nombres, conocidos por todos, de las personas que por diversas razo-

nes nadie recibe ni se deja siquiera presentar.

Eso es todo. ¿Por qué, me pregunto, justamente dos peruanos? ¿Qué significan, quiénes son esos fantasmas literarios?

En primer lugar, los dos personajes existen porque son peruanos es decir, en Francia, exóticos. Todo escritor sabe que un nombre extraño, lejano, da un cierto encanto misterioso a su honesto párrafo. En la literatura europea el Perú es de estos nombres. Tradicionalmente, cuando se ha querido sugerir lo remoto junto con la idea de la riqueza, se ha utilizado a nuestro país. En alguna parte Balzac afirma que París es tan prodigioso, tan cosmopolita, que pueden encontrarse en sus calles viajeros venidos del Perú o de las últimas provincias de China. Antes que él, el Marqués de Sade practicó frecuentemente nuestro nombre junto a los de Ceylán, Kamtchaka o Matomba en las relaciones de etnología fantástica con las que justificaba sus teorías; así por ejemplo en Juliette: Trescientas mujeres del inca Atabaliba se prostituyeron inmediatamente por su propia voluntad a los españoles y los ayudaron a masacrar a sus esposos.

El señor Ventura García Calderón coleccionaba estas menciones y afirmaba



Stendhal

que si el Perú desapareciera sin dejar rastro, las lenguas europeas tendrían la desgracia de perder la interesante locución vale un Perú. Ignoro los alcances de esta catástrofe, pero sé que los encuentros con el nombre de mi país en libros extranjeros me producen quizá un primer movimiento de vanidad, pero también algún desconcierto, un comienzo de molestia. Es la misma sensación que siente un peruano en Europa cuando los amistosos nativos lo miran con evidente curiosidad. ¿Peruano? dicen, y nosotros sabemos que imaginan nuestro rústico cuello sudamericano incómodo bajo la corbata.

Es curiosa la sensación de sentirse exótico: es sentirse otro. Cuando se filmó una película documental sobre el Perú milenario o algo así, los civilizados señores limeños se indignaron que nuestro progresista país fuera presentado como un rincón lleno de indios que comen mal y no saben leer. Pero les bastó mirar alrededor: los automóviles norteamericanos, las telas inglesas, la moda francesa, la arquitectura mixta e indefinible, y los tea-rooms, las pizzerías, las corridas de toros, los convencieros de que podían sentirse occidentales, europeos y respirar tranquilos.

En Europa muchos peruanos no tienen ese recurso. Las miradas lo condenan a ser exóticos, es decir extraños, pintorescos, no asimilables; sienten entonces que Lima es pequeño y el Perú

grande, pobre e irrevocablemente peruano. Tal verdad inquietante puede abolirse cuando uno vive en el Perú de varias maneras. Una de ellas, como ya hemos dicho, es reducir el Perú a Lima y transformar Lima en una sucursal de Madrid, Nueva York o París. (Lima permite y hasta protege estas ilusiones). Otra posibilidad consiste en pensar que la realidad peruana es exótica; considerar las extensiones desoladas, la miseria, el hambre, la incultura como algo extraño y lejano. Quienes asumen esa actitud de defensa pretenden identificarse con los europeos; si leen a Balzac se dirán que, en efecto, un peruano —uno de los otros peruanos— es muy pintoresco en París. Pero los europeos no separan a los peruanos en dos clases: todos son radicalmente otros ante su mirada.

Esa mirada de los europeos, que pregunta a los limeños por el indio, surge en parte de la ignorancia pero es fundamentalmente justa. Los peruanos no hemos forjado todavía ninguna imagen universal de nosotros mismos que reemplace a los grabados antiguos en los que llevábamos plumas y hermosos vestidos (hechos gracias al arte textil del Antiguo Perú, que los europeos consideran el más refinado de todos pero que nosotros, que importamos tapicerías europeas, desconocemos). Las viejas imágenes persisten porque son las más originales y mejores que hemos dado al mundo. Un hombre de la cultura Paracas existen plenamente; es una magnífica respuesta al desafío de la naturaleza, un creador. Un limeño del siglo XX es casi siempre una borrosa copia de europeo, a lo más un proyecto todavía indefinido. Los extranjeros exigen que seamos nosotros mismos: eso es lo más difícil y todavía no lo hemos conseguido.

Pero vuelvo a Stendhal y a Proust; escogieron a sus personajes peruanos por exotismo pero pusieron en ellos algo más que eso. Adelantemos que, de acuerdo a los procedimientos usuales de Stendhal, no sería raro que el general peruano haya tenido existencia histórica, que asistiera realmente a un baile donde el novelista lo distinguió hablando con un conspirador. Si quisiéramos identificar a ese peruano aventurero, sin pruebas, el nombre de don José de la Riva Agüero y Sánchez Boquete, primer presidente del Perú, exiliado en Europa en la época en que escribía Stendhal y emparentado por su origen y matrimonio con la nobleza europea.

Stendhal escribió esa página en 1830, viviendo bajo la Restauración, el régimen que lo condenó a él, que se sentía un hombre de energía y de genio, a un oscuro consulado, a la mediocridad de la que abominaba. Su destino, su formación lo llevaban a detestar la realidad social y política en que vivía. Pero tampoco admiraba a la democracia norteamericana; quizá nuestros países que acababan de ganar la independencia lo sedujeron un momento, quizá creyó reconocer en los jefes sudamericanos la grandeza de Napoleón unida al respeto por la libertad, y tuvo esperanza de que las nuevas repúblicas corrigieran los errores de Francia y los de Estados Unidos y devolviera a Europa "la libertad que los envió Mirabeau".

Algunos generales de la Independencia viajaron a Europa después de las batallas. Pronto comenzó otra emigración: la de los turistas ricos, la de los hijos de familia. El personaje de Proust pertenece seguramente a ella. Son los comienzos del siglo veinte y este peruano está bien relacionado, pues asiste a la reunión de los Verdurin (no demasiado bien relacionado: quienes quieren conocer la exacta, la cambiante

categoría social del salón Verdurin pueden leer En busca del tiempo perdido). Pero, a diferencia del general revolucionario que inspira a los conspiradores, el peruano de Proust es un perfecto petimetre parisino. El snobismo lo apasiona: una mirada basta para precipitarlo a una vana venganza. Cree equivocadamente que no será invitado a una recepción y se propone desacreditar a su enemiga en los periódicos. (Decididamente tiene relaciones: los Verdurin; la señora de Mortemart, que piensa invitarlo; quizá Charlus, pues se ha acercado a saludarlo. Es inútil agregar que es rico, con dinero suficiente para frecuentar los salones y para derrochar cincuenta cafés glacés). A su vez Proust lo desacredita a él, lo presenta como un triste fante, uno de los pequeños personajes que atraviesan su libro.

Es posible que ese personaje esté tomado también de la realidad, aunque lo dudo. Proust solía borrar sus huellas, disimulaba sus retratos. Creo que ocultó a otro sudamericano que podía sentirse aludido llamándolo peruano o que utilizó este término por ser el primer exotismo que le vino a la pluma.

Esos dos personajes, esos dos fantasmas que quizá no existieron nunca sino en los libros, abren y cierran una etapa, una promesa en la historia del Perú: la gran esperanza que suscitó la independencia en algunos que, como Altamira o Stendhal, podían creer que en América del Sur se inauguraba el reino de la libertad con justicia. En 1830, cuando escribe Stendhal, ya la esperanza se desvanecía, ya empezaban las luchas intestinas, las dictaduras. Pero las noticias viajaban entonces lentamente y Stendhal pudo creer que algo nuevo estaba naciendo.

Cuando Proust escribe, o en el tiempo que viven sus personajes, ya esa esperanza está olvidada. Muchos años antes Baudelaire ha hablado de "los expedientes y el desorden bufón de las repúblicas de Sud América". Los peruanos que Stendhal estimó han desaparecido; Proust nos presenta a uno que es un parisino más, uno de esos feroces y pálidos mundanos para quien perder una invitación justifica el odio ridículo de que son capaces: un mediocre.

Entre los dos peruanos hay algo que ha terminado. El mundano de Proust sería incapaz de hacerse condenar a muerte. El general nos da la impresión de ser un extranjero en ese salón donde un conspirador es mal visto. El general es realmente un extranjero, porque se ha hecho dirigente con las armas, y piensa seguramente en volver, en actuar, en equivocarse, en crear esa imagen del Perú que le dictó su rebeldía. El personaje de Proust ha nacido ya dirigente, ha heredado el poder con el dinero. ¿Piensa en volver? Parece muy cómodo donde está: en Lima no existen —todavía— los Verdurin. ¿Volver para qué?

Los libros tienen esas ironías. Sin que mediara la voluntad de sus autores, dos novelas francesas parecen retratar el destino del Perú, es decir de un clase que determinó ese destino; apenas en dos páginas en las que aparecen, vagamente, dos peruanos.

# La Espada de Madera

por Elena PORTOCARRERO



Primer premio en el Concurso de Autores Teatrales Universitarios organizado por el Teatro Universitario de San Marcos. Texto completo.

## Personajes:

Soldado.  
Abuela.  
Madre.  
Hija.  
Hijo.  
Trovador.  
Niños.  
Curiosos.

## Decorado:

Al fondo del escenario se ve un grupo de pequeñas casas. Al lado izquierdo —casi en primer plano— hay una casa con la puerta y las ventanas abiertas; a un costado el humilde interior del hogar: una pequeña mesa, un fogón, y un viejo arcón de madera pegado a la pared.

En el centro de la escena un pequeño y raquítico árbol, cerca de él dos chatos y gastados bancos. Es el parque del pueblo.

Hacia el lado derecho un pozo de borde empedrado soporta un travesaño de madera del cual pende una gruesa sogá amarrada a un cubo.

La escena está desierta. De pronto se escucha una marcha militar que crece, crece, y bruscamente se apaga.

La madre, la abuela y la hija arreglan viejos vestidos.

HIJA.— ¿Tardaremos mucho en remendar todo esto?

MADRE.— (Sin oírlo) ¿Decías algo?

HIJA.— No. Con menos fuerza? No.

ABUELA.— Nunca piensas en cosas serias. ¿Por qué no se te ocurre alcanzarme un poco de azúcar?

HIJA.— Te hace daño abuela.

ABUELA.— ¿Quién lo dijo?

HIJA.— Tu misma, después que lo comes empezas: ¡me siento mal!

ABUELA.— ¿Y no puedo sentirme mal?

HIJA.— Sí abuela.

ABUELA.— Lo traeré yo misma. (Se va hacia el interior de la casa. La Madre se vuelve hacia su hija).

MADRE.— Aquí profundamente lo siento, él volverá! (Pausa) Ya no me dices que no hable de su regreso... Tu abuela no comprende, se ha hecho vieja y no cree que haya alguien que regrese de las guerras, o si no dice que vuelven tan cambiados que son otros. (Desmayadamente) Y que a veces es mejor que no regresen. (Grita hondo) ¡No! (Hunde la cabeza en sus manos).

HIJA.— ¡Madre, ya estás atormentándote de nuevo!

MADRE.— Yo le enseñé a amar la espada de madera, ahí empezó. ¡Ay desgracia!

HIJA.— ¡Madre!

MADRE.— ¡Pero a este pueblo no llegaba nadie! (Se levanta y mira a su alrededor). ¡No sonó nunca una marcha militar! (Pausa). El jugaba a la guerra y yo le tarareaba viejas marchas que escuché en mi juventud, allá en el pueblo donde viví con tu padre cerca de cinco años tentando fortuna... Cuando él escuchó de verdad esa música, ¿qué otra cosa iba a hacer que no fuera seguirla?

HIJA.— Pero tú dices que volverá. (La Madre va hacia la Hija, la sacude de los hombros).

MADRE.— ¡Tú dudas de su regreso!

HIJA.— (Llorosa). ¡No tengo mala intención!

MADRE.— ¡El debe regresar!

HIJA.— Sí, él regresará.

MADRE.— (Camina hacia el viejo arcón). ¡Ya nadie cree en tu regreso hi-

Aparece por el lado derecho del escenario un soldado redoblando un tambor. Aoman varios curiosos, en tre ellos muchos chiquillos que contemplan embelesados al militar.

Por la puerta abierta de la casa de la izquierda sale una mujer de unos 50 años, está acompañada por una jovencita y un muchacho. A la ventana asoma una anciana.

El soldado actúa como un autó-mata. Llega hasta la casa de la izquierda, se vuelve y regresa por el mismo camino, tocando quedamente el tambor.

Antes de que se pierda de vista el soldado, el muchacho dá un paso para seguirlo. Su madre lo mira con admiración. Su hermana está horrorizada. La vieja mueve colérica la cabeza.

El muchacho parte como si estuviera escuchando la voz del tambor. La madre se vuelve y entra majestuosamente a la casa. La anciana se quita de la ventana. Los chiquillos juegan al soldado y al recluta. Lentamente la jovencita entra en la casa. Cambio de luces que indiquen un transcurso de tiempo.

¡Jo! (Saca del arca una pequeña espada de madera. La agita en el aire). ¡Qué nadie te toque! ¡Dale Hijo! ¡Avanza! ¡No retrocedas! ¡Ahora! (Da golpes y golpes a enemigos imaginarios. Entra la abuela y se sienta sin mirar a la Madre al lado de la Hija, quien durante toda la actuación de su Madre la ha mirado sin asombrarse, como si estuviera acostumbrada a esta clase de escenas).

MADRE.— (Con la espada baja inútil, camina a guardarla. Habla quedamente). En lugar de enseñarle a sembrar, hijo de labradores.

HIJA.— ¿Abuela fuiste a la plaza?

ABUELA.— Son dueña de mis pasos.

HIJA.— Sólo quería saber qué hiciste.

ABUELA.— Nunca interesa lo que hacemos los viejos.

HIJA.— Si tú no te sientes vieja abuela.

ABUELA.— Sí, pero mi cuerpo no lo cree. (Pausa). ¿Sabes a qué jugaban hoy los niños?

HIJA.— Al soldado y al recluta.

MADRE.— Siempre la guerra.

ABUELA.— Deberías regalarles ese viejo sable de madera. Así se destruiría más pronto ese juguete.

MADRE.— ¡Es sagrado!

ABUELA.— Bah, déjate de historias, es un simple juguete. Siéntate a coser que nos será más provechoso estar preparadas para recibir el invierno.

(Se oscurece momentáneamente la habitación. Al volver la luz la Hermana lleva una cofia y vestido de señorita. Han pasado algunos años. Madre e hija preparan la comida. Entra la Abuela).

ABUELA.— He preguntado y cansado a todo el mundo con mi preguntar, pero nadie supo decirme de dónde viene el rumor. ¡Dicen que terminó la guerra!

MADRE.— (Con el rostro transfigurado). ¡Me lo decía esta voz que nunca engaña!

HIJA.— ¡Va a teminar la guerra! (Da saltos de alegría).

ABUELA.— No hacer cuentas que yo he visto sumar donde hay que restar. He andado mucho.

HIJA.— ¡Sólo conoces este pueblo!

ABUELA.— Pero he andado mucho a través de mis huesos.

MADRE.— Déjanos estar alegres. Sé que cuando él vuelva tú también estarás contenta.

ABUELA.— (Entusiasmandose). Y reirá como antes, y lo meceré en mis brazos... Hijo soy una vieja cuna, has crecido, tu paso hace crujir mi madera, no tengo el vaivén de antes, pero te meso como cuando eras un suave y tierno conejito de corazón pequeño.

HIJA.— (Abraza a la abuela). ¡Abuela querida! (La Madre las mira va hasta el arca, se arrodilla y saca algo).

MADRE.— Tengo una sorpresa para ustedes. (Se acerca donde ellas y les muestra una tela).

ABUELA.— (Desconfiada). ¿Y eso?

MADRE.— Para él.

HIJA.— (Ríe alegre). ¡Un vestido nuevo!

MADRE.— Todos los días he guardado una moneda.

ABUELA.— Se notaba.

MADRE.— (Sin escucharla). No tendrá el mismo tamaño y habrá engrosado... A lo mejor no comía bien y está delgado.

ABUELA.— Guarda esa tela, cuando quieras venderla no darán lo que te costó.

HIJA.— ¡Porqué habría de venderla!

ABUELA.— (Mirando a su hija y nieta). Cierto, por qué habría de venderse.

MADRE.— (Como alucinada). Llegará vencedor, se escuchará una marcha de triunfo. (Luz fuerte, marcha militar). Me dirá... (Entra el hijo uniforme lleno de condecoraciones, una bandera en la mano derecha. La madre suelta la tela. La escena tendrá un pequeño toque irreal).

HIJO.— ¡Madre, he triunfado! (Hinc a una rodilla ante su madre).

MADRE.— ¡No te muevas, déjame mirarte! Sí, era como yo decía, has crecido y no estás delgado. ¿Comías bien?

HIJO.— (Orgulloso). ¡Soy Jefe, madre!

MADRE.— (Con igual orgullo). ¡Lo sé!

HIJO.— Te traje esta bandera. Perteneció a un ejército poderoso. (Alardea). ¡Pero yo y los míos en un momento los barrimos! ¿Puedo levantarme?

MADRE.— (Ceremoniosamente). Sí, ya te bendije.

HIJO.— ¿Dónde dejaré la bandera?

MADRE.— Dámela, luego veré cómo plartarla en el tejado. Ella le contará al viento y los viajeros de tus triunfos.

HIJO.— (Dándole la bandera). ¡Bravo madre! ¡No se podrá decir que tu hijo no honró tu casa! (La Madre coje amorosamente la bandera y la apoya contra la pared).

MADRE.— (Disculpándose). Es solo por el momento.

HIJO.— (Como sin darle importancia). ¡No te preocupes...! (Pausa). ¿La miraste bien? Es de una seda finísima.

MADRE.— Sí, y también está limpia.

HIJO.— (Hace un gesto de desagrado). ¿Es que podría traerte algo que no fuera limpio?

MADRE.— (Desorientada). No, sólo que como se trata de una bandera tomada en una batalla, y la guerra siempre es casi sucia.

HIJO.— (Ofendido). La tomé de manos de un jefe, ellos van siempre limpios.

MADRE.— ¡Ah! (La hija ha seguido la conversación por momentos con asombro, otros convencida de lo que se habla. Ganada por la emoción de la Madre se levanta y se acerca a ella. La abuela como si no escuchase nada de rato en rato saca una bolsita de su vestido se echa un poco de azúcar en la mano y se la come).

HIJO.— ¿Qué es lo que está en el suelo?

HERMANA.— (Se agacha rápidamente y alza la tela). Es un vestido para ti.

HIJA.— (Mira a la hermana). ¡Tú eras la pequeña!

HIJA.— (Feliz). Sí, yo soy.

HIJO.— Te has puesto linda.

HIJA.— (Vergonzosa). ¡Hermano!

HIJO.— Habrá que pensar en casarte.

HIJA.— (La misma actitud). ¡Hermano!

MADRE.— (Encantada). Todo sucede como te decía, él se preocupará por nosotras. (Pausa). No importa que la hija del vecino se lleve, gracias a su dote, al único hombre joven y soltero del pueblo... Vendrá tu hermano y todo lo arreglará.

HIJO.— (Terrible, a la hermana). ¡No te eligió a tí!

HIJA.— (Disculpándose). ¡Ni siquiera lo conozco!

MADRE.— Pero la abuela y yo habíamos pensado en él. (La abuela sigue como antes comiendo su azúcar y contemplando lo que pasa sin demostrar ninguna emoción ni interés).

HIJO.— ¡Motivo suficiente! (Pausa). Ahora, me expresaré con sinceridad: me agrada no encontrar comprometida a la pequeña..., tengo amigos.

MADRE.— ¡No un soldado!

HIJO.— La guerra terminó.

MADRE.— (Obstinada). ¡No un soldado!

HIJO.— Hablo de señores de tierras. Ella será la esposa de uno de ellos, ¡lo juro!

HIJA.— ¡Y tendré una carroza!

MADRE.— Y trajes finos y sirvientes.

HIJA.— Y una casa inmensa, con un jardín como un gran río, sin horizonte, lleno de flores y verduras y frutales. (Se detiene ya sin aliento).

HIJO.— Y cuando te vean pasar dirán: ahí va la esposa de un poderoso señor. (La Hermana mira hacia adelante extasiada. El Hermano vuelve a mirar la tela, la señala). ¿No pesa?

HIJA.— Un poco.

MADRE.— ¡Qué traje te quedará!

HIJO.— (Aclarándose la voz). He cambiado de posición, no sería apropiada una tela así. (La madre lo mira con asombro y pena; él cambia rápidamente de actitud). Con tu inigualable amor de madre sabrás ofrecérsela a algún soldado que no haya tenido la suerte de llegar a jefe.

MADRE.— (Convencida). Hija, dame esa tela, la guardaré unos días. (La Hija le entrega la tela, camina a guardarla al arcón).

HIJO.— ¿Y la abuela?

MADRE.— (Sin voltear metiendo la tela dentro del arca). No la has visto, ha estado mirándonos todo este tiempo. (Cierra el arca y camina hacia sus hijos).

HIJO.— ¿Abuela! ¡Abuela! (Ella sigue comiendo su azúcar y no contesta).

MADRE.— Está molesta. No creía en tu regreso. (Ríen los tres, la abuela sigue inmutable. De pronto se vuelve a escuchar el tambor y la marcha militar del comienzo de la obra. El hijo coge rápido la bandera y marcha en dirección de donde viene la música. Las dos mujeres están tan asombradas que no tienen tiempo para reaccionar. Se quedan como quien va a dar un paso).

ABUELA.— Ni comprendo por qué habría de estar yo molesta, ni lo que haríamos con una bandera.

HIJA.— (Avanza paso a paso a sentarse. Habla consigo misma). Dijo que había un gran señor para mí.

MADRE.— (Tratando de descubrir a su hijo a lo lejos). ¡Es inútil! (Resig-

nadamente camina a sentarse al lado de su hija).

HIJA.— (Desolada). Y que tendría todo en abundancia.

MADRE.— (Cariñosa). Tú también tenías pensado lo tuyo. (Pausa). Ha sido un día largo, será mejor que descansemos. (Se levantan las tres y entran en silencio al interior de la casa).

(Durante unos segundos la escena permanece vacía. Del pueblo llega la Hija con un cántaro. Camina hacia el pozo al mismo tiempo que un trovador que aparece por el otro extremo de la escena).

TROVADOR.— (Ceremonioso). Dar de beber al sediento.

HIJA.— (Deja la vasija en el suelo. Muy nerviosa trata de hacer correr la cuerda para llenar el cubo de agua, el trovador se lo impide). Resbala.

TROVADOR.— Unas manos tan suaves. (Ella lo mira con curiosidad).

HIJA.— ¿De dónde viene?

TROVADOR.— (Melodiosamente).. Lejos... lejos.

HIJA.— (Mira el laúd). ¿Cantando?

TROVADOR.— Sólo a ratos.

HIJA.— ¿Y no tiene usted tierras?

TROVADOR.— Todas las tierras del mundo son mías.

HIJA.— (Lo mira con admiración y asombro). ¿Usted conoce a mi hermano?

TROVADOR.— ¿Quién es tu hermano?

HIJA.— (Orgullosa). Un señor poderoso.

TROVADOR.— Entonces lo conozco.

¿Es alto?

HIJA.— Sí.

TROVADOR.— ¿Es fuerte?

HIJA.— Sí.

TROVADOR.— ¿Es rubio?

HIJA.— (Desanimada). No.

TROVADOR.— (Enfático) ¿Lo que yo digo: moreno!

HIJA.— (Sonríe feliz). Sí.

TROVADOR.— ¿Qué hace una rosa al lado del pozo?

HIJA.— (Curiosa). ¿Dónde? (Mira a su alrededor).

TROVADOR.— (Mirándola). Al frente mío.

HIJA.— (Avergonzada). ¡Yo no soy una rosa!

TROVADOR.— ¿Y una canción?

HIJA.— (Segura). No.

TROVADOR.— ¿Y un pajarillo?

HIJA.— (Vacilando). No.

TROVADOR.— ¿Y frágil, y espuma?

HIJA.— (Casi llorando). ¡Nada de eso soy!

TROVADOR.— (Le pasa un brazo por los hombros). ¡Todo eso eres tontita!

HIJA.— (Con asombro). ¿Cómo?

TROVADOR.— Te diré el secreto, te haces una pregunta y respondes lo que quieres.

HIJA.— (Le quita el brazo, retrocede un poco). ¿Soy una canción?.. No soy una canción. ¿Soy espuma? (Indecisa).

¿Soy una rosa? (Extasiada). ¡Si soy una rosa!

(Le da las manos al trovador y giran).

TROVADOR.— (Tratando de cantar). ¡Eres una rosa!

HIJA.— (Deteniéndose). ¿No puede cantar?

TROVADOR.— (Condescendiente). Pequeña, mi voz no tiene igual, puedo cantar cuando y cuanto quiero.

HIJA.— (Entusiasmada). ¡Ahora!

TROVADOR.— Tu presencia roba mi voz.

HIJA.— (Turbada). No diga eso.

TROVADOR.— La verdad siempre.

HIJA.— ¿Se casará conmigo?

TROVADOR.— Soy un pájaro.

HIJA.— ¿Se lo dirá a mi madre y abuela?

TROVADOR.— ¡Va en serio!

HIJA.— A mi hermano no será necesario decirle nada, como él lo sabe.

TROVADOR.— (Sorprendido). Tan pronto.

HIJA.— ¿No es él quien lo envía?

TROVADOR.— (Sin comprender). Sí, sí, sí, él.

HIJA.— (Se sienta sobre el borde del pozo. El trovador la imita). ¿Me enseñará usted a cantar?

TROVADOR.— Si llega a ser preciso. Vamos a ver ¿quieres cantar algo? Más cerca. (La Hija tararea una canción en

voz baja, no se escucha). ¡Bien! ¡Inmejorable!

HIJA.— Iremos a casa para decirlo.

TROVADOR.— (Desprevenido). ¡Qué!

HIJA.— Nuestros amores.

TROVADOR.— (Reaccionando). Aún no es tiempo.

HIJA.— (Triste). ¿Por qué?

TROVADOR.— (Buscando un motivo). Debo cambiarme de ropa.

HIJA.— Usted le dirá que tiene para varias mudas.

TROVADOR.— Sus miradas me recorrerán dudándolo.

HIJA.— Pero cuando lleguen sus sirvientes con el equipaje...

TROVADOR.— ¡Se sorprenderán! (A sí mismo). Y me sorprenderá!

HIJA.— ¿Por qué?

TROVADOR.— (Pausadamente). Por la rapidez con que han llegado. Les llevo a mis sirvientes muchos días de adelanto, muchos.

HIJA.— ¿Qué podemos hacer?

TROVADOR.— Esperar.

HIJA.— Me apena tener que dejarlo solo.

TROVADOR.— Tengo mi laúd y tu recuerdo.

HIJA.— (Consolándolo). No será por mucho tiempo.

TROVADOR.— (Dramático). Esperaré... Mis notas estarán tristes.

HIJA.— Yo también estaré triste.

TROVADOR.— (Se levanta, le da la mano y la ayuda a levantarse). ¡Hasta mañana mi dama! Bella, radiante, hermosa, vuelve.

HIJA.— ¡Hasta mañana, señor poderoso!

TROVADOR.— (Le besa la mano). ¡Se terminó mi poderío ante tus ojos!

HIJA.— (No sabe qué decir). ¡Oh, oh! (Se va de prisa olvidando su vasija).

TROVADOR.— (Cuando la ve desaparecer se sienta sobre el borde del pozo. Toca las cuerdas del laúd una por una y escucha con atención). ¡Otra vez desafina! (Vuelve a tocar el laúd y trata de cantar). ¡Soy trovador, poeta y trovador! Tra, la, la, la (afina).. los caminos. (Se levanta y habla con gran ímpetu). ¡Tengo hambre, hambre! (Se va

casi corriendo hacia el pueblo, desaparece. Entra la Hija con la Madre).

HIJA.— (Desconcertada). ¡Estaba aquí!

MADRE.— (Con desconfianza). ¿No lo habrás imaginado?

HIJA.— (Sin escucharla). Sus sirvientes, su equipaje, todo. (Desesperada). Luego llegará la abuela y qué le diré.

MADRE.— (Triste). ¡Qué tampoco existe este señor de tierras! (Empieza a pasearse impacientemente. Entra la abuela).

ABUELA.— ¿Dónde está el novio de mi niña?

HIJA.— Ya vendrá abuela. (La abuela se sienta en el borde del pozo). Descansen hijas, ¿para qué tanta agitación?

MADRE.— (Preocupada y sin haber escuchado a la abuela). ¿Qué conoce a tu hermano?

HIJA.— (En voz baja). Sí madre.

ABUELA.— (Hablando para sí). Eso es lo que no me gusta, qué tiene que ver el hermano. (Pausa). Será un sueño más.

(Entra el Trovador, no ve a nadie. Las mujeres lo miran esperando).

TROVADOR.— (En voz alta, pomposamente). Aplacado el hambre, venid musas a mí.. Quiero cantar (lanza un gorjeo) a las doncellas rubias y morenas. (Cara de celos de la Hija). Cantar los amores de la corte: una campesina y un rey, una reina y un campesino. (Indeciso). ¿Cómo cantarlo? (Alza una mano, se empina). Horizonte, tra, la, la. (En este momento ve a las tres mujeres y se lleva una gran sorpresa de la cual se recupera lentamente. Avanza ceremoniosamente y hace una gran reverencia). ¡A vuestros pies señoras!

ABUELA.— ¡Gracias caballero!

MADRE.— (Brusca). ¿De quién tomó permiso para hablarle a mi niña?

TROVADOR.— (Altivo). ¡No inquietarse, soy un hombre de fe!

MADRE.— (Rápida). ¿Dónde está mi hijo?

TROVADOR.— (Nervioso). ¿Su hijo? ¿Y en dónde va a estar?

DESDE 1889

EL

## Banco de Crédito del Perú

COOPERA AL PROGRESO ECONOMICO

DEL PAIS

CAPITAL Y RESERVAS

S/o. 256'074.187.66

MADRE.— Tiene razón... allá. (Mira la ropa del Trovador).

TROVADOR.— (Incómodo). No tuve tiempo de cambiar de atavío.

ABUELA.— No tiene importancia.

MADRE.— (Sentenciosa). Lo mismo no creerán en el pueblo.

ABUELA.— Con que le guste sembrar.

TROVADOR.— ¡El verde de los campos!

ABUELA.— La siembra antes con manos fuertes y empeñosas.

TROVADOR.— (Arrebatado). Mis manos traen música.

ABUELA.— Eso no da campo verde.

TROVADOR.— (Inspirado). ¡Lo crea!

ABUELA.— Primero hay que darle duro a la tierra, después le podrá cantar como a una enamorada, sobretodo cuando no tenga más hambre y sepa que tiene provisión para todo el año.

TROVADOR.— Los campos esmeralda, los pájaros de los árboles, el agua riente de los ríos, (Con menos entusiasmo), el horrible chillido de las cigarras. (Desanimado). Decididamente no estoy inspirado hoy.

(Durante el tiempo que el Trovador habla con la Abuela, la Madre permanece con las manos cruzadas y los ojos cerrados. Está como quien espera fervientemente algo. Suena un lejano clarín. Entra el hijo uniformado y con un número mayor de medallas).

MADRE.— (Abre los ojos en el mismo momento que entra el Hijo). ¡Hijo!

HIJO.— ¡De vuelta madre! (Se abrazan. El Trovador se seca la frente y se sienta a hablar en voz baja con la anciana. La hija mira a su madre y hermano).

HERMANA.— ¡Gracias por darme la felicidad! (El hermano la mira asombrado).

MADRE.— Habla del novio que le enviaste.

HIJO.— ¡Novio!

MADRE.— ¡Un Trovador que dice poseer muchas tierras!

HIJO.— (Negando con la cabeza). No sé quién es.

MADRE.— (Triunfante). ¡No lo conoce!

HIJA.— (Corre hacia el poeta casi llorando, lo grita). ¡Dice que no te conoce!

ABUELA y TROVADOR.— (Sorprendidos hablan al mismo tiempo). ¡Qué, quién!

HIJA.— Mi hermano... (Madre e hijo miran hacia el grupo).

TROVADOR.— (Sin salir de su sorpresa). ¿Cómo lo sabes?

MADRE.— (Adelantándose). Nos lo ha dicho él. (Se vuelve hacia su hijo). ¡Dilo otra vez, hijo mío!

HIJO.— (Altivo). No lo conozco. (La Madre lanza una exclamación de triunfo).

TROVADOR.— ¡Ni veo, ni escucho nada!

HIJO.— Esas son argucias caballero. (Mímica de la Madre afirmándolo).

MADRE.— ¿Lo oyó usted?

TROVADOR.— ¿Oír qué?

MADRE.— (A la Hija). Es un mentiroso.

ABUELA.— (Interviniendo). ¿De qué se trata ahora? ¿Qué tiene que ver mi nieto en este asunto? (Se levanta ayudada por el Trovador).

MADRE.— Tú no comprendes nada.

TROVADOR.— Yo tampoco comprendo.

MADRE.— (Habla en voz baja con el hijo, luego volteo donde el Trovador, le habla con soberbia). ¡Mi hijo dice que jamás seremos parientes de un pobre Trovador!

TROVADOR.— (Gallardo). Decir eso es lesionar mi honor. ¿Qué tiene un guerrero que no tenga un Trovador?

TROVADOR.— ¡Qué pretensión! (Hace sonar sus medallas).

TROVADOR.— El guerrero es conocido por sus hazañas, el Trovador por sus cantos.

HIJO.— ¡Jamás será lo mismo!

TROVADOR.— (Para quien el hijo será siempre inexistente). ¿No son nuestros deudores los guerreros? (Cara de asombro del Hijo). ¿Quién canta sus triunfos? ¿Quién los hace inmortales?

HIJO.— (Pensándolo). ¿Inmortales?

TROVADOR.— ¡De pueblo en pueblo transformando en versos sus hazañas!

HIJO.— Podría decirle que cante mis batallas, ni una sola he perdido, diga quien lo diga.

MADRE.— (Fastidiada). Habrán mejores trovadores que él en la corte.

HIJO.— Pero él asegura que...

TROVADOR.— (Furioso sin saber que interrumpe al Hijo). ¡Mejor que yo! ¡El cantor a quien le hacen coro los pájaros! ¡El cantor ante quien la reina le hace el favor de llorar emocionada!

HIJO.— (Siempre pensando). ¡Me conocerían todos!

MADRE.— (Al hijo). ¡No me gusta! (Burlona). ¡Un gran trovador con las ropas raídas!

TROVADOR.— (Ofendido). ¡Llegaré mi equipaje!

MADRE.— ¡Bah! (Pausa). Dame tu brazo hijo mío. (El hijo le da el brazo. La Madre habla de espaldas al público mientras se aleja con su hijo). ¡Nosotros no aprobamos la boda! (Cara de sorpresa del Trovador; hace mímica dando a entender que la Madre ha partido sola).

ABUELA.— (Quien ha escuchado atenta todo lo que sucede). ¡Lo único lamentable es que no le gusta la siembra! (Se va hacia el pueblo).

HIJA.— (Se sienta en el borde del pozo). ¡Estoy triste!

TROVADOR.— ¡Yo sorprendido! (Hay un momento de silencio).

HIJA.— Mañana vendré al pozo y usted no estará.

TROVADOR.— Me voy a mis tierras donde los árboles, las flores y la hierba cambian constantemente de color y forma.

HIJA.— ¡Sus bellas, ricas tierras!

TROVADOR.— (Hace un gesto vago). El camino es mío.

HIJA.— (Lo mira un momento, luego comprende). ¿Esas eran sus tierras?

TROVADOR.— (Asienta con la cabeza). Sí mi bella. (No se acerca a la Hija). ¡Adiós pequeña!

HIJA.— (Baja la vista). ¡Adiós! (El Trovador da unos pasos, ella se levanta y le grita). ¡Trovador! (El volteo. Temblando ella camina donde él. Se toman de la mano y se van lentamente). ....

(Por un instante la escena permanece vacía. Entran la Madre con la Abuela. Se escucha del fondo de la casa alguien que canta).

ABUELA.— (Se sienta y empieza a reirse). Sólo sirve para ahuyentar con su canto a los pájaros. Después de todo es una forma de trabajar impedir que esos animalitos malogren la cosecha. (Pausa). Déjalo que empiece a acostumbrarse, ya verás lo trabajador que se pone. (Ríe con más ganas). (Se escucha gorjeos, tra, la, la). (La Madre arregla la mesa).

TROVADOR.— (Cantando desde el interior de la casa). La vida es dura para un poeta enamorado, su mujer no come versos, su mujer no es una rosa, su mujer quiere verdura, tra, la, li.

MADRE.— (No escucha nada de lo que pasa a su alrededor. Está atenta como esperando algo. Se pasea impaciente. Llama desesperada). ¡Hijo! ¡Hijo! (Abre y cruza los brazos nerviosamente, por fin se calma... Se dirige al público. ¡Ya no escucho más los clarines! (Se oye la voz del Trovador).

TROVADOR.— Tra la, li, la la, salta, corre, se hace espuma. Oh el amor y las historias de poetas.

NUESTRA AMPLIA ORGANIZACION; CON 65 AÑOS

DE EXPERIENCIA Y MAS DE 148 MILLONES DE

CAPITAL, Y RESERVAS, ESTA A LA DISPOSICION DE

UD. PARA RESOLVERLE SATISFACTORIAMENTE

SUS NECESIDADES DE SEGUROS.

# Compañía de Seguros

## "ATLAS"

INCENDIO \* EXPLOSION \* TERREMOTO \* VIDA \*

AUTOMOVILES \* ACCIDENTES DEL TRABAJO \* RO-

BO Y ASALTO \* ACCIDENTES PERSONALES \*

TRANSPORTES, (Aéreos, Fluvial, Terrestre, Marítimo) \*

CASCOS DE BUQUES \* FIANZAS \* PASAJEROS EN

AVION \* ETC.

Oficina principal: JR. MIRO QUESADA 179 - 185

TELEFONO 75820 — LIMA — APARTADO 1751

Una edición de  
"Letras Peruanas"  
LOS AGRARIOS  
cuentos por  
Rubén Sueldo Guevara  
— Venta en librerías —

## ABONE SUS JARDINES

CON

NITRATO DE AMONIO (33.5 % N.)

EL NITRATO MAS EFICAZ Y ECONOMICO

Distribuidores: ENRIQUE FERREYROS & Co., S. A.

DUNCAN FOX & Co.

GRACE & CIA., (Perú)

Av. Nicolás de Piérola 639 - LIMA-PERU - Teléfono 42461

# EL SOL

COMPANIA DE SEGUROS GENERALES. LIMA PERU

# SIC

## DECALOGO RADICAL DE TRANSITO

Para precaver choques y atropellos que soportan vehículos y peatones que transitan en la vía pública de la ciudad. Por Saúl Murúa y Ploto. (Victima inocente de una punible infracción de tránsito cometida por un chofer profesional). — Lima - Perú - 1954. ¡Victoria! Edición cuyos ejemplares no se venden sino se reparten gratis. (8 páginas).

Por las calles de girones y avenidas, los peatones caminarán, unos tras de otros, en derechura, formando dos filas alternadas, de ida y regreso, por las aceras de las casas, al costado interno de la línea de edificación, o por el lado externo del alineamiento del cordón o sardinel (de piedra); y, por la calzada, sólo andarán por la demarcada vereda, pintada o imaginaria, que atraviesa las bocacalles del cruce, marchando siempre a paso ligero.

Situado el guardia, no en un pedestal para resguardarse, divisar y dirigir, sino colocado a pie en el centro de una intersección, especie de patíbulo, (1) debe actuar con solo su postura que, si es mostrando el pecho y la espalda significa detener el tránsito de vehículos por las dos calles en cuyo cruce está ubicado, y permitir el pasaje de peatones por las dos veredas anterior y posterior de las bocacalles respectivas del cruce y si, al cambiar de postura, presenta su perfil indicará que es libre el tránsito de vehículos en la dirección lateral de sus hombros, quedando clausurado el pasaje de peatones por las veredas anterior y posterior de las bocacalles amagadas que corresponden al mismo cruce.

Si para anunciar su presencia un ser humano o un animal lanza su voz que puede tener alguna semejanza con el sonido que produce el claxon, tan-tan, vocina, trompeta, pito, corneta, timbre, sirena, notas, campana, triángulo y otros instrumentos que, deben llevar en su equipo todo vehículo obligado a usarlo, con un sólo toque corto y fuerte, como aviso de alerta que lo oigan los circunstantes, en la calzada y acera, cuando el vehículo va a llegar o salir de un paradero momentáneo o estacionamiento estable, oficial o privado, cuando va a efectuar una parada instantánea, yéndose enseñado; cuando va a virar, retroceder salir o ingresar a un local sito en una calle, dentro de la circunscripción de la ciudad.

Si el sistema de tránsito de vehículos en doble dirección o de dos sentidos, es causante de tantos atropellos, con víctimas de muertos o heridos; y de bastantes colisiones, con carros deshechos o averiados, hay que recurrir a la razón que hará impulsar el ánimo de mujeres y hombres, con la fuerza imperativa del juicio, a trabajar con ahínco para disminuir el número de sentidos de tránsito, de dos a uno solo, único, con el fin de dividir la cantidad de accidentes a la mitad, que es la proporción más salvadora para el Público que se transporta por las calles con los pies o con la rueda. FIN.

(1) Cuántos guardias de tránsito han perdido la vida, estoicamente, sin moverse de su puesto.

## Libros Novedades Libros

	S/.
◦ Guitton, J.: EL TRABAJO INTELECTUAL, nueva edic.	57.00
◦ Hazlitt, H.: QUE ES LA INFLACION	55.00
◦ Mallea, Eduardo: OBRAS COMPLETAS, enc. piel	610.00
◦ Peyrou, M.: EL ARBOL DE JUDAS	50.00
◦ Pillaux, C.: LA CRITICA LITERARIA FRANCESA	15.00
◦ Dolleans, E.: HISTORIA DEL MOV. OBRERO, tomo. II	72.00
◦ Enriquez U.: ESTUDIOS DE VERSIFICACION ESPAÑOLA	90.00
◦ Jersild, A.: PSICOLOGIA DEL NIÑO	135.00
◦ Persson, N.: HISTORIA DE LA RELIGION GRIEGA	82.00
◦ Sarmiento, D.: VIAJES, enc.	23.00
◦ Sarmiento, D.: FACUNDO, enc.	23.00
◦ Sarmiento, D.: CHILE, enc.	23.00

LIBRERIA JUAN MEJIA BACA

Azángaro 722 — Teléfono 74067  
Lima — — — — — Perú

# ENTRE LIBROS

## ANTOLOGIA DEL CUZCO

por RAUL PORRAS BARRENECHEA.  
Librería Internacional del Perú,  
Lima, 1961.

Toda ciudad tiene un mito, una leyenda y una historia. Raúl Porras ha recogido en la Antología del Cuzco editada por la Librería Internacional estos tres aspectos de la ciudad en donde el acento y el dolor del Perú se hundan más hondo. Desfilan en las 458 páginas del libro, los viajeros que hablan del Cuzco incaico, del español y del republicano, que coexisten con distintas y fraternales piedras. Una Antología es siempre un orden, una jerarquía, una elección. Raúl Porras eligió de los muchos estudios, interpretaciones y homenajes al Cuzco, algunos textos. Una Antología no es, pues, una mera recopilación. Es, por lo contrario, una prueba del olfato del crítico, de la sensibilidad del antologista, del acierto de la página elegida para ser ensamblada dentro del contexto general de la obra. La Antología del Cuzco delata el interés y la pasión particulares de Porras sobre el Cuzco. Obra de un gran historiador, es ella misma, una gran obra. Desfilan en sus páginas desde los primeros cronistas soldados que como Pedro Sancho o Miguel Estete contaron en la prosa llana española del siglo XVI la admiración y la hazaña del descubrimiento del Cuzco, y los viajeros posteriores, Bernabé Cobo, Garcilaso, Cieza, Riva Agüero, Huamán Poma de Ayala, Concolorcorvo, y luego los viajeros ingleses, franceses y norteamericanos de nuestro tiempo.

Sería largo copiar el índice del libro, aquí. El incluye, divididos en el Cuzco incaico, español y republicano, alrededor de 74 textos de distintos viajeros, escritores o comentaristas del Cuzco. Cada uno de estos documentos literarios de una permanente admiración a través del tiempo hacia el Cuzco, lleva una breve introducción de Raúl Porras en la que presenta al autor. Estos pequeños ensayos colocados a modo de gorro periodístico, y el ensayo que prologa la Antología del mismo Porras, conducen al lector entre el laberinto del tiempo y las distintas opiniones de los cuzqueños.

La Librería Internacional ha cumplido, pues, con el país y su cultura más noble y auténtica. Es de desear una

próxima edición popular, menos lujosa, pero que llegue a todo hogar peruano, porque en libros como éstos, se forja la promesa de la nacionalidad que aún es tarea.

HUGO NEYRA.

## ALADINO o vida y obra de José Santos Chocano

por LUIS ALBERTO SANCHEZ.  
Libro Mex Editores, México, 1960.

La solidez intelectual de Luis Alberto Sánchez ha sido protección adecuada para que no le alcancen las llamas de la lámpara de Aladino que ha encendido para alumbrar la vida relampagueante y sonora, como sus versos, de José Santos Chocano.

La feliz coincidencia del biógrafo experto y del rastreador seguro de la literatura han hecho posible este palpitante retrato en la galería de los artistas más sugestivos de la historia del arte nacional. Era obligatoria esta doble autoridad en quien pretendiera alcanzar la mayor fidelidad al presentar de los rasgos humanos y líricos del "Cantor de América". Más allá de la existencia física de Chocano se ha prolongado el debate en que erradamente han caído quienes pretendieron recortar méritos poéticos magnificando las ambiciones y extremismos del aventurero; o el bando contrario, que consideró la sonora calidad de la poesía chocanesca como disculpa suficiente para callar los extravíos y vehemencias terrenales del tempestuoso autor.

Luis Alberto Sánchez tiene la madurez suficiente para hacer el distincio que podría sacar del atolondramiento de sus posiciones extremas a los seguidores y a los negadores de Chocano. Lo conseguiría fácilmente si la pasión no fuera, también sobre la aparente blandura de los campos poéticos, la más infranqueable de todas las barreras.

Por todas estas razones hay que suponer que la nueva biografía de Luis Alberto Sánchez tiene que dejar un apreciable saldo de heridos en los dos bandos. Heridos en lo más hondo de su admiración porque creerán que no se ha hecho justicia al poeta ni al

## PUBLICACIONES PERUANAS DE 1962

LUIS ALAYZA Y PAZ SOLDAN. Peruanidad (Retratos). Imp. El Cóndor, Lima, 1962. 205 p.

CESAR A. ANGELES CABALLERO. El paisaje en Mariátegui, Vallejo y Cieza de León. Ed. La Chalaca, Lima, 1962. 52 p. illus.

FERNANDO DE ARMAS MEDINA. Cristianización del Perú (1532-1600). La Catequesis. Ed. Ausonia, Lima, 1962. 40 p.

ABELARDO ARRIOLA LEDESMA. El veneno de los hijos. Talleres Gráficos CIP, Lima, 1962. 56 p. illus.

FELIPE DE LA BARRA. Historiografía general militar peruana y archivos. Talleres Gráficos DIET, Lima, 1962. 93 p.

NAZARIO CHAVEZ ALIAGA. Semblanza de Juan Basilio Cortegana. Imp. Gúcar, Lima, 1962. 45 p. illus.

INCA GARCILASO DE LA VEGA. Leyendas y hechos fabulosos del antiguo Perú. Estudio y selección de Alberto Escobar. Ed. Nuevo Mundo, Lima, 1962. 143 p.

JUAN BROMLEY. Libros de Cabillos de Lima. Edic. Concejo Provincial de Lima, 1962. 405 p.

FRANCISCO LOPEZ LOPEZ. Los mejores cuentos infantiles del Perú. Edición mimeográfica El Zurdo de los Fénix, Lima, 1962. 2 tomos.

CARLOS LUJAN CASTILLO. Apuntes históricos y jurídicos sobre la Universidad de Ica. Gráfica Excelsior, Ica, 1962. 125 p. retratos.

MINISTERIO DE EDUCACION PUBLICA. Guías didácticas; plan de visitas a los museos, monumentos y lugares históricos de Lima. Imp. CIP, Lima, 1962. 108 p. illus.

WALTER PEÑALOZA RAMELLA. El conocimiento inferencial y la deducción trascendental. Biblioteca Filosófica, Facultad de Letras, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1962. 181 p.

MARIANO PICON SALAS. Viaje al amanecer. Ed. Nuevo Mundo, Lima, 1962. 149 p.

hombre. Acaso, después, descubran que este doble saldo de resentimientos es la mejor prueba de que el biógrafo hizo justicia al mostrar al artista y al aventurero en la exacta dimensión de su verdad.

Sánchez ya nos había adelantado un breve pero certero apunte de Chocano en el sexto tomo de "La Literatura Peruana". Ahora ha reforzado luces, delimitado sombras e incorporado detalles que facilitan la difícil comprensión de una vida alucinante que transcurrió dentro de los marcos, al parecer antagónicos, de la aventura y la poesía.

GUILLERMO CORTEZ NUÑEZ.

## MADRE

por ABEL RAMOS PEREA.  
Editorial Garcilaso, Cuzco, 1961.

Prosas transidas de dolor viril, de recuerdos que acarician y que hieren simultáneamente, de amor filial que se detiene tembloroso al borde de las lágrimas, de solidaridad con los pobres, son, en suma, éstas que nos ofrece Abel Ramos Perea en su libro primigenio.

Es el canto tejido con voces de ternura y de angustia: "Hoy, como todos los días, la caricia azul de tus mi-

radas ha estado de ronda por mi vida. Hoy, también, y esto quisiera callarlo porque el dolor se enreda en mi garganta, he sentido más dulce tu palabra; y tu cariño ha sido más cariño, y más amor tu amor; pero tu vida, madre, cada vez va siendo menos vida, y hay nostalgia sin fin en tus pupilas..."

Hermoso y universal tema el de este libro. Y, sobre todo, escrito con belleza y amplitud de propósito. Porque no sólo trasunta el homenaje lírico de un hijo, sino porque en sus páginas vibra una ejemplar comprensión humana:

"Por eso llevamos hecho carne el dolor de los niños muriéndose de amor a la puerta de un pedazo de pan que no les llega".

Hay, pues, lenguaje artístico y calor humano en este libro que provoca incontenible deseo de seguir transcribiéndolo fragmento tras fragmento, como quien extrae de un cofre los tesoros que guarda para que los ojos puedan regocijarse contemplándolos.

Pero también enseña a amar con vehemencia a la autora de nuestros días, si tenemos la suerte de que aun nos acompaña; y a venerar su recuerdo, limpio de cenizas y de olvido, si ella ya no allenta físicamente a nuestro lado. Y algo más; invita a meditar en el sufrimiento, anónimo y cotidiano, de los humildes, convocando a laborar con fe por un mañana mejor.

RUBEN SUELDO GUEVARA.

# LIBRERIA Y EDITORIAL "LA UNIVERSIDAD"

Av. Nicolás de Piérola 639 - LIMA-PERU - Teléfono 42461

RECIBE CONSTANTEMENTE NOVEDADES DE LETRAS, ARTES Y CIENCIAS DE LAS PRINCIPALES EDITORIALES DE EUROPA Y AMERICA

DESCUENTOS ESPECIALES PARA BIBLIOTECAS

PEDIDOS DEL INTERIOR LIBRES DE PORTE

PRECIOS LIBERALES Y SIN COMPETENCIA

Atención Esmerada y sin interrupción de 8 a.m. a 10 p.m.

Domingos y feriados de 9 a 1 p.m.

## FONDO DE CULTURA ECONOMICA



AGENCIA EN EL PERU:  
Apurímac 37-1 A - (Corazón de Jesús)  
Edificio Lexington—  
Apartado 4512—  
LIMA

Acaba de editar los siguientes títulos:

LA IMAGINACION SOCIOLOGICA, de C. WRIGHT MILLS,  
Catedrático de la Universidad de Columbia;  
TEORIAS DEL APRENDIZAJE, DE ERNEST R. HILGARD, de  
la Universidad de Stanford;  
HISTORIA DEL ALFABETO, de A. C. MORHOUSE  
HISTORIA DE LA LITERATURA ALEMANA, de RODOLFO E.  
MODERN.

EL DIOS DE LA METAFISICA, DE W. SCHULZ.  
ESTUDIO DEL HOMBRE, R. LINTON, 5a. edición.

DICCIONARIO DE PSICOLOGIA, de C. H. WARREN, 3a. Edic.  
DICCIONARIO SOCIOLOGIA, de H. P. FAIRCHILD.  
DICCIONARIO DE RELIGIONES, de E. ROYSTON PIKE.

LOS GRANDES PEDAGOGOS, recopilación de J. CHATEAU.  
SOCIOLOGIA DE LA EDUCACION, F. AZEVEDO, 5a. edición.  
LAS GRANDES REALIZACIONES EN LA PSICOLOGIA EXPERIMENTAL, de H. E. GARRET.

HIGIENE MENTAL, de P. V. LEMKAU.  
EL HEROE DE LAS MIL CARAS, de J. CAMPBELL.  
PSICOLOGIA MEDICA, de R. DE LA FUENTE.

LAS NACIONES QUE SURGEN, Su desarrollo y la política de  
los Estados Unidos.— por M. F. MILLIKAN y D. L. M.  
BLACKMER.  
Exposición permanente de todos los títulos del fondo.

## LIBRERIA INTERNACIONAL DEL PERU

Anuncia la aparición de  
ANTOLOGIA DEL CUZCO

por el ilustre maestro  
**Raúl Porras Barrenechea,**  
obra fundamental para la  
cultura peruana.

PARA PEDIDOS DE PROVINCIAS Y DEL EXTERIOR  
DIRIGIRSE A

LIBRERIA INTERNACIONAL DEL PERU  
Boza 879 — Apartado 1417 — Lima

## EL SEXTO

por JOSE MARIA ARGUEDAS  
(Lima, Librería-Editorial JUAN  
MEJIA BACA, 1961, 198 págs.)

En base a experiencias vividas durante sus años universitarios, José María Arguedas ha escrito la novela "El Sexto".

La especial naturaleza del tema exigía, en sí misma, el abandono de Arguedas de su habitual temática narrativa. Sin embargo, debajo de la situación real: humillante, sórdida, degradante, discurre el mismo espíritu del narrador de "Yawar Fiesta" o de "Los ríos profundos": similar lirismo encendido, característico juego de imágenes, alma radicalmente vernácula.

Gabriel, el joven estudiante preso, convive en el nefando penal del Sexto, con criminales de avezado prontuario, con presos políticos de diversa ideología, con homosexuales y seres totalmente enloquecidos por la miseria imperante.

Desde las primeras páginas Arguedas describe, minuciosamente, toda la fetidez, la miseria y lo infrahumano de las condiciones de vida existentes. Pero, también, desde las primeras páginas, el narrador se salva. Un alma de un temple como la suya no cae. No se hunde en la desesperación a que las circunstancias podían impelerla. Desde el inicio, la reminiscencia, el recuerdo y su fuerza liberadora: recuerdo que es esperanza, que es deseo, que es anhelo en pugna con lo misérrimo del presente. Y aquí debemos anotar algo. La visión de Arguedas es, esencialmente, peruana. El que se halla en la prisión, narrando, es Gabriel, de carne y espíritu peruanos, vernáculos. La cosmovisión que nos ofrece corresponde, pues, a esta particular característica suya: "Yo me crié en un pueblo nublado, sobre una especie de inmenso andén de cordilleras... En el silencio y en esa especie de ceguera feliz, escuchaba el altísimo ruido de las hojas y del tronco del inmenso árbol. Y entonces no había tierra ni cielo ni ser humano distintos..." Esto que se presenta a través de toda la novela, nos indica, quizás, cuáles son los verdaderos alcances de una experiencia bebida en la leche materna de nuestro Perú indígena. Porque José María Arguedas es, ante todo, un artista vinculado con las entrañas de ese Perú silencioso y muchas veces olvidado.

De todo lo que le rodea, por más sórdido o desesperante que sea, sabe Arguedas rescatar lo humano, lo digno. La novela parece decirnos, a través de sus páginas, que el hombre y su condición superior están por encima de cualquier intento degradante u opresivo. Una corriente de esperanza alienta el desarrollo de la obra: esperanza en el hombre, a pesar de todo. Aun en los seres más abyectos: "En el japonés y en el "Planista" había algo de la santidad del cielo y de la madre tierra".

En las descripciones que brillan por su plasticidad y extraordinario poder evocador, existe el mismo tono. Refiriéndose a su amigo Cámac, dice: "De su ojo sano, de veras, brotaba la vida. Su cuerpo apenas podía moverse, pero la luz de ese único ojo volvió a hacerme sentir el mundo, puro, como el canto de los pájaros y el comenzar del día en los altísimos valles fundan en el ser humano la dicha eterna, que es la de la propia tierra". Y más tarde, cuando ya ha muerto el buen compañero de celda, en la extraordinaria tensión dramática de este acabamiento —que era, aparentemente, el triunfo de las fuerzas oscuras frente al ser humano— su dolor se convierte en el máximo grito de la esperanza: "Estuve largo rato sosteniendo su cuerpo. Y nunca comprendí mejor la fuerza de la vida. Sus ojos cerrados, su cuerpo inerte, me transmitían la voluntad de luchar, de no retroceder nunca".

Y en este hediondo mundo del Sexto, junto con la hez de la sociedad, viven hombres que no han perdido la condición de tales, que luchan —o lucharon— por mantenerla: el propio Cá-

mac, "el piurano" Polcarpo, Francisco Extremaduro "Pacasmayo", etc.

La problemática política ocupa regular número de páginas en la novela. Sin embargo, Arguedas la analiza desde su propio punto de vista, más allá de los partidos y de su condición limitativa, estrecha: "no admitiría ninguna disciplina que limite mis actos y mi pensamiento. Estoy afuera... A un país antiguo hay que auscultarlo..."

En cuanto a la estructura de la novela, como aparato técnico, es evidente que Arguedas no ha logrado la perfección deseada. En la primera parte, la acción se desarrolla lenta, morosa, demasiado plagada de extensos parlamentos que, muchas veces, hacen fatigosa la lectura. Esto varía, en las veinte últimas páginas: desde el suicidio de "Pacasmayo" y el asesinato del negro "Pufialada" la trama se sucede tensa, expectante. El final es, sin lugar a dudas, de maestría cabal.

Nada hay a pesar de algunos defectos de construcción novelística, que reste lo vigoroso del cálido, hondo y radicalmente esperanzado mensaje humano de la novela de Arguedas. Esto por encima de cualquier otra cuestión técnica. Después de haber leído la obra nos queda esa sensación de grandeza humana, no obstante las miserias y oprobiosas circunstancias y la serena confianza en el auténtico pueblo del Perú, del cual dice el novelista: "A un hombre con tantos siglos de historia, no se le puede destruir y sacarle el alma fácilmente; ni con un millón de malcanes y asesinos..."

WINSTON ORILLO LEDESMA.

## LOS AGRARIOS

por RUBEN SUELDO GUEVARA  
1960. - 125 páginas.  
Editorial Letras Peruanas. - Lima,

El autor coloca como epígrafe de su libro una cita del Inca Garcilaso de la Vega: "Adoraban la tierra y la llamaban Madre porque les dava sus frutos". Sin duda que es la condensación del pensamiento más íntimo del autor, una clave para comprender sus cuentos, en los cuales resalta la crítica sociológica sobre un fondo de lo telúrico. El autor siente la fuerza de la "telus", o—con palabras de Keyserling— quiere transmitirnos "la profundidad abismal de la vida telúrica" entre los indios campesinos del Perú: los agrarios. Y aquella tierra sacra latina, se nos ofrece ahora al pie de los Andes, con toda la potencia y luminosidad de sus picachos nevados.

Tan fundamental se da en Sueldo Guevara la voz de la raza y del suelo, que en su primer relato —quizás el arquetipo de los otros— casi nos presenta un sacrificio humano, un inconsciente volver al "humus" para calmar las iras de la Pachamama. Pero entonces todo termina con una especie de cargada diabólica: no es la Pachamama, ni el Apu Puka Moko quienes exigen la oblación, y hasta ni siquiera es necesaria la ofrenda: la astucia de la civilización personificada en el mestizo explotador del indígena, ha irrumpido en sus tranquilas vidas hechas de piedras inmutables... y las ha convertido en torrentes de temblorosos guijarros. Tierra frente a cemento.

Sabe el escritor dar vigor a sus relatos, sabiamente parcos como sus personajes. Pero con todo el esquematismo de cuentista, logra perfilar sus caracteres, introducirnos en su mundo, en el cual se mezcla lo autóctono con lo

Es el indio sojuzgado —el indio soportando sequías, torrentes y atropellos, el indio semipagano y semicristiano, en medio de una naturaleza árida y cabalmente descrita en las líneas del cuentista peruano— el personaje que se nos adelanta desde la portada y nos conduce por "llanuras y quebradas de tonalidad ceniza".

TERESA SANCHEZ CUEVAS.  
(De "FICCIÓN", N° 30, revista argentina que dirige Juan Goyanarte).

Con motivo de la reaparición de LETRAS PERUANAS publicamos los nombres de los colaboradores que honraron las páginas de esta revista de humanidades en su primera etapa. Y al hacerlo, confiamos en que los distinguidos escritores peruanos y extranjeros continúen prestándonos su invaluable concurso.

Martín Adán, *Ciro Alegría*, José María Arguedas, Justo Avellaneda, César Angeles Caballero Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Azorín, Miguel Artechte, Carlos Aranibar Zerpa. Corpus Barga, Manuel Baquerizo, Miguel Brascó, Jorge Basadre, Carlos Germán Belli, Carlos Bernasconi, Emilio Barrantes, Francisco Bendezú, Gastón Berger (+).

Tulio Carrasco, Alberto Cuadros, André Coyne, Enrique Congrains Martín.

Leopoldo Chariarse, Gilberto Chase, Javier Cheesman, Hipólito Chiappo.

Honorio Delgado, Wáshington Delgado, Raúl Deustua, Guillermo Díaz Plaja, José Durand.

Alberto Escobar, Antonino Espinosa Laña, Carlos Espinoza, Francisco Espinoza Dueñas.

Jeanne Fabre de Pieyre, Américo Ferrari, Carlos Enrique Ferrerros, Francesco Flora, Oscar Franco.

José Gálvez, Raúl Galdo, Juan David García Bacca, Carlos García Bedoya, Pablo Guevara, Jorge Guillén.

José Alfredo Hernández (+), Alejandro Hernández R.

Anibal Ismodes.

César de la Jara, José Jiménez Borja, Oswaldo Jimeno.

Federico Kauffman Doig.

Juan Larco, Rodolfo Ledgard, Luis León Herrera, Víctor Li Carrillo, Raimundo Lida, Francisco López Estrada, Gonzalo Pedro Losada.

Julio Macera Dall'Orso, Pablo Macera, Emilio Majluf, Gabriel Marcel, Gregorio Marañón (+), Julián Marías, Reynaldo Martínez Parra, José Matos Mar, Teodoro Meneses, Emilio Mendizábal Losack, Manuel Mejía Valera, Francisco Miró Quesada, Manuel Moreno Jimeno, Efraín Morote Best, José Gonzalo Morante, Jorge Morelli Pando.

Estuardo Núñez.

Antonio Oliver, James O'Mailia, Abelardo Oquendo, Blas de Otero, Manuel J. Orbegozo.

Carmelo Palumbo, Enrique Peña Barrenechea, Walter Peñalosa, Luis Guillermo Piazza, Raúl Porras Barrenechea (+), Jorge Puccinelli, Francisco Pulgar Vidal.

Luis Alberto Ratto, José María Requeña, Alfonso Reyes (+), Miguel Reynel, Julio Ramón Ribeyro, Juan Ríos, Carlos Rodríguez Saavedra, Pedro Rodríguez Crespo, Gonzalo Rose, José María de la Romaña, Alejandro Romualdo.

Augusto Salazar Bondy, Sebastián Salazar Bondy, Luis Alberto Sánchez, Manuel Scorza, Javier Sologuren, Alberto Sommaruga, Claudio E. Sosa, Francisco Stastny, Rubén Sueldo Guevara, Fernando de Szyszlo.

Augusto Tamayo Vargas, Alberto Tauro, Lola Thorne, Carlos Thorne, Jorge Tovar Velarde.

Alberto Ulloa, Lucía Ungaro.

Daniel Valcárcel, Rafael Heliodoro Valle (+), Blanca Varela, Felipe Valdivieso, Alberto Valencia, Eleodoro Vargas Vicuña, Emilio Vásquez, Héctor Velarde.

Carlos E. Zavaleta, Juan Zegarra Russo.

## MATERIAS DEFINITIVAS

*Bien cierto es que yo muero  
la muerte de las rosas,  
y que con ellas caigo  
diariamente,  
de su aéreo columpio  
hasta mi fosa,  
quebrada en mi unidad,  
desamorada.*

*Pero una guardo ya, petrificada,  
esculpida en amor,  
definitiva.*

*Cierto es que dos doncellas crío,  
para la muerte,  
doblemente mortales  
por hembras  
y por bellas,  
y que me voy muriendo en su morir  
constante  
de transitorias galas de la tierra.*

*Pero ya voy a hablar de tal materia  
y las he de tener,  
recuperadas.*

*Todo lo que germina, es cierto,  
me cubre de dolor,  
y todo lo que crece  
y que declina,  
los helechos, los días, los amores.*

*Hago un vago trabajo  
de golpe y de cantera,  
por ver establecidas las fronteras  
de lo que soplo a soplo  
se me escurre.*

*Así, lo que con tanta guerra atrapo,  
devasto, labro y nombro  
en su disposición definitiva,  
para que en piedra  
o en palabra,  
exacto ya a sí mismo,  
de tan perfecta muerte viva.*

## ROSA

*Hora hay en que una rosa  
no es una rosa,  
sino una acción dilatada  
por espacio de largos años,  
o más bien el deseo contenido,  
la aletargada espera  
de tal acción.  
Y llega de pronto,  
en el obscuro y diáfano momento  
en que las sombras se arrodillan:  
la recién ocurrida noche se repliega,  
vacilando,  
cobre su irreal contenido  
de desacostumbrada dulzura.  
El día parece inevitable.  
Preciso será afrontarlo  
con nuestros cuerpos recién nacidos.  
Y hela ahí refugiendo  
y temblando como un puente,  
entre lo que fuimos  
y lo que somos,  
en el provisorio albergue de su mata.  
La ve nuestro pensamiento  
y la desea.  
Pero no basta arrebatarla.  
No somos nosotras las llamadas.  
Entonces, cuando la tenemos  
en nuestra mano,  
porque otra mano ha ido  
desde nuestro deseo hasta su tallo,  
ya podemos maravillarnos  
de su sentido redescubierto,  
ya puede fulminarnos  
con la evidencia de lo cumplido,  
ya es igual que muera sobre la tierra,  
o en la tumba que nuestro celo le procure.*

## Ximena SEPULVEDA

Santiago de Chile, 1962

(Viene de la pág. 26)

que Ud. era del Partido Acción Nacional?

—Fué algo peor. Por favor, Manuel, Ud. ha vivido muchos años entre nosotros y sabe que aquí en México el PAN vale bolillo.

—Magníficas caricaturas orales, Juan José. A excepción de Octavio, Alí Chumacero y algún otro, no ha dejado novelista ni poeta con cabeza. ¿Piensa lo mismo de Alfonso Reyes?

—Eso es otra cosa. Don Alfonso fue el escritor más urbano de México, y yo he dedicado a su obra inmensa, conferencias y charlas por radio Universidad. Lo hice con el mayor agrado. Porque Ud. ha de convenir conmigo que en nuestros países de ciegos...

—¿Y ese señor Chuchito Arellano?

—Qué ser tan extraño. ¿Verdad? Eso sí, no entiendo por qué ataca a don Alfonso, cuando la obra de Reyes no es sino una vasta Metáfora.

—En Lima me dijeron que usted se debate entre ser un pequeño borgesito o un pequeño burgués. ¿Considera injusta la definición?

—Esa debe ser frase de Ud. o de José Durand. La verdad es que hay una clase borgesiana en América, clase que predica la revolución permanente. Tenemos nuestras teorías, y hasta grupos de choque. Usted debiera unirse a nuestra cruzada contra los "realistas" y sus epígonos.

—Lo haré con mucho gusto, Juan José, aunque sospecho que será tan infructuosa como La cruzada de los niños.

Arreola ríe largamente:

—Mis mejores amigos han sido del Perú. He convivido con muchos de ustedes en el

Colegio de México. Entre los peruanos he hallado gente valiosa, aunque no olvido que aquí llegaron algunos heraldos negros.

—Hábleme de mis paisanos en México. ¿Sabe que Valcárcel acaba de publicar sus Obras Completas?

—Sé que alguien quiere convocar un concurso literario en la Preparatoria. Primer premio: un libro de Gustavo Valcárcel; segundo premio: dos libros de Gustavo Valcárcel; tercer premio: Obras Completas de Gustavo Valcárcel.

—¿Y el autor de La luz armada?

—Más vale ser cabeza de Ratón Macías que cola de León Felipe.

—¿Y los diplomáticos peruanos?

—Ni hablar de ellos. Con los libros que no han leído se puede llenar las bibliotecas de Washington, París, México, Lima, y otras anexas. Jaque Mate. Se ha defendido bien, Manuel. Espero ganar también en la entrevista.

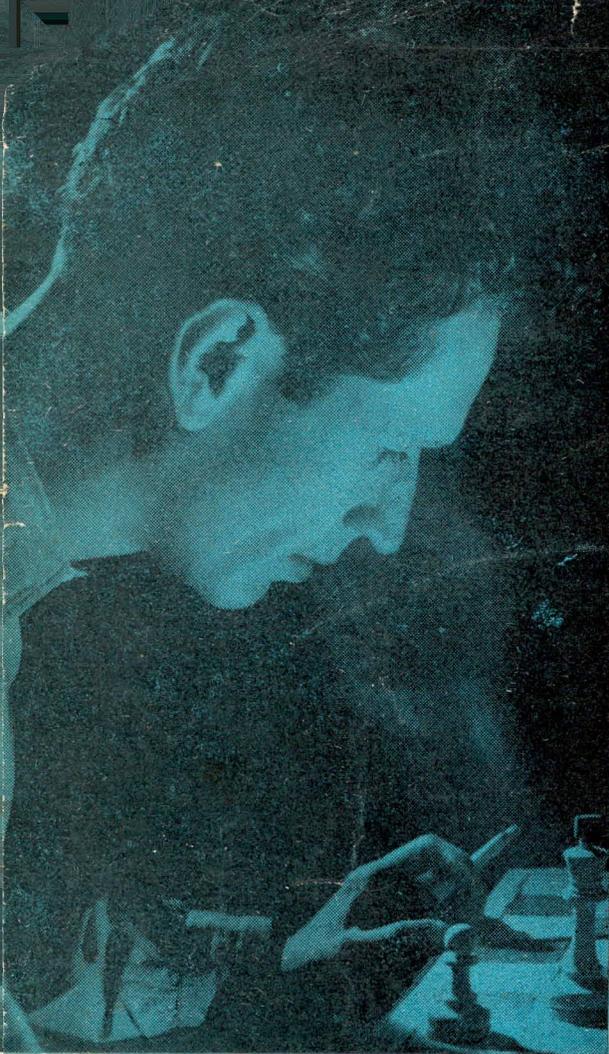
Nos ponemos en pie. Son las nueve y media de la noche y La Casa del Lago va quedándose vacía. ¡Si no tuviera que trabajar mañana!

—Ponga en la entrevista todo lo que le he dicho y añada algunas cosas de su cosecha. Y si lo cree necesario, redacte y envíe a Letras Peruanas una carta firmada por mí que rectifique el reportaje. Si la carta es algo vejatoria para Ud. tanto mejor, porque así la darán por verdadera. Tal vez convenga otras cartas de personas aludidas en el texto. Hágalas todas. Si logra imitar el estilo de Octavio, las demás cartas vendrán por añadidura.

Abrumados por la derrota y por la tarea epistolar encomendada, y que no sabemos cómo eludir, decimos adiós a La Casa del Lago y a su singular habitante.

# Una Partida Imaginaria de Ajedrez

por Manuel MEJIA VALERA



Juan José ARREOLA

—Para mí Octavio Paz es como el becerro de oro; pero hasta ahora no sé si adorarlo o fundirlo. Aunque en esta época de crisis quizá debamos fundirlo y acuñarlo — nos dice Juan José Arreola, sin abandonar un caballo con el que inicia una apertura siciliana.

La Casa del Lago, dependiente de la Universidad Autónoma de México, ha tomado singular impulso desde hace algunos meses: exposiciones, recitales, y ahora campeonatos de ajedrez, le dan un ambiente de animación, presididas las sesiones por ese gran anfitrión que es Juan José Arreola.

—A propósito Juan José, ¿usted considera a Montes de Oca un discípulo de Octavio?

—Ni siquiera pensarlo. Después de las de Octavio y Ali Chumacero, la de Montes de Oca es una de las voces más audibles de México, pero los tres tienen un acento totalmente distinto. Octavio debería traducir al francés a Montes de Oca. Estoy seguro de que en París lo considerarían el mejor poeta de la tierra, incluía la nueva cara de la Luna. Por otra parte, querido Manuel, me parece muy original esta forma de entrevistarme: la atención está dirigida a la partida de ajedrez, y en realidad habla mi subconsciente. ¿Qué le parece esta jugada?

—Y la novela, Juan José, ¿el auge de la novela en México no le ha creado un sentimiento de postergación? ¿Podría usted escribir algún día una novela?

—Vengo madurando una novela desde hace años. La acción se desarrolla en Zapotlán en vísperas de un terremoto y acaba con la aparición de San José, el más calumniado de los santos. Si usted quiere conocer la estructura de mi obra lea Mazamitla, que se publicó mucho después de una conferencia que dicté en el Centro Mexicano de Escritores acerca de mi novela.

—Tal como me platica, creo que el te-

ma es afín al de Las buenas conciencias de Carlos Fuentes, que intenta presentar cuadros de la vida provinciana.

—Por favor, no diga eso. Aunque bien escrita, la novela de Fuentes no escapa a cosas de dudoso gusto. Creo recordar aquello de “un volcán madrugador”, “la virilidad reposada de los cirios”, etc. Por otra parte, a pesar de los esfuerzos de Carlos, el personaje Jaime Ceballos no pasa de un provinciano venido a más. Eso sí, la obra tiene mayor esbeltez que La región más transparente, frustrado intento de una novela en cinemascopé.

—¿Y Pedro Páramo?

—Manuel, fíjese más en el juego: me acaba de entregar un peón... Muchos se han empeñado en que yo sea rival de Rulfo. No hay tal cosa. Con pocas personas siento una afinidad tan total como con Juan. Es algo monocrorde, claro, pero quitándole todos sus defectos la obra de Rulfo es de lo más importante.

—¿Y Ud. no podría ser el traductor de Rulfo al francés?

—Esa pregunta tiene doble fondo, Manuel. La traducción casi siempre es una mediocre hazaña. Además, Rulfo ya tiene versiones en inglés y alemán, idiomas que dominan las gentes cultas de Europa.

—¿Y la novela de López Páez?

—Jaque al rey. No le dejo sino tres jugadas de vida. Ah, me preguntaba sobre El solitario Atlántico.— Los ojos de Juan José brillan con mayor picardía; se reclina

sobre el respaldo de la silla. (¿Tres jugadas de vida?).

—Con Jorge hubo por causa de terceros un primer desajuste en nuestra amistad; y luego un segundo desajuste por cuestiones editoriales. Mario Puga nos reconcilió; pero aunque siguiéramos distanciados yo hubiera editado con gusto El solitario Atlántico, si el Fondo de Cultura no le arrebatara a Jorge los originales.

Seguro de su triunfo, Juan José pone ojos de remembranza, y continúa:

—En el grupo de Leopoldo Zea, Fausto Vega, Uranga y Portilla, Jorge y yo éramos los amigos catalizadores. La especialidad nos alejaba de los otros, pero sin duda nuestra compañía fue estimulante para los filósofos. ¡Ah, eran gestores de vida que se entrecruzaban! Fausto hablando de la novela que nunca escribiría, Portilla con su afán de predicador, y Emilio, como siempre, mas abajo del bien y del mal.

—Magnífico movimiento de la torre, me está sorprendiendo Manuel. Esto se va complicando... En general yo soy contrario a las entrevistas. Sospecho que Ud. es mejor ajedrecista que reportero. Una vez un periodista me atribuyó opiniones políticas. Lo recuerdo perfectamente: corpulento y bajo de cuerpo, cuando subía las escaleras parecía una caja fuerte que avanzaba. Yo sé que Ud. no es político, y eso me tranquiliza.

—¿Dijeron acaso en aquella entrevista

(Concluye en la pág. 25)

Ya en prensa la presente entrega de LETRAS PERUANAS, recibimos la siguiente carta aclaratoria del escritor mexicano Juan José Arreola, que nos complace publicar.

México, D.F., a 15 de Abril de 1962.

Muy estimado señor Director:

Aunque en general suscriba las bromas y veras del reportaje (cuyo texto me mostró Mejía Valera), que aparecerá en su acreditada revista, le envío esta carta aclaratoria en previsión de que alguien piense que he volcado demasiados tachos de basura sobre mis amigos.

Lejos de representar diatriba, obstinada maledicencia, o intento de fomentar odiosidades maniáticas, la entrevista quiere cumplir un rol catalizador. Pero como será, sin duda, insuficientemente interpretada, me siento obligado a incluir alguna crítica a mi propia obra. Por ejemplo La Hora de Todos, a mi juicio, es un sainete (autosacramental, que resultó automotriz) que no puede llevarse ni al teatro de títeres en su estado presente: los títeres se saldrían por su propio paso del escenario, independizándose para siempre de los odiosos cordones. (Como verá el lector, estoy más allá de la crítica de Emilio Uranga, Cf. “¿Qué ha pasado con Juan José Arreola?”, El Libro y el Pueblo, México, marzo de 1960, pp. 101-109). En cuanto al resto de mi obra, dentro de poco mis amigos la verán reunida en Confabulario total, y así podrán desarrollar sus posibilidades humorísticas hasta un alto grado de perfección.

Espectador a la fuerza, veo la obra de mis paisanos como quisiera que fuese vista la mía. Pero en lo que toca a los escritores de fuera, debo ser mesurado y prudente, aunque yo, señor Director, quiero al Perú con todo el corazón a ojos cerrados (ojalá los cerrara Lima cuando se estrene La Hora de Todos). Mis críticas de los peruanos, a pesar de la inquisición de Mejía Valera, las aplacé lúcidamente (aunque apoye en forma implacable mis juicios sobre los diplomáticos de carrera, de paso, y también de trote), porque en este caso soy dos: el que pega y el que recibe las bofetadas.

Hay sentenciados que se salvan en capilla. De allí mi obstinada esperanza de que esta carta aparezca en el mismo número que el reportaje. ¡Qué quiere que haga, señor Director! Soy flemático, con puntos de melancólico y colérico. Y, sobre todo, soy un deudor reconocido de mis buenos amigos, a quienes tanto quiero y deploro en este formidable paisaje que a veces se me llena de sombras, aquí, en esta su casa de usted, al lado de mis inertes unicornios de ajedrez —que no caballos—, frente a las estrujadas parrafadas del reportaje, y al pie de la botella de vino que me duele no compartir con alguien.

Muy atentamente,

JUAN JOSE ARREOLA.