

LETRAS PERUANAS

REVISTA DE HUMANIDADES

AÑO I

DICIEMBRE, 1951

Nº 4

MARTÍN ADÁN Y SU CREACIÓN POÉTICA

Por Estuardo Núñez

PUEDE calificarse como un auténtico y memorable acontecimiento literario, la aparición en volumen de la obra poética de Martín Adán, bajo el título *Travesía de extramares* (1).

En estas notas refundo algunos conceptos que ya formulé al aparecer fragmentos de la obra que ahora se reúne con algunas variantes de importancia y de esencial significado estilístico. Invalorable tarea constituiría para los investigadores literarios no sólo el examen total de la obra aparecida sino también el análisis de la especial sugestión de esas variantes que entrañan y pueden sintetizar el secreto de la creación poética en M. A. Como la que más, la poesía de Martín Adán requiere un cuidadoso estudio estilístico en un plan de morosa y detenida investigación. Ello se encuentra muy lejos del propósito de estas notas que sólo pretenden saludar, con además placentero y confortante, la aparición de un libro que es hito y anuncio de la nueva poesía del Perú y con el que se engalanaría, con orgullo, cualquier literatura nacional de América o de Europa. La poesía de Martín Adán sólo podrá valorarse en su cabal trascendencia el día que resista a ser desmontada y escudriñada por el ojo avizor de los estilistas, para quienes este volumen ofrece un ingente caudal que reclama la aplicación de la crítica y de la ciencia literaria.

AÑOS DE APRENDIZAJE

Este llamado de ahora para ocuparme del significado de M. A. dentro de la literatura moderna del Perú, me evoca los tiempos de nuestro primer conocimiento personal, hace 30 años, en las aulas del Deutsche Schule, en un mismo año y salón de clase en que se dieron cita —por coincidencia del destino— un grupo y una generación: Martín Adán (Rafael de la Fuente Benavides), Emilio A. Westphalen, Javier Abril, el que esto escribe, y el hoy



MARTÍN ADÁN

(Oleo de Cota Carvallo)

notable pintor Ricardo Grau, justamente el autor de las bellísimas y sugerentes ilustraciones del volumen recién aparecido. Sólo faltaron para completar esta predestinación infantil, de la que no hay símil en la literatura peruana, Enrique Peña y Carlos Oquendo. Nos habían precedido en las mismas aulas, algunos años antes, Jorge Basadre, Federico Mould Távora y Enrique Dammert Elguera. Nos siguieron más tarde, Carlos Cueto y Luis Felipe Alarco, exponentes de la inquietud filosófica actual. La curiosidad por la cultura universal, el afinamiento para la producción de más tarde, nos fué entonces despertada; se nos brindó en esas aulas cierto sentido de lo clásico en medio de lo moderno, de lo inactual en medio de lo actual, de lo perecedero en medio de lo impercedero, de lo barroco en medio de lo llano, simple y directo —notas que se dan muy acusadamente en M. A.—, de la complejidad de la forma en medio de la profundidad del sentido. Esas disposiciones nos fueron progresivamente estimuladas por unos severos y exóticos profesores alemanes emigrados de la alicaída y derrotada Alemania de 1920. Desenvolvimos nuestra primera experiencia literaria en una lengua extraña

que pronto nos fué familiar y nuestra avidez primera en el campo del espíritu se sació en las poesías y lieder de Goethe, en los dramas de Schiller, en las baladas maravillosas de Uhland y Körner, Von Platen y Adalbert von Chamisso. Al par, leímos a Shakespeare en su idioma original, el Nibelungenlied y relatos adorables de Theodor Storm, Heinrich von Kleist y Richard Dehmel, junto a poemas añejos de Walter von der Vogelweide.

Las circunstancias nos dieron cita con un maestro eximio de la lengua castellana, hoy casi ignorado en su proyección magistral sobre el estudio y conocimiento del idioma, don Emilio Huidobro, fogoso y pertinaz peninsular, con ribete de reformador de la gramática, encarnizado enemigo de la Academia, pero sutil y profundo conocedor del genio y de la raíz del habla hispana. Alter-

(Pasa a la Pág. 127)

SUMARIO

ESTUARDO NUÑEZ: Martín Adán y su creación poética.—GABRIEL MARCEL: El Problema fundamental de la Antropología filosófica.—JULIAN MARIAS: Un Escorzo del Romanticismo.—ANTONIO OLIVER: Georgina Hübner no ha muerto.—JUAN RAMON JIMENEZ: Carta a Georgina Hübner en el cielo de Lima.—AUGUSTO TAMAYO VARGAS: El caso de Amarillis y Clarinda.—JUAN JOSE ARREOLA: El Prodigioso miligramo.—RODOLFO LEDGARD: Film y Sonido.—E. NAJA: Cárcel de Mujeres.—Las películas de Arte. ANTOLOGIA DE LA POESIA PERUANA ULTIMA (Poemas de Washington DELGADO, Alberto CUADROS ROMAN, Antonino ESPINOSA LANA, Carlos Germán BELLI, Alfredo José DELGADO, Tulio CARRASCO, Carlos CASTILLO RIOS, Alberto VALENCIA, Francisco BENDEZU, Leopoldo CHARIARSE, Juan LARCO G., Gonzalo ROSE, Alberto ESCOBAR, Xavier XIMENEZ, Manuel SCORZA, Felipe VALDIVIESO, Lola THORNE, Lucía UNGARO, José Gonzalo MORANTE, Luis Alberto RATTO, Américo FERRARI, Pablo GUEVARA, Fernando MODENESI, Noel ALTAMIRANO, Pablo GIRAL, Jorge TOVAR VELARDE). JUAN RIOS: Medea.—J. M. SANZ-LAJARA: Tutanki.—ENTRE LIBROS.—SIC: Algunos títulos curiosos de nuestra literatura.—OSWALDO JIMENO: La Casa-Cueva, algo original.—W. DELGADO: Pedro Salinas.—Los premios del Primer Salón Anual de San Marcos.

JUAN RAMON JIMENEZ
(Xilografía de Planas Casas)

GEORGINA
HÜBNER
NO HA
MUERTO

(Pág. 102)



Gabriel Marcel: El Problema Fundamental de la Antropología Filosófica

Las dificultades con las que se tropieza cuando se intenta constituir una antropología filosófica están, quizás, ligadas a la sutil diferencia que separa las dos interrogaciones siguientes:

1º ¿Qué es el hombre?

2º ¿Qué es ser un hombre?

La primera interrogación, por el modo mismo cómo se formula, invita al pensamiento a proceder siguiendo un esquema aristotélico; es decir, a definir al hombre como la especie determinada de un género que, a su vez, será definido biológicamente. Pero si concentramos nuestra atención en la segunda pregunta comprobamos que es ella la que importa al filósofo, y que la definición a la cual, tal vez, pudiera haberse llegado para resolver la primera, no permite responder a esta otra pregunta que no se sitúa en la misma dimensión. Sin embargo, es menester aún, para que esto aparezca claramente, enunciar esta segunda interrogación en términos tan desprovistos de ambigüedad como sea posible. Ahora bien, la ambigüedad subsiste si la segunda pregunta se formula en un lenguaje behaviorista, es decir, si ella se reduce a averiguar qué es **comportarse como hombre**. Lo propio del comportamiento, en efecto, es ser descriptible y dar lugar a un estudio objetivo. Se podrá, pues, permanecer en el terreno del nominalismo y preguntarse en qué difiere el comportamiento del hombre del de los monos superiores. Solamente, al profundizar un poco, se descubre que la interrogación: **¿Qué es ser un hombre?**, implica una referencia que trasciende el dominio de la descripción pura.

¿Se tratará aquí de una referencia a la esencia? Es posible; pero a condición de precisar más todavía. Parece que todo se aclararía si se tradujera de la manera siguiente: ¿qué es para un hombre cumplir su destino de hombre, o, más bien, su vocación de hombre? En efecto, conviene reconocer, ante todo, que lo propio de un destino o de una vocación es el poder estar errada — en el sentido en que un tirador yerra el blanco. Decir: lo propio del hombre es tener una vocación, y lo propio del hombre es poder errar su vocación, es formular la misma idea en grados diferentes de explicitación.

No obstante, la noción de vocación, si es verdad que es en sí mucho menos ambigua que la de esencia, presenta aquí cierta oscuridad. Nos daremos cuenta evocando lo que es una vocación particular, tal como, por ejemplo, la del médico o la del arquitecto. Se trata aquí del hecho, por lo demás misterioso en muchos respectos, de que un ser determinado aspire a enfocar su actividad en una dirección susceptible de ser determinada en un tablero ideal, sobre el que figurarían las principales actividades implicadas en el hecho de existir humanamente. Mas allí donde lo que está en cuestión es la vocación que constituye al hombre, ¿cómo podríamos orientarnos? Consideremos, por ejemplo, dos

interpretaciones completamente diferentes:

1º La vocación del hombre es dominar la naturaleza.

2º La vocación del hombre es de esencia metafísica y consiste en una cierta revelación del ser a sí mismo.

Pero entre estas dos interpretaciones irreductibles ¿cómo elegir? Además, hablando con propiedad, ¿cómo es concebible una elección? Pues, a primera vista, parece que fuera el individuo quien escoge; pero ¿con qué derecho el individuo —es decir, de hecho, tal individuo particular— podrá colocarse como representante de **el hombre**? Inmediatamente, comprobamos que no hay salida posible por este lado. Pero, de otra parte, ¿es concebible que el hombre considerado como una esencia universal (Adán) pueda proceder a una elección de esta naturaleza? El hombre, así concebido o figurado, ¿es todavía un sujeto? ¿No es más bien un esquema que un individuo dado propone, más o menos arbitrariamente, a otros individuos? Tal será, por lo menos, la reducción que efectuará, inevitablemente, un nominalismo de cualquier tipo. Pero sepamos discernir sus consecuencias. Este nominalismo consiste, en el fondo, en negar toda significación específica y distinta a las palabras: **ser un hombre**. Más concretamente, se contentará, probablemente, con aplicar sobre una base naturalista un revestimiento ideológico arbitrario que, salvo impostura o ceguera, deberá ser reconocido como tal. Pero ¿no será lo peculiar de la conciencia que reflexiona protestar contra esta reducción y este disfrazamiento?

Para ver con mayor claridad, consideremos la idea —extendida hoy casi por todas partes— según la cual la vocación del hombre consiste en volverse amo de la naturaleza. Es cierto que los adeptos de esta interpretación comenzarán, sin duda, por formular las más expresas reservas al empleo de la palabra **vocación** en este sentido. La verdad, más bien, según el parecer de ellos, es que el hombre, lle-

gado a un cierto estadio de su desenvolvimiento, viene a tomar conciencia de la función que le incumbe y que sólo él es capaz de cumplir. Esto no quiere decir que él haya sido investido de esta función por alguna potencia cósmica o demiúrgica.

Pero lo manifiesto es que este decreto queda sometido al examen de la conciencia que reflexiona. Esta permanece en el estado de tercio excluido y estorba en lo que se refiere a esta suerte de diada constituida por el **homo faber**, de una parte, y, de otra, por una naturaleza reducida al estado de materia o de taller. Pero la conciencia que reflexiona se presenta aquí como esencialmente interrogativa y el problema que ella plantea, y que no puede dejar de plantear, es el de saber cuál es la meta en vista de la cual la naturaleza debe ser dominada o conquistada. A decir verdad, se puede intentar imponer silencio a esta voz de la reflexión, alegando que esta conquista tiene su fin en ella misma, como puede tenerlo, por ejemplo, un ejercicio deportivo: el alpinista que escala una cima por placer no espera de esta hazaña ningún resultado distinto de esta hazaña misma y de la satisfacción que experimenta al realizarla. Pero se trata de saber si la extrapolación es aquí legítima. El deporte, bajo la forma en que lo hemos considerado, no adquiere su sentido y valor sino en conexión con un mundo no-deportivo, un mundo de trabajos y tareas. Como lo dice, por ejemplo, Huizinga, la actividad lúdica se sitúa fuera del mecanismo de satisfacción inmediata, de necesidades y deseos. Ella interrumpe este mecanismo, constituye un intermedio. Nada autoriza creer que se pueda encontrar allí el principio de una interpretación general del actuar humano. Es manifiesto, además, que las condiciones en las que se está realizando la explotación metódica de los recursos de la tierra son diferentes en todos los aspectos de las que presiden el ejercicio de cualquier actividad lúdica. Y el papel de la reflexión consiste en descubrir, en lo más profundo de esta explotación, la presencia de una voluntad de poderío que, fatalmente, corre el riesgo de convertirse en avasalladora. Pero ¿cómo se intentará justificar a los ojos de los avasallados o sacrificados esta servidumbre y este sacrificio? Estas justificaciones no son siempre falaces, y, además, ¿no llega siempre un momento en que la voluntad de avasallamiento desdeña recurrir a ellas y se establece en el puro cinismo?

Pero, entonces, la conciencia que reflexiona cesa de aparecer como simple crítica formal, hace aflorar los valores fundamentales y universales que son en realidad su centro de secreta imantación; y de inmediato estos valores se muestran como irreductibles tanto a la voluntad dominadora como a la naturaleza dominada.

Todo, pues, parece ocurrir, como si, a partir del momento en que se plantea explícitamente la pregunta **¿Qué**

(Pasa a la Pág. 108)

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

Dirección y Administración

APARTADO 1645

Lima-Perú

I. QUIENES FUERON LOS ROMANTICOS

EL ROMANTICISMO FUE UN TIPO PECULIAR DE VIDA



MARIAS

El romanticismo es, antes que otra cosa, una forma de la vida humana. Por eso ha constituido una etapa de la historia, es decir, uno de los modos de ser hombre por el que los hombres han pasado, y por eso se puede hablar con sentido de la época romántica. No siempre se ha visto esto, sin embargo, con suficiente claridad; esta elemental evidencia ha solido enturbiarse por un doble camino.

En primer lugar, el romanticismo se presentó desde luego con un aspecto literario. Se lo ha entendido como una forma de literatura, como un modo peculiar de escribir, propio de unos decenios del XIX, cuyos antecedentes, literarios también, se rastrean en los escritores del XVIII, sobre todo en su segunda mitad. En este sentido, el ro-

man su parentesco y su interna afinidad. El romanticismo, en lugar de ser un estilo literario determinado históricamente, sería para esta interpretación un principio permanente de conducta, un modo suprahistórico del ser humano.

Un examen más atento de la cuestión lleva a una idea bien distinta. El romanticismo no puede reducirse sin violencia a un fenómeno literario; hay, junto a la literatura, una filosofía, una música, una pintura, una política romántica, definidas todas ellas por caracteres coherentes y que las diferencian de las de otros tiempos.

Cabe preguntarse, sin embargo, por qué razón ha sido posible la identificación — errónea, pero con algún fundamento — del romanticismo con su literatura, y no con ninguna de las demás manifestaciones de la cultura en los mismos años. Y, naturalmente, esa razón no puede encontrarse en las formas o en los contenidos particulares de la literatura romántica — esto no trascendería de la esfera privativa de ésta —, sino en el carácter de esa literatura como tal; quiero decir en el puesto y la significación que le correspondió dentro de la vida humana de su tiempo; en otras palabras, no se



BEQUER

le han sobrevivido; pero —entendámonos— fuera de él, formando parte de otras formas de vida. El Romanticismo en sentido estricto, con mayúscula, es un modo de ser hombre, y por ello una etapa de la historia, enmarcada entre fechas más o menos precisas.

Ese modo de ser es lo que constituye propiamente un estilo, el estilo romántico, que se manifiesta ante todo en el modo de vivir de los hombres y las mujeres de esa época, y de modo secundario en las expresiones artísticas o literarias de esa forma de vida. Pero no es posible entender el romanticismo como algo contenido en esas expresiones, sino que éstas sólo reciben su sentido del vivir, subyacentes a ellas. La pintura, la oratoria o la poesía de los románticos son datos que nos permiten reconstruir lo que para estos hombres significó vivir: y sólo cuando se ha conseguido eso último, adquieren aquéllas calidad inteligible, dejan de ser meros restos arqueológicos y se convierten en lo que fueron; gestos reveladores de lo que pretendieron ser los europeos en la primera mitad del siglo pasado: huellas animadas de una determinada modulación de la vida humana.

CUALES FUERON LAS GENERACIONES ROMANTICAS

Pero al llegar aquí conviene preguntarse quiénes fueron los románticos. Sin embargo, la pregunta, así formulada y sin más aclaraciones, es equívoca. No se podría responder con una lista de nombres. Sería ridículamente parcial y además nos induciría a un grave error. Cuando se habla de los románticos se suele pensar en los dramaturgos, los poetas, los novelistas, los filósofos, los músicos, los pintores, los políticos románticos. Y no se trata de esto, sino de los hombres innumerables e innominados que fueron románticos, tal vez sin saberlo, porque eso es lo que se era en el tiempo que les tocó vivir.



EL DUQUE DE RIVAS

UN ESCORZO DEL ROMANTICISMO

manticismo aparece como una escuela, opuesta — por ejemplo — a la que se llamó clásica; o, en otro caso, como una cualidad genérica de la literatura de ese tiempo, es decir, como un estilo.

Esta última interpretación, evidentemente más certera y honda, lleva en sí no obstante el germen del segundo error. Al ser vivido el romanticismo como una cualidad o estilo que caracteriza a las obras literarias de una época, se piensa en que esa cualidad, preexistente — al menos en cierta medida — a esa época misma, no ha muerto tampoco con ella; ese estilo común, sin duda en diversas modulaciones, atravesaría toda la historia humana; se podría ser romántico en cualquier tiempo; a la luz de esta palabra, espíritus de todas las edades recono-

Por Julián Marias

trata tanto de una diferencia literaria como de una diferencia vital de esa literatura respecto de otras: ya veremos cuál.

En cuanto al romanticismo fuera de la época romántica, es meramente análogo. Romanticismo es en rigor el nombre de una fase de la historia, en que la vida humana adquirió una figura determinada. Sobre un sistema muy preciso de creencias e ideas vigentes, en una situación histórica social, política, intelectual muy determinada, el hombre europeo proyectó un tipo de vida peculiar, tuvo cierta pretensión de rasgos comunes dentro de la cual se albergaron las diversas vocaciones personales e insustituibles de cada uno de los hombres de aquel tiempo.

Ahora bien, cada uno de esos rasgos tiene su historia. Viene del pretérito, sigue perviviendo en formas distintas tal vez durante siglos. Al reconocerse en otras épocas algunas de las dimensiones características del hombre romántico, se les identifica con el romanticismo; pero no sin error, porque el romanticismo no consiste propiamente en ninguna de ellas, ni siquiera en su mero conjunto o suma, sino en su perspectiva íntegra, en la figura total de vida humana dentro de la cual podemos hallarlas, desempeñando funciones muy concretas.

Y esa figura no existió en el mundo antes de 1800 ni después de 1850; sus elementos abstractos y parciales, sí. Algunas de sus ideas, algunos de sus sentimientos, ciertas valoraciones suyas, preexistieron al romanticismo o



GOETHE

No se puede responder, pues, con nombres de individuos, porque aquí se habla de una etapa de la historia, y el **quién** de la historia no son los individuos en cuanto tales. Sin contar con que ha habido hombres individuales que han sido —hasta cierto punto— románticos fuera del romanticismo: antes de él (Young, Goethe a ratos) o después (Bécquer); y si no se tiene cautela, se puede creer que ha habido romanticismo siempre que ha habido románticos lo cual no es cierto en rigor.

Al preguntarse quiénes fueron los románticos se quiere decir cuáles fueron las generaciones románticas. Permítasenos eludir aquí una respuesta precisa a este interrogante; ante todo, porque no es de este lugar una indagación minuciosa y difícil sobre ese tema; además, porque no se podría resolver la cuestión atendiendo al romanticismo, sino que habría que plantearla con una generalidad mucho mayor (1). Todavía habría que añadir una dificultad más, y es la que concierne a las diferencias nacionales, que en este caso son muy marcadas. España, como veremos más adelante, suscita un problema delicado. Pero, sin pretender de momento una precisión que en algunos casos significa el error, se puede lograr cierta claridad respecto al tema.

Dejemos de lado el problema del prerromanticismo. Esta expresión, si se la toma en su rigor, es sumamente afortunada. Significa lo que hubo de romántico antes del romanticismo; lo que, visto desde éste y a su luz, resultó romántico. Se trata, pues, de individuos afines a los románticos **sensu stricto**, que vivían en un mundo todavía no romántico; es decir, cuyas vidas se recortaban con un perfil personal sobre el fondo de una vida social de distinta figura.

Algunos años después, desde los últimos del siglo XVIII, se inicia sobre el mundo europeo —más en Inglaterra y Alemania, menos en Francia, apenas en España— la presión de una generación juvenil cuya pretensión, que pugna por alcanzar vigencia, es ya de estilo romántico. Es la **generación inicial** del romanticismo, la que hace un primer ensayo de vida romántica. Los hombres que al acabar el siglo tienen alrededor de treinta años se encuentran en un temple distinto del de los precedentes; su vivir va a ser un esfuerzo por imponer una nueva sensibilidad vital en todos los órdenes. A esta generación pertenecen Walter Scott y los **lakistas**, Fichte, Schelling, Hegel, Schleiermacher, los Schlegel,



BALZAC

Novalis, Tieck, Beethoven, Napoleón, Maine de Biran, Chateaubriand, Senancour, Benjamín Constant, Mor de Fuentes —traductor del Werther—, Arriaza, Bohl de Faber, Quintana. Cuando estos hombres llegan a su madurez, el romanticismo ha alcanzado su vigencia.

La **segunda generación** romántica se encuentra ya con las formas creadas por la anterior. El mundo en que le ha tocado vivir tiene una estructura, aún tenue, afín con su vocación común. Estos hombres son ya, siquiera en grado mínimo, depositarios de una actitud que no han inventado, en la que alberguen sus proyectos vitales. Los otros fueron los autores de los gestos originales del romanticismo, que esta nueva generación va a repetir con mayor insistencia —tal vez con un comienzo de reserva frente a ellos—. Estos hombres empiezan a saber que son románticos; por esto se da entre ellos con alguna frecuencia la construcción



BYRON

deliberada de un personaje definido por una serie de exigencias o requisitos, que son a la vez el programa mínimo del romanticismo; y junto a esto, la orgullosa conciencia de grupo, frente a los que no participan de la nueva forma de vida y, por tanto, no son actuales.

¿Cuáles son los nombres ilustres que ejemplifican esta generación? En Inglaterra: Lord Byron, entre todos. En Alemania: Gorres, Hoffmann, Niebuhr, Brentano y von Arnim, Chamisso, Grillparzer, Savigny, Schopenhauer. En Francia: Lamennais, Béranger, Stendhal, Guizot. En Italia: Manzoni y Silvio Pellico. En España: Argüelles, Nicasio Gallego, Riego, Fernando VII, Toreno, Martínez de la Rosa, Zumalacárregui. En América: los dos ligados al destino del romanticismo español: Washington Irving y Bolívar.

La **tercera generación** tiene ya poco que inventar. Cuando cobra conciencia del mundo en que vive, ve que éste es romántico; dicho con otras palabras, el romanticismo es la forma de vida que tiene vigencia social. Dos síntomas lo revelan claramente: se empieza a reflexionar y teorizar sobre el romanticismo; se empieza a ironizarlo. Por otra parte, ésta es a primera vista la generación romántica por excelencia la más nutrida; y está integrada por las figuras más representativas. Pero adviértase que lo más representativo no es nunca lo más auténtico.

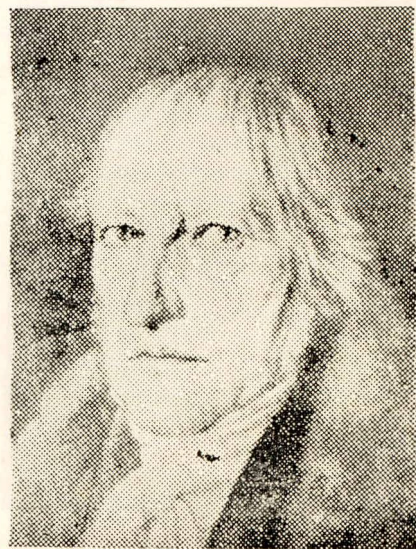
Es ésta la generación de los herederos, que viven ya en una tradición romántica; instalados en ella, y desde un fondo de efectivo romanticismo, co-

mienzan a ensayar nuevas posturas. Son Keats y Shelley, Carlyle y Macaulay, Newman y Emerson; Ranke, Heine, Schubert y Guillermo I; Lamartine, Víctor Cousin, Augustin Thierry, Alfred de Vigny, Comte, Michelet, Balzac, Littré, Víctor Hugo, Lacordaire, Dumas padre, Mérimée; Rosmini, Gioberti, Leopardi. En España: Mendizábal, Torrijos, el Duque de Rivas, Espartero, Bretón de los Herreros, Fernán Caballero, Aribau, Trueba y Cossío, Estébanez Calderón, el actor Carlos Latorre, Narváez, Mesonero Romanos, Parcerisa.

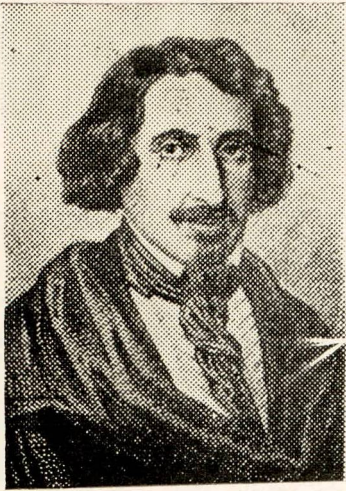
Por último, lo que podríamos llamar la **cuarta generación** del romanticismo no es en rigor una generación romántica. Está dentro de él, pero su íntima vocación escapa ya a su estilo. Su situación es la inversa de la primera: mientras ésta era ya romántica, pero no lo era su mundo, la cuarta no lo es ya con plena sinceridad, pero su mundo es todavía romántico. Lo recibido, lo que constituye el yo social de cada uno de estos hombres, es el repertorio de usos, formas y creencias del romanticismo; pero ellos van a otras cosas, tienen ya otra pretensión; por eso se da en ellos, forzosamente, la transición a formas distintas o el amaramiento.

Unos cuantos nombres bastarán para comprobarlo. En Inglaterra —para no abandonar el orden, nada azaroso, seguido en estas enumeraciones—: Stuart Mill, Darwin, Tennyson, Gladstone, Thackeray, Dickens, las Bronte. En Alemania: Droysen, Schumann, Wagner, Hebbel, Marx. En Francia: Napoleón II, Barbey d'Aureville, Proudhon, Musset, Gautier, Gobineau, Leconte de Lisle. En Italia: Garibaldi, Mazzini, Cavour, León XIII. En otros países europeos: Kierkegaard, Gógol, Lermóntov, Turguénev, Chopin, Bachofen. En España: —y aquí reaparece el problema—, Hartzenbusch, López Soler, Lafuente, María Cristina, Cabrera, Esquivel, Alenza, Villamil, Ventura de la Vega, Diego de León, Esproceda, Larra, Donoso Cortés, Balmes, Sanz del Río, García Gutiérrez, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Gil y Carrasco, Madrazo, Zorrilla, Campoamor, O'Donnell, Salamanca, Prim...

Estas serían aproximadamente, las cuatro generaciones románticas, los cuatro personajes históricos que representaron el drama romántico por excelencia, el drama histórico, real y verdadero, que conocemos con el título: **El romanticismo**. Sería menester justificar en detalle, mediante una investigación rigurosa y prolija, la concreción de estas cuatro generaciones,



HEGEL



ESPRONCEDA

aquí informalmente apuntadas. Pero no creo que esa investigación desplace demasiado sus límites y su figura, desde luego poco o nada sus papeles. Ahora hay que preguntarse por las fechas, por los actos de ese drama.

II.—EL TIEMPO DEL ROMANTICISMO

TRES ETAPAS ROMANTICAS.

¿ESPAÑA A LA ZAGA?

¿Cuáles serían las fechas aproximadas que enmarcan el romanticismo europeo? No es fácil determinarlas. Señalemos sin embargo, un poco al azar, algunas especialmente significativas. De 1795 a 1799, se suceden las obras históricas y políticas de Condorcet, De Maistre, De Bonald, Chateaubriand, Novalis. De 1799 a 1802 se publican *La Lucinda* de F. Schlegel, *Wallenstein*, *Maria Estuardo* y *La doncella de Orleans* de Schiller, la *Primera sinfonía* de Beethoven y el *Genio del cristianismo* de Chateaubriand. En 1812 —el año de la Constitución de Cádiz— se publica el *Childe Harold* de Byron. Dos años después, el *Waverley* de Walter Scott. En el mismo año 1827 se publican el *Buch der Lieder* de Heine y el *Cromwell* de Víctor Hugo, cuyo prólogo es el manifiesto del romanticismo francés. En 1842 termina Comte su *Curso de filosofía positiva*, y Eugenio Sue publica *Los misterios de París*: es la zona fronteriza del romanticismo.

En esta media centuria podemos encerrar la época romántica; y en ella cabe distinguir tres etapas: una primera de iniciación, desde los últimos años del siglo XVIII hasta 1812 aproximadamente, que viene a coincidir con las guerras napoleónicas; la segunda, de plenitud y madurez, desde esta fecha hasta 1827, poco más o menos; la tercera, de instalación en las formas románticas y agotamiento de sus posibilidades, terminaría en rigor hacia 1842 y se liquidaría definitivamente, en sus aspectos más superficiales, en 1843. Estas etapas, deliberadamente imprecisas, sirven desde luego para articular la realidad histórica del período.

Sí, pero ¿y España? Indudablemente, descompone un poco el cuadro; porque en nuestro país los románticos por excelencia (el núcleo más nutrido y visible) pertenecen a la cuarta generación, y los de la tercera no lo son aún con plena seguridad y dominio, sino con lucha e incertidumbre.

Recuérdese que los esfuerzos de Bohl de Faber para aclimatar en España el

romanticismo, desde 1814, fracasan ante la oposición de José Joaquín de Mora, Alcalá Galiano y Durán (a pesar del papel que desempeñarán los dos últimos) y sobre todo a causa de la falta de eco. Y en cambio la literatura romántica publica todas sus obras importantes entre 1834 y 1844: el 34, *La conjuración de Venecia*; el 35, *Don Alvaro*, que es ya el triunfo notorio: el 44, *Don Juan Tenorio*.

La literatura romántica española es isabelina, mientras queda fuera de ella todo el reinado de Fernando VII. Pero cabe preguntarse: este evidente retraso de una generación respecto de otras zonas de Europa, ¿es un retraso de la literatura española o del romanticismo español? En otros términos: ¿fueron románticas en España las mismas generaciones que en el resto de Europa, aunque sus escritores hiciesen otra literatura, o se trata de una disonancia histórica?

No es fácil responder cumplidamente a esta pregunta. Su respuesta suficiente resolvería el problema histórico del siglo XIX español y una multitud de cuestiones literarias. Sin embargo, si echamos una ojeada a la vida política de la época, nos encontramos con una evidente disparidad respecto de la literatura.

Esta discordancia consiste en lo siguiente: mientras el romanticismo literario español sólo se inicia tímidamente en la que he llamado segunda generación, y su primera manifestación notoria está en la siguiente, las figuras políticas pertenecientes a aquélla son de perfil netamente romántico. Por el contrario, hemos visto que la inmensa mayoría de los escritores románticos son de la cuarta generación; pues bien, los políticos coetáneos —salvo alguna excepción de vida precoz y corta— están ya fuera del romanticismo, a lo sumo en la frontera, con un pie en la época siguiente. Veámoslo con algunos ejemplos.

Es inequívoco el carácter romántico de las Cortes de Cádiz. Bastaría para probarlo su significación liberal y la indudable identificación del romanticismo y la primera forma de liberalismo.

A la que llamo segunda generación pertenecen Toreno y Argüelles, Riego, Zumalacárregui y el propio Fernando VII. Martínez de la Rosa, que literariamente es una figura de transición, como hombre público es inconfundiblemente romántico.

A la tercera pertenecen Mendizábal, Torrijos y Mariana Pineda, y también —repárese en que su longevidad los pone ya en las lindes del romanticismo— Espartero y Narváez.

A la cuarta, por último, corresponden los nombres de María Cristina y Diego de León, y además los de O'Donnell y Prim. ¿No extraña advertir que Espartero nació sólo un año después del Duque de Rivas y O'Donnell uno después de Espronceda, el mismo año que Larra; que estos dos generales e incluso Prim son anteriores a Zorrilla? ¿Qué quiere decir esto?

LA VIDA ROMANTICA PRECEDE EN ESPAÑA A LA LITERATURA ROMANTICA

Si se repara en que los políticos españoles de este tiempo son en muy escasa medida ideólogos, y por consiguiente sería aventurado suponer en ellos especiales dotes de adivinación o influencias directas y profundas del pensamiento europeo, hay que pensar



LARRA

que representan con bastante aproximación el tono medio de la vida en su época, el sistema de ideas, creencias y usos vigente en su momento (2).

Es decir, la vida española estaría inmersa en el romanticismo desde 1812, poco más o menos, y la primera generación romántica sería la de los hombres que en esa fecha andaban por la treintena. En cambio, la literatura tendría un retraso de una generación respecto a la vida nacional en su conjunto, y el romanticismo se vertería durante tres lustros —salvo contadas excepciones— en moldes neoclásicos.

Esto tendría una clara consecuencia. La mayor parte de la literatura romántica española sería tardía, anacrónica respecto de la vida misma efectiva de sus autores y sus lectores; y esto la aquejaría de cierta intrínseca inautenticidad, que en muchos casos no es difícil descubrir, y que se manifiesta especialmente en los escritores que vivieron pasado el tiempo romántico.

La precocidad de estos autores hizo que, aun nacidos fuera de las generaciones estrictamente románticas, una porción de su obra —incluso su producción entera, en los frecuentes casos de muerte temprana— fuera escrita en un mundo en que el romanticismo tenía plena vigencia; entonces, el peso de la circunstancia gravita sobre esa obra y le confiere carácter romántico, no tanto porque vaya a serlo su autor, por vocación propia y personal, como porque es lo que en ese momento se es; porque esta literatura, sea cualquiera su inspiración última, está hecha de romanticismo y constituye una reacción —repito, del signo que se quiera— a un mundo romántico.

Arolas, Espronceda y Larra —muertos en la primera mitad del siglo— nos parecen románticos. Sus coetáneos Hartzenbusch, García Gutiérrez o Campoamor dejan de parecernoslo bien pronto. Zorrilla, que permaneció más fiel a su primer estilo, no hizo luego sino repetirse y decaer, como observaba, en 1883, Valera. De un modo análogo, nos resulta una clara figura romántica el general Diego de León, fusilado en 1841, mientras cuesta algún esfuerzo hallar el romanticismo de de su adversario Espartero —nacido quince años antes que él— después de los tiempos de Luchana.

(1) En mi curso del Instituto de Humanidades de Madrid, sobre este tema he planteado en detalle la cuestión. Cf. Julián Mariás: *El método histórico de las generaciones* (Rev. de Occidente, Madrid, 1949).

(2) En todo esto hay que tener muy en cuenta el papel de las emigraciones políticas; pero como afectan por igual a militares, políticos y escritores, y hubieron de influir más profundamente en estos últimos, no alteran las relaciones indicadas. Por lo demás, en examen atento de la cuestión revelaría que en lo esencial no hay gran diferencia entre el romanticismo de los emigrados y el de los demás.

GEORGINA HÜBNER



GEORGINA HÜBNER

"...Aquella letra suave que venía, en un vuelo, a través de los mares..."

Todo antiguo fervoroso de Juan Ramón Jiménez se ha emocionado con la lectura de la "Carta a Georgina Hübner en el cielo de Lima", publicada en el libro del "Andaluz Universal" titulado "Laberinto" y que dió a la imprenta en 1913 la editorial "Renacimiento". Dicho libro, de un general tono elegíaco, es hoy muy difícil de hallar y, por ello, y por haber suprimido el autor la "Carta" aludida en antologías y reediciones, la última generación poética apenas sabe nada de la mujer que inspirara tan magnífico poema, aunque en honor a la verdad, tampoco para las anteriores promociones líricas la personalidad de Georgina estaba netamente delineada.

Sobre Georgina Hübner se tejieron en España mil fantasías. ¿Cómo era esta peruana que había prendido tan corpulenta hoguera en el corazón del gran poeta moguereno? El mismo autor de "Platero" ni siquiera poseía su fotografía; conocía solamente su letra fina y apasionada. Alguien afirmaba que era bella y triste y que una melancolía muy de la época envolvía toda su figura. Unos, la sabían menuda y rubia; otros, alta y morena. Su encanto femenino radicaba en la mezcla de la sangre europea con la americana. Había, también, quien murmuraba que se trataba de un ser puramente imaginario. Georgina aparecía, incluso para Juan Ramón, casi como un mito, como una limeña virreinal de las que usaban leve rebozo con el que se cubrían media faz.

Georgina y Juan Ramón sostuvieron una larga y curiosa correspondencia, cuando Juan Ramón todavía no aljaniaba su escritura. Hay en la historia de la poesía hispano-americana un caso parecido. En el siglo XVII, "Amarilis", poetisa peruana de seudónimo

nimo aún no totalmente descifrado, escribía también desde allá a Lope de Vega, si bien la correspondencia de "Amarilis" era en palabra medida y rimada; en verso, y muy bueno, le hablaba de sí misma y le declaraba su amor, invitándolo a marchar al Perú, viaje que el "Fénix de los Ingenios" no realizó ya, cansado de aventuras en la metrópoli. Las cartas de Georgina a Juan Ramón estaban redactadas en prosa; pero, sin embargo, no dejaban de ser poesía. Mas aquí, fué Juan Ramón y no ella, fué el español y no la peruana, quien atraído por la lejanía y el misterio, anunció su marcha hacia la hermosa y brava tierra de los incas. Un triste e inesperado cable comunicando la súbita muerte de la limeña, truncó para siempre tan ilusionada partida.

Y es al poco tiempo cuando el poeta de Moguer llora a la muerta en esa intensísima elegía que tantos casi nos sabemos de memoria y que empieza de este modo:

"El cónsul del Perú me lo dice: Georgina Hübner ha muerto".

Es importante anotar, para mejor comprensión de lo que después sigue, que a la cabeza del bello poema Juan Ramón cita los siguientes párrafos entresacados del perfumado ramillete de las cartas hübnerianas escritas en el verano de 1904.

"...Pero ¿a qué le hablo a usted de mis pobres cosas melancólicas, a usted, a quien todo sonríe?"

"...Con un libro en la mano, ¡cuánto he pensado en usted, amigo mío!"

"...Su carta me dió pena y alegría; ¿por qué tan pequeñita y ceremoniosa?"

* * *

Don José Gálvez Barrenechea, ilustre poeta peruano, ex-vicepresidente del Senado, académico de la Lengua, heredero en prosa de la pluma y del estilo del famoso Ricardo Palma, autor en verso del "Canto Jubilar a Lima", del "Himno de la Juventud", del "Canto a Cervantes", del "Canto a España", de libros también, nostálgicos y dolientes como "Bajo la luna" y "Jardín cerrado", traductor al castellano de los mejores poetas catalanes de nuestro tiempo, cónsul del Perú en Barcelona durante los años 1918 y 1919, es quien, desde Lima, a sus sesenta y cinco años, me ha descrito el velo de esta historia de amor, tan famosa e importante para la poesía española contemporánea. Interrogado epistolarmente el señor Gálvez por el autor de este artículo, este cónsul del Perú me dice ahora textualmente:

"En cuanto a la travesura a Juan Ramón Jiménez, efectivamente reconozco con franqueza que la hice en compañía de un amigo y compañero de labores en la Sociedad de Beneficencia Pública, cuando aún no tenía, creo, ni veinte años. Fué con el objeto de obtener sus libros que, por aquel entonces, no se conseguían en Lima".

—Luego, ¿Georgina no existía?— se preguntará, impaciente y casi desencantado el lector—. Pero, sí; Georgina existía, no era un mito, sino la prima de don Carlos Rodríguez Hübner, el compañero de trabajo de Gálvez, quien todavía puede respondernos si se le quiere.

Por eso dice Juan Ramón en el poema de "Laberinto":

Me escribiste: "mi primo me trajo ayer su libro..."

—¿Te acuerdas?— y yo, pálido: —"Pero... ¿usted tiene un primo?"

Georgina caligrafiaba las cartas que Gálvez y Rodríguez Hübner dictaban. Así, aromadas de auténtica feminidad, arribaban estas misivas a España. Primero, Georgina pidió dedicados sus volúmenes al poeta. Este no anduvo remiso en el envío. Luego, continuó la correspondencia, ya fuerte y en carne viva el interés de Juan Ramón.

Hay fama de que por Madrid pasaron unos estudiantes limeños. Juan Ramón les preguntó por Georgina... "Es buena y bella como un lirio, pero ocultando siempre una romántica pena quizá por no ser amada". Esto acreció la recién nacida pasión del poeta. Si no exactamente así, parece que éste le escribió en parecidos términos:

"...Para qué esperar más. Tomaré el primer barco, el más rápido, que me lleve pronto a su lado. No me escriba más. Me lo dirá usted personalmente, sentados los dos frente al mar o entre el aroma de su jardín con pájaros y lunas".

Y Juan Ramón ya no volvió, a partir de este momento, a recibir más cartas de Georgina. Alguien, con nombre fingido — Gálvez ignora todavía quién — cablegrafió al cónsul del Perú en Madrid: "Comuniqué al poeta Juan Ramón Jiménez que Georgina Hübner ha muerto".

* * *

Carta a Georgina Hübner

El cónsul del Perú me lo dice: "Georgina Hübner ha muerto"...

¿Has muerto! ¿Por qué? ¿cómo? ¿qué día? ¿Cual oro, el despedirse de mi vida, un ocaso, iba a rosar la maravilla de tus manos cruzadas, dulcemente, sobre el parado pecho, como dos lirios malvas de amor y sentimiento? ... Ya tu espalda ha sentido el ataúd blanco, tus muslos están ya para siempre cerrados, en el tierno verdor de tu reciente fosa el sol poniente inflamará los chuparrosas... ¡ya está más fría y mas solitaria La Punta que cuando tú la viste, huyendo de la tumba, aquellas tardes en que tu ilusión me dijo: "¡Cuánto he pensado en usted, amigo mío!"...

¿Y yo, Georgina, en tí? Yo no sé cómo eras... Morena? casta? triste? Sólo sé que mi pena parece una mujer, cual tú, que está sentada, llorando, sollozando, al lado de mi alma! Sé que mi pena tiene aquella letra suave que venía, en un vuelo, a través de los mares, para llamarme "amigo"... o algo más... no (sé... algo que sentía tu corazón de veinte años!

—Me escribiste: "Mi primo me trajo ayer su (libro)... —¿te acuerdas?— y yo, pálido: —"Pero... usted (tiene un primo?"—

Quise entrar en tu vida y ofrecerte mi mano noble cual una llama, Georgina... En cuantos (barcos salían, fué mi loco corazón en tu busca... yo creía encontrarte, peasativa, en La Punta, con un libro en la mano, como tú me decías, soñando, entre las flores, encantarme la vida!...

NO HA MUERTO

Pero Georgina Hübner no ha muerto. Vive en el poema juanramoniano y vive en la realidad. Don José Gálvez Barrenechea, cónsul del Perú, me lo dice en carta del 20 de agosto último. Es él quien quita, por fin, el rebozo a esta dulce y misteriosa "tapada" y pone en claro la historia que tanto dió que hablar a poetas y escritores.

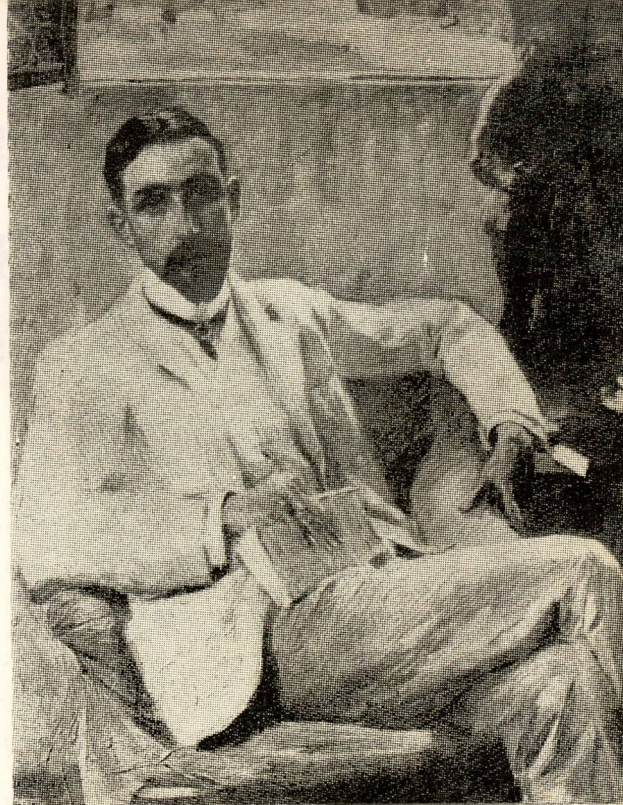
La información de Enrique Portu- gal, aparecida en "Las Noticias Gráfi-

Por Antonio Oliver

cas" de Buenos Aires el 12 de mayo de 1948, es errónea. Georgina Hübner no era M. I. S., aunque existan en Lima damas que llevan estas iniciales, sino clara y sencillamente, Georgina. Esta, al decidir Juan Ramón marchar a Lima, no se prestó a caligrafiar más cartas ni a seguir en el juego. Así, pues, la dama de la elegía no es un ser imaginario. "Come pan bajo el cielo de Lima", según palabras ciertas del promotor de este extraño y sugestivo tema que hoy nadie puede mirar con disgusto sino con sonriente y comprensiva simpatía.

Ventura García Calderón no fué partícipe en el asunto. Estaba sólo informado de él por el propio Gálvez Barrenechea.

¿Quebró Georgina con su irrevocable decisión su boda con el gran poeta español? ¿Quebró, acaso, un inmortal epitalamio? No debemos prejuzgar nada sobre



JUAN RAMON JIMENEZ

(Retrato de Joaquín Sorolla, de comienzos de siglo, por los años del epistolario con Georgina Hübner).

ello. Los hechos transcurrieron así para que en castellano se escribiese ese maravilloso "De profundis" profano, esa "Carta" elegía que se compara por muchos con la honda "Balada de la cárcel de Reading" de Oscar Wilde.

Sí; había un destino oceánico en el amoroso Juan Ramón y la esposa, la mujer, tenía que ser para él ultramarina finalmente, aunque no fuese Georgina. Recordemos el "Diario de un poeta recién casado", escrito sobre el mar en 1916. Y recordemos aquellos versos, no epitalámicos, de 1911, en los que Juan Ramón había dicho de la compañera del hombre:

"Sabedlo, marineros; de nuevo es reina Venus"



Gracias por

su fineza. Y créame su muy suyo, que te besa los pies

Juan R Jimenez

REPRODUCCION FACSIMILAR DEL TEXTO DE UNA DE LAS CARTAS DE JUAN RAMON JIMENEZ A GEORGINA HÜBNER, HASTA AHORA INEDITA, QUE OFRECEMOS COMO UNA PRIMICIA A LOS LECTORES DE "LETRAS PERUANAS".

A Georgina Hübner,
en Lima.

He recibido esta mañana su carta, tan bella para mí, y me apresuro a enviarle mi libro "Arias tristes", sintiendo sólo que mis versos no han de llegar a lo que usted habrá pensado de ellos. La carta de usted es

en el Cielo de Lima

Ahora, el barco en que iré, una tarde, a (buscarte, no saldrá de este puerto, ni surcará los mares, irá por lo infinito, con la proa hacia arriba, buscando, como un ángel, una celeste isla... ¡Oh, Georgina, Georgina! ¡qué cosas!... mis libros los tendrás en el cielo, y ya le habrás leído a Dios algunos versos... tú hollarás el poniente en que mis pensamientos dramáticos se mueren... desde allí, tú sabrás que esto no vale nada, que, salvado el amor, lo demás son palabras...

El amor! el amor! ¿Tú sentiste en tus noches el encanto lejano de mis ardientes voces, cuando yo, en las estrellas, en la sombra, en la (brisa, sollozando hacia el sur, te llamaba: Georgina? Una onda, quizás, del aire que llevaba el perfume inefable de mis vagas nostalgias, ¿pasó junto a tu oído? ¿Tú supiste de mí los sueños de la estancia, los besos del jardín?

Cómo se rompe lo mejor de nuestra vida! Vivimos... para qué? para mirar los días de fúnebre color, sin cielo en los remansos... para tener la frente caída entre las manos, para llorar, para anhelar lo que está lejos, para no pasar nunca el umbral del ensueño, ah, Georgina, Georgina! para que tú te mueras una tarde, una noche... y sin que yo lo sepa!

El cónsul del Perú me lo dice: "Georgina Hübner ha muerto"...

Has muerto. Estás, sin alma, en Lima, abriendo rosas blancas debajo de la tierra... Y si en ninguna parte nuestros brazos se encuentran, ¿qué niño idiota, hijo del odio y del dolor, hizo el mundo, jugando con pompas de jabón?

JUAN RAMON JIMENEZ.

El Caso de Amarilis y Clarinda

¿Una o dos Poetisas del Siglo XVII?



LOPE

En El Parnaso Antártico de Diego Mexía de Fernangil, editado en Sevilla en 1608, aparece a manera de prólogo el poema en tercetos endecasílabos, titulado Discurso en Loor de la Poesía, cuyo autor, según lo manifestado por el propio Mexía, era "una señora principal de este reino, muy versada en lengua Thoscana y Portuguesa y por cuyo mandamiento y por justos respetos no se escribe su nombre"; y la cual residía en Lima, de conformidad con lo que manifiesta la autora al ocuparse de los escritores de la Academia Antártica.

En La Filomena de Lope de Vega, 1621, corre inserta la Epístola a Belardo, carta poética en la forma libre denominada "silva" y dirigida desde el Perú por "Amarilis".

Sobre ambos casos literarios se ha escrito mucho, ya tanto al valor literario en sí de los poemas, cuanto al problema de la identificación de las autoras. Esta información no tiende sino a presentar una hipótesis sobre el tema. No es, pues, una exposición exhaustiva sobre el estilo, preceptiva y categoría de los poemas mencionados (1), sino una posibilidad de unificar su origen.

En Apuntes para un Estudio de la Literatura Peruana (2) se sintetiza el planteamiento del problema de la autora del Discurso en los siguientes términos:

"Juan María Gutiérrez, Mendiburu, Menéndez Pelayo, Riva Agüero acogieron la tesis de la feminidad del autor. Ricardo Palma consideró un fraude poético el caso del "Discurso", al igual que el de "Amarilis", sosteniendo que escritores varones se escondían en las supuestas figuras de esas acuciosas poetisas. Javier Prado estaba también por esta opinión y Ventura García Calderón la sostuvo en un principio en su estudio sobre "La Literatura Peruana", considerando al propio Diego Mexía como autor de este elegante engaño. Luis Alberto Sánchez resumiendo opiniones en su "Poetas de la Colonia", se inclina también a considerar como una producción masculina el anónimo "Discurso" —no lo mismo en lo que atañe a "Amarilis"— manifestando que, como ya lo había dicho Palma, la falta de instrucción era notoria, sobre todo en las mujeres, muchas de las cuales ni leer sabían, y cuando lo sabían no encontraban que leer. Además, los clásicos griegos y latinos que había en Lima estaban en Latín y en los conventos, donde no se permitía la entrada a las mujeres. ¿Cómo, pues, va a ser hembra —agrega Palma— la que, en esa Lima, escribió versos tan pulidos y en los que revela un profundo conocimiento del idioma castellano y una vasta erudición clásica?". Y Sánchez que glosa apertoriamente aquella cita, aprueba también esta otra afirmación de Palma: "lo que parece sospechosísimo es el brusco y repentino silencio de "Clarinda" —así bautizó Palma a la anónima autora— después de haber escrito su Loor: para tal silencio no hay explicación posible". Manifiesta Sánchez que asiste sobrada razón para creer lo que Palma sostiene; y cree que Mexía no sólo era cómplice de la superchería sino que fué autor, con lo que acrecentó su fama escondiéndose en la incógnita dama. Añade que de no ser Mexía su autor no podría ser una mujer de Lima, sino una "dama española, entrada ya en años, conocedora de nuestras letras, amiga y tal vez sevillana, como Mexía y de un buen humor a toda prueba". En su "Literatura Peruana, Sánchez cambia a Mexía por Dávalos y Figueroa, como autor del Discurso... (3) Pero el mismo Sánchez capítulos adelante —Poetas de la Colonia— defiende la feminidad de Amarilis y contrataca la posición de Ricardo Palma. "Que la Silva —la obra de Amarilis está demasiado bien versificada para haber sido escrita por mano de mujer. ¿Qué? Donoso argumento que de ser aceptado, equivaldría a negar la autenticidad de los versos de Sor Juana Inés de la Cruz... etc". "Por último —dice asimismo Sánchez— no me extraña como a Palma el súbito silencio de Amarilis. ¿Qué otra cosa iba a hacer una monja que, así, con tanta sinceridad y candidez tonta había confesado su amor profano —platónico, es cierto— reñido con su profesión religiosa?..."

Y es que en el caso de Amarilis, la mayoría de los escritores no han encontrado objeción a su feminidad, ni tampoco, mayormente a su "origen peruano". Los críticos, desde Valdizán y Menéndez Pelayo hasta el presente, han seguido, más bien, la pista dejada por la propia autora en lo que se relaciona a sus "características personales": sus abuelos, conquistadores de América y fundadores de Huánuco; su infancia en

Lima; su orfandad en compañía de su hermana "Belisa", quien contraerá enlace más tarde, mientras ella tomará estado monjil "viviendo en limpio celibato", con ojos velados en pureza y con oídos que son fuertes para escuchar demandas de amor, dentro de los muros del convento donde vive con vírgenes que "a Dios han sido y son sacrificadas". Así nacieron las creaciones: "María Alvarado, María Tello, María Figueroa, etc." que Tauro sintetiza en su citada obra Amarilis Indiana:

"Atendiendo a la meteórica aparición de Amarilis en el horizonte literario del siglo XVII, y a la relativa imposibilidad de llegar al descubrimiento de su personalidad real, la han negado:

a) Francisco Asenjo Barbieri, quien, justificado más tarde por Juan Millé Giménez, ha considerado la Epístola a Belardo como obra de Marta de Nevares, retocada por el propio Lope de Vega;

b) Ricardo Palma, esbozando la caprichosa especie de que la Epístola es un caso de superchería literaria.

En realidad tales negaciones hacen ostensible la ligereza de sus sostenedores, pues el análisis descubre un estilo notoriamente distinto al de Lope y una personalidad ajustada a las afirmaciones contenidas en los versos.

Sobre la base de los datos autobiográficos ofrecidos por la poetisa, y teniendo en cuenta la circunstancia de ser Amarilis un nombre pastoril equivalente a María, los críticos que a continuación se indica han formulado las siguientes hipótesis:

a) Manuel Antonio Valdizán, Manuel de Mendiburu y José Toribio Medina —María de Figueroa;

b) Marcelino Menéndez y Pelayo, con la adhesión de José María Souviron y Alberto J. Ureta —María de Alvarado;

c) Luis Alberto Sánchez y José de la Riva Agüero —María Tello de Lara y Arévalo Espinoza;

d) Irving A. Leonard —Ana Morillo;

e) Rubén Berroa —María de Rojas y Garay.

En realidad para demostrar la inconsistencia de todas estas hipótesis, basta atender a la sorprendente facilidad con que los mencionados críticos hallan a mano los argumentos adecuados para desacreditar las opiniones de los demás".

De singular valor son las apreciaciones de Riva Agüero en su Conferencia Tricentenario de Lope de Vega pronunciada en la Academia Peruana, el 27 de Agosto de 1935, donde se ve cuántas posibilidades encierra el origen de Amarilis con las señas dadas en el poema y cuán probada está si su feminidad y su procedencia peruana con las citas del propio Lope: "Remota, india inaccesible, desconocida, hija de héroes, casta, monja"; "en versos, Safo, en flores primavera"; y nacida "en el Mar del Sur". (4)

Si Alberto Tauro ha estudiado detenidamente el problema de "Amarilis" en su folleto Amarilis Indiana, donde se ve su indudable filiación americana y la "naturaleza" femenina de su poema, a la autora del Discurso ha dedicado su erudito ensayo sobre Esquividad y Gloria de la Academia Antártica (5), en el que ha fijado posiciones con relación a esta última, sosteniendo, asimismo, la feminidad de la "señora principal de este reino" y considerando que sería alguna dama relacionada con los poetas de la Academia Antártica; y que su "loor a la poesía debió ser acogido como esencia y trascendencia de una fe común"; añadiendo que si no se "descubrió" su filiación fué porque "así convenía a los justos respetos que le eran debidos" y no se trató de insistir en ello, en su tiempo, porque todos los escritores de entonces sabían a que atenerse con respecto a su nombre y condición.

Tauro se ocupa también en su citada obra de sintetizar, dentro de las "comprobaciones finales", las opiniones vertidas en relación con la autora del Discurso, que glosa primero ampliamente en el capítulo intitulado: "Una señora principal de este reino". La conclusión 5ª dice a la letra:

"Atraídos por la excelencia del "Discurso en Loor de la Poesía" y por el recato de su anónima autora, eruditos y críticos han formulado las siguientes hipótesis:

a) Ricardo Palma, superchería de algún poeta que pretendió halagar a Diego Mexía y fué encubierto;

b) Ventura García Calderón, Luis Alberto Sánchez (6) y Ella Dunbar Temple —superchería de Diego Mexía, o tal vez de Diego de Avalos y Figueroa;

c) Carlos Wiese, Carlos Prince y Philip Ainsworth Means —Clarinda, según la arbitraria denominación que le aplicara Ricardo Palma, a fin de atribuir imperfección al presunto fingimiento de su feminidad;

d) Javier Prado —Clarisa, que posiblemente es una errada transcripción de Clarinda;

e) Augusto Tamayo Vargas —sor Leonor de la Trinidad, persona verdadera que se ocultaría tras el anónimo primero, y luego bajo el seudónimo de Amarilis (7); y

f) Marcelino Menéndez y Pelayo, José de la Riva Agüero y, en cierta manera, Ventura García Calderón y Luis Alberto Sánchez en sus más recientes pronunciamientos sobre el tema —admiten que no es posible develar el anónimo.

En verdad, —añade Tauro y es ésta su posición— la comisión de una superchería debió requerir la discreción de los dieciocho poetas alabados en los tercetos del "Discurso en Loor de la Poesía", y no la de Diego Mexía únicamente. Es más verosímil suponer que los elogiados consintieran en mantener el anónimo, por parecerles buena la razón aducida para adoptarlo y estimar que la cortesía obligaba su acatamiento".

Reafirmando, pues, que se trataba de "una señora principal de este reino".

En verdad, el señalado silencio de "Clarinda" —la llamaremos de algún modo sin caer en las suposiciones de Palma, Wiese, etc.— explicable en el caso de tratarse de una monja, se rompe con la "Silva" de Amarilis, cuya no insistencia en la poesía la explica de manera igual Sánchez. Muy pocos años han transcurrido, desde la primera composición que aparece en 1608 y la segunda que está considerada en la "Filomena" de Lope, conocida en 1621. Las dos poesías vienen del Convento. —¿No habían dicho Palma y Sánchez que los clásicos griegos estaban en "latín y en los conventos"?— Si Amarilis —monja convicta y confesa— escribe en la misma época de Clarinda —cuyo anonimato no se rompió por especiales "respetos", y si el clasicismo resuena en ambas como dos notas de un mismo instrumento, —decía en "Apuntes para un estudio de la Literatura Peruana"— por qué no hablar de una autora, de una sola poetisa?...

El poema de Clarinda, escrito en los difíciles y clásicos dantescos, respondió al deseo de la autora:

"el verso con que Homero eternizaba lo que del fuerte Aquiles escribía, y aquella vena, con que lo dictaba,

quisiera que alcanzaras, musa mía, para que en grave y sublimado verso, cantaras en loor de poesía".

En realidad, su entonación fué grave y sublime. Respira aquel conocimiento de los clásicos que todos los comentaristas han señalado y por lo que algunos han opinado —especialmente Ella Dunbar Temple, según informa Tauro— que corresponde a manifiesto aliento varonil. Repasa las culturas de la antigüedad, de la Edad Media, del Renacimiento, pero a pesar de ello hay un platicar suave, que en nada desmerece la tersura y la hermosa severidad del poema. Las palabras "dulce y dulzura" aparecen en total 13 veces en el poema. (Será del caso precisar que, asimismo, en la Silva de Amarilis "dulce, dulcemente" y "dulzura" alcanzan 8 expresiones). Rafael Pombo diría que "nunca se ha discurrido más poéticamente sobre la poesía". Esta resulta compendio y final de todas las ciencias y las artes y el propio Dios se reservó su donación. Las citas de los autores que en el Perú producían, entonces, dentro de la lla-

mada "Academia Antártica" vendrían a constituir la parte central del poema, más no la más interesante desde un punto de vista de "arte poética" y la más débil en el juego del lenguaje. La alquitarada frase vuelve sólo a revestir su ornamento cuando muestra nuevamente el valor de la poesía —"Tú eres tú..."— y la necesidad de amarla. He ahí el motivo fundamental del poema.

La Epístola de Amarilis responde a una nota de sensibilidad. Pero, a la vez no dejan de aparecer las renacentistas mitologías, la erudición, correspondiendo a la filosofía neoplatónica; y no se aleja en nada de la clásica manera, dentro de las formas más libres de las estrofas de la "silva", donde alternan endecasílabos y heptasílabos sin rigor alguno.

"El sustentarse amor sin esperanza es fineza tan rara que quisiera saber si en algún pecho se ha hallado, que las más veces la desconfianza amortigua la llama que pudiera obligar con amar lo deseado; mas nunca tuve por dichoso estado amar bienes posibles, sino aquellos que son más imposibles..."

Si al parecer, habría dos caminos distintos: la nota intelectual del Discurso y la marcadamente sensible de la Epístola, esto no es, ni en mucho, muestra de dos manos diferentes, sino por el contrario parecen indicar una misma experta pluma que ataca el tema, desde dos ángulos —que se complementan— y siguiendo un igual plan. Es de señalarse la similar profusión de algunos términos: "dulce", "cielo", y los verbos: "decir", "ver", "poder", "querer", fuera de los usuales "ser", "tener", "haber", que adquieren asimismo iguales matices; y particularmente el verbo "dar", 55 veces en el "Discurso" y 9 en la "Epístola", que significa entrega, y deseos de beneficios para otros. Asimismo es interesante confrontar: "Más que mi musa rústica se atreva" (Amarilis); "hará mi lengua rústica memoria" (Clarinda). En ambas: la insistencia de la condición de mujer sirve para extraer del fondo mismo de ambos poemas la manera de tar o enfocar el asunto. Clarinda repite una y otra vez:

"en hombros de mujer, que son de araña..."; "Será mi triunfo tanto más glorioso // cuanto la vencedora es menor fuerte": "Mas será bien, pues soy mujer": "A una mujer que teme ver la orilla // de un arroyuelo de cristales bellos. // ¿Quieres que rompa el mar con su barquilla?"; "porque soy mariposa y temo el fuego".

En cuanto a Amarilis no deja de mostrar su feminidad, dentro del amor a Belardo, de ese amor inmaterial, pues ni siquiera intenta separarlo de la amada Celia, quien se place de su presencia y de su estado. Se deleita en mostrarnos su condición, su recato, sus aficiones, su vida al lado de Belisa. Y como mujer, cuenta su intimidad y muestra su devoción por el poeta, ofreciéndole su "alma pura"; y se le declara "rendida" al par que "atrevida".

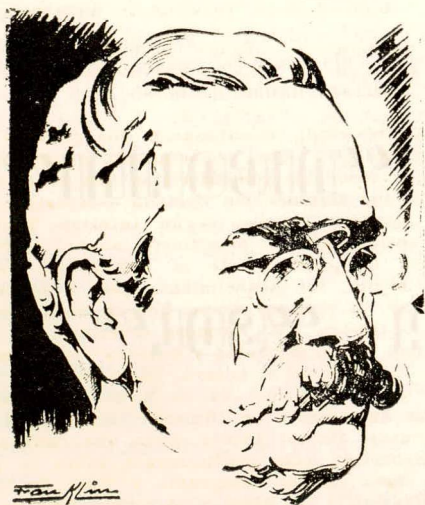
Luego, ambos poemas centralizan al amado, al poeta a quien se dirigen como expositores de un lenguaje sublime, y que son en retruécano de la "dama medieval trovadoresca", el amante ideal a quien no se pretende materialmente, sino a quien se desea tener al lado en el goce mismo de Dios, más allá de la vida.

Clarinda dirá:

"Si tu eres mi Parnaso, tu mi Apolo..."

"Eres el Delio, el Sol, el Febo Santo; se, pues, mi Febo, Sol y Delio solo..."

"Fébada tuya soy..."



RICARDO PALMA
(Apunte de Franklin)

"Y pues eres mi Delio, ten la rienda al curso con que vuelas por la cumbre de tu esfera, y mi voz y metro enmienda para que dignos queden de tu lumbre..."

Amarilis, a su vez, exclamará:

"Oí tu voz, Belardo: ¿mas qué digo; no Belardo, milagro han de llamarte..."

"Y Amor que nunca tuvo paz conmigo, te me representó parte por parte en tí más que en sus fuerzas confiado..."

"Y admirando tu ingenio portentoso no puedo repararme de descubrirme a tí, y a mí dañarme. Mas ¿qué daño podrá nadie hacerme que tu valer no pueda defenderme..."

Al igual que en Clarinda es éste amor por la poesía. El poeta sublimado no es sino un vehículo de expresión poética. Por ello, la autora del Discurso rompe el encantamiento de la voz para decir:

"¿Quién te podrá loar como mereces? Y cómo a proseguir seré bastante si con tu luz me asombros y enmudeces..."

"Oh poético espíritu enviado del cielo empujé a nuestra indigna tierra, gratuitamente a nuestro ingenio dado..."

Y Amarilis buscará la poesía de los labios de Belardo, del poeta que en la gloria "en santo amor" gozará. El es productor de "conceptos bellos" y tiene una entonación dulce y un "estilo milagroso". Por él su palabra llegará a la Verdad y ella que tiene el "gusto y el consuelo" puestos en "dulce coloquio con el cielo", lo incita a producir poesía por Santa Dorotea como manera de alabar a Dios, supremo don. Y aquí, una vez más, se confunden ambos mensajes poéticos. Porque la "señora principal de este reino", invita también a componer poesía en homenaje a la divinidad, ya que aquella "dama —la poesía— es ilustre cuanto bella" cuando se compone en honra de "su Dios".

Ambas poesías, la de las citas clásicas y la del coloquio amoroso neoplatónico, son de origen conventual. Amarilis lo dice expresamente. Y Clarinda lo deja entrever, al hablar de las festividades religiosas y al manifestar que se le permitió poner los retratos y figuras de los dioses profanos y de sus cantores, como trofeos de la Iglesia. Su recato en no salir del anónimo y la forma en que cumplieron silenciosamente con su "mandamiento", los escritores de la Academia establecen el carácter de la prohibición indicada por tratarse de una "dama" seguramente de profesión religiosa, la que pudo muy bien insistir posteriormente en la poesía, al remitir su célebre "Epístola" a Lope de Vega incitándolo a la concepción poética y manteniendo silenciado su nombre tras el seudónimo de Amarilis.

El dato peruano se halla presente en ambos poemas. En uno a través del ambiente, de la "expresión localista" que destaca Tauro en su Amarilis Indiana. En otro, a través del conocimiento de los poetas "peruanos" de entonces. En la Silva se liman las palabras para dar paso a una dulce exposición de amor; en el Discurso, con la presuntuosa enumeración de conocimientos mitológicos y literarios, la visión se hace más generalizada, se bebe de aguas clásicas —quién sabe si hasta de la brumosa fuente materialista de Lucrecio— pero con la mirada puesta en la liturgia y en la divinidad como fin, y sirviéndose del poeta —de la poesía— para que se haga expresión de ese sentimiento, cosa que al igual persigue Amarilis, por sobre el formal "amor profano". Ambas, pues, trascurren a través de composiciones que tienen igual esqueleto: elogio al amado para conseguir de él la expresión acabada de poesía que exalte el sentimiento religioso; y manifestación clásica —del Renacimiento al Barroco— que corresponde a aquella "señora principal de este reino y muy versada en la lengua Thoscana y Portuguesa..."

Ventura García Calderón, quien había sostenido la tesis de que Mexía era el autor del Discurso, afirmaba, después —en el tomo 5º de Biblioteca de Cultura Peruana— (8) lo siguiente:

"El poeta Mexía de Fernangil dedica un largo poema clásico de su "Segunda Parte del Parnaso Antártico" a una religiosa de un convento de Lima (¡1615!) como a la señora de todos sus respetos y admiraciones: "A Leonor de la Trinidad, fundadora y abadesa de las Monjas Descalzas de la Limpia Concepción del Monasterio del Señor San José en la ciudad de los Reyes del Perú". "Fué sin duda su correspondiente persona cultísima —añade García Calderón— muy al tanto de "mitologías poéticas". ¿No podría ser ésta una poetisa anónima?"

Fué ésta una de las claves para que Ricardo Gaona iniciara sus investigaciones a fin de encontrar el nudo que permita enlazar los nombres de Clarinda y Amarilis en Sor Leonor de



RIVA - AGÜERO

la Trinidad. Tauro en su libro citado: Esquividad y Gloria de la Academia Antártica considera inaceptable la figura de Sor Leonor de la Trinidad para ese fin, porque la biografía de ella nos la muestra entregada a la actividad religiosa, primero en las recoletas de la Concepción y luego en el nuevo Convento de San José, que inició sus actividades en 1608 y donde las severas reglas del monasterio no le permitirían correspondencia alguna con Mexía, ni es de presumir, sostiene Tauro, que "a través de su rígida y prolongada clausura se formase Leonor de la Trinidad el puntual conocimiento de los ingenios antárticos y sus obras, tan plausiblemente demostrado en el Discurso en Loor de la Poesía. Por otra parte, explica el mismo crítico, es "imposible admitir la identificación entre Amarilis y Leonor de la Trinidad" pues ésta nació en Chuquisaca y tuvo una hermana llamada Beatriz que también profesó en el mismo Convento; mientras Amarilis dice ser oriunda de Huánuco y tener hermana Belisa —Isabel— que contrajo enlace.

En cuanto al puntual conocimiento de la obra de los antárticos, bien puede aclamarse que ésta se produjo especialmente en la última década del siglo XVI —Montesdeoca se encontraba aún en Sama—, y que Leonor de la Trinidad, hermana de Rodrigo de Orozco, Marqués de Mortara, y vastamente vinculada a los elementos dirigentes del Virreinato, pudo estar en contacto con intelectuales de la Academia. El que Diego Mexía le dedique su Poema "Egloga Intitulada al Buen Pastor" revela que en 1615 aún pensaba el sevillano que su obra sería conocida y apreciada por Leonor de la Trinidad y nos muestra muy a las claras el respeto y la consideración que le guardaba, y que no sería simplemente una dedicatoria a la conductora de actividades religiosas, pues en nada tendría en cuenta su apreciación literaria. La objeción relativa a Amarilis es más fuerte: pero aún ello sería salvable, si se encuentra los enlaces requeridos, ya que los datos consignados por la autora de la Silva corresponden a nuestra toponimia y ambiente, probando su "peruanidad", pero nadie ha confirmado los relativos a Huánuco y sus fundadores, ni la existencia de la hermana Isabel y su casamiento, quedando en suspenso las teorías de una Alvarado, de una Tello, etc., por no coincidir íntegramente con esos detalles. Ricardo Gaona está empeñado en conseguir las fuentes que le permitan hacer coincidir todos aquellos elementos. Mientras tanto no será sino una hipótesis apreciable.

El propósito de este trabajo no está en ello, tampoco, sino en hacer coincidir los poemas del Discurso y de la Epístola. El "nombre" de la autora no interesa mayormente. Quedémonos con Amarilis o Amarilis Indiana y estudiemos muy seriamente a través de una rigurosa confrontación, la posibilidad de identificación que señalaría la presencia de una sola gran poetisa peruana, cuyos dos poemas son la más alta expresión lírica de aquel momento de nuestra literatura, junto con la épica de La Cristiada de Hojeda y la prosa de Los Comentarios Reales, de Garcilaso, el Inca.

- (1) Al respecto pueden verse las obras de Alberto Tauro: "Amarilis Indiana". Ediciones Palabra. Lima, 1945; y "Esquividad y Gloria de la Academia Antártica". Editorial Huascarán. Lima, 1948.
- (2) Augusto Tamayo Vargas. "Apuntes para un estudio de la Literatura Peruana". Imp. Miranda. Lima, 1947.
- (3) Posteriormente, en su edición de Literatura Peruana de 1946, Sánchez mantiene una acertada duda sin decidirse por sus anteriores opiniones.
- (4) José de la Riva Agüero. "Discursos Académicos". Editados por el Autor. Lima, 1935.
- (5) Obras citadas.
- (6) Luis A. Sánchez no mantiene esa teoría y Ventura García Calderón tampoco.
- (7) Esta hipótesis está sometida a investigación por Ricardo Gaona, quien es además, quien originalmente la presentó.
- (8) Biblioteca de Cultura Peruana.—Tomo V.—"Apogeo de la Literatura Colonial". Notas preliminares. París, 1938.

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, Chimbote, Paita,
Callao, Chíncha, Piura,
Cañete, Huacho, Sullana,
Casma, Huancayo, Tacna,
Cuzco, Ica, Talara,
Chepén, Miraflores, Trujillo,
Chiclayo, Pacasmayo,

SOCIEDAD MERCANTIL
INTERNACIONAL S. A.

SOMERIN

IMPORTACION — EXPORTACION

ANTONIO MIRO QUESADA 266

LIMA — PERU

Hechos sobre el Petróleo

IMPUESTOS PAGADOS POR INTERNATIONAL PETROLEUM AL GOBIERNO DEL PERU

Desde 1914, año en que inició esta Empresa sus operaciones en el país como arrendataria, hasta la fecha, se han pagado los siguientes impuestos al Gobierno del Perú, durante la vigencia de los mismos:

Derechos e Impuestos de Importación
Derechos e Impuestos de Exportación
Impuesto Fiscal y Vial sobre la gasolina para consumo interno
Impuesto sobre la Renta
Impuesto Cánon de Superficie
Impuesto a la carga — Tasa Unica
Impuestos Municipales sobre gasolina para consumo interno
Impuesto Obras Portuarias sobre Cabotaje.

Detalle de los impuestos pagados en los dos últimos años	AÑO 1949 S/o.	AÑO 1950 S/o.
Derechos e impuestos de Importación (x)	8'123,899.00	8'362,537.00
Derechos de Exportación (leyes 9485-10690)	32'944,590.00	71'713,443.00
Derechos de Exportación Corporación Peruana de Santa (ley 10090)	3'060,426.00	6'661,904.00
Impuesto Pro-Desocupados sobre la Exportación ley 7540)	1'948,402.00	2'125,769.00
Impuesto Obras Portuarias sobre la Exportación (ley 10811)	766,939.00	810,626.00
Impuesto Banco Minero sobre la Exportación (ley 9157)	1'148,823.00	2'248,528.00
Impuesto a la Carga Tasa Unica (D. S. 67/42)	780,909.00	7'0545.00
Impuesto Fiscal y Vial sobre gasolina para consumo interno, excepto operaciones de la Cía. (leyes 5867-6311- D. L. 7321-10540 y R. S. 31/1º/48)	36'096,670.00	39'144,187.00
Impuestos Fiscal y Vial sobre gasolina para consumo en operaciones de la Cía. (leyes 5867-6311 D. L. 7321-10540 y R. S. 31/1º/48)	590,067.00	587,152.00
Impuestos Municipales sobre gasolina para consumo interno	1'887,013.00	2'717,702.00
Impuesto Obras Portuarias sobre Cabotaje (ley 10811)	460,423.00	521,518.00
Impuesto Cánon de Superficie	94,850.00	95,786.00
Impuesto sobre la Renta	12'161,361.00	19'971,225.00
Otros Impuestos	1'451,379.00	1'750,050.00
	101,515,759.00	157,440'972.00

(x) Incluye: Derechos básicos de importación (leyes 10806-11048) y sus adicionales (leyes 4801, 6752, 7695 - 11495, 7540, 5072, 10090, 10811, 11008, etc., consolidadas en el "Impuesto Unico", ley 11424 y la ley 11537.

(Información tomada del boletín "Noticias del Petróleo).

Nicolini Hermanos S. A.

AV. REPUBLICA ARGENTINA 261

LIMA

FIDEOS "NICOLINI"

HARINA "SOL"



ARREOLA

moverán prodigiosos miligramos...
Carlos PELLICER.

Una hormiga censurada por la sutileza de sus cargas y por sus frecuentes distracciones encontró una mañana, al desviarse otra vez de su camino, el prodigioso miligramo.

Sin detenerse a meditar en las consecuencias de su acto, se echó a cuestras el objeto resplandeciente y comprobó con alegría que era una carga justa para ella. En realidad, la muerte prematura de muchas hormigas se debe a la ambiciosa desconsideración de sus propias fuerzas. La hormiga que ha llevado un grano de maíz hasta el depósito de cereales, apenas tiene aliento para arrastrar al cementerio su propio cadáver.

La hormiga en cuestión no sabía con certeza el valor de su hallazgo, pero sus pasos manifestaban la prisa ansiosa del que huye llevando un tesoro. El peso ideal del miligramo, en vez de ser una carga, daba a su cuerpo extraña energía; era como el peso de las alas en el cuerpo de los pájaros. Su conciencia discernía vagamente la posibilidad de una rehabilitación, pero nunca pudo sospechar el alcance de los acontecimientos que le aguardaban.

Después de un larguísimo rodeo, hecho más bien con alegre propósito, la hormiga se unió al hilo de sus compañeras que regresaban todas, al caer la tarde, conduciendo la carga solicitada ese día: pedacitos de hoja de lechuga cuidadosamente recortados durante una larga jornada. El camino de las hormigas formaba una delgada y confusa crestería de diminuto verdor. Era imposible pasar inadvertida; el miligramo desentonaba violentamente en aquella perfecta vulgaridad.

La hormiga disidente pensó en la conveniencia de colocarse en último lugar. Pero ser la última y llegar con aquéllo era muy peligroso. Afrontando la irrisión general, se sumó resueltamente a las portadoras de lechuga.

Ya en el hormiguero las circunstancias se agravaron. Las guardianas de la puerta, lo mismo que las inspectoras de cada galería,

El Prodigioso Miligramo

pusieron objeciones cada vez más serias al misterioso cargamento. Las palabras "miligramo" y "prodigioso" sonaron aisladamente y en voz baja en labios de algunas hormigas entendidas, hasta que la última inspectora, sentada con gravedad ante una mesa imponente, se atrevió a unirlas diciendo en voz alta: "No me diga usted que ha traído un prodigioso miligramo. Aunque así fuera, por nada del mundo me gustaría hallarme en su lugar".

La encargada del almacén de legumbres se negó con gran indignación a recibir el miligramo, puso a la hormiga reincidente en manos de la policía y solicitó para ella un castigo ejemplar.

La condena habría sido cosa de dos o tres días de cárcel, si la hormiga, cuyas oscuras convicciones iban en aumento, no hubiera adoptado esa actitud insolente y orgullosa que tanto ofendió a las autoridades superiores. En vez de aceptar humildemente su castigo se rebeló contra los jueces, acusándolos de injusticia y de ceguera. Complicando con reiteradas bravatas su proceso, se vió envuelta en una espesa red de intrigas que atrajeron sobre ella las sanciones de casi todos los artículos del Código Penal.

La lentitud de los trámites judiciales iba en desacuerdo con la ansiedad de la hormiga que trataba probar su inocencia.

Contestaba con altivez a las preguntas que se le hacían y hasta se atrevió a declarar que muy pronto el hormiguero en masa reconocería avergonzado la importancia de su hallazgo.

Hizo correr el rumor de que la envidia y la ignorancia se ejercitaban contra ella, y un día, llegada al colmo de su orgullo, confesó que la única desgracia de su vida consistía en formar parte de un hormiguero tan imbécil. Por las noches, en vez de dormir, se ponía a darle vueltas a su miligramo, lo pulía cuidadosamente y durante todo el día lo llevaba a cuestras, de un lado para otro en el estrecho y oscuro calabozo.

El desorden mental de la hormiga aumentaba de manera alarmante. Tanto, que el médico de guardia pidió tres veces que se le cambiara de celda. La celda era cada vez más grande, pero la actividad de la prisionera crecía con el espacio disponible. Ni siquiera miraba a los curiosos que iban a contemplar, tal vez el miligramo, tal vez el espectáculo de su agitada agonía. Dejó de comer casi por completo, se negó a recibir a los periodistas y guardó un mutismo absoluto.

Las autoridades superiores decidieron trasladar a un sanatorio a la hormiga enloquecida. Pero las decisiones de las autoridades adolecen siempre de lentitud.

Un día, al amanecer, el carcelero halló quieta la celda y llena de un extraño esplendor. El prodigioso miligramo brillaba en el suelo como un diamante inflamado de luz propia. Cerca de él yacía la hormiga, patas arriba, consumida y transparente.

La noticia de su muerte y la maravilla del miligramo se derramaron como inundación a través de las galerías. Poco después las hormigas, desesperadas, se daban contra el suelo. Sus ojos deslumbrados lloraban lágrimas abundantes sobre el cadáver de la descubridora. Las autoridades fueron depuestas y acusadas de traición.

El hormiguero vivió días indescriptibles, mezcla de admiración, de orgullo y de dolor.

Juan José Arreola

Se organizaron exequias suntuosas, se construyó un verdadero santuario para instalar el miligramo, y la hormiga incomprendida y asesinada obtuvo el honor de un mausoleo.

El pueblo de las hormigas logró salvarse provisionalmente de la anarquía bajo el gobierno de un consejo de ancianos que puso fin a una larga etapa de honores desordenados. La vida volvió a tomar su curso normal gracias a numerosos fusilamientos. La devoción que despertaba el miligramo fué sometida a una reglamentación estricta, y rigurosamente codificada se convirtió después en religión oficial del hormiguero. Se nombraron guardianes y sacerdotes; toda una extensa burocracia surgió en torno al prodigio, comprometiendo gravemente la vida económica de las hormigas.

Cuando ya todo parecía en paz, y cuando el trabajo comenzaba a restablecerse en disciplina, el desorden volvió a surgir bajo nuevas formas inquietantes. En la superficie, el hormiguero parecía tranquilo y compacto, a pesar de las protestas esporádicas en contra de los funcionarios que pasaban la vida en tareas cada vez menos estimables. Pero una nube de malos pensamientos enturbiaba el mundo de las hormigas. Sería imposible saber cual hormiga lo pensó primero; tal vez muchas lo pensaron a la vez. Lo cierto es que hubo hormigas capaces de pensar que el hallazgo de un miligramo no era cosa del otro mundo. Recordaron la humilde condición de la descubridora, y sintiéndose predestinadas a la gloria, pronto empezaron a tomar actitudes sospechosas.

Divagadas y melancólicas, se extraviaban adrede del camino y volvían con las manos vacías. Contestaban a las inspectoras con mal disimulada arrogancia, aceptaban con indiferencia sus dos días de cárcel, se hacían pasar por enfermas y anunciaban para muy pronto un hallazgo sensacional. Lo más grave es que hasta las mismas autoridades no podían desechar la idea de que una de aquellas lunáticas bien podría volver al hormiguero con un prodigioso miligramo sobre sus débiles espaldas.

Las hormigas ambiciosas obran en secreto, y digámoslo así, por cuenta propia. De haber sido posible un interrogatorio general, las autoridades habrían llegado a la conclusión de que el cincuenta por ciento de las hormigas, en vez de preocuparse por mezquinos cereales y frágiles hortalizas, tenían los ojos puestos en la incorruptible sustancia del miligramo.

Un día ocurrió lo que tenía que ocurrir. Como si se hubieran puesto de acuerdo, seis hormigas comunes y corrientes, que parecían de lo más normales, llegaron al hormiguero conduciendo seis objetos raros que hicieron pasar, ante el desconcierto general, por miligramos de prodigio. No obtuvieron los honores que esperaban, pero a reserva de mayor premio, las autoridades las eximieron de todo servicio y les asignaron una pensión vitalicia.

Acerca de la autenticidad de los seis miligramos fué imposible decir nada en concreto. El recuerdo de la injusticia cometida apartó a las autoridades de cualquier propósito judicial. Se colocaron los miligramos en un departamento especial, más bien mo-

desto, y se concedió a los visitantes que iban a contemplarlos una amplia libertad de juicio. Cada quien opinaba según su leal saber y entender.

Esta debilidad por parte de las autoridades precipitó la ruina del hormiguero. En adelante, cada hormiga agotada por el trabajo no tuvo inconveniente en reducir sus ambiciones de gloria a los límites de una pensión vitalicia y a la perspectiva de una existencia libre de obligaciones. Y el hormiguero comenzó a llenarse de falsos miligramos.

En vano las hormigas viejas y sensatas recomendaron medidas precautorias, tales como el uso de balanzas y la confrontación cuidadosa con el miligramo original. Nadie les hizo caso. Sus proposiciones, que ni siquiera fueron discutidas en asamblea, hallaron punto final en las palabras de una hormiga flaca y descolorida que proclamó abiertamente y en voz alta que el famoso miligramo original, por más prodigioso que fuese, no tenía por qué sentar precedente de calidad. Declaró finalmente que lo prodigioso ni siquiera debía ser una condición impuesta forzosamente a los nuevos miligramos encontrados. Cada hormiga tenía derecho a buscar libremente su miligramo, sin someterse a cartabones.

El poco de contención que les quedaba a las hormigas desapareció con tan desatentadas palabras. En adelante las autoridades fueron incapaces, no sólo de impedir la entrada de nuevos miligramos, pero ni siquiera de reducir o tasar la cuota de objetos que podían ser recibidos cada día bajo ese título. No lograron impedir tampoco que cada hormiga intentara salir de su condición de trabajadora mediante la búsqueda de miligramos.

El depósito llegó a ocupar las dos terceras partes del hormiguero, sin contar las colecciones particulares. Descendió tanto su precio, que en los días de mayor afluencia podían adquirirse por una bicoca. No hay que negar que de cuando en cuando llegaban algunos objetos estimables, pero corrían la suerte de las peores bagatelas. Hubo incluso legiones de hormigas fanáticas que se dedicaban a exaltar los miligramos de más dudosa calidad, fomentando así el desconcierto general.

En su desesperación por no hallar miligramos auténticos, muchas hormigas acarrearban verdaderas obscenidades e inmundicias. Su ejemplo encontró millares de admiradores. Hubo galerías enteras que fueron puestas fuera de servicio a causa del mal olor que despedían. A duras penas, y empleando todas sus reservas de sentido común, las autoridades lograron conservarse en su sitio hasta el final.

Los burócratas y los miembros del culto, no contentos con su holgada situación, abandonaron el templo y las oficinas para echarse en busca de miligramos, tratando de aumentar gajes y honores. La policía dejó prácticamente de existir y los motines y las revoluciones se hicieron cotidianos. Bandas de asaltantes aguardaban en las inmediaciones del hormiguero para despojar a las afortunadas que volvían trayendo a cuestras un miligramo valioso. Las disputas dentro de las galerías degeneraban fácilmente en riñas, y éstas en asesinatos. El índice de mortalidad alcanzó una cifra pavorosa. Los nacimientos disminuían de modo alarmante, y las criaturas, faltas de alimentación adecuada, morían por centenares.

El santuario que guardaba el miligramo verdadero se convirtió en tierra de nadie. Las hormigas, ocupadas en la discusión que suscitaban los hallazgos más escandalosos, ni siquiera se ocupaban de visitarlo. De vez en cuando algún devoto lograba llamar la atención sobre su estado de ruina y abandono. Lo más que se conseguía era un poco de limpieza. Media docena de irrespetuosas barrenderas daban algunos escobazos, mientras decrépitos ancianos pronunciaban discursos lle-

nos de sombrías alusiones al porvenir que no asustaban a nadie. Luego cubrían la tumba de la hormiga con deplorables ofrendas, hechas casi de puros desperdicios.

El miligramo brillaba en el olvido. Pero muy pronto, todos los ojos iban a volverse a su santuario, llenos de ansiedad. El invierno se acercaba, y la amenaza de muerte detuvo el delirio de las imprevisoras hormigas. Ante la crisis alimenticia, las autoridades decidieron ofrecer en venta un gran lote de miligramos al hormiguero vecino, famoso por su riqueza. Lo único que consiguieron fué deshacerse de algunas piezas de mérito por un puñado de hortalizas. Pero recibieron la oferta de provisiones de primera calidad para todo el invierno, a cambio del miligramo original.

El hormiguero en bancarrota se aferró al miligramo como a una tabla de salvación. Después de largas conferencias y discusiones, cuando ya el hambre mermaba el núme-

ro de las supervivientes en beneficio de las hormigas ricas, éstas se decidieron a admitir en su hormiguero a las dueñas del miligramo, con el compromiso de alimentarlas hasta el fin de sus días, exentas de todo servicio. Al ocurrir la muerte de la última hormiga extranjera, el miligramo pasaría a ser propiedad de las compradoras.

No hace falta decir lo que ocurrió poco después en el nuevo hormiguero. Las huéspedes difundieron allí su contagiosa idolatría.

Las hormigas confrontan ahora una crisis universal. Comen todas fuera del hormiguero y cada una por su cuenta. Abandonando las actividades puramente utilitarias, se dedican en todas partes a la búsqueda de miligramos. Tal vez desaparezcan como especie zoológica y sólo nos dejen, encerrado en fábulas incomprensibles, el recuerdo de sus antiguas virtudes.

Juan José Arreola.

El Problema Fundamental de la Antropología Filosófica

(Viene de la Pág. 98)

es ser un hombre?, se iniciara de inmediato un proceso reflexivo que, sin duda, puede ser interrumpido en cualquier momento por un golpe de fuerza o un decreto arbitrario; pero es inherente a la esencia misteriosa del pensamiento o de la reflexión —que aquí se confunden —el que esta interrupción brutal no pueda efectuarse sin suscitar en las profundidades una turbación que no puede ser precisada sin convertirse en protesta. Protesta que se articula cada vez más distintamente y que se convierte, en el sentido más profundo de la palabra, en **reivindicación**.

En la medida en que la antropología propiamente dicha, desde el momento en que es filosófica, no se reduce a una sección de la biología, tiende a convertirse en una "parenética" dominada por una cierta exigencia de universalidad. En otros términos, la interrogación: ¿Qué es ser un hombre?, que no puede comportar respuesta objetiva, se transforma en un llamado y pette-

nece a la reflexión el tomar conciencia cada vez más amplia de él. Pero esta toma de conciencia, ella misma, no es posible sin una movilización de valores, que son todos de orden supranatural — lo **supra-natural** que no debe, de otro lado, ser confundido con lo **sobrenatural** de los teólogos.

Sin duda, es menester agregar que la función ejercida involuntariamente por el nihilismo contemporáneo —nihilismo teórico cuyas consecuencias prácticas se manifiestan a todas las miradas— ha sido la de hacer precisamente posible esta recuperación de valores que una ciencia, embriagada de sí misma y de los éxitos técnicos que registra sin cesar, tendía a negar o a despreciar. Es menester reconocer, todavía, que no hay nada que se parezca a una dialéctica fatal, y que este encadenamiento no se libera sino por una libertad consciente de sí misma y del Ser en el que ella participa y al que, al mismo tiempo, aspira.

Gabriel Marcel.

(Traducción de Víctor Lí Carrillo).

LIBRERIA INTERNACIONAL "CREDITOS" S. A.

ORGULLOSAMENTE OFRECE SU COLECCION

PANORAMA PERUANO

UNA VISION DE NUESTRA HISTORIA, LITERATURA Y
GEOGRAFIA. UN MAGNIFICO PANORAMA DE
NUESTRA CULTURA.

SOLICITE INFORMES A:

LIBRERIA INTERNACIONAL "CREDITOS" S. A.

Jirón Unión (Boza) 892 — 3er. Piso

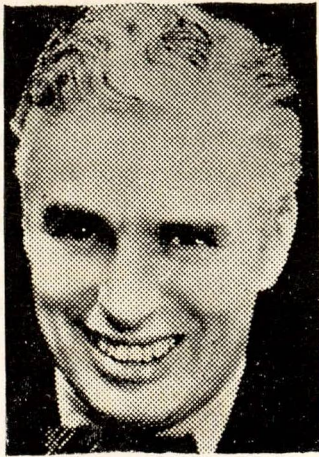
Apartado 1417 — Tel. 40904

LIMA

FILM Y SONIDO

Por RODOLFO LEDGARD

A pesar de su corta existencia, el arte cinematográfico tiene un pasado del que hablamos como si estuviese muy distante: su era silenciosa. Las radicales modificaciones que el sonido introdujo —hace 25 años recién cumplidos— fueron de tal naturaleza y cobró el cine desde entonces tan distinta fisonomía que esa etapa de exagerada mímica y letreros interpuestos, cuando era necesario en los cinemas el concurso de una pequeña orquesta o, más frecuentemente, de un humilde pianista de la localidad, emerge a la superficie de nuestra memoria como una edad ya lejana; la evocamos casi siempre con una simpatía peculiar y una conciencia de nuestra superioridad actual que entrañan cierta actitud protectora hacia lo que nos parece hoy un medio artístico empobrecido y risible. Y únicamente cuando tenemos oportunidad de ver, en alguna función retrospectiva, un film notable de la antigua escuela alemana o de la rusa, o cuando se exhiben reediciones de las películas de Charlie Chaplin, desvanécese la impresión de infantilismo, de primitivismo expresivo que suscita en nosotros la sola idea del cine mudo; nos es dable recordar entonces con más claridad que aquella época del movimiento sin ruido y el diálogo sin voces tuvo sus méritos propios, su particular grandeza y que ello fue posible, sin duda, porque la cinematografía se dirige esencialmente a los ojos del es-



CHAPLIN

pectador. Claro que el sonido le es hoy indispensable en su expresión artística, mas en calidad de requisito complementario, pues el cine es —en primera y en última instancia— el reino de la imagen.

De cualquier modo, la sonoridad del film tiene en la práctica actual enorme importancia y es, indiscutiblemente, un factor que ha contribuido con singular eficacia al progreso del cine, desde que lo ha llevado más cerca de la vida misma en su carácter humano y realista, proporcionándole nuevos recursos y extendiendo el ámbito que abarca como síntesis de otras artes.

Cuando el sonido se añadió al espectáculo fué necesario, al principio, el uso de discos fonográficos sincronizados con el proyector y debidamente amplificadas. Con este procedimiento (Vitaphone) quedó sellada la sentencia a muerte del cine mudo, allá por 1927, a raíz del rotundo éxito alcanzado por el film "The Jazz Singer" (El Cantor del Jazz—Warner Brothers). Pero más tarde se realizó la trascendental innovación que hoy subsiste y a la que se debió la definitiva es-

tabilidad comercial y artística del cine sonoro: prescindiéndose de los discos, el sonido se incorporó a la misma cinta de celuloide en una banda lateral (sound-track) situada entre el fotograma y las perforaciones marginales de la película. Este sistema (Movietone) traslada las vibraciones de presión propias del sonido a imágenes fotográficas, mediante una serie de transformaciones (1), y al proyectarse el film dichas imágenes recuperan su condición original de sonido.

Aunque la primera reacción del público, tomado de sorpresa, pareció ser desfavorable, muy pronto las películas "sonoras, habladas, cantadas y bailadas" provocaron un desorbitado entusiasmo. Durante un buen tiempo los espectadores permitieron que el cine descuidase cualquier aspecto estrictamente artístico o literario, siempre que permitiera escuchar la voz de los actores, y su beneplácito era aún mayor si el diálogo se daba en recargada alternancia con timbres de teléfono, campanadas de reloj, frenos de automóvil, disparos de revólver, etc.

En su agonía la era silenciosa tuvo, sin embargo, defensores más o menos fervientes. Charlie Chaplin, como es sabido, se resistió largamente a producir films dialogados; y cuando lo hizo, pudo apreciarse hasta qué punto había sido la pantomima pura la médula propia de su personalísimo arte.

"Entendámonos —decía el popularísimo Charlot a poco de estrenarse "Luces de la ciudad".— Yo considero la película parlante como un valioso agregado al arte dramático, sin reparar en sus limitaciones; pero la miro sólo como eso: como un agregado, no como un sustituto. Ciertamente que no podría ser sustituto de la película muda, que ha alcanzado progresos tan notables como arte pantomímico durante sus escasos veinte años de vida. Al fin y al cabo, la pantomima fué siempre el medio universal de comunicación y existió como tal mucho antes que el lenguaje. La pantomima sirve perfectamente donde las lenguas pugnan en medio de la ignorancia común. Los hombres primitivos empleaban el lenguaje mímico antes de ser capaces de formular una palabra inteligible.... La comedia muda es entretenimiento más perfecto para las masas que la dialogada, porque la mayoría de las comedias depende de la rapidez de la acción y un suceso puede acaecer y ser comentado con risas antes que pueda ser expresado en palabras. Por cierto que la pantomima es inapreciable en el drama, asimismo, pues sirve para efectuar transición gradual de la farsa al "pathos", o de la comedia a la tragedia, con mucho mayor suavidad y menor esfuerzo que la palabra" (2).

Al lado de Chaplin, los críticos y ensayistas que seguían con estudiosidad e interés la evolución de la estética cinematográfica experimentaron explicable aturdimiento frente a la invención que interrumpía tan súbitamente el gradual proceso de madurez en que había entrado ya el cine mudo de Norteamérica, Rusia y Alemania. Sin atreverse a asegurar que se produciría al final un retorno a las imágenes silenciosas, lamentábanse de que hubiese surgido un obstáculo para lo que ellos consideraban la auténtica modalidad artística de la cinematografía.

"Ahora —escribía Paul Rotha— la añadidura del sonido y el diálogo a la imagen visual tenderá a remarcar su importancia par-



AL JOHNSON

ticular, dado que, como sonido y diálogo demoran más en aprehenderse que la imagen visual, el tiempo que una toma dure proyectada en la pantalla será determinado por ellos y no por la edición. El diálogo, por su propia naturaleza realista, representa el tiempo verdadero y no el tiempo fílmico de la imagen visual. Y es obvio que esto se opone directamente, una vez más, a todos los factores dominantes que han demostrado ser capaces de obtener efecto en la emoción por medio de imágenes visuales". (3)

Tal observación no se hallaba desprovista de fundamento, porque en los albores de la nueva etapa la cámara entreteníase tan prolongadamente en fotografiar, por ejemplo, al cantante que iba a maravillar al público por el solo hecho de dejarse oír, que el corte (cambio de ángulo de una toma a otra) caía con frecuencia en el olvido. Asimismo se filmaron piezas teatrales íntegras, en las que la continuidad del diálogo sosteníase con una indiferencia por la posición de la cámara y la agilidad visual que hoy resultaría intolerable. Desde el punto de vista de la composición móvil, esencia misma del arte cinematográfico, aquello fué, sin discusión, un retroceso. Pero había, en el fondo, la certidumbre de que a ese paso atrás seguirían pronto otros hacia adelante; sólo que la idea prevaleciente entonces parecía ser la de extraer todo el rendimiento comercial que pudiese brindar el sistema sonoro por su novedad, ya que era bastante costoso. Y con dicho criterio se siguieron filmando "talkies" de ese estilo hasta que los directores y el público, decididamente hartos, recordaron que, después de todo, al cine se va principalmente para ver y no para oír, tan sólo.

Una meditación purificante y tónica reveló lo que había realmente de trascendental en la adquisición del sonido por el cinematógrafo. Tenía, sin duda, notorias ventajas. Al fin el cine podría hablar por sí mismo; aquella intercalación del diálogo por medio de letreros, que interrumpía con violencia la ilusión del mundo creado por las imágenes

nes y el ritmo del film, no era ya necesaria. La película podía, además, llevar su propia música. En suma, el advenimiento del sonido a la pantalla permitía la perfecta coordinación de una serie de elementos que, como nunca antes, iban a integrar en el futuro un todo artístico sui generis, en el cual cada parte habría de ser usada en la debida proporción y en servicio de la obra íntegra.

En su magnífico e insuperado libro "Film", Rudolf Arnheim señaló hace más de doce años la verdad estética de la nueva modalidad cinematográfica: "El film sonoro —el genuino film sonoro, a lo menos— no es una obra verbal con imágenes suplementarias sino una homogénea creación de palabras e imágenes que no pueden dividirse en partes con significado independiente. Aún las imágenes solas carecen de sentido. Por lo demás, la palabra será en general mucho más efectiva en el film sonoro si se aplica como parte de la naturaleza y no como una forma de arte. El diálogo cinematográfico ha de ser más realista, así como las imágenes del cine están más próximas a la naturaleza que las del teatro" (4).

En la sonoridad del cine precisa distinguir, es claro, tres elementos diversos: la palabra, el sonido natural (que me permitirá llamar ruido en adelante, olvidando la rigidez del diccionario en beneficio de la claridad) y la música. Sobre ésta última tratamos en anterior oportunidad (véase "Letras Peruanas" N° 2). Y en cuanto a los dos primeros, que motivan el presente artículo, el mismo Arnheim reconocía la equivalencia de su participación. En efecto, él no confería al diálogo la preponderancia, lo cual se desprende de la siguiente observación incluida en su citado libro:

"Para esta forma de arte acústico parece existir un material inagotable: suspiros, sirenas de factorías, murmullos de agua, tiros de revólver, trinos de ave y ronquidos — y también la palabra hablada, como un sonido entre muchos".

Sentada esta limitación del diálogo —que los primeros "talkies" no tuvieron en cuenta— Arnheim examina la relación entre el sonido y la luz, a fin de puntualizar una limitación más amplia, que atañe al primero de dichos elementos en su totalidad y que conviene recordar en relación con el problema de lo que se ve y lo que se oye en los films:

"Las ondas lumínicas y las ondas sonoras nos dicen de las condiciones de las cosas en el mundo en que vivimos: lo que esas cosas son y lo que en un momento determinado están haciendo. De esta manera obtenemos, sin un verdadero contacto, el conocimiento de tales cosas a través del espacio, conocimiento mejor y más completo que el logrado mediante el proceso directo del tacto. Esto es lo que se llama vista y oído.

"Solamente unos cuantos objetos a nuestro alrededor acostumbran emitir sonidos ininterrumpidamente. Algunos lo hacen de modo eventual; la mayoría no los emiten en ninguna forma. El mar murmura sin cesar, un perro ladra ocasionalmente, una mesa nunca produce un sonido. Con la ayuda de la luz, en cambio, podemos obtener información de un objeto durante todo el tiempo que exista. En consecuencia, la luz nos brinda un cuadro más completo y preciso del universo que el sonido. La luz nos da el ser de las cosas, mientras que el sonido sólo nos indica lo que a veces hacen".

Esto es perfectamente lógico y tan obvio que puede parecer sin interés. Pero si invertimos los términos —siguiendo el ejemplo de Eugene Vale (5)— veremos que nos conduce a un punto digno de atención. Porque cierto tipo de ruido supone una acción determinada; y si es suficientemente característico, podemos inferir cuál es exactamente la acción que lo ha producido. Así, pues, el ruido no es necesariamente, en el film,

concomitante de la imagen; puede no acompañarla, como se ha indicado, y adquirir vida e importancia propias, prestándose por ello para los más variados efectos en la exposición del relato.

Ese principio de selección que rige, como se sabe, toda creación artística se vincula al criterio cinematográfico de enfocar, en cada momento del film, aquello que tiene importancia particular dentro de la obra. Y si bien esto puede merecer oportunamente la totalidad de un nuevo artículo, vale subrayar aquí cómo el principio en cuestión se aplica también en lo concerniente al ruido. Sirva a tal efecto el siguiente ejemplo —tomado de Roger Manvell (6)— que hace ver las alternativas previas a la selección de los sonidos:

Escena: Un asesino intenta dar muerte con un cuchillo a un hombre que duerme. Deslizase por detrás de su víctima y se detiene unos segundos a su lado para asegurar la firmeza de la puñalada.

Alternativas de sonidos: 1) Sonoridad completa de los pasos cuidadosos, la respiración pesada del durmiente, los ruidos exteriores de las habitaciones vecinas y los propios del tránsito en la calle; 2) Los sonidos exteriores solamente; la escena misma, en silencio; sólo el ruido de la calle reproducido con esmero; 3) Sonidos propios de la escena marcados cuidadosamente: la respiración del dur-

CARCEL DE MUJERES

(Director-realizador: Julien Duvivier, con Serge Reggiani, Suzy de Prim, Jean Davy y Monique Melinand.—Distribuida por Films Internacional).

El que un argumento nos sea familiar y hasta trillado no impide que pueda, por obra de un buen director y de sobrios actores, exhibirse como totalmente nuevo al explotar un aspecto no contemplado antes. En *Cárcel de Mujeres* sucede esto. Películas sobre prisiones y reformatorios abundan, pero esta vez Duvivier sólo ha querido destacar lo puramente artístico de tal ambiente: el sofrenado caudal de emociones de las muchachas reclusas, que matiza de dramatismo o de mordacidad el diálogo; el ansia de liberación y de justicia, y, por fin, la necesidad de que algo intrínsecamente puro y valioso dé vida al optimismo. El cine francés, nuevamente, prosigue su búsqueda de efectos "teatrales", por una parte (escenario poético, diálogo punzante, esprit d'humour y acercamiento a la mejor literatura), y, por otra, sienta las bases de una nueva moralidad que reúna lo estético y lo vital por sobre cualquier ideal deshumano.

Hay escenas en esta película que son exclusivamente "teatrales". Así, el encuentro de la directora del reformatorio con la muchacha que ingresa por vez primera, la súbita muerte de aquella y la usurpación de su cargo por una mujer ambiciosa. Luego, los diversos diálogos que sostienen las muchachas en su gran sala de prisioneras, donde Duvivier juega con un doble fondo de protagonistas y de un numeroso coro secundario. En fin, cuando, por ejemplo, se vuelca la marmita que podría alimentar a las reclusas que están en huelga de hambre y cuando el cadáver de una de ellas es salvajemente exhibido como escarmiento. Junto a esto, hay una voluntad de hacer poético el écran, ya sea desplegando un escenario primitivo y sugerente (como cuando se desboca el río y la aldea se inunda permitiendo la fuga de una pareja de amantes), o ya sea dignificando el diálogo con frases logradas. Si el cameraman hace una escena de exclusivo mérito cinematográfico (por ejemplo, cuando María y su amante se evocan mutuamente, desde diversos lugares, y la cámara corre muchas veces entre ellos), también el autor del guión pretende ser juzgado como pensador y literato. "Sufrir es ser perdonado", dice. "Hay jueces, por eso no hay justicia". "Cuando a uno lo agarran, es para siempre". "Si Dios existe, creará que creemos". La única libertad consiste en la fuga y el amor es la única esperanza.

No hay sino que cotejar *Cárcel de Mujeres* con la última película norteamericana sobre el mismo tema, que se exhibiera en Lima con el título de *Amarga Condena*, con Eleanor Parker, para concluir que ésta sólo pretende una resonancia social, con visos de moralista e informativa, y aquella plantea un dramatismo humano y artístico a la vez.

Edgardo Najá.

miente, los pasos del asesino; 4) Sonidos complementarios de la acción, pero originados al margen de la escena: aunque en la pantalla sólo veamos un cuchillo que se alza y desciende con violencia, se escucha el grito de la víctima.

Estas clasificaciones, pertenecientes en realidad a Raymond Spottiswoode (7), pueden no ser definitivas y hasta parecen forzadas, pero dan una idea de la diversidad de efectos entre los que puede el director cinematográfico elegir los convenientes para la "composición sonora" del film. Debe remarcarse asimismo el gran valor del ruido como fuente de información para el espectador. Mientras las imágenes se dan a nuestra vista ocupando un determinado espacio en el marco cinematográfico y tomando cada una cierto número de minutos del total de la cinta, el sonido, en su calidad de complemento, aporta datos adicionales simultáneamente, sin demandar gasto alguno de tiempo ni espacio. Si la acción se desarrolla en una fábrica, el ruido de las máquinas sirve para caracterizar el local durante toda la secuencia. Hay ejemplos aún más sugerentes: supongamos como escena un recinto oscuro cuya estructura no se da a la vista; un vago fuma con impaciencia, al parecer sentado sobre unos cajones de madera; es el ruido de las ruedas lo que nos indica que viaja en un vagón de carga. Cuando el ritmo de ese sonido empieza a espaciarse más hasta cesar totalmente, sabemos que el tren ha detenido su marcha. Como en tantos otros casos similares, el ruido contribuye así a enmarcar la acción sin apurarla ni intermitirla.

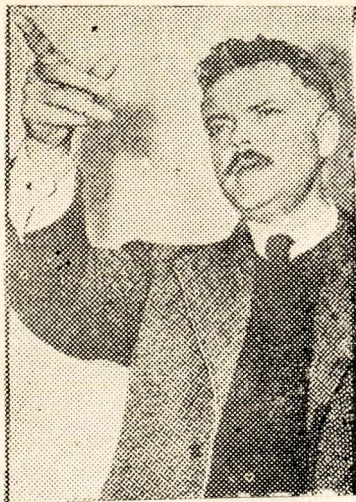
Pero mediante la libre concepción del realizador, el ruido no se restringe a participar en el cine como vehículo de información. Es capaz también de servir de base para detalles literarios que realzan la presentación del argumento o para procedimientos de forma en los que se revela la imaginación del creador de la obra. Ciertos pasajes de films más o menos conocidos pueden ilustrar este aserto:

En "*Jornada de Terror*" ("Journey into Fear"); dirección de Norman Foster; producción de Orson Welles; EE. UU.-1943; se describe la persecución de que es objeto el protagonista (Joseph Cotten). Aunque en forma queda y pasiva, por decirlo así, es seguido desde el principio del film por un extraño individuo de gafas ahumadas. La primera vez que éste aparece en escena lo hace en su alojamiento, aseándose mientras escucha un viejo fonógrafo, que deja oír una música inconfundible hasta que cierto deterioro del disco hace que la aguja se atasque en el mismo sitio largo rato. En adelante, la presencia del misterioso sujeto va a ser indicada cada vez por ese mismo disco y la fatigosa repetición que ocasiona su parte dañada.

La película rusa "*Pedro el Grande*", que dirigiera V. Petrov en 1939, narra el proceso de occidentalización que impulsara aquel célebre gobernante. Las grandes campanas de iglesia que se ven y escuchan en diversas escenas a lo largo del film simbolizan la vieja y tradicional manera de vivir que Pedro trata de sacudir. El clímax de la obra alcanza su punto culminante cuando son echadas a tierra con gran estrépito para que pueda usarse el metal en la fabricación de armas.

En "*La Carreta Fantasma*" ("La Charrette Fantome"), aquella memorable versión cinematográfica de la obra de la Lagerloff que nos brindara Julien Duvivier por esa misma época, el chirrido de la carreta, vinculado al tema de la muerte que se aproxima, constituye leitmotiv del film y la nota más efectiva en la creación del clima psicológico.

Lo más característico de "*Una voz en la tormenta*" ("A voice in the wind"), esa extraña y notable producción de Arthur Ripley y Rudolph Matté rodada en los EE. UU. en 1944, es una sirena de faro que se deja oír durante toda la película a intervalos regula-



ORSON WELLES

res, contribuyendo eficazmente no sólo a singularizar el lugar de la acción (una isla donde viven oscuramente hombres sin ilusiones y refugiados asidos todavía a una esperanza), sino también a crear una excitante atmósfera psicológica, en la que puede plantearse adecuadamente el conflicto mental del protagonista (Francis Lederer).

Son, pues, innumerables los matices artísticos que puede lograr el sonido cuando es usado con inteligencia. Recuérdense, para mayor convencimiento, el ruido del mar en diversas escenas de "Rebeca" (Alfred Hitchcock); el eco en su simbólica aplicación de "El Ciudadano" (Orson Welles), donde expresa la soledad y el íntimo tedio de los moradores de Xannadu; los aplausos imaginarios en "Crepúsculos de Gloria" (Duvivier), que pueblan los sueños de los ocupantes de un asilo de actores veteranos, etc.

En determinadas ocasiones, también, la música y el diálogo se dan en función de ruido. Así, por ejemplo, en "Lágrimas de antaño" ("Old acquaintance"; Warner Brothers), obtúvose uno de los mejores aciertos de la película de la manera siguiente: Bette Davis baja de su cuarto para reunirse con Gig Young, de quien espera una proposición de matrimonio. Pero él empieza a contarle su amor por la hija de Bette. Vemos entonces en la pantalla la expresión de amargura del rostro de la actriz, y las palabras de Gig Young —que continúa hablando— son luego opacadas intencionalmente por la música dramática y pasan a escucharse en segundo plano, como un murmullo que, después de dicho lo esencial, no tiene ya importancia para la protagonista.

En este sentido, hubo quienes comprendieron desde muy temprano las posibilidades propiamente artísticas de la sonoridad del cine. Cuando Hitchcock dirigió en 1929 su primera película hablada, "Chantaje" ("Blackmail"), incluyó este momento inolvidable: Una muchacha ha dado muerte a un hombre con un cuchillo. Nadie lo sabe. Por la mañana, aparece preparando el desayuno en el compartimiento interior de la tabaquería que regenta su madre. Una amiga vecina entra y comenta con la madre el "horrible asesinato". Dice: "Claro que yo comprendo que se pueda montar en cólera y golpear a un hombre con un ladrillo. Pero un cuchillo, bueno... Creo que lo del cuchillo es indecente. ¿No te parece, querida? Quiero decir ¡un cuchillo!... Bueno, no es británico ¿me entiendes?, etc." Durante este parlamento, la cámara se ha concentrado en el rostro de la muchacha que escucha la charla. La voz de la vecina empieza a perder claridad y acaba por oírse como un rumor de fondo, ininteligible y molesto. Sólo la palabra "cuchillo" se escucha cada vez en primer plano sonoro, golpeando la mente de la muchacha con enloquecedora insistencia. Ella, que se alistaba a colocar sobre la mesa el cuchillo del pan, se siente de pronto imposibilitada de tocarlo siquiera.... Como

puede observarse, Hitchcock supo utilizar el sonido para identificar al espectador con la emoción propia de la muchacha.

Ilustrando el valor del sonido como fuente de información para el espectador, se ha dicho en previas líneas de este capítulo que si determinada acción de un film transcurre en una fábrica, el ruido de las máquinas puede servir para caracterizar el local durante toda la secuencia. De este mismo ejemplo despréndese la importancia que tiene el sonido como medio de conexión. Una secuencia se integra, fotográficamente, mediante el corte y otras formas de enlaces y pausas, con diferentes tomas o shots; el sonido, en cambio, no varía su naturaleza. La pantalla puede mostrarnos objetos distintos dentro de una misma acción, mientras a nuestros oídos llegan las mismas sensaciones auditivas propias

de esa acción en particular. Supongamos un breve trozo cinematográfico en el que un hombre contempla el mar; en la primera toma vemos a ambos a la vez; en la segunda aparece únicamente el rostro del hombre, evidenciando su actitud de contemplación. Fotográficamente, ha habido corte; y aunque es claro que nuestra imaginación establece por sí sola la conexión esencial de una y otra toma, a esa vinculación psicológica que nosotros mismos aportamos añádesese otra propia del film: el ruido del mar, que permanece idéntico en los dos shots. De ahí que Eugene Vale escribiera: "Si la lente representa el elemento que divide, el micrófono representa el principio de conexión. En la tienda de un sastre, por ejemplo, podemos tener diez tomas, cada una exponiendo algo diferente. Pero el sonido de la máquina de coser será continuo" (8).

Igualmente, el diálogo constituye un eficaz nexo entre escenas diversas. Cualquiera que sea el actor que se enfoque, el diálogo prosigue en idéntica forma. Al filmar una conversación, como puede observarse en cualquier película, se cambia de toma en medio de una frase a fin de lograr una efectiva vinculación. En virtud de este elemental procedimiento la cámara pasa, tras de enfocar al que habla, a fotografiar al que escucha; casi nunca termina la toma al mismo tiempo que el parlamento de un actor, pues el cambio de shot sin el nexo oral atenta contra la fluidez de la narración.

Desde el punto de vista de la técnica cinematográfica, no debe deslizarse inadvertido el hecho de que, en cierta forma, el advenimiento del sonido ha restringido considerablemente la facultad del director para alterar, en última instancia, lo que se filmó bajo sus órdenes. Rodada una película muda, ésta podía ser aún materia de los más caprichosos arreglos finales. Los trozos de celuloide eran cortados, distribuidos y pegados de nuevo según libérrima inspiración de último minuto. Pero la banda de sonido hace hoy imperativo, durante la filmación, atenerse más firmemente al libreto original y reduce muchísimo el campo para cambios e improvisaciones en el laboratorio.

En cuanto a la expresión artística, la adición del sonido en el film pone en juego un criterio particular que atañe a la médula misma del cine como arte: el movimiento. Tanto en el cine mudo como en el de nuestros días, el movimiento creado por el artista (no el simple moverse de las cosas fotografiadas, se entiende) es lo fundamental. Pero en la era silenciosa el ritmo resultaba de un sólo factor: la composición visual. En cambio, el ritmo del cine actual es un complejo de dos elementos: vista y sonido. Cabría comparar, por ello, el cine con el ballet. En ambos el ritmo no puede derivarse sino de la combinación forzosa de esos dos factores. Y no se trata de simple sincronización técnica, sino de que la obra artística ha de concebirse de acuerdo con este criterio. El siguiente ejemplo, sugerido por el director británico Anthony Asquith (9), servirá para explicarnos mejor: La escena presenta dos hombres discutiendo, desde uno y otro lado de una mesa. Un hombre vocifera: "¡No, no, te digo! No, no, ¡NO!". Una composición audio-visual efectiva podría ser ésta: en el momento de pronunciar el último y más rotundo "no", el hombre golpea la mesa con el puño y la cámara toma esto desde el nivel de la mesa misma, de modo que, al caer el puño, entra vigorosamente en primer plano al propio tiempo que la palabra "no" repercute con fuerza en el oído del espectador.

Uno de los puntos más interesantes en torno de estas materias es, sin duda, la "relación interna", si la expresión me es permitida, entre imagen y sonido como factores del ritmo del cine moderno. Sin ahondar demasiado (Pasa a la Pág. 129)

Las Películas de Arte

¿Cuántas hemos visto en Lima?

- ALBRECHT DUEERER:** Die Grosse Holzschnittpassion (AUSTRIA), La Pasión, según los 12 grabados en madera de Durero, 1510.
- DIE GOTTESMUTTER** (ALEMANIA), La Virgen en la escultura medieval de la Alemania renana.
- EUBENS** (BELGICA), Evocación de la vida y la obra del pintor.
- LES FAUX VERMEER** (BELGICA), examen físico y microquímico de los falsos Vermeer, Personalidad del falsificador, Han Van Meegeren.
- TIRADENTES** (BRASIL), Fresco del pintor Portinari en que se rinde homenaje al héroe nacional.
- LOON'S NECKLAGE** (CANADA), (Película en que se anima una leyenda india por medio de máscaras originales).
- ART OF CHINA** (CHINA) Arquitectura antigua, pinturas, pergaminos, escultura, piezas de jade, cerámicas y sedas bordadas.
- NEJSTARSÍ UMENI** (CHECOESLOVAQUIA) arte prehistórico.
- CHRISTIAN IV - SOM BYGMESTER** (DINAMARCA) (Christian IV, el maestro-constructor - El interés del rey por la arquitectura y su influencia sobre el estilo Renacimiento danés alrededor de 1600).
- WORKS OF CALDER** (ESTADOS UNIDOS), (Incurción en el mundo encantado de Calder, famoso creador de objetos "móviles").
- FERNAND LEGER IN AMERICA - HIS NEW REALISM** (ESTADOS UNIDOS) (Narración por el artista que habla de su vida y su obra en Estados Unidos).
- LASCAUX, CRADLE OF MAN'S ART** (ESTADOS UNIDOS), Estudio de las pinturas de las cuevas de Lascaux, Francia.
- L'AFFAIRE MANET** (FRANCIA), Daguerrotipos, caricaturas, recortes de periódicos reviven el escándalo provocado en 1865 por las pinturas del maestro.
- IMAGES DE LA FOLIE** (FRANCIA), Pinturas y dibujos agrupados en la primera exposición mundial de arte psicopatológico, París, 1950.
- LES CHARMES DE L'EXISTENCE** (FRANCIA), Crónica satírica de los grandes salones de pintura entre 1880 y 1910.
- IMAGES MEDIEVALES** (FRANCIA), Pintura de la vida francesa en la Edad Media a través de miniaturas de los siglos XIV y XV.
- LOOKING AT SCULPTURE** (GRAN BRETAÑA), La manera más fructuosa de visitar un museo.
- LE MONT ATHOS** (GRECIA).
- SAGA IN STONE** (INDIA), Arquitectura y escultura en la India.
- IL DRAMMA DI CRISTO** (ITALIA) (Los frescos de Giotto en Padua).
- IL DEMONIACO NELL'ARTE** (ITALIA), El tema de la tentación tratado por los viejos maestros.
- MOSAICI DI RAVENNA** (ITALIA), Las obras maestras de los mosaicos bizantinos en la Edad Media.
- MEXICO PRECORTESIANO** (MEXICO), arquitectura, técnica y artesanía.
- BISKOPINE** (POLONIA), arte prehistórico.
- VAR GAMLA STAD** (SUECIA) (Historia medieval de Estocolmo: historia del Palacio Real).
- A. S. PUSHKIN** (U.R.S.S.), inspiraciones y obra del poeta.
- MICHELANGELO - La vie d'un Titan** (SUIZA), (Película filmada en Roma y Florencia).

Existe todo,
basta el deseo
para que todo surja en la mirada.

Existe esa tierra
del amor diario e infinito,
del amor en todo lo que la mano toca,
hasta en la piedra y el metal y la arena,
del amor que es atmósfera de esa tierra existente.

Existe
el país sin fronteras,
cuya geografía
se adentra en los corazones;
el país donde todos construyen
la felicidad
de todos;
donde uno
parece tener un millón de corazones
y todos tienen un solo corazón.

Existe el país
donde hasta es bello morir.
Existe, existe.

AUSENCIA

Ya no me quieres,
te has cansado
de inventar cielos conmigo,
de descubrir mi corazón en una nube
llamando al tuyo
y de mirar el mar de mi mirada
disuelto por tu mirada marinera.

Ya no estás a mi lado
cansada de quererme.

POEMA

La costa renegrida,
el cálido delirio de la brisa
y el acero tenaz de aquel recuerdo.

Otoño pesaroso en mis mandíbulas,
con su hosquedad sombría,
con nada, o casi nada,
o con toda mi sangre entristecida
por la ausencia del mar
en el hueco sin flores de mi tumba.

Muerte sin mar ni costa
—hosca y sombría—
sin brisa ni delirio.

Muerte acerada,
tenaz como un recuerdo lacerante
en el viento de otoño que me apena.

SIMPLE MEMORIA

Tú eres así: ausencia,
alta espuma de sombras,
costumbre dominada del árbol y la estrella.

Tú eres así. Todo lo tuyo olvidado.
Olvido tu materia
de mar y enredaderas,
tu voz leve y compacta,
tu mirada invadida de sombras,
de ternura
y tu cálido abrazo.

Todo lo tuyo olvidado para que permanezcas
vacía en mi recuerdo.

ALBERTO CUADROS R.
[1927]

PRESENCIA RADIANTE

Tú naces de mis brumas recónditas y tristes,
desnuda. En las laderas
de mórbidos contornos.
Repentina, instantánea
como una estrella nueva,
como un farol colgado en la puerta del cielo,
como el vuelo de un pájaro
o el brillo —sorpresa— de un pez
en las arenas.

Así, hecha de bronce, tu presencia radiante,
está como en un fondo
de bocas transparentes.
Fantástica y lejana,
colmando de tu nombre
las cumbres de mis horas
recién amanecidas.

ANTOLOGIA DE LA POESIA

EN EL ESPEJO

Espejo de mi voz: Silencio
agreste
de párpados de brisa. Amarillas
frondas de muertas cotidianas
entre labios y dientes. Sabor salobre
que recuerda besos y lágrimas
apenas atisbadas. Ya sin rumbo. Solas.
Tarde lenta. Opaca, que se enreda
entre las manos del ayer. No sueño.

AUSENCIA PLENA

Llanura del recuerdo: tus letras
desenvueltas
rodando lentamente al surco de mis manos
abiertas como mares.
Tu ausencia es más que muerte porque encendió
(una espera
de sombras insondables y nieblas suspendidas
de peces luminosos.
Los ojos destruidos de mi voz te buscan lejos
Y tú no estás.
Ha resbalado por el tiempo lluvia.
Sabor de besos. Madrugada verde
de espuma agreste en que te fuiste diosa
de muslos blancos y apretada fragua
de pechos, fuentes embriagadas, tibias.
Aquí no hay nada. Ni silencio. Nadie.

ASTRO EN LA SOMBRA

Viene tu nombre otra vez
solo, desnudo,
desde el linderó frustrado a mi caverna;
tenso, espuma en mi voz
tu imagen, blanco
no visto, escudriñado
en el albor penúltimo del grito.
Letras tuyas, sin ti,
desamparadas
de tu presencia, lejana y transparente
apenas diluida en márgenes lejanas.
Astro en la sombra, alma
fuera de mí,
tibio aliento en mis nieves prematuras
¿habrá un lago final
al que no llegues?

ANTONINO ESPINOSA I.
[1927]

TU

Tienes la estatura de un maravilloso reino
el camino de secreto palacio
la llave de un paisaje triste
que no encuentro.

Me lo velan tus ojos
su agudeza
su retintía.

Tus ojos tienen música
quiero escucharla toda
al pié del mar
al borde de las dunas
contigo.

Mi deseo es una nube con estrellas
mi lluvia tu cariño para mi sed.

* * *

"...y ni hay saber..."
(Sta. Teresa)

Equis para tí
abismos
y mis palabras
palomas en tu cielo.

Primavera es palpito:
aventura esencial.
El amor brota trigo
de las piedras.

¡Cuánto aguardan
el trigo por la espiga,
la espiga por el haz!

Arboles en la playa.
Llegan botes
(¡qué pesca en abundancia!)
Por alta mar nosotros
sin puerto todavía.

(Fray Luis y Picasso
nos esperan)

¿Llegaremos?

* * *

La trajeron por el aire
colmeneras de milagro;
panal, abejas viajeras,
pedregal, flores lejanas;
la miel destila en granito,
nadie sabe cómo vino.

* * *

Humo de Dios,
sobre la duna
el naufrago,
clamor a Poesía.

* * *

Entre nosotros,
hendidura y bisagra,
instalada ya.
Vieja criada amable
al borde de la cama.

La muerte, compañera
no fingida,
presente sin sus gritos.
Llanto lento.

Mientras amor, sin sangre,
platica con sus huesos
venerables,
Dios espera.

CARLOS GERMAN BELLI
[1927]

CANCION

Ya pulpa y triste a zaga
sin ningún ruido,
patita de mi coja
que se destripa.

Ya ipa con su carga
click click que la infla,
ni afloja las sogas
ni podrá a liga
quitar con sus dedos
cuando se exprima,
patita de mi coja
que se destripa.

Hasta dónde mema
memo su triga,
y se rueda exangüe
y dulce enquistada
la sangre del pie
en una tina,
patita de mi coja
que se destripa.

Tripi Tripi el hipo
con que la intrigan,
y así no le entregan
mermeladillas
bajo los dos pies
las jetas pías,
patita de mi coja
que se destripa.

POEMA

Frigidiiiiii yelo
aire frigi pepo
la de refrigerón
teta baba seca
chupón refrigerio
frigi frigi fregooo
nara elec har
nel pepo fricandita
yelo aire pum
mesita cucú
basso il letto del cuco
chiquiric chiquiric
refrigerio al frigi
fregooooo.

POEMA

Mirad cómo el sol bate las alas
El viejo sol sin ecos
El viejo sol fresco de las flores
El viejo sol vacío del silencio

El espacio es nuestra cárcel
El tiempo nuestro verdugo
El día es un relámpago más largo
Y la noche un helado espejo de odio.

Sentid volver del estío las pálidas llamas
Del otoño la bruma fértil y las aguas
Del invierno la ruidosa nieve:
La fiebre azul de primavera no retorna

Los secretos de las ostras y las rocas
Un niño inocente dormido los revela
Los veleros ya del mar no son las llaves
Y del hollín cubre a la luna el aire respirado.

Ruinas de miel la sombra:
Fantasmas de corcho por el cielo se pasean
Garras de crimen las manos:
El rostro del silencio de sangre está surcado.

P O E M A

Te adivino mientras crece entre la hierba la
(lámpara del miedo
A la hora de los ciegos iracundo y del anillo
(olvidado en un peldaño
Mientras el ratón de goma roe el quicio de mi
(puerta y el pie paralizado

Te hablo desde lejos al otro lado del mar
Cuando suben a tu sueño los vapores de la no-
(che y el buscador de perlas

Te escribo mis cartas en relieve
Mis cartas escritas en la nube de papiro blanco
Mis cartas de algodón incendiado

Eres la esclava de corazón de azogue
Eres la loca que se mira en el espejo y llora
Eres la golondrina aterida con escarcha en las
(pestañas

Eres la niña de madera mojada en el sudor de
(los hervores
Eres la muerta que huye dando gritos
Espantada del crujido de las barcas y de la
(rotura del agua

Espantada de la brasa que quema la venda de
(tus ojos
Marchas entre rieles imantados para el rodar
(de la moneda

Marchas hacia los jirones de noche perdidos en
(las zarzas
En busca de la paloma herida
Marchas hacia el crepúsculo en busca de tu
(anillo
En busca de tu lengua de puente entre dos
(abismos.

Quiero pronto los buques para cargar mi sangre
Quiero pronto la estatua para graduar su sueño
Quiero ver a la tarde labrar sus lingotes de oro

LEOPOLDO CHARIARSE
(1928)

LOS PASOS DEL TIEMPO

Cuando el gran terror llega
a través de las cosas familiares,
¡qué distintos los ágiles pasos del tiempo
tan en vano y amablemente consumido,
y qué extraña, profunda amargura
nos hace lúcidos para lo que yace aguardándonos!
Y está temblando otra vez nuestro cuerpo
en los fríos harapos de la memoria, o nos
(quedamos
dormidos en los brazos de una esperanza sombría.
Todo estaba tan cerca hacia un momento,
y ahora, ¡qué pequeñas tus huellas en el sem-
(blante de la nieve
alejándose hasta perderse!
Qué imposible el retorno, si todo
habrá de seguir alejándose, hasta perderse.

ALFREDO JOSE DELGADO
(1927)

GENESIS DE LA ESPERA

Antes que el viento y la noche
llenaran el mar de sombras;
antes, mucho antes que el eco
multiplicara las notas.

Antes que los elementos
se dividieran en trizas;
antes aún que la carne
se bañara en sus heridas,

yo florecía en la blanca
baranda de los tal vez,
sin conocer mi palabra;

Mi ser sin ser esperaba
Antes, y después, también,
de su esperanza y su nada.

PRESENTE CONTINUO

Ahora, amante y amada,
color de fuerte agonía,
ahora por dentro y fuera,
arado, surco y semilla.

Raíz y copa del árbol
que me brinda verde sombra
bajo la cual sueño en vilo
mi eternidad de corola.

Ahora que flota el aire
en lila, fuente y cristales,
en neto y redondo aquí.

Por eso, como en mi nombre
que se alimenta de noche,
yo vivo, yo estoy en tí.

TULIO CARRASCO
(1927)

POEMA 1

y yo comienzo
en el espacio donde tú acabas
en el diseño
donde fenece la epidermis
donde no llega mi voz
ni se oye la tuya
donde todo es murmurio
de espera y colores
y comienzo en el panorama
que deja la noche en su retorno
donde tu propio esquema
se fragmenta
como perenne oscilación
de resaca

y comienzo
donde mueren los perfiles
y nacen las sombras

POEMA 6

dónde está la niña
de los ojos artesianos
la de los cabellos sidéreos
con luces de bengala
la del cuerpo de cítara blanca
y mejillas de rosicler
la de piel de molusco
y algodón
dónde está la niña
de los senos empinados
con nieves eternas
la de los pies
de jabón róseo
la de los muslos
de cristal nacarado
y hombros
en cuarto creciente

POEMA 8

aquí estoy
en el pentagrama que rasgan
mis dedos en el aire

aquí estoy
al dorso
de los pétalos sin color
suspendido
en las virgüitas
de las eñes
como un quejido
en los linderos
de la mañana

aquí estoy
para amarte
tras la risa
tras la palabra
tras la frase

que sube
en escalera
al litoral inanimado
del olvido

aquí estoy
en espera
de lo imposible

C. CASTILLO RIOS
(1927)

NIÑA DE PAN

Cuando te hallamos ya nada era imposible.

Entonces te restaba únicamente
una cabaña de bronce
y un pobre leñador para alcanzarte
sus olmos y bahías.

Nadie sabía en ese sueño
de qué color era la piel de tu ternura
ni cuando llegaste a predecir
este silencio de viñas y praderas.

A veces,
nos hallábamos en algún pensamiento
donde iba yo despacio,
donde me solías escribir con tus ojos
pequeñas primaveras.

Mas,
cuando jugabas
con los astros al arpa de las luces
y redonda te escondías
en el pie de este verso que te amaba,
tus amigas decían que eras agua
o trigo o pan porque reías
con voz de los naranjos,
o como debe ser
el amor de las granadas
o el beso caído de la luna.

ALBERTO VALENCIA
(1927)

SINFONIA PASTORAL

Arpa sonora de los bosques, gato
enloquecido por mariposas y soles.
Paloma que mora entre las nubes
árbol devorado por los pájaros
de estrellas y frutas el cesto relleno
habéis visto la fugitiva niña
pastora de cerdos y tractores
perderse tras la luna.

Rebaño de las nubes,
pájaro que canta en sus pestañas
besad su cabellera de mar
su cuerpo de risa, entre la yerba, derribado,
su blonda cabeza entre pájaros y estrellas.

Bajo el sol que baña las flores del mundo
es el florido pastor
que toma el pulso de los ríos
quien la sigue entre telarañas y siglos
quien la ama bajo el puente
o es su gaita la que bate
la herrumbre de los astros
sobre su dulce cabeza sepultada.

LAS PLAYAS DESIERTAS

Ahora, mirando los ojos inmóviles del tiempo,
su fondo brumoso, por donde van los barcos;
con la certeza frágil del sueño
cubriendo las cartas más dulces, escuchando vo-
(ces muertas,
a orillas de las últimas aguas vemos cumplirse
(el plazo.

Y todos estaremos despiertos, más allá de la
(lluvia,
no lejos de donde agonizan las aves marinas.
Después, cuando el rayo alumbra
la cabellera roja y sombría del alba,
tal vez volveremos.

LOS RIOS Y LOS HOMBRES

Los ríos siguen su curso, tranquilos y claros,
a veces con residuos brumosos, al olvido del amor;
dejan atrás los puentes, la miseria recibida
en húmedas casas, con tientos de flores marchitas,
los umbríos remansos, la cálida huella de los
(amantes en la yerba,
y parques dormidos, estaciones de provincia, tal
(vez cementerios
cercados de niebla, donde la retama respira.
Todo lo van alejando, todo lo sumergen
en sus límpidas aguas, o en el fondo fangoso,
(tan grato al que en vida
no halló descanso, ni un lugar para el sueño,
ni otros brazos más dulces que la fría corriente.

JUAN LARGO G. [1928]

POEMA

Encerrado en mi sombra y mis paredes
repetiendo lo pasado y sus posturas
de mi entraña misma la blasfemia y su cojera
Maldito este cuerpo y sus olores
maldito este lecho y su noche inacabable
maldita esta silla que me obliga y me repite
maldita esta ventana y su abismo inseparable
malditos
yo y el universo
los hombres y sus dioses
¡Ah qué oscuro designio en mi persona
ser este ojo inagotable en su costumbre
ya mi sexo y mi memoria destruyendo

TIEMPO DE LA VOZ, EL SEXO Y LA PALABRA

Acercado a mi voz;
mi palabra conquistando;
viajando nombre,
y tiempo destruyendo;
sin otro golpe en la mirada que mi sexo,
sin evidencia de dios y mi motivo.

Así,
en mi centro establecido;
con la frase que acumulo
y mi pregunta,
hacia origen abarcando y consumiendo
veo:
y lo mirado escapa y me destruye
y figura queda,
y acaece:
madura visión
que sexo alcanza.

Pero aquí,
sobre un espacio que limito y me distingue
de toda eternidad, y, en odio prevenido,
en la constancia de mi muerte y mi naufragio,
mi voz levanto, y mi palabra;
sí, mi palabra que se aniega de sentido;
mi palabra de origen clausurado;
mi palabra estrangulada de evidencias;
mi palabra que despoja y me enrarece;
mi palabra, que en su puerto naufraga no en
(mi nave.

Pero ya de todo esto esclarecido,
desmayando la fe en el dios enteco,
y aboliendo lo divino en mi distancia,
a mi sexo me entrego
y mi designio recupero.

Tras lo dicho y lo esperado;
en lo fortuito de mi tiempo y mi palabra,
¿a qué esta voz en su fórmula endiosada,
si mi muerte es ya verdad que a lo eterno
(restituye?

GONZALO ROSE

[1928]

LA ORACION SENCILLA

A "La Pasionaria"

Amiga,
ayúdame en la palabra de esperanza,
ayúdame,
en el incendio sonoro de la risa,
y en la alegría callada:
cuando hasta el corazón se arrodilla
doblado bajo el peso de todas las cosechas

Amiga:
ayúdame en el gesto que sostiene la espiga,
y la desgrana

Cuando vaya de misión hacia el suburbio
en busca de mi hermano,
duerme tu corazón en mi palabra;
cuando abraza a mi amigo proletario
haz más grande mi abrazo con tu abrazo,
hagamos que él nos quiera
que ande en nuestro amor
como en un huerto
perfectamente suyo

Cuando me quede dormido
trabajando,
sobre el hombro
quiero sentir la diana de tu mano;
y si es que tú te duermes
duérmeme como estaca apuntalada
en la ternura izquierda del costado

Si alguna vez me ausento
—cual si fuese una lámpara—
guarda tú nuestra fe

bajo el tejado;
y si sientes mis pasos regresando:
aviva aún más su luz,
y si me tardo:
aviva aún más su luz,
y si no vuelvo:
aviva aún más su luz
(pero cantando)

Amiga:
cuando esté triste llora por los dos
(llorar me quita tiempo para el acto)

y no me desampares
ahora y en la hora suprema de la sangre

(pero si desfallezco en mi batalla,
quiebra mi amor en tu rodilla santa,
y llora un poco.
Pero después, levanta la cabeza,
contempla a los demás, amiga,
y canta).

ALBERTO ESCOBAR

[1929]

POEMA AL CORAZON

Este es mi corazón, alquimia de agua
y de colores como un espejo aldeano.
Como un brillante hecho sonido antes que música,
como una piedra en la armonía del arco iris del
(sueño.

Enorme vaso mudo templado ante tus ojos
y mi voz, transparente sin aquéllos,
como el mar,
o como tu pena y la mía
prendidas de la noche,
llorosas al morir en la arena del viento infa-
(tigable.

Este es mi corazón ciudad cuya frontera está
en el límite del cielo. El norte, llega de tus ojos
dormidos hasta mi firmamento con estrellas pri-
(vadas;
el sur, el sur está clavado en el pedazo izquierdo
de la vida que viene; mientras del este hasta el
(oeste
lo baña, siempre, tu recuerdo.

Este es mi corazón
de mucho antes, de atrás,
el mismo en cada círculo de tiempo
y anterior al tiempo común del campesino;
porque él trae un sistema, distinto al de los
(hombres,
con un nuevo tic-tac de más sonidos. Y por eso
lo han puesto como el arco de luz,
entre el silencio y la sola palabra,
como el día y tú. Acaso algo más triste.
Y él está ahí, callado, mirándote
en medio de nosotros.

LAMPARA DEL INFIERNO

¿Por qué te escondes atrás de cada fuente,
temerosa del cielo;
de la música que buscan los amantes en la hora
misteriosa, inaplazable y divina como las notas

de un órgano construido por aves.
Por qué huyes de la yerba iluminada, preñi-
(da en el
ardor vagabundo que renueva su tedio;
o del ciervo, que cuidadoso vela la imagen del
(Amor
entre sus astas, como si le doliera un costa-
(do y el
otro, sin quejarse del viento?

Si tú encendiste la vertiente del canto,
la voz de los océanos;
si creaste junto a tí una extraña lámpara
deseada como premio remoto y postergado,
¿por qué sigue alumbrando tu silencio, tus ojos,
como un parque nocturno o una avenida, que
(conducen
al fuego de lo propio, al terrible secreto de algún
amor prohibido, teatro de la sangre; en tanto que
me abraza una extraña silueta, y llora incon-
(solable,
junto a un árbol desnudo!

XAVIER XIMENEZ

[1929]

P O E M A S

I

El ansia cae, deliciosamente,
en forma de hoja, en el vacío.
Y estás sentada a la vera, en tu nostalgia,
ante un mundo cuajado de espejismo.
Y llueves constantemente.
(La altitud lejanísima
como desbordante de la realidad de mi ser)
Te veo recorriendo las plenitudes abismales
de las corrientes,
despedazada tu sombra;
y la luna, contigo,
en su quietud de aguas desterradas.
Los árboles brindan con sus copas,
con mis copas;
—el agua ha cantado su poema de fuente—
Estás allá, en tu universo rígido, veloz,
con tu carne de hierro inteligente;
con los astros subidos hasta la desesperación
de tu muerte y de su angustia.
He visto mis palabras cayendo con su peso,
salobres de inmensidad y mar.
Pienso en las volutas de nuestras miradas
encontrándose en una soledad transida de au-
(sencia.

(Tu cuerpo se derrite
sobre el suelo candente de un hastío de vida)
Tu cuerpo cabiendo en una gota.

II

Regresaré en silencio
con mis dedos cogidos en las puertas.
El mundo de orejas invisibles
concebirá tu alma, tu cuerpo.
Pasarás dos veces por un mismo lugar.
—Mis poros beben el agua
y el mar permanece—
Y tú serás piélago a mis ansias submarinas.
Y tus hijas se llamarán sanchas,
y tú te llamarás Sancha
o por otro nombre cualquiera.
Terminarás, entonces, de escribir tu poema.
Pienso en los dados de nuestras palabras,
arrojados en un azar de reencuentro;
en las cáscaras de mis nuevas palabras,
diseminadas en el azul,
ancho de nubes, inmenso de alas de pájaros.
Lo que tú llamabas mi locura,
recta, espacial, descolorida.
(Yo mismo me aplaudiré el verso que mañana
[escriba]
El polo norte de tus ansias habrá sido la red
(de pescar,
de no pescar nada.
Yo, yo te he dicho. Y tú me has contestado.
(He tomado una fotografía a mi deseo de verte).

HOY HE VISTO TU SER...

Hoy he visto tu ser inhabitable en una piedra,
tu ser muerto,
tu ser de tantas veces.
La lluvia esperará que llegues
al lugar de su encuentro con los astros,
a engendrarte en los gusanos
y enamorarte del sexo de los ángeles.
Yo he ladrado a la atmósfera increada,
confundiéndome mis aullidos con sus versos;
he incendiado mi sombra y mi carbono.
Seguirá Dios creando los cuervos sensitivos,
el acero inconstante de las fábricas,
el amor negativo del aceite,
mi deshacerse en luego, en lluvia, en animal,
mi voluntad de ser y mi zapato.
Entre tanto,
el mundo se actualizaba continuamente,
en mi ser hipotético de algas,
sin tiempo, sin tampoco.
Me atraía el sexo de las aguas,
el ombligo del vientre de las piedras.
Y la luna sembraba su línea de infinito
en el monte insensible de los ibices.

MANUEL SCORZA

[1929]

ELEGIA DE LA AHOGADA INFINITA

I

Nunca viniera el día
antes que los ríos se llevasen el corazón del arpa,
y los pájaros trajeran las alas incendiadas.
Aunque los cometas confundan tu sombra con los
(peces,
ya no verás la luna.

En el otoño nace
la rosa amarga de la sangre, y sueña
que la niebla es una sombra verde de la aurora,
porque encima de las aguas secas del otoño,
flores de luz petrificada
y escamas desprendidas del plumaje de la muerte
(flotan,

y es la pesadumbre del otoño rindiéndole todo,
talándolo todo hasta dejar la voz en huesos,
pero ni esta voz, ya distante del rocío,
alcanza a limitar tu actitud de paloma,
no alcanzan las plumas acibilladas del miedo,
ni siquiera los juncos que flotan en el alba,
porque olvidarte es como acariciar los lirios
y no acordarse que en otoño
viajan los toros al dorso del bramido.

Ya no verás la luna,
ni pájaros del alba bajarán a picotear tu corazón
(sencillo,

Duerme las palomas, la substancia
sin tregua donde caen las hojas de la sed
(nocturna.

No quiero que sepas
que en el atardecer hay islas al borde de la pena.

Yo digo el musgo de las tardes,
que es como decir
nostalgia de aquel barco anclado en tu infancia,
(recuerdas?

¡Qué importa, ah, que importa que los torrentes
jamás desgasten los muros que te cercan de sueño,
si puedo recordar tus ojos tristes,
tristes de recorrer la tierra, amada
dulcísima que surqué como un río.
Olvida, olvida no más tu cuerpo:
también hay un sol ciego para alumbrar lo frágil.

II

Escucha: brama el día,
triste en que cave en su infancia un niño
y halle un corredor secreto entre la sangre,
escúchame oh desesperada,
cuando pienso en tí, y a mi alma caen
a pudrirse lentamente
los frutos metálicos del viento,
y me acuerdo de los tristes malecones de tu alma
donde aterriza en negras bandadas el otoño de
(Magdalena,

de pronto, no sé cómo decirlo,
tanta soledad, la desesperación quizás,
Ah mujer dorada,
se me llena la boca de esqueletos de olas y ne-
(blinas muertas.

Es una noche como las noches que tanto te
(gustaban,
al corazón le duele esta isla caída de su infancia.
Yo quisiera un poema donde el rocío
pudiera reclinar su cabeza de crepúsculo niño,
fatigada por tantos siglos de desvelo lunar.
¡Oh, el rocío, leve patria del terciopelo,
donde pudieras soñar, reposar un instante
y olvidar
que a tu silencio desembocan ríos y cometas
(olvidados.

En otro tiempo
el silencio era un hueso de la nieve,
algo dulce y olvidado en un patio del otoño
donde el esqueleto del mar se pudría con musgos
(estrellas,

pero no era este silencio,
no, no era este silencio que abre heladas bahías
(en la sangre
y oscuras ventanas en la memoria de las gOLON-
(drinas,

Yo canto la tristeza
de las parejas que en la mitad azul de la noche
encuentran el cadáver mutilado del rey de oros,
y en costas de delirio
se acuerdan de los peces ahogados hace siglos en
(su sombra.

Amada, ésta es la hora agujereada por la lluvia
en que todo lo penosamente buscado,
debajo de los meses y la piel del oro del alma,
naufra en mi corazón
y hasta el recuerdo de una rosa llena las venas
de silencio, pero no este silencio,
no, no este silencio a donde miran los ojos
(enterrados,
ni la nieve que hay debajo de tu nombre, ni
(tu nombre.

Volvierá,
sin embargo, a nacer en su confin el día,

y otra vez manar la misma tarde en las junturas
(del agua,
y anidar las aves en su horizonte bruno,
y nocturna sal y soledad y muerte.
¡Oh, el agua infinita donde navegan los barcos
que zarpan del fondo de los espejos al fin del
(invierno!

pero nunca tus ojos agua de estrellas,
ni frente al mar alguna cosa de tu alma,
nunca tu risa, ni tu alma.
Para qué entonces una verde luna,
algo en fin de llorar, de escribir, de caer del
(agua al alma,
de sentarme esta tarde a envejecer en una piedra?

III

Hay tardes
en que la espuma es la ventana más triste del
(poema,
tardes en que frente a los techos ruinosos del
(arco iris,
quisiéramos que el otoño nos llegase
nunca al árbol hirviente cuyo fruto es la lluvia,
pero todo es triste: cuando te miro
huyen pájaros salvajes de tu perfil de neblinas,
todo es triste, y hasta las hojas al caer
salpican el corazón con su verde sombra.

Llueve en el poema, llueve
hasta en los balcones de tu nombre, amada,
y cual no se sentaría la lluvia hasta en los
(desvanes

de este domingo gris,
si hay tardes en que mirando
reclinarse en tu pecho la frente pensativa del
(agua,

al poema cae de golpe
toda la tristeza de los días escritos en la nieve.

Amada, en alguna parte, como entonces,
tu voz será un río que arrastre crepúsculos
(estrellas,

y será la tarde
un rostro transparente carcomido por las olas,
pero detrás de qué luna, en qué suburbio de
(hueso

escribir un poema
sin despertar los ruiseñores dormidos debajo de
(tu sombra,
sin caer a las garras del día ceniciento?

No hay muertos milenarios flotando en la noche,
ni ángeles calcinados por un sol de pena.
Sólo queda el dolor de las flores
porque abren invisibles cauces en sus sombras
los ríos que nacen entre el día y la noche,
sólo los dedos de sal de los ahogados
que buscan sollozando una grieta olvidada por
(Dios

entre la espuma.
Y la soledad, la soledad infinita de las olas.

FELIPE VALDIVIESO

[1929]

Pensando en tí, "sombrilla".

En la tercera vértebra dorsal
se ha detenido el alarido.

Y el mosquito
da
la
vuelta
a
la
manzana

(por los ojos vuela una voz
en una gaviota blanca)

La cal es noche alba

El torso de la tierra era
—permítame volver sus
cuatro letras—

ROMA

(Sin embargo, por qué
no habré prendido ese
aviso luminoso)

Es obvio, la azotea embanderada
de pañales es la luz en la casa del sereno (1)

(1) Esta estrofa transcurre
en un cielo azul

La arista entre mi vista y
tu hermosura es el torso de
la tierra y resultante de
nuestras súbitas miradas

Tu voz es el cristal diluido... ¡ya!

y el alarido es tu voz... ¡ya!

¿Saben ustedes que yo
estoy enamorado...?

"Tú has creído porque has visto:
bienaventurados aquellos que sin
haber visto han creído".

San Juan, C. XX, v. XXIX.

Hoy he visto mañana,
tarde de plenitud o de hastio...
Silencio en mis venas dormidas
a la vera de la cama.

Luz en la avenida o ausencia?
Un silencio largo, un recuerdo,
una iglesia.
Y de pronto, sí,
¡eterno, alado, claro, divino!
Tonto, el sol te ha derribado,
ya ves, eres un tonto.

(Y no puedo deslizarme
en el mar, desnudo;
y besarte en aquella roca
donde encontré silencio...)

Ya ves, tengo que ir a pie.
A pie sobre el negro suelo, alma?
Y miro con otros ojos,
los ojos de los dueños de esos ojos.
De pronto he reído
y me han pensado vivo.

Silencio... un último silencio.

LOLA THORNE

De onda finita y de tristeza
se hace tu recuerdo marinero
de branquia sin rumbo y sin distancia
de planta submarina
de color del norte
de ansia de velamen descubierto
de coral oscuro, de siniestra
de diestra amarrada, de ancla inmóvil
En tu buque una barca soñolienta.
* * *

En el rondó del cuento existe
sucesión de gnomos apretados
afán perdido de tardes embrumadas
de jacintos
y un divagar de pájaros alegres
En el parque
se rien las lilas venideras
y los árboles.
* * *

Ante el rey sol del número infinito
pez soñoliento y pájaro de brisa
canción de niños y de agua
junto a la luna y luciérnaga
en la tarde, melódica de estanque
la madre selva.
Cuentan hasta el cien los unos
que aman al pino, al ruiseñor y al año.
* * *

En la aurora despierta para el alba
el tordo canta
la llegada del rey Mago tarde
nenúfar de aire
y en la infancia de estanque y de pirueta
pulan las abejas
y el niño de escuela y media corta
persigue mariposas
los jardines, las plantas, los días de semana
se entristecen
y también los árboles.

LUCIA UNGARO

NOCTURNO

Si... si en esta noche de encrucijada
como el ala rota de una ave
apareciera el sol con su ojo cíclope
terminaría el mundo.

Si... en estas horas
de caliente y rota hoja
apareciera Dios
habría un grito rojo
en el vientre canoso.

Poseión,
Tristeza,
triste poseión.
Hay un círculo confuso de humo
en la boca de cada niño inmóvil
pregunto ¿serán sus palabras futuras?
su eternidad es patente en su angustia.
¡Oh, niños! no temáis al dolor
tenéis recién conciencia
de una flecha futura
¿llegará a la luna?
Creo que se detendrá con cada pulsación
pero volará con cada tormenta.

Hombres del mundo
cadenas sin ruido os han oprimido
Cadenas...
Hombre ¿eres mendigo?
mendigo ¿eres hombre?
Hombre ¿eres carne, sólo carne?
Carne ¿eres res de matadero?
Pregunta cada día
esa campana
Ton-ton-ton
y la sogá suspende las manos
del monaguillo ciego
que sueña paz
paz-paz.

Hágase tu voluntad
Se crean mundos
Hágase por siempre
A veces la voluntad se detiene
¿Cree? —¿No cree? ¿Ve? ¿No ve?
Flor-aguja, hombre-cristal
eres el ser más deleznable
y la armonía busca tus líneas burdas
Como el agua inmensa las almas.

Veo venir tus mensajes
—¡Oh hermano!—
desde la intermitencia clara
de tus pupilas de agua
¿Buscas la eternidad?
La encontrarás un día,
te dormirás soñándola
junto a tu cuerpo con su pasión de espinas
te dormirás soñándola
como a una novia
por la luz dormida.

Fé, fé
albatros estremeado
tu paciencia consuma a Dios.
Una mañana
la muerte cambió su misión
y cegó la fe de los campos.
Nació... nació...
¿Sabe el corazón que nació?
Una eternidad negativa.

Las estrellas se agrupan con limpieza
con maravilla
Entonces, alma ¿por qué sufres
viendo el mal, el terrible mal?
No te odió el primer artista
pero el filósofo se espantó
y lloró su desnudez.

Hoy es el día de las sugerencias oscuras
¡Oh niño, pequeño marinero!
Cuando naciste, no pesó más que un beso
toda tu carne oscura
mas tu cabello encaneció
con rimas y dolores.
Lloró el niño incansablemente
su cuerpo que tan poco pesó en otros días
y ya hoy ama
su celeste redención
que se anuncia en la rosa florecida.

JOSE GONZALO MORANTE [1929]

DE "EL INSOMNIO DE LAS MANOS"

Se empañan los trajines de la aurora,
el cielo está mojado de jazmines,
la brisa mueve hojas de confines,
y huracán de tu piel que me enamora.

La sombra, eco del viento, se desflora,
y tu pelo está limpio de violines
y la tarde, curvada de delfines,
se vuelca en unos ojos de pastora.

La noche ciega está de mariposas,
tecla de luna, blanca de bostezos,
como la vid del alba que desglosas...

Y voy a la deriva de mis huesos
con tu talle doblándose en las rosas,
con mi cuerpo sonámbulo de besos.

* * *

Cuando las digitales, con yerba, de los días
se curvan en el viento —capitel del vacío—
borradas a la tierra junto al voraz sollozo,
hundidas a la sombra de un dolor insondable,
tu cuerpo se evapora en los pliegues del rayo
y con peces las olas se golpean la espuma.

Se constelan tus labios, siderales de trinos,
y diluyes la tarde que es curso en tu palabra;
la escala del silencio en gravedad de luna
y detrás de tu aliento las albas impelidas.
Tu risa flexionada en eco se sumerge,
en distancia cavando su penumbra en mi hueso.

Niño que busca un sueño que se volvió de tierra
de tanto refrescarse con el plinto del llanto,
posa aurorales manos al sexo de la música,
al aroma que es llama del placer, en la rosa.

Niño que eres brumoso de un invierno inefable,
dime el acantilado que esculpe en tu risa,
cómo allá el horizonte limita con el hambre,
cómo allá la ternura es tiempo en las mejillas,
cómo allá la hojarasca es cifra entre la nieve.

Dime cómo la niebla lava el tacto del tiempo
con qué pena la brisa se caía del polen.

Mira cómo las horas se subrayan de días
y hollando tus arterias biseladas de niebla
tu sangre se flagela la frente en el vacío...
Y en óleo hostezando penumbra y amaranto
torna cual un teclado de huracanes sedientos
con el néctar que, ciego, va palpando en la rosa.

LUIS ALBERTO RATTO

[1930]

TRIPTICO DE ISAIAS

I

Deshiláchate sangre por la brecha,
Arteria convertida en lisa anguila;
Crepúsculo de tarde que vacila,
Clamor de canto asono en boca estrecha.

Ahognío en pecho seco acecha,
Mientras uña de acero se perfila
Sobre carnes y huesos donde afila
Falange carcomida hasta deshecha.

Cerebro incrusta roca tras penuria
Para atisbar (taladro de la furia):
Racimo de Venados noche araña.

Y negro es el llover; feroz contienda
Donde Hembra no ve quien la defiende,
Donde sólo se yergue quien engaña.

II

...Y ver bullir vapor en la caldera,
Mil renacuajos entre sangre hirviente;
En la garganta carraspear silente,
Fontanas moribundas en pradera.

Quizá bregar de macho desespera,
Sentir al apretar diente con diente
Cráneo en la soledad, triste presente:
Bandeja de marfil en calavera.

Mutismo visto en lontananza oscura
Corriendo acaso hacia lejano aprisco
—Clepsidra que los pasos apresura—,

Regando con sudor terreno arisco;
Y grito prorrumpir en viendo altura
¡Para perderse Voz con el ventisco!

III

Dolor perdido entre aguijar de espina,
Cenizas de palabras entre brasa;
Sabor de hiel hacia garganta pasa
Gustando lucha amarga por cecina.

Orbita desprendida y cristalina
Formando con pestañas argamasa
¿dirá si sangre el hontanar rebasa
al penetrar espina con inquina?

Hurón entre los campos de cizaña,
Mirada que los trasgos avizora
Observa en boca y boca mueca huraña,

Mientras el puño venas atesora
Esperando momento de guadaña
En que se lance el grito de ¡ya es hora!

AMERICO FERRARI

[1930]

A IMAGEN DE LA LUZ

Como el ensueño milenario de un árbol que se
quema en el crepúsculo
Como la visión mortal de un poeta devorado por
la sangre
Estalla la canción de amor de las piedras al
morir la noche
Tal en el silencio hay follajes incoloros que se
estremecen al menor aliento
Y en los ojos que a menudo las lágrimas calci-
nan existen jardines de niebla donde mueren
las estrellas
Donde el agua se incendia con el aletear de los
insectos
Hacedme una almohada del agua

Un puente de una sonrisa de nácar donde después
de tantos viajes sin designio al fin pueda
reposar
No quiero ya seguir interrogando a las sombras
sobre la dirección de las frondas de vidrio
No quiero ya preguntar nada
Hay islas que florecen balanceándose más allá
de los horizontes del sonido
En una de esas islas fijaría un lugar para mi
tumba
En ellas hay castillos dibujados por los pinceles
de la espuma
Donde el fuego sabe cómo liberarse de las ma-
nos de los hombres
Donde el movimiento ya no está prisionero en
los témpanos de hielo
Que pueda tan sólo reclinar mi frente en esa
orilla
Que pueda tan sólo convertirme en el grito de
un ave de paso junto al mar

CUADRANTE SOLAR

A dispersión de haces en oasis
A rumor soterrado de crisálida
Se parte en dos la frente del árbol
Electrizada por el pincel de las martas
Mirada derribada o
Saeta de aluviones
Al laberinto de rocío solar
Las raíces de lluvia
Se escalonan en torres giratorias
El rayo duerme en los corredores del oído
Para hacer germinar el fuego en cada piedra
Se prolonga indefinidamente la agonía de las
(aguas herméticas)

Desgarra la corteza del sueño
El silbar de las medusas musas
De musgo de latido vegetal

Arrastrado más allá de la transparencia de los
(pórticos vacíos)

Del viento de la llama que llama
Al testimonio del aire
Al borde del vértice centripeto de la melancolía
Entrego mi cabeza al vendaval
Mi garganta a la corriente del lago
Alucinado por el fluir de un hilo de sangre
Que se retuerce junto a los escollos blancos del
(olvido)

Abro de par en par la puerta a las tinieblas
Preguntando a la nube por el extravío de la llama
A la llama por la sumersión del planeta

Abismo imantado de donde a boca de noche te
(veía surgir)
Sobre fragmentos de palabras desnudas
Mil forestas estremeándose se transparentan
Tras la fuente de sal
Sal
A la frente del aire
Al lago de escamas de sílex halago
De las esponjas para siempre florecidas
Dormidas
Entrelazándose triunfalmente en arco iris por
(encima del sol).

PABLO GUEVARA

[1930]

MEMORIA DEL ALCOHOL

Nada.
Como ciervo azul de rocas, como sombrío fruto.
Entre túneles encendidos que dan a una maña-
(na, o a un vado).
Como canción para unos dedos ágiles.
O la madera que desprendida aroma y vuela.
En la araña pacífica de los días tranquilo.
Pienso como una hoja ante la nube ¿qué mar
me ha de tomar desnuda?
O llegada a un predio íntimo de dispersas se-
(millas,
ser Buen Extraño con la noticia alegre, y re-
(galada).
Pedro, Juan o todo cabello que tenga aún la-
(bios de bosque).
Sufro cuando la hiedra de tus ojos me recibe
(con arcos).
Cuando ni hallo voz ni mirada antigua en que
(salvarme).
Humillada entre terrones encendidos y olorosos.
No sé saberme en playas intocadas, así la gota
que llegó a la tierra y fué ésta, su amor se-
(gundo y único).
¿Qué climas habrán sentido que pasaba con mi
(silencio herido)?
¿O cuando todo era besos a nuestro alrededor,
(y yo miraba?)
Vendrán, estoy segura, lechos y péndulos
a recordarme que una vez (cuando la lid de los
(palotes)
sabíamos amarnos sin preguntas.
Tú venías con el hacha en la canción, pero un
(rosado lazo
santiguaba tus labios.
Y ya no sé dormir entera, la lluvia tropieza con
(los puentes de vidrio).

Enamorada estoy, hombre que vives en un cor-
(cho,
dentro de tu obscuridad hago la siembra.
Qué decir si soy niña que una noche, en que la
(luna moria,
supe que no existía aquella Ciudad de Miel.
Y sin embargo creo que aún lavan con piedras
(blancas en el río.
Volveremos como el océano a sus recuerdos:
la tempestad dorada, aquella quilla con rebro-
(tes...
Seremos una continua muerte por el camino,
juntos.

DE COMO TAMBIEN ESTUDIA EL ALBA

Las grutas donde la nieve alcanza
su múltiple equilibrio de vidriera.
Los pies que han construido en la marea,
obscura clámide al silencio.
Donde vive la alondra, y su hermosura:
también cuando en su pico vibran las presti-
(giadas joyas.
Entre volúmenes de un infinito sueño,
así como la nube con su pesado vuelo.
Una ansiedad de oriente.
Una mano olvidada, cálida
entre abismales sedas.

CORONA

Escucharás cómo el invierno se disuelve
en tóporas de sal, cuando una barca
descarga su memoria esmeralda entre los ojos.

Sabrás danzar otra vez bajo el espino,
será una misma lanza, azul, entre la frente.

La tarde, desnuda, ruborosa quebrará
su altivo soplo ante la misma yerba.

Ea. La página ha cedido su transitar obscuro,
es ya de otra faz su corazón henchido.

FERNANDO MODENESI

[1930]

LA FAIZ

Extraviado por mundos intermedios,
nadando en las espumas del viento.
Temeroso, me refugio en mis ojos,
bebiendo a sorbos el rocío de Dios
que sabe a las mareas del hombre.
He aquí el devastado sueño,
la ola luminosa que me acecha sin itinerarios,
precipitándome a los propios abismos,
que no queremos,
porque el alma tiene abismos hondos
semejantes al cielo.
Mas caigo sin límite, y me incendio,
y como bola de fuego, solitaria,
desciendo hasta mi ser, que clama resplandores.
Cabalgando indiferente por mundos abandona-
(dos por el hombre,

admirables como la muerte
migratorios como el tiempo evadido de mis ma-
(nos.

Recibo mi propia sangre coagulada en las al-
(turas,

que se atora en mis venas indecisas
Así me golpea idéntico y distinto,
sufriendolo casi sin sufrirlo.
Sin embargo, me estremece su lindero viviente
preñado de miradas,
mas con su soplo nos estrella,
retornando en mil partes.

RETORNO AL HEROE

Como el viento que nace de la nada,
como los astros, sí.
Como Dios.
Contigo Dios de ausencias y silencios
yo veo aquí el albor de la leyenda y en trán-
(fuga mirada.

Respiro.
Soy más asombro de luz que choca con los ojos
y ciego lanzo tu nombre a los espacios
ondulando los cielos sin salida.
Soy yo, y sigo rumbo de viajeras gargantas,
del humo, del viento, de las olas,
y en la llanura de la mano de Dios,
resbalo y duermo.

Sí, duermo el sueño de El, que aclama firma-
(mentos

y que con su dedo me hunde entre tinieblas.
Pero no escapo,
soy aliado de la luz que se traga los espacios,
del tiempo solo
que fragua las hormigas y los astros.

De El, que con su mirar acerbo sacude el co-
(razón desnudo,

de su voz, que lacera estos mis ojos,
de su ira, que estruja mis angustias mortales.
Mortal, sí.
Yací, yací, oprimiendo sus pies para anhelar.

NOEL ALTAMIRANO

[1930]

SED DE SER

Ardes tu sed de ser fugazmente
eterno, hombre, cayendo derretido,
lágrima del ojo de tu conciencia,
en tu mar sin fondo de placer...

Corazón abierto como un abrazo,
con raíces que crecen para arriba,
buscando la entraña de lo impenetrable
y tus flores, de nube y sangre,
en la mujer hechas tierra...

(Ah mano desesperada que te ases
del tiempo sin tiempo que te arrastra
por el turbio remolino de tus ansias).

Ah llama de vida, vida de llama
que te quemas en tu razón de hielo,
pureza en ardor de definición,
pregunta que tiembla
clavada
en la espada
de la respuesta muda...

Vida, mariposa que no eres mía,
como la huella de un suspiro en la brisa,
te vas... de mis dedos pensativos...

INTENCION

Rómpete palabra y dí de mí
como el suspiro de los vendavales,
como del mar el rocío que padece
escarchado entre los párpados
de la aurora.

(Emerge desde las grietas del alma,
—grito de corolas en tallo postrado,
creciendo del hueso a médula de canto—
hasta voz que de tanto taladrar los oídos
se confunde entre ráfagas de niebla)

Sepárame de este flujo de clamores
que arrastran geologías verbales
a flor de lo insonable.

Llévame por tus timidas urgencias,
timidas ¡ay! hasta romperse
apenas nombradas.

Estoy mudo como si hoy te sintiera
cálida y adherida en tu desnudez
a la intención de mi desnudo grito.

PABLO GIRAL

[1931]

MORADA PARA EL LLANTO DE UN NIÑO

Ciervos de fuego en las inmensas catedrales del
(hielo
donde los buitres devoran a las hadas ante un
(niño asombrado.

El viento sur distrae a los cisnes difuntos,
en los antárticos jardines, donde los ángeles se
(pudren
y las rosas contagiadas de lepra se sumergen
(en las torres.

¿Qué estrella patrocina la luz de las luciérnagas
y la niebla que lame los pantanos?

¿Qué demonio habrá batido sus alas catastró-
(ficas
derrumbando los naipes y las plumas de los pe-
(ces?)

El príncipe niño se fuga del estanque
mientras el bufón nocturno se divierte con los
(fuegos artificiales.

En el palacio de las brujas y murciélagos,
con los pies cansados de perderse en los senderos,
se ha quedado dormido bajo un sauce...

Amanece en el parque abandonado
en cuyas pérgolas frías se oculta el hombre
(cuando llora,
y sus manos enredadas de luceros
descubren el mudo castillo que soñaban los lagos,
y el jardín perpetuo, donde la fuente que de-
(creta el rocío
ha encontrado una orquídea pura, mentida pa-
(ra él.

Y mientras los pétalos de cera balbucean sus la-
bios consolados,
flor y niño se pierden por el parque
cogidos de la mano como dos enamorados.

JORGE TOVAR VELARDE

[1931]

URBE

Me siento aplastado de ómnibus ausente de aire
rugiendo de calderas de bocinas de máquinas
asqueado de granos en el cuello
sacando los tranvías de sus órbitas
solo
(ausente de sus ojos lejanos)
rompiendo los músculos de piedra con mis dien-
(tes.

¡Y siempre tú espantosa!
con tus infiernos tus chirridos de teclas
tus sálgase tus luces (rojas - verdes)
gasolina en los vasos de tus cervecerías

y te digo

rotos tus músculos de piedra - esfuerzo
saltados de sus cuencas tus asfaltos
agujereados de árboles - victoria
azotados de rosas tus paredes mustias
evaporadas de humo de hollín de negro
de racismo imbécil — ¿y qué?

¿Protestarás acaso?
Culpa de tu culpa de tu culpable culpa
Volarán tus billetes tísicos explotados del pue-
(blo

(te lo juro - profeta)
Todo será de sangre limpia igual al Padre
¿o te espantan las recias pollitas proletarias?
Los recios leones, los recios gatos, los recios...

Te lo vuelvo a gritar
(Tus viejos pergaminos ¡risa, risa!)
Te lo vuelvo a gritar en tus narices violáceas
contra todos tus tranvías amarillos de miedo,
tus cartones de compre ¡compre!, siempre com-
(pre
te insultarán de polvo de sus cuerpos disueltos,
(en sí mismos
los edificios te escupirán por todas sus bocas
(desdentadas

Y entonces todo se hará digno:
Las armas se harán dignas
Las herramientas se harán dignas
Las ideas se harán dignas
los pantalones se abrocharán dignamente a vues-
(tras panzas burguesas
todo se hará mil veces digno
y seremos todos de sangre roja igual
todos a imagen del Padre.

Estrujo tu tranvía entre mis manos nerviosas,
(ávidas
los hombres todos negros blancos verdes azules
(incolores

los hombres todos
si todos
todos asistirán a tu entierro entre chacales bur-
(sátiles

en un mar de giros en fogata
y todo se hará digno
hasta los sucios boletos en las manos viriles
(se harán dignos
Todo a imagen del Padre...

Estoy harto de sellos de capital de ismos de
(pintura
y sigo viendo calaveras en las calles
y huesos que gritan por un pedazo de carne,
(de pan,
de amor, de lágrima, de madre.

Por un pedazo de lágrima
Por un pedazo de madre
Por un pedazo de pedazo

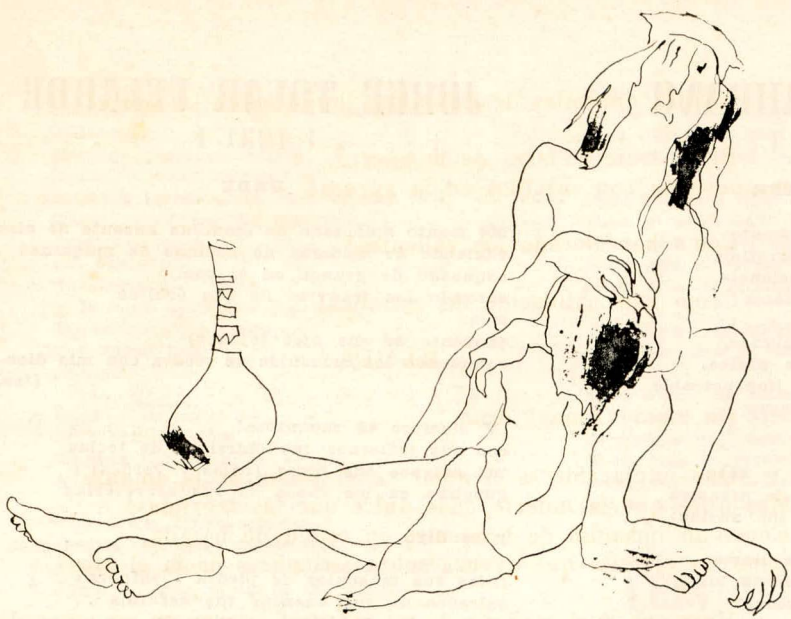
Y los mazas del odio
los faroles apedrados de inconciencia
¡Y los avisos del ministerio!

Me quito mi máscara de baile y grito

gargantas —levantáos
Puños cerrados —levantáos
Fantasmas —levantáos
Aviones —levantáos
Arpas —levantáos

Todos seréis más dignos
Todo hombre a imagen del Padre.





(Ilustración de Cristina Gálvez).

M E D E A

Por JUAN RIOS

ACTO PRIMERO - SEGUNDO CUADRO

En el mismo paisaje que el cuadro anterior. (Pequeño claro en la selva americana, delante de un templo precolombino). Los cinco fardos. El cántaro y los vasos caídos. Siniestro fulgor verdoso reflejándose en el vaso envenenado. Esparcidos por el suelo: el carcaj, las flechas y el arco de Absirto.

A la izquierda, con el rostro entre las manos, Medea sostiene la inmóvil cabeza de Absirto en su regazo. Arrodillada cerca de ella, solloza quedamente la Nodriza. Erguidos, a ambos extremos del cadáver, los dos Esclavos.

Al borde del escenario, en el mismo centro, Orfeo, sentado en tierra, canta, acompañándose con su laúd. Jasón cavila de pie delante del templo.

A la derecha, sin conocimiento y con la cabeza vendada, yace el Argonauta 2°. En torno de él, en diversas posturas, los Argonautas 1°, 3°, 4° y 5°.

ORFEO

“En vaso de oro macizo,
frente a su hermana bebí.
Ya no siente sus rodillas!
Ya no conoce su voz!”

“—Di qué me diste, Medea,
que me abrasso de dolor!”

“—Te he dado la muerte, Absirto,
y he dado vida a Jasón!”

ARGONAUTA 2º

(Levantando la cabeza)

Qué ha pasado? Qué está pasando? Qué pasa?

ARGONAUTA 1º

(Sonriendo)

Duro de matar!

ARGONAUTA 2º

Estoy herido?

ARGONAUTA 1º

Nada grave! Un golpe sobre el yelmo!

ARGONAUTA 2º

(Mirando asombrado en torno de sí)

Y los indios?

Soñé que nos cercaban!

ARGONAUTA 3º

No soñaste! Nos cercaron!

Y, entonces? ARGONAUTA 2º

ARGONAUTA 4º

Entonces: la pavorosa salvación!

ARGONAUTA 2º

Cuál?

ARGONAUTA 5º

La hechicera envenenó a su hermano!

ARGONAUTA 2º

Ah, la maldita!

ARGONAUTA 1º

Sin pronunciar palabra, mirándolo fría, silenciosa,
le ofreció en vaso de oro el brebaje de la muerte!

ARGONAUTA 3º

Bebieron ambos!

ARGONAUTA 4º

El, en su vaso! Ella, en el suyo!

ARGONAUTA 5º

Y, de pronto, el príncipe cayó retorciéndose en la yerba!

ARGONAUTA 1º

Metiéndose los dedos en la boca como una tarántula en su
(hueco!

ARGONAUTA 3º

Injuriándola a gritos en su bronca lengua,
maldiciéndola entre gemidos, entre espumarajos de rabia!

ARGONAUTA 4º

La maldecía estremecido por el odio,
sacudido por los espasmos del vómito terrible!

ARGONAUTA 5º

Pero ella lo contemplaba inmutable,
hierática, soberbia, muda, aciaga, torva!

ARGONAUTA 1º

Impasible, sacrílega, helada, taciturna,
indiferente como la muerte misma apagando los sueños del
(Destino!

ARGONAUTA 4º

Y él, en un supremo esfuerzo,
alzando el brazo agarrotado ya por la agonía,
tendió el arco, apuntando a la hechicera!

ARGONAUTA 3º

Y ella, inmóvil como una estatua de fuego en el Infierno!

ARGONAUTA 5º

La flecha pasó rozando su cabeza!

ARGONAUTA 4º

Pero estuvo sublime el indio en ese gesto, ch guerrero!

ARGONAUTA 1º

Tigre herido, entonces, mitad vida y mitad muerte,
se arrastró hacia la hechicera, y, sin tocarla,
de un zarpazo desgarró su túnica bordada!

ARGONAUTA 3º

Y, mostrando al capitán el pecho desnudo de la hembra,
gritó con voz que salía de más allá de su garganta!

ARGONAUTA 5º

“Aquí la tienes, extranjero! Puedes llevártela, si quieres!
Entra en su cuerpo, hazle cachorros a la fiera,
que ella los devorará una mañana en mi memoria!”

ARGONAUTA 1º

Y, entonces! Ah, entonces!

ARGONAUTA 2º

Qué?

ARGONAUTA 3º

Entonces, de súbito, calló como si ya hubiera muerto!

ARGONAUTA 4º

Y ella, la asesina, se arrojó llorando, gritando, entre sus
(brazos!

ARGONAUTA 5º

Le habló al oído!

ARGONAUTA 1º

Besó su frente, sus labios, sus cabellos!

ARGONAUTA 3º

Y lloraban ambos abrazados, como dos niños con miedo!

ARGONAUTA 5º

El, como un niño! Ella, como una madre,
como una madre que, de pronto,
diera a luz un hijo desamparado en plena muerte!

ARGONAUTA 4º

Era para llorar! Hasta yo me he conmovido!

ARGONAUTA 2º

Y después?

ARGONAUTA 3º

Después: el silencio!

ARGONAUTA 4º

La selva enmudecida en verdes bocanadas de silencio!

ARGONAUTA 2º

Y los guerreros?

ARGONAUTA 5º

A una orden de su princesa, se marcharon! Estamos libres
(ahora!

ORFEO

(Como soñando)
Selva del Sur, floresta emponzoñada,
que ni la luna ni el sol os acaricien,
porque aquí fué cegado el corazón de los hermanos!

Los ojos de Medea,
como si nunca hubiera sabido de la muerte!

La mirada de Absirto,
como una lámpara de odio apagándose dulcemente en la ternura!

Absirto y Medea, unidos en la inocencia,
en el crimen tampoco fueron separados!

Más puros que el amor,
más fuertes que la vida!

Cómo ha caído el guerrero en el centro de su gloria!

Absirto envenenado en el bosque de su sangre!

Su juventud era profunda como el alba en los brazos de la
(noche,
y su risa, más alegre que su lanza cantando en las heridas!

Llorad, doncellas de Cólquida, llorad sobre su sueño!

El os traía collares de la guerra,
os adornaba con zarcillos en la aurora!

Cómo han llorado los valientes!

Cómo han palidecido las estrellas!

MEDEA

Oh amor! Amor! Amor!

Qué implacable es el amor en el pecho de la amante!
Más duro que la muerte, más dulce que las lágrimas!
Como un incendio de broqueles en orden de batalla,
como un ejército que avanza sobre escombros hacia el alba!

Hermano mío, mañana de mi infancia, eterno en mi recuerdo,
hay algo en medio del horror, en el fondo del espanto,
que me abraza a tu ausencia, y me perdona!

Pura soy, oh fraticida! Pura soy, honrada, cristalina!
Limpias están mis manos, ungidas en tu llanto,
intacto está mi amor, renaciendo sin mancha de mi crimen!

La pasión no sabe nunca cuándo se inclina del lado de la
(muerte!

De orilla a orilla del instinto,
de aurora a aurora del ensueño,
una cadena obscura nos ata a los orígenes!

Arbol de los sollozos, oh hembra enamorada bajo el peso del
(cielo!

Qué puede la ternura cuando el amor se levanta?

Mi corazón ya no es mío, y mis manos ya no me pertenecen!
La sangre no conoce lo que su ardor destruye!

LA NODRIZA

Desdichada! Ay, desdichada!

MEDEA

Desdichada, sí, Nodriza! Desdichada! Sólo la muerte! Sólo la
(muerte!

Ah, límite impreciso, confín de la agonía,
el amor es una hoguera donde la muerte delira!

(Recoge el vaso de Absirto, y lo contempla fascinada, sin
decidirse a beber)

Verde víbora, aún relucen tus ojos!

LA NODRIZA

Ave fascinada, dónde están tus pupilas?

ORFEO

(Como un sueño)
Aureo vaso de Tántalo,
oh amor asediado por la muerte!

Dónde estáis, palacios sumergidos, músicas enterradas,
castillos de las nubes, celestes maravillas?
En dónde, en dónde, jardines infinitos, manantiales eternos,
ríos del olvido, felices grutas del ensueño?

Ah, Narciso atraído por la Nada!
Leteo entre el horror y el ansia!

MEDEA

Vivir?

Morir?

Para qué la vida, entre el amor y el recuerdo?

Para qué la muerte, entre el sueño y mi sangre?

(Comienza a amanecer. La verde cortina de los árboles transluce
la roja claridad de la alborada)

Qué hacer, ígnea pupila sin distancias,
oh Sol, Dios de mis mayores, Padre de mi ancestro?

Ilumínate, tú, oh más allá del mal,
mirada inalterable sobre el crimen y el tiempo!
Qué te importa, di, un cadáver más,
un montón de gusanos buscando tus fulgores?
Ah, dorado indiferente, egoísta luminoso,
sólo tu propio incendio te devora y te recrea,
sólo tu inmenso amor te embriaga y te sostiene!
Hija soy de tu inocencia! Sólo tus leyes me rigen!
Adios, lazos pequeños, cadenas de ternura!
Adios, costumbres de mi pueblo, afectos de la infancia!
Mi pasión no se mide con los ojos del ciego!
Mi aurora se levanta por encima de los muertos!
Quiero vivir!
Y he renacido!
(Arroja la copa, deposita suavemente el cadáver en el suelo, besa su frente, y se dirige decidida, radiante, hacia Jasón)

Libre soy!
(Besando a Jasón)
Te amo!

JASON

(Besando a Medea)
La eternidad para los muertos,
y el tiempo para los vivientes!
Te amo!
Es necesario más?

MEDEA

Nada más! La que tiene el amor, lo tiene todo!

LA NODRIZA

(Arrojándose a los pies de Medea, y señalando el cadáver de Absirto)

Princesa deplorable, no te olvides de tu sangre!

MEDEA

Mi sangre, en mi cuerpo,
y mi cuerpo en los brazos del amado!

LA NODRIZA

Oh funesta: no renuncies a tu raza!

MEDEA

(A Jasón)
Mi raza la forjan tus caricias!
Mis dioses nacen ahora entre tus labios!
Tú eres mi padre y mi hermano!
Tú eres mi esposo y mi pueblo!
Tú eres mi ley y mi Dios, mi sangre y mis venas!
Tú eres mi carne y el aire en torno de mi carne!
Tú eres mi crimen y mi perdón, mi eternidad y mi muerte!
Tú eres mi alegría y mi vida, mi herida y mi bálsamo!

LA NODRIZA

(Besando la mano del cadáver)
Ah cadáver de mi príncipe, soñando su venganza!

MEDEA

(A Jasón)
Un minuto al lado tuyo, y la más terrible muerte es dulce!

LA NODRIZA

(Señalando las estatuas profanadas)
Ah, imágenes de los dioses, clamando mudos tu castigo!

MEDEA

(A Jasón)
Ah embriaguez del olvido, besos profundos de tu boca!

JASON

Aurora en la selva, espejismo en el desierto,
amiga mía, tan distante en el tiempo, entre mis brazos!

MEDEA

Escudo de bronce en el fragor de la batalla,
oh mi amado, amparándome en su pecho!

LA NODRIZA

Rostro de mi príncipe, en el mar rojo del alba!

MEDEA

(A la Nodriza)
Voz de mi raza, antigua madre,
noche remota, no ensombrezcas la aurora,
noagas sufrir al amor con tu lamento!

JASON

Amada mía, sublime egoísta, oh inefable!

MEDEA

Luz en las tinieblas, isla del naufrago,
voz de mi esposo como el sueño en la herida!

JASON

(Enjugando las lágrimas de Medea)
Perlas de la alborada, suave rocío de tus ojos!

MEDEA

Espada del amanecer, ah resplandor de tu voz cuando me
(abrasa!

JASON

Mía! Mía, como la yedra del árbol!

MEDEA

Como la estela del barco, como la vela del aire!

JASON

Lanza en la mano, fuego en el bosque, astro en el lago!

MEDEA

Llama victoriosa, áurea canción de las cenizas,
oh mi clara alegría triunfando de mi llanto!

LA NODRIZA

Asesina jubilosa, impúdica princesa, oh sacrílega!

MEDEA

Jubilosa, sí! Jubilosa! Un ave dorada cantando en los
(sepulcros!

JASON

La suerte está echada! Es el momento de la partida, amada
(mía!
(Lentamente, los Argonautas 1º, 3º, 4º y 5º comienzan a transportar los sacos hacia el río)

MEDEA

Es el momento de la partida,
el minuto terrible en que el Destino cae sobre el ensueño!
Traidora, asesina, errante, fugitiva, sólo tú existes en mi ruta,
oh padre, hermano, esposo mío, hijo lejano de mi ansia!
Más allá de mi crimen, más allá de la vida,
algo en ti me pertenece y me hace tuya!
Era preciso saltar sobre las tumbas,
era preciso encontrarse entre la sangre,
para ser un solo corazón mirado por la Nada,
una sola voluntad dichosa en el centro de la angustia!
El Tiempo es pequeño, la eternidad es breve,
sólo el incalculable amor no tiene límites,
sólo el sublime amor se eleva por encima de la muerte!

Tuya soy, como la sombra de tus pasos!

(Medea y Jasón caminan abrazados sobre el río. A una señal de la Nodriza, los Esclavos levantan el cadáver de Absirto).

TELON

Un viento sueco, estirado, con mucha falta de comedimiento y bastante mal educado, se puso a golpear las esquinas y a rebotar por las calles de la ciudad. Con él llegó la niebla, una nieblecita compacta y flemática. Y del cielo, bajo y plomizo, grupos de nubes ampulosas se retorcieron a la altura inverosímil de los álamos, los sauces y un ombú solitario. ¡Qué frío hacía!

Los montevideanos se alargaban entre los abrigos, un italiano blasfemaba ostentosamente en el umbral de un zaguán, dos gallegos se soplaban las manos con tal ahínco que creí se quedarían sin dedos. Y al caer las cuatro de la tarde aquella, vi a Tutanki por la primera vez.

¡Tutanki! Laminado, inconsútil, diabólico casi. Tutanki tendrá cuarenta años. El pelo se lo engomina bárbaramente, las patillas las pega a los rabos de las orejas, el bigote le contornea el labio como si hormigas exploraran, en fila india, su rostro aristocrático. Los ojos, envueltos en cejas tupidas como un chal, son grises; la nariz tiene la forma de proa de barco y sus pies, sus pies que alcanzan los zapatos

TUTANKI

Por J. M. SANZ-LAJARA

cual los de un gnomo escandinavo, jamás pisan el pavimento ni hacen ruido, jamás tuercen su rumbo en mitad del tráfico de la capital. ¡Tutanki!

En aquella fría tarde era —lo juro— el único mortal sobre la tierra que no gastaba abrigo, guantes, sombrero, bufanda ni gabán de lana. ¡Aditamentos de débiles! ¡Tutanki!

—Mirá, mirá —alguien comentó a mi vera, por la calzada, señalando a Tutanki.

—¡Qué bruto el tipo!

Y a la vuelta de una esquina se esfumó Tutanki prodigiosamente, vaporosamente, como si fuera el espíritu del viento que se levanta mañana a mañana en el Río de La Plata, se enjuaga la boca en las ondas bermejas y se lanza a trotar sobre las llanuras verdes y gráficas del Uruguay y la Argentina. ¡Tutanki!

Otra vez. Llovía con la reciedumbre de este estuario enorme que rodea a Montevideo. Enfurecida la altura con la cantidad astronómica de bifés que consume a diario la nación uruguaya, diluyó y en el diluvio se desdibujó el mundo. Enterito, menos Tutanki. Eréctil, tieso, pasó ante mí como un fantasma juega —en las viejas historias tirolesas— con las tormentas, el granizo, la nevada o los rayos.

—¡Fijate! —dijo una chica rubia como una moneda peruana de fin de siglo.

—¡Macanudo el tipo!

—¡Qué derroche de flema! ¡Es un catarro el muy guaso!

Y Tutanki, que no sé si oyó o no el epíteto, saltó varios charquitos, vadeó un torrente y se convirtió —para mí al menos— en lluvia. Entonces pregunté quién era Tutanki. La chica de pelo de moneda abrió la boca asombrada. Su novio tragó de prisa. Su madre —o su suegra— sonrió despectivamente. Un agente de seguridad tosía, recomendando el orden. Me amosqué. ¡Tutanki!

Y una tercera vez. El comedor del gran hotel relucía como una postal turística. Yo engullía un pavo engordado durante un año para deleite de mi torpe paladar. La orquesta languidecía en un tango muy original: ¡Un hombre traicionaba a su mujer! Y divisé a Tutanki entrando a la estancia, a saltitos de sus pies y con el bigote más hormigoso que nunca. Trémulo pregunté al camarero:

—Diga, el señor, ¿quién es?

El mozo se llevó la diestra mano al pecho y casi pude captar el ronco mugido de su taquicardia acelerada.

—Si le mortifica —intervine alarmado— no tiene por qué responder.

—¡No! ¡Perdone usted! —replicó balbuceante, algo lívido.

—Yo creía...

—¡De ninguna manera! Le diré... ¡Es Tutanki!

—¿Tutanki?

—Sí, señor. Tutanki, a secas.

—¡Lindo nombre!

—Raro nombre. Tutanki —dijo, bajando la voz a la categoría de soplo— es el hombre que no usa abrigo.

—¡Ah! ¡Ah! ¡Ah!

—Y eso es poco, señor: ¡Tutanki es el misterio de los misterios!

—¡Ah! ¡Ah! ¡Ah!

—Tutanki nació en lugar desconocido, Tutanki chupa mate en el Cerro, Tutanki bebe caña...

—¡Ah! ¡Ah!

—Tutanki pasea por la 18 de Julio, Tutanki se baña en Pocitos, Tutanki juega a la bolsa...

—¡Ah!

—Tutanki ni es uruguayo ni español, ni millonario ni mendigo, ni glotón, ni romántico. ¿Se da cuenta?

—¡Ah!

—Tutanki es nuestro cliente, señor. ¡Qué orgullo! Pero Tutanki es también cliente de los bodegones del puerto.

—Y diga, ¿usted ha hablado alguna vez con Tutanki?

—¿Yo? ¿Yo, señor? ¡Imposible! Tutanki no habla nunca. ¡Pero Tutanki es amigo de todo el mundo!

—¡Siga, siga! —le azucé— Hábleme más de Tutanki.

Pero el mozo había dicho cuanto sabía de aquel hombre extraordinario y misterioso. Y desgraciadamente, era muy poco para mí. Abandoné así el comedor del gran hotel y desde entonces admiré a Tutanki de lejos, por las calles frías de Montevideo.

mis zapatos a mi pelo, gruñó y siguió adelante. Le seguí. Volví a hablarle: ¿Usted es Tutanki, no? —y entonces sí replicó, con una voz frágil, quebradiza, como vidrio de bacará al ser colocado en su vasar por las manos callosas de un patán.

—Soy Tutanki... ¿En qué puedo ayudarlo? Como se llevara las manos al bolsillo, pensé que me había tomado por un sablista de altos vuelos y enseguida añadí:

—Quisiera dos palabras con usted.

—¿Cree que dos le bastarán?

—Multiplíquelas usted por veinte y en paz. Nos sentamos en una mesita con vista a la calle. Uno de los mozos, sin que se le ordenaran, trajo sendas copas de vermut y un sifón.

—¡Hable! —me ordenó Tutanki.

—Para serle franco —comencé—, usted es un tipo extraordinario.

—Macanudo es el vocablo —intervino con muy poca modestia.

—Macanudo, pues. Y he oído tantas cosas a usted atribuidas que necesito calmar mi curiosidad. ¿No le molesta?

—¡Mucho! Pero le oigo.

—Entonces, a grandes trazos, quiero saber por qué no se acatarra usted bajo los aguaceros, no pesca una pulmonía con estos frios, no se arruina en los subbajas de la bolsa, no se aburre en tanta larga caminata por las playas desiertas...

Tutanki clavó en mí sus ojos que se le habían tornado verdes. Bebió dos tragos de vermut e inclinándose hacia mi oído, suspiró:

—¡Extraordinarias observaciones! Me halaga usted.

—¿Me confesará entonces el secreto de sus éxitos y de sus imperturbabilidades?

—Sí —me contestó— Ya es hora de lanzar al viento el misterio.

—¡Ah! —respiré yo ansioso. Y Tutanki, haciéndose el triste, me lanzó:

—Me como las uñas...

—¿Qué? ¿Cómo? ¿Oí bien? ¡Repita!

—¡Me como las uñas! Sí, señor, me las como, me las rebano, me las destroz implacablemente durante horas corridas, hasta que mis dedos parecen muñones. ¡Y el mundo no ha podido averiguarlo!

Miré sus manos. Sus uñas no tenían nada de particular. Rosadas, muy bien manicuradas, eran como las uñas de cualquier hombre de mundo. Pero Tutanki, comprendiendo mis dudas, dióse un golpecito sobre el índice e hizo saltar la uña: ¡Era postiza!

—¿Vió? ¡Todas iguales! Encubren el secreto de mis éxitos. Los hombres que se comen las uñas son todos sabios, superiores a los hombres que les falta una muela, un ojo, un pulmón, un riñón o la conciencia. ¡Yo soy un formidable comeuñas!

—¡Diabólico! ¡Macanudo! ¡Estupendo! ¡Inverosímil! —dije yo a borbotones. Tutanki se sonrió, con muchísima superioridad y se cubrió el dedo desnudo con su uña hecha a la medida, como un gabán de lujo. Después, sin pagar el vermut, se levantó y se fué.

Y aquí me tienen ustedes con esta historia increíble. Veo a Tutanki diariamente. El se limita a saludarme con ligeras inclinaciones de cabeza y a proseguir su camino entre la admiración general de las gentes.

Y yo vivo mirándome las uñas. Les he tomado una inquina pavorosa. Odio a las manicuristas, a las tijeras, a la cutícula, al esmalte, a cuanto se relacione con el crecimiento y cuidado de corazas tan desprovistas de personalidad. A nadie sorprenda el que un buen día de éstos le entre yo a mis uñas con la fruición de un bife a la parrilla o una langosta en salsa tártara. ¡Como Tutanki!

DESDE 1889...

el.

BANCO DE CREDITO DEL PERU

Coopera al progreso económico del País

Capital y Reservas: S 88'271,227.93



PUERTOS DE LIBROS. LABILO

(Dibujo de Attilio Rossi)

Buenos Aires en Tinta China. Dibujos de Attilio Rossi. Prólogo de Jorge Luis Borges. Poema de Rafael Alberti. Bs. Aires. Ed. Losada, 1951.

A Buenos Aires lo han hecho hombres de todo el mundo, y es precisamente esta condición de ciudad internacional desde la raíz misma la que le confiere esa pugnaz altivez que muchos toman como impersonalidad. Confieso que yo también caí en la simpleza de afirmar que la gran capital argentina carecía de carácter. A ello contribuyeron, sin duda, los lugares comunes de la publicidad turística (**Buenos Aires, París chiquito**, no cesa de proclamar la tenaz folletería de las agencias de viaje) y la ligereza definitoria de la población flotante. Bien pronto pude darme cuenta, sin embargo, de cuán falsa resultaba toda comparación. Al turista de cualquier país le es fácil encontrar en Buenos Aires un rincón de su propia patria. Yo mismo he hallado trozos de Lima incrustados en fragmentos de diversa índole. Lo costoso —pero no imposible— es hallar Buenos Aires en Buenos Aires. Está como guardado celosamente en una cobertura bastante exterior de Madrid, Barcelona, Milán o París, Buenos Aires es, tal como lo dice ese porteño insaciable que es Jorge Luis Borges en el prólogo de este libro, el Barrio Sur: "El patio, la puerta cancel, el zaguan..." Se trata de recovecos cálidos, de árboles húmedos y muros coronados de mampostería cuyo cascarón se alimenta con melancólicas manchas, de patios colmados de holgorio infantil. Esos pedazos o esos instantes, como quiera llamárselos, pasan ante la vista del que va de prisa sin llegar a grabarse profundamente. Es necesario vivir entre tales signos para considerarlos entrañables a la imagen sustancial de la ciudad. Lo otro es la cosmópolis, eso que avanza arrollador por sobre todo lo que la contradice. Y aunque no resulte cierto lo que Borges presiente ("Sé que Buenos Aires —dice—, alguna vez, dará con su otro estilo y que esas formas venideras pre-existent..."), la verdad es que este libro de Attilio Rossi revela la inocencia urbana de Buenos Aires, su real faz.

No es por casualidad que Attilio Rossi, italiano, haya buscado la compañía de Rafael Alberti, español, y Jorge Luis Borges, argentino, para mostrar la ciudad del Plata. Son las tres nacionalidades vigentes de Buenos Aires. El primero, al que le toca la mejor parte del libro, es un artista cuya obra está igualmente repartida entre la pintura o el dibujo —de cuya calidad los apuntes de **Buenos Aires en tinta china** dan testimonio— y la creación gráfica. Puede afirmarse, con sencillez y con propósito altamente elogioso, que a él se le debe gran parte del progreso editorial argentino. Una sensibilidad alerta, vibrante, unida a una inteligencia de notable penetración crítica, hacen de Rossi un artista poco común. Los dibujos de este libro son índices de la libertad y el

ENTRE LIBROS

DOS LIBROS KAFKIANOS

MAX BROD, **Kafka**. Buenos Aires. Emecé, 1951.

MARIO A. LANCELOTTI. **El Universo de Kafka**. Buenos Aires. Argos, 1950.

amor que de su mano emanan. Rafael Alberti ha glosado con canciones, con poemas casi confesionales, cada una de las series de dibujos que forman esta colección, y su palabra, como tantas otras veces, ha sellado con gracia y lirismo los temas que tocara. Jorge Luis Borges, creador de un Buenos Aires místico, rara especie genial de religioso y ciudadano, le ha puesto su *nihil obstat* prologal, en el cual, como en todas las páginas por él escritas, surge una idea nueva y brillante, la sorpresa de quien no cesa de requerirse hondamente.

Ninguna guía municipal, ningún *haedecker*, ningún itinerario, darán idea tan fiel de la ciudad como este primoroso volumen. En sus páginas he vuelto a hallar esa parte de Buenos Aires que encontré alguna vez en mis andanzas porteñas. Que ese sentimiento de destierro, que al mirar esos apuntes de Rossi me asaltara, asalte también a su imparcial lector, no es extraño. Hay allí algo que ninguna fotografía puede captar: el rostro fatigado y no obstante recién nacido de un mundo que está creando sus primeros mitos.

S. S. B.

La impaciencia por conocer el libro de Brod sobre su entrañable amigo Franz Kafka ha sido satisfecha entre un deleite y muchas decepciones. Brod amasa su libro a voluntad. El fruto no es una biografía, porque habla mucho de sí mismo y a veces poco de Kafka; no es un enjuiciamiento de la obra kafkiana, pues su amistad por el autor sólo le hace exclamar que fué "alguien maravilloso" y que "la categoría de la santidad (y no la de la literatura) es la única bajo la cual puede ser contemplada la vida y la obra de Kafka"; y no es ni siquiera un álbum de recuerdos, debido a que Brod rebasa años y sucesos con desmán y frenesí adolescentes, explicando apenas lo que desea.

Su primordial anhelo, nos dice, es negar la sombra de un Kafka lúgu-

bre, venido de sus cuentos y novelas, y, sobre todo, de sus *Diaris* aún no traducidos al castellano. Con sólo conocerle en 1902 y con ignorar la infancia y comienzos de la adolescencia de su amigo (que naciera en 1883, en Praga), tiene el tino de matizar todo su libro con reveladores fragmentos de escritos kafkianos, a cuyo través Franz, un hombre de buena voluntad, descendiente, entre otros, de dos rabinos, de una suicida y de "un tío loco", se descubre en un hogar burgués donde la gigantesca apariencia del padre ocupa toda la casa. Alejado por edad y por temperamento de sus hermanas menores, introspectivo y mal desarrollado físicamente, su destino es previsible. Brod nos va haciendo conocer la tardía pero reveladora *Carta al padre* (1919), en la cual Franz se defiende del desdén que siempre inspiró en su progenitor, al par que exhibe su callado amor por éste, a quien confiesa que "todos mis escritos trataban de tí". Sabemos, por él mismo, que jamás Kafka, primero por necesidad y luego por traición de su mala salud, pudo escaparse a la influencia que ejerció sobre su espíritu el ser un eterno hijo de familia. Nos son dadas, igualmente, sus preferencias literarias: Kafka desdén a Wedekind y a Wilde, pero reverenció a Mann, a Hamsun, a Hesse, a Flaubert y a Kassner; más tarde admiró a Emil Strauss tanto como a Wilhelm Schaffer, a Hebbel, a Fontane, y, sobre todo, a Goethe y la Biblia.

Por fin, Kierkegard le inquietó sobremanera. Además, se nos describe la molestia con que Franz se afanaba en menesteres prosaicos, su sinceridad al juzgar muy en alto la literatura, su vida cotidiana de estudiante y de reciente abogado, época en la cual mostrábase jovial, devoto de la naturaleza, de los viajes y de la normalidad como nadie. Brod se devana porque sepamos que Kafka sabía reír como un niño y que era el más bondadoso, chispeante y sensible de los jóvenes de Praga. Por él sabemos que, sólo a sus instancias, Kafka penetró en la conciencia de su judaísmo, en el conocimiento del hebreo y en su decisión de escribir y publicar. Brod reclama para sí incluso el haberle impulsado a escribir sus *Diaris*.

No obstante, y a pesar de la multitud de datos nuevos que nos trae sobre la vida y obra del autor —que devoramos ávidamente, repito, por no haber sido aún traducidos al castellano las *Obras Completas*—, su vocación no es la del biógrafo, ni la del confidente o la del crítico. Lo mismo ocurre con *El Universo de Kafka*, de Lancelotti, obra que demuestra, simplemente, que su autor ha leído la versión francesa de las *Obras* y del libro de Max Brod. Lancelotti carece de brillantez y de penetración en todos sus comentarios, en su mayoría cuajados de juicios comunes y romos. Si Max Brod alude apenas al desarrollo de la sexualidad de Kafka y explica su fuerte misoginia porque su devoción a la literatura tenía mucho de mística, y porque deseaba alcanzar una perfección de "visionario", es demasiado parco —y a ratos incompetente— para juzgar, en primer término, la obra kafkiana desde un punto de vista "literario", cosa que tampoco hace Lancelotti. Brod no estudia la evolución histórica del estilo kafkiano, lo que pudo hacer empleando incluso los fragmentos inéditos que aún posee. Dice de Kafka que prefirió siempre la "sencillez" en la descripción, pero jamás estudia qué tipo de novelas son las suyas. En lo tocante a principios que animan obra tan representativa del individualismo, tan pródiga en señalar las soledades y choques del artista entre un medio sordo al espíritu, tan explicable por la gravitación de la herencia judaica, de un temperamento asaz propenso al detallismo, a la percepción minuciosa, a la lentitud que permitiera verlo todo y a una cadencia lerda que dejara desnudo el contrapunto entre lo verdadero y lo falso, entre lo cómico y lo trágico, entre lo temporal y lo trascendental, Brod alcanza a cotejar a su amigo con

LIBROS Y FOLLETOS PERUANOS APARECIDOS EN 1951

(Continúa la relación de los números anteriores)

LITERATURA

DIEZ CANSECO, JOSE. **Estampas Mulatas**. Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, 1951. (Obras Completas de José Diez Canseco, II)

LAVALLE, JOSE ANTONIO DE. **Tradiciones**. Recopilación, prólogo y notas de Alberto Tauro. Lima, Gráfica Stylo, 1951.

POESIA

FLORES RAMOS, JORGE. **El paisaje, el hombre y la vida. Poemas de...** Lima, Empresa Editora Rimac, S. A., 1951.

HEREDIA MEIGGS, ARISTIDES y ALTAMIRANO VELAZCO, NOEL. **Díptico de ausencias**. Lima, Gráf. Ausonia, 1951.

INTI ILLAPA. **Aklla**. Santiago de Chuco, Ediciones Kiti, 1951.

BIBLIOGRAFIA

TAURO, ALBERTO. **Anuario Bibliográfico de 1948**. Lima, Talleres P. L. Villanueva, 1951. (Ediciones de la Biblioteca Nacional VII)

HISTORIA

MORALES, AMBROSIO. **Labor Humanitaria y Cultural de la Iglesia en Hispano América**. Arequipa, Imprenta Portugal, 1951.

OLIVAS, ANTONIO. **Un itinerario para la historia del Puerto, por...** Lima, Ed. Lumen, S. A., 1951.

SWAYNE y MENDOZA, GUILLERMO. **Mis Antepasados (Genealogía de las familias Swayne, Mariátegui, Mendazo y Barreda)**. Lima, Tipografía Peruana, 1951. (Prólogo de Guillermo Lohmann Villena y Nota Preliminar de Felipe Barreda).

VARGAS UGARTE, RUBEN. **Vida de Santa Rosa de Santa María, por...** Segunda Edición. Lima, Tipografía Peruana, S. A., 1951.

ETNOLOGIA

MATOS MAR, JOSE. **La Ganadería en la Comunidad de Tupe, por...** Lima, Lib. e Imp. D. Miranda, 1951.

GEOGRAFIA

GERBI, ANTONELLO. **Caminos del Perú. Historia y actualidad de las comunicaciones viales**. Lima, Banco de Crédito del Perú, 1951.

SOTOMAYOR MELGAR, JORGE. **Demarcación Política del Perú. Octubre de 1951**. Arequipa, Imp. Portuguesa, 1951.

RELIGION

ALVAREZ, VICTOR. **Carta pastoral que el Excmo. y Rvdmo. Dr. dirige al clero y fieles de su diócesis recomendando el Seminario Diocesano de San Cristóbal**. Ayacucho sin Imp., 1951.

Anuario Eclesiástico del Perú. 1951. Lima, Imp. Santa María, 1951.

CONSORCIO DE INGENIEROS CATOLICOS DE LIMA. **Investigaciones técnicas y doctrinarias, 1947-1950**. Lima, Ed. Lumen, S. A., 1951.

SANCHEZ VALER, VICENTE. **El problema moral-religioso de la Eutanasia. Tesis de Laurea en Teología, Roma, 1949**. Lima, Talleres Gráficos de la Editorial Lumen, 1951.

PEDAGOGIA

SANTILLAN ARISTA, HUMBERTO. **Castellano. Para el 2º Año de Ed. Secundaria**. La Perla, C. M. L. P., 1951.

TORRES, HERMILA F. **Calendario Cívico escolar. Libro de consulta para maestros y alumnos**. Lima, CIM, 1951.

SALAS RODRIGUEZ, J. WILBERT. **Principios fundamentales de la Metodología Pedagógica**. Cuzco, H. G. Rozas Sucs, 1951.

DERECHO

ALARCON RODRIGUEZ, JORGE. **Memoria leída en la apertura del año judicial de 1951**. Huancayo, Empresa Editora Huancayo S. A., 1951.

DELGADO, PEDRO GENARO. **Formulario manual y reglamento de Jueces de Paz. Materia Civil**. Lima, Imp. El Cóndor, 1951.

GUZMAN FERRER, FERNANDO. **Código de Procedimientos Penales. Concordado con el anteproyecto, proyecto, exposiciones de motivos. Código de Procedimientos en Materia Criminal de 1920, Códigos de Derecho Internacional, Código y leyes vigentes y jurisprudencia de la Corte Suprema de Justicia, por...** Cuarta Edición. Lima, Lib. e Imp. Gil, 1951.



NOVEDADES

Job, diciendo que Kafka, como aquél, divorcia por completo lo humano de lo divino, pero que, al revés de Job, "en Kafka (el mundo de Dios) aparece mezquino, vicioso, sucio, pero ello sólo como un símbolo para ser distinto, para ser lo opuesto. El mundo de la perfección le parece al hombre tan repugnante porque el hombre juzga incorrectamente". Luego sostiene que Kafka (lo cual es juicio de Brod, tan sólo), fiel al judaísmo, va más allá de Job y cree que tanto el hombre como Dios "dependen de la misma ley del hombre". Lancelotti, entre tanto, llena sus páginas con los ecos de Brod, o bien con asertos por demás opacos y prosaicos.

Ninguno, sin embargo, explota las últimas consecuencias del pensamiento kafkiano. Para Kafka, tras de señalar que vivimos en una conciencia de lo absoluto y en una "lejanía de Dios", no existe el acercamiento, y, más bien, él describe cómo, dentro de lo cotidiano, hay hechos azarosos que nos ponen en camino de sentir el mundo "opuesto" al hombre. Todos sus personajes recorren este camino infinito. Y Kafka no hace más, excepto describir objetivamente las "leyes" del destino humano (el cual existe y está como pre-determinado) y producir, mediante el humorismo y la propia aséptica lejanía, la tragedia metafísica. En lo demás fué contradictorio. Dijo de sí mismo que era el suyo un "estado clarividente", pero sostuvo que no hay esperanzas para el hombre fuera de nuestro mundo; renegó de sí por amar la soledad ("lo que he producido es únicamente resultado de haber estado solo"), pero temió toda compañía; se propuso dedicación a la humanidad, pero fué casi providencialista (su enfermedad fué para él "una marca de Dios", pues dijo al saberla: "Lo creí (a El) más fino"). Encumbró las "leyes" inextricables en vez de rendirse al natural optimismo humano; se dejó llevar por Kierkegaard, tanto en su sentimiento de la muerte ("Siempre el ansia de morir y el contenerse todavía; sólo eso es amor"), como al juzgar la existencia de un "terrible" pecado original: "Soy diabólico en medio de toda inocencia". Y aún fué incapaz de comprender los males sociales: al esbozar un programa en favor del proletariado, le señala una existencia monil y una resignación ante la desigualdad. Kafka sufrió todas las consecuencias del individualismo y toda conquista suya tuvo su precio ingrato. Es posible que la santidad sea su categoría y la bondad el mejor rasgo de su carácter, pero Brod o Lancelotti han debido descubrir que en la situación del hombre ante el destino que parece una "ley", ante una presencia sempiterna e inflexible, frente a la cual su yo se muestra pequeño y débil por individual, se exhibe, quizá como en ninguna otra obra literaria de nuestro siglo, el choque de apenas un ser humano alejado por la soledad y la observación contra toda la especie humana, más poderosa, eterna e infatigable que él. Kafka, a pesar de Brod y de sus sonrisas de adolescente, sigue siendo lúgubre, así como, desde un mirador literario, sigue siendo un maestro de la narración—no de la descripción—, un estúpido creador de la "atmósfera", un autor de novelas que tienen la simpleza lineal de cuentos, pero que no son nada "arquitectónicas" a lo Joyce, Proust, Dos Passos o Faulkner.

C. E. Z.

E. F. CARRIT. **Introducción a la Estética**. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1951: 195

Los pensadores ingleses que mejor conozco—aquellos cuyos nombres han alcanzado un lugar honorable en la historia de la cultura universal— desde Roger Bacon, Duns Scotus, William Occam, hasta Herbert Spencer, John Stuart Mill, pasando por Francis Bacon, Locke, Hume y Berkeley, están situados en una línea de pensamiento que podo-

mos llamar—sin gran inexactitud—"empirista". Examinando muy al pasar, la tradición filosófica inglesa destacan en ella dos características: su amor al conocimiento empírico, a la experiencia, a la nuda realidad individual captada por los sentidos—el **Novum Organon** y el **System of Logic** preconizan el método inductivo—y, en segundo término, su nominalismo—fobia contra las abstracciones "metafísicas" (¡aborrecida palabra!) y las generalizaciones infundadas. En este momento viene a mi recuerdo la figura del profesor Ayer, miembro del último Congreso de Filosofía.

Por mi parte, siéntome inclinado a creer que este espíritu científico, tolerante, individualista y bastante sensato se ha impreso, indeleble, en el carácter y la cultura ingleses. Tal vez me equivoque... No pretendo negar que otros pensadores de Inglaterra sigan caminos distintos que los aquí señalados.

¿Constituye la obra la exposición de una teoría estética? No es éste su propósito. Aunque en sus páginas se alberga una concepción del arte y la belleza, la obra es meramente una "Introducción" (**Intro-ducere**, guiar adentro). El libro presenta en forma ordenada, las experiencias estéticas y las reflexiones de Carrit. Una tarea teórica de elaboración conceptual de la creación literaria y artística, una configuración de los datos. ¿Y su finalidad? La Estética—dice—"no puede aumentar el goce estético ni se le puede permitir... que trate de encauzarlo hacia diferentes objetos, pero sí puede ayudarnos a entenderlos. Así, su objeto... es el de satisfacer la curiosidad, y si no sentimos curiosidad por estos temas no nos proporciona mayor satisfacción" (p. 25).

En realidad, pues, Carrit nos invita a efectuar una excursión o paseo por el ámbito espacioso de la "experiencia estética" y se ofrece a servirnos de cicerone. Pero reconoce sus propios linderos: del arte musical—escribe—"me está vedado hablar"; y en lo referente a literatura, sólo conoce a conciencia la de lengua inglesa. (Entre paréntesis, una total ausencia de la lengua española y de la literatura hispánica).

¿Qué es la belleza? Esta pregunta parece demasiado ambiciosa a Carrit puesto que la reemplaza por otra: ¿Qué se entiende por belleza? (cf. el título de otra obra del mismo autor: **What is Beauty?**). Dos posiciones se disputan la solución de este problema: el objetivismo, iniciado por Platón (**Hípías, Fedro, Fedón**) y el subjetivismo estético, aceptado por Carrit—inspirándose, quizá, en ideas de autores ingleses anteriores. Esta posición toma como punto de partida la "experiencia estética" individual. Puede ser excitada por objetos y también, distintos sujetos pueden formar distintas apreciaciones de un mismo "objeto bello". "De cualquier modo, estamos equivocados cuando atribuimos a los objetos que provocan lo mejor—(¿por qué solamente "lo mejor?")—de tales experiencias una cualidad llamada belleza, o cuando afirmamos que las personas estimuladas a tales experiencias por objetos diferentes a los nuestros están equivocadas" (p. 38). La belleza no es algo en sí, es una impresión del sujeto: en gran parte, depende de su historia, su temperamento y carácter; del humor disfrutado en el momento o de "que se haya bañado y tomado el té". De esta posición se desprende, como un corolario, la tolerancia—que se opone a la "intransigencia estética". Las discusiones acerca de la pintura, en las cuales los contendientes se motejan recíprocamente de ignorantes y entrometidos, no tienen razón de ser.

Las ideas expuestas nos dan un anticipo de la definición de belleza: "un objeto sensible (que llamaremos bello), ya sea percibido, recordado o imaginado, nos produce una experiencia estética cuando expresa para nosotros ciertos sentimientos que, por nuestra historia o naturaleza, somos capaces de abrigar" (p. 49), en otros vocablos, es la "expresión de una emoción" (p. 83). No está desviado esto de la creencia domi-

nante en muchos autores que Carrit cita (ap. B, p. 173) y en otros que no cita.

Estas son las ideas claves del libro, pero éste incursiona, además, un grupo de problemas. Tan sólo los indicaré. En el capítulo "Buen y mal gusto", recusa una objeción a la teoría subjetivista de la belleza. Si se admite el subjetivismo—dice la objeción—no es posible juzgar los gustos de nadie, ni menos calificarlos de buenos o malos, cosa insoportable para cierta clase de críticos intransigentes. Reconoce, sin embargo, Carrit que la experiencia estética posee diversos grados de "pureza" (p. 38). Hay que observar que Carrit trata únicamente de la "experiencia estética"—tema subjetivo—y no del juicio sobre obras literarias. Si un sujeto, ante un mal poema o un pobre paisaje, siente una genuina vivencia estética, nadie tiene

derecho a negarle que ha disfrutado una impresión bella. Hasta aquí llega el subjetivismo. Pero, cabe preguntar, ¿existe o puede construirse filosóficamente—teóricamente—una "ley objetiva de valoración" como la "legalidad espiritual" de Spencer? En "Arte formal y representativo" polemiza Carrit contra el "arte no representativo", no porque éste afirma la posibilidad de una auténtica experiencia estética en el arte abstracto—lo cual depende de las condiciones del sujeto—sino porque niega el valor de los otros estilos artísticos. En "Arte didáctico y arte de propaganda" niega a la aprehensión de la belleza una virtud cognoscitiva **sui generis** y combate la doctrina del "sentimiento trascendental"—poesía como medio

de alcanzar conocimientos metafísicos de tipo intuitivo-emocional. Los párrafos que Carrit dedica a este asunto, no le serían gratos a Bergson, como tampoco a Iberico. En el apéndice A, se burla Carrit del profesor Stewart, uno de los mantenedores de aquella teoría. Stewart, a lo que parece, era harto nebuloso, impreciso, poco científico en su lenguaje. En "Los fines de la Crítica" la asigna los dos siguientes: 1º interpretar la obra de arte—interesante, concienzuda y paciente labor—y 2º, crear un clima adecuado para su disfrute. En "Génesis de las expresiones estéticas" archiva donosamente, por insertibles, las teorías explicativas del goce artístico, incluso la teoría de la **einfihlung** (endopatía) o "introyección sentimental" que merece más delicado tratamiento.

En "Crítica clásica y romántica" señala los dos elementos de la obra de arte: "el elemento romántico en toda experiencia estética es la pasión, y el elemento clásico o tranquilo es su contemplación y expresión" (p. 149). Del equilibrio surgiría la obra perfecta, pero este equilibrio nunca se logra. Por otro lado, no hay obra única y apasionadamente romántica, ni pura y cristalinamente clásica. En "Forma y materia de la poesía" sostiene que la materia poética—formada por los sentimientos—puede tener una belleza propia, independiente de la forma y que—de acuerdo con Andrew Bradley—la forma, o sea el sonido, tiene belleza por "un sutil ajuste con el sentido" (p. 154). En "Arte naturalista y optimismo" (apéndice C) refuta la teoría de Hulme (**Speculations**) que relaciona el optimismo con el arte naturalista, el pesimismo con el geométrico. Por último, en "Lo clásico y lo romántico" (apéndice D) nos ofrece una interesante colección de citas sobre el sentido histórico del adjetivo "romántico", "romancey" o "romántic". Algunas de las citas son del siglo XVII.

La brevísima bibliografía que sigue a este apéndice pretende indicar algunos títulos fundamentales; es inútil decir que faltan muchos.

El estilo de Carrit es grato y, por momentos, matizado con rasgos de humor alegre o fina ironía.

En resumen, un libro agradable—muy discutibles algunas de sus tesis—pero, en general, sensato y en sumo grado sincero.

J. T. V.

GUILLERMO DE TORRE: Problemática de la literatura

La crisis del concepto de literatura, la literatura comprometida, la lucha entre el arte libre y el arte dirigido, con ejemplos de famosas polémicas: tales son algunos de los temas apasionantes que hacen de este libro un panorama único donde se proyectan las teorías y las ideas más influyentes sobre las creaciones estéticas de nuestro tiempo.

WALDO FRANK: Isla del Atlántico

La novela de Nueva York a lo largo de cincuenta años desde los días de la guerra de Secesión hasta los comienzos de la primera guerra mundial. En sus múltiples personajes se refleja asimismo la historia del modo de ser norteamericano con sus grandezas y debilidades, sus triunfos y sus derrotas.

DESCARTES: Los principios de la filosofía

La obra en que Descartes expone todo su sistema. Traducción directa del latín, sobre el texto definitivo de la edición Adam Tannery, por el Profesor Gregorio Halperín.

VASCO PRATOLINI: Crónica de los pobres amantes

La vida de una callejuela de Florencia y las existencias humildes y dramáticas de sus moradores. Una gran novela de éxito internacional.

BERNHARD GROETHUYSEN: Antropología filosófica

Una nueva interpretación del hombre visto en perspectiva histórica, desde Platón hasta los humanistas.

W. R. SORLEY: Historia de la filosofía inglesa

El libro clásico sobre el pensamiento británico. Una exposición rigurosa y transparente, igualmente útil para el especialista y para cualquier interesado en el asunto.

MONTAIGNE: Ensayos V y Cartas. Obras Maestras N° 42

El tomo final de los Ensayos del gran escritor francés, completado con su Epistolario.

PABLO NERUDA: Poesías completas

Incluye tanto sus libros más famosos como otros menos conocidos, ya inencontrables (**Crepusculario, Anillos**, etc.), hasta terminar con el gran poema de América: **Canto general**.

WILLIAM FAULKNER: Intruso en el polvo

La más reciente novela del último laureado con el Premio Nobel, cuyo argumento ha sido llevado al cinematógrafo.

GABRIEL MIRO: Del Vivir, Corpus y otros cuentos (Biblioteca Contemporánea N° 78)

Primer volumen de las Obras completas del gran estilista español.

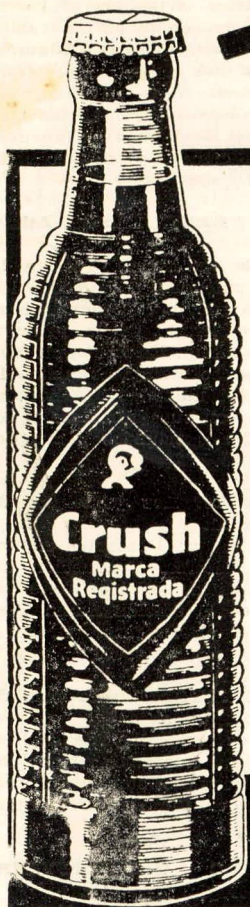
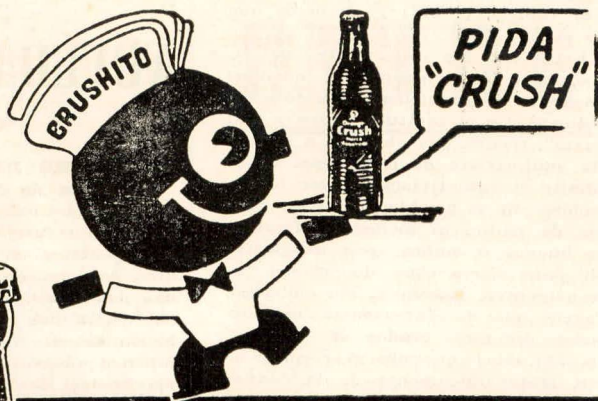
OCTAVE AUBRY: El pensamiento vivo de Napoleón

Los escritos más significativos de Napoleón: estudios históricos, relatos, correspondencia, etc.



EDITORIAL LOSADA

Jirón Huancavelica 288, Lima



Tome

Crush
MARCA REGISTRADA

Es Deliciosa

**INSISTA EN ESTA
BOTELLA CARACTERISTICA**

SU FUTURO, ASI COMO EL DE LOS SUYOS, ESTA EN SUS MANOS, PORQUE CON UN MINIMO ESFUERZO DE SU PARTE, PODRA LOGRAR LO QUE MUCHOS CONSIGUEN A COSTA DE GRANDES SACRIFICIOS.

Visitenos de inmediato e infórmese de nuestros ventajosos y liberales planes de seguros.

"SUD AMERICA"

La mas grande Organización de Seguros de Vida en el Continente

Oficinas: Edif. Sud América (Plaza San Martín — Carabaya 933) 1º y 4º pisos — Telf.: 33041 - 38350
Apartado N° 1158 — Lima.

Agencias establecidas: Arequipa, Cuzco, Chiclayo, Huancayo, Ica, Piura y Trujillo.

RUIZ Y BRITO

Concesionarios exclusivos para el Perú de la acreditada EDITORIAL LABOR, S. A. de Barcelona y Buenos Aires, desean a sus amigos y al Perú en general, un Nuevo Año de paz y de franca prosperidad, e invitan a todos los estudiosos del país a visitar su exposición permanente de NOVEDADES en:

INGENIERIA,
MEDICINA,
FARMACIA,
PEDAGOGIA,
ECONOMIA,
COMERCIO y
CONTABILIDAD.
ARTE, RELIGION,
LITERATURA y
CIENCIAS EN GENERAL.

Atendemos pedidos directos a cualquier parte del mundo.
Otorgamos las mejores facilidades de pago.

Portal de San Martín 155 — Teléf. 35652 — Ap. 3093

Lima - Perú

EDICIONES FRANCESAS

HENRI MARTINEAU: *L'Oeuvre de Stendhal.* Albin Michel.

Esta obra capital, irremplazable, no es una biografía, sino una historia de los libros y del pensamiento de Stendhal. Sólo Henri Martineau, que merece el título de Pontífice de los stendhalianos, como Bouteron lo tiene de los balzacianos, podía haberla escrito después de haber terminado la edición completa de su maestro, y después de haber utilizado los innumerables trabajos de los beylistas que menciona en su introducción. Por otra parte, las notas de cada capítulo proporcionan elementos para una biografía. El libro comprende 33 capítulos, diecinueve de los cuales se refieren a obras póstumas, que han acrecentado en mucho la gloria de Stendhal y el conocimiento de su persona. Martineau estudia, de cada uno de estos libros, su génesis, las circunstancias de su publicación, las peripecias de su éxito. El punto de vista crítico no tenía aquí su lugar, pero su admiración ilustrada, motivada y explicada en cada página, y forzosamente la historia de las obras, presentan un lado anecdótico que seducirá aún a los lectores menos eruditos. Hasta ahora no se había reunido un conjunto tal de documentos en una síntesis tan magistral.

BENIGNO A. GUTIERREZ. *Gente maicera.* Mosaico de Antioquia la Grande, Medellín, Editorial Bedout, 1950, 303 p., 22 ilus., mapa y "Un cuadernillo de Caricaturas de Rendón".

Conocíamos por intermedio de unas breves notas bibliográficas y comentarios críticos la interesante obra literaria y folklórica de Benigno A. Gutiérrez, hasta que, no ha mucho, tuvo la gentileza de hacernos llegar su magnífica y excelente antología: "Gente Maicera. Mosaico de Antioquia la Grande". Libro ameno y sugestivo, publicado y anotado por Gutiérrez, como fiel reflejo de su profundo conocimiento y versación sobre temas relacionados con el maíz y sus múltiples aspectos en la bella Antioquia.

La obra que aludimos se inicia con el estudio de Gabriel Arango Mejía, titulado: "Los comuneros de Antioquia en 1781" y encierra en 303 páginas los mejores trabajos literarios de noventa y dos escritores, ordenados alfabéticamente; inclúyese el estudio del antologista: "Anecdotario de Gutiérrez González", el delicado poeta

GABRIEL CHEVALIER: *Le Petit Général.* Presses Universitaires.

Quien al mismo tiempo fué cronista de guerra en *El Miedo* y humorista en *Clochemerle*, ha escrito este libro donde se encontrará además, en forma novelada, la experiencia de un francés tipo medio, es decir testarudo y escéptico, durante el período que va de 1939 a 1945. Lo extraño de la guerra, la derrota, el éxodo y la ocupación reviven allí bajo colores que a nadie parecerán falsos, pero que ya están algo atenuados. El título se debe a la presencia, en sus páginas, de un tal General Fachot, militar sin brillo pero de gran sentido común, el cual, en 1946, es considerado difunto a la edad de 68 años. Las reacciones de este jefe son, más o menos, las mismas que las del autor: ellas revelan sabiduría política y gran imparcialidad. A este respecto el libro de G. Chevalier constituirá, por su franqueza, un documento precioso sobre la verdadera opinión de las gentes a las que no ciega ningún fanatismo. Es decir que, si bien choca con casi todas las versiones emitidas oficialmente, despertará ecos de simpatía en casi todo el mundo. Anécdotas sangrientas o galantes, conversaciones fáciles pero verosímiles y sumamente pintorescas ilustran *Le Petit Général*, libro que se discutirá si es una novela, una confidencia, una hábil ficción o unas memorias.

romántico, de quien se transcribe su hermoso poema "Memorial Científico sobre el cultivo del maíz en los climas cálidos del Estado de Antioquia, por uno de los miembros de la escuela de ciencias y artes y dedicada a la misma Escuela", tal como se publicó en edición príncipe de "La Restauración" de Medellín Nos. 100 y 102 de 18 y 25 de octubre de 1866. En esta pieza poética Gregorio Gutiérrez González "mezcló las descripciones de la naturaleza con la de las costumbres", como muy bien apunta el recordado crítico dominicano Pedro Henríquez Ureña ("Las Corrientes Literarias en la América Hispánica") y al que Javier Arango juzga digno "de figurar al par de "Martín Fierro", calificándolo de "gran poema" que "no tiene precedentes en la literatura castellana".

También dentro del texto figura un adecuado Apéndice: "Voces de Gesta", como expresión de siete escritores.

Se trata, en suma, de una edición cuidadosamente preparada, limpia y correcta y con bellísimas ilustraciones que dan vida al contenido literario.

C. A. A. C.

EDICIONES "EL ATENEO"

Entre los últimos títulos que esta Editorial ha puesto en circulación cabe señalar algunos que —ya se trate de obras de imaginación o de sólidos ensayos— se hacen indispensables dada su calidad. Por ejemplo, Alberto A. Roveda, certero crítico argentino, muestra su gran sensibilidad para comprender el misticismo perdurablemente poético de figuras eminentes como las que le ocupan en **Fray Luis de León y Santa Teresa de Jesús**. Es el suyo un provechoso cotejo del que sale airoso, escribiendo con devoción por tales poetas, a la vez que desbrozando sus obras tan afines a su propia alma de creyente. José Edmundo Clemente, autor de **Estética del Lector**, coincide con el moderno criterio de darle al lector su papel de "co-participante", como diría Sartre, en la obra de arte; pues entonces, si tal es su misión, aquél debe premunirse de una variedad de conocimientos esenciales y debe elaborar su propio, aunque flexible, esquema de valores. Clemente se muestra asiduo lector de lo más valioso y agudo ensayista que se sirve tanto de la crítica como de la historia literaria. **Usted y la Música** es igualmente meritorio. Su autor, Christian Darnton, nos da en apretada síntesis los fundamentos físicos musicales, la teoría instrumental y la historia de la música, todo a fin de hacernos penetrar, aunque se desconozcan los aspectos puramente técnicos, en el goce y en la capacidad de discernir en un campo como éste. Ameno y sencillo, el libro consigue largamente su objetivo. Por fin, tenemos una pieza teatral del conocido dramaturgo español Alejandro Casona, titulada **Los Arboles Mueren de Pie**, cuya presentación ha cosechado aplausos en todos los escenarios latinoamericanos y españoles, y, luego, el poemario **La lámpara enterrada**, de Rodolfo Ezequiel de los Santos, en cuyas páginas se confunden veidas melodías románticas con una diáfana sencillez expresiva, con un aldeano amor hacia la naturaleza y con un suave pero jamás torturado padecimiento.

EDICIONES ITALIANAS

La importancia y el ritmo de la industria editorial italiana pueden apreciarse tomando como muestra las publicaciones que entrega a los lectores de la península la casa Mondadori. De semana a semana los catálogos de esta editorial ofrecen un creciente número de obras nuevas y de reediciones, de traducciones y de libros de autores nacionales que justifican plenamente el prestigio alcanzado y mantenido desde hace muchos años por "Arnoldo Mondadori Editore".

En la primera semana de octubre la colección "Medusa" de esta editorial anunciaba la aparición de su título N° 284: **Non si fruga nella polvere** (cuya traducción literal sería "No se hurga en el polvo"), una nueva obra salida de la pluma del ganador del Premio Nobel de este año, William Faulkner.

El autor de **Santuario** y de **Luz de Agosto** ha retornado al público italiano, después de un silencio de diez años, con otra novela cuyo tema se desarrolla en el sur de los Estados Unidos, y cuya trama está tejida con luchas y contrastes, delitos y linchamientos, aventuras y escenas de violencia. Es la historia de un joven negro acusado de asesinato. En pocas horas, mientras la multitud se reúne para juzgar, tal vez en forma sumaria, al inculpaado una dama sureña y dos muchachos intentan descubrir la verdad y evitar de esta suerte un trágico equívoco. La búsqueda de la verdad da ocasión a Faulkner para revelarse como un maestro en el arte de urdir relatos de suspenso y de misterio pero pone también de relieve, una vez más, su profundo conocimiento de los problemas y conflictos que se ofrecen entre el Norte y el Sur de la Unión, entre los blancos y los negros súbditos de la gran república americana.

En esta colección se ha publicado también **L'Inchiesta** —La Encuesta—, de Robert Neumann; **Missa sine nomine** obra póstuma de Ernest Wiechert, que es un mensaje de místico y filosófico consuelo para la humanidad amargada y decepcionada; y **Grand Canyon** de Victoria Sackville West, la discípula y amiga de Virginia Woolf. En esta sugestiva novela se relata la idílica existencia de un grupo de personas que se refugian en el fondo del Gran Canyon para huir de los horrores de una nueva guerra que ha estallado.

La Biblioteca "Lo Specchio" —también de Mondadori— se ha enriquecido con un nuevo volumen de poesías de Andrea Zanzotto, joven poeta véneto que había merecido elogiosas críticas en el concurso convocado para el "Premio Libera Stampa" de Lugano, en 1949 y que este año ha obtenido el "Premio Santa Babila", reservado para los inéditos. Este galardón le fué otorgado por el jurado integrado por Montale, Quasimodo, Sereni, Sinigalli y Ungaretti.

La "B.M.M." (Biblioteca Moderna Mondadori) que recoge novelas, poesía teatro, ciencia, artes, música, historia, autores clásicos y modernos, ha publicado recientemente una nueva edición de **La lettera scarlatta** de Nathaniel Hawthorne, la segunda tirada de **Myrica** de Pascoli; tres piezas teatrales de Pirandello —**L'amicia delle mogli**, **Non si sa come** y **Sogno (ma forse no)**—; **Pel di carota** y **Filippo Ragotte** de Jules Renard; un volumen dedicado a **Tiepolo** en el que Terisio Pignatti ha seleccionado las 118 reproducciones del gran artista veneciano; una selección de textos de **Voltaire** precedida por un estudio de André Maurois, quien además ha tenido a su cargo la recopilación; los **Pensamientos** de Leopardi reunidos y ordenados por Antonio Tullier quien se ha valido en su trabajo de la edición crítica hecha por el prof. Flora; el **Pedro** de Platón; **Incendio** de Gorki y **Malombra** de Antonio Fogazzaro.

La serie "Orientamenti", que persigue ofrecer las bases para el conocimiento directo de los más graves problemas del mundo moderno desde "la cuestión del Danubio" hasta la antitesis "capital-trabajo" ha publicado en pocos meses catorce títulos entre los cuales merecen mención, por su interés y por el prestigio de sus autores: **Idea della Russia** y **Golia, marcia del Fascismo** de G. A. Borgese; **Democrazie moderne** de James Bryce; **La rivoluzione dei tecnici** de James Burnham; **Problemi della democrazia** de Stafford Cripps; **Le vie della libertà** de John dos Passos; **La repubblica Presidenziale Americana** de Harold Laski; **Il Parlamento Inglese** de Strathearn Gordon; **Dal diario di un Borghese** de Bianchi-Bandinelli.

La colección "Il Pensiero Critico" registra el "Análisis de nuestro tiempo" de Karl Mannheim. A este libro han precedido, en fecha reciente, **Da Bergson a Tommaso d'Aquino** de Jacques Maritain; una colección de ensayos sobre los sistemas pedagógicos de los Estados Unidos, debidos a la pluma de John Dewey y publicados con el título **Problemi di tutti**.

También se ha enriquecido el elenco de las obras publicadas en otras interesantes bibliotecas de esta editorial, como lo son "Le Scie", "Arianna", "La Medusa degli Italiani", etc.

En la primera de estas colecciones, formada para reunir memorias, biografías, epistolarios y documentos complementarios de la historia, la política, la diplomacia, etc. a los ensayos aparecidos anteriormente —entre los que figuran **Il Magnifico Lorenzo**, la **Vita segreta di G. D'Annunzio** de Tom Antongini; **La tragedia di tre imperi** de Egone Conte Corti— se han agregado, de Margherita Sarfatti: **Casanova contro Don Giovanni**; **I responsabili** de N. P. Comnène; **Un requiem in rosso-bianco-rosso** de Schuschnigg.

A los diarios y memorias contemporáneas de la serie "Arianna", organizada con el propósito de ofrecer una visión del mundo moderno, tanto en el aspecto de sus vicisitudes

externas —historia, hombres— como en su devenir íntimo —las emociones y los sentimientos—, se han sumado en fecha reciente la **Introduzione alla guerra civile** de John dos Passos; **Vagone Piombato** de Esther Joffe Israel; **Vita in Egitto**, de Eulicia Pea y de Julien Green la tercera parte de su **Diario**, que abarca el período de 1940 a 1943. De este autor ya se habían publicado antes las dos partes precedentes y que corresponden a la etapa comprendida entre 1928 y 1934 (Col. Arianna, Vol. 1º) y al lapso enmarcado por los años de 1935 a 1939 (Col. Arianna, Vol. 5º).

Finalmente en "La Medusa degli italiani" se han publicado en los últimos meses cuatro obras galardonadas en importantes concursos literarios convocados en este año. Ellas son: **Icaro e Petronio** de Elio Bartolini, con la cual su autor alcanzó el "Premio Bagutta" (Opera Prima) de 1951; "Ognuno con la sua miseria", de A. degli Espinosa, ganador del primer premio literario "Valdagno" de este año; el admirable **Gesù, fate luce** con el que Domenico Rea logró el Premio Viareggio de 1951 y **Acqua grigia** de Lia Castel Franco obra que mereció la "Pluma de Oro" que se concede en el concurso Bagutta".

La editorial Einaudi ha inaugurado una nueva "Collezione di letteratura" intitolada, "i gettoni" (las fichas). Esta serie, cuya desafiante denominación, al decir de Giuseppe de Robertis, está de acuerdo con la personalidad del editor y de su director, ha sido confiada al cuidado de Vittorini.

Los primeros volúmenes que se han puesto en circulación son **I compagni sconosciuti**, corto relato de ambiente post-bélico rubricado por la pluma de Franco Lucentini y **La Banda de Bohren**, discutida novela, de Pietro Sissa, que es protagonizada por un grupo de ex-prisioneros italia-

nos de guerra libertados por las tropas aliadas.

También intenso ha sido en los últimos meses el ritmo de producción de la editorial Rizzoli.

Una de sus más difundidas colecciones, la B.U.R. (Biblioteca Universale Rizzoli), que ofrece características análogas a las de la B.M.M. (Biblioteca Moderna Mondadori) ha aumentado su elenco con un conjunto de textos, en su mayor parte ya clásicos, que por su precio o por sus tiradas, reducidas o agotadas, estaban fuera del alcance del lector de la península.

Entre estas obras mencionaremos los **Ricordi** de Francesco Guicciardini. Ettore Janni se ha encargado de presentar y anotar las lapidarias máximas de este gran escritor; los tres hermosos cuentos de Alfred de Vigny, publicados con el título **Servitù e grandezza della vita militare**; **La città sul mare**, que es el primer volumen de los cuentos —en su mayor parte inéditos para Italia— del gran novelista alemán del siglo pasado T. Storm; la novela social de Charles Dickens **Tempi difficili**; y **Pel di Carota**.

Escándalo en el paraíso terrenal es el sugestivo título de una original novela de John Erskine publicada recientemente. En ella se narra amenamente por qué Adán se enamoró de Eva.

Para poner término a esta reseña de algunos aspectos del movimiento italiano de librería debemos registrar la edición que se ha hecho, hace algunos meses, de las **Leyendas** de Gustavo Adolfo Becquer. Es la primera vez que este aspecto de la obra del gran poeta sevillano se hace conocer al público italiano. La cuidada y bien lograda traducción ha estado a cargo de Ferdinando Carlesi. El volumen ha aparecido, con el título: **La Croce del Diavolo** en la Biblioteca Universale Rizzoli.

A. V. S.

LIBRERIA MEJIA BACA

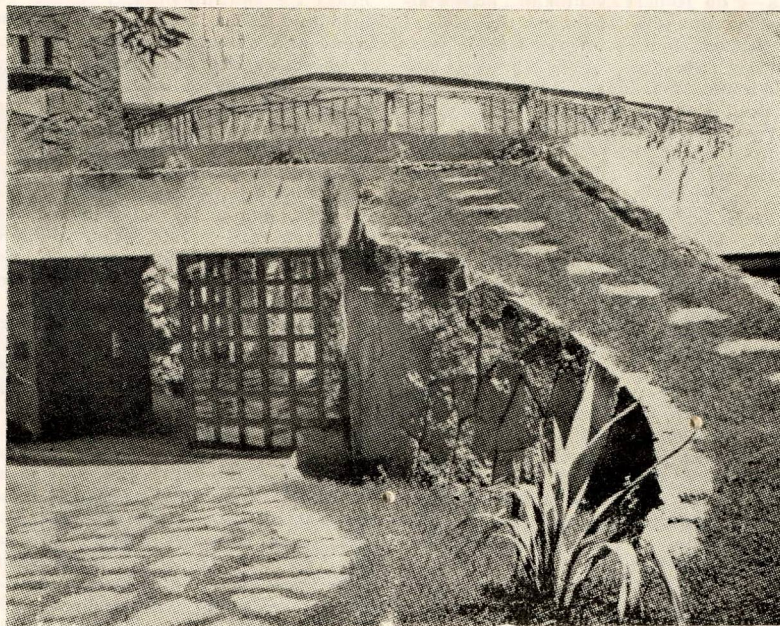
AZANGARO 712

TELEFONO: 37067
LIMA-PERU

Cervantes: EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA	S/. 25.00
Plutarco: VIDAS PARALELAS , 4 tomos	" 80.00
Dostoyewsky: EL IDIOTA , 2 tomos	" 32.00
Tácito: ANALES	" 18.00
Burckhardt: LA CULTURA DEL RENACIMIENTO EN ITALIA	" 25.00
HISTORIA DE LA CULTURA GRIEGA , 5 tomos	" 120.00
Shakespeare: DRAMAS , 2 tomos	" 36.00
Taine: FILOSOFIA DEL ARTE	" 20.00
Cervantes: NOVELAS EJEMPLARES	" 18.00
Goethe: FAUSTO	" 18.00
Quevedo: EL BUSCON - LOS SUEÑOS	" 17.00
Shakespeare: COMEDIAS , 2 tomos	" 36.00
Anónimo: LA NOVELA PICARESCA	" 18.00
Virgilio: LA ENEIDA	" 17.00
Moliere: COMEDIAS , 2 tomos	" 36.00
Josefo: GUERRA DE LOS JUDIOS	" 20.00
Platón: DIALOGOS	" 18.00
Chaucer: CUENTOS DE CANTERBURY , 2 tomos	" 36.00
Milton: EL PARAISO PERDIDO	" 18.00
Esquilo: TRAGEDIAS	" 18.00
Tasso: JERUSALEN LIBERTADA	" 18.00
Píndaro: HIMNOS TRIUNFALES	" 18.00
Calderón: AUTOS SACRAMENTALES	" 18.00

*
*
Hermosas ediciones españolas, magníficamente impresas, encuadernadas en tela, con impresión en oro y sobre-cubierta.

Pocos críticos más autorizados que **ESTUARDO NUÑEZ —catedrático de Teoría Literaria, autor de "Panorama de la Poesía Peruana Actual", (1931) y "La Poesía de Eguren"— para analizar y explicar la poesía de **Martín Adán**, de quien ha sido, además, compañero de promoción en las aulas del Deutsche Schule, lo que da margen a sugestivos recuerdos de la vida escolar y universitaria que contribuyen a esclarecer aspectos de la personalidad del poeta de **Travesía de Extramuros**. ****GABRIEL MARCEL**, que concurrió al Primer Congreso Internacional de Filosofía reunido con ocasión de las fiestas jubilaires de San Marcos, nos dejó el interesante artículo que publicamos sobre Antropología Filosófica, que ha sido gentilmente traducido por **Victor Li Carrillo**. ****JULIAN MARIAS**, que ha desarrollado ampliamente la teoría de las generaciones en un curso profesado en el Instituto de Humanidades de Madrid y en un libro publicado por Revista de Occidente, aplica ahora dicho método al análisis de las generaciones románticas europeas. **Acerca de **GEORGINA HÜBNER** —la misteriosa limeña que mantuviera a comienzos de siglo un epistolario con **JUAN RAMON JIMENEZ** y que casi determina la venida al Perú del poeta moguereno— se han tejido un cúmulo de leyendas hasta el punto de haberse llegado a creer que se trataba de una total mixtificación literaria. En realidad Georgina Hübner no ha muerto, como podría desprenderse de la elegíaca epístola de Juan Ramón. Ella reside en el apacible balneario de Miraflores y recuerda vívidamente las misivas y los libros que le enviara, fervorosamente dedicados, el autor de "Laberinto". **Letras Peruanas** ofrece, además del interesantísimo artículo del escritor español **Antonio Oliver**, una verdadera primicia a sus lectores: la reproducción facsimilar de una de las cartas de Juan Ramón, el texto de la elegía a Georgina y una fotografía de esta Amarilis de nuestro siglo. ****AUGUSTO TAMAYO VARGAS**, catedrático de Literatura Peruana, expone los problemas que plantean Amarilis y Clarinda en nuestra historia literaria del siglo XVII y adelanta algunas hipótesis al respecto. **Debemos agradecer aquí al gran cuentista mexicano **JUAN JOSE ARREOLA**, autor de **Varia Invencción**, editado por Tezontle, el envío del relato "El prodigioso miligramo" que publicamos en nuestras páginas. ****RODOLFO LEDGARD**, autoridad en materias de estética cinematográfica, analiza en el ensayo que publicamos la significación del sonido en el cine. **En la **ANTOLOGIA DE LA POESIA PERUANA ULTIMA** reúne **LETRAS PERUANAS** a veintiséis poetas jóvenes nacidos entre 1927 y 1931, muchos de ellos todavía inéditos. Con esto echamos las bases de un volumen que, con mayor amplitud que la presente antología y precedido de indispensables reseñas biográficas, esperamos publicar próximamente. Tenemos, pues, aquí una perspectiva interesante para juzgar un aspecto de nuestras letras y para aplicar a su estudio el método histórico de las generaciones. **A través de los fragmentos que publicamos de **Medea**, de **JUAN RIOS**, puede apreciarse la calidad de esta obra recientemente premiada en el Concurso Nacional de Teatro. ****J. M. SANZ-LAJARA** es autor de novelas de fama continental como **Cotopaxi** y **Caonex**. Desde Buenos Aires nos envía un cuento pleno de humorismo y de animación, titulado **Tutanki**. **OSWALDO JIMENO A.**, es un joven arquitecto peruano egresado de nuestra Escuela de Ingenieros que en un reciente viaje a Europa ha ahondado en los problemas técnicos de su profesión y en los de las artes en general. ****WASHINGTON DELGADO**, que encabeza nuestra **Antología de la Poesía Peruana última**,



LA CASA CUEVA

ALGO ORIGINAL

El arquitecto Carlos Lazo (h) ha logrado algo verdaderamente original con su teoría de la casa-cueva, puesta en práctica en Sierra Leona 374, México D. F. Al decir original no quiero referirme a algo "novedoso", pues hay demasiada carga de esnobismo en la palabra y son ya muchos, por desgracia, los arquitectos "originales" con que contamos. "Originalidad es volver al origen", según el aforismo de Gaudí, al que me remito para calificar la casa-cueva.

Lazo, después de muchas investigaciones, algunas frustradas, otras interferidas, ha logrado en las fuentes pristinas de la casa encontrar los medios básicos para su teoría. En su origen las casas fueron un árbol, una reunión de árboles, una cueva, nos explica Violet Le Duc en su "Historia de la Vivienda Humana"; esto es seguramente lo que ha determinado a Lazo que en su casa haya algo de cueva, algo de árbol y mucho de tierra, de hogar.

La forma de esta casa está identificada con el espíritu de Altamira, desde donde se domina el mar, y donde ya se puede apreciar el afán del hombre por arreglar su vivienda, esto es, hacer arquitectura.

Realizada en concreto armado (descubrimiento máximo al servicio del arte) que protege a los moradores de los rigores del tiempo, con un amplio patio central —síntesis de la verdad colonial— y con uno que otro elemento pre-cortesiano, la casa es un acabado ejemplo de lo que el hombre anhela: un poco de tierra, un poco de luz y un techo.

Es innegable la influencia expresionista en la realización: las formas de sus ventanas, el espíritu de la investigación que la ha realizado, su mensaje plástico. En todo se adivina el mismo anhelo primitivo de identificarse con la tierra a la par que elevarse al cielo. Leo Frobenius observa que "los hamitas labraban cavernas en los montes, las cuales tenían una salida vertical, verdadero pozo, salida de humo, cono y alminar. ¿Qué significado tiene ese cono de orden místico? El Dios del cielo y la Diosa de la tierra se aman, su encuentro debe verificarse en la cima del monte del mundo". ¿No es verdad que la casa-cueva parece hecha por un hamita cuyo mayor afán hubiera sido el de ver realizado el encuentro de la Diosa tierra con el Dios del cielo?

En España, cerca de Zaragoza, en un lugar llamado Casetas, los agricultores tienen sus moradas en el seno de la tierra; el tren al pasar sólo ve pastos inmensos y una serie de chimeneas aquí y allá que no son otra cosa que los techos vidriados de la casa-cueva de Lazo.

"Este mexicano ha encontrado la expresión exacta actual en tiempo y espacio: la casa paisaje-abrigo-caverna-jardín interior.

"Ni una sola de las circunstancias de la vida humana en nuestra actualidad ni de las ambiciones y aspiraciones que tenemos hoy, es extraña a la realización de este arquitecto que nos ha devuelto el derecho de vivir, gozar, soñar y procrear en el seno mismo de la tierra rodeado de sus bellezas naturales".

He creído conveniente citar esta opinión de Diego Rivera porque en verdad existe "el goce de la vida en el seno de la tierra" en la casa de Lazo y porque éste llegó a él mediante la investigación constante de los más primitivos anhelos y de los más originales medios.

La casa-cueva deberá ser considerada por todos los arquitectos que habrán de preguntarse antes de tomar el lápiz para enfocar un problema de habitación: ¿Qué verdad es más cierta: la de las cuatro paredes que cierran todas las posibilidades de explotación espacial al máximo, o la del hombre de Altamira que fija y arregla su habitación en el seno mismo de la tierra? ¿Dónde debe enraizarse nuestro raciocinio: en la academia que nos condena a remitirnos a los "elementos" (comunes denominadores de una época) o en la casa-cueva, originalidad viva, vuelta a lo primigenio?

Oswaldo Jimeno A.

ALGUNOS TITULOS CURIOSOS DE NUESTRA LITERATURA

Suave palmadita a las espaldas de los SS. Editores de "La Patria en Triunfo", para que vuelvan la cara y oigan. Arequipa, 1834.

Tapa-boca a los bribones que han escrito contra los abastecedores de pan, y a favor del de Santa Ana. Lima, 1832.

Qué te importa, por J. A. G. (En "América Literaria" N° 13, 1902).

Cinematógrafo Parlamentario: Discurso de M. H. Cornicuchi (Traducción del aymara). En "Germinal" N° 26, 1902.

Rico y opulento parto de privilegios, indulgencias, gracias, y favores innumerables, que se contienen como en oculta arcana, e inmensa preñez, en la Bula de la Santa Cruzada. Impreso en Lima por Luis de Lyra. Año de 1654.

Discurso cuarto contra el caso séptimo del Art. sexto del proyecto de constitución pronunciado en la tribuna el día 14 de Octubre de 1827 por el Diputado Manuel de Vidaurre. Horrorsa pintura del Departamento de Ayacucho... Ayacucho, 1834, págs. 2.

Vaya una píldora antiescorbútica para que se la trague sin chistar el Coronel mojigango, firmado "Los Mistianos". Se atribuyó este artículo a D. José Félix Iguain. Arequipa, 1834, págs. 3.

Las Uñas Cancequinas. Ayacucho, 1864.

Viva la patria. Desahogo patriótico, núm. último; despedida y vindicación por el P. AYULO. Lima, julio 22 de 1822, págs. 4.

Cañonazo contra D. Javier Noriega en defensa de la Municipalidad. Trujillo, 1830, págs. 3.

La primera arruga, por Fray Gerundio (seudónimo). En "El Album de la Elegancia" N° 10, pp. 2-3.

A un pie, por A. F. GRILLO. (En "El Album de la Elegancia" N° 6, p. 2).

En el álbum de una novia que me lo ofreció, por ALFONSO FELIX CASTRO y P. (En "América Literaria" N° 29, 1902).

El Chitón a las Señoras Peruanas. Lima, 1821, págs. 8.

Lo más interesante del día: Los poetas apaleados. Lima, 1828, págs. 2.

Diálogo entre D. Duro y D. Blando, ocurrencias del día. Lima, 1821, págs. 4.

A Cristifera, por GUSTAVO A. MARRIQUE. ("Actualidades" N° 12, p. 184).

Traición del General Castilla descubierta por su cómplice el General Belzu y ratificada por su mismo Secretario General. Lima, págs. 2, no tiene fecha, pero según el tenor del documento debió publicarse en 1853.

El Fusilico del General Flores por Larriva. Lima, 1828, págs. 4.

¡Oh, el eléctrico!, por Leonidas Yerovi. (En "Actualidades" N° 56, p. 8).

Sueño del panadero con todos aquellos muertos que por comer pan podrido yacen en sepulcros yertos. Lima, 1829 (?), 4 págs.

FEDERICO BLUME, Lo que te falta. (En "El Album de la Elegancia" N° 3, p. 4. "Poesía").

LEONIDAS YEROVI, ¡Lávate! (En "Actualidades" N° 45, pp. 729-730).

nacido en el Cuzco en 1927, es el autor de la nota sobre **Pedro Salinas** con la que **Letras Peruanas** rinde homenaje a la memoria del autor de La voz a tí debida. **Dedicamos nuestra página de **Arte** a los premiados en Primer Salón Anual de San Marcos que se inicia merced a la gestión feliz del Instituto de Arte de la Facultad de Letras que con tanto empeño está actuando para estimular nuestras expresiones plásticas con muestras como la que comentamos y con el plausible Museo de Reproducciones Pictóricas.

Notas Bibliográficas de **Sebastián Salazar Bondy, **C. E. Zavaleta**, **Jorge Tovar Velarde**, **César A. Angeles Caballero** y **Alberto V. Sommaruga**.

MARTÍN ADÁN Y SU CREACIÓN POÉTICA

(Viene de la Pág. 97)

nando con sus alumnos, lo vimos edificar sus pequeños textos de gramática castellana, tan alejados de la rutina de los pésimos y trillados manuales, entonces y aún hasta hoy lamentablemente en boga, como irreverentes con los consagrados lugares comunes y los "disparates gramaticales" de que nos hablara después, en un libro pugnaz pero imprescindible, el jesuita Robles Dégano.

De Huidobro recibimos lección de rebeldía y libertad en el manejo del idioma, pero sin perder de vista los giros clásicos —y populares— de Cervantes y Lope, de Quedo y Fray Luis, que en el fondo fueron grandes liberales del idioma. Esa actitud —muy meritoria y singular en Martín Adán— para manejar diestramente el idioma, para recrear y configurar de nuevo el giro literario, para conjugar el neologismo con el arcaísmo, para renovar la sintaxis vacua y adocenada en experiencias inesperadas de dicción purísima, allí tiene su origen primero, en Huidobro, a cuya vera y enseñanza y por su intermedio, sin saberlo todavía entonces, bebimos en las nuevas fuentes en que se nutría: los Meyer-Lütke, los Bello y Cuervo, los Lenz, los Hamssen y los Menéndez Pidal. Otros maestros dejaron su huella muy sensible, como Alberto Ureta y Luis Alberto Sánchez, en su actitud de tempranos y comprensivos incitadores de nuestra curiosidad escolar por lecturas y experiencias culturales.

Más tarde, bordeando ya la adolescencia, asomado el bozo, con nuestros primeros ensayos literarios bajo el brazo —últimos años imborrables de la escuela secundaria— frecuentamos como contertulios asiduos, dos reuniones intelectuales disímiles: la dominical y apacible de José María Eguren, frente a una poética plazuela barranquina, y la vespertina y febril de José Carlos Mariátegui, en su casa de la calle Washington, en Lima. La primera, en la soleada y conventual casa de Eguren, con amplias ventanas a la plazuela de San Francisco, era lugar de cita constante para artistas y poetas exquisitos. La frecuentaban Bustamante y Ballivián, Percy Gibson, el cubano Mariano Brull, el español Juan Larrea y muchos conspicuos adláteres del post-modernismo. Allí habían estado años antes Valdelomar, Juan Parra Manuel Beingolea y hasta creo que González Prada. En la segunda, la de Mariátegui, alternaban al lado de hombres de letras, pintores, estudiantes universitarios, obreros y profesionales llevados de su inquietud social. Allí se dieron a conocer, en 1926, por los mismos meses en que comenzó a aparecer Amauta, las primeras páginas o borradores de La Casa de cartón, escritos según recuerdo en unas libretas de Memorandum médico, que Martín Adán había conservado de su abuelo, el notable médico limeño don Rafael Benavides, cuyas hojas estaban enmarcadas con líneas rojas y contenían a los lados propaganda de alguna casa francesa de productos farmacéuticos. Desde entonces, se mostraba la febril inquietud de M. A. por la corrección de sus originales, llenos de enmendaduras, agregaciones, llamadas y notas interpoladas, que los hacían prácticamente ilegibles para el extraño. La Casa de Cartón, que ha resultado un puntal en

la nueva literatura peruana, apareció en un momento crucial de liquidación de toda la etapa postmodernista. Ese libro fue una batalla ganada sin dardos de crítica ni derramamiento de tinta. Nadie se atrevió a desconocer que se había producido la obra de creación más clásica y mejor escrita después de Garcilaso, Felipe Pardo y Ricardo Palma; y escrita, lo que es mucho, sin elocuencia y sin retórica; y escrita con un sentido tan acusado de originalidad que, no obstante su clasicismo ingénuo, podía exhibir un título de modernidad y de frescura singulares, en el núcleo mismo de una etapa de reforma y de renovación. Era todavía, en esa época, cuando el autor lucía los 20 años de su edad, muy prematuro reconocerlo así y acaso un tanto aventurado, antes de esperar la subsecuente producción de Martín Adán. Pero pronto demostró el autor ser tan donoso prosador como poeta de virtud y de registro amplio y corte de variada plenitud de inspiración.

LECTURAS E INQUIETUDES LITERARIAS

La Casa de Cartón se había incubado en días escolares. En esos años finales de la escuela secundaria, (1925-26) compartimos vorazmente las mismas lecturas literarias. Después de las horas de clase, frecuentamos casi todas las tardes, con pretexto de ultimar y resolver problemas algebraicos o trigonométricos muy poco gratos a Martín Adán, su vieja casa en la calle Sánchez Carrión en Barranco. Mas el pretexto daba pábulo a la irreprimible charla literaria en la que participaban otros condiscípulos que entonces creían participar de las mismas inquietudes, y que hoy son, a fuer de evadidos voluntarios de las letras, profesionales muy distantes ya de tal actividad (Juan B. Zubiaga, Gabriel Tizón F., Andrés Bello Escritens, Carlos Mould Távara, Alejandro Krüger Samanéz, Elard Fetzer, entre otros). Febrilmente practicábamos el intercambio de libros (Anatole France, Éta de Queiroz, Giraudoux, Proust, Dostoievsky, Tolstoy, Ibsen, Barbey D'Aureville, Balzac, Baudelaire, Rimbaud...) De los peruanos, la poesía de Eguren, Valdelomar, Ureta, Vallejo, era lectura preferida. Chocano ocupaba un sitio en el desván de los recuerdos poco gratos. Utilizábamos como ediciones predilectas las de la Colección Universal y Contemporánea de Espasa Calpe. Conseguíamos con algo de esfuerzo los primeros números de Revista de Occidente. Los clásicos, por lo general, constituían la lectura obligada —y algo resistida— en las clases escolares. Fuera de ellos, los autores modernos eran los que nutrían la sed de leer con desinterés de encargo o imposición, en horas un poco sustraídas a la preparación de cursos o las expansiones juveniles. Los domingos y feriados, casi siempre eran dedicados a las visitas ya referidas a Eguren o Mariátegui.

ACTITUD FRENTE A LA VIDA

Un poco clandestinamente, Martín Adán, ya en el primer año de Letras en San

Marcos, empezó a frecuentar la "Acción Social de la Juventud" (A. S. J.) núcleo neo-tomista, inspirado en la ideología de Henry Massis, conectado con la Universidad Católica. Sus dirigentes lo acogieron con alguna simpatía y ganados por la extraordinaria sugestión de su charla salpicada siempre de humorismo y de ingenio sin par. A poco, su revelación literaria en Amauta y cierta nota polémica de Mariátegui contra la A. S. J., sumió a Martín Adán en el primero y más trascendente de sus tremendos conflictos íntimos, tal vez más subjetivo que real, pues se le acusaba por sus amigos neo-católicos de no haberles advertido sus conexiones con la izquierda socializante de Mariátegui, tachada de ultra-montana, no obstante el muy sincero aunque no confeso catolicismo formal y estructural de este último. Digo que esa contradicción ideológica de M. A. fue más aparente que real, pues la aproximación a Mariátegui no pasó de lo meramente personal. Recuerdo los libros que él nos facilitaba en préstamo muy gentil, entre los que no estaban por cierto ni Marx ni Sorel que tenía Mariátegui de cabecera. A nuestra disposición puso ediciones en francés, italiano y alemán: Rimbaud, Marinetti, Bontempelli, Emil Ludwig, Remarque y muchas revistas recientes. Sin transgredir la línea ideológica de su revista Amauta, Mariátegui se había propuesto acoger en sus páginas a gentes nuevas y puras, no afiliadas todavía a ningún credo político. Creyó ganar una escaramuza y anotarse ingeniosamente un triunfo fácil, al arrebatar un proyecto de prosélito a la A. S. J., lanzando estruendosamente a la palestra literaria a un presunto asociado de aquella. Por eso aparecieron en Amauta los primeros fragmentos de La Casa de Cartón, adicionados de una pugnaz e intencionada nota consagratoria del propio Mariátegui. Empezaron así las primeras cuitas de Martín Adán. Una sospecha infundada lo alejó definitivamente de la A. S. J. La sonrisa cazorra de Mariátegui indicaba su íntimo solaz ante ese conflicto que la timidez y cerebración particulares de M. A. acentuaban al extremo de atribuirle increíble y tremenda trascendencia en su vida y aún en la vida intelectual del país. Tal vez tuvo trascendencia personal, pues M. A. no pudo ser ya lanzado como exponente literario de las promociones "conservadoras", a pesar de su decantado "civilismo" y "clericalismo". Aunque personalmente se aferraba a un derecho más lírico que efectivo, su actitud y su obra configuraban una expresión si no revolucionaria, por lo menos estructuralmente renovadora. Su enfrentamiento con el mundo intelectual fue así verdaderamente paradójico, en la misma forma como han sido paradójicas otras actitudes posteriores de su vida. Hubo siempre una contradicción latente entre sus elucubraciones mentales y su vida. Entre lo que se propuso y lo que hizo. Ello es tal vez atribuible a su incapacidad para la acción, típica de un intelectual y de un neto artista. Algo tiene que ver en eso su elección de seudónimo ya en esos lejanos comienzos de su vida literaria. Diversos comentaristas han querido ofrecer explicaciones acerca del significado del seudónimo "Martín Adán". Mariátegui insinuó una reconciliación del Génesis con Darwin. Ultimamente, Percy Gibson Parra quiere ver en este apelativo simiesco y festivo, una síntesis de los polos de su personalidad, el ingenio y el patetismo. El "Martín", su máscara escenográfica; el "A-

dán", su yo profundo. Por mi parte, creo que hay varias razones que explican su adopción: la primera, una razón familiar de consecuencia con la tradición. Un "civilista y clerical" no podía declaradamente colaborar y ser auspiciado por una revista de declarada filiación revolucionaria como *Amauta*. Debía por eso desdoblarse su personalidad. Rafael de la Fuente Benavides quedaba en el ambiente social, en disposición de disfrutar de ciertas posiciones prosaicas que debían corresponderle por tradición y por cuna. "Martín Adán" insurgía en otros sectores iconoclastas de acuerdo con sus más íntimas inclinaciones. La segunda fué una razón psicológica: cierta ingénita timidez que induce al disfraz para no ser fácilmente reconocido —diciendo las cosas más audaces— en su verdadera condición humana. La tercera, una razón social e intelectual, o sea el temor siempre latente a la crítica que puede llevarse de encuentro el seudónimo, mientras el nombre social se mantiene incólume. Desde luego, todas estas razones tienen a la postre un valor muy relativo y el seudónimo no sirve para mucho. A lo más se reduce a una ficción consoladora para el tímido o el temeroso que a él recurre. Así, en el caso de Martín Adán, el desdoblamiento de los primeros años se ha esfumado ya, como siempre sucede con el que persiste en la brega y triunfa finalmente, y el seudónimo ha usurpado el lugar del nombre. A pocos interesa saber ahora que "Martín Adán" es Rafael de la Fuente Benavides.

TERTULIAS E INFLUJO IRRADIANTE

En 1927, coincidiendo con su ingreso a la Facultad de Letras, Martín Adán dejó Barranco y se instaló en su casa de la calle Corazón de Jesús. La casona centenaria estaba más acorde con su decantada actitud "clerical y civilista". Sus amplios patios, sus "cuadras" llenas de viejos recuerdos, sus extensas y húmedas habitaciones eran marco más adecuado para sus familiares apegados a las antiguas costumbres limeñas. El ancho y tradicional zaguán dió temporal refugio a un automóvil de último modelo que la familia adquirió con el producto de algunas transacciones ruinosas con las últimas fincas del patrimonio heredado. A poco habrían de ir desapareciendo sucesivamente el automóvil y los tres familiares cercanos: un tío enfermo, la madre bondadosa pero hermética y una tía —la tía Tarsila— beata y locuaz, activa y emprendedora, amasijo de virtudes y prejuicios, a los que no fué extraño Martín Adán. Con la desaparición de la última, expiró la única expresión de sentido práctico en aquella familia. Con ella se extinguió el núcleo hogareño y M. A. debió afrontar la soledad y las estrecheces económicas. Su poesía tomó desde entonces otro rumbo. De la mera delectación esteticista pasó a la nota patética y angustiada, que más adelante apreciaremos.

En esa casa de la calle Corazón de Jesús, M. A. se había reservado una sala de estudio con unos antiguos estantes cuyo interior desorden de papeles y libros ocultaban unas cortinillas verdes. Sobre una mesa central, recubierta, para ocultar su deterioro, de verde marroquín, yacían siempre hacinados libros de poesía o textos universitarios al lado de una pequeña máquina de escribir. Completaban el mobiliario un sofá y unos sillones desvencijados, que alguien, reparando en las crines que

asomaban o en la inestabilidad de sus bases o en la proveya edad del tapiz, calificó como "muebles de notaría". Otras gentes comenzaron a afluir a la sala de trabajo de Martín Adán. Casi todas las tardes, eludiendo la concurrencia y las clases, visitaban a M. A. nuevos amigos y discípulos universitarios deseosos de seguir los esguinces y los giros repentinos e inesperados de la charla singular y personalísima del poeta.

Estudiantes de universidad, poetas de las nuevas generaciones, literatos de diversa valía se alternaban en esa tertulia vespertina, que sustituyó a las descritas anteriormente. Ello coincidía con su madurez literaria, a raíz de la aparición de *La Casa de Cartón*.

No obstante su juventud, casi un adolescente, la influencia que empezó a desprenderse de la figura de M. A. fué muy notoria. Su personalidad artística, su cultura intuitiva —pues Martín Adán fué siempre hombre de pocos libros— que sin embargo le permitía desplazarse con extraño dominio en el campo de las humanidades, su fabla llena de sal, de humor, de alusiones ingeniosas sobre las cosas y los hombres, sobre lo poético y lo prosaico, en una mezcla verdaderamente extraordinaria, todo ello constituía una atracción invencible. Afirmaba una tónica personalísima sólo comparable un tanto a la de Valdelomar, Eguren o Vallejo, en los últimos 50 años.

Su originalidad ingénita la hacía indemne a las influencias foráneas de los García Lorca y los Breton, a las que no pudieron resistir muchos de sus contemporáneos, sucedáneos o sucesores. Esto no es vulgar mérito en la evolución de nuestra literatura, en que la imitación extranjera ha jugado siempre papel importantísimo. Algo más puede agregarse: ningún autor de las generaciones posteriores, salvo alguna que otra excepción confirmantes de la regla, y aún más, muchos contemporáneos suyos que lo aventajaban en edad, dejó de nutrirse, confesándolo o no, de su actitud espiritual y literaria. Quien indague con detenimiento en la prosa y la poesía de los últimos 20 años, encontrará así muchos rastros más o menos ostensibles de "martinadánismo". Este influjo que ha dimanado de su fuerte personalidad se hacía ya evidente en esa tertulia de su casa, desde el mismo momento de su iniciación en las armas literarias.

EL FLUCTUAR DEL DESTINO

A la caída de Leguía en 1930, M. A. se había alejado notablemente de los estudios regulares. Sus compañeros sanmarquinos frecuentaban su casa muy espaciadamente, ganados por la inquietud de la lucha

por la reforma universitaria, en la que Martín Adán no intervino. Entonces lo solicitaron nuevos intereses en su vida. Pareció por un tiempo que la vocación literaria o el interés por las actividades intelectuales habían sido postergados a causa de un giro nuevo en su destino. Rafael de la Fuente Benavides resultó inesperadamente funcionario de la Sección legal de un importante Banco del Estado. El estudiante de Derecho al parecer consolidaba futuras posiciones burocráticas o de respetable consultor legal. Muchos lamentaron ese sesgo "civilista" en su vida, pero tal viraje no duró mucho. Logró llevar a Arequipa, en 1934, una importante comisión bancaria de confianza. Pero aquí trocó de nuevo el destino. El cambio de medio o de clima, tal vez otras circunstancias ignoradas, hicieron renacer en Martín Adán su aliento de artista. Olvidando tal vez su respetable situación bancaria, o sintiéndose emancipado de la pertinacia paternal —no maternal— de la inolvidable y ya aludida conductora de su hogar, que todavía conservaba bríos e influencias, M. A. desembocó en una bohemia borrascosa pero de intensa e insólita sugestión y vibración artística. Renació el creador literario, al doblegar la falsa pero apetecida ruta de consultor bancario que parecía haber elegido. Frecuentó todos los círculos intelectuales arequipeños e incluso la amistad de un futuro presidente de la república, a quien auguró, con diez años de anticipación, la consecución del mando y también el descalabro, en medio de ingeniosos voltejos de conversación y de punzantes y certeras alusiones. Su facundia llena de talento y de extraordinarias intuiciones alcanzó en Arequipa los lindes de la genialidad creadora. A su regreso, en Lima, terminó su estación bancaria. Martín Adán reasumió su destino de poeta. Se forjan luego, en la estrechez económica, en la angustia y la soledad, las estrofas de Aloysius Acker y más adelante las de Trajesía de extramares.

TEORIA LITERARIA EN EL CREADOR

Desde su ingreso a la arena literaria, M. A. hizo gala de una expresión oral sugestionante y plena de giros y recursos humorísticos como no era común en Lima, desde la época de Valdelomar. En los corrillos y tertulias no se ha visto en muchos años un caso igual de genialidad y pirotecnia conversacional tan sutil y alada. No olvidaremos quienes lo hemos escuchado, aquellas oportunidades que han quedado inmobilizadas en el tiempo. Su dicción sobrehumana y sobrerrealista alcanzó en ocasiones un nivel difícilmente superable e

DESDE 1863

PILSEN CALLAO

LA MEJOR

imposible ya de reproducir. En ellas podremos prescindir de anécdotas vitales o de saetas intencionadas, pero nunca de ciertas concepciones perdurables y definitivas en la historia literaria del Perú: su creación del anti-soneto y su teoría de lo barroco en el Perú. En cuanto a la primera, su idea fué recogida por Mariátegui: "No bastaba atacar el soneto desde fuera como los vanguardistas: había que meterse dentro de él, como Martín Adán, para comerse su entraña hasta vaciarlo. Hay que rematar la empresa de instalar al disparate puro en las hormas de la poesía clásica".

Años después, concibe para un cometido universitario, una monografía sobre Lo barroco en el Perú —hoy en trance de próxima aparición en volumen—, hasta ahora fragmentadamente publicada, en que trata de esclarecer la íntima raigambre de toda la poesía peruana, con muy sutiles apreciaciones sociológicas y psicológicas, en las cuales poco se ha reparado todavía. Su concepto del barroquismo es muy subjetivo y personal y habría que empezar por esclarecer, ante todo, qué es lo barroco para Martín Adán, o formular el recuento de todas las acepciones posibles que él asigna a ese vocablo y que desde luego no son consignadas en ningún Diccionario. Su tesis, apresuradamente vista, ha servido para inducir mal a la crítica con respecto a la propia obra de Martín Adán. Acaso podríamos llegar a probar que con su obra de creación y por añadidura con su monografía sobre los poetas peruanos, ha realizado Martín Adán con respecto a lo barroco en la poesía peruana, lo que el Quijote cervantino fué para la novela de caballería: liquidación y exégesis. Por lo demás, convendría investigar todavía si su mencionado ensayo sobre lo barroco en la literatura peruana puede o no ser, en todo o en parte, la justificación de su propia obra poética.

LAS DOS MANERAS POÉTICAS

La prosa de La Casa de Cartón, que en realidad es una novela-poema, en la cual es difícil escindir el trasfondo lírico del desenvolvimiento narrativo, fué indudablemente superada años después, con las sucesivas manifestaciones poéticas debidas a la pluma de Martín Adán. El poeta se perfiló luciendo contornos inconfundibles de gran creador. Ya en Amauta había publicado sus anti-sonetos y un poema titulado "Navidad" que ha tenido mucha fortuna antológica, aunque no llega a ser significativo de su obra por ningún concepto. De 1930 a 1940, publicó en separata de la revista "3", La Rosa de la Espinela, décimas que tienen su complemento en los "sonetos a la rosa" ahora incorporados al volumen Travesía de Extramares con apelativos chopinianos. Publicó además en revistas fragmentos de su gran poema Aloysius Aeker, continente de hondas y angustias experiencias auto-biográficas, y los romances de coplería que aparecieron en "Cultura peruana" bajo el título La campana Catalina.

Tres sonetos dedicados a Alberto Ureta abren, como un pórtico, Travesía de Extramares. En el primero de ellos, hay algunos versos de especial significación para definir su obra:

El verso de rumor que nunca deja
Huir del seno oscuro el albo alado.
.....
¡Que ser poeta es oír las sumas voces,
El pecho herido por un haz de goces,
Mientras la mano lo narrar no osa!

De un lado, la expresión poética del "seno oscuro" y de otro, la expresión del verso alado, blanco. En estos poemas de Travesía de Extramares ambas expresiones se entrelazan, se completan, se armonizan. Pero no siempre lo estuvieron antes en la restante obra poética de M. A. La delectación estética, el culto de lo inefable de que nos ha hablado Eielson, laten y dominan en La rosa de la espinela y en los romances de La campana Catalina, con los que cabría integrar otro libro distinto. Aquí el poeta ha logrado huir del "seno oscuro", o lo ha evitado en puro esfuerzo de arte y técnica, en alarde de esquisitez, de divertimento literario y filológico y del vagar puro y delicado en torno de un tópico sutil. Como excepción, un soneto de Travesía luce esta nota blanca, alada, de gran dominio de la forma:

La que nace, es la rosa inesperada;
La que muere, es la rosa consentida;
Sólo al no parecer pasa la vida,
Porque viento letal es la mirada.

—¡Cuánta segura rosa no es en nada!
¡Si no es sino la rosa presentida!...
¡Si Dios sopla a la rosa y a la vida
Por el ojo del ciego...rosa amada!

—Triste y tierna, la rosa verdadera
Es el triste y el tiempo sin figura,
Ninguna imagen a la luz primera.

—Deseándola deshójase el deseo...
Y quien la viere olvida, y ella dura...
¡Ay, que es así la Rosa, y no la veo!...
(Quarta Ripresa, pág. 43)

Es una extraordinaria muestra de lo que es capaz de realizar el virtuoso de la forma y de la métrica —distante cosa de ser barroco— que existe en Martín Adán. Tan peculiar poder de expresión no podría ser logrado sino con un instrumento afinadísimo que para Martín Adán es el lenguaje, de tan insospechados, inesperados y sortílegos hallazgos.

Pero la mayoría del núcleo de poemas de Travesía agrega a ese embrujo formal, el sentido humano, desgarrado e intenso, aquél que suele perennizar una obra de arte. Con su gran poema Aloysius Aeker, que espera publicación aparte e integral, Travesía lleva el aliento de una inspiración poética. En otras páginas, he planteado cómo estos poemas, compuestos a partir de 1932, se nutren de una íntima zozobra, de una angustia metafísica de tipo existencialista y estirpe heideggeriana. En Travesía es característica la "fuerza de la sensación" de que habla Heidegger, o mejor aún lo que él denomina la "Erhellungskraft" (fuerza de iluminación). Tras de un rico cortinaje de expresión formal, se encuentra patente y notoria esta riqueza energética de sentido y carga creadora. Ya veremos cómo el decantado "barroquismo" de Martín Adán es sólo aparente o ficticio, sutil engaño para los menos diestros en la lectura de la nueva poesía. Es acaso un estratagema para alejar a los filisteos o una falsa pista para confundir a los osados que tengan la avilantez de introducirse en su obra sin la actitud espiritual requerida. Detrás de aquellos cendales de riqueza formal, detrás de cada palabra de los sonetos de Travesía, existe un enorme contenido de sugerencia, de misterio, de profunda e insondable angustia, fácil de ser captada por cualquier espíritu sensible:

—¡No me dejes memoria, Amor, ninguna,
Y sordo tórname a razón y a canto,
Que pueda oír el hilo de mi llanto
Caer por la mejilla de la Luna!

—¡Deja que arrulle a mi vacía cuna!...
¡Que clave en mi ataúd martillo tanto!...
¡Que, a la rita más recia, postre cuanto
Al altozano alzóse, no a ala alguna!...

—¡Apártate, mi amor, que eres de amores!...
¡Mi cordero no trisque entre tus flores!...
¡Ni aún mi azor anide en tu hondo velo!...

—¡Mi ser, aparta, ea: Amor insiste!...
¡Otro tú me rehaga, impar el triste!...
¡Yo, incapaz de caricia y de consuelo!...
(Berceuse, pág. 57)

Bien decía César A. Rodríguez, uno de los más axactos escrutadores de Martín Adán; "¿Qué son, qué significan los poemas de M. A.?... Son obras de arte elevadísimo, cuyo mayor encanto o inmortalidad consiste en que es inexplicable su sentido profundo y que de él se puede tomar lo que cada cual encuentre, según su perspicacia inagotablemente. Son obras de ar-

FILM Y SONIDO

(Viene de la Pág. 111)

en esta relación, lo que podría llegar a exigirnos más espacio del aquí disponible, interesa este aspecto primordial: la continuidad del sonido podría calificarse de natural, fluyente, ininterrumpida. No puede ser intermitida por el director cinematográfico. Por cierto, como se ha visto antes, es posible seleccionar los sonidos que van a integrar el film. Pero el ruido de un disparo, digamos, es una unidad por sí mismo. No cabe fragmentarlo. **Ocurre de una vez y ocupa su propio tiempo.**

La imagen cinematográfica de una acción, en cambio, es generalmente compuesta por el director. Lo que vemos en la pantalla es una serie de tomas arregladas en un orden artístico deliberado y que, juxtapuestas, suman el hecho descrito. Su continuidad es, pues, confeccionada, artificial, estrictamente hablando. Su naturalidad es sólo un efecto psicológico. Y en oposición al de un ruido cualquiera, **la imagen cinematográfica tiene un tiempo que no le es propio sustancialmente: el tiempo que el director determina**, pues una acción puede ser seccionada en mayor o menor cantidad de tomas, con celeridad o lentitud, lo mismo que un novelista es capaz de hacer su relato, a voluntad, más o menos extenso.

El director de cine, en buena cuenta, juega hoy en día con dos modalidades de tiempo: uno que se determina por sí mismo y otro subordinado a su arbitrio. Y no deja de ser importante subrayar que el diálogo cae, como el ruido, dentro de la primera especie, por cuanto su unidad básica —la palabra— no es susceptible de "fabricación" o seccionamiento, como la imagen. De ahí que el buen cine tienda a ser parco en vocablos. De lo contrario, el tiempo natural del sonido sería un lastre en el desenvolvimiento del film, como lo es, a todas luces, en aquella copiosa producción de disparatados melodramas mejicanos en que se dicen, al parecer, más cosas de las que se ven, pulverizándose todo buen sentido de la economía en el diálogo.

Rodolfo Ledgard.

NOTAS

- (1) El proceso de tales transformaciones está claramente explicado en el libro "El Cine al Día", de D. A. Spencer y H. D. Waley, traducido al castellano por Francisco Madrid y publicado en Buenos Aires por "Editorial Nova", en 1944.
- (2) Citado en el apéndice del libro "Charles Chaplin", por Manuel Villegas López (Buenos Aires, 1943).
- (3) Paul Rotha: "The Film Till Now" (Londres, 1930).
- (4) De la versión inglesa (Londres, 1933).
- (5) Eugene Vale: "The Technique of Screenplay Writing" (New York, 1944).
- (6) Roger Manvell: "Film" (Londres, 1944).
- (7) En su libro: "Grammar of Film", como lo reconoce Manvell al citarlo.
- (8) Ob. cit.
- (9) Anthony Asquith: "The Tenth Muse Climbs Parnassus", artículo en "The Penguin Film Review - I". (Londres, 1946)

te a las que el vulgo no las gastará nunca por el manoseo y que, como las piedras preciosas, deslumbran, sin que nadie se atreva a inquirirle el por qué de la belleza de su luz, contentándose con el maravilloso pasmo recibido”.

El misterio de la existencia y del ser, la obsesión de la nada, la tremenda angustia del vivir y del morir condicionan y conforman la temática dominante de Travesía y ya antes en Aloysius Acker:

Todo es como dos abejas
sobre el florecer
de la eternidad que comienza
y acaba en cada perecer.

Todo me es igual, Aloysius Acker,
sólo tú me eres idéntico.

dice en este último. El patetismo retenido se hace aún más intenso en este soneto de Travesía:

—¡Dame mi eternidad, tú que la tienes,
Anima y mano mía enajenada,
Alud de aserto, carne arrebatada,
Nombre ninguno, hueso que mantienes!...

—¡Eterno, mío, yo, raptos, rehenes...
El amor que me tengo y se trasladó!...
¡Cabezal parca inerme, y cabezada,
Para aurora del halo de las sienas!...

—¡Ay, hado y nada soy... sino de ardores...!
¡El sueño, efímero!... ¡algún alma mía!...
¡Eros, divo, entre túes y grosos!...

—¡Mas quiero eternidad, sea así poca,
Que es eterna, y consciente a oído y boca
Perder y perseguir de mi elegía!

(Stentato in scherzo, pág. 71)

Podríamos seguir citando otros versos y fragmentos que recogen semejantes expresiones:

—¡Y no me faltes, sal de vida, Muerte,
Tú sabor de sabores!... ¡Que mi boca...
Bocado, beso, voz que a vez invoca...
Haya eternidad de atener!...

(Legato, pág. 109)

¡Ay, que bajo mi estrella, adormilada.
Vivaz he de seguir buscando en todo
Algo porque morir, como es la vida...
(Declamato come in coda, pág. 116)

La nota metafísica se hace más acusada en este terceto:

—¡Quiero irme lustral hasta mi sino!...
¡Que mi copia enjúguese en la vera!...
¡Que mi curso desagüe en lo divino!...
(Pianissimo, pág. 54)

Y se acentúa aún en estas estrofas:

—¡Yo agonice en tí, Muerte!... ¡falle y sea
Siempre jamás el flaco y el lascivo!...
Mi curso, real, de sangre y de impulsivo,
¡Torne que torne en tu caliza gea!...

—¡El mortal sobreviva!... ¡mi natura
Modelando, eretismo, su figura...
Tal, que me afane como a la onda el hado!...

—¡A la muerte, eviterna carne alma!...
¡No despojo inorgánico so palma!...
¡Sino torna sin término a playado!...

(Presto agitato, pág. 93)

FEMENTIDO BARROQUISMO

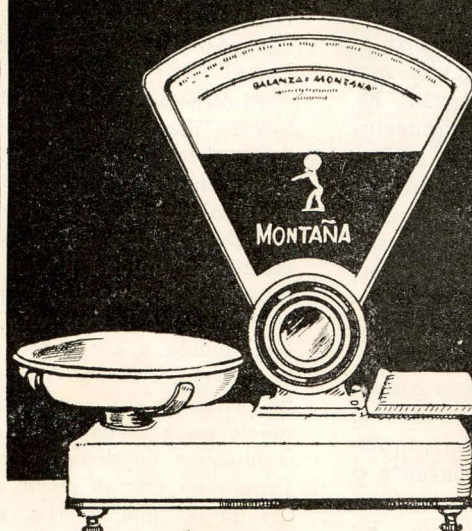
Martín Adán es un artífice máximo de la palabra, cuyo contenido vulgar o lógico es sustituido en sus poemas con una textura artística de insospechadas posibilidades interpretativas. No es el juego de la palabra por la palabra misma, la técnica que él practica. Es, más bien, el juego de trocar el contenido común por otro de calidad y brillantez singulares, con nueva carga de sugerencias mágicas; he aquí el secreto de toda gran poesía. Los poemas de M. A. nunca hablan de algo sino que expresan algo. Contienen un mensaje interior que hiere directamente la sensibilidad de quien los lee y los escucha, determinando sensaciones nuevas y extrañas. Hay una frase de Johannes Pfeiffer que expresa sutilmente este fenómeno que se da en la obra de Martín Adán, al igual que en otros grandes poetas: “Lo que la poesía quiere decirnos, no lo alcanzamos mirando al tema o al motivo, sino sobre todo y exclusivamente, abandonándonos al efecto y al contenido de sensaciones que contiene su forma de exponer” (Die Neue Rundschau, —Julio, 1934). Y esta es precisamente la actitud que debe prevalecer en el lector de M. A. y de toda la nueva poesía, para llegar a la comprensión de su íntima cadencia.

La obra de Martín Adán, como hemos expuesto, muestra un tal contenido de significación humana y de desolación tan particular que no se echa de ver como carácter dominante que rinda a veces culto a lo ornamental o a lo adjetivo. Esa destreza y galana aptitud para manejar el idioma, para crear neologismos, sustantivar o adjetivar, llenando de nuevo contenido palabras triviales o vulgares, no puede significar en modo alguno que su poesía se finque o afirme en mero juego de vocablos. No es acertado hablar de barroquismo para calificar su obra poética. Barroco en términos de común aceptación supone cierta vacuidad en la expresión, alguna complejidad insustancial y más que todo esto, la complacencia morbosa en elevar lo accesorio al papel de lo sustantivo, por medio de juego ingenioso y predominante formalista. Para juzgar a un gran poeta debemos evadirnos de cómodas y habituales calificaciones, sucedáneas de la falta de análisis riguroso. Pero donde se advierte la carga de honda angustia y de atormentado sentir del vivir y del morir, y aunque la expresión sea trabajada y a veces fatigante, no puede hablarse de “barroquismo”. No nos obsede una admiración sin límites, al punto de que podemos convenir en aceptar como demérito relativo que sus poemas no mantengan por lo general hasta el final, la intensidad que alcanzan en sus tramos primero o intermedio. Las más de las veces, la tónica del poema decrece después de haber alcanzado un clímax de tremenda tensión lírica, y al aflojar su intensidad recurre a cierto forzamiento de vocabulario que da la impresión momentánea del vacío. Por lo demás, la relectura nos lleva a descubrir las posibilidades evocativas y sugerenciales en cualquier verso, cuya validez lírica desmiente la peyorativa calificación de barroquismo, surgida tal vez de la colindancia con la tesis del propio autor acerca del sentido de la poesía en el Perú.

ESTETICA DEL GRITO

En un prólogo que Martín Adán escri-

BALANZAS AUTOMATICAS "MONTAÑA"



UN MODELO PARA
CADA ESPECIALIDAD
PRECIOS SIN COMPETENCIA.
PIDA UNA DEMOSTRACION
DE SU EXACTITUD.

COSMANA
CORP. COMERCIAL SUDAMERICANA S.A.
EDIFICIO COSMANA
E1 QU. 28 DE JULIO / PETIT THOUARI TEL. 41660 CAL. 505
SUCURSALES:
CHICLAYO - TRUJILLO - HUARAZ - HUANCAYO - ICA

PEDRO SALINAS

Ha muerto, en Puerto Rico, Pedro Salinas. Activo maestro universitario, crítico agudo, incisivo, y, sobre todo, poeta grande y profundo, ha dejado una obra de solidez indestructible en sus varios aspectos, una huella distinta y alta en el idioma español que enriqueciera con su producción poética y extensiva, en amplitud y hondura con su labor en la crítica y en la cátedra. La muerte de este valor sustantivo de la actual y renovada cultura española hace inútiles todos los adjetivos. Por eso para expresar el significado de su muerte —al revés de Vallejo— simplemente hay que hacer el recuento de su vida; y de su obra.

Pedro Salinas nace el 27 de noviembre de 1892, en Madrid. Es también en Madrid donde transcurre su vida de estudiante. Se licencia en Letras en 1913. Ya hacia 1911 ha publicado unas poesías, a las que él mismo califica de "espeluznantes", en la revista "Prometeo" de Ramón Gómez de la Serna, pero luego silencia su vocación por varios años, madurándola. De 1914 a 1917 es Lector de Español en la Sorbona. Durante sus vacaciones en España se vincula con los grupos intelectuales nuevos; y casa en 1915 con Margarita Bonmati. Desde 1918 es catedrático en Sevilla y empieza a publicar sus poemas en varias revistas. Entre 1922 y 1923 es Lector de Español en Cambridge. Luego alterna la cátedra, en Sevilla, en Murcia, con otras tareas diversas. Por esa época realiza una versión moderna, en romance del Poema del Cid; continúa en su producción poética; hace crítica de literatura contemporánea en el "Índice Literario", órgano del Centro de Estudios Históricos donde también actúa. De 1933 a 1936 es secretario de la Universidad Internacional de Santander. Aparte de su labor poética y crítica traduce a Proust y Musset. En 1936 viene a la América y es profesor en Wellesley College y en la John Hopkins University en los Estados Unidos, país en el que se radica y que recorre varias veces dando conferencias; también visita en algunas ocasiones los países latinoamericanos, (fué huésped de la Universidad de San Marcos en 1947).

Casi toda la obra en prosa de Pedro Salinas está dedicada a la crítica literaria: "Los primeros romances de Meléndez Valdés" (1925), "Reality and the poet in Spanish poetry" (1940), "En busca de Juana de Asbaje" (1940), "Literatura española, siglo XX" (1941), "Jorge Manrique o tradición y originalidad" (1947), "La poesía de Rubén Darío" (1948). La crítica de Pedro Salinas tiene seguridad y nervio; es ágil y certera; el lenguaje, diestro y escueto, sirve estrechamente a los análisis seguros que van horadando desde diversos



sitios la materia tratada, para sacarle la esencia, para revelar sus contenidos más íntimos. Es una crítica sumamente móvil pero que parte de un espíritu equilibrado por el contrapeso de una severa formación clásica y el contacto con los nuevos movimientos artísticos en su lugar de origen, en París. Así sus juicios caen con igual ímpetu y acierto sobre las poesías de Rubén Darío, Jorge Manrique, o Federico García Lorca. En Pedro Salinas el espíritu nuevo se ha injertado sobre el persistente tronco de la tradición española; es justamente —en su volumen sobre Jorge Manrique— un hábil defensor de la valía de la tradición; la tradición que es sedimento de sucesivos logros culturales; que no es permanencia, estatismo sino persistencia, continuidad.

Hay que anotar, dentro de la obra en prosa de Pedro Salinas, una novela: "Vispera del gozo", de delicado tono proustiano, y algún tomo de ensayos fuera del ámbito de la crítica literaria ("El defensor").

Pero lo principal de la obra de Salinas se cumple en los predios poéticos. Una trayectoria lineal, en espíritu y por constancia de temas, es cumplida por su poesía, y está marcada en el tiempo por: "Presagios" (1923), "Seguro azar" (1929), "Fábula y signo" (1931), "La voz a ti debida" (1934), "Razón de amor" (1936), "Error de cálculo" (1938), "Todo más claro"; esta producción, hasta "Razón de amor", ha sido recogida en un volumen antológico: "Poesía Junta".

Pedro Salinas pertenece a una extraordinaria generación poética española. Con Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, inicia el movimiento renovador que surge en el terreno preparado por Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y Unamuno y sobre todo a consecuencia de la tarea de liquidación efectuada por los ultraístas. Dentro del movimiento es Jorge Guillén quien más se aproxima a Salinas; en ambos la poesía tiene una función casi cognoscitiva, intelectual, diríase racional; pero Jorge Guillén es más contemplativo —puro, poético— Salinas en cambio es más penetrante y activo —impuro, vital—. Pedro Salinas se diferencia de todos los poetas actuales en que su poesía no está hecha de saltos, de chispazos, de relaciones súbitas cuyo asiento está solamente en la pura atmósfera poética, sino que constituye una línea continua, de entera duración y que encuentra su fundamento último en el amor. El amor para Pedro Salinas es la forma más completa y más dulce del conocimiento. En sus primeros libros, hasta "Fábula y signo", todo conocimiento del universo fracasa ante la división insalvable de la realidad en dos mundos: el interior y el exterior, el mundo del yo y el mundo de las cosas. Ya el título de su libro "Fábula y signo" afirma esa existencia de dos realidades diversas a las que corresponden esos dos nombres: signo, señal de una realidad concreta, exterior; y fábula, señal de una realidad íntima, misteriosa. El poeta trata de satisfacerse sucesivamente con cada una de estas realidades separadas. Primero encerrándose, eludiendo el mundo exterior:

Te llamaré mañana,
cuando al no verte ya,
me imagine que sigues
aquí cerca, a mi lado,
y que basta hoy la voz
que ayer no quise dar.

("Poesía Junta", p.47)

Y luego vertiéndose:

En vez de soñar, contar.
La fachada del ceste
tiene
seiscientos doce ventanas.

("Poesía Junta", p. 125)

Pero ninguna de estas actitudes conduce a la plenitud vital, ninguna puede satisfacer al poeta; la realidad tiene dos caras, pero no basta mirar una de ellas; la vida tiene dos aspectos, pero no es suficiente esforzarse en la perfección de uno solo de ellos. La solución a este problema de la inteligencia y de la vida la da el amor que unifica el universo, que penetra e identifica las dos realidades: interior y exterior. Entre el yo y la cosa el único nexo puede ser realizado por el tú. Ese tú trascendente, íntimo, pronunciado en voz baja, en voz de diálogo, y en el cual se sostiene el universo íntegro, es el que preside "La voz a ti debida", libro culminante de la poesía salinesca. Toda separación de mundos, toda duda entre realidades es eliminada:

Pero no importa, ya.
Conmigo está, me arrastra.
Me arranca del dudar.

("Poesía Junta", p. 149)

El amor —entrega, posesión, identificación—
descubre plenamente la realidad propia:
Posesión tú me dabas
de mí, al dárteme tú.

("Poesía Junta", p. 212)

El amor es la forma profunda del conocimiento. Es sobre todo la justificación de la vida humana. Y de la poesía. Porque la poesía, en Pedro Salinas, es una actitud vital e inteligente.

Termina aquí el breve recuento de la vida y la obra del poeta. Pedro Salinas ha muerto, nada hay que agregar. Nada. En el sentido que Salinas diera alguna vez al vocablo, nada: apoyo de órbitas celestiales.

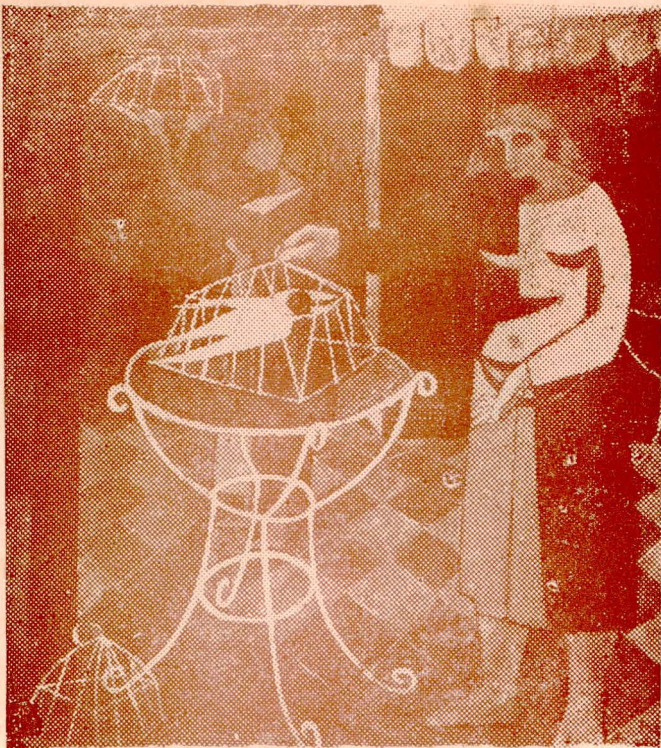
bió para el volumen de un poeta de las nuevas generaciones, expuso estas líricas anotaciones de especial importancia para el juzgamiento de su propia obra: "Vivir es como morir; morir es como escribir un verso. José Hernández está en el esforzado principio donde todo comienza, pero cercana ya muy cercana, a la obra que será la eterna, la de poesía; la poesía sin poética; la poesía sin musa; poesía monstruosa, como es la poesía. No puede haber inteligencia —ay, ¡cuán tarde lo averigüo!— sino en el deseo y en el desencanto. Todo goce es estupidez, furia y frenesí. Poesía es goce. El que se propone salvarse debe asirse bien a su grito".

Recoge para esclarecer su propia obra, primeramente aquello de la poesía sin poética, que se alcanza con aquello otro de la poesía sin musa. En otra forma de decir: ni retórica ni tema en la poesía. Afloración virginal, tal como aparece y asciende del fondo del alma, con la monstruosidad de lo que no ha sido tomado por el pulimento falso o lo convencional y adocenado. Poesía que no aflora en expresión blanda, buscada, sino en grito, a veces amorfo, a veces delirante, incontrolado. Busquemos significación a ese constante "¡ay!" torturado, que suena tan distinto en Martín Adán. A medida que entramos en su poesía o al volver de la relectura —imprescindible— asaltan nuevos aspectos y sugerencias. Pero no solo hay palabras que expresan o que sugieren. Hay el grito que surge de un mundo extraño, en que chocan extrañas fuerzas del ancestro, de frustraciones, de tormentosa represión. Más que poesía de palabras es poesía de gritos. Por eso penetran tan hondo en la sensación de los demás, por ser grito como ninguno otro, del hombre. Grito que según el sentido, la dirección o el capricho del aire o la textura ambiental, decrece o recobra intensidad, cambia de tono o de insinuación, converge o diverge conturba o divierte, vierte, revierte, con vierte o retrae. Señorío inmenso de la estética del grito.

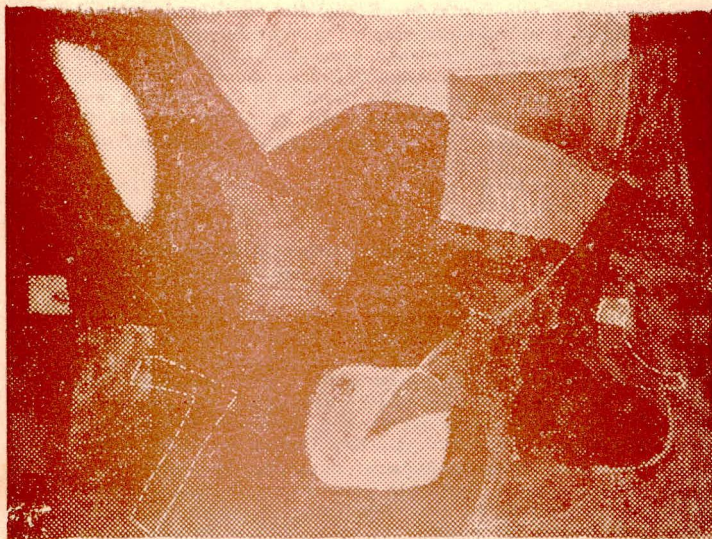
Estuardo Núñez.

(1). MARTÍN ADÁN: Travesía de Extramuros, Lima. Imp. del Politécnico Nacional "José Pardo", 1951.

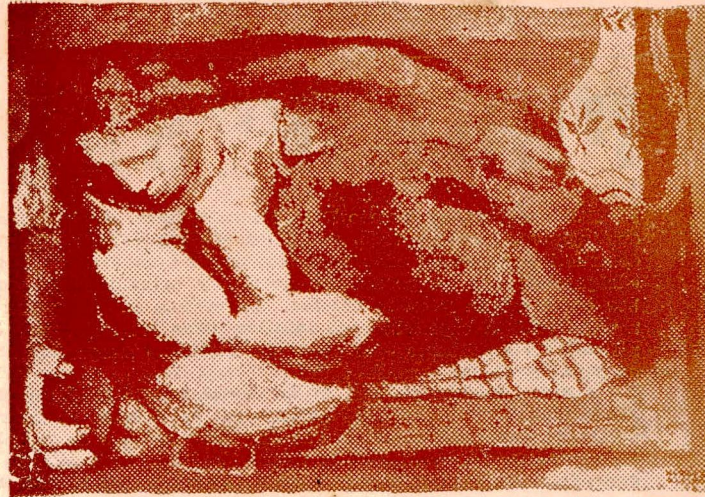
Washington Delgado.



Primer Premio de Pintura: "Composición con dos figuras" de JUAN LUIS PEREYRA

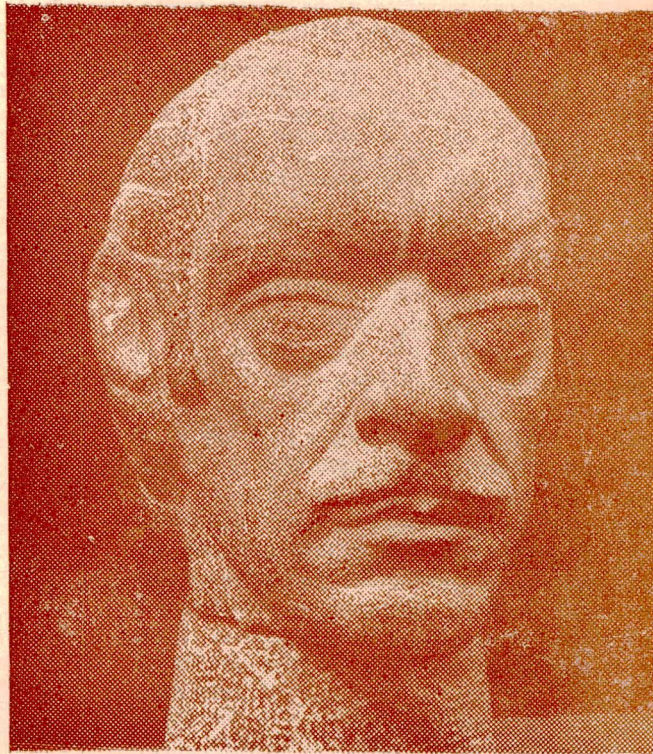


Tercer Premio de Pintura: "Composición" de FERNANDO DE SZYSZLO



Segundo Premio de Pintura: "Chola Frutera" de JUAN MANUEL UGARTE ELESURU

Primer Premio de Escultura: "Cabeza Azul" de JOAQUIN ROCA REY



PREMIOS DEL 1er. SALON ANUAL DE SAN MARCOS

Segundo Premio de Escultura: "Claudine" de SERVULO GUTIERREZ

Tercer Premio de Escultura: "Invocación" de LUIS VALDETTARO

