

I LETRAS PERUANAS

REVISTA DE HUMANIDADES

AÑO I

AGOSTO, 1951

Nº. 2.

EL ULTIMO LIBRO DE VALLEJO

por André Coyné



MEDALLA DE CARLOS BERNASCONI M.

FOTO ROSAS
Ampliación 3
veces el original.

EL título puesto a esta colección: *Poemas humanos* (1), no ha sido elegido por el poeta mismo; él indica, en el espíritu de los editores, el valor universal de una poesía que, derivada de la presión dolorosa de los acontecimientos, no cesa de expresar el sufrimiento más radical y la inminencia carnal de una catástrofe —para extraer de ello, paradójicamente, patéticos motivos de comunión y de ternura. Ahora bien, es necesario reintegrar este valor de comunicación en el marco de una estética muy particular que no reniega de ninguna de las adquisiciones de los anteriores libros de Vallejo. Comunicación no puede significar, por consiguiente, que los poemas en cuestión, si es verdad que ellos determinan casi siempre un choque emotivo inmediato en el lector, sean también inmediatamente accesibles en el detalle de la expresión. Después de un estudio más profundo, buen número de obscuridades subsisten todavía y no

son siempre de la mejor ley, pues el peligro de un verbalismo puramente retórico —que ya habíamos advertido en *Trilce*— no está aquí tampoco totalmente conjurado.

Però conviene subrayar desde el principio (y la palabra comunicación debe inscribirse desde ahora en esta perspectiva) que la estructural general de las composiciones del libro aparece ya, a una primera lectura, mucho más organizada que la de gran parte de los poemas de *Trilce* (2). Menos dura, menos agresiva, menos incoherente si se quiere y si no se ve en este último término un juicio desfavorable. Las relaciones entre *Trilce* y *Poemas Humanos* son evidentes. La diferencia que acabamos de acéntuar, señala simplemente una madurez definitiva ante la proximidad de la muerte, una gravedad mejor liberada de la anécdota y del momento. Por ejemplo, no volvemos a encontrar esos poemas crispados desde el comienzo por el efecto de una sensación irritante

(Tr. I: «*Quien hace tanta bulla...*» Tr. XXXII: «*999 calorías...*» Tr. XXXIX: «*Quien ha encendido fósforos, etc.*») ni tampoco esas singularidades gráficas en boga en las inmediaciones de 1920. Por otra parte, no es tanto la preocupación sino cierta intuición del ritmo —un ritmo más grave también y mucho más clásico— la que sitúa a los *Poemas Humanos* en una atmósfera que no es ya la de *Trilce*. No se trata, por supuesto, de un paso atrás; los mismos recuerdos de las influencias literarias primitivas, cuya persistencia hemos observado aún en más de un poema de *Tr.*, han desaparecido después de quince años de permanencia en París y de semi-silencios; apenas se pueden indicar algunos versos de resonancia baudeleriana o herreniana («*y tu sien, un momento, marca el paso*» p. 222 —«*el vuelto en trapos blancos cae... el clavo hervido en pesadumbres*» p. 153, etc.) (3), versos de un gusto bastante dudoso cuando se los aísla del contexto. (Pasa a la pág. 52)

SUMARIO:

- ANDRÉ COYNE
El último libro de César Vallejo
- RAUL PORRAS
Mito y leyenda entre los Incas
- S. S. B.
Correo del Sur
- AZORIN
Con bandera de Francia
- JORGE BASADRE
Algo sobre la reforma universitaria de 1919
- ALBERTO ESCOBAR
Asedio al cuento y a la novela
- RODOLFO LEDGARD
Música cinematográfica
- EMILIO MAJLUF
Del sentimiento de asco en el arte
- RAUL DEUSTUA
Notas de viaje
- Antología de la poesía peruana última
(Alejandro R. Valle, Blanca Varela, C. E. Ferreyros)
- JAMES JOSEPH O'MAILIA
La poesía de Juan Parra del Riego
- ENTRE LIBROS.— Mario Florián: *El juglar andinista*.— Carlos Robles Rázuri: *Breve Antología de poetas piuranos*.— Mariano Iberico: *La Aparición*.— Johannes Pfeiffer: *La Poesía*.— Juan José Arreola: *Varia Invención*.— F. Miró Quesada: *Ensayos*.— *Monografía de la Provincia de Parinacochas*.— Julián Huanay: *El retoño*.— L. A. Eguiguren: *La Universidad en el siglo XVI*.— *Anales de la Universidad Mayor de San Marcos*.— *Libro de Grados de Bachiller en cánones*.— Morton Dauwen Zabel: *Historia de la Literatura Norteamericana*.— Las ediciones de EMECE.— Últimas ediciones francesas.— Libros y folletos peruanos.
- ARTE: La visión del mundo de Paul Klee por Manuel Moreno Jimeno.

MITO Y LEYENDA EN

El mito y el cuento popular anteceden, según los sociólogos, a la historia. El pueblo incaico fué especialmente afecto a contar fábulas y leyendas. Garcilaso recordaba que había oído en su juventud fábulas breves y compendiosas, en las que los indios guardaban leyendas religiosas o hechos famosos de sus reyes y caudillos, las que encerraban generalmente una doctrina moral. El testimonio de Garcilaso y las leyendas recogidas por los cronistas post-toledanos y los extirpadores de idolatrias confirman esta vocación narrativa. Los Incas amaron particularmente el arte de contar. Puede hallarse una confirmación del aserto de Garcilaso en el lenguaje incaico, en el que abundan las palabras expresivas de los diversos matices, de la función de narrar. Así, revisando el ilustre Vocabulario de González Holguín, hallamos palabras especiales para significar el relato de un simple suceso, el relato de fábulas de pasatiempo (sauca hahua ricuycuna), contar fábulas o vejece (hahua ricuni), contar cuentos de admiración fabulosos (Hahuari cuy simi), referir un ejemplo temeroso (huc manchay runap cascanta huca ripus caiqui) y por último un vocablo para expresar el canto o relato de lo que ha pasado y contar ejemplos en alta voz a muchos (huccaripuni).

Al contador de fábulas se le llamaba hahuarai.

Hay una edad mitopéyica o creadora de mitos en los pueblos, según Max Müller, que algunos identifican con la creación poética y a la que otros consideran como un período de temporal insanía mientras hay quienes les conceden valor histórico. Sin incurrir en las afirmaciones extremas del evemerismo, es innegable el valor que estos tienen para reconstruir el espíritu de un pueblo primitivo. Aunque se haya dicho que los mitos son la expresión de un pasado que nunca tuvo un presente, es fácil descubrir en ellos rastros de la psicología y de la historia del pueblo creador. Es cierto que el mito confunde en una vaguedad e incoherencia de misterio, el pasado, el presente y el futuro y que la acción de ellos transcurre principalmente en el tiempo mítico que es un tiempo eterno. Pero la prueba de que contiene elementos reales y alusiones a hechos ciertos, es la de que los relatos míticos coinciden con otras manifestaciones anímicas desapercibidas del mismo pueblo. En el mito es posible hallar, como lo sugiere Cassirer, un orden cronológico de las cosas y de los acontecimientos para una cosmología y una genealogía de dioses y de hombres.

En la poesía de los Incas se mezclan sin duda, como en los demás pueblos, hechos reales e imaginarios, los que trascurren, por lo general, en el reino del azar y de lo maravilloso. Pero en todos ellos está presente el espíritu del pueblo creador. En casi todos los mitos incaicos, a pesar de algunos relatos terroríficos de destrucción y recreación de los hombres, cabe observar un espíritu menos patético y dramático que en las demás naciones indígenas de América, en las que, como observa Picón Salas, se concibe la vida como fatalidad y catástrofe. Predomina también en la mitología peruana un burlón y sonriente optimismo de la vida. El origen del mundo, la guerra entre los dioses (Con y Pachacamac), la creación del hombre por Wiracocha que modela en el Collao la figura de los trajes de los pobladores de cada una de las tribus primitivas o la aparición de personajes legendarios que siguen el camino de las montañas al mar, como Naynlap, Quitumbe, Tonapa o Manco Capac, tienen un fresco sentido de aventura juvenil. En la ingenua infantil alegoría del alma primitiva los cerros o los islotes marinos son dioses petrificados o seres legendarios castigados por su soberbia o su pasión amorosa. El trueno es el

golpe de un dios irritado sobre el cántaro de agua de una doncella astral que produce la lluvia; la Venus o chasca de enredada cabellera, es el paje favorito del Sol, que unas veces vá delante y otras después de él; los eclipses son luchas de gigantes, leones y serpientes y otras veces la unión carnal del Sol con la Luna, cuyos espasmos producen la oscuridad; la Vía Láctea es un río luminoso; las estrellas se imaginan como animales totémicos o como granos de quinua o de maíz desparramados en los festines celestes y los sacacas o cometas pasan deslumbrantes con sus alas de fuego a refugiarse en las nieves más altas. La Luna o quilla suscita dulces y sonrientes consejas de celos y amor. Algunas veces es la esposa del Sol, otras veces el Sol, envidioso de la blancura de su luz, le echa a la cara un puñado de ceniza que la embadurna para siempre, aunque otros aseguran que las manchas lunares son las figuras de un zorro enamorado de la Luna que trepó hasta ella para raptarla y se quedó adherido a su disco luminoso.

He aquí una cosmología sonriente. El propio drama universal del diluvio, resulta amenguado por una sonrisa. El único hombre y la única mujer que se salvan de las aguas, sobreviven sobre la caja de un atambor; la serpiente que se arrastra ondulando sobre el suelo se transforma inusitadamente en el zig-zag del relámpago; el zorro trepa a la Luna por dos sogas que le tienden desde arriba; los hombres nacen de tres huevos de oro, de plata y de cobre, que dan lugar a los curacas, las ñustas y los indios comunes; de los orines del rayo salen los hombres según otra versión sarcástica; y, en una cinematográfica visión del diluvio, los pastores refugiados en los cerros más altos ven con azorada alegría, que el cerro va creciendo cuando suben las aguas y que baja, cuando éstas descienden. Todas estas creaciones son la expresión de un alma joven, plena de gracia y de benévola alegría. El terror de los relatos primitivos para dar paso a la fe en los destinos del hombre y de la raza.

En sus orígenes el pueblo incaico fué predominantemente agrícola y dedicado a la vida rural. En el apogeo, aunque no perdiera su sentimiento bucólico, se transformó en un pueblo guerrero y dominador guiado por una casta aristocrática y una moral heroica. Las leyendas primitivas de los héroes civilizadores exaltarán por ésto principalmente los triunfos del hombre sobre la tierra yerma y los milagros de la siembra y el cultivo. La leyenda de Wiracocha, hombre dios, benefactor y civilizador, exalta más bien la fecundidad de la vida y el triunfo sobre la naturaleza. Wiracocha es un dios benefactor y civilizador. La mujer que baja del cielo y se cobija bajo el árbol de la coca, trae también un mensaje consolador, porque desde entonces las hojas del árbol dañino, mitigan el hambre y hacen olvidar las penas. Pero los mitos más genuinos son los que exaltan la siembra y la semilla y las escenas del trabajo rural. Las cuatro parejas simbólicas de los hermanos Ayar que parten de la posada de la aurora o Pacaritampu con sus alabardas resplandecientes y sus hondas que derriban cerros, van a buscar la tierra predestinada, para implantar en ella el maíz y la papa, nutricios de la grandeza del imperio. Ellos, simbolizan, según Valcárcel, el hallazgo de algunas especies alimenticias: Ayar Cachi, la Sal, Ayar Uchu el ají y Ayar Auca el maíz tostado. Cuando el dios Wiracocha envía a sus hijos, Manco Capac y Mama Ocllo a fundar un imperio, la barreta de oro mágica que llevan se hunde en la tierra más fértil, para simbolizar el destino agrario de los Incas y el peor castigo que sobreviene en las leyendas incaicas a los que faltan a la ley divina o humana

es siempre el de verse convertidos en piedra, que es el símbolo mayor de la esterilidad.

El mito la leyenda y el cuento fueron las formas populares y poéticas anunciadoras de la historia. Pero hubo otras formas oficiales del sentimiento histórico que tuvieron un carácter que podría decirse estatal u oficial. Estas formas fueron: el haylli o canto de la victoria y loa de la batalla, el cantar histórico recitado en alta voz en la plaza pública en las grandes solemnidades y el purucalla o representación mimica de los hechos de los Incas y triunfos guerreros. A estas formas de tradición oral se sumaban los procedimientos nemotécnicos que eran ya un conato de escritura y que fueron los quipus o cordones de nudos, las quileas o queleas que debió ser un sistema de pictografía, los bastones o báculos rayados y los tabloncillos pintados y telas de cumbe representando hechos históricos de los Incas.

El haylli, como el pean griego, era un canto colectivo de alegría y de victoria, destinado a exaltar los sentimientos de la casta aristocrática y guerrera. Pero el haylli incaico no era sólo canto de triunfo bélico sino, como expresión de un pueblo agrícola y militar, una canción gozosa que loaba las hazañas del trabajo y el término venturoso de las jornadas agrícolas. El haylli, dice una antigua gramática quechua, la de González Holguín de 1608, es un "canto regocijado de guerra o chacras bien acabadas y vencidas". Haychacta hayllini es "cantar la gloria de la victoria o de la chacra". Hayllimicomicachacta es "Acabar las chacras vencidas" y Hayllireco puni aueacta es: "concluir la victoria o rematarla con canciones". Aueacta hayllik es el triunfador. Hayllini es celebrar triunfos o victorias, con cantos y bailes. Así, el pueblo incaico, encerró en una sola palabra jubilar, su doble índole guerrera y campesina.

El haylli era cantado cuando el ejército entraba victorioso al Cuzco entre las aclamaciones de la multitud. Garcilaso, Sarmiento de Gamboa y Montesinos han descrito la entrada de los Incas vencedores de los Chancas, los Andahuaylas o los Collas, llevando los despojos de los vencidos, convertidos en atambores y seguidos de los indios orejones con sus ornamentos de oro y de plumas y de doncellas principales que entonaban el haylli "canto de la victoria y sucesos de la batalla, ánimo y valor del rey vencedor". Estas canciones eran acompañadas de música, pero no las tañían, dice Garcilaso, porque no eran cosas de damas y Santa Cruz Pachacuti habla de un "fuerte cantar con ocho tambores y cajas temerarias". Estos cantares, unidos siempre a manifestaciones coreográficas se repetían luego en las fiestas

LETRAS PERUANAS

REVISTA DE HUMANIDADES

Director

JORGE PUCCINELLI

Consejo de Redacción

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

APARTADO 1645
Lima - Perú

RE LOS INCAS

por Raúl Porras Barrenechea

principales por conjuntos de hombre y mujeres asidos de las manos, según refiere Cieza, los que andaban a la redonda a son de un atambor recontando en sus cantares y endechas las cosas pasadas y siempre bebiendo hasta quedar muy embriagados. Era el taquí semejante al areito antillano o azteca, especie de bacanal india. El corifeo o taquicista huearic decía la copla y la multitud respondía con el estribillo o retruécano estridente y jubiloso: ¡haravayo haravayo o yaha yha ha ya ha ha ha! En cada reinado o a raíz de algún nuevo triunfo incaico se inventaban nuevos taquis y hayllis con diversos vestidos y ceremonias e instrumentos, ya fuesen las succas o los caracoles de mar horadados llamados hayllai quipac o trompetas del triunfo. Según una tradición vernácula, los bardos que componían los hayllis o loas de la victoria, eran de la tribu de los Collaguas.

La verdadera historia oficial era cultivada por los quipucamayocs, pertenecientes a la descendencia o panaca de cada uno de los Incas; estos se hallaban obligados desde la época de Pachacutec a hacer cantares históricos relativos a las hazañas de cada Inca, obligando a todos los ayllus imperiales o panacas a que compusiesen el cantar correspondiente al reinado del Inca fundador, desde Manco Capac. A la muerte de cada Inca se llamaba a los quipucamayocs y se investigaba si debía quedar fama de él por haber vencido en alguna batalla, por su valentía o buen gobierno (Cieza) y sólo se permitía hacer cantares sobre los reyes que no hubieran perdido alguna provincia de las que recibiera de su padre, que no hubiese usado de bajezas ni poquedades" y "si entre los reyes alguno salía remisio, cobarde, dado a vicios y amigo de holgar sin acrecentar el señorío de su imperio mandaban que destos tales oviese poca memoria o casi ninguna" (Cieza).

El cantar era compuesto después de juzgado el derecho a la fama póstuma del Inca por los retóricos abundantes de palabras que supieran contar los hechos por buena orden. Esta historia oficial y dirigida, que encarnaba las ideas morales y políticas de la casta dirigente, tenía un alto sentido moralizador; excluía de la recordación histórica a los malos gobernantes y a los que vulneraban las leyes o el honor. De ahí que la historia incaica ofrezca únicamente las biografías de doce o catorce Incas y que no haya uniformidad sobre el número de éstos que algunos cronistas como Montesinos hacen llegar a más de noventa. La historia pierde en fidelidad, pero gana en moralidad. El quipucamayoc o historiador tenía una grave responsabilidad. Debía conservar intacta la memoria de los grandes reyes, por el recitado métrico del cantar, y ayudado por el instrumento nemotécnico de los quipus, en caso de olvidarse, como los alcohuas de México sufría pena de muerte. Eran como un colegio de historiadores cuya disciplina, como la de otros organismos del estado Inca, era inflexible.

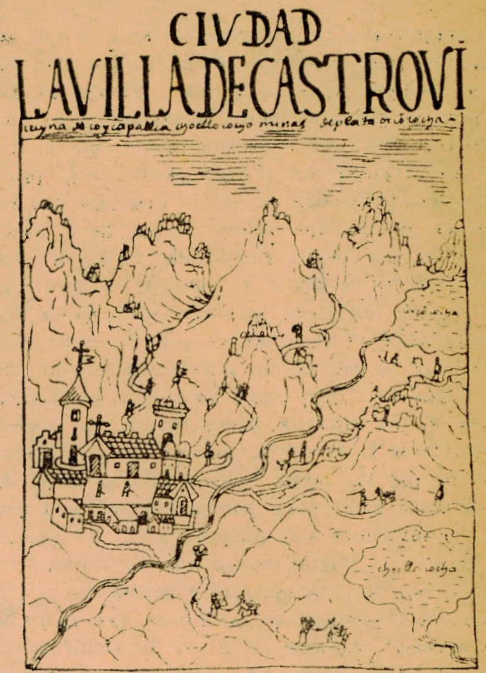
Esta historia épica, porque sólo se ocupaba de los héroes, era "cantada a voces grandes" en el Aucaypata, delante del Inca y de la multitud. En los grandes días de fiesta, el día del Capac Raymi, en los días del nacimiento, de bodas o casamientos y particularmente en la exequias de los Incas, se sacaban todas las momias de los Incas conservadas en sus palacios y los mayordomos y mamaconas de cada uno de ellos, cantaban delante del Inca el relato histórico correspondiente a su monarca "por su orden y concierto" dice Betanzos, comenzando primero el tal cantar e historia o loa los de Manco Capac y siguiéndoles los servidores de los otros reyes que le habían sucedido. Al apa-

recer en la plaza los quipucamayacs, con su aire grave y hierático, la multitud se aprestaba a escuchar los hechos históricos de los Incas y adoptaba una actitud religiosa cuando el juglar incaico comenzaba su relato con la frase sacramental ñaupá pacha que quiere decir, según González Holguín, antiguamente o en tiempos pasados. La multitud reconocía inmediatamente la esencia histórica del relato por "cierto tonillo y ponderación" que daba el recitante a su relato al pronunciar las palabras ñaupá pacha, semejante al que los narradores de cuentos infantiles daría la frase castellana: "en aquellos tiempos..." y el pueblo escuchaba entonces prosternado y estático la leyenda de los hermanos Ayar venidos desde la posada de Pacaritampu, la aparición de Manco Capac, las hazañas de Wiracocha contra los Chancas, la huida del inca viejo y de su hijo Urco y la misteriosa ayuda de los pururaucas, que enardecía la fe en la invicta fortuna del Imperio. En medio del estruendo de los huancares y el agudo silbar de los pututos, del halaraca guerrera que hacía caer a las aves aturdidas, el Villac Umu y su teoría de sacerdotes alzaba las manos al cielo e imploraba: "Oh dios Wiracocha, supremo hacedor de la tierra, haz que los Incas sean siempre jóvenes y triunfadores y que nadie detenga el paso de los despojadores de toda la tierra". (Conservación de la palabra ñaupá pacha en relatos de leyendas)

Hay huella también en el lenguaje y en los cronistas de la existencia de cantos épicos mimados en que se representaban los hechos de los Incas y las batallas ganadas por éstos. Sarmiento de Gamboa refiere que Pachacutec mandó hacer grandes fiestas y representaciones de la vida de cada Inca al triunfar de los Chancas y que a estas fiestas se les llamó purucalla. Estas representaciones se hacían por las calles del pueblo en el desfile guerrero hacia el templo del Sol y también se representaban antes de la batalla para animar a los combatientes. Es posible que este rito coreográfico adquiriese más tarde un sentido fúnebre y elegíaco, principalmente en las exequias de los Incas, en la que tendría el carácter de una melopea. Sarmiento de Gamboa cuenta que al morir Pachacutec dijo a Tupac Inca Yupanqui: "cuando yo sea muerto, curarás de mi cuerpo y ponerlo has en mis casas de Patallacta. Harás mi bulto de oro en la casa del Sol y en todas las provincias a mi sujetas harás los sacrificios solemnes y al fin la fiesta de purucalla para que vaya a descansar". Esta alusión es confirmada por el Vocabulario de González Holguín el que dice que la palabra purucayan, significa "un llanto común por la muerte del Inca, llevando su vestido y su estandarte real, mostrándolo para mover a llanto, caymi saminclic caymi mareanchie ñispa".

Todavía años después de la conquista un cronista local vió desenvolverse en Vilcabamba, a la muerte de Manco Inca, las ceremonias que los Incas usaban en sus entierros y cabos de año "que ellos llaman en su lengua purucalla que quiere decir honras". Era un paseo de las insignias reales: el tumi, el chuqui, la chipana, el llauto, la jocola, el uncuy, la huallcanca, las ojotas, el ñhuo, la mascapaicha, el huantuy, el achigua, los que eran llevados por señores cubiertos de luto con atambores roncós y grandes gemidos y sollozos. La ceremonia del purucalla era imitada en tono menor por las endechaderas de que hablan Garcilaso, Cobo y el padre las Casas, en las exequias de los curacas y grandes señores.

La ausencia de una escritura fonética fué reemplazada entre los Incas por dos imperfec-



Grabados de la «Nueva Cronica e Buen Gobierno» de Huamán Poma de Ayala.

tos sistemas nemotécnicos que he estudiado detenidamente en mi ensayo "Quipu y Quilca". Quilca, según los primeros vocabularios quiere decir pintura, y quilcacamayoc pintor. Más tarde por el proceso ineludible de la trasculturación se tradujo quilca por escritura. Quilca era el nombre de las pictografías simbólicas usadas por los Incas y acaso de las propias pinturas históricas de los hechos de sus monarcas, el que fué aplicado por los indios después de

PREMIO A LA PERSEVERANCIA.

La S. A. D. E. (Sociedad Argentina de Escritores) concedió este año el Gran Premio de Honor a Victoria Ocampo. Jorge Luis Borges, presidente de la entidad, entregó la distinción a la autora de *Testimonios* en una ceremonia realizada en los salones que en una vieja casona de la calle México ocupa la institución. La premiada habló en esa ocasión de su experiencia de escritora, subrayando que aceptaba el galardón sólo como reconocimiento a su perseverancia en el campo de las letras y en la lucha por la cultura. Nadie —excepto, por supuesto, los descontentos crónicos— ha discutido los méritos de la directora de *Sur*, la anfitriona de Tagore y Keyserling, la amiga y albacea de Lawrence de Arabia, la aguda ensayista de *La soledad sonora* y otros libros, posee para reclamar esta proclamación pública de sus incontables merecimientos intelectuales. Así lo expresaron, por otra parte, los aplausos de la numerosa e insólita concurrencia que asistió al acto en su homenaje.

"LA VIDA NUEVA".

H. A. Murena (seudónimo de Héctor Alvarez) es el más discutido escritor joven de la Argentina. Sus ensayos sobre América —ensayos de afirmación de la singularidad de este continente y de exaltación de la misión que le corresponde en el mundo— han promovido la polémica y la disputa públicas. Bajo el título de *La vida nueva*, Murena acaba de publicar, con el signo editorial de Edit. Sudamericana, su obra poética de los años 1947 a 1950. "Debi llamar a estos poemas *La vida nueva* —dice Murena— porque, la verdad, nacieron de estados que eran para mi alma una nueva vida. Pues yo, como tantos, me sentí en un tiempo hostigado sin descanso por esta patria, por esta América. Y en esos años de negación me consideré exilado, y me rebelé, y viví con los ojos puestos en otras partes, y, como la de cualquier exilado, mi vida resultó disminuida, y mi voz sonó a extraña y prestada". Al recobrar lo carnalmente suyo —añade el poeta— recobró también la cálida sustancia que fuerza a amar la vida tal como es profundamente. He aquí una muestra de los resultados de esta actitud poética:

*Oh ciudad, predio de la ofensa,
acoge en tus fuertes, jóvenes entrañas,
y ya perdidas,
este acre odio mío,
acoge Buenos Aires, Buenos Aires,
este nombre de imperio,
que es el rostro que asume mi amor,
el nombre con que amargamente te nombra,
al levantarse sobre tí,
al entrar ahora en tí,
como el más grave fundamento.*

BALLET HINDU.

Mrinalini Sarabhai es el nombre de la bailarina que conduce el extraordinario Ballet Hindú que visita Buenos Aires. Un lenguaje corpóreo, mimico y danzado, de extraño refinamiento y de excepcional profundidad, es este baile, en cuyos ademanes y movimientos —manos, pies, ojos, cintura, cuello— reconocemos la misma concentración mística que moviera la mano de los ignotos autores de *Los Vedas* o el *Panchatantra* y de los grandes profetas del pueblo indostano: Buda, Valmiki, Tagore, Gandhi.

TANGO Y LENGUA.

Nace una lengua. Si son 16.000.000 las personas que hablan así, es indudable que de tal "sermo vulgaris" —horror, por fortuna, de las academias y los académicos— surgirá la lengua de mañana: una lengua americana en la que se habrán fundido las palabras de los que construyen nuestra vida. El viejo tango dice:

*Recordaba aquellas boras de garufa
cuando minga de laburo lo pasaba,
meta punga y al codillo escolaseaba
y en los burros se agarraba un metejón.
Áura libre de la gayola y sin la mina,
campaneando un cacho de sol en la vedera,
piensa un rato en el amor de su quemera
y solloza su dolor.*

Poema, "mester de ioglaría", el tango anuncia el advenimiento de un pueblo, de una nación, de un mundo. Habrá que alegrarse.

S. S. B.

la conquista a los papeles, cartas y libros españoles. Los cronistas indios hablan de que los españoles leían en quilkas. De ahí ha derivado la discusión sobre la existencia de una escritura pre-incaica, la que cuenta con el apoyo fantaseador del clérigo Montesinos, quien propugnó la versión de que la escritura fué conocida por los antecesores de los Incas hasta que llegaron gentes ferocísimas desde los Andes y desde el Brasil y con ellas se perdieron las letras. Antes de este catástrofe había una universidad en el Cuzco en que se enseñaba la escritura en pergaminos y hojas de árboles. En la época de Tupac Cauri Pachacuti, imaginario inca de la dinastía montesiniana, se intentó restablecer la escritura, pero el dios Wiracocha reveló que las letras habían sido la causa de una peste desoladora, por lo que se dictó una ley prohibiendo que ninguno usase de quilkas o letras. Es lógico identificar las quilkas incaicas con las pictografías o petroglifos o inscripciones geroglíficas lapidarias que aparecen en diversas regiones del Perú. Es significativo que el lugar en que se hallan los importantes petroglifos de la Caldera, cerca de Arequipa, lleven el nombre revelador de quileasca.

El más importante sistema recordativo de los Incas fué el de los quipus o cordones con nudos que tuvieron inicialmente una función de contabilidad y estadística, pero que fueron adaptados posteriormente para la rememoración histórica. Garcilaso dice con razón que el quipu o ñudo dice el número más no la palabra. Pero un sistema ingenioso de colores y de pequeños objetos, piedrecillas, carbonos o pedazos de madera, contribuían a despertar los recuerdos del quipucamayoc. Hubo quipus destinados a guardar el recuerdo de los reinados de los Incas, a las batallas, a las leyes, al calendario, los cambios de población y otros hechos. Los colores designaban, según Calancha, la época histórica a que pertenecía el quipu. Los hilos de lana color pajizo correspondían a la época de behetría anterior a los Incas, el color morado denunciaba la época de los caciques y el carmesí señal de la época incaica. En los quipus de batallas, los hilos verdes denotaban a los vencidos y el hilo del color de los auquénidos a los vencedores. El blanco era indicador de plata, el amarillo de oro, el rojo de guerra y el negro de tiempo.

Las cifras numéricas del quipu, no podían transmitir sino las proporciones o la época del hecho pero no el relato de las circunstancias ni la transmisión de las palabras y razonamientos. Esto se remediaba por pequeñas señales adheridas a los quipus y, sobre todo, por versos breves y compendiosos, aprendidos por el quipucamayoc y que advenían a su memoria por el llamado nemotécnico de los quipus. El quipucamayoc cogía el quipu y teniéndole en la mano recitaba los trozos métricos breves como fábula "con el favor de los cuentos y la poesía". Es la asociación quipu-cantar en la que el principal ingrediente es la memoria del recitador. Por esto los quipucamayocs de una escuela no podían leer ni entender las señales puramente nemotécnicas de los otros y si el historiador se olvidaba del cantar se perdía la historia, por lo que se le aplicaba la pena de muerte.

Las crónicas de Cristóbal de Molina y de Sarmiento de Gamboa revelan que en la época de Pachacutec se inició un nuevo sistema de perpetuación de los recuerdos históricos. El Inca mandó averiguar las antigüedades y cosas notables del pasado tanto del Cuzco como de las provincias y ordenó pintarlo por su orden en tablones grandes en las casas del Sol donde se colocaron guarnecidas de oro y se nombró doctores que supiesen entenderlas y declararlas. Y no podían entrar en donde esas tablas estaban sino el inga y los historiadores sin expresa licencia del inga". Molina habla de que esos tablones pintados sobre la vida de cada uno de los ingas de las tierras que conquistó y de su origen se hallaban en una casa del Sol llamada Puquincancha, junto al Cuzco, que era

lugar de adoración para los Incas. De estos tablones se sacó una historia dibujada en tapicería de cumbe que fué enviada al Rey de España por el Virrey Toledo.

Los cronistas hablan aún de bastones y de palos pintados en los que se inscribirían disposiciones testamentarias, cortas instrucciones a los visitantes o noticias llevadas por los chasquis. Cabello Balboa refiere que Huayna Capac señaló en un bastón con dibujos y rayas de diversos colores su última voluntad. En los símbolos y estilizaciones geométricas usadas en los casos y esculturas indígenas y en las escenas guerreras que reproducen los huacos de la región del Chimú principalmente, acaso haya un reflejo de aquellas pinturas históricas o signos convencionales anunciadores de la escritura.

La historia cultivada por los Incas no es la simple tradición oral de los pueblos primitivos, sujeta a continuas variaciones y al desgaste de la memoria. La tradición oral estaba en el pueblo incaico custodiada en primer término por la forma métrica y por escuelas rigidamente conservadoras. Los quipus y las pinturas aumentaban la proporción de fidelidad de los relatos y la memoria popular era el fiscal constante de su exactitud.

La historia incaica es, sin embargo, de su difusión y aprendizaje por el pueblo, una disciplina aristocrática. Ensalza únicamente a los Incas y está destinada a mantener la moral y la fama de la casta guerrera. Es una historia de clan o de ayllus familiares que sirve los intereses de la dinastía reinantes de los Yupanquis, así como la historia romana fué patrimonio de las familias patricias, de los Fabios y de los Escipiones. Esto recorta naturalmente el horizonte humano de aquella visión histórica. No es la historia del pueblo incaico sino las biografías de los doce o catorce Incas superstitiosos de la calificación histórica. Los relatos están hechos también con un sentido laudatorio y cortesano. Es una historia áulica que sólo consigna hazañas y hechos beneméritos. En contraposición con la historia occidental, afecta más bien a recoger las huellas de dolor y de infortunio, la historia incaica sigue una trayectoria de optimismo y de triunfo.

Los Incas, como los romanos con los pueblos bárbaros, no guardaron memoria del pasado de los pueblos conquistados. Se apoderaron de sus hallazgos culturales y velaron con una niebla de incompreensión y de olvido todo el acaecer de los pueblos preincaicos. Garcilaso recogió esta versión imperial afirmando que los pueblos anteriores a los Incas eran behetrías sin orden ni ley y sus aglomeraciones humanas como recogadero de bestias. En el lenguaje incaico se llamó a esa época lejana e imprecisa con el nombre de purunpacha que significa tiempo de las poblaciones desiertas o de los desiertos. Purunpacha equivale en la terminología incaica al concepto que damos en la época moderna a los tiempos prehistóricos.

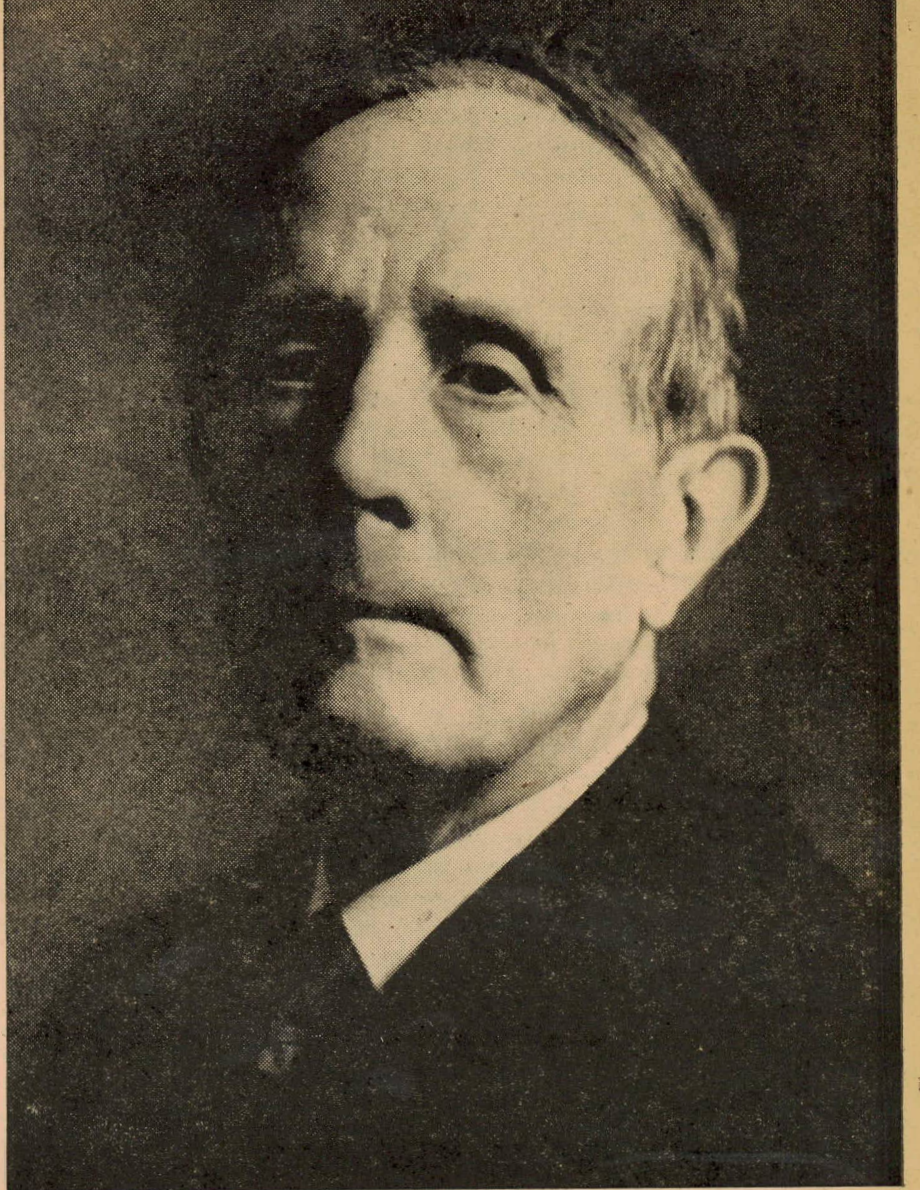
La historia de los Incas, a pesar de su carácter aristocrático, de sus restricciones informativas, de la parcialidad y contradicción irresoluble entre las versiones de los diferentes ayllus, de su tendencia épica y panegirista, de su asociación todavía rudimentaria al baile y a la música, tiene, sin embargo, mayores caracteres de autenticidad que la tradición oral de otros pueblos primitivos. La historia fué un sacerdocio investido de una alta autoridad moral, que utilizó todos los recursos a su alcance para resguardar la verdad del pasado y que estuvo animada de un espíritu de justicia y de sanción moral para la obra de los gobernantes que puede servir de norma para una historia más austera y estimulante que no sea simple acopio memorístico de hechos y de nombres. Su eficacia está demostrada en que mientras en otros pueblos la tradición oral sólo alcanzó a recordar hechos de 150 años atrás, la historia incaica pudo guardar noticia relativamente cierta de los nombres y los hechos de dos dinastías en un espacio seguramente mayor de cuatrocientos años.

CON BANDERA DE FRANCIA

por Azorín

HE vuelto —imaginariamente— a París. Al llegar a la estación de Austerlitz, se me plantea el gran problema; los pensamientos vagos, neblinosos del viaje, se concretan en un punto resaltantes. Hay una cuestión previa, ya ventilada, resuelta, archivada: no se puede conocer la literatura propia —plenamente— si no se conoce una extranjera; no se puede conocer el propio idioma —en sus puridades— si no se conoce otro extraño. Para mí esa literatura y ese idioma son los de Francia. Dejemos lo ya resuelto: en la estación de Austerlitz, al terminar el viaje, he de resolver, de pronto y de plano, otros problemas de diversa índole; los materiales son el del sustento y el de la vectación. Como ahora, a mis años, en cada comida, la misma cantidad de alimentos y el mismo género; seguiré en París esa pauta. No puedo caminar ahora, a los setenta y seis años, como caminaba —y lo que caminaba— cuando estuve la última vez en París, hace once años, a los sesenta y cuatro; estaba entonces todavía ágil y me sentía fuerte. He de encontrar en París un alojamiento cercano a una estación del «Metro»; caminaré a trechos «pedibus andando»; otras veces me auxiliaré con los autobuses, con el «Metro», con los «taxis». Pero la cuestión esencial no es de orden físico, sino moral. ¿Habré de elegir la orilla derecha o la izquierda? ¿Montmartre o Montparnase? Existen varios Parises; el atractivo de París reside en su diversidad. Cada París tiene su color y su ambiente. Contamos con el París de las iglesias, el más fino, profundo y variado; en este París he hallado mis treguas, más que en sus naves, en sus hipogeos; habrá que dilucidar a quién, entre las iglesias, corresponde la mayor antigüedad, si a San Germán de los Prados o a San Pedro de Montmartre, junto al Sagrado Corazón. En San Germán de los Prados reposan los restos de Descartes, o, por lo menos, Descartes tiene aquí una lauda; el párroco actual de San Germán de los Prados es amigo de los escritores; no olvidemos cuantos escribimos que las columnas de la iglesia están pintadas del color de la esperanza —con filetes de oro—; rememoremos también los españoles, con referencia a otra iglesia, San Pedro de Chaillot, no lejos de los Campos Elíseos, que en ese templo se casó don Juan Valera. Vuelve siempre el pensamiento a San Germán de los Prados; por sus proximidades, esta iglesia es la más literaria de París; cerca tiene un café literario; a un lado se ve la librería *El Diván*; en un recoveco próximo se esconde el estudio de Eugenio Delacroix, pintor y escritor. Contamos con el París de los cementerios; en el Père-Lachaise acaso vuelva a ver, como antes —repetidas veces—, un ramito clavado en la verja del panteón de Rossini, hoy cenotafio, ramito ofrendado, sin duda, por alguna melómana con fobia de Ravel. Contamos con el París de los puentes, veintitantos puentes; si me coloco en el centro de uno de ellos, el del Change, por ejemplo, el más transitado por mí, atenderé la recomendación de Descartes en el comienzo del *Discurso del Método*. Contamos con el París del Palacio de Justicia, rebalse de pasiones y lites, escuela de psicología. Contamos con el París de los mercados, en los que se habla una lengua que Montaigne hubiera querido hablar, escribir. Todos estos Parises están unidos, lañados, si vale decir, por las verdes lañas de los incontables squares.

He de ver, en este momento, bajo la marquesina de la estación, a dónde me encamino: aposentarme en la orilla izquierda con la sabrosidad de lo nuevo; pero me expongo a tomar, candorosamente, el modo efímero por innovación perdurable; precisa evitar tal ilusión literaria. En la orilla derecha, con más reposo, perderé el contacto de todos los momentos con la literatura en germinación. Deseo, en resumen, un sitio en que pueda gozar un París exento de vaivenes, un París sereno y profundo; escojo el distrito VIII, el del Elíseo, el más refinado, y, dentro de este distrito, el barrio de la Magdalena. He vivido otra vez en esos parajes, en la calle de Mathurins, frente a la Capilla Expiatoria; ahora, sin estar lejos, no quiero volver al mismo sitio; evito en mi vivir —en todo— la reiteración. Pienso en el callejón de la Magdalena, entre la calle de la Arcade y la plaza de la Magdalena. ¿Cómo estará el hotel Peiffer, situado en ese lugar? La «ocupación» puede haberlo deteriorado, como ha redundado en detrimento de otros hoteles; era un hotel con el comedor de anchos ventanales; comiendo allí se sentía la impresión de comer en la calle a pleno sol. (En París lo grato no es el sol, sino el cielo encapotado, bajo de un color suave, cinéreo). Voy, pues, al hotel Peiffer; cerca tengo una boca de «Metro»; no olvido que en esa estación no hay despacho de billetes; entran por ahí sólo los que, como abonados, llevan un bloque de billetes. Ya en el hotel, tengo vagar —relativo vagar— para resolver los otros problemas. ¿En qué situación me encuentro respecto de los clásicos españoles? Puedo estar en un momento de atafea o de apetencia, ahito o hambriento. Depend-



A Jorge Puccinelli,
con viva cordialidad.
Azorín
Madrid 28 febrero 1950.

rá de ese estado la reacción que, necesariamente —como la vez anterior—, se inicie en mí. Lejos de España, distante de los clásicos españoles, sustancia de España, me vuelvo apasionadamente hacia ellos; reacciono siempre en esto —y en todo— contra la imposición del medio. No quiero dejarme arrastrar ahora, en este viaje, por la pasión; para librarme de lo excesivo, he elegido el barrio de la Magdalena. Aquí cerca tengo la iglesia, con su cripta, a la derecha, entrando por la puertecita de la izquierda del edificio. En la orilla izquierda, adonde iré todos los días, tendré a San Germán de los Prados, con la librería de *El Diván* a un lado, con el estudio de Delacroix en un recoveco próximo; a San Sulpicio, también con su cripta; a San Severino, con una maraña de callejitas medievales; detrás, a San Julián el Pobre, en donde se reparten panecitos después de la misa del rito griego católico; San Julián, que se acuesta con un leproso, en el cuento de Flaubert, como nuestro Cid —legendariamente— se acuesta con un gafo, que resulta luego San Lázaro. En la isla de la Cité se eleva Nuestra Señora, con su square y sus vuelos de palomas; y más alla arriba, en la plaza del Panteón, está San Esteban del Monte, en donde reposa Santa Genoveva, Patrona de París. (No quiero olvidar, en la orilla derecha, ni contemplar, en el compás del Sagrado Corazón, de pechos en el pretil, París en lo hondo, el inmenso y palpitante París).

Necesito —otra incumbencia— un punto de apoyo para no ser llevado y traído por el oleaje de los modos literarios; afianzado en él, podré ver pasar los entusiasmos, los encarecimientos, las alucinaciones; retendré de lo actual lo que lo actual tenga de consistente. ¿Y sabré

(pasa a la pág. 61).

ALGO SOBRE LA REFORMA

por Jorge

A los diez y seis años, terminados los estudios de instrucción secundaria, me matriculé en el primer año de la Facultad de Letras, en la Universidad de San Marcos. Se había vuelto un valor entendido entre mi familia y yo que ingresaría a esa Facultad. Nunca me suscité a mí mismo ni recibí de afuera cuestiones acerca de la conveniencia o inconveniencia, la ventaja o desventaja de las distintas profesiones.

En el examen de ingreso, presidido por el doctor Mariano H. Cornejo, el famoso orador y hombre público, en vísperas entonces de una sobresaliente actuación política, casi fui aplazado. Cornejo me preguntó varias cosas de la historia contemporánea de Francia. Aludían a Lamartine y a la revolución de 1848 y acaso él se imaginaba en la inminencia de revivirlas. Yo no las conocía entonces, pues no se hallaban incluídas en el cuestionario oficial. Como tantos otros estudiantes, sabía lo que había repasado para el examen y nada más. Sin embargo quedé aprobado, probablemente por un exceso de lenidad y me pude matricular en la Facultad.

Cuando paso en Lima por las calles vecinas a San Carlos, me sale todavía a recibir la bandada de recuerdos de aquellos días iniciales en la Universidad. Pocas veces he sentido en la vida tanta satisfacción. Era algo así como la entrada en la mayor edad, la ruptura con las limitaciones y los constreñimientos de la infancia. No era que la Universidad nos recibiera con afecto particular; por el contrario, era fría con nosotros, nada hacía para orientarnos o estimularnos. El detalle provenía del hecho mismo de poder pasear por esos claustros históricos tan llenos de un peculiar encanto; del descubrimiento brusco de numerosos muchachos de todos los colegios de Lima y de muchos de provincias con aficiones similares; de la entrada en el mundo de la cultura, de la acción, de la libertad. Ilusiones, proyectos, arrogancias. En ese sentido, porque los tuvimos, fuimos jóvenes. No he podido jamás olvidar un cuento de Joseph Conrad que se titula «Juventud», donde hallé las siguientes frases: «Oh, juventud! La fuerza de ella, la fe de ella, la imaginación de ella! Para mí ella no fué un barco lento arrastrando penosamente por el mundo su cargamento; para mí ella fué la ventura, la hazaña, el torneo de la vida». Y más adelante: «Recuerdo mi juventud y la sensación que nunca volveré a sentir, la sensación de que yo podía perdurar para siempre, sobrevivir al mar, a la tierra, a todos los hombres; la sensación engañosa que nos arrastra al peligro, al amor, al vano esfuerzo, a la muerte; la triunfante convicción de ser fuerte, el calor de la vida en el montón de polvo, el fulgor en el corazón que cada año se va apagando un poco, enfriándose, empequeñeciéndose y termina demasiado pronto, antes que la vida misma».

Por haber ingresado a la Universidad a los diez y seis años hice algunas cosas locas o necias, y dije otras que merecen igual o peor calificativo. No creo, sin embargo, haber hecho nada malo deliberadamente. Procuré trabajar, y proceder lo mejor que pude. Y dentro de mis errores juveniles no estuvo el de rehusar las lecciones de la experiencia. Hice todo lo que estuvo a mi alcance por digerir y asimilar el dolor. No fuí sordo para atender razones. Y aunque orgulloso, por lealtad a voces ancestrales, fuí modesto. Tuve o procuré tener respeto por los verdaderos valores intelectuales, espirituales o de la conducta. Conscientemente,

mis opiniones y mis actos nunca estuvieron inspirados por pasiones subalternas, si bien pueden haber sido muchas veces erróneas.

El primer año de Letras tenía entonces cuatro asignaturas únicamente: Psicología, Historia de la literatura antigua, Historia de la literatura castellana e Historia de la civilización antigua. En todas ellas el método se reducía a las lecciones—conferencias. La cátedra de Psicología hallábase a cargo de un joven muy dinámico y entusiasta, muy metódico y claro en sus exposiciones y exigente en sus demandas de temas y trabajos de clase: Ricardo Duianto. El curso de Historia de la Civilización Antigua, a cargo del doctor Horacio Urteaga, de tipo semi-escolar, nos parecía ordenado e interesante, en comparación con otros y tomando en cuenta lo que habíamos olvidado del colegio, si alguna vez lo aprendimos. La literatura antigua nos deparó sólo aburrimiento oyendo las explicaciones del doctor Antonio Flores, un anciano que nos parecía hallábase a bastante distancia de la belleza clásica. En cuanto a la literatura castellana, la enseñaba un profesor famoso en toda la Universidad: el doctor Manuel Bernardino Pérez. La figura de Pérez resultaba inolvidable. Menudo, obeso, con una apariencia de proboscídeo, el rostro redondeado, con las mejillas caídas, parecía como con grietas y hubiera dado una sensación de pesadez si los ojillos vivos, que siempre parecían reír para adentro, no le hubiera dado, a pesar de todo, aire de inteligencia y de sutileza. Lento en los movimientos, vestido con trajes anónimos, grave la voz como nacida más abajo de las cuerdas vocales, no parecía el personaje que en realidad era. Aunque socialmente no podía ser considerado como personaje de la aristocracia dominante, actuaba como uno de los jefes de la mayoría parlamentaria gobiernista. Su habilidad era de conciliábulo y de consejo, más que de tribuna. No pronunciaba largos discursos; pero eran famosas sus interrupciones irónicas a los diputados opositores. Los periódicos de ese bando, que gozaban de una libertad increíble ante el criterio de épocas posteriores, lo tomaban constantemente a su cargo porque su silueta podía hacerse lucir a los caricaturistas, porque se había creado una provincia para darle un curul y porque, antes de su matrimonio, se le tenía como muy aficionado a las coristas de las compañías de teatro que a Lima llegaban. Como catedrático tenía fama porque leía todos los años los mismos apuntes que se ha dicho provenían de la obra de Revilla (yo no lo he comprobado) y por su tendencia a resaltar los aspectos escatológicos de la literatura castellana. Decíase que cuando llegaba el día de explicar la obra del Arcipreste de Hita, la noticia corría de boca en boca por toda la Universidad y hasta de la Facultad de Medicina llegaban curiosos a escuchar el relato crudo del cuento de Pitas Payas y otros episodios. En esa época habían muy pocas mujeres estudiantes; pero las que osaban matricularse era advertidas por el Dr. Pérez de lo que iba a suceder con bastante anticipación. Una algazara enorme acompañaba a la lectura y el comentario de los pasajes escabrosos y si alguna muchacha no había obedecido la indicación de ausentarse, era blanco de

cuchufletas. En el año de 1919, sin embargo, Pérez no llegó a dictar su clase sobre el Arcipreste de Hita.

El día 25 de Junio, leímos en el diario «La Razón», que dirigían José Carlos Mariátegui y César Falcón, un artículo sobre el mal estado de la enseñanza en la Universidad, seguido por una serie de ágiles y agudas semblanzas de los profesores de primero y de segundo año de Letras. Ellas coincidían, en gran parte, con nuestras propias observaciones. Por los patios ví a un hombre pequeño de estatura, de rostro irónico, que he encontrado siempre idéntico a pesar de los años: Humberto del Aguila. Decía del Aguila que él y un grupo de estudiantes de Jurisprudencia había iniciado la campaña y que era preciso luchar por la «reforma universitaria».

Al segundo o tercer día de la campaña de «La Razón», que con tanta sencillez, claridad y gracia presentaba las deficiencias de los profesores, hubo una reunión en casa de un prestigioso estudiante de segundo año de Letras: José León y Bueno. Allí acudió otro de los autores de los artículos, Raúl Porras Barrenechea. Entiendo que la campaña habíase iniciado bajo la dirección de Porras, con la colaboración de Humberto del Aguila y de Guillermo Luna Cartland. Quedó acordado convocar una asamblea de estudiantes de la Facultad de Letras, pedir la renuncia de los doctores Flores y Pérez en el primer año y Salazar en el segundo, y formar un comité de reforma universitaria. A Salazar no lo conocí; pero he oído que otros que pasaron antes de ahora por la misma cátedra no fueron mejores que él.

Fué un gesto de audacia de unos cuantos y de pasividad de muchos. Pudo haber sido detenido y cortado. Pero la asamblea se llevó a cabo, nadie se opuso a las mociones reformistas y el comité quedó elegido para dirigir y mientras el movimiento estudiantil, bajo la presidencia de Jorge Guillermo Leguía, alumno del tercer año de Letras, con delegados de los distintos años. Fueron ellos Leguía y Luis Alberto Sánchez por tercer año; José León y Bueno, Ricardo Vegas García y Manuel Seoane por segundo año; Alberto Fuentes Llaguno, Jacobo Hurwitz y yo por primer año.

Me correspondió formar parte de la comisión que se dirigió al domicilio del doctor Pérez, a cumplir con el encargo de pedirle su renuncia. El Dr. Pérez, sin duda, ya había sido informado del objeto de nuestra visita. Nos recibió en su casa en la calle Filipinas, con exquisita cortesía. A aquellos de nosotros cuyos padres conocía (yo no me hallaba en ese grupo felizmente) les pidió noticias familiares con mucha atención. Luego nos llevó a su biblioteca y, con un pretexto, nos mostró sus libros sobre literatura castellana. Era una colección extraordinaria. No sé si había entonces otra persona en Lima que poseyera otra mejor. Años más tarde, tuve oportunidad de leer algunas de esas ediciones, tanto de textos fundamentales como de comentarios críticos que pasaron a poder de mi queridísimo amigo Juan Castillo, hasta hace poco Superintendente de Contribuciones y hoy catedrático de Derecho y Ciencias Económicas. El doctor Pérez, por lo visto, no era buen profesor de Literatura Cas-

A UNIVERSITARIA DE 1919*

Basadre

tellana, porque ignoraba la existencia de las obras fundamentales de su asignatura. ¿Qué fenómeno extraño se había operado allí? ¿Era el cansancio derivado de la edad? ¿La falta de tiempo, ocupado en su mayor parte por la política? ¿O coleccionaba los libros para no leerlos?

El doctor Pérez, con toda tranquilidad, nos contestó que la propuesta que le hacíamos era muy delicada y que necesitaba consultar con el Decano de la Facultad, doctor Deustua. Análoga respuesta en una u otra forma, dió a sus visitantes el doctor Flores. La comisión no pudo, pese a sus esfuerzos, entrevistarse con el doctor Salazar. El movimiento estudiantil de la Facultad de Letras halló eco favorable por cierto, en el diario «La Razón» y otro diario también fugaz, «La Actualidad» y en artículos firmados le expresaron sus simpatías el doctor Enrique Paz Soldán en «La Crónica» del 29 de Junio y Ezequiel Balarezo Pinillos en «La Prensa». Un editorial de este mismo diario, sin embargo, el 2 de Julio, interpretando lo ocurrido sólo como un conflicto personal con tres catedráticos, censuró a los estudiantes y expresó una opinión favorable a alguna solución «compatible con la dignidad herida de antiguos y respetables maestros»; si bien, al mismo tiempo, aconsejó que quienes preparaban entonces una nueva ley de enseñanza incorporaran en ella el principio de la renovación periódica de las cátedras.

El comité de Letras, con fecha 3 de Julio, refutó a las críticas formuladas, sosteniendo que no se trataba de un movimiento «destemplado y sin antecedentes», recordando las opiniones de los doctores Deustua, Villarán, Belaúnde, Barreda y Palacios favorables a la reforma y revelando que privadamente varios de los catedráticos de la Facultad habían manifestado sus simpatías hacia ella.

La primera victoria estudiantil se produjo en la Facultad de Ciencias Políticas, al renunciar espontáneamente el catedrático de Derecho Constitucional, que iba a ser tachado. Pero la Junta de catedráticos de Letras rechazó el memorial de los alumnos pidiendo la separación de los doctores Pérez, Flores y Salazar, memorial firmado, bajo la presión de las circunstancias, por muchos estudiantes hostiles en lo íntimo a lo que se estaba produciendo.

En una asamblea reunida el 11 de Julio bajo la presidencia de Ricardo Vegas García, los alumnos de Letras acordamos ir a la huelga. Al día siguiente, al acudir a su clase de Historia del Perú en el segundo año el doctor Wiese, se encontró con un alboroto en el patio y se le impidió la entrada al aula. El doctor Wiese pidió al Decano una sanción contra el alumno César Augusto Leguía a quien identificó entre los huelguistas y solicitó permiso para dar sus lecciones con los alumnos que quisieran concurrir a escucharlas en el Colegio de La Merced; pero luego pidió la renuncia del Dr. Pérez, solidarizándose con el movimiento en pro de la reforma.

Ya el 4 de Julio se había producido la revolución que llevó al poder a don Augusto B. Leguía y derrocó el régimen de don José Pardo. Este acontecimiento ayudó grandemente a la causa estudiantil. La campaña de «La Razón» continuó, comenzaron a aparecer tachas

en las distintas Facultades y a organizarse en cada una de ellas, sobre la base de dos representantes por año de estudios, comités cuyos objetivos eran lograr la victoria del movimiento reformista. Todos estos comités se agruparon luego en un comité central, cuya presidencia fué encomendada a Juan Manuel Calle. Entre los miembros de este comité recuerdo a Porrás, Abastos, Lozada Benavente, David Pareja por Jurisprudencia; a Haya de la Torre por Ciencias Políticas; a Guzmán Barrón, Solari, La Rosa por Medicina; a Abel Larraín y Rodrigo Franco por Ciencias; a La Rosa e Iparraquirre por Odontología; a Rojas, Mendoza y Payet por Farmacia.

Un ciclo de conferencias fué organizado por el Comité Central de Reforma, participando algunos de sus dirigentes y algunos profesionales que simpatizaban con el movimiento. Recuerdo entre esas conferencias por su elocuencia las de Carlos Enrique Paz Soldán, Luis Ernesto Denegri y Guillermo Luna Cartland.

La reforma de 1919 fué, en realidad, una protesta contra lo que entonces se calificó como «esclerosis de la docencia». Sus postulados principales afirmaron la necesidad de elevar el nivel de la enseñanza, de jubilar a los catedráticos vetustos, de poner límite al derecho de propiedad sobre las cátedras, que era ejercido sin consideración del transcurso del tiempo, y de atraer a los jóvenes. Con este último propósito, los memoriales estudiantiles plantearon la creación de la cátedra libre y el establecimiento de concursos. Con menor intensidad se habló entonces de la enseñanza práctica, aplicación y técnica a través de laboratorios, museos e instrumental adecuados; de la orientación nacionalista de los estudios; de la supresión de las listas y de la incorporación de graduados elegidos por los estudiantes al Consejo Universitario. Al lado de las reivindicaciones generales había reivindicaciones parciales o locales. Los estudiantes de Jurisprudencia, por ejemplo, pidieron la abolición del curso de Derecho Eclesiástico y la derogación de la llamada Ley Borda.

En los meses de Julio y Agosto la crisis se acentuó. El 2 de Agosto una gran asamblea de estudiantes decretó la huelga en general. Un bello manifiesto escrito por Manuel Abastos fundamentó las demandas juveniles. Empezaba con las siguientes palabras: «Por vez primera los estudiantes se dirigen al país en nombre de un ideal de cultura». El Consejo Universitario alegó que carecía de atribuciones para intervenir en asuntos internos de las Facultades y manifestó la esperanza de que la nueva ley de enseñanza podía ser la solución.

Un comicio estudiantil reunido el 4 de Setiembre terminó en la Plaza de Armas para entregar al Presidente Leguía una petición solicitando su intervención en el conflicto. Leguía había sido elegido «Maestro de la Juventud» en 1918 y había manifestado simpatías hacia la reforma al asistir el 1° de Agosto a la ceremonia de inauguración de la nueva directiva de la Federación de Estudiantes. La Federación de Estudiantes era la entidad representativa de la Juventud universitaria erigida desde 1917. La había presidido ya Fortunato Quesada, Carlos Barreda Laos y Felipe Chueca. En 1919 triunfó en las elecciones la candida-

tura de Hernando de Laval. Poco después estalló el movimiento de reforma y se formaron los Comités reformistas de las Facultades agrupados luego en el Comité Central. Es decir, entre más o menos, Julio y Setiembre de 1919, paradójicamente hubo dos organismos elegidos por los estudiantes: la Federación y el Comité Central de Reforma para la emergencia y la beligerancia del momento. Como era previsible, la Federación entró pronto en abierto desacuerdo con el Comité de Reforma. El Rector dirigió a la Federación la respuesta al memorial del Comité presentando las demandas juveniles. Después de desagradables forcejeos, el Comité de Reforma renunció. La Federación quedó sola; pero no por eso se estabilizó. El 10 de setiembre se produjeron los ataques de turbas gobiernistas a las imprentas de «El Comercio», «La Prensa». A raíz de ellos, la mayoría de los delegados de la Federación renunció. Quedó en ella un grupo minoritario; pero el Comité de Reforma no resucitó. En elecciones parciales se reorganizó la directiva de la Federación y fué elegido presidente de ella Víctor Raúl Haya de la Torre, estudiante de Trujillo que entró en la Facultad de Derecho de Lima en 1915 y ya se había destacado en los sucesos que tuvieron lugar con motivo del paro obrero de 1918.

Grande fué la trascendencia del decreto del 20 de Setiembre de 1919 firmado por el Presidente Leguía y el Ministro Arturo Osorio. Este decreto estableció en las Facultades, cátedras libres con aprobación del Consejo Universitario; ordenó que las Facultades dieran permiso a quienes, reuniendo los requisitos de la ley para ser catedráticos, solicitaran dictar algún curso correspondiente al plan de estudios; advirtió que este permiso se otorgaría previa presentación de un programa analítico y duraría un año con posibilidad de ser renovado, si bien podía también ser revocado en cualquier momento; dió al solicitante el recurso de apelar al Consejo Universitario si la Facultad negaba su pedido; estableció que las cátedras libres percibirían igual renta que las principales y que esa renta sería pagada por el Gobierno con carga a la partida de extraordinarios del Pliego III del Presupuesto General mientras se consignara una partida general; ordenó que los delegados elegidos por los alumnos formaran parte del Consejo Universitario, debiendo ser doctores en alguna Facultad y durando en su mandato dos años sin derecho a la reelección; entregó la reglamentación para la elección a los alumnos bajo el poder revisor del Consejo Universitario; suprimió las listas; autorizó al Consejo Universitario a resolver los demás puntos del conflicto.

La solución a la que se refería el decreto vino a ser, en realidad, precipitada por el proyecto de la ley presentando en la Asamblea Nacional el 4 de octubre por los doctores Augusto C. Peñaloza y León M. Vega y aprobado con ligeras modificaciones ese mismo día. Quedó ese proyecto convertido en la ley 4002 que declaró la vacancia de las cátedras con enseñanza deficiente, dando así validez a las tachas estudiantiles; facultó la provisión de ellas por el Gobierno, atendiendo el pedido de la juventud, siempre y cuando los candidatos fueran doctores en la Universidad y tuviesen las cuatro quintas partes de los votos del total de los alumnos; dió carácter transitorio al nom-

(pasa a la pág. 61).

* Fragmentos del libro *Un peruano en la primera mitad del siglo XX*, próximo a aparecer.

EL estudio del procedimiento expositivo permite inducir tendencias típicas en la evolución del cuento y de la novela. Sobre ésta se han efectuado investigaciones que falta iniciar acerca del cuento, para después establecer la relación entre ambos géneros. El presente ensayo pretende ser un aporte a esta tarea.

CONFUSIONES

Agotada la «novedad» de los argumentos novelescos, el género concentró su atractivo en la expresión. La novela última procura dar importancia al actuar, al hacer; procura mover los personajes con mayor afán que antes. Y en tal forma, que ellos se independizan de quien los crea y se presentan solos, viviendo como debe hacerlo el tipo humano que encarnan. Fuera de uso queda entonces la explicación ambiental, que corresponde a los primeros estadios novelísticos, y la misma noticia psicológica, cuyo paulatino destierro inició Dostoievsky. El comportamiento del sujeto, sin comentarios, debía proporcionar elementos sobre la modalidad anímica y las inclinaciones personales, apareciendo lo que se ha convenido llamar «técnica objetiva».

Durante las últimas décadas se ha publicado numeroso material, que, por lo variado y por los extraordinarios recursos que utiliza, confunde y entremezcla los sistemas que denominaríamos tradicionales. A tal extremo que, al estudiar las influencias de dichas modalidades en las formas expositivas de la novela contemporánea, quien sabe si advertimos lo narrativo «remozado», relegando maneras presentativas, otrora vigentes en modo preferencial, pero que hoy se asocian a la primitiva expresión, fervorosamente adoptada en ambas post-guerras. De *Los Hermanos Karamazov* al *Gran Dinero*; de *Cemento* a las *Praderas del Cielo*; de Faulkner a Sartre o a Moravia, sin duda, se viene plasmando un gran movimiento transformador de la técnica novelística.

Novela y cuento difieren, pese a novísimas vecindades, en el procedimiento expositivo. El último mantiene su esencia narrativa, no obstante concesiones hechas por autores recientes y al empleo insólito del diálogo y de las conversaciones múltiples que, en oportunidades, disimulan la forma narrativa. Pero, ¿adapta esa actitud, como la novela, por querer concentrar la atención en un acontecer indirecto, o en un acontecimiento indirectamente abordado? Creo que existe otro motivo. Si en la novela se dialoga para que el personaje logre autodefinirse y construya un suceder literario, por abandono del argumento, en el cuento los personajes dialogan para incidir en el mismo. Lo cual es ya diferencia notoria en el uso de los eslabones que constituye la conversación. Razón ésta por la que el auténtico monólogo ha pretendido introducirse en muy escasas ocasiones en el cuento. En éste, la finalidad de la voz es divulgar el tema, de acuerdo con la extensión de la obra y sus demás notas peculiares. Y como tal, quien escribe se pone en boca de uno de los personajes y narra. Siempre hay, pues, narración, (forma común en la cuentística latinoamericana). En ambos géneros, sin pretender identificarlos, nótase el apogeo de tendencias narrativas. Coincide esta situación con períodos históricos anunciadores de próximos estados, ante los cuales el temperamento artístico se ve forzado a narrar lo que hubo y lo que vendrá. El tono de profecía, el de balance, la admonición, se deciden con fre-

Asedio al Cuento

por Alberto

cuencia por las versiones narradas logrando convivir de muy feliz manera. Y, asimismo, podría pasar inadvertido al lector común el extrañío cruce e intercambio de técnicas expositivas entre cuento y novela.

AMBITO

La divergencia más saltante entre uno y otra es, para la generalidad, la diferencia de extensión. Pedro Selva cree observar en las dimensiones una síntesis de los factores que tipifican cada género; y la más simple deducción concluirá enseñándonos que una novela desarrolla tema más amplio que el desenvuelto en un cuento. En éste lo importante es el suceso, nada más; sólo un aspecto, una fase muy breve de algo que puede estimarse como de un ciclo mayor. Pero, ¿debe creerse acaso que la novela surge por acumulación de cuentos? De ningún modo, ya que si es cierto que sobre un incidente, que bien podría ser parte integrante de un argumento novelesco, se construye un cuento, dicho incidente es tratado dentro de la tónica propia del género. Entonces se habrá conseguido el cuento, no sólo por referir un suceso, una faceta de algo más amplio, sino porque el fondo se avino a la forma y a la tonalidad del género. Igualmente, rechazamos el supuesto de que un fondo novelesco pueda someterse a los cánones del cuento y conseguir serlo, seguros que la naturaleza de éste no acepta ni conviene con tipos de argumento que no reúnen condiciones especiales. La reducción al mínimo de un tema novelesco no conseguiría otro fruto que una novela corta, con casi la totalidad de atributos de su hermana mayor.

El cuento, hemos repetido, en contraste con la novela, disfruta de afinidad por las proporciones reducidas, mientras que ella necesita amplitud. Requiere escenarios más dilatados para mover sus personajes. Sin desplazarse, en idas y vueltas a pie firme, amplía su duración. La novela, ha dicho Ortega y Gasset, es «atmosférica». Crea, vive, urge una atmósfera vital. Su afán reconstructor, arquitectónico, su abrazo amoroso de volúmenes, la incitan periódicamente a la tarea de estructurar ambientes. Juega en ellos; y, para los mismos, se ha notado que reclama tratos de realidad transplantada. Crea los planos de esa ciudadela ficticia, y una vez levantada, se regocija al hacernos recorrerla. Su proceder es la insistencia, el reconocimiento, sabémoslo en Proust, en Joyce, y de modo menos premeditado y más agradable en Huxley. La atmósfera novelesca recoge y asimila elementos sociológicos, constituyendo factor poderoso en la «vitalización» de las novelas de todas las épocas. Poco o nada, de esto puede encontrarse en los cuentos, y de haberlo, bien lejos está de constituir una costumbre.

NOTICIA DEL RITMO

Comprobado cómo y qué abordan cuento y novela, débese agregar qué ritmo utilizan. Intentos de clasificación como el actual, inciden con frecuencia en algunas notas, por considerarlas generadoras de posteriores apreciaciones. Así, conociendo que el cuento trata un hecho concreto, que utiliza la narración, y que no

es muy extenso, podemos avanzar hasta sostener que emplea ritmo acelerado. Es decir, no busca la prolongación ni el detalle —placidez intermedia—; su proceso directo agota velozmente lo por narrar y concluye. La novela dispone de cánones opuestos. Si su ámbito es más grande, si la técnica objetiva la domina, la novela debe ser lenta. (Y, a su hora, contribuyó mucho el afán presentativo). Pero no queda ahí, porque los novelistas procuran hacerla detallando circunstancias. Tratan de adjetivarla, y así, la tornan «retardataria», «morosa» en el relato. Calificación específica de su lentitud. Tal ocurre, vergibracia, en el *Ulises*, que hace exclamar a Jung: «735 páginas todo ello para llegar a expresar de un modo más feroz, el vacío asfixiante, sentido o estirado hasta lo insoportable. Este vacío, absolutamente desesperado, es la técnica del libro entero. No sólo empieza y acaba en nada, sino que se compone también de pura nada». La técnica del escritor se dedicó a prolongar el relato de lo ocurrido en unas cuantas horas y, lo que podría considerarse caso extremo en Joyce, no desaparece en ningún escritor dedicado a la novela. Tal postergación, tal renuncia, afán de dar a los hechos en su aspecto expositivo un ritmo tardío, es cualidad, o defecto, novelístico. El «tempo lento», que difiere del tiempo, no es la duración material que han necesitado los acontecimientos, no la posibilidad ideal que deja entrever el autor, sino el dar y no dar, el decir y retener que conviene por esa morosidad, y se irá determinando como un «tempo lento» musical. Cuando K. presencia el alegato del fogonero, hay un tiempo material: el de los hechos supuestos. Hay también el que K. hubiera deseado combinar como una situación tiempo-virtual. Y existe, por último, el que transcurre lenta y dolorosamente en virtud del relato que desenvuelve Kafka en *América*. Como él, los más selectos ejemplos de la novelística. Proust empleó el mismo método, vestido de recuerdos y memoria, no de otra manera sería factible su asombroso proceder diagnóstico, casi clínico. Empedernido hurgador del tiempo, nos pierde en sus laberintos, domina las leyes del «tempo», y consigue equilibrar su concepción subjetiva, al matenarse en igual plano, forzoso, de objetividad. Quede claro que la velocidad del cuento es contraria al ritmo de la novela. Selva compara la última con el eje horizontal en el que giran las ruedas de una carreta cuando avanza. Y al cuento, con el eje del trompo, «vertical», soportando el impulso de su bailar incontenible. Recordémoslo, porque en tránsitos tan continuos y juicios contradictorios, el ritmo se empecina por mantener la hidalguía de los géneros.

ESQUEMA Y TRANSPARENCIA

Al iniciar un cuento los autores saben, necesariamente, de qué tratará y en qué forma ha de terminar. El escritor que domina la técnica, es diestro en el arte de conseguir adecuada «composición». Es claro, intuye la estructura —sin imaginar previamente un molde rígido—, orientándose decidido a la tarea. Edgard A. Poe fué partidario de procedimiento análogo cuando al referirse al método, dijo: «Para que un plan merezca el nombre de tal,

y a la Novela

Escobar S.

debe haber sido cuidadosamente elaborado para preparar el desenlace, antes de que la pluma se pose en el papel». Así, el escritor norteamericano asoció sus obras al método de «fondo y efecto» que lo consagró. Para el lector superficial la construcción minuciosa a que sometió sus producciones el autor de *El Cuervo*, carece de importancia, aunque al leerlo sea incapaz de soslayar su poderosa influencia. El novelista, de seguro, toma la materia e ignora cómo y cuándo ha de concluir. No significa que desconozca el asunto que prepara. No. Pero lo flexible de las exigencias novelísticas, su anhelo de veracidad, producen en el autor falta de noción acerca del momento en el que debe terminar. El final —para él y para la obra, no así para el lector— carece de importancia, como el principio; ambos son pretextos que sirven a lo intermedio. Y lo que se encuentra entre los extremos no es sino suceder, o sucesión de atonteceres, desarrollo de todas las posibilidades del «tempo lento». La novela, dijimos, vive de la observación, teje y deshace cuadros, aumenta o disminuye en intensidad y, conforme convenga, provoca en sus personajes cambios psicológicos violentos o leves. A veces, casi puede decirse que desorienta al lector, agobiándolo en contraposiciones y planos diversos. Todo esto ocurre porque la novela esquematiza a cada paso, continuamente. Y sin embargo, no es un esquema genérico. Más adelante veremos por qué. Empero, si la novela esquematiza, el cuento es esquemático. Los mejores cuentos sorprenden por lo simple de su construcción, como si fueran hechos de dos o tres brochazos. Tienen la virtud de ser transparentes. El mérito resalta conforme se aprecia esta cualidad de llegar al lector para seducirlo con el trazo de unas líneas, simples, pero llenas de vida y colorido.

OBSERVACION Y NOVELA

Al considerar la velocidad narrativa de la novela, incluíamos como una de sus causas, la necesidad de alimentarse en el detalle. Con certeza, la novela es buena observadora —en especial, de serlo el novelista—, y abunda en esmero por captar incidentes, datos mínimos, por percibir circunstancias determinadas. En esa forma va descubriéndose sus personajes, sobre todo cuando trata de tipificar los rasgos subjetivos. La observación de lo externo primó cuando el interés por la aventura, por la trama, superaba la figura del personaje. La novela contemporánea ha ido diluyendo la trabazón objetiva, y al hacerlo, ha crecido el interés por el panorama psíquico y su compleja urbe de posibilidades.

Dámaso Alonso quiere ver en la primitiva novela española la presencia de lo que él llama «realismo de almas», como anterior «al realismo de cosas», apoyando su tesis en la perspectiva *sui generis* que la literatura hispánica ofrece, comparada con el resto de las literaturas nacionales de Europa. Por ello, nosotros creemos entender que esa presencia del «realismo de almas», atisbo del dominio anímico, es valiosa relacionándola con los escritores extranjeros de la época. Quedara en esa forma testimonio de la agudeza derrochada por *El Lazarillo*, junto a los intentos de publicaciones

mediocres, y a las tendencias sentimental, caballescá, pastoril y morisca o histórica, dando manifestación de uno u otro matiz, ante autores como Chaucer o Boccaccio. No estimamos haya sido intención de Dámaso Alonso, observar en abstracto el proceso de lo material y psicológico en la novela española. En la que si bien reconocemos que en sus albores ensaya el trato de las almas, en algunas obras, no podemos suprimir la mayoría de lo vigente en la época que determina el apogeo del realismo material, pese al contrasentido. No pretendemos que en un momento todas las producciones incidan en el ambiente anímico, y que en otro instante, distinto al interior, sea el mundo externo el que domine. No. De común lograrse una combinación, y de ésta, o dentro de la misma, puede inducirse una u otra corriente. Conviene recordar, que el hombre descubre su yo íntimo después de entrar en relación y haber asimilado el medio ambiente. Avanza de la pluralidad a lo individual, de afuera hacia adentro. Por ahora, limitémonos a establecer que la facilidad novelesca para convivir con el detalle, existe en cualesquiera de los realismos. En las dos direcciones el escritor debe acudir a pormenorizar. Un novelista que no lo hace perjudica su obra en la apreciación que de ella puede tener el lector. Y quizás sea esa condición una de las pocas, con el ritmo, que no ha variado en la historia de la novela. No resta duda, la novela necesita pormenorizar. Lo hace, con el fin de conseguir lo que hemos venido llamando «atmósfera». Para lograrlo acude al detalle, a la observación de aspectos postergados en múltiples oportunidades, sin que por ello sean considerados menos reales. La novela es detallista frente al cuento que no se preocupa, ni atiende pormenores. La estructura y técnica del cuento no reparan en minucias, no derrochan espacio o tiempo. Acaso la velocidad borre ocasión de prodigarlos.

Los cuentistas de Latinoamérica —pocos en las nuevas promociones— retratan el paisaje y, algunos llegan a enamorarse de él. Ocurre fenómeno igual con los novelistas quienes continúan descubriendo escenarios naturales. ¿Existe acaso una misma razón? —En la novela es tendencia vuelta costumbre: acumular notas por la escrupulosa observación de los fondos y escenarios, en afán de crear el ambiente. Además, no olvidemos que la novela latinoamericana se debate por abandonar el campo de las novelas «pasivas» y, en tanto lo consiga definitivamente, seremos víctimas de autores descriptivos y aburridos; pese a escasas y meritorias excepciones. En el cuento la inclinación responde a otros motivos. El paisaje desarrolla otra tarea. No es lo accesorio, ni tiene la importancia del tablado o del telón. Cuando lo inunda, lo hace en la temática, en el personaje configurado por sus particulares caracteres, o al que tal vez ha desfigurado. El paisaje se ha ido adentrando —vale esto para Latinoamérica y sus cuentos— como un personaje del ambiente. Las descripciones son breves; sin embargo, el paisaje las sobrevive. Cuando equivocadamente el autor las acentúa, lo natural atrofia la narración y aparecen las estampas y los cuadros.

SINTESIS: EL ESTAR Y EL SER

Hay también en el cuento visión sintética; se nutre de ellas. Aprehende originalmente lo sustantivo, y luego lo cubre con vestimenta de símbolo, de fantasía. Reduce lo que es factible dilatar y, en manos de maestros como Guy de Maupassant, su sintetismo conviértese en espectáculo objetivado. Tomemos un ejemplo más próximo a nosotros, aquella novela corta de José Diez Canseco: *Suzy*. La intención del autor fué reflejar una edad de pureza, bella e ingenua como su inolvidable primita. En la primera parte agota la descripción del paisaje y costumbres, con cierta morosidad. Pero cuando deja las descripciones y decide presentar, cuando corren los diálogos palomillas, cuando riñen los niños con todo lo sabroso de un lenguaje adaptado a su edad; cuando lloran, cuando ríen, cuando se hablan a solas, Diez Canseco consigue lo buscado. Y lo alcanza con holgura. Quiero referirme a un momento preciso, al diálogo que sostiene Pepe con Suzy, cuando descienden al viejo sótano: el niño, enamorado de su prima y en víspera de viaje, no desea partir sin probar el cariño en los labios de Suzy.

Le ruega con voz delatora y ansiosa; ella se resiste, se asombra, lo increpa. Y él —precocidad del sexo— le ofrece como estímulo unos caramelos que lleva en el bolsillo de la camisa. Ella se niega, tiembla; pero sus cuerpecitos estaban muy juntos, y Pepe besa los labios carnosos y quietos de Suzy. Cuando suben al lugar donde esperan los demás niños, él se aísla ruborizado de su primera audacia amorosa. Echa a correr y, al llegar a la verja de la casa, se percata que alguien lo sigue. Piensa huir, pero es inútil, una vocecilla agitada le reclama:... ¿y mis caramelos? —Esta sola escena habría conseguido en un cuento todo el efecto que la novela nos procura. Podemos precisar, ahora, más nítida, la escasa capacidad sintética de la novela. No se arguya sobre la propiedad del ejemplo; sería igual con la *Comedia Humana* o *La Montaña Mágica*. De la novela dijimos que esquematiza sin llegar a construir un esquema general, claro, estable. Con los análisis se ahoga resolviendo el cómo, el por qué, el cuándo, y el dónde de sus personajes. Dilúyese facultada por su control del pormenor, y así, esquematizando, no llega a ser esquemática, porque sufre la tortura del análisis.

El cuento es esquemático y sintético; concibe, dibuja y concreta. La novela, en especial la europea última, se angustia —artificial, «metafísicamente»— con los problemas del hombre, los desbroza hasta sentirse agónica perenne, y en muchos casos pretende resolverlos en sublimaciones negativas. El cuento, en tanto, más parece que sonríe, escéptico, y cuando se lamenta lo hace sin desvaríos, despreocupadamente, con la temeridad y franca soltura de la gente aldeana. De la manera citada el planteamiento se define y resume con mejor claridad. La novela no puede ir más allá de la esquematización formal. Es en lo externo, en la forma, donde finaliza su atuendo gráfico, como los dibujos que representan los sistemas integral por conseguir felicidad didáctica, pero, sin alterar ni relacionarse mínimamente con los verdaderos sistemas. El cuento esquematiza, mas no la forma. Lo hace con la acción. Goza, podríamos decir, de una facultad distributiva, que administra adecuadamente los impulsos y frenos de la acción global, y del actuar individual de los personajes. Y, a diferencia de las reproducciones estáticas y semejan-

tes, el cuento requeriría instrumento análogo al aparato circulatorio —en su movimiento constante— para reemplazar simbólicamente la esquematización del actuar. Reelaborando a nuestra conveniencia, la definición de un prestigioso crítico hispano, podríamos decir que si la novela esquematiza el estar, el cuento esquematiza el ser.

EN POS DEL «EFECTO FINAL»

Cuando el lector inicia un cuento va recorriéndolo y antes de terminar, intuye en el acontecer la necesidad de algo importante. Es más, se aviene al hecho como cuerpo abandonado que presente en su caída la inminencia del suelo. Algo debe ocurrir forzosamente, pero lo imprevisto le otorgará vigor, producirá una especie de contracción que se conoce como el «efecto final».

Los cuentistas latinoamericanos dominan la técnica del cuento en forma incompleta. Digo así, porque las producciones que logran definir se pueden calificar como «embriones de novela». Hay tal confusión entre una y otra actividad que, en muchos casos, iniciando un camino se concluye en el otro. Rómulo Gallegos, verbigracia, empieza en el cuento para terminar en *Doña Bárbara*, en *Cantaclaro*, en *Pobre Negro*. Y es que en este escritor como en tantos de América, los cuentos se convierten en prácticas, en antecedentes de sus novelas. Y a tales cápsulas que la falta de aliento pasmó, se denomina cuentos. El fenómeno aparece claro en *Rebelión*, el más difundido cuento de Gallegos; y *Rebelión*, en buena ley, es novela. Corta si se quiere, pero pura novela. Y qué otra cosa puede decirse de Abraham Valdelomar?; el cuento, «nuestro cuento sudamericano», fermentó demasiado en *El Caballero Carmelo*. Vale reseñar que el tránsito también se ha producido en inverso sentido, y consecuencia de estos trajines es la despreocupación de los autores, que dudarían al preguntárseles qué escriben, si cuento o novela. Algunos desestiman —en su confusión— el valor categórico que concede al cuento el efecto final. Suponen que éste puede terminar así no más, de cualquier forma, comúnmente, como lo hace la novela, sin traicionarse en nada. Otros, en cambio, dan vigor a sus narraciones aprovechando la importancia que asume un relato hábilmente concluido.

Las acciones finales permiten un intento de clasificación. Elementalmente: *simples* y *compuestas*. Entre las primeras ubico la que utiliza César Vallejo en su relato *Los Caynas*, que invita —sin establecer influencias— a recordar *El Informe para una Academia* de Kafka. El desvanecimiento de la verdad supuesta, hasta que el enfermero recluye al loco que narra cómo su pueblo ingresó a un estado de simiedad, da un vuelco e impresiona efectivamente al lector. Por una sola vez, con un solo impulso, —directamente— consigue su propósito. Tal el primer caso.

Como segundo ejemplo conviene *El Alfiler* de Ventura García Calderón. Relato hermoso, con gran sultura de lenguaje; matiz de vocablos regionales sin abuso de ellos, vivacidad, rapidez, sistetismo, unidad, y lo que más nos importa ahora, un diferente efecto final. Al confiar Timoteo Mondaraz a su yerno, que él guarda el alfiler con el que éste último asesinó a su mala esposa, hija del viejo, se produce el primer estado. Luego, cuando consiente entregarle a su segunda hija para que contraiga nuevas nupcias, y le da el alfiler diciéndole: «Toma, si esta también te engaña haz lo mismo. Como otorgaban los abuelos la es-

pada al nuevo caballero», se completa el segundo instante de la acción terminal doble, compuesta. En ambos párrafos es el padre quien provoca el efecto, cuando descubre, cuando aprueba, y finalmente cuando aconseja al joven hacendado. Anotamos así que gran parte de la belleza del cuento se afianza en la destreza del escritor, para hacer coincidir en el desenlace la energía de lo narrado, como extrema e íntima convulsión de autor, personaje y lector.

Cabe definir dos nuevas modalidades que no excluyen las anteriores, sino que necesariamente habrán de darse con una, u otra forma, acompañando a los finales simples o compuestos. Adjetivándolos. Los efectos deberán ser ora expresos, ora tácitos. O lo que es lo mismo *activos* y *pasivos*.

La literatura de nuestra América mestiza, como el arte americano en general, se ha convulsionado íntimamente con el padecer azaroso de nuestros países. La cuentística ofrece por ello infinidad de obras que son la protesta del hombre ante situaciones político-sociales avasalladoras de la dignidad humana. Por esta condición que hermana el arte con la realidad, es más fácil entender el sentido y la percepción de los cuentos americanos. Sin proponérselo, muchos autores han cumplido la ruta escogida por Edgard A. Poe, cuando destina al fracaso los cuentos que no producen efecto en el lector. La acción expresa, activa, procura un atacar directo a la sensibilidad del que lee, verbigracia las narraciones esbozadas en líneas superiores. Complementariamente ocasionan una respuesta que podemos calificar de comprensión pasiva en el lector. Es decir, el cuento finaliza con la última frase, resolviendo sus posibilidades que son aceptadas como hecho concluido.

Otras narraciones terminan en forma dubitativa, invocando la meditación, con planteamientos o situaciones que forzosamente se acogen a la tarea complementaria, re-creativa, del que lee. Se trata del efecto pasivo que busca la posición activa del lector, al que llega en forma indirecta y distinta a como lo hacen los ya estudiados. Aquellas producciones en las que los autores desfogan pesimismo, carencia de fe por un futuro mejor, en lugar de contagiarnos nos empujan, mágicamente, a la protesta, a la reconstrucción de los derechos, a la búsqueda de una sociedad más humana por justa. No es sin embargo, el efecto pasivo, producto fértil, únicamente, en cuentos cuya temática aborde el problema social. En esa actitud evidenciase, es cierto, con mayor altura, pero sin que llegue a constituirse cuestión determinante de una a otro, premisa *sine qua non*. Lo es, cuando se escriben totalmente imbuídos del ánimo que una decidida convicción estimula, y se obtiene lo que José María Arguedas logró en *Agua*, al sentirse poseído del «odio puro, aquel que brota de los amores universales». Porque es la realidad ardorosa que nos envuelve agotadoramente, mientras tarda el código que habrá de descifrar nuestros contrasentidos sociales. Pero, cuando el cuento desenvuelve un tema en el que el término conduce a una situación análoga al comienzo, y en cualquier asunto, de darse el efecto pasivo, es también el lector quien inicia la trayectoria para quebrar el círculo formado. Puede dar fe Max Nottingger, recordando aún en toda reunión social; o ¿por qué no preguntárselo a aquel personaje de Manuel Beingolea, que guarda la felicidad en una caja vacía de jabón de Windsor?

Sabemos que el efecto compuesto es el que

consta de más de una acción. Estas, podemos observarlas en diversas modalidades. La literatura hindú ofrece narraciones con varios efectos que están comprendidos dentro de diferentes relatos que incluyen unos a otros. Y todos se solucionan al mismo tiempo, o paulatinamente, pero con dependencia de un acto principal. *La reina y el pescado riante* es el caso típico del cuento hindú con varias soluciones que se identifican en una sola dentro del tiempo ideal. En la actualidad está fuera de costumbre ese tipo de cuentos, pero con dicha orientación todavía se conciben narraciones que poseen efectos compuestos, *sucesivos* o *simultáneos*. Clemente Palma ha escrito un relato tan conocido como *Los Ojos de Lina*, en el que la acción se reduce al hecho que narra el personaje masculino. La novia de Jim ejercía una influencia perturbadora en el ánimo de éste, y aun cuando se amaban decididamente, los ojos de Lina trastornaban en forma inevitable a Jim. Y Jim cuenta cómo Lina le ofrece los ojos extraídos de sus órbitas como regalo de boda. Pero cuando ha conseguido el efecto tremendo de ese gesto trágico, Jim se ríe, y responsabiliza de la historia a una botella de ginebra. Los instantes de la acción se presentan en forma notoria, se trata casi de un «uno, dos» de «tempo» musical. Palma ha combinado la intensidad de una experiencia romántica con la belleza sutil de su mentira entretenida. No poseen los dos toques la misma intención, el uno tiende a lo real, mientras el otro se evade hacia la fantasía. El segundo descompone lo que el primero fabricó, de no ser así, habríamos descendido al folletín sentimental.

El cuento *La Alcancía de Barro Negro*, del escritor venezolano Raúl Valera, permite apreciar el efecto final compuesto en forma simultánea. Es claro que materialmente una cláusula estará después que la otra, pero dentro del tiempo ideal de la obra, las soluciones se producen simultáneamente. Es así como Pablo, el hombre que vivía agobiado por dos problemas fundamentales e insolubles: la esterilidad de la mujer y la infecundidad de la tierra, va consumiendo su vivir monótono en lucha continua con la naturaleza. El suelo es incapaz de producir por falta de riego y la mujer para darle descendencia; ni siquiera puede aportar un consejo cuando la urgencia de dinero lo aniquila. Y así, los dos planos de un mismo tema, subsisten hasta un día que, para su sorpresa, al mirar la línea blanca del camión de Josefa descubre el perfil de la maternidad. Y mientras ella se toca instintivamente y le entrega una alcancía de barro, con el dinero que durante quince años depositó piadosamente, para cuando llegara ese momento de su reivindicación, al correr las monedas por el suelo, libres de su apretada casa, «se oyó como el caer de una fruta pesada. Luego otra, el viento silbó hondamente, había comenzado a llover. Era como si la alcancía del cielo se estrellase contra la tierra». El personaje unifica sus lados en dos emociones que son una misma. Mujer y tierra, hijo y lluvia, como un solo problema desarrollado y resuelto simultáneamente.

Si en *Los Ojos de Lina* se quiebra la continuidad del espacio-tiempo, en *La Alcancía de Barro Negro* ésta se mantiene, diría que aun se estrecha. Del efecto condicionado, tan grato a las literaturas hindú y china, al sucesivo de impulsos visibles; y del simultáneo convergente en términos plurales, a la narración que termina llanamente, existen todas las variantes y

(pasa a la pág. 44).

por Rodolfo Ledgard

Si bien la música está incluida en la banda sonora de una película, se diferencia sustancialmente del diálogo y el ruido en que no es propiamente parte del argumento ni se da dentro de la realidad física o natural que se presenta. La música de fondo es un factor adicional que, puesto al servicio del realizador, coadyuva eficazmente al logro de los efectos buscados por la obra cinematográfica. En la práctica ordinaria, sin embargo, subestimase su importancia en cierto sentido, pues del compositor se exige únicamente que, terminada la película, escriba una partitura apropiada a sus diferentes secuencias. Sólo en ocasiones un Eisenstein, un Duvivier o un Orson Welles, en sus buenos momentos, hace que el compositor participe desde el principio en la creación cinematográfica.

La verdad es que el cinéfilo ordinario no es conscientemente permeable al acompañamiento musical. Goza emocionalmente de lo que éste aporta al film pero al terminar el espectáculo no queda en su memoria ningún recuerdo concreto de la música que escuchó casi todo el tiempo de manera inconsciente, a menos que ella estuviera inspirada en un motivo clásico o popular bien conocido o que se desarrollase con deliberada claridad e insistencia, como en "El Tercer Hombre". Quizás esto sea lo que pretenden, por lo general, los realizadores; pero aquellos de más alta categoría son menos indiferentes en ese aspecto y su actitud hacia la música del fondo es la de lograr una partitura que se identifique de tal modo con el film que resulte imposible sustituirla por otra sin desmedro del mismo. Aunque esto no implica —valga la salvedad— que intenten hacer perder a la música del cine su carácter de acompañamiento.

Aun cuando el trabajo de los compositores —sobre todo en Hollywood— es objeto de constantes interferencias e imposiciones por parte de productores y directores, estos no dudan ya del valor que la música tiene para el espectáculo cinematográfico. Y si examinamos sin mucha prisa la evolución del mismo veremos que el elemento musical ha estado ligado al film desde mucho antes de integrar su actual "sound-track". En la mayor parte del mundo los pianistas o las orquestas que acompañaban las proyecciones silenciosas desarrollaban su mecánico trabajo sin mayor esmero y tratando de evitar, a lo sumo, contrastes que hubiesen resultado verdaderamente imperdonables entre la acción de la cinta y el carácter de la música; pero en los centros más avanzados poníase gran cuidado en este detalle. En 1919 Giuseppe Becce empezó una ingeniosa compilación de piezas musicales que llamó "Kinothek" y que fué aumentando hasta reunir miles de partituras, clasificadas cuidadosamente según su ritmo y su carácter emocional. Pudo, pues, al dirigir el acompañamiento de una película, seguir hábilmente las transiciones afectivas de ésta y las diferentes velocidades de su acción. Lo significativo es que ya en aquellos días se experimentaba la necesidad de ayudar, por medio de la música, a la creación en el espectador del ánimo suscitado visualmente por el film. Y cuando se produjo el advenimiento del sonido, a esas producciones mudas que se hallaban aún por estrenar se les acompañó —mediante discos o bandas sonoras sobrepuestas— con similares "potpourris" que, en buena cuenta, las salvaron de permanecer archivadas para siempre.

En puridad, de haberlo hecho posible el ingenio humano, el cine habría nacido "sonando y hablando".

Como relata Francisco Madrid, casi todos los inventores de los primitivos aparatos de proyección cinematográfica soñaron con hacer hablar a las imágenes (1); que éstas permanecieran mudas hasta hace veinte años fué obra del destino. El deseo de "musicalizar" el cine, en cambio, pudo ser satisfecho de inmediato, aunque únicamente desde el exterior, por decirlo así, ya que al celuloide mismo la música sólo llegó a pasar bastante más tarde, integrando —junto con el ruido y la palabra— el sonido en general. Tal vez el esfuerzo más encomiable en la etapa silenciosa de la pantalla fué realizado cuando cintas de alto nivel artístico obtuvieron partituras especialmente escritas para su acompañamiento orquestal, como ocurrió con "Acorazado Potemkin" al exhibirse en la capital alemana; la famosa producción rusa de Eisenstein liberóse allí de las acrobacias instrumentales de costumbre y fué seguida por la música original de Meisel.



ORSON WELLES

Durante los primeros años del cine sonoro la verdadera función de la música no fué enteramente comprendida. Practicóse habitualmente lo que se denomina en Hollywood "underscoring", es decir el subrayamiento musical de las acciones en la forma más descriptiva, directa y obvia posible. En virtud de este procedimiento —que se usa hasta hoy en el género cómico, en películas policíacas mediodías y en las de dibujos animados— cuando una muchacha sube las escaleras, por ejemplo, la flauta la sigue en arpeggios ascendentes; y si un hombre las rueda violentamente, la música descende en ruidoso "tutti" y culmina en golpes de timbales y platillos que remarcan el aparatoso término de la caída.

El método del "underscoring", en su uso más técnico, no ha hecho sino seguir los pasos de la llamada música de programa, incidental o descriptiva, tal como la practicaron los grandes maestros en ocasional afán de agudo objetivismo, desde las curiosidades del rococó francés (recuérdese el "cacarear" de "La Gallina" de Rameau), los pasajes imitativos de John Blow (el ladrido de los perros de caza en "Venus y Adonis"), de Bach (los rebuznos en "Febo y Pan") y de Gluck (las llamas del infierno en "Orfeo"), pasando por los escasísimos y

poco felices instantes descriptivos de Beethoven ("La Batalla de Vittoria"), hasta el acentuado "pictoricismo" de Smetana ("Moldau") y el sutil impresionismo de Debussy ("La Mer").

Pero es la tendencia subjetivista de la música programática la que viene afirmándose en el cine con mayor vigor en los últimos años y la que ciertamente aporta al mismo elementos más favorables para realzarlo. Impulsada originalmente en el pasado siglo por Liszt (que creó el "poema sinfónico") y por Berlioz, esta música no imita sonidos naturales ni intenta describir acciones concretas, sino que traduce estados de ánimo, afina y perfila en el film los matices emocionales de personajes y circunstancias y contribuye, mediante líneas melódicas y armonías basadas en la sugerencia, en la indicación indirecta, a crear el clima espiritual propio de la obra cinematográfica. Refiriéndose a Liszt y sus composiciones inspiradas en poemas, opina el Dr. Colles en el

toriamente la técnica instrumental ni el sentido armónico, que pueden obedecer a una inspiración libre de anacronismo. Aun más, lo mucho que hay de melódico en lo que ordinariamente entendemos por música romántica es, las más veces, opuesto a la finalidad cinematográfica; porque la melodía es una unidad en sí, tiene su vida propia y distrae al espectador del argumento. De ahí que las más modernas tendencias de la expresión musical sean las que mejor sirven al film, pues prevalece en ellas la majestad individual del acorde, el sutil tratamiento de los matices armónicos y la orquestación efectista. Son estas características, precisamente, las que se patentizan en los acompañamientos de Max Steiner, Korngold, Miklos Rosza, Franz Waxman, Michellet y otros de los más capacitados compositores de Hollywood. Y es por las razones expresadas, también, que el arte cinematográfico ha podido prestigiarse con partituras especialmente escritas por músicos contemporáneos tan renombrados como Jacques Ibert ("La Casa del Maltés"), de Pierre Chenal; "Macbeth", de Orson Welles), William Walton ("Enrique V"), "Hamlet", de Laurence Oliver), Prokofieff ("Alexander Nevsky", de Eisenstein), y por Aaron Copland, Milhaud, Honegger, Shostakovich, Constant Lambert, etc.

Esta música armónica por excelencia y de voluminosa estructura instrumental acomódase, repetimos, a las abruptas transiciones del relato cinematográfico y facilita el acompañamiento perfecto, la ideal "background music", cuyos valores particulares nunca deben constituir una finalidad por sí mismos. La composición melódica, en cambio, posee un carácter de continuidad o permanencia contrario a la diversidad de ritmos de la acción del film. Por este motivo —y por lo manifestado respecto a la distracción del argumento— no es aconsejable ni se practica ya habitualmente el acompañamiento con creaciones conocidas del repertorio universal, a menos que el propio tema de la cinta lo exija momentáneamente; pero en tal circunstancia la música no está ya exactamente en calidad de fondo adicional sino de elemento propio de la narración, constituyendo lo que se ha dado en llamar "música dramática".

Maurice Jaubert, conocido por su colaboración musical en films de René Clair, decía: "No vamos al cine a oír música. La necesitamos sólo para profundizar y prolongar en nosotros las impresiones visuales de la pantalla. Su misión no es explicar esas impresiones sino añadirse a ellas a modo de sonido concomitante específicamente diferente; de lo contrario, permanecerá siempre redundante.... Por eso creo esencial que la música cinematográfica desarrolle un estilo propio" (3). En verdad, aunque es posible que haya aún mucho por hacer, la exigencia de Jaubert ha sido satisfecha en buena parte en el curso de los últimos años. Ha venido plasmándose una técnica musical peculiar, distinta, que puede observarse fácilmente en los films de superior categoría; y hasta las más baratas películas llevan partituras que, en principio, siguen las pautas fundamentales del nuevo criterio de composición para la pantalla, el mismo que Kurt London intentara sistematizar hace más de diez años: "... (La partitura cinematográfica) es una mezcla enteramente nueva de elementos musicales. Tiene que relacionar sin fricción partes dialogadas; tiene que establecer asociaciones de ideas y seguir el curso de los pensamientos; y sobre todo tiene que intensi-

ficar el peso del clímax y propiciar acciones dramáticas subsiguientes". (4).

Concretando conceptos quizá podría aseverarse que la música en el cine actual es un factor indispensable, antes que todo, para la expresión cabal del tono afectivo del relato. En este sentido, como hace ver Eugene Vale, sirve también para "informar en una tercera dimensión" (5), completando los datos sobre la narración que el espectador obtiene principalmente de las imágenes visuales, del diálogo y de los ruidos.

Quedó anotado antes que en la práctica el público no es consciente, por lo general, de esta labor trascendental de la música, pero bien podemos imaginarnos cuán desfavorablemente reaccionaríamos todos en ciertas escenas dramáticas ante la ausencia total de apropiados compases de acompañamiento. En los Estados Unidos, a propósito, la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas realizó una vez el siguiente experimento: se exhibieron secuencias de diversas películas conocidas con su partitura de fondo, luego sin ella y en tercer término se hizo oír la música solamente. El resultado fué muy interesante: cuando se omitió el fondo musical varias secuencias perdieron gran parte de su significación, belleza o energía dramática. Mientras que, al dejarse escuchar únicamente la música, una considerable proporción del contenido emocional de las escenas llegó a los espectadores, aunque no habían visto nada.

Sin embargo, la ausencia absoluta de música de fondo, establecida deliberadamente, contribuyó hace poco a la mejor creación del ambiente propio del film titulado "De mala entraña" ("Union Station"-Paramount). El director Rudolph Matté —que años atrás usara la música maravillosamente en su memorable y aquí poco exhibida obra "Una voz en la tormenta" (co-dirigida por Arthur Ripley), — eliminó esta vez radicalmente la partitura de rigor, permitiendo sólo unos acordes de introducción con los

títulos iniciales y otros al final de la obra. La idea fué permitir que las sonoridades propias de la gran estación de ferrocarril más los ruidos de la acción correspondiente al argumento lograran por sí solos un singular efecto de realismo. Que esta medida de excepción dió el resultado previsto por Matté lo prueba el hecho de que la omisión de la partitura habitual no es advertida por la gran mayoría de los espectadores.

El poder expresivo del acompañamiento musical sufre, como cualquiera puede notar, constantes abusos. Como en la fotografía y en los diálogos, también en la música incurrese frecuentemente en lugares comunes e indicaciones tan obvias que restan calidad al film. Trémolos y agudas notas ligadas de violines anuncian casi invariablemente las escenas de amor; en muchas de ellas, asimismo, un resuelto *crescendo* adelanta al público que algo va a suceder al personaje que se aproxima despreocupadamente hacia la entrada de su casa. Inúmeros son, en fin, los recursos trillados y convencionales que saturan las partituras cinematográficas de las cintas mediocres.

Pero, a Dios gracias, no es así en todos los casos. Y cuando un buen compositor trabaja junto a un director enemigo de la vulgaridad, se obtiene la perfecta música de cine, siempre en función adjetiva, de complemento, plena de tenues sugerencias, y nunca innecesariamente descriptiva ni obvia en su tonalidad emocional. Ciertamente hay bastantes ejemplos de acompañamientos musicales acertados, en los que se revela el verdadero sentido de la partitura cinematográfica. He aquí algunos de ellos, a guisa de ilustración:

"LA VANIDOSA" ("Mr. Skeffington"—Warner Bros.)

La protagonista (Bette Davis), solitaria y triste, se da cuenta de que ha envejecido y observa sus facciones en los varios espejos de la sala. La cámara la enfoca preferentemente a

distancia para lograr, además, la sensación de la soledad de la mujer, que ambula pesarosa por la amplia y quieta habitación. La secuencia es muda. Pero la música de Waxman traduce en realidad todas las emociones que se agolpan en el ánimo de la protagonista en este pasaje, concebido acertadamente por el director Vincent Sherman.

"DIAS SIN HUELLA" ("The Lost Week-End" — Paramount)

Un tema característico, diríase un agudo zig-zag musical que se repite angustiosamente, constituye el fondo musical de este film dirigido por Billy Wilder ("El Ocaso de una Vida"). Y la persistencia de dicho leit-motif concuerda precisamente con el reiterado de toda la película: la dipsomanía. Cuando la necesidad de beber se acentúa en el protagonista, ciertas vibraciones etéreas, enervantes, ultraterrenas, llevan la música (obra de Miklos Rozsa) a un clímax idóneo al dramatismo que entonces cobra la propia narración cinematográfica.

"HOTEL BERLIN" (Warner Bros.)

El argumento enmárcase dentro de la Alemania nazi que se derrumba. Un general prusiano es obligado a suicidarse en su departamento del hotel. Cuando se prepara para el sacrificio, la partitura de Erich von Konrsgold deja escuchar una marcha militar típicamente germana. Más adelante, el film nos muestra al escéptico administrador del hotel que, vistiendo con desgano el apretado uniforme de recluta, sale penosamente a incrementar la ya escasa carne de cañón; cuando lo vemos alejarse —resignado, triste y francamente ridículo en su nueva apariencia— oyes la misma marcha, pero notoriamente desfigurada, con deliberadas desafinaciones caricaturescas, lográndose, mediante tan grotesco ludibrio del personaje, un significativo contraste del orgullo general suicida.

Estos ejemplos expresan claramente

te la naturaleza de la función que la música cumple como elemento integrante del espectáculo cinematográfico y la amplia gama de posibilidades que brinda a los realizadores de películas. Sólo restaría indicar que quienes mejor aplican la música al cine son también los que conocen la oportunidad y el inmenso valor del silencio. Porque en el desarrollo del film las pausas son tan efectivas y necesarias como dentro de la misma técnica musical.

- (1)—FRANCISCO MADRID: Cine de hoy y de mañana, Buenos Aires.
- (2)—Citado por Julius Harrison, co-autor de The Musical Companion, Londres, 1934.
- (3)—Footnotes to Film, volumen de ensayos editado por Charles Davy, Londres, 1937.
- (4)—KURT LONDON: Film Music, Londres, 1936.

CONFUSION SOBRE ORSON WELLES

Parece existir confusión, entre los cronistas cinematográficos limeños, respecto a la labores que Orson Welles ha ejercido para la pantalla. Con frecuencia se citan como dirigidas por él películas en las que su intervención ha sido de otra naturaleza. Los interesados en aclarar conceptos tienen aquí los datos verdaderos: "El Ciudadano" (Orson Welles fué productor, director, co-autor del cine-drama original y protagonista); "Siberia" (productor y director); "Jornada del terror" (productor e intérprete de un papel secundario; el director fué Norman Foster); "Alma Rebelde" (protagonista; el director fué Robert Stevenson y los libretistas Aldous Huxley, John Houseman y el propio Stevenson); "El extraño" (director y protagonista); "La Dama de Shanghai" (productor, director y protagonista); "Macbeth" (productor, director y protagonista); "La Rosa Negra" (intérprete de un papel importante; el director fué Henry Hathaway); "El tercer hombre" (intérprete de un papel importante; el director fué Carol Reed).

ASEDIO AL CUENTO... (viene de la p. 42)

proporciones que imaginariamente crean los autores. Empero, también abunda el tipo de relato sin satisfacer las cláusulas mínimas que todo cuento debe llenar, no por ausencia de condiciones en el escritor, que sería arbitrario decir esto de Abraham Valdelomar, (quien además tiene magníficos cuentos); o de López Albújar, juez y maestro por esencia, que en sus *Cuentos Andinos* y en sus *Nuevos Cuentos Andinos* satisface una disimulada vocación por el ensayo o por la biografía novelesca. Y como ellos, numerosos autores del Perú y de América.

¿HACIA AFUERA O HACIA ADENTRO?

En la última nota de esta sección señalaremos las características de cuento y novela, referidas a la modalidad expansiva en función del argumento, de lo tramado, y de la forma como se va modelando esa urdimbre. En este punto convergen todos los anteriores; se plasma una consecuencia fácilmente razonable al análisis. El proceso que desarrolla una novela vive sujeto a la fuerza centrífuga de su desbordable impulso interior. Comienza en un supuesto determinado, y a la vez determinante, porque es el inicio de un espiral cuyo ascenso con círculos de amplitud mayor, se acrecienta en forma paulatina. La potencia reprimida rebasa los límites iniciales y, en suave *crescendo*, prolóngase cual cono de luz que nace en el vértice, para ir difundiendo claridad sobre los objetos que restan entre los lados. En *El Proceso* de Kafka, por ejemplo, el desarrollo se alcanza después de una premisa consignada al empezar la obra. José K es inocente.

Inocencia que nada ha de valer, y pese a la cual será juzgado y sufrirá la muerte por un delito, tan desconocido como el tribunal que lo sentencia. Sobre una base estrecha va construyéndose amplia cima, y la novela accede placentera a estos impulsos. ¿Hace el cuento lo mismo? Impresiona su práctica al extremo de diferenciarlo contrariamente. Si la novela presenta un espiral en crecimiento, el cuento, utilizando ejemplo análogo, no es sino un espiral que decrece. Que iniciando el recorrido en la parte superior, disminuye el ámbito primitivo hasta centrar en un punto. Aparenta, el cono, invertido, y sigue la dirección de su vértice, esta vez para abajo. La base no es amplia, puesto que no es característica del género agotar las circunstancias, o utilizar extensos materiales.

Héctor Velarde, junto a crónicas y relatos simples, ha dibujado cuentos de grato sabor cosmopolita. Su imaginación es puerto donde tocan las banderas más disímiles, e irónica la expresión de sus páginas que, sin haberse propuesto jamás ese filosofismo que algunos le atribuyen, (y que los estudiantes de filosofía rechazan), torna al cuento procurador de moraleja y hondura reflexiva. Trabaja con cualesquier argumentos y nunca nos dice la lección. El lector debe aprehenderla en ese resaborear, infalible varadero al que nos llevan las obras de Velarde, y en la forzada detención ante aquella ironía suya, algo a lo Huxley del *Contrapunto*, que va asimilándose como impresión fugaz de lo intangible por cierto. El autor de *Kikif*, del *Circo de Pitágoras*, del *Breviario de Arquitectura*, o del tratado de *Geometría descriptiva*, cuando hace cuentos siempre deja la

impresión de sonreír. Y sus cuentos son eso: evasión de una continuidad suspendida por la risa. Esta particular manera es causa de que lo hayamos escogido para ejemplificar la nota que trata de la expansión en la novela y en el cuento.

Entre las narraciones del constructor que levantó *La Cortina de Lata* bastante conocida y antigua es *In Corium*. Aquella sociedad de filósofos que buscaban la verdad y, que en tal trance, precisaban desnudarse hasta quedar «en cueros», que era la voz y la actitud de orden y de sinceridad. Reunión a la que por satisfacer un gesto curioso llegó el personaje, y en la que, pese al asombro propio y de alguno de los extraños filósofos, tuvo que permanecer accediendo a la gentil solicitud de Pepeles, teósofo, maestro, y director de debates. Así, en forma paulatina, mientras va adentrándose por las intenciones y opinión de sus invitantes, el personaje despójase de la indumentaria y apenas si discurre ante la nutrida argumentación de Pepeles. Pero, los peros de siempre, cuando topa al convencimiento, siente frío y empieza a preocuparse. Nuestro actor da tres estornudos y se despierta «totalmente destapado sobre la cama».

La intención, el sentido de ruptura, el retraerse hasta un punto, la modalidad en sí, aparecen claros. Al concluir el sueño, lo imaginado se escapa por el embudo de la fantasía. La novela derrama; el cuento absorbe, concentra, se vale de la fuerza centrípeta. No pueden llevar la misma dirección. Quién sabe si en algún lugar se cruzan. Quién sabe si al fin, a fuerza de hallarse tantas veces, decían iniciar común y sorprendente travesía.

DEL SENTIMIENTO DE ASCO EN EL ARTE

Por Emilio Majluf

Un examen de las manifestaciones artísticas de nuestro tiempo descubre frecuentemente en ellas una exaltación de las potencias de la vida, un emerger de instintos oscuros, poderosos, y de sentimientos proscritos y relegados. Este fenómeno merece un amplio análisis, pues, en nuestro concepto, esta irrupción de elementos dionisiacos en el arte es motivo y manifestación del sentimiento de absurdidad y desamparo en que ahora vive el hombre.

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

En la primera parte del presente trabajo (ver *Letras Peruanas*, N° 1, p. 11) decíamos que el asco es un estado afectivo vital, es decir, predominantemente de origen somático, no localizado, difuso, íntimamente ligado a la condición del organismo, acompañado de escasas representaciones y difícil de dominar por la voluntad. Este sentimiento se encuentra íntimamente relacionado con las tendencias instintivas relativas a la nutrición (hambre y apetito) e instinto sexual. El asco pertenece a las llamadas "reacciones de defensa", a los "sentimientos de repulsa", como el displacer, el odio, el disgusto, el horror, etc. Aurel Kolnai establece una clara delimitación entre ellas. Caracteriza el asco por las siguientes notas: 1) *relación fundamental con lo orgánico*; 2) *primordialidad*, es decir la necesidad para que se presente de conocerse las circunstancias inductoras; 3) *corporeidad*, es decir un carácter de un estado afectivo vital y presagio de una reacción corporal vivaz (vómito) como respuesta adecuada; y 4) *independencia*, es decir oposición o resistencia a fundarse en otras "reacciones de defensa" más amplias.

El núcleo del sentimiento de asco está constituido por la percepción y vivencia de la manera de ser del objeto (asqueroso), es decir, por un sentirse atraído a pesar de todo por el objeto. En la angustia la intención se refiere primordial y preponderantemente a una existencia, la del sujeto que la tiene como experiencia vivida, mientras que en el asco se refiere fundamentalmente a una manera de ser del objeto, aunque no es menos importante la referencia intencional a la existencia y sólo por ella tiene lugar el asco. Los conductos principales de la sensación de asco son el olfato, el tacto y la vista. El objeto principal del asco es el círculo de los fenómenos comprendidos bajo el nombre de putrefacción. Además, se señalan como tipos principales del asco físico: los excrementos, las secreciones corporales, la porquería, la mugre, ciertos animales (la rata, insectos, etc.). Se describen también, varias clases de fenómenos espiritualmente asquerosos (objetos del asco moral) tales como la mentira, la infidelidad, la traición, la blandura moral, etc.

Después de este somero análisis del sentimiento de asco entramos de lleno a nuestro asunto. Entre las innumerables manifestaciones del arte hemos de considerar en qué forma se manifiesta el sentimiento de asco en las obras de Sartre, Dalí, Lawrence, Huxley y Joyce, ya hemos visto (*L. P.*, N° 1, p. 13) cómo con *Jean Paul Sartre* el asco se presenta como el sentimiento que revela perpetuamente el cuerpo (y el existir de las cosas) a nuestra conciencia. El análisis del asco así considerado constituye el motivo dominante de la novela *La Náusea*. Además enumera multitud de "náuseas" concretas y empíricas. En diversas partes de la novela aludida encontramos varias indicaciones directas sobre objetos del asco (la putrefacción, animales, la sangre, el cuerpo humano como "cosa", etc. El asco empírico y concreto se despierta en el protagonista al tocar y ver las cosas. Lo pegajoso, semi-líquido, lo que se adhiere molestando es asqueroso. Sartre considera en especial lo viscoso como una sustancia que da más asco que otras. Símbolo del "ser para sí" dominado por la facticidad; un símbolo de la derrota de la libertad. Sartre posee una admirable capacidad para la descripción de los estados de ánimo morbosos, domina una técnica minuciosa vuelta a cosas insignificantes o feas o incluso asquerosas. Despliega una especie de fenomenología aparentemente impenetrable pero agitada por una complacencia demoníaca que asombra y desconcierta. Su búsqueda atormentada refleja una apasionante y continua interacción entre reflexión y vida que se aprehenden de inmediato en sus notas y ensayos.

En esta segunda parte de nuestro trabajo analizamos el sentimiento de asco en las obras de Dalí, Kafka, Huxley, etc., para referirnos luego al sentido de su presencia.

2.—ESENCIA Y FORMAS DEL ASCO EN LA OBRA DE S. DALÍ.

TOMAREMOS como material fundamental para los fines que perseguimos la obra autobiográfica *La Vida Secreta de Salvador Dalí* (8). Considerada justamente por su propio autor como «un simple documento psicopatológico». La lectura de esta obra impresiona por la notable excentricidad del autor, dotado sin embargo, de una notable agudeza para el análisis psicológico. El asco y sentimientos afines afloran desde las primeras páginas.

Objetos diversos del asco físico son descritos, en forma cabal, múltiples veces. Los diversos aspectos del asco moral también se hacen ostensibles, pero no nos ocuparemos de ellos. Únicamente mencionaremos, entre los primeros, los siguientes:

a) Lo viscoso. Cree S. D. que lo viscoso es una cualidad que suscita el asco con particular eficacia y asigna a este sentimiento el valor de «mecanismo» de limitación y de distancia, que lo guía especialmente en la elección de su alimento:

«Naturalmente el sentimiento de la repugnancia está siempre listo, alerta y lleno de severa solicitud, ceremoniosamente atento a la exigente selección de mi alimento» (p. 22)...

«me gusta comer sólo cosas de forma definida» (p. 33).

«Una vez vencido el obstáculo en virtud del cual todo manjar que se respeta conserva su

forma, nada puede ser considerado demasiado mucoso, gelatinoso, trémulo, indeterminado o ignominioso para ser deseado, trátase de las sublimes viscosidades de un ojo de pescado, el resbaladizo cerebelo de un pájaro, el espermatozoico tuétano de un hueso o las blandas y pantanosas opulencias de una ostra».

Si bien lo viscoso e informe es rechazado como alimento, se encuentra de manera característica como elemento en la obra daliniana. Se refiere a masas viscosas («los relojes blandos»), animales viscosos y pegajosos; sugiere ciertos humores viscosos (p. 350):

«Entonces vi lo que era: el ojo del gato estaba completamente atravesado por un gran anzuelo, cuya punta salía por un lado de su dilatada y sanguinolenta pupila. Era horrible verlo y especialmente imaginar la imposibilidad de extraer ese anzuelo sin vaciar el ojo».

Siguiendo con los elementos viscosos describe el moco (p. 500).

b) Los fenómenos de la putrefacción. El proceso de disolución substancial, manifestación vital en auge, la corrupción de un cuerpo viviente es un motivo que S. D. exhibe en variadas realizaciones. Veamos:

«El erizo grande que no había podido hallar desde hacía más de una semana y que yo creía haberse milagrosamente escapado, apareció de pronto tras un montón de ladrillos y ortigas; estaba muerto. Acerqueme lleno de repulsión. La gruesa piel de su espalda cubier-

ta de púas se agitaba con el incesante ir y venir de una frenética masa de gusanos que se retorcián. Junto a la cabeza esta pululación era tan intensa que se habría dicho que un verdadero volcán interior de putrefacción iba a estallar a través de esta piel desgarrada... (Esta visión le provoca un gran horror y asco pero al mismo tiempo e involuntariamente se siente atraído, se acerca)... «Pero una ráfaga hedionda me hizo retroceder. Salí corriendo... acercándome a los tilos floridos para purificarme... pero luego retrocedí sobre mis pasos para continuar la observación atenta de mi putrefacto erizo... (siente un anhelo cada vez más fuerte de lanzarse sobre él y tocarlo)... le tira con piedras («para observar los efectos mecánicos del impacto en la descompuesta blandura del nauseabundo cuerpo»), luego lo remueve con su muleta: «Agité ese montón erizado de pesadilla con tan aterradora intensidad y una voluptuosidad tan morbosa que por un momento creí que iba a desmayar. Especialmente cuando, bajo el hurgar explorador de mi muleta impelida por mi curiosidad, el erizo fué finalmente puesto patas arriba. Entre sus cuatro rígidas patas, vi una masa de agitados gusanos, gruesos como mi puño, que rezumbaban de modo abominable tras haber roto la finísima membrana ventral, de color violeta que hasta ahora las mantuviera en una mezcla compacta, devoradora e impaciente. Huí abandonando allí mi muleta. Esta vez aquello era superior a mis fuerzas... (p. 138—140).

En el libro hay muchos otras referencias a diversos animales en descomposición. Es patente el deseo de emplear lo putrefacto, el aspecto cadavérico como tema. Su cuadro «El espectro del sex appeal» (1934) puede describirse como sigue: Una mujer gigante arrodillada teniendo en el fondo montes policromos y el mar. El tronco y los senos están constituidos por masas verdosas ligadas por una roja tela. El brazo derecho descarnado y violáceo está sostenido por una muleta (al igual que el tronco que se inclina hacia atrás). La pierna derecha está mutilada, el cóndilo del fémur asoma bajo la piel desprendida, que ofrece manchas de aspecto cadavérico; las livideces se extienden a la otra pierna y a las nalgas, alargadas, deformes, repelentes. En el pliegue inguinal asoma el hueso a través de una úlcera húmeda. Tanto el antebrazo como la pierna derecha tiene el aspecto de un muñón quirúrgico. La cabeza no se distingue, una eminencia pequeña y verrucosa la reemplaza. Este conjunto monstruoso objeto de la contemplación de un niño vestido de marinero y con un aro en la mano, que parece interesado en su aspecto.

En el primer film superrealista realizado por S. Dalí y Bunuel («Le chien andalou»), una escena destacada en aquella en que aparece unos asnos pudriéndose sobre un piano:

«El rodado de la escena de los asnos podridos y los pianos fué una hermosa vista hay que decirlo. Yo «arreglé» la putrefacción de los asnos con grandes tarros de pegajosa cola que les eché encima. Así mismo vacié sus órbitas y las ensanché a cortes de tijera. Del mismo modo abrí furiosamente sus bocas... añadí varias mandíbulas a cada boca, de modo que pareciera que a pesar de estarse pudriendo los

ficar el peso del clímax y propiciar acciones dramáticas subsiguientes". (4).

Concretando conceptos quizá podría aseverarse que la música en el cine actual es un factor indispensable, antes que todo, para la expresión cabal del tono afectivo del relato. En este sentido, como hace ver Eugene Vale, sirve también para "informar en una tercera dimensión" (5), completando los datos sobre la narración que el espectador obtiene principalmente de las imágenes visuales, del diálogo y de los ruidos.

Quedó anotado antes que en la práctica el público no es consciente, por lo general, de esta labor trascendental de la música, pero bien podemos imaginarnos cuán desfavorablemente reaccionaríamos todos en ciertas escenas dramáticas ante la ausencia total de apropiados compases de acompañamiento. En los Estados Unidos, a propósito, la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas realizó una vez el siguiente experimento: se exhibieron secuencias de diversas películas conocidas con su partitura de fondo, luego sin ella y en tercer término se hizo oír la música solamente. El resultado fué muy interesante: cuando se omitió el fondo musical varias secuencias perdieron gran parte de su significación, belleza o energía dramática. Mientras que, al dejarse escuchar únicamente la música, una considerable proporción del contenido emocional de las escenas llegó a los espectadores, aunque no habían visto nada.

Sin embargo, la ausencia absoluta de música de fondo, establecida deliberadamente, contribuyó hace poco a la mejor creación del ambiente propio del film titulado "De mala entraña" ("Union Station"-Paramount). El director Rudolph Matté —que años atrás usara la música maravillosamente en su memorable y aquí poco exhibida obra "Una voz en la tormenta" (co-dirigida por Arthur Ripley), — eliminó esta vez radicalmente la partitura de rigor, permitiendo sólo unos acordes de introducción con los

títulos iniciales y otros al final de la obra. La idea fué permitir que las sonoridades propias de la gran estación de ferrocarril más los ruidos de la acción correspondiente al argumento lograran por sí solos un singular efecto de realismo. Que esta medida de excepción dió el resultado previsto por Matté lo prueba el hecho de que la omisión de la partitura habitual no es advertida por la gran mayoría de los espectadores.

El poder expresivo del acompañamiento musical sufre, como cualquiera puede notar, constantes abusos. Como en la fotografía y en los diálogos, también en la música incurrese frecuentemente en lugares comunes e indicaciones tan obvias que restan calidad al film. Trémolos y agudas notas ligadas de violines anuncian casi invariablemente las escenas de amor; en muchas de ellas, asimismo, un resuelto *crescendo* adelanta al público que algo va a suceder al personaje que se aproxima despreocupadamente hacia la entrada de su casa. Innúmeros son, en fin, los recursos trillados y convencionales que saturan las partituras cinematográficas de las cintas mediocres.

Pero, a Dios gracias, no es así en todos los casos. Y cuando un buen compositor trabaja junto a un director enemigo de la vulgaridad, se obtiene la perfecta música de cine, siempre en función adjetiva, de complemento, plena de tenues sugerencias, y nunca innecesariamente descriptiva ni obvia en su tonalidad emocional. Ciertamente hay bastantes ejemplos de acompañamientos musicales acertados, en los que se revela el verdadero sentido de la partitura cinematográfica. He aquí algunos de ellos, a guisa de ilustración:

"LA VANIDOSA" ("Mr. Skeffington"—Warner Bros.)

La protagonista (Bette Davis), solitaria y triste, se da cuenta de que ha envejecido y observa sus facciones en los varios espejos de la sala. La cámara la enfoca preferentemente a

distancia para lograr, además, la sensación de la soledad de la mujer, que ambula pesada por la amplia y quieta habitación. La secuencia es muda. Pero la música de Waxman traduce en realidad todas las emociones que se agolpan en el ánimo de la protagonista en este pasaje, concebido acertadamente por el director Vincent Sherman.

"DIAS SIN HUELLA" ("The Lost Week-End" — Paramount)

Un tema característico, diríase un agudo zig-zag musical que se repite angustiosamente, constituye el fondo musical de este film dirigido por Billy Wilder ("El Ocaso de una Vida"). Y la persistencia de dicho leit-motif concuerda precisamente con el reiterado de toda la película: la dipsomanía. Cuando la necesidad de beber se acentúa en el protagonista, ciertas vibraciones etéreas, enervantes, ultraterrenas, llevan la música (obra de Miklos Rozsa) a un clímax idóneo al dramatismo que entonces cobra la propia narración cinematográfica.

"HOTEL BERLIN" (Warner Bros.)

El argumento enmárcase dentro de la Alemania nazi que se derrumba. Un general prusiano es obligado a suicidarse en su departamento del hotel. Cuando se prepara para el sacrificio, la partitura de Erich von Konrgrgold deja escuchar una marcha militar típicamente germana. Más adelante, el film nos muestra al escéptico administrador del hotel que, vistiendo con desgano el apretado uniforme de recluta, sale penosamente a incrementar la ya escasa carne de cañón; cuando lo vemos alejarse —resignado, triste y francamente ridículo en su nueva apariencia— oyesse la misma marcha, pero notoriamente desfigurada, con deliberadas desafinaciones caricaturescas, lográndose, mediante tan grotesco ludibrio del personaje, un significativo contraste respecto del orgullo general suicida.

Estos ejemplos expresan claramente

la naturaleza de la función que la música cumple como elemento integrante del espectáculo cinematográfico y la amplia gama de posibilidades que brinda a los realizadores de películas. Sólo restaría indicar que quienes mejor aplican la música al cine son también los que conocen la oportunidad y el inmenso valor del silencio. Porque en el desarrollo del film las pausas son tan efectivas y necesarias como dentro de la misma técnica musical.

- (1)—FRANCISCO MADRID: Cine de hoy y de mañana, Buenos Aires.
- (2)—Citado por Julius Harrison, co-autor de *The Musical Companion*, Londres, 1934.
- (3)—Footnotes to Film, volumen de ensayos editado por Charles Davy, Londres, 1937.
- (4)—KURT LONDON: *Film Music*, Londres, 1936.

CONFUSION SOBRE ORSON WELLES

Parece existir confusión, entre los cronistas cinematográficos limeños, respecto a la labores que Orson Welles ha ejercido para la pantalla. Con frecuencia se citan como dirigidas por él películas en las que su intervención ha sido de otra naturaleza. Los interesados en aclarar conceptos tienen aquí los datos verdaderos: "El Ciudadano" (Orson Welles fué productor, director, co-autor del cine-drama original y protagonista); "Soberbia" (productor y director); "Jornada del terror" (productor e intérprete de un papel secundario; el director fué Norman Foster); "Alma Rebelde" (productor); el director fué Robert Stevenson y los libretistas Aldous Huxley, John Houseman y el propio Stevenson; "El extraño" (director y protagonista); "La Dama de Shanghai" (productor, director y protagonista); "Macbeth" (productor, director y protagonista); "La Rosa Negra" (intérprete de un papel importante; el director fué Henry Hathaway); "El tercer hombre" (intérprete de un papel importante; el director fué Carol Reed).

ASEDIO AL CUENTO... (viene de la p. 42)

proporciones que imaginariamente crean los autores. Empero, también abunda el tipo de relato sin satisfacer las cláusulas mínimas que todo cuento debe llenar, no por ausencia de condiciones en el escritor, que sería arbitrario decir esto de Abraham Valdelomar, (quien además tiene magníficos cuentos); o de López Albújar, juez y maestro por esencia, que en sus *Cuentos Andinos* y en sus *Nuevos Cuentos Andinos* satisface una disimulada vocación por el ensayo o por la biografía novelesca. Y como ellos, numerosos autores del Perú y de América.

¿HACIA AFUERA O HACIA ADENTRO?

En la última nota de esta sección señalaremos las características de cuento y novela, referidas a la modalidad expansiva en función del argumento, de lo tramado, y de la forma como se va modelando esa urdimbre. En este punto convergen todos los anteriores; se plasma una consecuencia fácilmente razonable al análisis. El proceso que desarrolla una novela vive sujeto a la fuerza centrífuga de su desbordable impulso interior. Comienza en un supuesto determinado, y a la vez determinante, porque es el inicio de un espiral cuyo ascenso con círculos de amplitud mayor, se acrecienta en forma paulatina. La potencia reprimida rebasa los límites iniciales y, en suave *crescendo*, prolóngase cual cono de luz que nace en el vértice, para ir difundiendo claridad sobre los objetos que restan entre los lados. En *El Proceso* de Kafka, por ejemplo, el desarrollo se alcanza después de una premisa consignada al empezar la obra. José K es inocente.

Inocencia que nada ha de valer, y pese a la cual será juzgado y sufrirá la muerte por un delito, tan desconocido como el tribunal que lo sentencia. Sobre una base estrecha va construyéndose amplia cima, y la novela accede placentera a estos impulsos. ¿Hace el cuento lo mismo? Impresiona su práctica al extremo de diferenciarlo contrariamente. Si la novela presenta un espiral en crecimiento, el cuento, utilizando ejemplo análogo, no es sino un espiral que decrece. Que iniciando el recorrido en la parte superior, disminuye el ámbito primitivo hasta centrar en un punto. Aparenta, el cono, invertido, y sigue la dirección de su vértice, esta vez para abajo. La base no es amplia, puesto que no es característica del género agotar las circunstancias, o utilizar extensos materiales.

Héctor Velarde, junto a crónicas y relatos simples, ha dibujado cuentos de grato sabor cosmopolita. Su imaginación es puerto donde tocan las banderas más disímiles, e irónica la expresión de sus páginas que, sin haberse propuesto jamás ese filosofismo que algunos le atribuyen, (y que los estudiantes de filosofía rechazan), torna al cuento procurador de moraleja y hondura reflexiva. Trabaja con cualesquier argumentos y nunca nos dice la lección. El lector debe aprehenderla en ese resaborear, infalible varadero al que nos llevan las obras de Velarde, y en la forzada detención ante aquella ironía suya, algo a lo Huxley del *Contrapunto*, que va asimilándose como impresión fugaz de lo intangible por cierto. El autor de *Kikif*, del *Circo de Pitágoras*, del *Breviario de Arquitectura*, o del tratado de *Geometría descriptiva*, cuando hace cuentos siempre deja la

impresión de sonreír. Y sus cuentos son eso: evasión de una continuidad suspendida por la risa. Esta particular manera es causa de que lo hayamos escogido para ejemplificar la nota que trata de la expansión en la novela y en el cuento.

Entre las narraciones del constructor que levantó *La Cortina de Lata* bastante conocida y antigua es *In Corium*. Aquella sociedad de filósofos que buscaban la verdad y, que en tal trance, precisaban desnudarse hasta quedar «en cueros», que era la voz y la actitud de orden y de sinceridad. Reunión a la que por satisfacer un gesto curioso llegó el personaje, y en la que, pese al asombro propio y de alguno de los extraños filósofos, tuvo que permanecer accediendo a la gentil solicitud de Pepeles, teósofo, maestro, y director de debates. Así, en forma paulatina, mientras va adentrándose por las intenciones y opinión de sus invitantes, el personaje despójase de la indumentaria y apenas si discurre ante la nutrida argumentación de Pepeles. Pero, los peros de siempre, cuando topa al convencimiento, siente frío y empieza a preocuparse. Nuestro actor da tres estornudos y se despierta «totalmente destapado sobre la cama».

La intención, el sentido de ruptura, el retraerse hasta un punto, la modalidad en sí, aparecen claros. Al concluir el sueño, lo imaginado se escapa por el embudo de la fantasía. La novela derrama; el cuento absorbe, concentra, se vale de la fuerza centrípeta. No pueden llevar la misma dirección. Quien sabe si en algún lugar se cruzan. Quien sabe si al fin, a fuerza de hallarse tantas veces, decidan iniciar común y sorprendente travesía.

asnos, estaban vomitando algo más que su propia muerte», (p. 297).

c) Los excrementos. Los elementos escatológicos son muy numerosos en la plástica daliniana (pp. 23, 307, 311, 321, etc.).

d) Gusanos, insectos-hormigas, pululantes en masas compactas, representa un objeto del asco frecuente en la obra que comentamos. En la p. 249, por ejemplo, nos ofrece una «cabeza hostigada por moscas». En la 427, dice: «Cubrí un Buda de bronce de pulgas y «confituras» (heces) de caballo.

e) *El cuerpo humano y sus funciones*. Ciertas funciones a las que se les adscribe un carácter asqueroso son el objeto de la morbosa curiosidad del pequeño S. D. (p. 26). En las pp. 220, 379, refiere cómo vio «Cerca de Málaga donde los pescadores defecan en público... sus excrementos eran sumamente limpios con incrustaciones de algunos granos, no digeridos de moscatel, tan frescos como antes de tragarlos».

Considera sucio el cuerpo, especialmente los pies. En la página 477, nos cuenta cómo los pescadores se cortan con navaja sus callosidades.

En láminas y descripciones figuran zonas vinculadas de alguna manera con funciones repugnantes: senos enormes, nalgas, axilas, etc. Hay diversas referencias a la lactancia e insistentemente representa fetos en diversos estadios, manifestaciones indudables de una nostalgia por la vida intrauterina y la niñez. La nodriza es un elemento que se reitera obsesionalmente en la temática daliniana.

Los conductores principales de la sensación de asco para S. D. son el tacto y la vista; pero frecuentemente imágenes mixtas óptico-táctiles-olfativas son los elementos desencadenantes de la sensación a que nos referimos.

En la obra de S. D. el asco en cierto modo pierde su independencia —entendida como oposición o resistencia a fundarse en otros sentimientos más amplios— y se combina con otros estados afectivos constituyendo vivencias complejas. Se funde o se asocia al terror. La reacción asco-terror se asigna a la presencia de sangre, las heces o las langostas, «asqueroso insecto-horror, pesadilla, verdugo y alucinante locura de S. D.»:

«En una ocasión una prima mía aplastó adrede una gran langosta en mi cuello. Sentí la misma indecible viscosidad que había notado en el pez; y aunque destripada y muy pegajosa por asqueroso fluido se agitaba todavía medio muerta entre el cuello de mi camisa y mi carne y sus dentadas patas se asían a mi con tal fuerza que me parecía que se dejarían arrancar antes de aflojar en su agonía de muerte. Estuve un rato medio desmayado, hasta que mis padres lograron desprender de mí aquella pesadilla medio viva» (p. 184).

Es posible ver el fenómeno a que hemos aludido (pérdida de la independencia y asociación de sentimientos) en ciertos «inventos» dalinianos (los objetos para despertar inquietudes, locos, surrealistas; completamente inútiles), creados con el fin de materializar de modo fetichista y con el máximo de realidad tangible, ideas y fantasías de carácter delirante. Siguen dos ejemplos:

(1) «La chaqueta afrodisiaca», consistente en un smoking negro que llevaba prendidos y

de modo que lo cubrieran enteramente ochenta y dos vasitos de licor llenos hasta el borde de verde licor de menta, con una mosca muerta y una paja cada una. (2) Un mueble con numerosos cajoncitos... (y en algunos de ellos), algún objeto tallado, preferentemente de marfil y siempre quebrado, con un poco de cola usada para componerlo, cubriendo el borde y rebasando el borde de la superficie mutilada, que estaba erizada de diminutos pelos muy negros y brillantes, pegajosos todos que daban al objeto de marfil un horrible aspecto de suciedad e irremediable repulsión... y en el fondo de los cajones polvo».

Como se ve son todos objetos dislocados, es decir, fuera de su esfera habitual, empleados para usos distintos a los que están destinados o cuya función es desconocida; imaginados con el fin de provocar toda suerte de sentimientos desagradables. Derivan del «método-crítico-paranoide» de Salvador Dalí, al que asigna la función de «sistematizar la confusión y contribuir al descrédito total del mundo de la realidad».

La revolución surrealista trata de encontrar, bajo la caparazón espesa de siglos de cultura, la vida en su pureza, cruda, desgarrada. Desea tentar de nuevo la gran experiencia de la vida. Pretende nada menos que hacer retroceder a límites infinitos las fronteras del hombre.

¿Qué sentido tiene la marcada preferencia o delectación en lo asqueroso tal como se ofrece en la obra daliniana?

S. Dalí sin ningún reparo o censura, influencia evidente del psicoanálisis, sigue la directiva surrealista de mostrarnos la vida desnuda, palpitable, en todos sus aspectos; por eso se ocupa con sentimientos que son considerados por la sociedad como desagradables y que deben soslayarse.

El horror y el asco son indiscutiblemente dos temas centrales en sus creaciones, él mismo lo indica: «lo pegajoso, lo biológico, lo putrefacto era daliniano» (p. 430).

En sus pinturas y retratos nos ofrece las más estupendas descripciones de los estados de asco, por lo que no dudamos en considerarlo como un clásico en lo que respecta a este sentimiento.

Las prolongaciones sanguinolentas y viscosas de S. D. evocan con mayor precisión que las palabras los precisados sentimientos. Hacen surgir un universo sensible, desvelando un encadenamiento de afectos profundamente enlazados a la naturaleza del hombre.

En resumen, su arte establece una relación de terror y asco entre el hombre y el mundo, lo conduce a un más allá subconciente, angustioso y repugnante, y se vierte en formas incomprensibles, espectrales, putrefactas e indefinidas que florecen y se orientan hacia la muerte.

3.—KAFKA, HUXLEY, LAWRENCE

Toda la obra de *Franz Kafka* es en el fondo realización de sí mismo, diario, autobiografía. En ella el autor crea un mundo único de infinitas facetas y una atmósfera de envolvente pesadilla e insoluble espanto.

En su relato *La Metamorfosis* (9) surge el tema del asco desde la primera página:

«Al despertar Gregorio Samsa una mañana tras un sueño intraquilo, encontróse en su

cama convertido en un monstruoso insecto. Hallábase echado sobre el duro caparazón de su espalda, y al alzar un poco la cabeza, vio la figura convexa de su vientre oscuro, surcada por curvadas callosidades, cuya prominencia apenas si podía aguantar la colcha, que estaba visiblemente a punto de escurrirse hasta el suelo. Innumerables patas, lamentablemente escualidas en comparación con el grosor ordinario de sus piernas, ofrecían a sus ojos el espectáculo de una agitación sin consistencia» (p. 1).

Las que siguen son el relato de las infinitas meditaciones de Gregorio y las peripecias en el seno de su familia. Todo transcurre en un silencio lleno de tristeza. Son descritas con justeza sus andanzas dentro de los estrechos límites de su cuarto y las reacciones que suscita a las personas que lo rodean.

«Gregorio se deslizó lentamente con el sillón hacia la puerta; al llegar allí, abandonó el asiento, arrojóse contra ésta y se sostuvo en pie, agarrado, pegado a ella por la viscosidad de sus patas. Descansó así un rato del esfuerzo realizado. Luego intentó con la boca hacer girar la llave dentro de la cerradura. Por desgracia, no parecía tener lo que propiamente llamamos dientes. Con qué iba a coger la llave? Pero, en cambio sus mandíbulas eran muy fuertes, y, sirviéndose de ellas, pudo poner la llave en movimiento, sin reparar en el daño que seguramente se hacía, pues un líquido oscuro le salía de la boca, resbalando por la llave y goteando hasta el suelo»... (p. 30).

Sus parientes y amigos lo contemplan por encima del hombro convulsivamente agitados por una mueca de asco en los labios. Nada más espantoso y asqueante que la intromisión del insecto en el ámbito humano. Gregorio es un intruso que hay que alejar, pues representa algo extraño que perturba la vida e imprime huellas repulsivas en las paredes y puertas, «una gigantesca mancha oscura sobre el rameado papel de la pared». Lo persiguen y acaban por destruirlo. Perece aplastado, reventado, por un certero proyectil (una manzana) arrojada por su padre y que se le aloja en el dorso; su cuerpo herido es descrito con minuciosidad:

«apenas si se notaba ya la manzana podrida que tenía en la espalda, y la inflamación revestida de blanco por el polvo» (p. 84).

La asistenta barre el cadáver de Gregorio y la vida continúa su curso.

Únicamente la madre y la hermana habían podido sostener un vínculo amoroso con él, superando el asco y el terror, pero una vez muerto sonríen melancólicamente, lo miran y lo olvidan.

Jean Starobinski en un hermoso artículo (10), ha estudiado los interiores de *Franz Kafka*. Sostiene que Kafka ante todo trata de representar tanto un mundo del que no se puede salir, como un mundo al que no se puede entrar. El espacio está siempre cerrado y al mismo tiempo peligrosamente abierto. Cerrado para nosotros, abierto para nuestros enemigos.

En este ambiente, en que el límite se reforma a medida y que nunca es posible franquear de una sola vez, los objetos retornan a su extraña primordialidad, a sus asperezas inquietantes.

La anomalía en el universo de Kafka no se

(pasa a la pág. 50).

NOTAS DE VIAJE

París, abril de 1949

LLEGUE a París en otoño. Venía huyendo del tumulto sudamericano. En Nueva York traté de reconstruir algo de la vida pasada allí, pero los días transcurridos de barco a barco fueron pocos y no me permitieron sino la contemplación fugaz de casas, seres, puentes y atardeceres que bañaban, como entonces, con luz transversal, tendida, horizontal casi, las avenidas y los prismas que recordaba y reconstruía. Pero sentí perdido el amor a esas cosas, lo vi luchando por reconstruirse, para caer desinflado y grotesco minutos después. Me embarqué así, sin sentirlo, y el almuerzo, el primero en el barco, me distrajo de todo. Cuando regresé a cubierta sólo existía el Atlántico.

Hoy estoy ya en París. Es curioso, pero todas las sensaciones que me prometía han estado aletargadas. Y, sin embargo, este viaje ha sido un verdadero desgarramiento. Sólo recordé en la Gare St. Lazare aquellos cuadros de Monet, a pesar de que todo esto debe ser distinto ahora. No cabrían alegremente en sus cuadros estas locomotoras eléctricas, este movimiento que ha sobrepasado en un mil por ciento la vivacidad del propio Monet.

Desde las primeras noches me alojé en un hotel de la Rue St. Anne. Me lo recomendó una señora canadiense en el barco. Ella había vivido en París desde 1912 hasta 1923. Me advirtió que la dueña del hotel —mujer de 35 años— era algo sorda y mucho más francesa que lo soportable. Tenía razón, excepto que ahora Mme. Bruillon es una señora de 60 años o más, chapurrea el inglés pero no lo oye, tiene una hija, guapa y casada, de 30 años y una nieta de cinco.

*

Este hotel es mi centro de operaciones. Me agrada porque está cerca de todo y, sin embargo, la calle es tranquila. Puedo leer hasta muy tarde, y en la madrugada sólo me despierta el canto de una vendedora de legumbres que, como en los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge*, anuncia sus coliflores con una canción que parece un trozo increíble de canto gregoriano. Pocas veces en mi vida he oído algo más hermoso. Casi diría que espero ese canto para poder dormir profundamente hasta las 11 de la mañana.

Aquí, a un paso del hotel, está la Avenida de la Opera, y por ella camino hasta la plaza del Palais Royal, donde almuerzo en un restaurante alsaciano por 250 francos. Luego paseo por los jardines del Palais Royal. Compró libros, o simplemente los miro en las librerías que están en las arcadas que dan a la calle Beaujolais. Y todo me resulta hermoso y grato. Creo que esto puede ser la felicidad.

Tengo una hermosa habitación que hace esquina y cuenta con tres grandes ventanas. Por una de esas cosas increíbles en París, justamente este cuarto tiene dos camas. Pero soy demasiado perezoso para pedirles que retiren una. Además, hay espacio de sobra. Dos sillones, una silla y una mesa completan el mobiliario. Amo sobre todo uno de los sillones. Miles de seres deben haberse sentado en él. Está gastado, cómodamente hundido. Se ha adaptado a las formas humanas. Es en sí casi un ser

humano. Puedo leer durante horas sentado en este sillón sin tener que moverme, como si estuviera sentado en el espacio, en el aire que desplaza mi cuerpo. En una esquina, un biombo de madera ligerísima oculta el lavabo. Gruesas persianas de hierro cierran las ventanas de noche, aislándome definitivamente de ruidos y tentaciones. Puede uno vivir mil años en un cuarto así.

A veces ceno en un restaurante pequeñísimo y caro, situado en la Rue St. Anne, muy cerca de St. Agustín. Como ostras, y bebo un vino blanco muy delgado. Absurdo, pero cierto. Es una forma de comer como cualquiera otra. En otras ocasiones, la mayoría indudablemente, camino sin rumbo, atravieso París en una u otra dirección. Y ceno donde puedo o donde recuerdo que he de comer.

De regreso a casa, en el *Metro*, trato de aprender todos los rostros que me rodean. (Algún día hablaré de ellos). Camino por las estaciones silenciosas y amo mis pasos que marchan, siempre, veinte metros delante de mí, chocando en las paredes, revolviéndose a derecha o izquierda, para seguir por los corredores, arrastrándome por las escaleras hacia la calle y depositándome en la acera, a salvo de tanto hermoso milagro y de cara a uno nuevo e imprevisible: la calle desierta que se aleja entre las lámparas de gas hacia mi hotel.

*

Nueva York, Noviembre de 1950

Descubrimiento de *Palinurus*. Sabía que existía, tenía que existir, pero no lo presentía ni tan cerca ni tan veraz. Lo he leído hoy con la fruición del que devora un alimento fundamental. Creo en la verdad de su actitud, y hay una fascinación perenne en su viaje, en ese itinerario lúcido que no alcanza a deslumbrarlo.

Congreso de Filosofía

Conmemorando el IV Centenario de la fundación de la Universidad de San Marcos se reunió en Lima entre el 16 y el 26 de julio un Congreso Internacional de Filosofía, al que concurrieron además de los profesores de filosofía de la Universidad de San Marcos, de la Universidad Católica y de las Universidades del Cusco, Arequipa y Trujillo, y los miembros de la Sociedad Peruana de Filosofía, destacados pensadores de Alemania, Argentina, Bolivia, Costa Rica, Chile, España, Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Italia, México y Venezuela. Entre ellos cabe anotar los nombres de Gabriel Marcel, Gastón Berger, Alfred Ayer, Juan David García Bacca, Julián Marías, Henry Margenau y Ernesto Grassi. El tema central de la asamblea, que presidieron los doctores Honorio Delgado y Mariano Iberico, fué el de "La idea del hombre en la filosofía actual", que la Comisión Organizadora eligió, considerando su importancia dentro de la temática filosófica contemporánea y la resonancia inmediata que su planteamiento tiene en el círculo de cuestiones que constituyen la crisis del mundo de nuestros días. Este tema fué acogido con entusiasmo por los filósofos asistentes, quienes lo estudiaron en sendas ponencias y lo discutieron en ocho sesiones plenarias realizadas, promoviendo sugestivos debates en que por sobre las discrepancias de las posiciones personales o de grupo previó un sincero espíritu de colaboración y de respeto por la libre expresión de las ideas.

Paralelamente a las sesiones plenarias, funcionaron comisiones especializadas de Teoría del Conocimiento, Metafísica y Ontología, Historia de la Filosofía, Axiología, Estética, Psicología y Filosofía del Derecho. En ellas se estudiaron y discutieron las ponencias tocantes a problemas particulares de la filosofía que presentaron los miembros del congreso.

«La vie contemplative est souvent misérable. Il faut agir davantage, penser moins, et ne pas se regarder vivre».

Lo importante es que Chamfort no consuela en estas tardes de sol, vulgares, y ni el propio *Palinurus* alcanza a darnos una receta mejor. Por ello se concreta con citar. Y de nuevo Chamfort: «La pensée console de tout». Lo que es verdad. Y *Palinurus* en París (que es todo su mal): «Paris afternoons; the quiet of hotel bedroom and of empty lounge; the bed covered with clothes and magazines, the *Chicago Tribune*, the *Semaine a Paris*; programmes of the Pagoda Cinema, The Ursulines, Studio Vingt-huit; faraway cries of «voici l'Intran» answered by the honking of horns...» París 1927 igual París 1949. Menos super realismo y más abstracción, pero igual. Amenaza de guerra: *Palinurus* redivivo en 1962 escribiendo un libro igual al de ahora. Todo se repite.

Pero *Palinurus* es eso y más que eso. Veamos: «Si todo el mundo amara el placer como *Palinurus* no habrían guerras». Y antes del placer el hastío: «L'ennui de la campagne; l'angoisse des villes. Chaque fois que je rentre a Londres, j'assiste a un crime». Y en su idioma: «I am now forced to admit that anxiety is my true condition, occasionally intruded on by work, pleasure, melancholy or despair».

Reconozco que nunca he estado más cerca de la carne misma de la realidad que con *Palinurus*. Mis recuerdos de París sólo son sombras al lado de esto: «Evening in June: walking down the Rue Vavin, past the shop with ivory canes in the window, away from the polyglot bedlam of Montparnasse into the Luxembourg gardens where children are playing croquet under black-trunked chestnuts and woolgreen catalpas, then out at the corner where the Rue Servandoni's leaning mansards join the sombre Rue de Vaugirard...»

El circuito de *Palinurus* no ha terminado. Pero otra vez será. Hoy pienso que en el barco *Palinurus* será un consuelo, un antídoto contra el trópico. Y detrás de esa muralla verde, Sud América. Releeré a *Palinurus* entre el Atlántico y el Pacífico.

He leído a Eliot. He traducido un poema como un constante ejercicio. *A song to Simeon* tiene esa fluidez absoluta de la poesía de Eliot, y la palabra es un elemento más, pero no el total e imprescindible. Aun en otro idioma permanece, se conserva la poesía y su elemento esencial: el hombre renaciendo en estos ritmos:

«Señor, los jacintos romanos florecen en los
[cuencos y
El sol de invierno se arrastra en los montes
[nevados;
Se ha afirmado la estación obstinada.
Mi vida es ligera, aguarda al viento de la
[muerte
Como una pluma en el reverso de mi mano.
El polvo en la luz solar y el recuerdo en los
[rincones
Esperan al viento que sopla helado hacia la
[tierra muerta.
concedenos tu paz...»

Raúl Deustua

Letras Peruanas inicia la publicación de la Antología de la poesía peruana última que viene preparando hace algún tiempo. En ella estarán incluidos los poetas nacidos desde 1926 en adelante. Las limitaciones del espacio nos obligan a presentarla fragmentariamente en sucesivos números, hasta que podamos reunirla en un volumen más amplio, que ha de extenderse a toda la poesía peruana de este siglo, con notas biográficas, bibliográficas y críticas. A este propósito solicitamos la contribución de los propios autores, de todo el ámbito del territorio, para que envíen a nuestro archivo los datos personales, indicación completa de publicaciones, ejemplares impresos o copia mecanográfica de inéditos, fotografías, etc. *Letras Peruanas* quiere cumplir así con su propósito de contribuir al conocimiento orgánico de nuestra expresión poética y echar las bases de una historia de la poesía de nuestros días.

RESPONSO

*Aquí yace Sam Brown, aquí descansa su rueda pálida,
la que hacía girar sencillamente bajo sus pies como un planeta o una ola,
lejos de su infancia silvestre, de la fiebre sexual, del tambor y la danza* [hirviente.

*Lejos, dejó su infancia de leopardos y grullas y flores exóticas.
Aquí yace, más frío que la luna, más triste que el vino,
aerramado y oscuro como un vaso de miel para todas las moscas de la* [destrucción.

*Una familia de arlequines le reza, los astros del circo lloran y se apagan:
la muerte es una rueda muy traicionera, un jaguar silencioso
que cae desde lo alto, desde cualquier hora.*

*como un fruto encendido cae desde cualquier estación.
Aquí yace Sam Brown, más pálido que un espejo, bajo la hierba mortal.
Su último traje ya no se arruga, el traje de la función final.
en la cual tenía que caer junto con el telón de la vida y la rueda.*

*Pidamos que la muerte no nos deje decir nada,
pidamos que la muerte nos separe, nos desgaje suavemente,
pidamos que nos haga desaparecer como un ilusionista,
roguemos porque la muerte llegue como el extraño que nos pregunta* [la hora,

*porque Sam Brown ya no se mueve,
porque aquí yace Sam Brown como un girasol ciego.*

EL CUERPO QUE TU ILUMINAS

A Teresa

*Porque eres como el sol de los ciegos, Poesía,
profunda y terrible luz que adoro diariamente.
Mis ojos se queman como los ojos de las estatuas,
mi corazón padece como un vaso de vino en un armario.*

*Tú eres un puente de agonía, un mar animado,
de agua viva y palpitante, Tú te alzas y brillas:
yo giro alrededor de tí, alta y pura te miro
como los perros a la luna, como un semáforo para morir.*

*¡Oh, Poesía incesante, mi buitres cotidiano,
me tocó servirte en el reparto de sufrimientos:
como un niño exploraba las tierras pálidas del sol.*

*¡Oh, poderosa! Yo soy para tí uno de los miembros
de esta numerosa familia sideral,
compuesta de padres e hijos milenarios.
Yo soy para tí la noche: Tú me enciendes,
ardo en el vientre universal,
rabio con las olas y las nubes,
escribo al girasol que me ama diariamente deslumbrado.*

*Yo te devuelvo, amor mío, como un espejo desierto
en cuyas entrañas están las cenizas de donde Tú renaces,
yo te devuelvo, amor, mi vientre se renueva sin cesar.
Tú te ocultas y muerdes, entonces, como una ola gloriosa
llena de dulzura y vigor.*

*¡Oh, Poesía, mi rayo divino y cruel, clava tu pico,
devora el fuego que me abate, apaga esta zarza inmortal!
He aquí mi cuerpo, roído por las estrellas,
pálido y silencioso como un dios que ha cesado
y que Tú arrastras, borrándolo, como el mar o la muerte.*

ANTOLOGIA D PERUANA

NARRACION

*Ella tiene la frente como un claro de bosque,
y pasa como las olas, llenándolo todo de música.
Sus senos son los ojos del Amor,
sus manos, las raíces de una planta fatal.*

*Como un niño inocente juego con sus cabellos delirantes
y entre mis manos una hoguera invernal parece arder.
Inocente como el mar, cruel como el abismo,
su cabellera es un bosque para perderse y enloquecer.*

*Espejos quemados por el Otoño son sus ojos,
sus labios ardientes son señales de la zozobra
Cuando cierra los ojos el universo gira ciego,
sus labios abren un precipicio para el deseo.*

*La noche termina en sus muslos extenuados
y el día es como un niño entre sus senos triunfales.*

*Yo la rodeo siempre de mi espantosa ternura,
mi potro sexual se enciende en un valle sin fin.
Mi amor es atroz cuando cierran las pálidas cortinas del Otoño,
cuando suena la lluvia en el pecho de los pájaros,
cuando el mar borra los astros,
cuando ella pasa y yo la sigo con ojos de girasol.*

PASO DOBLE

*Casi inclinada sobre el quieto cristal,
sobre el quieto cristal del agua, casi
doblada, como rendida rama o flor madura,
contemplando largamente el fondo del agua,
y en el fondo del agua contemplándose,
casi vertida, inmóvil ante la corriente y mi deseo,
ella vive ante mí como yo ante todo,
como mi sombra tras de mí.*

*Ella es alta y generosa como una fuente,
precipitada y dulce como un río.
Yo bebo su cuerpo y su corriente me arrastra
en un remolino de contradicciones y desesperaciones,
pero voy hacia ella, derribado por el Otoño,
arrastrado por su pálido golpe mortal,
como una hoja de tantas arrancadas de pronto a la vida,
porque yo sé donde reina y dónde me espera
como algunos animales saben dónde van a morir.*

Alejandro R. Valle

MEDIO DIA

*Todo está preparado para el sacrificio.
La res muge en el templo de adobe.
Lágrima dura y roja,
canchales de fuego,
silencio y olor fuerte de girasol,
de gallos coronados.*

*Ni una hoja caerá,
sólo la especie cae,
y el fruto cae envenenado por el aire.*

*No hay centro,
son flores terribles
todos estos rostros clavados en la piedra,
astros revueltos, sin voluntad.
Ni una hora de paz
en este inmenso día,
la luz cruelísima devora su ración.
El mar está lleno y solo,
la tierra impura y vasta.*

DE LA POESIA A ULTIMA

PUERTO SUPE

*Está mi infancia en esta costa,
bajo el cielo tan alto,
cielo como ninguno, cielo, sombra veloz,
nubes de espanto, oscuro torbellino de alas,
azules casas en el horizonte.
Junto a la gran morada sin ventanas,
junto a las vacas ciegas,
junto al turbio licor y al pájaro carnívoro.
¡Oh, mar de todos los días,
mar montaña, boca lluviosa de la costa fría!
Allí destruyo con brillantes piedras
la casa de mis padres,
allí destruyo la jaula de las aves pequeñas,
destapo las botellas y un humo negro escapa
y tiñe tiernamente el aire y los jardines.
Están mis horas junto al río seco,
entre el polvo y sus hojas palpitantes,
en los ojos ardientes de esta tierra
a donde lanza el mar su blanco dardo.
Una sola estación, un mismo tiempo
de chorreantes dedos y aliento de pescado.
Toda una larga noche entre la arena.
Amo la costa, ese espejo muerto
en donde el aire gira como loco,
esa ola de fuego que arrasa nocturnos corredores,
círculos de sombra y cristales perfectos.*

*Aquí en la costa escalo un negro pozo,
Voy de la noche hacia la noche honda,
Voy hacia el viento que recorre ciego
Pupilas luminosas y vacías.
O habito el interior de un fruto muerto,
Esa asfixiante seda, ese pesado espacio
Poblado de agua y pálidas corolas.*

*En esta costa soy el que despierta
Entre el follaje de alas parás,
El que ocupa esa rama vacía,
El que no quiere ver la noche.*

*Aquí en la costa tengo raíces,
Manos imperfectas,
Un lecho ardiente en donde lloro a solas.*

Blanca Varela

HACIA DIVINO

*Y es fortuito tu nombre en armonía
a poemas y voces que enajenas,
a prestado mirar, proas ajenas,
y vana mano en piano a melodía...*

*Y mi grito en tu onda ya baldía,
de eterna, porque tú eres, me carenas;
de inmortal que a poeta me encadenas,
elemento de amor, tu amor vacía.*

*Y escatos de mi amor, mi amor es nada:
sinrazón de mi mar, hacia el naufragio,
amada que en amante es superada!*

*¡Y largo mi espolón a lo inhumano;
mi sino sin decurso ni presagio,
pues mi sombra no encaja ya en tu plano!*

ESFINGE DE LA VOZ, EL TIEMPO Y LA PALABRA

*Tiempo tranquilo, pecho del pasado
detenido en palabra entre los dientes;
en procura de nombres o de mentes,
aprehendido en el sueño realizado.*

*Cementerio del grito ya gozado
que despera entre letras afluentes;
ninguna es por rigor de propias fuentes
en virtud de un origen desandado.*

*Blanca y blanco, la voz con el segundo
en toda eternidad odio posible,
a ser cosa, en responder, facundo.*

*Si frente piensa en curva que madruga
¿por qué en mármol capaz, indiscernible
si de lágrima o frase fué la arruga?*

AUSENCIA

*...porque la cara de la muerte es verde
y la mirada de la muerte es verde.*

Pablo Neruda

*Es un verde en cansancio aclimatado
—eterno verde, en verde la pupila—;
y un perfil de socorros que adormila
la voz del creador abandonado.*

*Porque en pétalo el barco ha naufragado,
al secarse la gota, que destila,
el rocío, que en rosa se asirgila
prolonga el existir del esperado.*

*Ven en procura de la clara tierra.
Ven a la fiesta de mi oscuro caso
donde el olvido a la distancia aferra.*

*Ven a cubrir de soledad tu ausencia,
suave unidad, partida por tu paso,
para quedar la sola, la presencia...*

Carlos Enrique Ferreyros

Asteriscos sobre nuestros colaboradores

** ANDRE COYNE es autor de la tesis *César Vallejo et son oeuvre poetique* presentada en la Universidad de París después de casi dos años de investigaciones en el Perú. ** *Mito y Leyenda entre los Incas* es un fragmento del discurso que, sobre la historia en el Perú, pronunciara RAUL PORRAS BARRENECHEA en el curso de la semana jubilar de San Marcos. ** Un nombre tan ilustre como el de AZORIN no requiere presentación. Su artículo *Con bandera de Francia* es un bello homenaje en el bimilenario de la Ciudad Luz. ** Capítulo inédito de un sugestivo libro de recuerdos y memorias que viene preparando JORGE BASADRE es el que publicamos aquí. En el nuestro historiador del periodo republicano evoca con vívidos trazos su ingreso en la Universidad y los principales episodios de la Reforma del 19. ** ALBERTO ESCOBAR, que se viene distinguiendo en el cultivo de la poesía y de la crítica, nos ofrece un estudio acerca del cuento y la novela, tema acerca del cual tiene en preparación un trabajo más amplio. ** RODOLFO LEDGARD, condecorador de las principales expresiones del arte de nuestros días, aborda el análisis de la música cinematográfica, capítulo de un libro que prepara sobre estética del cine. ** En este número aparece la segunda y última parte del trabajo del psiquiatra peruano EMILIO MAJLUF sobre el sentimiento de asco en el arte. ** RAUL DEUSTUA nos envía desde Nueva York sus ágiles *Notas de viaje* que recoge impresiones de su permanencia en los Estados Unidos y en Francia. ** En la página de poesía iniciamos una antología de la poesía peruana última que recoge composiciones de ALEJANDRO ROMUALDO VALLE Premio Nacional de Poesía en 1949, BLANCA VARELA y CARLOS ENRIQUE FERREYROS. ** JAMES JOSEPH O'MAILIA, estudiante norteamericano de la Universidad Mayor de San Marcos es autor de una tesis sobre la poesía de Whitman y Parra del Riego. ** Nuestra sección ENTRE LIBROS, cuyo título es un homenaje al maestro Alfonso Reyes, trae recensiones y notas de C. E. ZAVALETA, ALBERTO ESCOBAR, JORGE TOVAR VELARDE, WASHINGTON DELGADO, LEOPOLDO CHIAPPO, CARLOS DANIEL VALCARCEL, ALEJANDRO HERNANDEZ R. ** MANUEL MORENO JIMENO poeta y crítico de arte nos ofrece una exacta visión del mundo pictórico de Klee.

Del sentimiento de Asco...

(viene de la pág. 46)

ría una anomalía de estructura, sino una anomalía de situación. La extrañeza no está en los objetos sino en la posición de los personajes con relación a estos objetos.

La incomodidad es una característica permanente de los interiores de Kafka. Los objetos jamás son apropiados a los hombres. Hay una constante ruptura de relación entre los objetos y los personajes.

En el universo kafkiano se hace evidente una imaginación que se veda de tocar las formas de la realidad común, pero que sin embargo no libera las cosas de su peso natural. La imaginación del autor se encuentra gobernada por la masividad de los objetos, encadenada al mundo real. «Se la diría (a la imaginación) «petrificada» incapaz de producir la menor flor viviente o la menor música liberadora. A otros, el sueño abre los reinos del aire o del océano. *Aquí el sueño se hace arquitecto*; parece conservar el espíritu helado... «Todo lo que toca se hace piedra».

En este mundo no se da la estimativa. Los objetos presentes en su exacta banalidad se dan con el máximo de relieve. Aparecen delante de nosotros precisos, mediocres, dentro de una luz neta. Los detalles aparecen con una precisión despiadada. Ninguna cosa es enviada jamás a un segundo plano; y es que en toda la obra de Kafka no hay sino un solo y eterno primer plano.

En el mundo entorpecido de Kafka si bien los objetos se presentan con un máximo relieve, el aire que los rodea es sucio. El desaseo, la acumulación es característico de los interiores de K. Las escaleras, puertas, piezas, camas, etc., se presentan, por lo general, pobres, llenas de polvo y suciedad. Un ejemplo estupendo lo tenemos en la descripción de la casa de Brunelda (ver *América* pp. 241-329), donde todo resulta «grasiento y repelente» (11).

En este ambiente banal, sucio, en esta atmósfera aterradora y asfixiante se mueven unos *personajes* especialísimos: habitualmente humillados y vencidos, y sin embargo, en muchos casos movidos por una secreta esperanza. Al lado de estos seres sometidos a una influencia incógnita, tenemos los agentes de lo desconocido, fuerza aterradora que nunca se revela; que se presentan como entes de carácter rastrero, solapado y de «actividad» fría. El final de *El Proceso* (12) nos muestra un buen ejemplo (los dos enviados de la justicia):

«La antevíspera del trigésimo primero aniversario de su nacimiento —era hacia las nueve de la noche, hora de calma en las calles— se presentaron dos señores al domicilio de K... vestían de levita, pálidos y gordos y con altas chisteras que parecían atornilladas a su cráneo (p. 253).

Apenas se hallaban en las escaleras, los dos señores quisieron tomarle del brazo; pero él les dijo:

—En la calle, en la calle; no estoy enfermo.

Una vez franqueada la puerta, se colgaron de sus brazos de la manera más extravagante: K... no se había paseado nunca de aquel modo con nadie. Pegaban sus hombros por detrás contra los suyos y en vez de darle el brazo enlazaban los de K... en toda su longitud, manteniéndole las manos bajas, sujetán-

doselas de una forma irresistible, que era fruto de una larga práctica. K. caminaba entre ellos muy tieso; los tres formaban una especie de bloque, del que no se hubiera podido destruir a uno de ellos sin destruir a los otros. Realizan una cohesión que casi no se puede obtener en general sino con la materia muerta.

K... reflexiona mientras camina:

«Quizá sean tenores, pensaba, viendo sus gruesos mentones dobles. La limpieza de sus rostros le disgustaba. Se veía la mano enjabonada que se había paseado por las comisuras de sus párpados, que había frotado sus labios superiores y la hendidura de sus mentones»... (pp. 253-254).

Los enviados marchan sin hablar y con pasos sincrónicos, lo conducen a una cantera y lo desvisten. F. K. describe esto con su precisión acostumbrada. Luego, con toda cortesía y frialdad lo matan con un cuchillo largo y delgado de carnicero, sin que José K. oponga ninguna resistencia.

Es difícil encontrar un relato que sugiera más lo *sinistro*. Aquí el asco está vinculado al terror. Los emisarios despiertan una repulsión marcada por su gordura y sus caras recién enjabonadas, dan la sensación tremenda de viscosidad y el «escarbajeo» de fuerzas animales implacables.

En *Aldous Huxley* el asco se manifiesta como un sentimiento vivido por los personajes frente a los objetos del asco; también, se destaca como reacción provocada en el lector por la descripción de seres innobles. El asco en H. se vincula en general al tedio vital y a la desesperanza.

No podemos analizar aquí la obra gigantesca y compleja de *Joyce*. Diremos únicamente de un modo general, que la vulgaridad del ambiente y el carácter muchas veces *clato* y sórdido de los personajes es repulsivo. El escritor italiano Antonello Gerbi habla con razón de la impresión de olor a ropa interior sucia, de fetidez, de transpiración, de secreciones, que provoca su lectura.

D. H. Lawrence en *La serpiente emplumada* (13) (p. 30), hace decir al protagonista después de presenciar una corrida de toros:

«¡Ah! los hombres... todos tenían esa perversión de alma que les hace ver las cosas más repulsivas y sórdidas como formando parte de «la vida». ¡La vida! ¿Qué es la vida? Un gusano que se agita panza arriba pateando. ¡Puaf!»

Considera que la vida desprovista de poesía y filosofía es asquerosa. La vida incompleta, automática, inconsciente, es ciertamente repulsiva. Lo vital, profundo, telúrico, ancestral, oscuro, terrible, al unirse con su contrario, el espíritu, luminoso y etéreo, anula la repulsa que provoca.

D. SENTIDO DE SU PRESENCIA

De la revisión de algunos aspectos del arte contemporáneo, por fuerza incompletos, quedamos sorprendidos por dos hechos:

1) la frecuencia con que se pintan objetos del asco físico y personajes innobles.

2) las minuciosas descripciones de sentimiento de asco y afines.

¿Qué sentido tiene esto?

Creemos que las obras de arte son en gran parte proyección de estados de conciencia, de un íntimo problema filosófico y moral. El alma del hombre contemporáneo vive en forma tremenda la existencia; se siente angustiado ante su propia vida, la que amenazada a la continua, se ha hecho más que nunca el centro de la atención de todos. El ser se ha revelado como carga. La angustia es el íntimo estremecerse ante esta revelación. Los sentimientos se traspasan al plano metafísico. Y así, en Sartre, la Náusea es el tipo de sentimiento que más descubre la manera cómo somos o existimos para nosotros «De las mil maneras de sentir nuestro cuerpo, de vivir *nuestra contingencia*, la fundamental es el asco, la Náusea».

Por otro lado nuestro arte, fundamentalmente realista, es un arte que pretende expresar la verdad completa. Refiere muy de cerca nuestras experiencias efectivas o potenciales. Un arte así, no podía descuidar las facetas más torvas y angustiosas. No podía dejar de pintar los objetos y situaciones repugnantes. Lo objeto, lo tremendo, lo asqueroso son así estampados en forma particularmente impresionante.

Franz Alexander habla de «nuestra era irracional». Los rudos instintos y los más oscuros sentimientos se muestran en la producción artística dando sombra a lo racional prevalente en otras épocas.

Se trata de crear un arte que aproveche el tesoro del sueño. Arte que procure conmover al hombre haciéndolo vacilar, cuidando que florezca en su alma vivencias inéditas, que sobrepasen los linderos de la realidad habitual, es decir, favoreciendo el pasaje al subconsciente y la quiebra del mundo de los hechos y construcciones sabias. Con sus engendros, S. Dalí, F. Kafka, etc., atestiguan que esta extraña pretensión es posible.

En definitiva, el sentimiento de asco y sus congéneres aparecerían en el arte obedeciendo a diversas circunstancias, entre las que señalamos las siguientes:

1) por ampliación del sentido de los sentimientos, al sufrir una transposición al plano metafísico.

2) Cumplimiento de los postulados realistas de nuestro tiempo (arte de la verdad completa).

3) Prevalencia de un intento de evadir y ensanchar fronteras de la realidad; la ampliación del campo de los sentimientos por la emergencia de afectos vedados o extraños extiende la experiencia del hombre hacia límites no sospechados.

8. SALVADOR DALÍ.—*La vida secreta de Salvador Dalí*. Edit. Poseidon. B. A. 1944.

9. FRANZ KAFKA.—*La Metamorfosis*. Tr. Castellana. Edit. Losada. 1943.

10. JEAN STRAROBINSKI.—*El sueño se hace arquitecto*. (Los interiores de Franz Kafka Espacio. No 5, pág. 6—7.

11. FRANZ KAFKA.—*América*. Trad. castellana. Edit. Emecé.

12. FRANZ KAFKA.—*El Proceso*. Trad. castellana. Ed. Losada. 1939.

13. D. H. LAWRENCE.—*La serpiente emplumada*. Trad. castellana. Ed. Losada 1947.

* Noticias adicionales se podrá encontrar en el trabajo del autor «*Fenomenología y clínica del asco en la neurosis compulsiva*» Rev. de Neuro-psiquiatría 10:

LA POESIA DE JUAN PARRA DEL RIEGO

por James Joseph O' Mailia

Juan Parra del Riego está entre los primeros poetas peruanos que vieron claramente la posibilidad de usar la lírica para expresar conceptos fundamentales de la vida moderna. Llevó a sus poemas, plenos de fuerza y vitalidad, el ritmo, el movimiento, el color. La originalidad era su obsesión. Su deseo de ser original, de romper con las tradiciones formales, con los temas usados, y procurar otros nuevos como el deporte, la motocicleta, etc., debe ofrecernos alguna revelación de su carácter, porque, como dice Judd D. Hubert, «Partiendo del poema, hay que encontrar todas las analogías y descubrir, gracias a ellas, la unidad, la consonancia y la claridad particulares que el poeta ha creado. Gracias al principio de identidad, podrá considerarse el poema como una armonía objetiva y trascendente y como la transcripción más o menos fiel de los sentimientos de un ser humano».

LA VIDA

Juan Parra nació el 20 de diciembre de 1894 en Huancayo. Su padre fué el Coronel Don Domingo J. Parra, y su madre la señora Mercedes Rodríguez y González del Riego. Era una familia numerosa: tres hermanas y siete hermanos. Se educó en el Colegio de la Independencia en Arequipa, y en el de Ciencias del Cuzco. Un hermano suyo, Carlos, ya fallecido, escribió la novela *Sanzorio*, y otro hermano, Manuel, escribió *Síntesis monográfica del Perú*. Juan Parra mostró dones de poeta desde su primera juventud. En noviembre de 1913 ganó un concurso en Barranco, con el poema de trece sonetos titulado *Canto a Barranco*. De 1912 a 1915, el semanario de Artes y Letras *Balnearios*, dió a la publicidad los primeros poemas y prosas de Parra; entre éstas se halla el artículo *La Bohemia de Trujillo*, ensayo sobre los poetas nuevos, o innovadores, del Norte.

En 1914 estrenó en el Teatro de Barranco *La Verdad de la Mentira*. Durante este período, trabajó sucesivamente en la Sociedad de Beneficencia Pública de Lima, en la Compañía Salinera y en la Aduana del Callao. Cuando tenía apenas veinticuatro años salió del Perú y muy pronto se convirtió en un trotamundos. Viajó a Chile, Argentina, Uruguay, Brasil, y cruzó el mar para recorrer Holanda, España y Francia. Allí enfermó gravemente. Regresó a Montevideo donde habría de radicarse definitivamente. Por esa época afirmó: «Yo no creo en la bohemia murgeriana. La considero solamente una bella locura del siglo XIX; pero algo anacrónico, ilógico y hasta contraproducente, ahora. La bohemia moderna es mental, interior. Es la desorientación de los espíritus actuales, que ven por un lado libres de optimismo y de fe; y por otro, el vértigo de destrucción de la guerra. Es el momento universal, que se diría que hace flotar a la personalidad humana sobre un mar oscuro en el que ya nos parece divisar costa salvadora y... nada; y en el que nos volvemos indecisos, amorfos, llevados por cien corrientes opuestas; pero en el que sentimos la palpación tumultuosa de algo que se aproxima,

grande, colosal, fraterno. Esta es la única bohemia en que yo creo».

En Montevideo casó con la poetisa Blanca Luz Brum. La ceremonia fué íntima; sólo había dos testigos mujeres: Juana de Ibarbourou, la poetisa uruguaya, y María Blanca Acevedo de Mendilaharsu, esposa del poeta Julio Raúl Mendilaharsu.

SU POESIA

Sería muy a propósito recordar que la poesía es de naturaleza esencialmente connotativa. Este es quizás su más importante elemento. No obstante, poesía sin calidad musical y metro, no es propiamente poesía. Difícil es, a veces, desentrañar el sentido de

una obra poética, aunque no lo es estudiar los problemas de ritmo y de medida. El poeta debe escoger una forma métrica apropiada y guiarse luego, en las inevitables desviaciones de su rígida ejecución, por una delicada sensibilidad del efecto sobre el oído. Esta calidad musical, repetición de sonidos uniformes y armoniosos, sin ninguna referencia al orden peculiar, no puede separarse del significado y la métrica; expresa un tema imaginativo para la vista y el oído. Sin embargo, puede apreciarse al comparar dos poemas, casi sin considerar su interpretación o medidas. La calidad rítmica es el elemento más importante en la poesía de Parra, por ejemplo, en el poema *Canto al Carnaval*:

«Acrobacias bufas... ventriloquía rara,
¡súbita escopeta de aquella nariz!
La lágrima negra de esa blanca cara.
¡Cleopatra sobre un coro de trompetas
saludando a las estrellas y al amor!
¡Timbales! ¡Flautines!
Latones de escándalo... absurdas cornetas.
El aire abre planos y frescos jardines.
¡Locura, alegría, palidez, amor!
Pasa el carro lento de las odaliscas,
la comparsa blanca, la del verde humor,
pasa la comparsa de las Diez Franciscas,
el carro tremendo del Emperador!

En la estrofa anterior predominan los versos dodecasílabos, sistema usado por lo general en el esquema poemático; aunque encontramos también, como es común en el

verso libre, de cinco sílabas, de ocho, o de dieciséis, que acentúan su propiedad musical.

¡Vamos Ana!
¡Dame el brazo Margarita!
¡En esa casa hay un baile que parece la campana
de una locura infinita!
¡Préndete, a mí, Josefina!
¡En mis barbas coloradas llevo el circo del amor!
Yo sé lo que no te ha dicho esa loca serpentina
que en tu moño fué durmiéndose como si fuera una flor.

(Canto al Carnaval)

Parra nos ofrece, además, la exuberancia de adjetivos, y el uso de metáforas que di-

luye en suaves impresiones,

«Las estrellas corren en sus bicicletas
plateadas y azules por el «boulevard»,
saltan, como rosas, tristes morisquetas,
y yo ya estoy loco de nunca alcanzar
la boca fantástica de ese antifaz fino
que toda la noche me hizo palpar».

(Canto al Carnaval)

pero, si consigue resonancia y llega a presentar imágenes, mientras impregna nuestro pensamiento de un cierto sentido melancólico, nos queda la idea de la fuerza rítmica, superior a cualquier otro aspecto de su poesía. —Anastomosis, palabra prestada de las ciencias naturales, quiere decir en poesía la unión de las palabras, su adecuada colocación una al lado de la otra, con

la finalidad de obtener fácil transmisión y la regularidad del aliento. El poema *Canto al Carnaval*, cumple bien en este aspecto, mas hay veces que el poeta, sumergido en la «funambulesca», guiado sólo por su instinto lírico, corre, y uno se pierde en inútil esfuerzo por mantener su paso. Las imágenes caen como la lluvia.

«Y ya la calle está sola... por el suelo hay una máscara perdida...
 ¡Y es tan grave este último payaso que se mete en esa casa
 de una sola ventanita encendida!
 y otra vez el Corso rompe en su camino
 la nube de gritos que es su cascabel.
 ¡Los osos! ¡Las hadas... la reina... el bandido...!
 ¡Son todos los cuentos que a la calle han salido,
 fabulosamente libres de sus casas de papel...!
 Llega la volanta de las colombinas
 —a la rubia de la risa yo le tiro esta flor—
 Se va la volanta de las colombinas.
 ¡Y serenatas de serpentinas
 van llamándola en la calle con sus flautas de color!
 Perdidos, antiguos, plateados, fragantes,
 pedazos de música me dan su temblor.
 —Hay baile en aquellos balcones distantes—
 Y yo sé que es ella la de aquellos guantes
 que tras el cristal da su espalda en una
 disolución de luna
 que sobre el negro corpiño le abre su flor.

(Canto al Carnaval).

Por lo que, desgraciadamente, si se escucha el poema en vez de leerlo, los semitonos líricos sobrepasan las imágenes evocadas, hasta desvanecer el significado de la palabra y reducirlo a una tentativa de percibir calidades tonales.

Con el poema *Loa del Fútbol* podemos ilustrar la diferencia entre Juan Parra y Chocano, dentro del movimiento modernista, o para ser más exactos, post-modernista. Chocano en sus intentos de crear una poesía «mundonovista», buscó inspiración en la historia de América del Sur, y en las tradiciones locales, los conquistadores, los incas, los virreyes, etc.; Parra, poeta más de tendencia simbolista, trató de recordar fielmente sus propias emociones y sentimientos, y

usó temas que no eran tradicionalmente poéticos: el fútbol, la motocicleta. Deseoso de escribir una poesía verdaderamente americana, en el sentido amplio del vocablo, se sirvió de su experiencia diaria, aunque algunas veces, los detalles son extremadamente prosaicos. Y debido, quizás, a una mejor influencia de Whitman, es menos lugareño y más continental que Chocano. Parra no tiene, como el autor de *Alma América*, el sentido de la epopeya, ni es tan expansivo ni sonoro. Tampoco tiene el espíritu tormentoso de éste, pero sí el mismo lirismo, los mismos bellos cuadros, y más, mucho más, su proyección humanitaria. Como Whitman, cantaba «el hombre común» con su trabajo, sus deportes, e inventó nuevos medios para cantarlo mejor.

¡Jugador de blanca y roja camiseta
 que, de pronto, arrebatado,
 zig-zagueo, jubiloso la gran Z
 de un ataque combinado
 junto al otro, que al cruzarse en un paso de emoción
 cae al suelo y, trémulo ¡ay!...
 se levanta otra vez como de una eléctrica impulsión.
 Pero suena el breve pito de un offside
 y de nuevo va rodando la pelota
 que ya traza un arco iris momentáneo sobre el cielo,
 o epiléptica, rebota
 en los pies que hacen con ella como encajes por el suelo.

(Loa del Fútbol)

La única diferencia entre Parra y los poetas estrictamente simbolistas, es que él sintió, en común con Whitman, desprecio por la disciplina artística. Además, Juan Parra tuvo el estímulo incontrolable del verso de varias sílabas, según su propio gusto, que él denominó polirritmo. Con él procuró lograr la fuerza, el llamado «sentido del pueblo», por medio de corrientes universales tratadas con estilo modernista. «Para él todo era digno de exaltarse por el canto. La línea de su sensibilidad no se detuvo en un módulo de arte rígido y unilateral. Por el contrario, su temperamento expansivo y dinámico por un lado y lleno de íntimos recogimientos por otro, necesitaba de las amplias perspectivas de un arte libre, capaz de contener, en varadas formas, las sollicitaciones de una inspiración siempre renovada».

Mas ahora, azul y blanco otro adversario
 se la lleva... se la lleva... se la lleva...
 se la lleva.....
 se emociona allá el golquíper solitario,
 pero surge el back, que al salto que lo
 eleva
 un instante es sobre el sol una escultura
 mientras ya como un cohete volador,
 la pelota que se queda como un astro por
 la altura,
 otra vez cae en el suelo con un ruido de
 tambor.
 Y de nuevo se levanta
 con su eléctrico vaivén...

(Loa del Fútbol)

He aquí tres características de la poesía de Parra: el polirritmo, elemento esencial en su poema, la asociación de imágenes e ideas, que sustituye a la construcción lógica, y el rechazo completo a las formas literarias tradicionales.

«Yo quiero ir por los caminos claros y viriles del mundo; la fe y el esfuerzo», escribió una vez Juan Parra, de ahí su perenne búsqueda de algo, ¿la verdad?, ¿la esperanza?, ¿la originalidad?

El Último Libro de Vallejo

(Viene de la p. 33).

texto— o bien un poema entero: «De puro calor tengo frío» (p. 50-186) que ponen en juego un simbolismo del mismo origen («hermano Envidia... esposa Tumba») aunque la conjunción verbal en el primer verso y la púdica ternura del estribillo («madre alma mía... padre cuerpo mío...») pertenecen propiamente a Vallejo.

En lo que se refiere a la organización de los poemas, en la mayor parte de los casos, nace ella de una urgencia interior—sobre la cual será necesario volver al examinar detenidamente los trozos más característicos; pero no carece de importancia hacer notar ya, que esta organización puede ir más de una vez hasta el recuentro más o menos voluntario de la forma tradicional, o, por lo menos, de estrofas de una regularidad casi completa: «Intensidad de altura» (p. 30-169) es un soneto (de fór-

mula abab—abab—cdc—dcc— en que todos los versos —por lo demás, rimados— pueden reducirse a endecasílabos: la disposición interna de cada cuarteto es muy simple y paralela («Quiero... quiero... No hay... no hay...») y la primera palabra del primer terceto introduce un nuevo movimiento que no termina sino en el último verso del segundo terceto («Vámonos, vámonos»); el poema «Sombrero, abrigo, guantes» es también un soneto, aunque las rimas se alternan según una fórmula menos familiar (abba—baab—ccd—ede) y los versos presenten metros diferentes (once o catorce pies). «Piedra negra sobre piedra blanca» ofrece a su vez la apariencia de un soneto cuyas rimas son reemplazadas por asonancias y cuyo ritmo endecasílabo es interrumpido una vez en el décimo verso sobre un silencio, después de la queja «...le pegaban todos sin que él les haga nada» (4). Este último ejemplo señala bien que Vallejo, aun cuando parece adoptar moldes regulares, conserva con respecto a ellos una libertad análoga a la mani-

festada en algunos poemas de los Heraldos Negros; pero si en 1917 ó 1918 esta libertad era una conquista, por el contrario, la adopción, aun imperfecta y episódica de las formas antiguas, es ahora lo significativo; tanto más, que ella no parece siempre plenamente consciente desde el comienzo del poema: «De puro calor tengo frío» empieza, por ejemplo, con un verso de 9 pies, mientras que a partir de la 2ª estrofa y hasta el fin, se impone la alternación de versos de 5 y 8 pies en el anterior de estrofas idénticas; —en «Hasta el día en que vuelva...» (p. 31-169), poema formado de 3 cuartetos, predomina el endecasílabo; cada cuarteto comienza por una expresión común («Hasta el día en que...») y los versos riman, con excepción del décimo y del duodécimo, que son solamente asonantados; —en «París octubre 1936», se puede descubrir una tentativa trunca de organizaciones estróficas, rimando los versos y teniendo todos —excepto el penúltimo— 11 sílabas. Una tentativa más original aparece con «Panteón» (p. 83-213): las

estrofas tienen allí un número creciente de versos: 2 estrofas de 6 versos, luego 2 de 7 y 1 de 8, y en el interior de cada estrofa 2 versos están constituidos por un solo adverbio de modo (en las estrofas de 6 versos, son el 2° y el 5° —en las de 7 versos, el 2° y el 6° —en las de 8 versos, el 4° y el 7°), en los otros versos domina el ritmo endecasílabo con la introducción de un verso de 7 pies en cada una de las 2 primeras estrofas y de 2 versos de 8 pies en la última estrofa.

Vallejo, además, había visto el provecho que podía obtenerse de la utilización de ciertas estrofas simples en una estética como la suya, hartamente dependiente de los paralelismos, de las oposiciones o de las repeticiones verbales; en el poema: «Confianza en el anteojo, no en el ojo» (p. 10-151), las oposiciones en el interior de cada verso se desarrollan dentro de un marco estrófico que el estribillo no hace sino subrayar (5); —en «la cólera que quiebra al hombre en niños» (p. 98-225), siendo el poema enteramente construido sobre una sola palabra: «cólera»; la estructura idéntica de las estrofas (3 endecasílabos iniciales que comienzan por: «La cólera que quiebra... etc», luego la repetición de la palabra «cólera», precisada por «del pobre», que viene a ser rítmicamente un heptasílabo: «tiene... etc.») acentúa singularmente la simplicidad de la intención.

El ejemplo más perfecto, a la vez de elaboración y de simplicidad en la construcción, se encuentra en el «Redoble fúnebre a los escombros de Durango» (p. 134-269); esta letanía de acento profundamente religioso está constituida por una serie de tercetos de ordenamiento uniforme: «Padre polvo... Dios te salve... Padre polvo...», el tercer verso reproduciendo en parte al 1º, inclusive en ciertas estrofas (la 3a., la 4a., la 7a. y 10a.) reproduciéndolo íntegramente. Esta última característica autoriza aún a separar los 10 tercetos en 2 grupos paralelos de 3 estrofas (la 1a., 2a. y 3a.; la 8a., 9a. y 10a.) separados por un grupo formado de 4 estrofas.

El dolor y la muerte son, como veremos, los dos temas esenciales de P. H. Los poemas que los expresan adquieren a veces una seriedad profunda que rechaza toda obscuridad del lenguaje; se acomodan entonces a la forma de letanía; por ejemplo, esas dos citaciones de vivos y muertos que hace el poeta en textos tan descarnados como: «El momento más grave de mi vida» (p. 103-228) y «La violencia de las horas» (p. 115-239). En otra parte, es la naturaleza obsesivamente de una interrogación, la que determina una serie de dísticos: «Qué me da que azoto con la línea» (p. 85-214), mientras que en cada dístico intervienen algunas de esas parejas de palabras (línea, punto —vivo, muero— ojos, alma— etc.), que a la vez que se atraen, se rechazan a lo largo del libro: la repartición del poema en dísticos implica así, de una manera gráfica, el poner en relieve un procedimiento cuya importancia habremos de señalar cada vez más, en las fuentes mismas de la escritura de Vallejo: «Yuntas» (p. 69-201), por ejemplo, ilustra llanamente esta manera de componer. Además, el dístico y el contraste de dos versos en el interior de cada estrofa, permite al poeta hacerse escuchar de una manera inequívoca e inmediata, cuando trata de justificar la materia de su obra: tenemos, entonces, el poema «Un hombre pasa con un pan al hombro» (p. 65-197) en donde el ritmo general endecasílabo, mantenido constantemente en los segundos versos, es sacrificado en los primeros, cada vez que es

necesario —en la expresión del episodio invocado.

Sin embargo, aparte de los ejemplos precedentes, se tiene que, en general, la forma de los poemas, si es verdad que da la impresión de un todo orgánico, escapa a las leyes elementales y, en cierta manera, exteriores a la repartición estrófica; del movimiento interno de la composición es que surge la unidad y basta por el momento con señalar algunos modos de escribir que ponen inmediatamente en evidencia esta característica. Ya en los detalles, es posible seguir unos esbozos de estructura, —tal figura de estilo, por ejemplo, que reaparece en más de un lugar (expresiones paralelas en las que, sin embargo, se ha invertido el orden de los términos: «cierra su manto (1) mi ventaja suave (2) / mis condiciones (2) cierran sus cajitas (1)» —p. 150— «rematando (1) en horrendos (2) metaloides (3) / y en células (3) orales (2) acabando (1)» —p. 151— «quiere su rojo (1) el mal (2), el bien (2) su rojo (1)» —p. 156). Más a menudo encontramos palabras cuya repetición rige, en forma menos cortada que en Trilce, todo un período en el sinuoso curso.

«Por último sin ese buen aroma sucesivo», leemos en uno de los primeros poemas (p. 9-150) y el final del verso es utilizado, inmediatamente, de la misma manera que un tema con variaciones en música; ya en el segundo verso, que indica a la vez una pausa y una nueva perspectiva, el tema está como fijado sobre un pronombre que lo condensa: «sin él»; luego, en el 3º verso se reinicia sobre una nota nueva; paralelamente, podemos advertir ya la libertad con la que aparece el ritmo del endecasílabo que va a predominar en todo el libro, sin que llegue a esclavizar la materia por expresar. Los recursos que este ritmo presenta son innumerables y en el fragmento precedente encontramos un ejemplo de ello: el verso del comienzo, que señala la intuición primitiva, confiere al endecasílabo una amplitud singular por la agregación de cuatro sílabas iniciales que hacen de este principio al mismo tiempo una conclusión (el verso responde, entonces, a la fórmula: 4 —llsyl) —por el contrario, en los dos versos siguientes, el ritmo mismo, al romperse, indica la detención y el nuevo tiempo, y es necesario reunir los dos versos para formar un solo endecasílabo: 2—9: «sin él / sin su cuociente melancólico».

A algunas páginas de distancia (p. 12-153), otro poema nos proporciona desde el comienzo una aplicación diferente de las posibilidades del endecasílabo: «Al cavilar en la vida, al cavilar / despacio en el esfuerzo del torrente...»; la gravedad de la meditación está marcada aquí con la unidad masiva de los dos versos, (6) lograda por la repetición al final del 1º verso de la expresión: «al cavilar» que, ideológicamente, pertenece al verso siguiente y no puede ser separado de él por ninguna pausa en la dicción. Un poco más allá, es el endecasílabo un momento abandonado; pero encontramos una nueva serie de versos estrechamente unidos para un nuevo efecto, por la repetición de una misma palabra: «envuelto en trapos blancos cae, / cae planetariamente / el clavo hervido en pesadumbre; cae!». Ya el primer «cae», colocado al final del verso, simula gráficamente la idea que debe expresar; pero el retardo introducido en la aparición del sujeto «clavo» por el verso siguiente, el insistente retorno de la palabra «cae», asociada esta vez a un adverbio de modo cuyo sentido tanto como su sonoridad acentúan la tonalidad

grave de la estrofa, instauran en la caída una dimensión universal e infinita; al final del último verso, el tercer «cae», separado y definitivo, retumba sordamente como el eco exterior de un dolor irrestañable.

Busquemos, ahora, otro ejemplo en la composición vecina: «Va corriendo, andante, huyendo» (p. 11-152: es toda la composición la que se desenvuelve según un movimiento único en donde una sola palabra juega a todo lo largo el papel de punto de referencia y de guía: en lugar de una caída larga y lenta, tenemos en este caso una fuga perdida, y corresponde precisamente al verbo «huir» con sus modificaciones gramaticales (Huyendo... huye...) y a los dos verbos paralelos: ir, correr (7), subrayar los diversos pasos de esa fuga, fuga indicada desde el principio por la situación de «huyendo» al extremo de la línea y el corte forzado que separa esta palabra, al mismo tiempo que la une al verso siguiente: «de sus pies...», fuga detenida un instante para precisar una actitud, desde el 3º al 5º verso, luego precipitada en la 2ª estrofa gracias a los cortes particulares del ritmo y a la disposición repetida de «huye» al final de versos cortos que así se enlazan en una sola y larga frase. El empleo de encabalgamientos se prolonga en la 3a. estrofa («huir / de sus pies... parado / de tanto huir»), estrofa más amplia que proyecta la fuga como una amenaza en el futuro y, tropezando con la fatalidad de la palabra misma «huir», la repite como para agotar su idea: «a fin de huir, huir y huir y huir...»; la palabra ha desaparecido de su última estrofa, pero persiste implícita en las exclamaciones sin verbos: «Y ni el árbol... y ni el fierro...», y en la permanencia de la expresión «sus pies», que le fué asociada anteriormente. («...huyendo / de sus pies... huir de sus pies... —Nada sino sus pies...»).

De varios sectores a la vez, se ha reconocido en el último libro de Vallejo, el acento y la voz del Antiguo y del Nuevo Testamento. Es cierto que la organización de los poemas proporciona ya un elemento para una apreciación en este sentido. Hemos indicado algunas piezas cuya forma es tan sencilla como la de un salmo de alabanzas («Padre polvo...»), o como la de una letanía a los muertos («todos han muerto...»). «Nómina de huesos» presenta una simplicidad análoga que puede hacer pensar en algún capítulo del Génesis, el 1º por ejemplo. (Génesis, XVIII—23-33). El verso inicial: «Se pedía a grandes voces...» evoca los alaridos que, en la Biblia, se dirigen hacia Jehová. Luego, después de cada llamamiento, la vuelta de la misma implacable respuesta: «Y esto no fué posible» acentúa más aún, el paralelismo con los versículos del texto santo. En otra parte, la invectiva y la exhortación que se suceden de un extremo a otro del poema, («Ande desnudo, en pelo, el millonario...» (p. 59-193) nos aproximan más bien a los profetas. Y en un número mucho más grande todavía de poemas, la unidad del movimiento —que hemos visto nacer en el párrafo precedente de la complejidad de la organización de las palabras— contribuye, al propio tiempo, a crear la impresión de una meditación religiosa, seria o patética. El estudio en detalle lo mostraré con más evidencia, pero desde ahora conviene advertir que ya el título de los poemas —cuando ellos existen— más de una vez indican bien la intención del poeta de situarse en determinada perspectiva religiosa: tenemos así el empleo de los mismos términos (Pasa a la pág. 63).

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

LETRAS PERUANAS
Apartado 1645 — Lima-Perú

MARIO FLORIAN: *El juglar andinista*. Lima, Ediciones Raíz, 1951.

En este breve poemario Florián casi ha renunciado a matizar sus versos de quechuismos, sin abdicar jamás de su entraña pastoril e indígena. El fruto es agreste, hijo de la naturaleza vuelta humana al permitir el diálogo con el campesino y al cobijarle y castigarle como una amante rústica. Los motivos siguen siendo idénticos, pero el verso se ha castellanizado más bajo el tenue influjo de los poetas del Siglo de Oro español, aunque sometido siempre a la indecifrabable ternura, a la dulce tristeza del indio que ha hecho canción del viejo llanto que no encuentra lágrimas. Poemas hay que alcanzan mayor inspiración y belleza que los de Urpi. Aquél que empieza: "En un asta de color —Se ha herido el viento", está bien elaborado y remata así:

Corred alpacas y kollis,
Corred lagunas a verlo
Harto sangrar. ¡Que se ha he-

[rido
En su dedo fino el viento,
Y también en su tóbillo!
¡Ay, sentimiento!

De igual modo, el viejo tema de la pastora alcanza un sabor indio que sólo pide música de flautas:

La pastora que era estrella
Una luna hace que ha muerto.
¡Por qué preguntáis por ella?

(Yo voy de pena cubierto
Y una elegía muy bella
Va regando todo el huerto
De mi alma que se querella.)

La pastora que era estrella
Una luna hace que ha muerto.

(Desde entonces un desierto
Silencio de ópalo sella
De la majada el concierto
Que se animaba por ella.)

¡Por qué preguntáis por ella?

¡La pastora que era estrella
Una luna hace que ha muerto!

La propia descripción de sí es tierna y contagiosa:

Es una pena la mía:
Pastor andando, pastor
Que modula en su andarilla
No sé qué acento de amor.

Y descende por la cuesta
Y sube por el alcor:
Bufanda al cuello, y al fondo
Del corazón, un amor.

Además, hay formas dialogadas que rompen la monotonía de muchas de Urpi, y a veces hay también cierta protesta de luchador social. Si bien en toda la obra de Florián, en ésta y en aquella, hay cierto enfrascamiento en "canciones" y cierta renuncia a ingresar con frecuencia en el soneto y en el poema libre de vastas proyecciones, son visibles en él una marcada inspiración de la mejor vena y un ejemplar esfuerzo de traducir, muy castizamente, el drama y el infantil divertimento de la raza.

C. E. Z.

CARLOS ROBLES RAZURI: *Breve antología de poetas piuranos*. Piura, Editorial Colegio "San Miguel", 1950.

Muy poco se conoce del aporte que las provincias entregan a la literatura nacional. Se debe ello, en mucho, a la dificultad enorme que significa editar y superarse en ciu-

dades lejanas del centralismo limeño. Por lo mismo, son dignos de estímulo los ensayos antológicos encaminados a recoger la producción dispersa de muchos autores, uniéndolos por lugar de nacimiento y cultivo de género. Un fecundo período de la literatura peruana está polarizado entre el grupo del norte: Trujillo, y los del sur, radicados en Arequipa, Cuzco y Puno. **Colónida** y **Amauta** se alimentaron con la ayuda de los artistas provincianos, razón suficiente para mantener alerta expectación ante cada prueba de inquietud artística fuera de la capital.

La *Breve Antología de Poetas Piuranos* preparada por Robles Razuri, es gesto alentador en un ambiente de tanta indiferencia por estos menesteres. Pero, como todas las colecciones análogas, ésta deja en claro con palabras del autor que "hay algunos nombres que no figuran"; a lo que nosotros agregamos que, también, hay otros que no tienen por qué aparecer. Los veintiocho poetas presentados por el recopilador conforman grupo heterogéneo en cuanto a sensibilidad y conocimiento poéticos. No cabe duda que Carlos Augusto Salaverry continúa siendo la mayor figura literaria de Piura, y el más puro tono romántico peruano. Lástima que se haya escogido, para dar fe de su calidad, poemas de liviano mérito, habiendo podido transcribirse la elegía *Acuérdate de mí*, bien apreciada por don Marcelino Menéndez y Pelayo. Aparte de Salaverry —y sin descuidar a E. López Albújar— casi ningún valor encontramos en los siguientes autores hasta Juan Luis Velásquez quien, radicado desde muchos años en EE. UU. y México, ha enriquecido la ficha bibliográfica iniciada con *Perfil de Frente*, resultando impropios sus poemas seleccionados. Además del anterior, débese considerar a Héctor Manrique que, con *Querellas del Jardín*, introduce a la colección una ternura extraña en los demás componentes de la Antología, denotando presencia de ritmo y temática modernista. Joaquín Ramos R., a la manera, y con modales del gran poeta gitano, y Luis Carnero Checa, con dos sonetos de escasa felicidad, pues le conocemos obra mejor lograda, resaltan por el trato familiar de formas estéticas contemporáneas. De los jóvenes, sólo citamos a Federico Varillas por el esmero cuidadoso de su poesía, elaborada con fino acento simbolista. En *La Llave de la Sangre* y en *Ronda Pluvial*, hay un sutil equilibrio de fondo y forma que redunda en una sensación de levedad, emparentada, y distante, con aquella otra de José María Eguren.

En efecto, esta *Breve Antología*, como lo pensó su recopilador, es elemento necesario para interpretar el movimiento poético del norte peruano. Pese a las deficiencias anotadas, y a vacíos en los que incurren las reseñas biográficas y críticas, estamos ciertos al asegurar que por este camino, a veces dificultoso, conseguiremos una mejor expresión y conocimiento de lo que se escribe en las distintas regiones del país.

A. E.

MARTIANO IBERICO: *La Aparición*. Ensayos sobre el Ser y el Aparecer. Lima, Imprenta Santa María, 1950, 229 p.p. Publicaciones del IV Centenario de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

No pretendo, en estas líneas, reseñar el hermoso libro del Dr. Mariano Iberico —cosa imposible en el breve espacio que dispongo— sino solamente apuntar algunas ideas nacidas o desarrolladas al abrigo de su lectura.

Creo que la obra nos da una visión intuitiva —casi diría poética— del cosmos: fluctúa, en realidad, en-

tre la ciencia y la poesía; este rasgo del contexto nos obliga a meditar. La ciencia —en sentido estricto— tiene marcada inclinación hacia la completa deshumanización del mundo, hacia el despojo del universo de todo elemento personal y antropomórfico; cada progreso teórico de la ciencia natural se caracteriza por la eliminación —piénsese en el concepto de "fuerza"— de alguno de esos elementos, de esas nociones vertidas en la realidad a partir de modelos psíquicos humanos. Ejemplo característico es la idea de justicia cósmica (Dike) que aparece todavía en la filosofía de Parménides (fr. 8, v. 12-15), Heráclito (fr. 94), Anaximandro (Simplicio, *Phys.*, 24, 13) (1) y otros: **Dike** es un ser mítico, antropomórfico que, según Platón (*Leyes*, 715 e) (2) Y Demócrito (*Contra Aristotión*, I. 11) (3), se sienta al lado del trono de Zeus para castigar a los que infringen la ley divina; ella fija los caminos de los astros, detiene al Ser en su inviolable esfera y castiga a los seres por "la culpa y la pena de la injusticia en el orden del tiempo" (4). Este concepto antropomórfico es reemplazado por la impersonal concepción del determinismo de la Naturaleza, en el cual, empero, aún queda un rasgo no científico. Por las razones anteriores, Demócrito es más científico que Aristóteles.

Pero el terreno que gana la ciencia lo pierde la poesía y el que arrebatada ésta lo abandona aquella: ciencia y poesía son como la playa y el mar. La emoción poética —como observa el Dr. Iberico— consiste en vivir como propios estados psíquicos ajenos que son atribuidos a los objetos o en adjudicar a los objetos estados psíquicos nuestros (p. 25). Esto significa que la poesía inyecta en la naturaleza el calor del hombre, a la inversa de la ciencia que hiela el universo. La poesía es conciente de su antropomorfismo, se solaza en las imágenes y la ficticia vida de las cosas.

Entre ciencia y poesía se columpia la visión del mundo que Iberico denomina "metafísica" ¿Qué se entiende aquí por Metafísica? ¿Qué papel le queda a ésta, desheredada por la ciencia y no plenamente adoptada por la poesía? Su intención es de conocimiento (p. 180), trata de "encontrar a través de la aparición el sentido transfenoménico del aparecer y sobre todo exponer el contenido de una visión intuitiva, es decir inmediata de la totalidad oceánica de lo real, sugerir la experiencia de la tensión vital universal entre profundidad (ser) y superficie (aparecer), tensión en que la profundidad es el sentido de la superficie y la superficie el lenguaje y la epifanía de la profundidad" (id.) Por mi parte, creo que el problema de la Metafísica radica en el descubrimiento del límite entre la Naturaleza y el hombre: ver hasta qué punto es humana la Naturaleza y hasta dónde es natural el hombre. Además debe buscar en las cosas y, en general, en el mundo como unidad, su "ser para" el hombre, o sea su particular modo de aparecer a la visión humana. Mas, sería pecado mortal de cualquiera pretendida Metafísica desconocer su verdadero alcance y sus impenetrables límites: la pretensión desmedida suele llevar a ilusorias creencias.

El problema central que aborda el libro del Dr. Iberico está expresado en el subtítulo: "Ensayos sobre el Ser y el Aparecer", en el cual el autor desea que se de el

ENTRE

mayor énfasis posible a la conjunción "y". Es el tema eterno de la filosofía: "Mas de todos modos esto aprenderás, como las cosas que aparecen es necesario que sean, a través de todo todas las cosas penetrando" (Parménides, fr. 1, v. 31 y sig.) (5). Del aparecer al ser (retorno); del ser aparecer (procesión) son los dos caminos del pensamiento. Pero —dice el autor— que tras de considerar la historia de los sistemas filosóficos, se observa que "la especulación filosófica se caracteriza por una desvalorización sistemática del aparecer, principalmente en su manifestación sensible e imaginativa" (p. 8). El esfuerzo del Dr. Iberico se dirige contra aquella injusta actitud, por lo cual él mismo bautiza a su pensamiento como "filosofía de la superficie" (p. 228), sin que esto signifique, por supuesto no debería ni decirse, que sea una filosofía superficial. Brevemente diré —porque no dispongo de espacio para extenderme— que el Dr. Iberico, tras un desarrollo pleno de ideas sugestivas y de metáforas admirables, concluye que "no podemos prescindir ni del ser como fundamento del aparecer, ni del aparecer como revelación del ser" (p. 213). El aparecer es el modo de ser del ser, es el lenguaje con el cual éste se manifiesta. Donde mejor se muestra este interno enlace entre ser y aparecer es en el hombre; el ser del hombre es su aparecer; "la muerte es la desaparición" (p. 164). El Dr. Iberico pinta admirablemente la angustia existencial: "en el espanto —que no es precisamente el miedo— que sobrecoge normalmente el ánimo ante la idea de la muerte, está patente el sobrecogimiento ante la propia desaparición, no sólo en el sentido limitado de desaparecer como cuerpo en el sepulcro, sino y principalmente de desaparecer ante nosotros mismos, como autopresencia, como sentimiento, visión y sensación de la vida" (id.).

Como campo ejemplar de experiencia sobre el aparecer y su conexión de profundidad con el ser, nos propone el autor un estudio del lenguaje y, sobre todo, de la poesía —"fiesta del aparecer"—. Estas páginas, verdaderamente inspiradas, revelan que en el alma del Dr. Iberico comulga el filósofo con el poeta y que "un escrito acerca de la poesía puede ser, a su vez, si está bien logrado, un "objeto poético" o, dicho con expresión que es más de mi gusto, un **incitante poético**.

Largo podría escribirse sobre estos ensayos del maestro peruano, pero como mi intención no ha sido sino explorar algunas de las vetas que ellos contienen, dejo que los lectores prosigan por su cuenta sus labores, mientras que —por mi lado— prosigo las mías.

(1)—Citado por Rodolfo Mondolfo, *El Pensamiento Antiguo*, Buenos Aires, Losada, 1942, t. I, p. 43.

(2) id., p. 23.

(3) id.

(4)—Tr. de Anaximandro, las anteriores, alusiones a Heráclito y Parménides.

(5)—Versión de Walter Peñaloza, Lima, s. e., s. a.

J. T. V.

JOHANNES PFEIFFER: *La Poesía*. México. Breviario del Fondo de Cultura Económica, 1951.

Como muchas otras actividades humanas la poesía muestra en los últimos tiempos una marcha tumul-

LIBROS

tucosa y apasionante. Después de mucho camino, de muchos tropiezos y múltiples huidas, ha ido depurándose, separándose de todo lo que le es ajeno, hasta cumplir la evasión última y definitiva, hasta adentrarse en sí misma. Y paralelamente a este avance suyo se ha producido otro: el de la teoría, el de la ciencia que busca aprehenderla una vez producida, y aún tal vez, facilitar su producción. Desgraciadamente este desarrollo teórico anda desperdigado en distintos trabajos de apreciable y, a veces excesiva densidad. Era necesario un esquema seguro, un mapa claro, que permitiera al neófito aproximarse a las vastas comarcas poéticas y ayudara al iniciado a delimitarlas estrechamente. Tal necesidad ha sido llenada por el Fondo de Cultura Económica en uno de sus breviaros: **La Poesía**, de Johannes Pfeiffer.

El autor divide su pequeño tratado en tres partes. La primera encaminada a encontrar en qué consiste la poesía. La segunda a valorar el fenómeno poético, a observar cómo se realiza y se revela. Y la tercera busca la esencia de la poesía, su íntimo y cabal significado.

La primera parte tiene por título Captación. Busca efectivamente captar, coger aquello que constituye lo poético. Trata pues, de la palabra. La poesía consiste en palabras. Las palabras son la materia de la poesía. Pero ellas mismas son una materia extensa, pueden ser observadas desde diversos aspectos. Poseen una materia física, exterior, el sonido y una materia interior, mental, el significado. Pueden ser vehículo de deseos, de pensamientos, de sentimientos. ¿Qué parte, qué aspecto de las palabras es el que ingresa en la poesía? En realidad todos. La poesía absorbe el universo de la palabra para crear su propio universo. Un universo cerrado en el que forma y fondo se hallan profunda, inseparablemente unidos. La poesía no es sólo lo que ella designa, lo que ella significa, es también el cómo lo designa y significa. No importa sólo la materia sino también la forma en que esa materia es enunciada, participada. La palabra en cuanto sonido va a crear la atmósfera en la cual se desenvuelve un determinado estado de ánimo; el ritmo, la melodía, preparan, permiten al espíritu la captación de determinadas vivencias. La palabra como significado va a dar a la poesía su contenido de imágenes. Imágenes no traducibles en forma alguna, no permanecidas, no quietas ni plásticas. Imágenes móviles que acaecen, que suceden de cierta manera y no de otra. Por eso la lírica es la forma más alta, más pura de poesía. Porque es la que se aleja más de los objetos exteriores, la que mejor realiza la absorción del contenido por la forma. En ella se da el apogeo del estilo.

La segunda parte trata de la valoración, y esta es la palabra titular, de la poesía. Pfeiffer refiere la poesía a tres parejas de conceptos: auténtico-inauténtico, original, plasmado-meramente hablado. Así la poesía puede ser algo vivo, sentido, logro de una vivencia íntima, o algo simplemente escrito, visto desde fuera, no realmente vivido. O puede ser valorada según los conceptos poéticos

sean originales, propios del poeta, o sean frases prestadas, etiquetas en uso, materiales inútiles. Y puede también observarse que la poesía está efectivamente realizada como tal, o que está meramente constituida por palabras, por relleno verbal sin trascendencia. Pfeiffer advierte que en la valoración de la poesía no hay reglas rígidas, tiene que ser repetida distintamente ante cada poesía por cada lector. Es una cuestión de sensibilidad, cambiante y revisable. Pero la forma en que son manejados los diversos ejemplos incluidos en el texto es una muestra excelente de análisis que sirve, sin duda, para aguzar la sensibilidad del lector.

La tercera y última parte del librito integra la poesía en un plano superior al estrictamente estético. La hace ser luminosa concentración del ser, elevada forma de existir. Ahonda la interpretación de lo poético hasta las raíces más humanas donde se mezclan verdad y belleza, gozo sensitivo y razonadora reflexión. Y ciertamente la poesía no es simple juego ni divagación pura e inconsistente. La poesía es el territorio donde la vida humana busca perpetuarse y explicarse.

En resumen este pequeño tratado es interesante y valioso. La correcta edición hace más agradable su lectura, y la traductora, Margit Frenk Alatorre, ha tenido el buen criterio de incluir en el texto ejemplos de autores de nuestra lengua, tarea difícil puesto que es realizada exteriormente al pensamiento del autor, pero que cumplida con bastante acierto facilita la comprensión del libro.

W. D.

JUAN JOSE ARREOLA. **Varia Invención**, México, Tezontle, 1949.

El cuento en Latinoamérica ha sido desplazado en determinados períodos por la novela, y en otros por la narración llana. Desde aquella, más inclinada al relatar monótono, aunque envuelta en la pasión del cronista, hasta la presumida y fácil ironía del autor de costumbres. Relegamiento de lo imaginario que don Pedro Henríquez Ureña relacionó con la legislación de Indias, y que Luis A. Sánchez explica por la fantasía aplicada y vivida, de quienes pudieron escribir, tornada así en impedimento literario.

Pese a lo dicho, la cuentística de América hispana es suficientemente abundante para admitir que el hemisferio revela en ella esa fisonomía peculiar del modo nuestro, que también ha influido en la estructura misma del cuento latinoamericano. Pues, por la aparente —y sólo aparente— menor dificultad que exige la construcción de un cuento, por la facilidad con que la sátira puede amoldarse a su limitación, el trajinar doméstico, individual y colectivo, resiente a cada paso la finalidad natural de la obra literaria. Los cuentos latinoamericanos, abordados en mucho por comodidad, y el destinado a revista más que otros, se caracterizan por su notoria imperfección sustantiva y formal; deficiencias que a veces, las menos, contribuyen a relieves condiciones del autor.

Precisado el cuento americano por alguno de sus rasgos, el primordial quizás, tócanos distinguir lo más interesante y personal de **Varia Invención**. Antonio Castro Leal en un breve ensayo sobre la evolución literaria de su país definía sus características modernas por el pro-

pósito de alcanzar mayor dominio técnico y una conciencia de la nacionalidad muy acentuada. La colección de Arreola exhibe, junto a la prueba de sus cuentos más logrados, escritos con conocimiento de los atributos que perfeccionan al relato, sano criterio al no extraviarse por erróneos conceptos de nacionalidad, que identifican ésta con un folklore artificial o la desdibujan ante el cuadro criollista. Aficiones a las que se hallan proclives numerosos escritores en Méjico y Perú, por el apego a lo tradicional que en ocasiones les ha valido sensación novedosa, de muy buen grado aceptada en París. Entendemos que el enunciado de Castro Leal, valedero para la literatura de todos nuestros países, es cierto en Arreola no por el trato de tópicos desvaídos, sino por las expresiones concretas de personajes, asuntos y hábitos que se encuentran combinados en esa otra combinación que es el hombre americano. Sólo así pueden coexistir los actores de El Cuervero con el tropical Insumiso, el rostro campesino del marido de Paulina, el Cura, Virginia, Baltazar Gerard, Gilberto y Teresa, habitantes sencillos de cualquier aldea nuestra, de una vieja ciudad, o de una isla desierta. Pero a este cosmopolitismo temático en el que entendemos mérito, y por las circunstancias originalidad, es menester agregar este otro, sentido de la acción. No lo domina, verdad, en todos los relatos del libro, y en algunos —Hizo el Bien mientras vivió, El Faro— se extrema la disminución del movimiento semejando bocetos novelescos, confusión que disipa Interview al probar la capacidad del autor para conseguir plasticidad y ligereza. A quien dudara de esas dos páginas, ningún recelo quedaría después de leer Un pacto con el Diablo, igualmente ágil, sugerente, y con idéntica naturalidad en la expresión.

Además, en los cuentos comentados persiste un sentido poético que culmina la acuciosidad de Arreola al no permitir desaliño en su obra; no poesía superficial de retórica cursi, más bien lo suyo es visión poética pese a los impulsos que, de cuando en tanto, lo hacen sacudir cierta teoría o citar algún nombre científico, sin que por ello extrañemos su amaneramiento grato para narrar, pues leyendo la obra parecemos escucharla contada por el propio autor, primera persona en cada una de sus páginas. Ellas revelan las cualidades de Juan José Arreola para el difícil dominio del cuento, y dejan entrever la posibilidad de obra más asentada, por la superación indudable que se advierte, incluso, entre diversos cuentos de este libro.

A. E.

MIRO QUESADA, FRANCISCO. **Ensayos I (Ontología)**. Publicación del Cuarto Centenario de la Universidad Mayor de San Marcos. Biblioteca de la Sociedad Peruana de Filosofía. Colección "Plena Luz, Pleno Ser". Imprenta Santa María. Lima, 1951.

El ensayo, género cultivado preferentemente en nuestro siglo, constituye una saludable antídoto contra el dogmatismo o la ambición desmesurada de logro definitivo. F. M. Q. ha desarrollado dentro de su cauce verdaderos estudios sobre Sartre, Zubiri, Hartmann y Whitehead. Lo cual indica, en cierto sentido, que el contenido de su libro sobrepasa la breve pretensión del

epígrafe. Sin embargo, en otro sentido, F. M. Q. intenta en su libro **ensayo** de interpretación de la ontología contemporánea y del cual los desarrollos diversos sobre los autores mencionados no son sino, por vía de aplicación concreta, ilustraciones de lo que certeramente distingue entre ontologías categoriales y ontologías existenciales. De ahí la unidad del libro, cuya preocupación latente —y aquí está el ensayo— es acercarse al estudio de dos tipos de ontología: aquella que parte del existir humano y le aplica en su dilucidación categorías **ad hoc** exclusivas (existenciales) y aquella otra que nivela la totalidad de los entes —incluido el hombre— por categorías homogéneas. Es ensayo de un estudio de la Ontología según dos tipos de **categorización**. La unidad de la obra a través de los desarrollos diversos queda, pues, afirmada en este sentido, y también su índole de ensayo. Su título y subtítulo están justificados. Dos ejemplos de ontología existencial son los capítulos sobre Sartre y Zubiri, y de ontología categorial el de Whitehead-Hartmann.

El estudio sobre Sartre, versión impresa de una conferencia brillante, además de una introducción informada y amena, representa una actitud clara contra el snobismo de desdeñar a Sartre. No faltan en nuestro ambiente quienes esgrimen contra Sartre argumentos interjectivos de rechazo, basados en la premisa, evidente a los simples, del ademán doctoral y suficiente. Otros, a quienes de Sartre sólo les llegó cuchicheo de pornografía, ignoran también su importancia filosófica. El estudio de F. M. Q. no puede ser más oportuno. Trae un enfoque de conjunto de la filosofía existencial, en el cual no falta, en pormenor, el hilo que conecta a los diversos pensadores existencialistas. Releva de modo especial los análisis sartreanos del "pour-autrui".

"Zubiri y el sentido existencial de Dios" bien puede ser como le llama su autor en el prólogo una obra de divulgación a juzgar por su claridad, lo que no es poca cosa ateniéndonos a la dificultad de lectura del estilo conciso y "casi telegráfico" del genial pensador español. Trae un pequeño preámbulo en el que trata de agruparse a los filósofos en dos conjuntos: "filósofos rigurosos" y "filósofos místicos". Es evidente que la denominación última no corresponde exactamente al sentido usual, aunque lo incluye, y se aproxima a un sentido etimológico. En realidad corresponden a una distinción entre la actitud teórica y la actitud religiosa. Todo ello como aproximación a la síntesis que representa Zubiri. F. M. Q. concentra su atención en la "religación", sin duda uno de los aspectos más interesantes de la investigación, vastísima y rigurosa, de Zubiri. Trae un análisis certero sobre la desustanciación del ser del hombre. Enfoca con fidelidad y precisión las cogitaciones zubirianas; asunto sumamente difícil por el laconismo y exactitud con que la expresión verbal de Zubiri ataja cualquier desarrollo interpretativo libre. No es raro, entonces, que encontremos dos deslices: 1) que Zubiri pretenda "cimentar con su teoría de la religación las bases de una nueva teología"; 2) que Dios como fundamento y sustento del ser humano sea objeto de "experiencia religiosa" (pág. 93). Zubiri no sólo no pretende cimentar una nueva teología (en el texto no hay siquiera la menor alusión a ello) sino que

el sentido mismo de la "religación" desaloja la posibilidad de considerarla el fundamento de cualquier teología (y menos de una "nueva"). Sólo es el "ámbito de la deidad" no el fundamento de un ulterior intento de conocerla (teología). Fundamento de la Teología es la Revelación: frente a ella el intelecto sólo pretende verter la sustancia revelada en vasos conceptuales cristalinos, en la medida de lo posible. Precisamente lo que la "religación" significa es el planteamiento filosófico del problema de Dios, nada más. En cuanto a lo de "experiencia religiosa" el texto de Zubiri es enfática y excepcionalmente explícito en que "no se trata tampoco de una experiencia de Dios" (Zubiri, **En torno al problema de Dios**, pág. 379). Llamábamos a estos "equivocos" del estudio de F. M. Q. deslices. Lo son porque disuenan dentro del contexto claro y certero. Lo advertimos para cumplir la finalidad de la nota bibliográfica: orientar al lector.

El capítulo "Hartmann y Whitehead" nos trae en primer término una distinción entre las ontologías categoriales y las ontologías existenciales. De intento el capítulo versa sobre las formas comunes de la ontología categorial mas no consideradas en abstracto sino referidas a dos manifestaciones concretas históricas: la metafísica de Hartmann y el pensamiento de Whitehead. En este capítulo hallamos el ensayo germinal de un análisis fundamental de la Ontología, a que más arriba aludíamos.

"Conocimiento de las categorías y ontología de lo real" se titula el cuarto y último capítulo. Como el propio autor lo anuncia contrasta en estilo, conciso, apretado y técnico, con los anteriores. Enumera los supuestos de la ontología tradicional en proposiciones tan breves y ricas en contenido como cápsulas. Ello no impide claridad y precisión. Señala dos dificultades que de ellos se derivan: 1) el apriorismo ha llevado a la sorpresa de conclusiones contradictorias; 2) es inaplicable la tabla de categorías durante un lapso de más de cinco

tradicional (sustancia, causalidad, espacio, tiempo) al ámbito de la física actual. La ontología tradicional de lo real es apriorista. De allí se derivan las dificultades apuntadas. F. M. Q. opone a ella una ontología de lo real no apriorista sino "explicativa". Sus caracteres son: a) no pretender a priori la captación universal y necesaria de lo real; b) conocimiento "meramente hipotético" de la realidad; c) posibilidad de determinación de la realidad por categorías; d) "el criterio de verdad del conocimiento categorial se halla en su poder explicativo y en la verificación empírica de sus secuencias deductivas". Como puede verse la conjunción entre categoría y realidad constituye en la ontología explicativa la forma por la cual la categoría no determina a la realidad sino la ilumina racionalmente, la muestra al intelecto, la explica. Esa es su función y límite. A pesar de que enfáticamente F. M. Q. insiste en referir la ontología explicativa al exclusivo ámbito de lo real, esta determinación envuelve niveles distintos de realidad que exigen "categorizaciones" ad-hoc. Lo que intencionadamente quiere ser estricto resulta en verdad bastante amplio. Más aun cuando existe el peligro —sutilmente presentado por el propio autor— de ampliar el rango de categorías de lo real aquellas propias de un nivel preciso de la realidad (fiscalismo, por ejemplo). Por lo demás F. M. Q. no ha señalado cuáles son las categorías (posiblemente no es pertinente en la brevedad del capítulo) sino únicamente los rasgos generales de ellas distintos a los de la ontología tradicional.

L. H. C.

CENTRO DE COLABORACION PEDAGOGICA PROVINCIAL DEL MAGISTERIO PRIMARIO DE LA PROV. DE PARINACOCAS: **Monografía de la Provincia de Parinacochas**. Lima, Tip. Peruana, 1950-51. 2 vols. Labor de 120 maestros de las Escuelas Fiscales de Parinacochas,

años, financiada con sus propios recursos económicos, acaba de salir a la circulación la Monografía de la Provincia de Parinacochas, editada en dos tomos de más de mil páginas cada uno.

En sus capítulos, llenos de fe y pasión por los destinos mejores de esa circunscripción territorial, van sucediéndose su historia y su geografía en sus diversos aspectos, su desenvolvimiento cultural, su folklore, la labor pedagógica de los maestros y, en fin, sus proyectos para el porvenir. Allí aflora un Parinacochas poco o nada conocido, descubierto como por la reja del labrador en tierra virgen.

Cabe subrayar los valiosos aportes de esta obra monográfica a las distintas ramas del saber. Así tenemos en su capítulo de historia, documentos inéditos que tienen centenares de años, sacados desempolvando viejos archivos, principalmente del Virreinato. En su Geografía se mencionan los nombres de casi todos los lugares; de todos ríos, lagos y fuentes; de su fauna y de su flora; de su minería y de las modificaciones de la naturaleza por la mano del hombre. En su vida cultural ha tenido un gran desarrollo el periodismo, habiendo sido Parinacochas el gonfalonero de la prensa ayacuchana. En su capítulo folklórico hay como un descubrimiento de un Perú nuevo; sus cuentos, leyendas y tradiciones nos ponen en contacto con la Naturaleza y en todo Parinacochas sale a flor de tierra un Perú profundo todavía no conocido. Sus canciones se han publicado en su idioma original, el quechua, traducido al castellano y, para los estudiosos, la música correspondiente. La labor pedagógica no es más que la experiencia de los maestros en el niño parinacochano con planteamientos para la solución de tan delicado problema. Y por último, en su capítulo de proyectos, se encuentran los numerosos estudios para la creación del nuevo departamento de Los Andes, vieja aspiración de varias provincias del sur.

Labor silenciosa y fecunda la de los maestros de Parinacochas, digna de ser imitada y continuada en el país. Cuando salgan de todas las provincias peruanas, obras monográficas, como la que nos ocupa, llegaremos al conocimiento del Perú en sus múltiples aspectos y, conociéndolos más de cerca podremos resolver los numerosos problemas pendientes de solución.

La Monografía de Parinacochas ha sido impresa en los Talleres de la Tipografía Peruana S. A. en una bien cuidada edición.

HUANAY, JULIAN. **El retoño**, novela. Lima, Imp. Cóndor. 1950.

Al cabo de mucho tiempo y de contadas novelas "costumbristas" publicadas en nuestro país, aparece esta primera obra de Julián Huanay, que, si no fuera por cierta orientación romántica al presentar sus cuadros, muy bien podría catalogarse dentro del "realismo social". Su intención es clara: describir con lenguaje directo y no decantado, las peripecias de gentes peruanas nacidas en la sierra y sometidas, por su carencia de fortuna, a padecer males que juzgamos increíbles por cercanos. Sin embargo, el objeto de la novela de Huanay no es la vida indígena ni la tozudez de las provincias, sino el surgimiento de una clase proletaria en nuestro incipiente industrialismo. Al autor, chofer por muchos años en las calles de Lima —y símbolo de muchos peruanos para quie-

nes el ser chofer es la más fuerte esperanza de librarse de otras más negras limitaciones—, no se le puede exigir una severa formación literaria, ni criticar su simpleza romántica al describir con propósitos de despertar la solidaridad y la protesta. Su obra tiene todas las imperfecciones del novicio, pero, si dentro de la tamaña mediocridad de muchos de nuestros cuentistas sale mejor, no es únicamente por su parquedad y por haber vivido sus propios temas, sino porque lleva a la literatura el trajín de una clase peruana que no había recibido hasta hoy la atención que merece a raudales.

C. E. Z.

LUIS ANTONIO EGUIGUREN. **La Universidad en el siglo XVI**. Tomo I de la **Historia de la Universidad**. Volumen I. Lima, Imp. Santa María, Lima, 1951. 630 pp. (77 láminas), 26 x 18 cms.

La Universidad Nacional Mayor de San Marcos acaba de editar el volumen I de la Universidad en el siglo XVI, escrito por el Dr. Luis Antonio Eguiguren, libro que consta de 91 Capítulos.

Este trabajo es parte de lo que corresponde a una historia integral de San Marcos que escriben el Dr. Eguiguren y los Dres. Ella Temple, Daniel Valcárcel, Gustavo Pons, Juan B. Lastres y Alberto Tauro quienes redactan sendos tomos. (El Dr. Lastres ha publicado los tres volúmenes que le correspondían acerca del estado de la Medicina y las Ciencias durante la época autóctona, y sobre los estudios antedichos en la Universidad colonial y republicana).

La obra del Dr. Eguiguren acerca del siglo XVI tiene su precedente tanto en **Alma Mater** (Lima, 1939), cuanto en el **Diccionario de la Universidad** tomos I y II (Lima, 1940 y 1949 del mismo autor), con otros aportes nuevos que la complementan. En la parte gráfica las láminas IX y X se refieren al texto literal de la Real Cédula de fundación de la Universidad, fechada en Valladolid el 12 de Mayo de 1551, original existente en el Archivo de Indias.

D. V.

Anales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (2ª época) N° 1, Lima 1949 (70 pp.); N° 2, Lima I-III-1950 (159 pp.); N° 3, Lima IV-IX-1950 (272 pp., y LXV pp.); N° 4, X-XII-1950 (441 pp., y XXXIX pp.).

La Universidad de San Marcos durante la segunda mitad del siglo XIX comenzó a publicar una revista general de la Universidad, que bajo el nombre de **Anales** salió desde 1862 hasta 1906. En este año comenzó a editarse la **Revista Universitaria** hasta 1939. Entre los años 1930 y 1932 se publicó el **Boletín Universitario**. Desde 1946 hasta 1948 fué publicado un nuevo **Boletín Universitario**. Finalmente en 1949 comenzó a editarse los **Anales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos**, publicación que cuenta actualmente con cuatro números.

Además de documentos y noticias generales de la Universidad, se han publicado las actas del Juramento de la independencia por la Universidad y por el Protomedicato en 1821 (N° 1, pp. 7-14), documentos sobre Rodríguez de Mendoza (N° 2, pp. 12-25), el libro 16º de Grados de Bachiller en Cánones (siglo XVIII (Nos. 2, pp. 82-149, N° 3, pp. I-LXV; N° 4, pp. XXXIX); lo referente al Recibimiento de San

NOVEDADES

LAS GRANDES NOVELAS DE NUESTRA EPOCA

ALBERTO MORAVIA: La romana	S/.	32.40
JEAN-PAUL SARTRE: La muerte en el alma	"	32.40
JEAN-PAUL SARTRE: La suerte está echada, En engranaje	"	25.20
MARC ALDANOV: Santa Elena, pequeña isla. La décima sinfonía	"	18.00
ARTURO BAREA: La forja de un rebelde	"	30.00
CRISTAL DEL TIEMPO		
JEAN-PAUL SARTRE: ¿Qué es la literatura?	"	27.00
T E A T R O		
ARTHUR MILLER: Teatro (La muerte de un viajante. Todos eran mis hijos)	"	23.40
POETAS DE ESPAÑA Y AMERICA		
JUANA DE IBARBOUROU: Perdida	"	18.00
MARGARITA ABELLA CAPRILE: Lo miré con lágrimas	"	18.00
NOVELISTAS DE ESPAÑA Y AMERICA		
PABLO ROJAS PAZ: Los cocheros de San Blas	"	23.40
MIGUEL ANGEL ASTURIAS: Viento fuerte	"	23.40
ANTONIO ARRAIZ: El mar es como un potro, (Dámaso Velásquez)	"	27.00
JOSE FELIX DE LA FUENTE: Evaristo Buendía	"	21.60



Editorial Losada S. A.

HUANCAVELICA 238 —o— TELEFONO: 39398

APARTADO 472 — LIMA

Banco Internacional del Perú

Establecido en 1897

CAPITAL Y RESERVAS..... S/. 43'494,416.00

Toda clase de operaciones
bancarias

OFICINA PRINCIPAL:

Plaza de La Merced — Jirón de la Unión

LIMA

SUCURSALES :

Arequipa,	Chiclayo,	Miraflores,
Callao,	Chimbote,	Pacasmayo,
Cañete,	Chincha,	Piura,
Casma,	Huacho,	Sullana,
Cuzco,	Huancayo,	Talara,
Chepén,	Ica,	Trujillo.

Nicolini Hermanos S. A.

AV. REPUBLICA ARGENTINA 261

L I M A

FIDEOS "NICOLINI"
HARINA "SOL"

HIDRANDINA

ENERGIA HIDRO-ELECTRICA ANDINA S. A. NUEVA
CENTRAL HIDRO-ELECTRICA "JUAN CAROSIO-
MOYOPAMPA" 90.000 HP.

Proyecto y Supervigilancia Técnica MOTOR COLUMBUS Baden-
Aargau, Suiza — Ing. Pablo Boner.

El sábado 21 de Julio fué puesto en marcha por el Ministro de
Fomento y Obras Públicas, Teniente Coronel JOSE DEL C.
CABREJO, el Primer Grupo de 30,000 H. P. de esta nueva Central

La inauguración de todo el conjunto de las Obras de la Central
tendrá lugar en el próximo mes de Octubre, al terminarse el mon-
taje y ponerse en marcha el SEGUNDO GRUPO también de 30,000
H. P. y al concluirse el decorado de la fachada del Edificio de la
Casa de Máquinas.

CARACTERISTICAS DE CADA GRUPO TURBO-GENERADOR

Cada Grupo está constituido por un ALTERNADOR TRIFASICO, a
eje horizontal, acoplado con DOS TURBINAS tipo PELTON, suminis-
tradas por la Casa BELL, Suiza.

Las ruedas de cada Turbina reciben dos chorros de la Tubería de
presión respectiva.

Cada una de las Tuberías de presión —suministradas y colocadas en
obra por la Casa BUSH de Basilea, Suiza—, mide 850 metros de largo y
sus segmentos están soldados eléctricamente. OCHO ANCLAJES sujetan
las Tuberías a la roca granítica del Cerro y en cada uno de ellos está
instalada una JUNTA DE DILATACION.

El diámetro de cada Tubo mide metros 1.25 en la conexión con la
Cámara de Carga a (metros 1365 sobre el nivel del mar, en la cumbre
del Cerro de Moyopampa), mientras al extremo, en la bifurcación de co-
nexión a las Turbinas respectivas, el diámetro se reduce a metros 1.065—
Espesor de los Tubos m/m. 10 en la Taza y m/m. 27 al otro extremo.

EL DESNIVEL VERTICAL —quiere decir la caída bruta— es de
metros 477 y el caudal para cada Tubería es de litros/segundo 5.350. Los
GENERADORES —proporcionados por la Firma BROWN BOVERI CO.,
Baden Aargau, Suiza—, tienen las siguientes características:

POTENCIA: 30,000 KWA — TENSION NOMINAL: 10,000 Voltios.

FRECUENCIA: 60 Ciclos.

ENFRIAMIENTO: a circulación de aire en circuito cerrado.

A cada unidad generadora corresponde un EQUIPO DE TRANSFOR-
MACION DE 10,000/64,000 Voltios constituido por TRES TRANSFORMA-
DORES MONOFASICOS de 10,000 KWA cada uno.

La transmisión al Tablero General de Sta. Rosa en Lima se realiza
tanto con la Línea a 60,000 Voltios de la Central «JUAN CAROSIO —
CALLAHUANCA» —con la que ya se han ejecutado las conexiones— co-
mo con una nueva Línea, a la misma tensión, de 50 Kilómetros de largo.

Maderera Comercial S. A.

Oficinas y Ventas: Jirón Cañete 118

Aserradero:

Calle Ecuador, Teléfono 42050

11a. cuadra de la Avenida

República Argentina

OFRECE:

PINO OREGON.— CEDRO Y ROBLE DE
NICARAGUA.— CEDRO DE IQUITOS.—
CAOBA.— ULCUMANO.— ROBLE ECUA-
TORIANO.— ROBLE NACIONAL.— LA-
GARTO.— CAÑAS DE GUAYAQUIL.— MA-
DERA EN PLANCHAS DE OKUME Y
ARAUCARIA

SECCION CARPINTERIA

MUEBLES.— PUERTAS Y VENTANAS

C. T. C. ELECTRO PERUANA

LIMA

Plateros de San Pedro 149

Teléf. 33-549 - 33928

REPRESENTANTES EXCLUSIVOS DE:

Pirelli S. A. - Milano (Italia)

Brown Boveri & Cía - Baden (Suiza)

ofrece a precios sin competencia
sus afamados productos

B E N C A

Cía. de Importaciones S. A.

IMPORTACION
DE ARTICULOS
DE CONSTRUCCION

JIRON CAÑETE 118

TEL. 11696

BRUSHITO

**PIDA
"CRUSH"**

Tome

Crush
MARCA REGISTRADA

Es Deliciosa

Crush
Marca Registrada

*INSISTA EN ESTA
BOTELLA CARACTERISTICA*

C O I N S A

Compañía Comercial Internacional
S. A.

Representantes exclusivos en el Perú de

CLORAMIN: para Leucemias
GATROSMINAL: Cardiotónico - Sedativo
ADONIPAN: Diurético - Cardiotónico
BELLAPAN: Espamolítico - Antivagal
STROFOPAN: Cardioquinético

ESPECIALIDADES MEDICINALES DE CALIDAD

Av. Wilson 1082, 7º piso

L I M A - P E R U

Martín en 1822 (Nº 3, pp. 170-181), un documento inédito sobre Rectores de San Marcos del historiógrafo Torres Saldamando (Nº 4, pp. 343-353) y una Estadística de San Marcos durante 1950 (Nº 4, pp. 284-417).

D. V.

Libro 16º de Grados de Bachiller en Cánones, (1753-1759). Pub. por Daniel Valcárcel. Publicaciones del IV Centenario de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, C. I. P., 173 p.p. p.p.

Precedida de una explicación-introductoria, el doctor Valcárcel, catedrático de Historia del Perú de la Universidad de San Marcos y Director de su Archivo Central "Domingo Angulo", ha publicado el Libro 16º de Grados de Bachiller en Cánones, manuscrito inédito del citado Archivo, que consta de 41 expedientes.

El Libro es una contribución al conocimiento directo de las fuentes para la historia de la Universidad, donde puede saberse lo concerniente a los trámites para un grado menor universitario. En primer término presentaba el candidato una solicitud para que se le recibiese información sobre los cursos aprobados. Luego, previo traslado de la Universidad, adjuntaba las certificaciones de cada uno de los catedráticos. Enseguida, el solicitante elevaba nuevo escrito pidiendo se le admitiera al grado. Y, finalmente, después del acto académico se sentaba la respectiva Acta, en cuyo texto aparecen los nombres del Rector de la Universidad, el Presidente del Jurado (a veces él mismo daba el grado, otras veces lo otorgaba un doctor distinto) y tres testigos. Un índice de nombres facilita el manejo del impreso universitario correspondiente al siglo XVIII.

A. H. R.

MORTON DAUWEN ZABEL: **Historia de la literatura Norteamericana.** Ed. Losada. Buenos Aires, 1950.

Este avisado y minucioso autor que ve en la expresión de veras "artística" lo mejor de la producción literaria —y es por ello, más bien, purista—, nos trae el mismo tradicional método de anteriores libros de crítica, esto es, el de explicar el proceso literario de un país por su propia historia nacional, por la sucesión y mutua influencia de las "generaciones", y por un profundo conocimiento biográfico y valorativo de sus más distinguidos representantes. Sin embargo, utiliza un ameno sistema de contrapunto de biografías y de escuelas, donde, por ejemplo, tras de citar a los precursores puritanos Cotton Mather el crudelísimo juez de hechiceros, y Jonathan Edwards, el pastor eloquente, coteja a Franklin (el de "la razón liberal y el realismo práctico") con aquéllos; a Franklin con su antípoda Poe, a Washington Irving con Fenimore Cooper, a quien Balzac saludara como "el Walter Scott americano"; coteja a Emerson, el profeta "rechazador de todo lo que es y buscador de no se sabe qué", con su seguidor Thoreau y con Hawthorne, místico y fatalista en su concepción del hombre; al oscuro y épico Melville con el magnífico Whitman, y a éste con la sensitiva Emily Dickinson; establece el divorcio entre el refinado Henry James y el pueblerino y jocoso Twain, acertando al afirmar que la literatura norteamericana,

que empezara siendo una sucesión de relatos escritos para Europa y con moldes europeos, adquirió más tarde aquella doble condición de moralista y de ganada por la crítica social, para finalmente devenir el camino de un arte a veces "puro", pero que, en líneas generales, ha sido siempre de naturaleza acusadamente social, esto es, anhelosa de nuevas y más progresistas formas de convivencia.

Los capítulos sobre la época contemporánea, sobre el desarrollo último de su poesía y de su teatro, y aquél sobre la técnica novelística norteamericana, a más de ser enojosos, reconocen defectos en quienes, a pesar de ser brillantes, los tienen, en mayor o menor grado. Reprocha, entre los novelistas, a Lewis por su enfascamiento en la crítica social, a Dos Passos por su rutinarismo y por no haber alcanzado los últimos brotes de su propio método; a Hemingway por su renuncia al espíritu de sus primeros libros. También el sol se levanta y **Adiós a las armas**; a Saroyan por su sentimentalismo y calidad de fácil fantaseador; a Steinbeck por la pérdida de aquel brillante dramatismo de **Viñas de Ira**; a Faulkner, finalmente, por su terquedad

Las Ediciones de EMECE

La etapa difícil por la cual está pasando la industria gráfica del continente ha alcanzado también a la República Argentina imponiendo a esta editorial bonaerense inevitables limitaciones en el cumplimiento de su plan de publicaciones. Afortunadamente estas restricciones, forzadas por las circunstancias, no han afectado el ritmo de las más importantes y mejor logradas colecciones de Emecé. En efecto en los últimos meses sus principales bibliotecas se han enriquecido con valiosas obras, entre las cuales se destacan algunas de excepcionales méritos literarios o científicos, que no han hecho sino afianzar el sólido prestigio de la editorial.

En la colección "Grandes Novelistas" tres nuevas firmas —las de **Guido Piovene**, **Camilo José Cela** y **Alberto Moravia**— han sido agregadas, a este plantel de autores en el que figuran Albert Camus, Franz Kafka, William Faulkner, Jules Romain, Henry James, etc. Del primero se ha publicado **Piedad contra Piedad**, una de sus obras mejor logradas; novela en la que la habilidad del narrador se ensambla certemente con el fino análisis del psicológico y con las ponderadas reflexiones del moralista.

Del joven escritor gallego se ha editado **La Colmena**, libro que por la originalidad de su técnica y por la destreza en la pintura del mundo que presenta, constituye una de las mejores novelas españolas de los últimos tiempos.

Agostino, de Alberto Moravia, es el otro título que se ha incorporado a esta Biblioteca de Emecé. En esta obra, considerada como una de las más representativas creaciones de la moderna literatura italiana, están presentes las dos preocupaciones esenciales del autor: el tema de la indiferencia, permanente o accidental, en la vida y el problema del despertar de la adolescencia. Sobre estos dos motivos que constituyen casi el leit motiv de la producción del famoso novelista italiano, se desarrolla la interesante novela de Moravia.

También **Graham Green** ha sido incorporado a la lista de los Grandes Novelistas seleccionados por Emecé. De este autor se ha publica-

do una colección de cuentos reunidos bajo el título del primero de ellos **A través del Puente**.

Otra colección de cuentos publicada por esta editorial es la de **William Faulkner** que ha aparecido con el título de **Gambito de Caballo**. Esta serie de narraciones revela otra faceta de la personalidad interesante y vigorosa del reputado escritor norteamericano: su habilidad en el arte de urdir relatos que, por su técnica y características, podrían calificarse de policiales. Igualmente se ha editado en la misma Biblioteca la segunda tirada de **El Castillo** de Kafka, libro que, junto con su **América** y **El Proceso** se considera uno de los mejores frutos de la etapa decisiva de producción del gran escritor checo. Empero el mayor de los éxitos de la serie "Grandes Novelistas" continúa siendo **La hora veinticinco**, la dramática novela del rumano **Virgil Gheorghiu** que, batiendo records de venta, ha alcanzado en menos de un año los honores de la séptima edición y una tirada total que se acerca a los cien mil ejemplares.

C. E. Z.

En la colección "Novelistas Argentinos Contemporáneos" otra novela ha recibido la más favorable acogida del público y el aplauso de la crítica, logrando la cuarta reimpresión en un lapso muy corto. Es esta **El último perro** de **Guillermo House**. Con ella su autor ha alcanzado el más codiciado galardón literario argentino: el premio Nacional de Literatura, así como el honor de ser considerado digno émulo del creador de **Don Segundo Sombra**.

En la misma colección ha aparecido también, hace algunos meses, **El viento sobre el río** de **Josefina Cuz**.

Para la "Selección Emecé de obras Contemporáneas" se ha publicado **Ciudadela** de **Antoine de Saint Exupéry**, libro que se ha querido comparar con **Los cuadernos de Malte Laurids Brigge** de Rilke o con **Los Siete Pilares de la Sabiduría** de T. E. Lawrence y en el cual la delicada sensibilidad del malogrado escritor francés y su

profundo ideario filosófico encuentran su mejor expresión.

De esta biblioteca se han reeditado en los últimos meses **El alma de la mujer** (3ª ed.), de Gina Lombroso, la tragicómica historia **El padre de la novia** de Edward Stréeter (2ª ed.) y el excelente manual de literatura hispanoamericana de Arturo Torres-Rioseco: **La gran literatura Iberoamericana** (2ª ed.)

En la serie "Grandes Ensayistas", después de **Chesterton**, **maestro de ceremonias**, por G. K. Chesterton y **Wladimir Weidlé**, aparecidos a fines del año pasado, no se ha publicado sino la tercera edición de **Las Cruzadas** de Hilaire Belloc y la segunda tirada del **Ensayo de sobre el destino actual de las letras y las artes**, de Weidlé, y se anuncia **El perfil de la cordura** de Chesterton.

Dos nuevos **Cuadernos de la Quimera** han aparecido en los últimos tiempos. Son **El ventisquero** de Juan de Goyonarte y **La cuarta Memoria** de Marta Mosquera. Además se han reeditado el **Viajero sobre la tierra**, de Julien Green; **El velo Negro**, de Charles Dickens y el original **Informe para una Academia** de Franz Kafka.

La colección en la que se ha publicado el mayor número de títulos nuevos y se ha registrado más reimpresiones es la del "Séptimo Círculo". Sus directores —**Jorge Luis Borges** y **Adolfo Bioy Casares**— manteniendo el criterio de rígida selección gracias al cual han podido formar la mejor biblioteca de novelas policiales editadas en español, han incorporado a la ya larga lista de los maestros del misterio y del suspenso una media docena de títulos que han recibido favorable acogida por el creciente número de amantes de este género literario que en los últimos años ha alcanzado un auge excepcional. Las obras recientemente publicadas en esta serie son: **Adios al Crimen**, por Donald Anderson; el volumen en el que se han reunido **El Tercer Hombre** y **El ídolo caído** de Graham Greene; **Medida para la muerte** de Clifford Witting; **Una infortunada más**, de Edgard Lustgarten; **Mis Mujeres Muertas** de Carter Dickson; **La cabeza del viajero**, del poeta inglés —conocido entre los aficionados a este género de lecturas con el seudónimo de Nicholas Blake— **Cecil Day Lewis**; **El misterio de Edwin Drood**, obra póstuma de Charles Dickens, con la que el gran escritor inglés ha dado a las letras policiales una de las novelas más interesantes y mejor escritas; y finalmente **Huésped para la muerte**, de Cyril Hare, un eminente abogado británico que alterna las actuaciones judiciales con creación de relatos de misterio.

También se han reeditado recientemente **El Ministerio de medio de Graham Greene** (3ª ed.); **La sede de la soberbia** (2ª ed.) y **El ocho de Espadas** (2ª ed.) de John Dickson Carr; **Hasta que la muerte nos separe** (2ª ed.) del mismo autor; **Los toneles de la Muerte** y **La Bestia debe morir** (3ª ed.) de Nicholas Blake; **Enigma para demonios** de Patriek Quentin; **Jaque Mate al asesino** de E. C. R. Lorae.

La colección "Sophia" se ha enriquecido con **La naturaleza de Dios** que es la continuación de la obra **Dieu, son existence et sa nature**, de R. Garrigou-Lagrange; y con el

valioso estudio del eminente filósofo alemán Ernst Cassirer, sobre el tema Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento.

De la colección "Síntesis de cultura" que se inaugurara el año pasado con el libro de Busaniche sobre San Martín vivo; se han publicado La edad del mito de Thomas Bulfinch; Short Stories for everybody, seleccionados por Roberto F. Raufet; y La Ciudad Antigua de Fustel de Coulanges. El libro de Bulfinch — muy difundido entre estudiantes y estudiosos de habla inglesa — es un excelente manual de mitología grecolatina. Los dieciséis relatos seleccionados entre los mejores de los grandes narradores británicos y americanos (Oscar Wilde, Mark Twain, R. L. Stevenson, W. Irving, etc.) ofrecen al estudiante de idioma inglés un eficaz medio para poner en práctica sus conocimientos a la vez que un sugestivo estímulo para emprender la lectura de otros textos. Es

Ultimas Ediciones Francesas

BERTAUT JULES. París a travers les Ages. París, Hachette, 1951.

Este libro presenta particular interés por celebrarse el bimilenario de París. Jule Bertaut ha tenido la excelente idea de relatar la historia de Francia en función de los cambios que ella ha causado en el decorado y costumbres de París. Nos ofrece, por tanto, un album de imágenes muy bien ligadas entre sí, de las cuales, las más antiguas evocan las chozas de la pequeña isla y las aldeas del valle pantanoso, mientras que las más recientes se refieren a la guerra de 1914-1918. De todo ello resulta que París ha sido, al menos durante quinientos años, la capital de Europa. M. Bertaut, con abigarrada erudición, hace de cronista de todas las clases sociales y de todos los barrios: en su libro se encuentran tan bien narradas las etapas de la gastronomía, como las del teatro, la vida popular así como la mundana, los bailes, deportes, motines y revoluciones; las tabernas, los cafés y las tiendas. Con este libro, erudito y encantador, se poseerá un verdadero resumen de historia social.

GUITTON JEAN. Le travail intellectuel. París, Aubier, 1951.

El filósofo Guitton ha reunido en este libro "Consejos para quienes estudian y para los que escriben": es decir que, como profesor se dirige a sus alumnos, y en condición de escritor a sus colegas. El aporta, de buena fe, el testimonio de la experiencia recogida al ejercer su profesión pedagógica en la enseñanza secundaria, en la superior y también en un campo de oficiales prisioneros. Los consejos que da son, al mismo tiempo, técnicos y espirituales. Se puede encontrar en la citada obra fórmulas para redactar fichas, clasificar legajos, llevar un diario íntimo, notables ideas sobre el ritmo que debe observarse en el trabajo intelectual, y sobre la pereza y el agotamiento; así como también indicaciones precisas sobre el método seguido por algunos maestros de la pluma y sobre la génesis misma de la creación. Jean Guitton, que cita a muchos de los grandes escritores antiguos y modernos, no ha podido dejar de hacer, ante todo, un trabajo original: lo que se encuentra principalmente en esta obra es su prolongada meditación personal, y

innecesaria cualquier referencia a la obra de Fustel de Coulanges.

Finalmente Emecé ha publicado hace pocas semanas el primer volumen del Estudio de la Historia del eminente historiador británico Arnold Toynbee. En este tomo el autor bosqueja el plan de su magistral trabajo, que proyecta escribir en trece tomos, de los cuales hasta la fecha ha dado a la imprenta — en el idioma original — tan solo seis. Los temas de gran trascendencia que aborda en el primer volumen son: La relatividad del pensamiento histórico; El campo del estudio histórico; El estudio comparativo de las civilizaciones; El problema de las génesis de las civilizaciones; Las causas de las génesis de las civilizaciones; la naturaleza de las génesis.

La traducción de este tomo ha estado a cargo de Jaime Perriau, quien gracias a su versación en la materia tratada por Toynbee, ha realizado un trabajo de méritos poco comunes.

su "moral literaria": más que en el arte de escribir, él inicia en el arte de pensar bien, aún cuando el autor proclame el parentesco, la identidad de ambas disciplinas.

GUTH PAUL. Quarante contre un. París, Denoel, 1951.

El espiritual reporter de "Figaro" publica una nueva serie de entrevistas a "monstruos consagrados" de la literatura, del cinema y del teatro. Estos nuevos "Cuarenta", sobre quienes se coloca el reflector de una actualidad con frecuencia caprichosa y efímera, no son todos parisienses ni franceses. Figuran entre ellos, dos Passos, Guido Piovene, C. Malaparte. En conjunto, el autor pretende reanudar la tradición de los famosos: "Una hora con..." del recordado Frédéric Lefevre. Sin embargo Guth ha adoptado una forma más ligera y menos didáctica. En resumen: el libro es muy entretenido, cargado de sutiles ironías, pero más que consultarle como un prontuario, se le hojeará como un album pintoresco. En este libro, donde los artículos picantes de cada capítulo constituyen de por sí acertijos, el autor ha acumulado gran cantidad de documentos útiles para los analistas de mañana, y para los eruditos de pasado mañana.

MAURIAU FRANCOIS. Le Sagouin. París, Plon, 1951.

Después de largo tiempo en que el autor de "Nudo de víboras" y "Genitrix", requerido por el teatro, parecía haber descuidado la novela, vuelve a ella con una obra áspere y profunda, "Le Sagouin", donde, en los estrechos límites de un largo relato ha sabido insertar todas las proyecciones de una novela. Se trata, una vez más, de una de esas tragedias familiares que pone en escena Francois Mauriac, y que se desenvuelve en el ambiente de una familia bordelesa. Es la historia lastimosa de un niño, fruto de una unión mal combinada, que no debería haber nacido. El atroz drama se desarrolla sin estrépito, entre personas con labios apretados, pero los golpes se suceden, y bajo cada una de las palabras de los breves diálogos se entrevén odios reconcentrados y venenos destilados durante semanas enteras de silencio. Es un libro inolvidable.

HISTORIA

- GARCILASO DE LA VEGA, INCA. Relación de la descendencia de Garcilaso de Vargas (1596). Reproducción facsimilar del manuscrito original, con un prólogo, por Raúl Porras Barrenechea. Lima, Ediciones del Instituto de Historia, 1951.
- HILL, ROSCOE R. American Missions in European Archives. México, D. F. Gráfica Panamericana. S. de R. L., 1951.
- MARIATEGUI OLIVA RICARDO. Catedral de Puno. Lima, Publicaciones del Instituto de Investigaciones de Arte Peruano y Americano. 1951.
- PORRAS BARRENECHEA, RAUL. El Inca Garcilaso de la Vega, Garcilaso en Montilla, la familia de San Francisco Solano, un documento cervantino. Conferencia pronunciada por el Excmo. Sr. D. ... en el Teatro Garnelo, de Montilla. Montilla, Imp y Lit. Jerez Industrial, 1950.
- SANTO TOMAS, DOMINGO DE Gramática o Arte de la Lengua general de los indios de los reynos del Perú por el maestro Fray ... Edición facsimilar publicada, con un prólogo, por Raúl Porras Barrenechea. Lima, Edición del Instituto de Historia. 1951.
- TAVARA SANTIAGO. Historia de los Partidos. Edición y notas de Jorge Basadre y Félix Denegri Luna. Lima, Editorial Huascarán, 1951.
- VALCARCEL LUIS E. Cuzco. Fourth edition. Published by The Banco de Crédito del Perú. Lima, Imprenta Santa María 1951.

LITERATURA

- AGUIRRE LAVAYEN, JOAQUIN. Más allá del horizonte, (Novela histórica), La Paz, Editorial Don Bosco, 1951. Contiene: La Conquista del Imperio Incaico — El Descubrimiento del Río Amazonas. (autor boliviano)
- FUSCH DE LEGUIA, LUCILA. Novelas Cortas. Lima, Tipografía Peruana S. A. 1951.
- GALARRETA GONZALEZ, JULIO. El Perú en Abelardo Gamarra, Lima, Ediciones Trilce, 1951.
- PEREZ OCAMPO GUSTAVO. Cuaderno de la Soledad Inmortal — Poemas — Cuzco Empresa Editorial Cuzco S. A., "El Comercio", 1951.
- TORRES ASURZA, ANGELA. Dolor Secreto. Conmovedor drama inspirado en la quiebra moral de la sociedad de nuestros tiempos, en cuatro actos. Lima, Tipografía El Lucero, 1951.

EDUCACION — CIENCIAS

- BELTRAN ARBIZU, PROSPERO. Nuestro Programa Escolar y las Unidades de Trabajo, por ... Lima, Imprenta "El Cóndor", 1951.
- BEPROCAL FALCONI, VIRGILIO. Docimología. Pruebas objetivas, mediciones mentales, estadística educacional — Primera parte. Lima, Imprenta "El Sol". 1951.
- CARNEGIE INSTITUTION OF WASHINGTON. Magnetic results from Huancayo Observatory, Peru. Department of Terrestrial Magnetism Carnegie Institution of Washington January 1945 — June 1947. Instituto Geofísico de Huancayo July-December 1947, by P. G. Ledig, A. A. Giesecke jr., W. C. Parkinson, W. E. Scott, Ella Ealsam. Washington, 1951.
- JUDSON, LYMAN and ELLEN JUDSON. Lets go to Peru. Illustrated with 52 original photographs and 24 maps and sketches by the authors. New York, Harper & Brother Publishers, 1951.
- Les Amitiés belgo-peruviennes. Association sans but lucratif - Bruxelles Constitution - Bruxelles, Moniteur Belge, 1951.
- MONGE, CARLOS. La Universidad y la Ciencia. Discurso Académico. Lima, Editora Médica Peruana S. A., 1951.
- Monografía de la provincia de Parínicochas. Lima, Tipografía Peruana S. A. 1951.

LEGISLACION Y ESTUDIOS JURIDICOS

BREÑA PACHECO, LEONOR y NELSON CACERES A. Legislación de Yanaconaje — Contiene todas las leyes,

- reglamentos y ejecutorias supremas hasta la fecha. Recopiladas y concordadas. Lima — Editorial "Jolay" — 1951.
- CUADROS E., RAUL. Los Derechos de la Mujer. Arequipa. Escuela Tipográfica Salesiana, 1951.
- DELGADO, PEDRO GENARO. Formulario, Manual y Reglamento de Jueces de Paz. Novena edición. Lima, Imprenta "El Cóndor", 1951.
- GARCIA CALDERON K., MANUEL. La Capacidad cambiaria en el Derecho Internacional Privado (Estudio comparativo de las legislaciones americanas). Lima, Librería e Imprenta Gil, S. A., 1951.
- PERU. MINISTERIO DE FOMENTO Y OBRAS PUBLICAS. Reglamento del Código de Minería. Edición oficial. Lima, Imprenta Torres Aguirre S. A., 1951.
- PERU. Presupuesto General para el año 1951. Lima, Talleres Tipográficos "Fatima", 1951.
- PERU. SUPERINTENDENCIA DE CONTRIBUCIONES. Ley 8896. Fondo de Empleados. Reglamento para el servicio de asistencia médica, quirúrgica, hospitalaria y de aborros. Lima, Librería e Imprenta Gil S. A., 1951.
- VIGIL, MANUEL A. Legislación del Trabajo. Metodización de las normas y jurisprudencia vigentes sobre trabajo y previsión social, anotada, concordada, y clasificada por material, a manera de código. Lima. Imprenta Torres Aguirre, S. A. 1951.

ULTIMAS NOVEDADES

- KARL JASPERS: Psicología General.
- WILLIAM STERN: Psicología General.
- SIGMUND FREUD: Obras Completas, encuadernadas en piel.
- ERNST CASSIRER: Individuo y Cosmos en la Filosofía del Renacimiento.
- BURCKARDT: Historia de la Cultura Griega
- JOSE GAOS: Introducción a El Ser y el Tiempo de Martín Heidegger.
- MARTIN HEIDEGGER: El Ser y el tiempo.
- ALFONS DOPPSCH: Fundamentos Económicos y la Cultura Europea.

Solicite informes sobre ventas a plazos llenando el siguiente cupón:

Nombre

.....

Dirección

.....

CREDITOS MEJIA BACA

Azángaro 712 — LIMA-PERU Tel. 37067

Algo sobre la Reforma...

(Viene de la pág. 39)

bramiento de estos catedráticos hasta la dación de la nueva ley de enseñanza; y prorrogó el año universitario hasta el 28 de febrero de 1920.

La ley 4002 provocó la protesta de los catedráticos de la Facultad de Medicina. Surgió así la ley 4004, de 14 de Octubre, más realista y conciliadora, que entregó la restauración de la docencia universitaria a la misma Universidad. Dispuso la ley 4004 que las cátedras vacantes por tachas justas de los alumnos serían provistas en un plazo de ocho días en Lima y de treinta en las Universidades menores. Habría intervención de los alumnos en el Consejo Universitario, a través de los delegados que debían ser elegidos en primera votación por cuatro quintas partes de los sufragios; y, en caso de no alcanzarlos, hasta por mayoría simple en tercera votación. El Consejo Universitario elegiría por mayoría a los catedráticos mencionados. Nadie podría reunir dos cátedras. Quedaron suprimidos los adjuntos. Fué establecida la jubilación forzosa de los catedráticos de setenta años de edad. El Gobierno quedó autorizado para modificar el proyecto de la ley de enseñanza preparada por una comisión especial nombrada años atrás por la ley 2690 y que ya había sido entregado con fecha 10 de Setiembre. En la elección efectuada a principios de Noviembre de 1919, obtuvieron la mayoría de los votos para ser detegados de los estudiantes en el Consejo Universitario los doctores Carlos Enrique Paz Soldán y José Antonio Encinas.

A la distancia de treinta años, medito en la reforma de 1919, reducida a un ideal de mejoramiento en la enseñanza y me pregunto cuánto hemos avanzado para convertir ese ideal en una realidad.

Sigue entre nosotros el problema de la aparición, el desarrollo y el mantenimiento de las vocaciones docentes como un fenómeno personal, espontáneo, del azar.

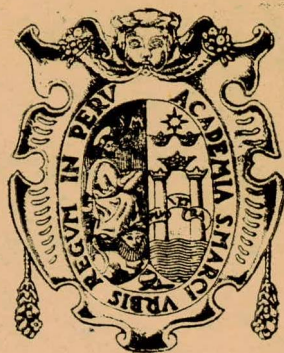
Nosotros procedimos como si los grandes especialistas en las disciplinas universitarias, premiados, por añadidura, del don y de la experiencia pedagógicas, estuviesen impedidos de divulgar sus conocimientos por una conspiración de ancianos. El mal fundamental era otro: la Universidad carecía de una maquinaria adecuada para la formación continua y sistemática de nuevos especialistas y para ayudarlos a perseverar y profundizar en ese camino. Si estos especialistas existían para algunas asignaturas era por acción aislada, heroica o feliz. Nosotros hicimos la vivisección de la docencia universitaria en un esfuerzo de objetividad estricta, sin interferencias políticas (en Letras, por ejemplo, si Pérez era un dirigente civilista, en cambio Flores tenía estrecha amistad

con el leguismo y para Jorge Guillermo Leguía, presidente del Comité de Reforma, tacharlo implicó un drama familiar). La tácita presunción era que en todas esas asignaturas existía por algún milagroso truco (ya que la Universidad, tan censurada, no podría haberlos engendrado) un grupo de jóvenes expertos. Ni siquiera fuimos a una especie de catastro de la intelectualidad nacional para averiguar, al margen de las tachas, cuáles eran los grandes valores privados de la cátedra. Ocurría, por ejemplo, que un hombre tan eminente como Riva-Agüero no la tenía porque la única en su especialidad entonces existente, se hallaba a cargo del doctor Wiese, tan respetado por los alumnos; pero podía ocurrir, al mismo tiempo, que no existieran Riva-Agüeros en la calle para todas las asignaturas tachadas y más tarde declaradas vacantes en las Facultades de Letras, Jurisprudencia, Ciencias Políticas, Medicina, Ciencias, etc.

Nuestra terapéutica se redujo, pues, a la tacha y a la cátedra libre. Lo que había que procurar, en cambio, era la oportunidad de que los especialistas se formaran en el futuro ayudándolos, estimulándolos, protegiéndolos a través de un conjunto sistemático de clases de especialización y de seminarios, de un régimen adecuado para la preparación de tesis, de una profusión de becas y bolsas de viaje. A esto había que agregar en algunos casos la importación de talentos para disciplinas entre nosotros no bien desarrolladas. Nuestra reacción contra el empirismo dominante era sana y generosa; pero más allá de la algarada, de la ley y del decreto inmediatos, nacidos tal vez por razones circunstanciales, yacían necesidades intocadas de técnica, de método, de profesionalización científica.

José Carlos Mariátegui en sus «Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana» da a entender que a la oligarquía dominante no le convenía la modernización de la Universidad. No parece muy consistente esta tesis, ya que si la Universidad hubiera producido no sólo mejores profesionales sino también mejores graduados en las Facultades de cultura general o de ciencias, esas clases dirigentes habrían sido favorecidas. Lo que pasó, probablemente, fué que hubo insalvables limitaciones de dinero y de equipo, de espacio, de técnica y de ambiente; así como, en los dirigentes de la Universidad, salvo algunas brillantes excepciones, falta de espíritu de creación y de concepción del futuro.

La primera necesidad, ignorada por los reformistas de 1919 y por muchos profesionales en el análisis del problema universitario, era de carácter material. La Universidad necesitaba rentas adecuadas y permanentes, no para malversarlas en actos suntuarios, o en menudos sueldos burocráticos, sino para invertirlos austeramente, con toda clase de garantías, en aulas, bibliotecas, salas de investigación, labo-



EL CONGRESO DE PERUANISTAS

Pocas veces se ha reunido en Lima un número tan nutrido y selecto de investigadores y estudiosos nacionales y extranjeros de la realidad peruana como el que ha convocado el 1er. Congreso Internacional de Peruanistas.

La sola presencia en nuestra Universidad Mayor de San Marcos de personalidades tan ilustres como Marcel Bataillon, Paul Rivet, Wendell Bennett, Herman Trimbom, Juan Larrea, Louis Baudin, Guillermo Feliú Cruz, José de la Torre y del Cerro, Ricardo Latham, Guillermo Díaz Plaja, Jesús Lara, Claudio Sánchez Albornoz, Guillermo Céspedes, y tantos otros, confería al certamen —convocado por el Instituto de Historia de San Marcos, por iniciativa de la Sociedad Peruana de Historia— la más alta calidad científica. Los claustros de la universidad han vivido días de febril actividad en los que se ha visto trabajar a todos los delegados identificados por una profunda preocupación por los problemas del Perú —historia, arqueología, etnología, arte, folklore, literatura, lingüística— preocupación que ha trascendido fervorosamente al alumnado universitario que ha concurrido con interés creciente a los trabajos de comisión y a las sesiones plenarias en el Salón General de la Facultad de Letras. El Presidente del Congreso, doctor Raúl Porras puede sentirse ufano del éxito y trascendencia que ha tenido el Congreso Internacional de Peruanistas por la presencia de tan calificados investigadores, por la calidad y número de los trabajos presentados —que es de esperar vean pronto la luz dentro de las Actas del Congreso— y, además, por la fuerza incitadora y suscitadora que ha tenido para despertar y acendrar la auténtica preocupación por el Perú, que no es la de la retórica fácil y circunstancial sino la que nace del cotidiano y silencioso trabajo sobre los diversos aspectos de nuestra realidad con el deseo de iluminar las raíces de nuestro ser y de nuestro destino.



ratorios, museos, «auditoriums», equipo, instrumental; para invertirlos también en becas, bolsas de viaje y pensiones para alumnos, o graduados, sobresalientes y pobres y en contratos para especialistas diversos; y para tener, por último, un comienzo de residencias y comedores estudiantiles y de servicios asistenciales para estudiantes y empleados.

Y no se diga que todo eso era utópico en países como el nuestro, pues, precisamente en esos años se aceleró en el Perú un proceso de crecimiento material que dió lugar a un sorprendente desarrollo de la ciudad de Lima, sede de la Universidad, con el aparecer casi súbito de barrios enteros.

Con Bandera de Francia...

(Viene de la pág. 37.)

yo lo que es núcleo y lo que es periferia? ¿Será Racine mi punto de apoyo? Demasiado escueto, árido. ¿Acudiré a Molière? Tendría que ser espectador de la última representación de *El enfermo imaginario*, última y definitiva —verdaderamente definitiva—. ¿Tal vez Bossuet, estilista? Al pensar en el obispo de Meaux, pensaría, necesariamente, en el arzobispo duque de Cambrai y en la larga y penosa contienda de los dos prelados. ¿Elegiré a Montaigne? Posiblemente; pero hay dos Montaignes: el constreñido por Gide y el atusado por el canónigo Musart (y permitido por el obispo de Châlons); más seguro estaré con este

último, más libre de zozobras, más confiado. En realidad, no es preciso apelar al otro Montaigne. ¿Estribaré en Pascal? No en mis días; tedría que estar viendo cómo Pascal martillea a Montaigne, y cómo luego Pascal es martilleado por Voltaire. En un square meditaré unas páginas del Montaigne achedado, cribado; en uno de los dos squares de San Germán de los Prados, o en el Cluny, o en el de Carpeaux, en la orilla derecha, detrás del cementerio de Montmartre, a cuyo square, si se entra por la calle de Marcadet, ha de bajarse por una escalerita. Con Bandera de Francia, si algo significa es la continuidad en la simpatía, en el interés, en el afán por Francia. Cada cual elige sus amigos. Mi constante deseo es no perder la ecuanimidad: París, con la concordancia de sus contradicciones, de sus oposiciones, me estimula. Y ése es el espíritu de un Montaigne atusado o sin atusar.

Sociedad Mercantil
Internacional S. A.

SOMERIN

Importación - Exportación

ANTONIO MIRO QUESADA 266

LIMA

PERU

DESDE 1889...

el

BANCO DE CREDITO DEL PERU

Coopera al progreso
económico del País

Capital y Reservas: S/. 88'271,227.93

C O S M A N A

OFRECE

BALANZAS AUTOMATICAS

Marca "Montaña"

de Fabricación Española

Para:

Bodegas

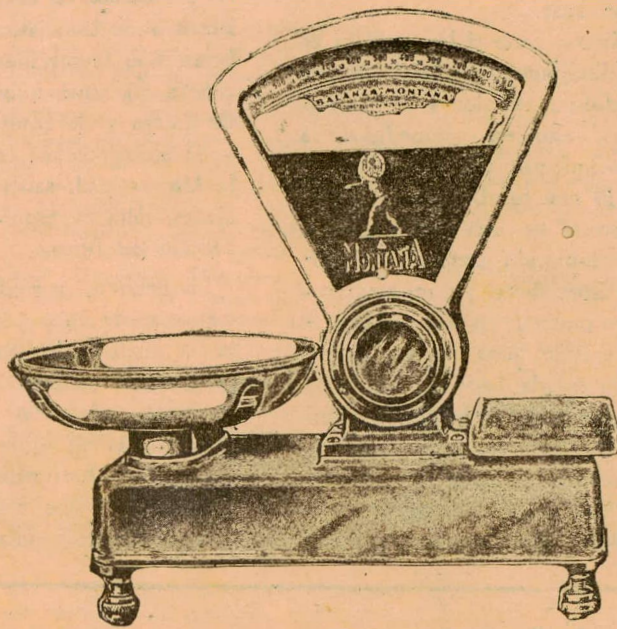
e

Industrias

Un modelo para cada especialidad

Pídanos una demostración de su exactitud

PRECIOS SIN COMPETENCIA



Corporación Comercial Sudamericana S. A.
"Edificio Cosmana"

Av. 28 de Julio Esq. Petit Thouars

Cas.: 505

Telf.: 41660

minos del vocabulario eclesiástico: «Epístola a los transeúntes, Pequeño responso a un héroe de la República, Sermón sobre la muerte, Redoble fúnebre a los escombros de Durango o, en forma más precisa todavía, esa «Salutación angélica» que es dedicada al «bolchevique» y, son sentido distinto, la transposición —sobre la cual será necesario volver— de las palabras evangélicas: *España, aparta de mí este cáliz*. En otros casos, la relación, para ser más flexible, no está menos marcada: «El alma que sufrió de ser su cuerpo, Panteón, Marcha nupcial, el Libro de la Naturaleza», y el título «Nómina de huesos» puede evocar la visión de las osamentas que Ezequiel refiere en el capítulo 37 de su profecía.

Los recuerdos bíblicos eran bastante numerosos en *Los Heraldos Negros*, pero allí pertenecían al arsenal de los símbolos del modernismo, particularmente a la visión místico-erótica que Vallejo conocía a través de Darío, Herrera y Reissig y de los modelos franceses; en *Trilce*, en donde precisamente el autor se había desembarazado lo más posible del legado cultural, la Biblia no tenía ya ningún papel (salvo en algunas raras excepciones: *Tr.* XXIV p. e., pero hemos visto justamente que ésta era una de las piezas menos originales). La reaparición de la Biblia en el último libro no tiene nada que ver, evidentemente, con la utilización hecha de ella en las primeras obras; no se trata de adoptar un simbolismo estético, simbolismo que, por otra parte, comenzaba a pasar de moda ya en 1918, sino que —mucho más profundamente y al término de un mortal dolor—, se trata de reencontrar el tono, la inspiración misma de las grandes voces bíblicas y de hacerlas escuchar en el marco de una experiencia que no reniega nada de su originalidad.

A través de los tercetos del «Redoble fúnebre...» (p. 194-269) ya citado, vemos por ejemplo cómo son transformados y renovados los elementos cristianos a los que el poeta recurre: de la visión de los escombros de Durango es aislada, antes de toda evocación, la materia del poema «el polvo», cuya significación universal es la que sólo se retiene inmediatamente. («Hombre, recuerda que eres polvo y en polvo te convertirás»). Durango se convierte en la España entera de la misma manera como España testifica por el mundo; «Padre polvo que asciendes del alma» — «Padre polvo» naciendo directamente del «Padre nuestro» se introduce ya como una oración; inmediatamente el «Dios te salve», tomado esta vez de la Salutación angélica, orienta hacia una oración de súplica, y la línea entera: «Dios te salve, libere y corone» prepara la forma de una letanía, precisando simultáneamente la identificación del «polvo» con una criatura privilegiada del mundo de las almas. A partir de este momento, las fórmulas mismas del Pater —sugeridas desde el comienzo— van a volver («padre polvo que estás en los cielos... Dios te salve del mal para siempre... padre polvo español, padre nuestro»), entremezcladas con fórmulas de letanía (pensamos en las letanías a la realidad material del «polvo» («compuesto de hierro... que subes del fuego... que avientan los bárbaros» — «bisnietos del humo... sandalia del faria... sudario del pueblo» — «en que acaban los justos... que creces en palmas»); la última estrofa confiere su sentido al poema, el sentido de un llamado y de una esperanza pa-

radójica hacia una causa cuya pujanza futura reside, precisamente, en lo que en el presente es la causa de los humillados y de los vencidos, la causa de las ruinas y del polvo que asciende de las ruinas. El cielo no ha creado la tierra como en la oración ortodoxa, sino que es la tierra la que asciende al cielo y lo llama.

Vemos ya que si el vocabulario cristiano encuentra un lugar en la poesía de Vallejo, no es según una perspectiva tradicional sino por una necesidad muy personal, desde que la tortura, la miseria y la muerte se instalan definitivamente en el cuerpo del poeta y —lo que viene a ser lo mismo— en su visión de los hombres a su alrededor: el lenguaje, que de ordinario designa a la divinidad, realiza aquí, en primer lugar (8), una función propiamente humana; la Trinidad p. e. es idéntificada en la tierra en la confrontación emocionante de un hombre, de una mujer y de un niño, inseparables del reino aun más humilde de los animales o de las cosas («*apto para marchar de dos a dos con los goznes de los cofres... el derecho animal de la pareja...*»): «Yo tengo mucho gusto de ver así al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo, cortados los emblemas e insignias de sus cargos». (p. 107-231), escribe Vallejo como la conclusión de un poema en prosa que evoca un encuentro semejante; y en el trozo: «Un hombre está mirando a una mujer» (p. 47-183), es una análoga ternura la que inspira al poeta la visión a través del hombre y la mujer, del niño que va a nacer de ellos; es así como se «ejecuta el cantar de los cantares» en la sola humanidad: —la Trinidad del otro trozo transformándose en su réplica terrestre, la Santa Familia («*Felicidad... del Padre, del Hijo y de la Madre...*» — un poco más lejos, el recuerdo de la Virgen y del carpintero de Nazareth rige la superposición de las imágenes de estos dos versos: «*De qué tronco el flor... carpintero. / De qué perfecta axila el frágil remol...*») Por otra parte, la humanización —si se quiere— de lo divino arraiga constantemente en la conciencia más dolorosa que tiene el poeta de su propio cuerpo; una vez, al menos, encontramos esta referencia expresada con todas sus letras: «estas son mis *sagradas escrituras*», leemos en efecto en la Epístola a los transeúntes (p. 155), inmediatamente después de la evocación de los fundamentos corporales y animales de la persona («*mi día de conejo, mi grato preso*»); antes de la predicción de la agonía («*Rero cuando yo muera...*») tenemos aquí, definida, toda una vocación poética, la que inspira al libro entero, la que está inscrita en esta negación de una

poesía feliz o de evasión y en esta fidelidad, contraria al sufrimiento cotidiano, manifestada por esos versos — programa del 14 de Setiembre de 1937: «*Oh no cantar; apenas escribir y escribir con un palito / o con el filo de la oreja inquieta!*» (p. 166) — verso que desarrolla un poema entero al mismo tiempo que las precisa, un poema que constituye una verdadera declaración de principios: «Un hombre pasa con un pan al hombro» (p. 65-187). La adopción del dístico en este poema indica, con toda sencillez, lo que el poeta rechaza para no perder contacto con las diversas variedades del dolor humano; las investigaciones gramaticales, literarias, artísticas o filosóficas más diversas (las figuras retóricas y el surrealismo, Picasso y la Academia, el psicoanálisis y Sócrates, la cuarta dimensión y el Más allá), no son designadas sino como piedras de escándalo para un hombre al que obsesionan las visiones del hambre, miseria, violencia, enfermedad, muerte, injusticia, o ignorancia que atormentan a todos los hombres — drama humano a cuyo exacto nivel se establece la poesía de Vallejo, la que intenta resolverlo por medio de la palabra, de sus trampas y contradicciones. La experiencia personal del poeta no adquiere todo su sentido sino en tanto que ella se hunde más profundamente que ninguna otra en lo espantoso de este drama.

(Traducción de Víctor Lú Carrillo).

1).—La mayoría de las composiciones de *Poemas Humanos* no llevan título; para designarlos indico en cada cita la paginación a) de la edición original de P. H., París, 1939; b) de la edición de *Poemas Completos de Vallejo*, Bs. Aires, 1949. Para las citas secundarias o fragmentarias me limito a la paginación de la edición de Bs. Aires.

2).—Por ejemplo, el poema «Por último, sin ese buen aroma sucesivo...» (P. H. p. 9-150) puede, sin embargo, por su estructura general recordar ciertos poemas de *Trilce*.

3).—Un número, por otra parte bastante restringido, de imágenes que unen en una misma expresión lo concreto y lo abstracto, para ser generalizadas en la poesía contemporánea, no se relacionan menos directamente en Vallejo a las primeras experiencias poéticas: «un óxido de tristeza, p. 217 — los carburos de rabia de la encía, id., etc...»

4).—Parece que fuera necesario devolver de igual a modo a «Marcha nupcial» (P. H. p. 99-226) la disposición de un soneto de fórmula abba-abba-cdd-cdc. La disposición dada por los editores (la estrofa de 5 versos, 3 estrofas de 3 versos—) puede resultar de una copia inexacta del manuscrito.

5).—Se puede destacar también, al menos en las 3 primeras estrofas, el paralelismo de los 2º versos, en donde el nexo sintáctico no es «no» como en los otros versos sino sucesivamente «nunca... mas nunca... jamás».

6).—La elección de la palabra «cavilar» y la terminación aguda que esta palabra impone al primer verso, contribuyen ya a dar la impresión de gravedad.

7).—Secundariamente, el «va» corriendo del principio cita un poco más tarde al «va... sentado» — expresión que recuerda al «me he sentado a caminar» de *Tr.* XV y que se emparenta con un procedimiento más general del que volveremos a hablar un poco más adelante.

8).—Y tal vez únicamente: no es cuestión de separar, ni siquiera de considerar las relaciones conscientes de Vallejo con el Cristianismo — el debate sería vano y de ningún efecto para la interpretación de la poesía.

Baterías CAPSA

CONSTRUCCION — REPARACION — CARGA Y ALQUILER DE BATERIAS
REPARACION DE DINAMOS — ARRANCADORES — KLAXONS Y TODA LA
PARTE ELECTRICA DE SU VEHICULO

AV. 28 DE JULIO 599 — CASILLA 37 — TELEFONO 36151

Repuestos Eléctricos y Accesorios Instalados



LA VISION DEL MUNDO DE PAUL KLEE

por Manuel Moreno Jimeno

ANTE la sucesiva y arrobadora presencia de los cuadros de Paul Klee, con el encaro de su irradiante universo, fuerza es llegar a la evidencia de la sustancia creadora en el hombre, a su esencia transformadora. En reto de concepción y obra con la ciega naturaleza se yergue este creador vidente, soberbio, enardecido. Su siempre intocada originalidad turba los ojos y el espíritu, determina la asunción prodigiosa. Hay que saltar a la libertad, violentar las densas sombras. Nunca nos sentimos mejor poseionados de nuestra fulgurante estrella, en la infalibilidad de nuestro alto destino.

Paul Klee se aleja del mundo visible porque lo atraviesa, lo interioriza; se adueña de toda la realidad. Las fuerzas que comandan lo creado están en él renaciendo con la maravilla de su luz resplandeciente. Aparecen las aves y los peces, las piedras y los hombres, las plantas, sus raíces y sus frutos, la noche azul, las escenas de montaña, los países destruidos, lo que puede venir, un infinito cosmos transfigurado, renaciente. Su ojo mágico todo lo abre, lo desvela, viola los más íntimos secretos del mundo. Vive en permanente acecho del devenir de las cosas, en asalto de lo desconocido.

«Sus cuadros, sus acuarelas, sus dibujos, representan mundos en estado de nacimiento, objetos en creación perpetua, ilimitada, como la imaginación de Klee que, lejos de agotarse, halla a cada instante combinaciones convincentes aunque inverosímiles. Es que el artista se mantiene distante de todas las disposiciones habituales del espíritu, más allá de lo real, muy cerca del signo que el conocimiento y el gusto más vivo del juego le hacen inscribir sobre el espacio de la visión, en la plenitud del ser» (1).

Alguien ha llamado a Paul Klee el realista

ciente de la libertad. Jamás se le ve jugar con los signos, envolverse en vanas y frías abstracciones. Cada conquista suya trae el encanto del descubrimiento. Trabajador iluminado forja siempre sabias arquitecturas; asciende a espacios inmensurables, al origen primero de la evolución. La línea de su dibujo mantiene por eso una sorprendente afinidad con la forma musical de Bach y con ciertos felices hallazgos de la música moderna. Pero para él la plenitud de lo creado adquiere encarnación real, significación objetiva. Impera su voluntad de convertir la realidad en su esencia, pero inflexiblemente la realidad. Ninguna de sus obras surge ausente de su experiencia vivida, del flujo cambiante de las cosas. Admite la legitimidad de la noción figurativa, de las asociaciones metafóricas. Un ser nuevo adviene pero con todos los atributos de lo real.

«Las imágenes objetivas así nacidas nos miran, alegres o severas, más o menos tensas, consoladoras o terribles, sufrientes o sonrientes» (2).

Cada forma, cada color, toda nueva dimensión alcanzada trae la carga de la realidad, se da con el palpito del objeto, de la figuración contenida. Un orbe de mágica belleza fuerza su aparición. Un universo que rebulle con los golpes de la sangre, con el coruscante torbellino de la vida.

Nada impide ni sojuzga la eclosión de sus criaturas. Surten de él libérrimas, colmadas de sus prístinas esencias. Demiurgo inagotable impone su derecho de ser libre, de ser móvil como la gran naturaleza.

«Con una mezcla de candor infantil y de perspicacia incomparable, se entrega a las incursiones más audaces en los mundos celestes o submarinos inaccesibles, en el reino de los vegetales o de los minerales; una luz so-

brenatural ilumina para él las noches más oscuras. Es un espíritu sin fronteras». (3).

Sus medios plásticos, limitados, medibles, sirven rendidamente a sus prodigiosas concepciones. De ellos la línea es la más circunscrita. Paul Klee la conserva ceñida a sus mediciones, en su lógica pureza. Al fuego de su imaginación traza los más complejos signos, su inverosímil escritura. Mas toda su emoción está allí retenida, asegurado el centro de la creación. Las relaciones de claro y oscuro con sus infinitas gradaciones las pondera en su densidad. El juego de los colores, que progresivamente arrebató toda su obra, lo fija en sus calidades. Instituye la cultura de estos medios plásticos, su selección pura, su empleo puro. Pero color, correspondencia de claro y oscuro, línea, pese a sus diferencias fundamentales, sustentan firmes articulaciones. Klee aunque las conoce y gobierna no se desvía del centro de gravedad de la creación consciente. Por eso está seguro de «conferir a las cosas una solidez tal que podrían alcanzar dimensiones nuevas, más alejadas de la aprehensión consciente» (4). La corriente natural de lo inconsciente y lo consciente, tan sagazmente balanceada, forja la esbeltez arquitectural de su obra, su impresionante unidad. Con sus delimitados re-



Jardín Botánico

cursos se encuentra suficientemente armado y con firmeza excepcional para afrontar las complejidades que trascienden el mundo visual. Lo asombroso de su metamorfosis es que con tan simples y determinados elementos formales logra revelar tan inusitada y sobrecogedora riqueza de seres y de cosas, encandecida por la belleza, agitada por la gracia suprema de la poesía.

(1).—CHRISTIAN ZERVOS. *Histoire de l'Art Contemporaine*. Editions «Cahier d'Art». Paris. 1938.

(2).— Texto de una conferencia de Paul Klee citado por D. H. Kahnweiler en su obra *Klee*. Editions Braun. Paris. 1950.

(3).—JACQUES LASSAIGNE, *Paul Klee, Peintre, Musicien, Poète*. En *Histoire de la Peinture Moderne. De Picasso au Surréalisme*. Editions A. Skira. Paris. 1950.

(4).—PAUL KLEE. *Del'Art Moderne*. Editions de la Connaissance. Bruxelles. 1948.