

LETRAS PERUANAS

REVISTA DE HUMANIDADES

AÑO II

ABRIL — JUNIO DE 1952

Nº 6

UNA TRAGEDIA INEDITA DE VALLEJO

Las escenas que publicamos a continuación formaban parte de la tragedia "Moscú contra Moscú", bosquejada en 1920. Fueron suprimidas por el autor en la nueva y definitiva versión, actualmente titulada "ENTRE LAS DOS ORILLAS CORRE EL RIO".

Moscú.—Un reducto que forma parte de un local, mitad monasterio, mitad hospicio. Por muebles, algunos taburetes, un pupitre, un camastro. En la pared del fondo, puerta abierta hacia la oscuridad. Un patio o corredor, paralelo a las candlejas, en primer plano, delante del reducto, que se pierde a derecha e izquierda de la escena.

SAKROV.—Ante esta situación, ¿cuál es, me pregunto, el deber de la Iglesia?

SOVARCH.—¿El deber de la Iglesia? ¿Hacia quién?

SAKROV.—Hacia toda la familia. Hacia todos los Polianov. No importa cuáles sean sus tendencias políticas.

SOVARCH.—¿Me lo preguntáis? No lo sé.

SAKROV.—Los hijos se baten por el Soviet y contra él: La madre, ante la perspectiva de ver a sus menores pasarse definitivamente al bolchevismo, pierde la cabeza. El caso del padre no hace sino agravarse. Vosotros conocéis su odio sordo y misterioso hacia su hijo Volni.

SOVARCH.—El lo niega. Dice que es una idea vuestra, completamente gratuita. Por mi parte, no me explico este odio. ¿Cuál puede ser la causa? Cuando él abandonó a los suyos, este niño no tenía sino cinco o seis años.

SAKROV.—Padre Sovarch, ignoro la causa de este odio, pero créame: existe.

SOVARCH.—Creo más bien que él odia a todo el mundo; eso es todo.

SAKROV.—Sin duda. No obstante, él disimula, muy particularmente con respecto a sus hijos, sentimientos que habrá que vigilar, pues lo grave en esta aversión es, precisamente, que él la oculta, aunque su mirada lo traicione a menudo cuando habla.

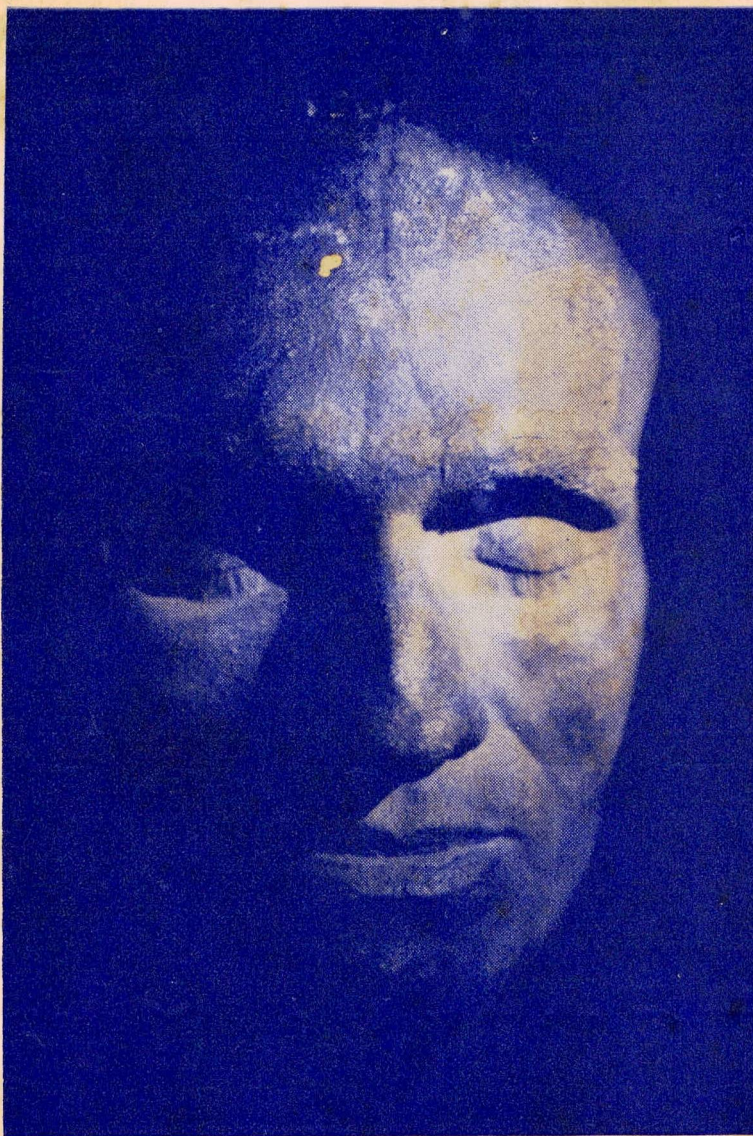
SOVARCH.—Y por momentos, tiene gestos que dan miedo...

SAKROV.—En fin, existe la obstinación de Varona Iurakevna de volver a juntarse con su marido y seguirlo aún hasta en el vicio...

SOVARCH.—Padre Sakrov, no hay sino un solo camino para llegar a Dios, vos lo sabéis.

SAKROV.—No es mi opinión...

SOVARCH.—Dicho de otro modo, no hay sino una sola muerte, y es la muerte del alma. Hay que salvar a las gentes de esta muerte; he aquí el único deber de la Iglesia.



MASCARILLA DE CESAR VALLEJO

SAKROV.—Padre Sovarch, hay la muerte de la vida y la muerte de la muerte.

ROLANSKI.—(Ingresando por el lado derecho) —¡Señores! una desgracia! Osip Doschine Polianov acaba de comerse su camisa!

SOVARCH.—De bebérsela, queréis decir.

ROLANSKI.—El Superior está regañándolo. Parecería que el nepman de enfrente, Bulkol, le hubiese dado en cambio algunas gotas de vodka. Una camisa casi nueva. ¡Se ha quedado en camiseta!

SAKROV.—¿Y qué responde al Superior?

ROLANSKI.—Llora como un niño. Insiste en que está cansado del monasterio y no piensa sino en huir. ¿Escucháis la voz del Superior?...

SOVARCH.—El Superior se equivoca... (dos voces en el fondo de la casa): "¡Padre Rolanski!, ¡Apuráos! ¿Dónde está el antifonario..."

ROLANSKI.—(Saliendo de puntillas del lado izquierdo) —Disculpáme: ¡El libro antifonario!... (Sakrov sale también por el lado derecho. Sovarch se sienta ante el pupitre y, con una aguja que saca del cuello de su sotana, se pone a remendar uno de sus bolsillos).

ZURGUES.—(Entrando con Polenko, por el lado izquierdo) —¡Con todo! El Monasterio no es un asilo. Por más que sea sobrino del Metropolitano, él exagera.

SOVARCH.—(Sin levantar los ojos) —¿Y bien? ¿Se calmó, por fin, el Superior?

POLENKO.—Vuestro hábito, Padre Sovarch, es el más lastimoso del Monasterio. ¿Qué hacéis de vuestras limosnas personales?

SOVARCH.—No hay limosnas personales, amigo mío.

POLENKO.—Mendigáis en el mejor lugar de la ciudad: el "boulevard" Pouchkine.

ZURGUES.—Su bolsillo está constantemente desfondado por tal causa...

SOVARCH.—Recojo con la izquierda y doy con la derecha.

ZURGUES.—El caso es que tenéis la obsesión de vuestro bolsillo y esto es sospechoso. Es codicia. No hay sino que ver el aire que estáis tomando al remendarlo: es todo el aire de un usurero.

POLENKO.—La idea de bolsillo es contraria a la idea de cielo. La túnica del Señor no tiene bolsillos.

SOVARCH.—(Siempre en sus remiendos) —Charlatanes. Haya paz... (De nuevo, toque de campanas).

ZURGUES.—Padre Polenko, el Oficio. (Zurgues se va, seguido de Polenko).

SOVARCH.—¡Fariseos! Observad la sotana del Superior: constelación de bolsillos, ¡es la suya! (Zurgues y Polenko han desaparecido. Pausa).

SUMARIO

CESAR VALLEJO: Una tragedia inédita. * RAUL PORRAS B.: El estreno del "Rodil" de Palma. * HONORIO DELGADO: Eduardo Spranger y el genio alemán. * JOSE JIMENEZ BORJA: José María Eguren, poeta geográfico. * WALTER PEÑALOZA: Crisis de la concepción evidencista del hombre. * EMILIO BARRANTES: El Diario. * C. E. ZAVALETA: El nocturno William Faulkner. * HOMENAJE A LEONARDO DA VINCI: Leonardo y su obra por ROSABIANCA SKIRA VENTURI. * La prosa de Leonardo, por FRANCESCO FLORA. * CARMELO PALUMBO: Attilio Momigliano. * POEMAS DE GONZALO PEDRO LOSADA, JOSE ALFREDO HERNANDEZ, WASHINGTON DELGADO y PABLO GUEVARA. * Los poetas opinan sobre poesía. * LUIS ALBERTO RATTO: Dos cuentos. * ENTRE LIBROS: Reseñas de Javier Cheesman Jiménez, Pedro Rodríguez Crespo, Alberto Escobar, José Gálvez, Víctor Lú Carrillo, Julio Macera Dall'Orso, César A. Angeles Caballero, Washington Delgado y Jorge Tovar Velarde. * SIC: "Balada" de Claudio Osambela. * ARTE: Los trabajos en cuero de Cristina Gálvez, por JOSE MARIA REQUENA.

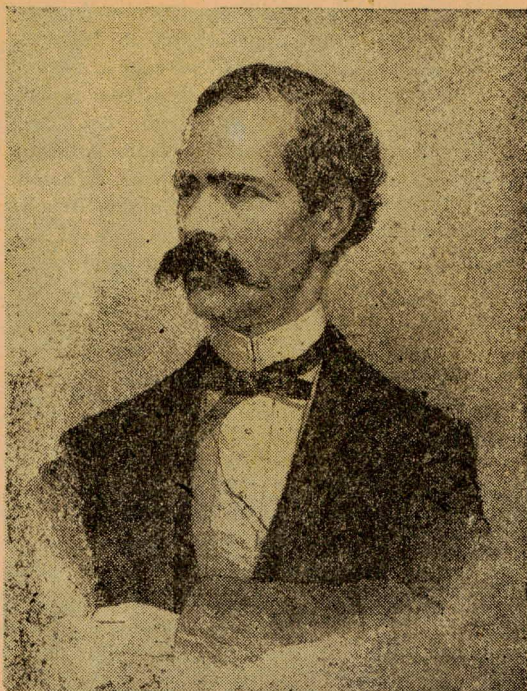
SAKROV.—(regresa) Todo el mundo se precipita al Oficio...
SOVARCH.—¿Y el príncipe? También se lo han llevado.
SAKROV.—Pero sí, que lo han llevado. Apesta a alcohol desde lejos y en ese estado va a rogar a Dios. Se arrastró sollozando, colgado del brazo del Superior. Eso es insensato. Desde hace años, trabajamos aquí para hacer del príncipe un hombre bueno. ¿Y en qué estamos? ¿Tenemos siquiera, una esperanza de triunfar?
SOVARCH.—Al contrario, él va de mal en peor, por lo menos en lo que respecta a la razón.
SAKROV.—Sin ir más lejos, esta noche casi se lleva a la mujer del neman.
SOVARCH.—Ya lo sé. Y vos lo habéis impedido.
SAKROV.—Yo lo impedi y, al mismo tiempo, le ahorré una soberbia corrección de la cual el marido le iba a revelar el secreto.
SOVARCH.—Y bien ganada se la hubiera tenido el buen señor.
SAKROV.—Locura erótica. Cosa sabida...
SOVARCH.—(Suspica) Locura cambiante. Imagináos, amigo mío, que ayer por la mañana, en la hora del Angelus, tuvo de repente un acceso de risa que daba malestar; os lo aseguro.
SAKROV.—Pero en resumen, padre Sovarch, qué se debe pensar sino que la acción de la Iglesia sobre él es impotente y, digamos claro, nociva.
SOVARCH.—Tal vez sea esto mucho decir.
SAKROV.—¡Pues sí! Nuestros consejos, nuestros razonamientos, nuestras prédicas son fatales para él. Tales ejercicios de pensamiento agotan su cerebro ya bastante debilitado por el alcohol y por lo demás.
SOVARCH.—Amigo, he expuesto varias veces al Claustro, mi opinión acerca de la necesidad de introducir en su régimen algunas horas de trabajo material que proporcionaría reposo a su vida introspectiva.
SAKROV.—Y bien, padre Sovarch, estáis sobre la pista.
SOVARCH.—¡Lo creo! Este hombre se encuentra sometido a un esfuerzo de abstracción incompatible con su estado nervioso. Lo he observado bien: cuando reza, su rostro se ensombrece visiblemente y su mirada se fija extrañamente en el suelo...
SAKROV.—¿Sabéis, Padre Sovarch, cómo se me ocurrió la idea de intentar llevar al príncipe a un Kolkhoz?
SOVARCH.—¿Durante el rezo?
SAKROV.—Escuchad... Por la mañana, nos paseamos a lo largo del Moscova. Conversamos, miramos las aguas bajo los puentes, los tejados lejanos de las casas, las cúpulas de los templos bizantinos, el cielo, los árboles, los transeúntes...
SOVARCH.—Malos paseos, en mi opinión. La vida contemplativa, en general, el ensueño... malo!
SAKROV.—No digo lo contrario. Solamente que durante estos paseos se revelan en él síntomas muy curiosos. Desde hace algunas semanas, se construye en la orilla izquierda del Moscova, frente al Kremlin, unas manzanas de casas colectivas. Allí trabajan obreros a toda hora. Los campamentos forman un solo y vasto hormigüeo. Pues bien, Padre Sovarch, sabéis lo que hace Osip Polianov, apenas llegando ante esos campamentos? Con un movimiento vivo y espontáneo, se acerca a los peones y se pone a ayudarlos en su trabajo...
SOVARCH.—Esto no me extraña en absoluto.
SAKROV.—¡Y no una sola vez! Os aseguro que el entusiasmo que revela es reconfortante tratándose de un ser como él, roído por toda clase de vicios y el resultado: un bien moral enorme e inmediato.
SOVARCH.—Es muy normal. Lo había pensado siempre.
SAKROV.—Le basta una hora de este ejercicio. De regreso, es otro hombre el que tenéis delante: menos inestable, menos bufo, menos cinico, más serio, más tranquilo, más razonable...
SOVARCH.—Conclusión...
SAKROV.—Elemental. Muy simple: la única cosa que puede curarlo de su decadencia moral e intelectual, es el trabajo, y el trabajo físico.
SOVARCH.—Es muy posible. No digo que no. Pero proseguid.
SAKROV.—El trabajo, padre Sovarch, es una cumbre, un trampolín, no lo olvidéis. ¡Y qué trampolín! Desde él, todo es posible.
SOVARCH.—¿Hasta la caída!
SAKROV.—Hasta el más desesperado de los arrebatos, y la salvación. El príncipe, al cabo de un tiempo de trabajo material organizado, debe salir más flexible y humano, más comprensivo y tolerante, sin contar que habrá cesado de beber y de pensar en faldas. Podrá, entonces, asumir, al lado de sus hijos, un papel conciliador, de apaciguamiento.
SOVARCH.—Pues bien, no hay sino que colocarlo en la granja de un koulak o de cualquier otro campesino, pero no donde los bolcheviques. ¿Sabéis, padre Sakrov, que se comienza a propagar por todo el claustro que vuestro empeñamiento de querer dejar al príncipe en manos de los bolcheviques no es ni más ni menos que una desviación de vuestro ministerio...?
SAKROV.—Ceguera! ¡Pero qué ceguera! Estoy perfectamente convencido que, actuando así, permanezco rigurosamente dentro del marco de la Iglesia.
SOVARCH.—¿Tened cuidado! He oído decir: "esta maniobra de arrojar a las gentes a los kolkhoz, no es en el fondo sino una propaganda soviética indirecta".
SAKROV.—La caridad, principio cardinal de la doctrina de Jesús, debe ser hecha de cualquier forma y por cualquier medio.
SOVARCH.—No hay sino un camino para llegar a Dios, padre Sakrov! ¡Os lo repito!
SAKROV.—(con firmeza) ¡Se trata de salvar al príncipe! Y también a su mujer y a sus hijos! Hay que temer lo peor. Veo, siento aproximarse el desastre...
SOVARCH.—Llevadlo donde un campesino, os lo digo.
SAKROV.—Le tiene un horror incurable al mujik. Odia la vida rural primitiva. Su inclinación hacia el trabajo mecánico moderno es, por el contrario, innegable. Una delectación particular lo sacude en medio de las máquinas, de los andamiajes y de los equipos de trabajadores. (Aquí, silenciosamente, como una sombra, Osip Polianov entra en la escena, viniendo desde el lado izquierdo. Tiene una expresión pensosa, ausente, sonámbula. Parece buscar a alguien. Sakrov le dice, afectuoso: —¿A quién buscáis, príncipe? Osip no contesta. Se deja caer en una silla. Sakrov y Sovarch lo observan —¿Venís del Oficio?... (Osip sigue guardando silencio) —¿Ha terminado ya?... ¿Qué tenéis? ¿Os sentís mal?...
OSIP.—(Con la mirada perdida) He soñado esta noche con una tumba de encantamiento, una tumba singular, extraordinaria. Pero es que sólo lo he soñado?... ¿O la habré visto despierto? Poco importa... Y esta tumba, bien que siendo la de Lenin... era la mía.
SOVARCH.—Extraño...
SAKROV.—¿Y qué más? Seguid contando.
OSIP.—Pero el estilo de mi tumba era más bien gótico. ¿Conocéis los sar-

cófosos cristianos del medioevo? Pues bien, transpuse su estilo escultórico al dominio de la arquitectura, y era eso. (Animándose) Una hoz y un martillo de oro, entrecruzados, coronaban la fachada de la entrada, mas, ¿qué es lo que ví al inclinarme al fondo de mi ataúd?... Mis dos brazos, solos, separados, ausentes del resto de mi cuerpo, allí, rígidos, muertos...

SOVARCH.—Símbolo extraño.
ROLANSKI.—(Volviendo a la escena) —Hermanos, quieren extirpar el corazón a los hombres...
SOVARCH.—¿Quién quiere extirpar el corazón a los hombres?
ROLANSKI.—Los bolcheviques, ¡por Dios!
OSIP.—¡Ja, ja!
ROLANSKI.—¡Ya intentó, en la Revolución Francesa, poner en manos de la burguesía la misma máquina de razonar!
OSIP.—Y yo, padre Rolanski, regreso a mi pregunta: ¿tendría acaso la razón, en ciertos períodos de la historia, el monopolio de la luz? ¿Por qué recurrir a ella cada vez que el mundo tropieza y se debate en las tinieblas? ¿Y el corazón? ¿Qué parte tiene el corazón?
ROLANSKI.—Además, bajo la Restauración, se inició un romanticismo desafortunado, tal vez el más sentimental que la historia haya conocido.
SAKROV.—La historia, hermanos, no se repite jamás.
ROLANSKI.—Pero ella asciende en espiral, querido amigo. La prueba: también nosotros asistimos ya, en Rusia soviética, a la misma revancha del sentimiento humano contra el racionalismo marxista.
OSIP.—(De sobresalto) —Esperad... Un momento... Es raro... Una sombra, más bien un soplo extraño, ha descendido del techo a tierra. Se apagó a mis pies, entre los taburetes...
ROLANSKI.—(Buscando en la tierra, entre los taburetes) —¿Bromeáis, supongo? ¿Un soplo? ¿Una sombra?
OSIP.—No. No era un soplo. Me engaño. Es eso que yo dije al principio, una sombra... claramente una sombra.
ROLANSKI.—¿No se habrá caído ella en vuestro bolsillo? A menos que no la hayáis aplastado bajo vuestras galochas.
OSIP.—Desde hace algún tiempo, en mis noches de duda y de miedo, de vacío y ansiedad, gusto sentarme aquí, en este pupitre. Permanezco horas, sin principio ni fin. Entonces mis ojos ven caer del cielo, sombras... sombras... sombras...
ROLANSKI.—La lluvia teologal, ¡a fe mía!
SAKROV.—Príncipe, estáis enfermo; es preciso curarse.
OSIP.—(alucinado) —El negro contiene al blanco; la noche encierra al día. El caos es el escepticismo al revés, la confusión de los dedos, el vértigo... (Tropieza como ciego) —Sostenédme amigos míos... —(Se sostiene, se le hace sentar. Murmura, dolorosamente) —Héme aquí... Sin pensamiento. Mi cabeza resuena a hueco. No hay pensamiento sin sensación.
ROLANSKI.—(rectificando) —Perdón, no hay sensación sin pensamiento, Polianov.
OSIP.—Es lo mismo ¿A quién la primacía? ¿Al huevo? ¿A la gallina?
ROLANSKI.—¿Puedo hablar algo? ¿Me escucháis?
OSIP.—¡Hum!... No... Tengo las orejas tapadas por miedo a la nada.
ROLANSKI.—Y a pesar de todo, ¿pensáis que podéis escucharme?
OSIP.—¡No, por Dios! Escucho que pienso (bruscamente) ¿Estáis aquí? ¿Los tres? Bien, ilustradme padres de la Iglesia, estoy verdaderamente disgustado de confesarlo, pero vosotros no os encontráis aquí. No. No os encontráis aquí. (Rolanski y Sovarch se miran).
ROLANSKI.—¿Cómo, pues!
SOVARCH.—Príncipe, aunque vos lo decís, yo me permito sostener —y espero que mis queridos colegas afirmarán lo mismo— que nosotros estamos, los tres, delante de vos, en carne y en sotana. Mirádnos, por favor.
OSIP.—(como extraviado) —¿Que os encontráis aquí, decís? ¿Vosotros?
ROLANSKI.—Perfectamente. Aquí, ante vos. Los tres.
OSIP.—(en el mismo juego) —¡Oh, qué ceguera! Es el colmo de lo arbitrario.
SAKROV.—Ya, ya. ¡Basta de polémicas bizantinas! Fijáos, príncipe, necesito hablaros seriamente de un asunto de gran urgencia...
OSIP.—(interrumpiendo, se acerca a Rolanski, acercándole el brazo) —Padre Rolanski, tomadme el brazo, os lo suplico. Cogedme fuerte. Hacedlo, os lo autorizo (Rolanski obedece maquinalmente).
ROLANSKI.—¿Qué? ¿De esta manera?
OSIP.—¡Más! ¡Más fuerte!
ROLANSKI.—¡Más fuerte...! ¡Cáspita!
OSIP.—(Estupefacto) —No siento nada,
ROLANSKI.—¿Cómo! ¡No sentís nada!
OSIP.—Nada, absolutamente, os lo aseguro. He perdido toda sensibilidad. Nado en el vacío. (SAKROV hace señas a Rolanski para que suelte el brazo de Osip, quien tiene, entonces un detente) —¡Ah!... No es más que un error... Gracias a Dios. Ahora siento bien vuestra mano... Ahora, sí...
ROLANSKI.—Osip Polianov, todo lo que querráis, amigo, pero permitidme que os diga que estáis, en la hora presente, completamente impregnado de dialéctica materialista.
OSIP.—Y sin embargo, padre Rolanski, yo no ando ni por la derecha ni por la izquierda; ni con vos, para derrocar al gobierno soviético, ni con Sakrov, para ir al Kolkhoz. Me quedo clavado en el justo medio metafísico. Dejádme en paz. Necesito soledad...
ZURGUES.—(viniendo del lado izquierdo) —Señores, un cuarto para las cinco, ¿no salís?
ROLANSKI.—¿Salir? ¿Para hacer qué?
ZURGUES.—¡Si es hora de mendigar! Todo el mundo se precipita a las calles.
ROLANSKI.—¿Ya salió el Superior?
ZURGUES.—Pero, ¡naturalmente! Apresuraos.
ROLANSKI.—(Listo para partir) —¡Pues bien! ¡Vamos Sovarch, Sakrov! Querido príncipe, salgamos. (Sovarch sale en silencio).
SAKROV.—(Mientras que Osip, sombrío, permanece sentado, silencioso) —Yo no. ¡Gracias, ya sabéis: ese oficio no es el mío!
ROLANSKI.—(sale con ZURGUES). —Fué sin embargo el de los doce apóstoles y del mismo Señor! (Ellos desaparecen, Osip y Sakrov permanecen un momento, pensativos. A lo lejos, ruido de puertas. Después, silencio absoluto).
SAKROV.—(con autoridad, pero dulce y fraternal) —En una palabra, Osip, hagamos un rápido estudio de la situación. Hemos convenido en que no amáis a Varona Iurakevna... (Osip guarda silencio, ausente. Sakrov se dirige al lado izquierdo del corredor). —Esperad, voy a ver... (Sale y Osip camina nerviosamente. Sakrov regresa inmediatamente) —Ya se fué todo el mundo...

(CONCLUIRA EN EL PROXIMO NUMERO).

El romanticismo llegó con veinte años de atraso al Perú. Iniciado tímidamente en la lírica por las imitaciones ingenuas de Espronceda y Zorrilla alcanzó bien pronto al incipiente teatro calcado en los preceptos moratinianos que acababa de crear don Felipe Pardo y Aliaga con sus comedias de corte clásico, parodiadas a poco por el chusco numen de Segura. La batalla romántica en el teatro no habría de librarse, como en España y Francia, entre la tragedia clásica y el melodrama retórico y declamatorio. La lucha, si la hubo, pudiera haber sido entre el drama lírico y altisonante de progenie romántica y la comedia de costumbres con pisco y zamacueca. Los jóvenes bohemios de 1848 desdeñaron la risueña y cascabelera vena criolla que había plasmado ya los tipos vernáculos del Niño Goyito y de Ña Catita, de fresca originalidad, para cultivar el drama a la manera romántica de Hugo o de Alejandro Dumas, de intriga desordenada y desbordada retórica, en los que había inevitablemente dos protagonistas céntricos —El y Ella— a través de cuya pasión simple y sin matices, los poetas desfogaban sus impulsos amorosos, sus arrebatos líricos y también, en tiradas pomposas, las enseñanzas políticas, dictadas por el anhelo mesiánico y liberal de su generación. Si no hubo una no-



RETRATO JUVENIL DE PALMA

UN CENTENARIO ROMANTICO OLVIDADO:

(1852 - 13 de Enero - 1952)

EL ESTRENO DEL

“RODIL” DE PALMA

Por Raúl Porras Barrenechea

che de Hernani, como la de 1830 en París, de protesta contra las calvas académicas y las unidades clásicas, puede señalarse como la hora cenital de la implantación del drama en el Perú, la del día del estreno de *El Poeta Cruzado* de Manuel Nicolás Corpancho, representado con estruendoso éxito en el teatro limeño el 21 de Enero de 1851. El triunfo de Corpancho determinó, además de su rotundo éxito personal, el desencadenamiento inmediato de un vendaval de romances escénicos, plagados de guerreros medievales, bandidos, piratas, trovadores y, como añadidura de color local, de almenas y minaretes, cotas de mallas, albornoces, laúdes, espadas y atabales. El estruendo duró apenas diez o doce años, al cabo de los cuales, extinguida la algarada medievalista, el ingenio criollo volvió a regocijarse en las fuentes inexhaustivas del costumbrismo. Para la historia literaria peruana, pasado el chaparrón romántico, adquiere singular interés el estreno realizado el 13 de Enero de 1852, del drama de un joven poeta larguirucho y desgarbado, algo cargado de hombros, pálido y cejijunto y vestido como sus cofrades románticos, de ajustada levita negra con cuello de terciopelo y el pantalón de cuadros a la colán, y que firmaba entonces Manuel Ricardo Palma.

EL DRAMA HISTORICO

El triunfo más resonante de la lírica romántica en la escena limeña fué el de Cor-

pancho con *El Poeta Cruzado*, pero el interés póstumo se cierne principalmente, por su trascendencia literaria y por la calidad del autor, sobre el *Rodil* de Palma. La desaparición completa de los originales y versión impresa del drama lo ha rodeado, además, de una atmósfera de misterio, esencial para acrecer el prestigio de una obra romántica. Si Corpancho fué el feliz transportador de la fórmula lejanista y orientalista que deleitaba al público de la época, alucinado por la lectura de Walter Scott, corresponde a Márquez, Palma y Salaverry el mérito original de haber tratado de aclimatar el drama romántico escogiendo para asuntos de sus obras episodios del pasado peruano. El melodrama sombrío y declamatorio con escaleras secretas, subterráneos, ruidos de cadenas, hachones siniestros, puñaladas o suicidios era ya familiar al pú-

blico limeño desde los primeros días de la patria y contra él reaccionaron don Felipe Pardo y don Antolín Rodulfo en 1827, en su célebre polémica con el clérigo Larriva. De aquella madera debió ser el dramón *La conquista del Perú y muerte de Atahualpa*, de don Manuel de Santiago Concha, en cinco actos, que arrancaba febriles aplausos con sus yaravíes del cuarto acto. Venció en esta etapa el ejemplo ático de Moratin y de Ventura de la Vega, que los dos escritores europeizantes proponían al público limeño y que Pardo trató de adaptar al ambiente y a la psicología criollos. La innovación de Corpancho era, pues, más que una insurgencia, una restauración insuflada de lirismo y de convencional medievalería. Fueron los bohemios más originales y audaces los que tentaron la vía del drama histórico abierta por Dumas padre y Víctor Hugo. El propio Segura, criollista y vulgarón, se había animado, anteriormente, a arriesgarse en la intentona historicista, con un drama sobre *Núñez Vela*, que tuvo poco éxito y que el propio autor condenó al fuego. Márquez es el primero en cultivar el género bajo el pabellón romántico en sus romances escénicos de asunto peruano: *La Bandera de Ayacucho*, alegoría patriótica más que drama, y *Pablo o la familia del mendigo*, estrenadas ambas en 1849. Pablo no es un personaje histórico sino un héroe imaginario, paradigma de generosidad y humanitarismo, que se enfrenta desde su humildad y pobreza contra el rico y depravado don Juan de Cabezas, en quien se resumen todas las abyecciones y perversidades de las contra-figuras románticas. Lo histórico no le preocupa a Márquez, embebido en sus divagaciones de lírica mesiánica. Corpancho había borroneado también por esta época su conato dramático titulado *El barquero y el Virrey*, que abordaba un auténtico personaje histórico de la independencia, como era el pescador chorrillano Olaya, y que no se atrevió a hacer representar sino más tarde. Los dramas de Salaverry tampoco ofrecen ningún asomo de veracidad o com-

prensión históricas. Están sembrados de anacronismos y de personajes y situaciones irrealizables o utópicas. Si es cierto que vislumbra al Pizarro de las crónicas, valiente, generoso y magnánimo, y hasta indeciso para la acción, acentúa demasiado sus virtudes pacíficas hasta hacerle aparecer como el genio de la paz, de la blandura y de la imprevisión. En cambio, recarga, por contraste, los tonos sombríos sobre la figura del fraile Valverde, presentando a aquel hosco discípulo de Las Casas en contradicción con la verdad histórica, como un monstruo devorado por la codicia y la ambición. En *El pueblo y el tirano* los indios enarbolan en pleno siglo XVIII una bandera del Perú republicano. A ninguno de estos improvisados torneos líricos puede llamárseles seriamente dramas históricos.

Palma perpetró por aquella época seis o siete engendros dramáticos, entre obras originales, traducciones y adaptaciones. De ellos se conocen por referencias tres dramas románticos: *La hermana del verdugo*, estrenada en 1850, *La muerte y la libertad*, en 1851, y el *Rodil*, en 1852; la traducción de *El Gitano* de Bouchardy y la colaboración son *Segura* en *El Santo de Panchita*. Los ensayos dramáticos de Palma demuestran que le ganaban, más que a sus coetáneos, la emoción de lo histórico y el filón costumbrista. Poco o nada sabemos de los tres principales dramas de Palma. De *La hermana del verdugo*, escrita a los 17 años, declara él mismo que fué una "abominación patibularia" en cuatro actos. El protagonista es el verdugo del Cuzco, Juan Henríquez, que ajustició a Gonzalo Pizarro y a Carbajal, héroes predilectos más tarde de las Tradiciones Peruanas. Palma declara que no respetó en él la verdad histórica y que el personaje dramático se parecía al auténtico como "una góndola de pescador a un navío de tres puentes". De la segunda obra sólo conocemos la melodramática distribución en tres cuadros relativos al "baile", la "conspiración" y la "prisión", que proporcionan los anuncios del estreno de la obra, la que no se percibe si era de acción pasada o contemporánea. Por último, el *Rodil* demuestra la apatencia histórica de Palma, su gusto por lo legendario pintoresco, por los gestos arquetípicos en que se concentra la esencia heroica o trágica del pasado. La simple elección del tema revela la audacia literaria del autor mozalbeta al descubrir la índole romántica del personaje y su intención histórica al calar la trascendencia de la hazaña reciente. Al escribir Palma su *Rodil* habían transcurrido tan sólo 26 años del sitio del Callao, del que quedaban por lo tanto muchos sobrevivientes y era, por lo mismo, un hecho todavía prosaico, inmediato y, por demasiado cercano, anti-romántico. Para mayor escándalo y falta de misterio, *Rodil*, al que muchos habían conocido, vivía aún en España, pues sólo moriría al año siguiente, en 1853.

EL "RODIL".

Las noticias que tenemos del *Rodil* de Palma las sabemos por él mismo en sus recuerdos de *La bohemia de mi tiempo* y en algunas de sus *Tradiciones*. Carecemos de otras fuentes contemporáneas, aparte de los anuncios de los periódicos y las cortas referencias críticas de algunas gacetillas teatrales. Acaso en las memorias de Márquez, que éste escribiera en Buenos Aires y que se han extraviado,



SEGURA

o en algún otro fragmento inédito de evocación confidencial, pueda existir una impresión extraña y más imparcial que la del propio autor, que nos devuelva la exacta repercusión de aquel juvenil conato literario. En *La Bohemia*, Palma da al estreno de *Rodil* los caracteres de un álgido episodio político. El drama, dice Palma, se estrenó en el beneficio del barba de la compañía, Camilo Struch, y fué recibido con tibieza. "Pero, en el segundo acto, ponía yo en boca del galán alusiones políticas de actualidad, zurraba la badana al ministerio y decía pestes contra la ley de represión dictada, no cuando *Rodil* comía pan en el Callao, sino pocos días antes de salir ese precioso fruto de mi numen: y cata que el entusiasmo rayó en frenesí y me llamaron tres veces a la escena y la gratitud del beneficiado hizo caer, no de las nubes, sino de las bambalinas o del techo, sobre mi cabeza coronitas de laurel hechizo. ¡Qué noche aquella! Víctor Hugo me la habría envidiado. Para colmo de venturanza mía la autoridad prohibió (e hizo bien) que volviera a representarse el drama, salvo que me aviniese a suprimir algunas redondillas. Pero ¡quía! ¡Era yo bobo para renunciar a la dicha de repetir, a grito herido, que era un mártir de la buena causa y víctima de la tiranía?".

Esta fué la impresión juvenil del autor. De las versiones de los diarios y de las deducciones que ofrecen los hechos inmediatos, se obtiene una impresión menos álgida y beligerante. Al escribir el *Rodil*, Palma no tenía aún veinte años. Estudiaba en el Colegio de San Carlos y no pertenecía a ningún partido político. Era liberal de corazón y travieso de espíritu, y no obedecía a consigna alguna salvo la del buen humor. Entre sus maestros y mentores los había liberales empedernidos como Vigil, Mariátegui y Lazo, y conservadores liberales como don Miguel del Carpio, Mecenas de Palma y de los bohemios y consejero de Echenique. De ser algo en las banderías partidistas de la época, Palma y sus compañeros eran anti-castillistas violentos, aleccionados por los editoriales de *El Zurriago* y *El Correo*, y por las homilias democráticas de don Juan Espinoza, el Soldado de los Andes. Por reacción contra Castilla y su autoritarismo socarrón y desquiciador, la mayoría de los poetas románticos eran vivanquistas y también echeniquistas. Palma no tuvo motivo alguno de desafecto hacia Echenique, menos opresivo que Castilla, y si algo pudo distanciarle espiritualmente de aquel gobierno, ello sería la presencia en el gabinete, como Presidente de éste, del propio Rector de San Carlos y maestro del autoritarismo, D. Bartolomé Herrera. Contra él debieron ser los tiros del colegial insurrecto desde el escenario romántico. Pero ellos no alteraron en lo menor la calma del gobierno. Ese mismo año, en febrero de 1852, Palma obtuvo ser nombrado por Echenique, por recomendación de Carpio, oficial del cuerpo político de la Armada con un sueldo de 30 pesos que le permitía continuar sus estudios. Durante el gobierno de Echenique, hasta la batalla de la Palma, colaboró Palma en periódicos vivanquistas y en *El Heraldo* de Lima, gran diario echeniquista, rivalizando en agudezas y epigramas con Juan Vicente Camacho. En 1853, según ha contado el tradicionista, asistió al "baile de la Victoria" y más tarde, en Chile y durante el gobierno de Balta, fué amigo, confidente y colaborador de Echenique. El saetazo a la ley de represión dada por Echenique fué, pues, un desahogo político, una mataperrada de colegial, castigada seguramente con la tibieza propia del régimen echeniquista, con una sonrisa y un amistoso tirón de orejas en la tertulia de don Miguel del Carpio. El único castigo, que el propio autor refrendó más tarde, fué el de la suspensión de la representación



PARDO

del drama, que para remate de contrastes románticos estaba dedicado al Ministro de Guerra de Echenique e insigne historiador, don Manuel de Mendiburu....

AUTO DE FE O SUICIDIO.

La mayoría de los poetas románticos, después del triunfo escénico de sus obras en el teatro, imprimieron éstas en folletos que perduraban hasta 1943 en la Colección de *Papeles Varios* de la Biblioteca Nacional. Por su tipografía humilde, su ingenuidad casi escolar y su pobreza editorial, aquellos folletos raros de encontrar hoy día, rezuman tristeza romántica. Como ellos, cansados, quejumbrosos, amarillentos, debió figurar en las colecciones románticas de la época, al lado de *Pablo o la familia del mendigo*, de Márquez, del *Poeta Cruzado*, de Corpancho, del *Abel*, de Salaverry, el *Rodil* de Palma. Pero el autor nos dice que hizo "un auto de fe" con sus tonterías escénicas y que no volvió a escribir dramas.

La existencia del folleto que contenía el *Rodil* está acreditada, en primer término, por el propio testimonio de Palma. En la tradición *El fraile y la monja del Callao* descubre Palma cómo, no obstante los defectos de su drama, consintió orgullosamente en su impresión. "Fuí tan bruto —dice— que no sólo creí a mi hijo la octava maravilla, sino que ¡mal pecado! consentí en que un mi amigo, que no tenía mucho de lo de Salomón, lo hiciera poner en letras de molde. ¡Qué tinta y qué papel tan mal empleados!". El *Rodil* fué, pues, impreso. Feliú Cruz, el mejor bibliógrafo palmino, señaló, conjeturalmente, la fecha de impresión en 1854. Esta fecha se ha repetido constantemente en las bibliografías parásitas. El folleto se imprimió en la imprenta de Masías, a la par que se ensayaba el drama y estaba a la venta en Lima, en enero de 1852. La Librería Pérez, de la calle de las Mantas, cuartel general de los bohemios, anuncia la venta de ejemplares el 13 de enero, el propio día del estreno del *Rodil*, a cuatro reales ejemplar. La comprobación de esta fecha es interesante: es el primer libro impreso del autor de las *Tradiciones Peruanas*, anterior a la *Corona Patriótica* (1853) y a las *Poesías* de 1855, tenidos por los primeros. El escritor debuta no con un tomo de ensayos históricos ni con un repertorio de versos ro-



1. Rodil. 2. Aznar en su guarida. 3. Anus. 4. la Regna sabri. 5. Diego Aliaga. 6. le Médico Pezet. 7. Chicollito Ebecan de Rodil. 8. Berindoaga. 9. Rica. 10. Piedra. 11. El niño Juanito. 12. Torre Tagle.

LA BODICA SU AUTOR AL S. D. D. FERNANDO LOPEZ ALDANA VOCAL DE LA SUPREMA CORTE DE JUSTICIA.
 El Guijote de la Galicia Ramon Rodil, q. encerrado en el Castillo del Callao con Soa Soados, pretende a fuer de buen
 Salgado subyugar toda la America; y a la primera Bomba, q. tiran los Patriotas cae del Rocin, y suye con la Compania de Malandrines q.
 apoyan sus delirios.
 Cabello lo g.

El grabado sobre la resistencia de Rodil en el Callao que ofrecemos en esta página es acaso una de las primeras muestras de la aparición de la caricatura en nuestra vida republicana. Rodil caracterizado en figura quijotesca, aparece rodeado de sus principales colaboradores militares Aznar y Alaix, su Edecan; el periodista español Rico y Angulo, que escribía el Depósito y fué fundador de la Lotería en Lima y de los refugiados peruanos en los castillos Torre Tagle; Berindoaga, el médico Pezet, redactores dentro de la fortaleza de los perrióticos El Triunfo del Callao y El Desengaño; y don Diego de Aliaga, la mayoría de los cua-

los murieron víctimas de la peste. El grabado debe corresponder al año 1825 en que todavía resistían 800 hombres en El Real Felipe y se hallaban vivos Torre Tagle, Aliaga y Rico. Al pie del grabado se dice que lo grabó Cabello. El autor de la sátira debió de ser un patriota afecto a López Aldana, quien cayó preso en los Castillos al sublevarse Moyano y fué enviado por los españoles a la isla de Estéves en el lago Titicaca. El grabado del que no se conoce ningún otro ejemplar pertenece a la biblioteca del doctor Raúl Porras Barrenechea.

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

mánticos, sino, de acuerdo con su vocación esencial, con un tema histórico-legendario.

Palma quemó, según declaración propia y de sus hijos, todos los ejemplares del *Rodil* que cayeron en sus manos. Como Director de la Biblioteca de Lima durante más de treinta años, hizo un estrago verdaderamente exterminador y más certero que el de las polillas, las ratas o el fuego posteriores. Angélica declara, en la primera biografía de su padre, que cada vez que preguntó a éste por los ejemplares del drama, le respondió que "no había dejado un *Rodil* ni para remedio". A Angélica le dijeron, sin embargo, que existía alguno en un tomo de *Papeles Varios* de la Biblioteca. Clemente Palma, que fué afecto en sus cuentos a los fantasmas, dijo a Feliú Cruz que cuando fué empleado en la Biblioteca vió un ejemplar del *Rodil*. Sin embargo, don Carlos A. Romero, Sub-Director en la época de Palma, aseguró a Feliú, en carta del año 1932, que en los 49 años que estuvo en la Biblioteca no vió ejemplar alguno del drama. Esta fué también mi comprobación personal cuando revisé la colección de *Papeles Varios* de 1920 a 1928 e inicié su catalogación con un grupo de estudiantes. De existir aquel ejemplar en la biblioteca limeña se habría quemado posteriormente en el gran auto de fe de 1943.

La eliminación de los ejemplares del *Rodil* por el propio autor es un caso curioso en la historia literaria, semejante al de Alonso Villegas, quien habiendo compuesto su *Comedia Selvagia*, en 1554, a la usanza liviana de la *Celestina*, se arrepintió de su pedantería estudiantil y recogió y destruyó cuanto ejemplar cayó en sus manos, sin poder evitar que un implacable erudito la reeditase más tarde en la Colección española de Libros Raros y Curiosos. El del *Rodil* de Palma es un caso semejante. Es en nuestra literatura, a fuer de romántico, el primer caso de un suicidio bibliográfico. La carta póstuma del suicida podrían ser las confesiones de Palma en la Bohemia. Pero nada extraño sería que de la biblioteca de algún cofrade romántico surgiese algún ejemplar náufrago y el *Rodil* resucite algún día, como la *Comedia Selvagia*, a despecho de su autor. El folleto sobreviviente del *Rodil*, sería entonces, una codiciable joya bibliográfica.

FRAGMENTOS SOBREVIVIENTES.

De la estampa romántica del *Rodil*, trazada por Palma en 1852, han sobrevivido, sin embargo de las precauciones del autor, algunos fragmentos. En 1933, en el centenario del nacimiento de Palma, exhumé una de las redondillas que, según el tradicionista, produje-

ron el "escándalo" del *Rodil* y que tuvieron en ese momento la misma sediciosa repercusión. En posteriores indagaciones he logrado encontrar un fragmento de la introducción del drama, lamentable desde todo punto de vista, y el resto de las cuartillas de la polvareda, que son por ahora lo único que nos queda del *Rodil*. El drama debió de comenzar con una invocación del poeta que bendice a la luna y le ordena que siga su "marcha sombría". Empieza así:

María.

Oh luna, yo te bendigo
Sigue tu marcha sombría
Dejando en el alma mía
Un recuerdo, una ilusión
Cortesana de la noche
Tráele una memoria pura
A mi tierno corazón.

Las redondillas galvanizadoras del conformista público criollo, dirigidas contra la ley de represión dictada por Echenique y endémica en nuestro régimen republicano, decían así:

Goza pueblo con tu yugo
Canta al son de tu cadena
Mientras el goce enagena
en la orgía a tu verdugo.

Deja que en el torbellino
se embriague de un vil placer
Pueblo, si esclavo has de ser
Sufre, que ese es tu destino.

Desgraciada la nación
Donde se humilla el talento
Y hasta para el pensamiento
Hay leyes de represión.

Un porvenir no tenemos
No hay lauros para la sien
Y el sarcasmo y el desdén
Solamente merecemos.

Estos versos fueron coreados por unos momentáneos aplausos, produjeron un ligero revuelo periodístico y luego se olvidaron para desmedro del autor y de la prestancia cívica de su generación. Al autor le hincaron durante varios días algunos comunicados hiperbólicos o zaheridores. Hubo amigo que declaró que el *Rodil* de Palma era "el mejor de cuantos se han exhibido en nuestro teatro, por jóvenes peruanos", en tanto que otro lo

declaraba émulo de Dumas, no por sus logros en el género histórico, sino por su "carita" morena por la que se asemejaba tanto al autor de *Los Tres Mosqueteros*. Un Aristófanes criticó acerbamente y no con malas razones el drama de Palma. Este respondió, aludiendo a su "pobre drama" y declarando algo que está de acuerdo con su técnica posterior al escribir *Las Tradiciones*: "Jamás tuve la intención de escribir un drama histórico. En *Rodil* no he hecho más que tomar un nombre célebre, pintar un carácter tal cual lo he concebido, respetando la historia, en lo principal". Está ahí, desde los veinte años, esbozada la manera literaria de Palma en sus obras maestras. El escritor es siempre el mismo.

TRAMA Y FIGURA DEL "RODIL".

Nada deja sospechar en los recuerdos de Palma cuál fuera la urdimbre dramática del *Rodil*, el nudo de la acción, los episodios mezclados a ésta ni la caracterización psicológica del personaje. Estos se pueden rastrear por otras huellas, principalmente por los escasos comentarios periodísticos que la obra provocó. El principal de todos fué el de Juan Sánchez Silva, "El invisible", que fué el censor cordial de todos los engendros de los bohemios, y firmó esta vez con el anagrama de Julián Chávez Sanz. Sánchez Silva hace notar dos desventajas que actuaron en contra de Palma: la primera, que su obra se representaba inmediatamente después de las obras cumbres de Dumas: *Margarita de Borgoña* y *Las colegialas de Saint Cyr*, y, en segundo lugar, que los personajes del drama se hallaban demasiado próximos en el tiempo, pues tan sólo hacía 25 años del sitio del Callao. La principal objeción de Sánchez Silva al drama es la de inverosimilitud. Palma había introducido infundadamente en él, una trama de amor. *Rodil* aparece en el drama seductor y enamorado, en contradicción con su "perverso carácter". *Rodil* piensa en amar y poseer a Margarita en tiempos de peligro calamitosos para él, en que su vida corría inminente riesgo bajo el incesante bombardeo de los patriotas. Esto se halla en contradicción con la realidad histórica. "Los que han conocido a *Rodil* —dice el crítico—, aquellos que pueden asegurar que su vida ha estado casi siempre exenta de lances de amor, harán resaltar esta inverosimilitud de la obra". "Los demás caracteres del drama —¿cuáles?— están bien sostenidos y su desenlace corresponde a la sencillez del

(Pasa a la pág 69)

W. R. Grace & Co.

IMPORTACION

EXPORTACION

TRANSPORTES

AL SERVICIO DEL PROGRESO COMERCIAL
E INDUSTRIAL DEL PAIS

OFICINA PRINCIPAL

EDIFICIO GRACE --- TELEFONO 34439

JIRON LAMPA 590

LIMA - PERU

Eduardo Spranger

y el genio Alemán*

Por HONORIO DELGADO

Eduardo Spranger, una de las figuras más representativas de la cultura alemana contemporánea, nació el 27 de junio de 1882 en Gross-Lichterfelde, cerca de Berlín. Cursó la instrucción media en el Dorotheenstaedtsche Gymnasium y en el Gymnasium zum Grauen Kloster. Estudió filosofía en la Universidad de Berlín, donde fué discípulo de Dilthey y Paulsen, graduándose de doctor en 1905. En esa Universidad enseñó como *Privatdozent* hasta 1911, en que aceptó ir a la de Leipzig, donde regentó la cátedra de Filosofía de 1912 a 1920. Este año fué llamado a la de Berlín para suceder a Alois Riehl. Después de la segunda guerra mundial, hasta hoy, es profesor de la misma asignatura en Tubinga.

Las principales obras publicadas por Spranger son las siguientes: *Die Grundlagen der Geschichtswissenschaft* (Los fundamentos de la ciencia histórica) 1905; *Rousseaus Kulturi-deale* (Ideales de cultura de Rousseau) 1908; *Wilhelm von Humboldt und die Humanitaetsidee* (Guillermo von Humboldt y la idea de humanidad) 1909; *Lebensformen* (Formas de vida) 1914; *Kultur und Erziehung* (Cultura y educación) 1919; *Psychologie des Jugendalters* (Psicología de la edad juvenil) 1924; *Die Magie der Seele* (La magia del alma) 1947. Además ha publicado cuatro libros sobre la cultura universitaria, tres sobre educación escolar y numerosos estudios filosóficos, psicológicos, pedagógicos e históricos, varios de ellos presentados a la Academia Prusiana de Ciencias y a congresos científicos.

En todos sus trabajos Spranger se revela consumado escritor, que expone con arte primoroso ciencia nueva. La vena de su pensamiento concentra, anima y transfigura graciosamente el caudal de una erudición inmensa. Y la vibración de la vida que capta, da a su estilo un encanto y una magnificencia que muy rara vez alcanzan los escritores científicos.

Aquí me referiré sólo a cuatro de sus obras: la que revela la dirección inicial y decisiva de su espíritu, las dos que le han granjeado fama universal, y la última que ha publicado, significativa de la persistente fertilidad innovadora de su sabiduría en sazón.

La obra juvenil sobre Guillermo von Humboldt muestra que Spranger tiene en común con el fundador de la Universidad de Berlín la intuición del poder formativo del anhelo estético, que se abisma en el misterio del todo para remontarse a los altos valores que vinculan lo personal con lo universal y lo eternamente fecundo de la actividad creadora, manifiesta primero en el mito y la poesía. El humanismo de ambos pensadores aspira a aprehender la idea en lo individual, lo infinito en lo finito; junta la claridad y el equilibrio clásicos a la aspiración, a la vez artística y moral, de configurar el alma propia. Y la concepción del *eros*, tan importante en la psicología y la pedagogía de Spranger, fué formulada en sus líneas generales por von Humboldt. El verdadero amor — amor sin concupiscencia — es de naturaleza meta-

física: el espíritu del enamorado tiende a confundirse y elevarse con el espíritu del amado, en el que ve reflejada de algún modo la suprema perfección.

Con la obra *Formas de vida* Spranger hace entrar la caracterología en el dominio de la ciencia de los valores. Las tipologías caracterológicas anteriores trataban de ordenar los varios modos de ser de la personalidad de acuerdo, sea con el temperamento, asequible de inmediato y dependiente de la compleción fisiológica, sea con una suma de rasgos, que varían al infinito y que difícilmente resultan ensamblados de manera orgánica. Spranger busca un fundamento que está dentro de la experiencia vivida, y que constituye el sistema real de las fuerzas rectoras del corazón humano. Tal es la estimativa: "Dime qué es valioso para tí, y te diré quien eres".

Al hilo de la determinación de las formas típicas del carácter, Spranger asienta las bases de una psicología que atiende a la realidad cotidiana y entrañable de las almas y al arraigo que ella tiene en la ordenación espiritual allende el individuo; pues las mismas formas inmatrimales que dan fuste al proceso histórico de la cultura, dan significación a la actividad configuradora del alma individual.

La psicología de Spranger es estructural; su fin es comprender los fenómenos psíquicos parciales y las propensiones que éstos revelan, por la situación que los valores les deparan en la economía completiva de la vida anímica, cuyo centro espiritual es el yo. Y su caracterología no tiene por objeto construir tipos humanos abstractos, sino verificar relaciones efectivas, categorías y texturas espirituales inherentes al modo de ser personal. Las formas de vida se fundan en el discernimiento de las disposiciones íntimas diversamente coordinadas, manifiestas en los actos y las actitudes, que resultan comprensibles por tener un sentido, una ley en el orden de la valoración.

Cada cual es impresionado peculiarmente por las personas, las cosas y los acontecimientos, y reacciona frente a ellos según la constelación de su estimativa. Puesto que los valores fundamentales son pocos, el número de formas de vida o tipos ideales de personalidad es reducido. Spranger distingue seis: teórico, económico, estético, social, político y religioso, cuyos valores preferentes son, respectivamente, la verdad, la utilidad, la belleza, el amor, el poder, y el valor total de la vida. El individuo concreto se aproxima más o menos a uno de estos tipos ideales, según la dirección valorativa preponderante.

Como quiera que los valores morales entran en la urdimbre de toda valoración, no pueden constituir un tipo especial; entrañan la dirección personal a los más altos valores de nuestro ser en acción. Por eso el subtítulo de *Lebensformen* es *Geisteswissenschaftliche Psychologie und Ethik der Persoenlichkeit* (Psicología y ética de la personalidad fundadas en las ciencias espirituales); por eso también, a ninguna caracterología mejor que a esta le conviene el nombre de etología, que con razón cayó en desuso, pues se aplicaba al estudio de la personalidad con prescindencia del aspecto genuinamente ético.

En la *Psicología de la edad juvenil*, la obra más jugosa que se ha escrito sobre tema tan lleno de dificultades e incógnitas, Spranger



SPRANGER

ofrece una nueva evidencia de la fecundidad y del realismo de su método. En la composición de la obra se revela la afortunada conjunción del genio del investigador de la vida anímica con la exquisitez de su tacto pedagógico. Estudia el alma en flor penetrando la plenitud y la tensión de sus fuerzas promisorias, sin descuidar las fragilidades, desmesuras e insuficiencias que le son propias. Al contrario de las corrientes de la psicología reinantes en medicina, que no sólo parten de las aberraciones sino que interpretan lo sano con la medida de lo morboso, aquí lo esencial es la ley formativa del ser normal, que debemos tratar de conocer antes de considerar los extravíos.

Frente a las psicologías descriptiva y genético-regresivista, la psicología comprensiva de Spranger trata de determinar el despliegue y la evolución de las virtualidades anímicas del individuo en crecimiento, de acuerdo con los principios suprasubjetivos de la vida subjetiva. Así, por ejemplo, desde el punto de vista descriptivo el niño juega porque con ello desahoga el exceso de energía; según la interpretación psicoanalítica, porque goza sexualmente con la excitación muscular o imaginativa; y de acuerdo con la psicología comprensiva, el niño juega para ejercitarse en actividades de mayor importancia vital en el futuro. Ciertamente, la actividad del niño y del adolescente no es una pura trabazón de posibilidades prospectivas ideales, sino una realidad ligada al espacio y al tiempo, y el alma entraña una formación viva e integral empeñada en realizar valores en el mundo concreto.

La organización psíquica del adolescente se caracteriza, según Spranger, por cuatro hechos principales: el descubrimiento del yo, la formación de un plan de vida, el ingreso dentro de las distintas esferas de la vida de relación, y el despertar de las manifestaciones del sexo, que se fusiona al eros. Lo nuevo es que el sujeto hace estas adquisiciones a otra luz que en la niñez. Salvo la sexualidad, que sólo entonces aparece, las demás tendencias se manifiestan ya antes de la pubertad, pero en ésta se estructuran de manera nueva. Así, la conciencia del yo, el plan de vida, la inserción en el mundo social, y el eros, adquieren forma diferenciada, reflexiva y responsable. Estas características internas de la experiencia subjetivo-objetiva coloran la vida del joven de manera peculiar, de acuerdo con su sentimiento vital y con el despliegue gradual o en crisis de las nuevas disposiciones.

* Conferencia dada el 16 de mayo de 1952, en la Asociación Cultural Peruano-Alemana, Lima.

El último libro publicado por Spranger, *La magia del alma*, trata de diversos asuntos relacionados con la religión. Aquí sólo me referiré al que da título a la obra, el más sugerente. En contraste con el criterio reinante, nuestro autor piensa que la magia no sirve para lograr fines inmediatos en el mundo exterior, sino, principalmente, para exaltar las fuerzas del alma. Si bien es verdad que se ejercita con aquel propósito, sólo indirectamente encamina o lleva al logro del *plus ultra* externo. En efecto, sin tal anhelo no se concibe el nacimiento de la cultura, inseparable del despertar de la conciencia religiosa.

En los ritos mágicos hay oculta una semente religiosa, que es la primera balbucencia en el proceso de la fe (*Glaube*), que comienza con la superstición (*Aberglaube*). En esos mismos ritos se esboza la voluntad de dominar y aprovechar los recursos de la naturaleza. Con el progreso de la civilización, esta última dirección de la magia se transforma en técnica y razón avasalladora, con desmedro de la otra virtualidad, la interior. La cuestión actual es saber qué queda todavía de la vieja magia, a cuyo dominio se ha sustraído el mundo de las cosas inanimadas.

Sobrevive en el reino de lo anímico. En éste siempre es posible la maravilla, sobre todo en forma de producción de fuerzas espirituales, gracias a las que el alma se afirma frente a los acontecimientos de un mundo que parece en vías de desubstanciación. La transformación interior del hombre nada tiene que ver con la ley de la conservación de la energía ni con el principio de la causalidad. Una metamorfosis que entraña suscepción de valores peregrinos es un milagro mágico de aumento de la energía personal, origen posible de insospechados efectos; lo mismo que la obra del genio, pues todo lo genial tiene algo de mágico.

La existencia en el mundo témporo-espacial se mueve en línea horizontal; la existencia en el mundo del *ordo amoris* se mueve en la vertical, profundiza en lo eterno. El moderno hombre de razón explicativa — que somos todos en grado mayor o menor — todo lo reduce a la objetividad tangible, incluso el tenor espiritual de su alma. Afortunadamente, el destino del espíritu es resplandecer por obra del espíritu, y todavía no ha desaparecido la estirpe de los hombres capaces de superar la pura razón explicativa.

En la citada obra acerca de Guillermo von Humboldt, después de considerar las peregrinaciones del gran humanista, Spranger dice que al fin llegó “a la profundidad del propio y genuino pecho alemán, en la que todo sentimiento despertado por lo externo se hace dominio íntimo y se depura en la elevación a la idea”. Con esto señala un modo esencial del genio de su pueblo: la simpatía y el *pathos* frente a lo extraño y lo lejano; el anhelo infinito de mundo, de sonarlo y comprenderlo todo, y de asimilar y asumir lo mejor. Por eso los alemanes fueron los primeros en haber sentido con profundidad y reverencia la cultura griega, en cuyo amor se mantienen fieles. Por eso también a ellos, argonautas metafísicos, se debe la ampliación del ámbito del espíritu en todas direcciones, señaladamente en la del penetrar del alma y en la complementaria de las esencias del cosmos inmaterial.

Aludo a los descubrimientos del idealismo alemán, que es pertinente considerar ahora porque constituyen el transfondo de las investigaciones de Spranger.

A Fichte, Schelling y Hegel se debe la filosofía que — aparte de las especulaciones sistemáticas invalidadas ya por la crítica — ha enriquecido nuestro saber efectivo en las mencionadas perspectivas, si bien en algunos puntos Kant y otros pensadores prepararon el terreno.

Fichte, adelantándose más de un siglo a los existencialistas, colocó el yo en el centro de todo lo existente: no como cosa entre las cosas, sino como sujeto espiritual vivo; no con la calidad de producto del análisis racional, sino con entidad primaria, de la cual derivan la conciencia de sí y los fenómenos de la conciencia en general, a manera de refracciones de la vida espiritual; no con el papel de adquisición o reflejo del ser natural, sino como espontaneidad primaria y acción creadora. Superando la concepción kantiana de la dualidad natural-racional de la persona humana, que no deja lugar a la peculiaridad individual, Fichte sostiene que en todos los impulsos naturales, en los que la razón está ligada aún, se halla latente el impulso primordial del yo. “Yo soy aquello que me hago”, por tanto, ser libre, que lucha interiormente y tiende a concebir posibilidades, a realizar proyectos y planes, a plasmarse a sí mismo.

Schelling va más lejos en el camino de negar la ingerencia de la razón impersonal, y se adelanta a su época reconociendo la importancia del sentimiento en la existencia y en las obras del espíritu. “Por muy altamente que aprecie la razón — dice —, no creo, sin embargo, que nadie, partiendo de la razón, pueda ser virtuoso o héroe o, en general, gran hombre. Sólo en la personalidad está la vida y toda personalidad descansa sobre bases oscuras”. Estas bases oscuras son voluntad irracional, pasiones, que tienen raíz común con las virtudes. Lo esencial es que la voluntad sea amorosa e integradora.

A la filosofía del idealismo alemán la ciencia también es deudora de la conquista del espíritu objetivo. Si es cierto que la vida espiritual es inherente a la subjetividad, no lo es menos que no depende de ella sola, sino de formas con realidad propia allende el individuo. Constituyen éstas un mundo superior e impalpable, que condiciona a la par que estimula las configuraciones, la libertad y la acción del hombre.

Fichte también es el primer explorador que avizora este firmamento. Reconoce en toda su profundidad filosófica — antes que Nietzsche — el hecho de que no hay yo sin tú. El conocimiento de los otros yos es una experiencia primaria, fundada en relaciones emocionales y prácticas, en las que actúa una libertad frente a otra. Constituye un mundo especial de nexos espirituales, en que la conducta ajena suscita en el yo la actualidad y la eficacia de elementos sui géneris, a los que Fichte llama productos artificiales y hoy denominamos espíritu objetivado, materialización del espíritu constitutiva de la cultura hecha y sustentáculo de la continuidad de la vida de relación.

Por último, Fichte reconoce ya que ese mundo especial, vehículo para la relación entre los yos, capaz de revelarse en los productos artificiales, es asequible a cada individuo según su aptitud. No puede interpretarse de otro modo su sentencia: “Lo que amas, vivés” — *Was du liebst, das lebst du*.

A pesar de estas intuiciones de Fichte, Hegel es el verdadero descubridor del espíritu objetivo, a quien también se debe la designación. El lo exploró a fondo como espíritu supraindividual que se hace actual en el espíritu subjetivo, y continuo, en el acontecer histórico, creador del derecho, las costumbres, la moral, las instituciones, el Estado y la misma sociedad y la cultura toda. Ciertamente, Hegel no agotó su conocimiento y unió los datos positivos a desmesuradas construcciones metafísicas, pero gracias a él es palmaria una realidad inherente al ser y a la dignidad del hombre, comenzando por la palabra — espíritu objetivo, objetivado y objetivante.

En la actualidad el espíritu objetivo cons-

tituye materia fecunda de la investigación de las ciencias antropológicas y la filosofía, depurando cada vez más la primitiva concepción de las suposiciones especulativas. En esta tarea los mejores frutos se deben a los investigadores alemanes. Entre ellos, Spranger es el más eminente en el campo psicológico, Hans Freyer en el sociológico y Nicolai Hartmann en el filosófico.

Así, después de haber descubierto y consolidado el reino de lo subjetivo, el genio alemán ha ofrecido otro reino al conocimiento, sin el cual la personalidad y la índole humana en general carecerían de fuste, de valor y de sentido.

Otra de las peculiaridades trascendentales del genio alemán es el agudo sentimiento del devenir concreto, vinculado tal vez a la vivaz lozanía de la raza, cuyo potente impulso de voluntad laboriosa y cuyo indómito amor a la libertad nacional, al igual que sus grandes virtudes domésticas y cívicas, que dieron a Occidente la maravillosa floración del espíritu caballeresco, perduran desde los tiempos en que Tácito describió las costumbres germánicas.

A la sensibilidad para el devenir se deben otras conquistas intelectuales, que también son terreno en el que arraiga el pensamiento de Spranger. Me refiero a la obra de la llamada escuela histórica y a la filosofía comprensiva de la vida.

La escuela histórica, iniciada por los egregios investigadores Guillermo y Alejandro von Humboldt, Niebuhr, Savigny y otros, logró perfección y diferenciación principalmente con el trabajo de Boeckh, extraordinario filólogo, de Bopp, creador de la lingüística comparada, de Jacobo Grimm, fundador de la germanística, de Mommsen, Ranke y Treitschke, famosísimos historiadores. No carecieron de precursores, pero abrieron cauce nuevo a la investigación y la concepción de la historia. Gracias a esta escuela la simple narración y la interpretación racionalista cesaron de ser procedimientos adecuados para reconstruir los acontecimientos, las condiciones efectivas de su aparición y de su encadenamiento. Todos los recursos del método y de la crítica científica, unidos a ese don de acertar con lo esencial en el devenir concreto, han permitido orientar el esclarecimiento — hasta donde es posible — de lo que fué, en la plenitud de su realidad individual, única, aprehendido directamente en fuentes depuradas.

Con la nueva actitud, que se sirve de todos los recursos auxiliares que desbordan el campo de la propia disciplina, no sólo avanzó la inteligencia de los hechos de la historia política, sino en general de las ciencias sociales y morales.

Por último, la filosofía comprensiva de la vida, concebida por Dilthey, maestro predilecto de Spranger, aprovecha las adquisiciones positivas del idealismo alemán y nace al influjo directo de los grandes representantes de la segunda generación de la escuela histórica.

La filosofía comprensiva de la vida no procede de la necesidad de plasmar un sistema especulativo que resuelva todos los problemas. Por el contrario — lo mismo que la obra del martillo nietzscheano —, señala el fin de las ambiciosas construcciones sistemáticas. La filosofía diltheyana es fruto, nunca completamente maduro, de la “insaciable ansia de realidad”, realidad que no es de primera mano si no la hallamos en nosotros mismos, en nuestra experiencia viva y vivida, con sus nexos y articulaciones; en la totalidad no sólo de nuestro pensar, sino de nuestro querer y nuestro sentir; en la continuidad evolutiva del devenir interior. La vida del hombre, su historia y sus obras son espíritu de nuestro espíritu.

EL paisaje costeño es incorporado al ser poético de Eguren y luego animado de una vibración mágica. Es lo que corresponde al escenario de nuestra costa. Eguren obedece así a un imperativo cósmico. En esa actitud creadora —salvada siempre la originalidad de su existencia en sí, lo pulquérrimo de su conciencia que se enfrenta cada hora al universo— sigue una tradición vernácula. No tiene ningún antecedente en la poesía o en la literatura anteriores. Para encontrarle un precedente estético, tengo que remontarme al arte cerámico y textil de los antiguos peruanos. Ellos como Eguren, sintieron el paisaje en la fluidez sobrenatural y misteriosa de una determinada concepción del mundo y que es la que corresponde al habitante de la costa. La sierra es metafísica. La costa es mágica. En el ámbito sideral y absoluto, de valores primarios y genésicos de la sierra, nacieron las grandes teogonías, los mitos esplendentes, los sistemas morales que rigieron a los pueblos. En el ámbito dimensional, equilibrado y plástico de la costa no hay una dinámica que comunique al hombre, por natural inclinación, con semejantes esencias. El espacio es limitado y quieto, el aire voluptuoso, la luz tamizada y sedante. La vida no apremia al desgarramiento espiritual, la heroica aventura, el estoicismo y la mística. Un efluvio dulce sale de las cosas y embriaga al poblador. Formas difluentes, casi melódicas, colores matizados en combinaciones exquisitas, perfumes cálidos, alternación

Empero los hombres y la humanidad no se conocen con sólo la experiencia privada, sino, además, con el conocimiento del tú actual y pasado y con el estudio del proceso universal del acontecer y de las objetivaciones de la cultura. El gran laboratorio del investigador del espíritu es la historia de la humanidad, que nos da la medida de nuestra propia conducta. "El ideal de la ciencia espiritual es la comprensión de la individuación humana histórica total, en la conexión y comunidad del conjunto de la vida anímica".

Dilthey divide su actividad creadora entre la filosofía, la historia, las otras ciencias espirituales o morales — *Geisteswissenschaften*, término cuyo uso él ha hecho indispensable — y la psicología. Innovó fundamentalmente la psicología, como preparación o medio para nutrir de realidad a su filosofía de la vida, adelantándose con su criterio conexivo a la orientación dinámica y genética de la psicología actual. En esto también comparte los merecimientos con Nietzsche, y ambos como precursor a Leibniz, menos flexible y menos libre de formalismo aristotélico.

Esa psicología real de Dilthey, en que se da primera importancia a la composición estructural y al sentido de las partes en función con el todo, es el modelo que Spranger ha seguido y perfeccionado con estupenda originalidad en las ramas especiales de la caracterología y la mentalidad juvenil.

Este no es su único timbre de gloria. En la obra de Spranger brillan excelencias del genio de su raza: la facultad de suscepción de lo admirable de la historia; la profundidad y la riqueza de la visión interior; el poder arquitectónico de gran estilo para señorear y exponer los datos de la experiencia; y, sobre todo, el exquisito sentido para vivir y captar el verdor del alma. Lo último me hace recordar una observación significativa de Tácito. Se sorprende de que los germanos no midan el tiempo por días, sino por noches, y comenta: *nox ducere diem videtur* — "parece que la noche guiara al día". La noche es germinal, como el mundo en su comienzo oscuro: así el espíritu alemán, sediento de luz, perennemente joven y creador.

Honorio Delgado.

de vientos de mar y cordillera, aristocrático invierno en el trópico. árboles, frutos y flores de todas las latitudes, los objetos se aproximan amistosamente al hombre, le infunden confianza en los elementos y lo invitan a participar de su fuerza pánica. Así la vida humana se identifica y multiplica con la de los animales, las plantas, el mar, las arenas, los luceros. La pampa estéril y ansiosa no escapa a esta vinculación exultante y recíproca. La pampa tiene sus secretos y su alma. Los ojos acostumbrados le encuentran finuras de coloración, de perfil, de materia. A veces llega a la fantasía de filigrana de los médanos, a veces se orquesta de ocre, morados y gualdas, a veces descubre dolorosamente su entraña de roca. Una vida vegetal imperceptible pero rica, la de las plantas que pueden vivir sin agua, la invade y un temblor de pequeños animales, lagartijas y avecillas del mismo color de la arena, parece consolarla. Algunos animales que bajan de zonas más altas la atraviesan a veces como



EGUREN

José María Eguren

Poeta Geográfico

[FRAGMENTO DE UN ENSAYO]

Por José Jiménez Borja

más enigmático, más seductor, de este mundo de magia. Ya no sobre la arcilla, sino ahora sobre el hilo finamente entrelazado, se derraman los colores y las formas. El artista borda el tapiz por los dos lados, con minuciosidad de camafeo, sin importarle la economía de mirarlo solamente por el anverso, como en la técnica más utilitaria del gobelino. Y es que los mantos de Paracas no son para que nadie los use como vestidura, ni siquiera sagrada, ni constituyen decoración de interiores. Son el poema puro, hecho para el más allá: "el encargo de los vivos a la tierra adentro o Ujku-Pacha" según Luis E. Valcárcel, destinado a descifrarse en la sombra del hipogeo, por los ojos que vencen a la tiniebla y pueden desplegarlo a la luz de las almas. Su destino para ser enterrados, luego de ser laboriosamente tejidos, tal vez por años de paciente trabajo, les da un supremo prestigio. Sus grandes paños recogen las más delicadas combinaciones cromáticas: el rosa, el granate, el carmín violáceo, el cerúleo, el cadmio, el azul de Prusia, el verde cinabrio...; la figuración, formando cuadros diminutos sobre el gran espacio del manto, nos presenta una multiforme y exótica colección de seres. Una de sus notas más características es el movimiento de que están poseídos y su marcha contra el viento que les desata los cabellos, marcha de un destino o *fatum* religioso. La poesía de Eguren es mágica por aquella suerte de hipóstasis entre el alma contemplativa y la naturaleza contemplada. "Porque la magia, nos dice Mariano Iberico Rodríguez, no es sino una cierta misteriosa y activa impregnación de la materia por el alma y una cierta materialidad del alma misma, y una como contagiosidad de la vida... Por eso el arte cuya esencia es la suscitación de presencias vivas es también y fundamentalmente, magia". En el interior del alma egureniana, la frescura infantil, aquella

asombrosas apariciones, y vemos y no vemos la centella dorada de los zorros, la flecha ambarina de los guanacos. La sombra de los cóndores se cruza en su dilatada pantalla con la sombra de los pelícanos como un abrazo de mar y tierra. Nadie la habita, pero es muy conocida con su melancolía y su esperanza. Todas las extensiones planas, todos los recodos, todos los cerros, tienen su nombre y su leyenda. "Valles y arenales de la costa de la mar", como dicen las viejas crónicas, he ahí la sede del mundo mágico de los pintores de Nazca, de los escultores de Moche y de los tejedores de Paracas (1). Los primeros vertieron sobre el espacio curvo de sus vasijas sus tonos enteros, medios tonos y tonos intermedios, en un equilibrio intelectual y exacto. Blancos, rojos, grises, amarillos, pardos, constreñidos por las líneas del esquema, se ahondan en profundidad o ascienden en vuelo, se dispersan en planos aéreos y se cortan en ángulos, triángulos y círculos, para expresar su éxtasis panteísta. Resulta que aquellos habitantes de valles estrechos y cortos, aislados por el desierto, el mar y la cordillera, tienen una realidad densa, variada e insigne que comunicar por medio del arte: el reino completo de las plantas con sus sueños y asociaciones insólitas; el reino completo de los animales ya simples, ya complejos en su divinización mítica; el reino completo del hombre con escenas de su trabajo diario en la agricultura, la pesca y la caza, la guerra, la danza, con una devoción religiosa por lo social, útil y amable para la especie. La decoración amañerada, la angustia de la forma, la yuxtaposición estrecha dentro del espacio, no obnubilan la idea, la coherencia del tema. Su barroquismo milenario nos parece de hoy. Su portentosa imaginación, digna del creacionismo más nuevo. Los mochicas ejecutan en la escultura una obra de igual virtuosismo, pero más naturalista y más plácida, con el sentido de lo irónico y grotesco de la vida, dentro de su alegre concepción del mundo. La mollicie de la tierra caliente y la sexualidad no se oponen al animismo profuso de sus concepciones, a su comunión temblorosa con el cosmos. Pero son los tejidos de Paracas los que nos muestran el ritmo

ingenuidad matutina y casi floral en que han insistido los críticos, se corresponde a pesar de la cultura, con un estadio de primitivismo etnológico. El niño repite en su evolución la evolución de la especie. El poeta perdurablemente niño, aunque con la complejidad del dolor y la filosofía, siente al mundo con un aliento humano, antropofórmico con las cosas inertes y a la vez a sus propias sensaciones y a los seres humanos de su relación con la mayor facilidad los hace flores, plantas o nubes. Bastará que recordemos, de un lado, a "los robles" que "en la curva del camino lloraban como dos niños", a "las torres que batallan, presentando siluetas enormes" o "las puertas que hablan y riman viejas historias; y de otro a "los sueños" que tienen "rubio aroma", a la esperanza que es una estela prendida a la onda; a las "niñas-mariposas" que "navegan dulces y claras". Semejante trans migración, en doble sentido, la hace el poeta no por sabiduría y brillantez del entendimiento sino por la fuerza íntima y espontánea, en cierto sentido ciega, de su propia originalidad. Su lirismo no es paramento y forma exterior, sino concentración íntima de formas bellas que alcanzan la superficie sólo en el último momento de su proceso expansivo. Eguren es distinto y único en su ser iluminado de sí

mismo; con el vocabulario en boga, podríamos añadir que tiene su "modo-de-ser-ahí", patéticamente intransferible. Pero eso no excluye, por la égida tutelar de la patria, por la lucidez para escuchar el mensaje geomántico, su linaje nativo, su filiación peruana y costeña y su fraternidad con el arte más remoto y original que se produjo en aquel mismo paisaje, antecedente disímil en muchos aspectos, pero esencialmente homogéneo. Verificando consonancias, que darían motivo a extenso particularismo, quisiera solamente mencionar dos valores comunes: la imaginación y el color. Hipólito Unanue, en el capítulo que consagra a las **Influencias sobre el Ingenio en su Clima de Lima**, sostiene que el desarrollo de la imaginación es lo que tipifica al habitante de este escenario. Lo atribuye a la contextura del sistema nervioso, excepcionalmente receptivo y activo, como consecuencia de determinados factores climáticos. Muy poéticamente, este médico que escribía con sobria belleza, vincula dicha sensibilidad con "los ojos grandes y negros, animados de fuego", expresión de una vida interior llena de incitantes germinaciones; y Xavier Abril parece añadir, como oportuna ilustración a Unanue en tiempos modernos: "Cerca de los ojos románticos de Eguren, está la muerte de marfil. Toda la vida estará ve-

lada por la nerviosidad de sus pestañas". Los objetos, según Unanue, son percibidos vigorosamente por el espíritu que anima la representación con multiplicidad de coloridos "desde el más fuerte hasta el más opaco, y sus mezclas". Esta representación entra, enseguida, en veloces juegos de asociación con otras, en cotejos por simpatías y contrastes, por los cuales adquiere —dice— "nueva luz y color distinto del que anima al original; pero que compite con el mismo al volverlo al mundo por la palabra o el pincel". Esta imaginación transfigurante de los objetos es fundamentalmente igual en el pincel de los pintores de Nazca o en la pictórica aguja de los bordadores de Paracas que en la palabra no menos cromática de los poemas de Eguren. En uno y otros la fantasía desborda la escueta realidad con una profusión barroca que es continuada por un dinamismo pleno de acaeceres. La forma, deliciosamente retorcida, tiene en la línea, en los relieves, en los trasfondos, una preciosidad bizantina. Ambos ofrecen un aire de decoración ingeniosa, pero no se quedan en la esmaltada superficie sino que penetran a lo humano, trascendental y trágico. Ambos proceden, con igual sentido esotérico, al rito de la coloración. "Es el color, dice sagazmente Núñez, el que comunica ese tinte mágico a la poesía de Eguren". En efecto, lo usa, en primer lugar, con independencia al color real de los objetos. Así tenemos "un aire verde", "una barba verde", unos "luceros azules", una "sangre celeste", un "jazmín de noche". "Los colores de las telas de Paracas, nos dice un técnico, no tienen referencia a los colores de la naturaleza; son seleccionados y alternados con propósito decorativo". La liberación de los colores en la poesía de Eguren se une al arte sumo con que sabe distribuirlos. Los tonos enteros los maneja con destreza impresionista en sabia yuxtaposición, para que se mezclen en el aire, como en aquella "bayadera azul-flava", aquel "de ocre pintadas, el verde musgo adornan", aquel "azul, amarillo, el rostro pintado". Los medios tonos y tonos intermedios, los emplea de acuerdo con sus efectos crepusculares y misteriosos, con suave desmayo sobre la corporeidad evanescente. El rosa, el celeste, el cobalto, el cadmio, el violeta, el áureo, el nacarado, el púrpura, el argénteo, ponen sus matices órficos bajo la luz que asume todas las intensidades.

En Eguren la luz es la encrucijada de todas las efervescencias y alquimias del universo. Ella es el verdadero demiurgo, la modeladora de las visiones maravillosas, la artífice de los relieves coherentes y de las nieblas abisales y enigmáticas. Es un ser libre, separado de los objetos, en danza irracional sobre su propia oleada de corpúsculos. Las presencias que asume son, por eso, contrastadas al infinito. Ya es opalina, clarescente, camelia, vagorosa, cenicienta, ígnea, bermeja, centelleante, plateada, de oro viejo, lívida, dulce, luz de hielo, luz melodía, luz de amores, luz de la muerte, luz del alma; y, sobre todo, luz candorosa, bizantina y mágica, luz que puede ser la síntesis de su arte y de su sino geográfico, al mismo tiempo, y que está expresa en dos versos de "Las Señas" de La Canción de las Figuras:

y el candor mago, bizantino,
boga en la luz desierta.

Lima, 19 de abril de 1952.

José Jiménez Borja.

Antañera

Facsímil de una composición autógrafa del poeta.

roche . . .
 junto a los balcones,
 en el vestibulo celeste
 está la niña de las novelas
 Rondas de estudiantes
 por los extramuros,
 van al sarao
 y a los fantoches
 En el salón iluminado
 juegan las niñas
 al figurón.
 A la distancia se oye
 la danza alegre
 de Madame Angot
 de un patio obscuro
 salen murciélagos
 y conjurados
 En la puerta
 del conventillo
 hay una sombra

José H. Eguren

(1) Luis E. Valcárcel. **Historia de la Cultura Antigua del Perú.**
 Wendell C. Bennet. **Introducción al Arte del colombiano.**
 Felipe Cossío del Pomar. **Arte del Perú Pre-colombino.**
 Raoul D'Harcourt. **La Ceramique Ancienne du Perou.**
 Idem. **Les Textils Anciens du Perou et Leurs Techniques.**



DESCARTES

¿Es posible hablar de una idea del hombre en nuestro siglo? Tentados nos hallamos, más bien, de decir que varias ideas chocan entre sí colocando la figura humana en los lugares más disímiles. Desde la presentación desesperada de la falta de sentido de la existencia humana hasta la exaltación del espíritu del hombre, un abigarrado conjunto de nociones intenta fijar nuestro ser. De este modo, parece no haber un tono dominante, una línea esencial que nos tipifique. Tal vez esta impresión no sea propia de nuestro época y en todos los tiempos se haya

cando aún actitudes contradictorias, creemos que hay un rasgo decisivo: es el ansia de evidencia. Todo tipo de argumentación se desprestigia ante este anhelo inextinguible. Y así, desde Galileo, implícitamente, y desde Descartes, explícitamente, hasta hoy mismo, el desenvolvimiento espiritual del hombre ha sido éste: cada vez más rigurosa y más coherente evidencia, y, correlativamente, cada vez más estricta e implacable eliminación de todo lo no evidente.

En esta marcha hacia la evidencia pura, el primer embate lo recibió la concepción trascendente del hombre religioso de la Edad Media. La revelación se trueca en algo absurdo ante la mirada de los evidencistas que comienzan a multiplicarse. La dimensión misma de lo sobrenatural y divino es cosa que se tambalea. Dios, los ángeles, la otra vida, se vuelven conceptos vacíos. ¿Dónde está la intuición impletable que les corresponde? En un primer momento, el hallazgo de que no hay captación de Dios ni de lo divino en general no conduce a la negación total sino a la Teología negativa: Dios existe, pero no podemos conocerlo. Debemos reconocer que Dios no se nos evidencia y que, por consiguiente, existe un límite en nuestra capacidad de captación. Pero el evidencismo prosigue su avance arrollador. Surge la interrogación: ¿Cómo es posible que sepamos acerca de un ser que nunca se nos da? Si nunca nadie lo ha captado, ¿cómo podemos siquiera decir que existe? ¿No estará ocurriendo que sea un pseudo-objeto completamente inexistente? Pronto, pues, se niega la existencia de Dios. La estructura del mundo se altera profundamente, porque la dimensión trascendente que hasta entonces poseía se esfuma. Quedan solos, frente a frente, el hombre y el universo. Lo divino se ha cortado de golpe, por falta de evidencia. No se dirá ya que la capacidad de captación del hombre tiene un límite y que Dios permanece más allá de ese límite, sino que tal capacidad

sabemos siquiera que existe? ¿Cómo podemos afirmar una cosa que no nos consta y para la cual no tenemos ninguna captación, ninguna evidencia directa, que le sirva de base? ¿No ocurrirá que lo único real sean estas sensaciones que experimentamos y que por un ilegítimo proceso inferencial —ilegítimo porque no hay evidencia, no hay la "impresión" que reclamaba Hume— hayamos inventado una realidad autónoma, de donde estamos haciendo proceder las sensaciones? De este modo, los audaces (y al mismo tiempo serios y resignados) seguidores del principio de evidencia se deciden a eliminar el universo, por falta de evidencia. Sólo queda el hombre y sus sensaciones. Así como el esfumamiento de Dios dejó únicamente su apariencia o, al menos, lo que en la etapa ingenua se creía que era su apariencia (la obra de sus manos), esto es, el universo, así también la negación del mundo deja únicamente su apariencia, o mejor, lo que por un momento se creyó ingenuamente que era "su" apariencia: las sensaciones. El mismo mundo físico, que en el primer momento evidencista, pareció indiscutible frente a la lamentable falta de evidencia de lo divino, resulta en este segundo momento evidencista pasible también de inevidencia. Lo único que se nos da, lo único que es dación, son las sensaciones.

Sin embargo, este desenlace solipsista, que deja literalmente solitario al hombre, sin Dios y sin mundo, ha de ser sometido nuevamente al feroz escudriñamiento evidencista. ¿Por qué adoptar esta actitud negativa y declarar la inexistencia de Dios y del Universo? ¿Nos consta realmente que no existen? ¿Es evidente que fuera de nuestro ser no hay otro ser? ¿Qué captación directa nos muestra la ausencia de ser fuera del nuestro? En un gigantesco esfuerzo de coherencia y de verdadera realización de su principio supremo, el evidencismo se ve obligado a atacar toda posición idealista y solipsista. La situación real, desde el punto de vista

CRISIS DE LA CONCEPCION EVIDENCISTA DEL HOMBRE

Por Walter Peñaloza R.

vivido la misma impresión de ideas multiformes y encontradas acerca del tema del hombre. El estar sumergido en la corriente del momento obliga a notar las incontables ondas, los pequeños rápidos y las variaciones que la componen y dificultan la visión del conjunto. De suerte que nuestra idea del hombre parece destinada a que la capten con claridad sólo los tiempos venideros, del mismo modo como creemos apreciar con mayor nitidez las concepciones que acerca del hombre han tenido nuestros antecesores, por el simple motivo de que tales concepciones ya no nos dominan.

Sin embargo, debe sernos posible adquirir al menos un indicio del camino que vamos recorriendo. En todos los tiempos los hombres han tomado conciencia de sus principales intereses o de sus principales rechazos y si ha habido error en cuanto a la manera de valorarlos, el engaño no ha sido tan grande en cuanto a la descripción de lo querido y de lo no querido. Incluso el simple hecho de que los hombres de pronto se den cuenta de las notas típicas de una época inmediatamente anterior, es ya la señal de que se ha entrado en una nueva concepción del hombre, aunque sea todavía borrosa y enigmática en cuanto a su desarrollo futuro. Cuando el hombre de occidente experimentó la necesidad de denominar a un momento de su historia con el nombre de "Edad Media" o "Edad de las Tinieblas" era porque sentía en sí un nuevo concepto de su ser y de su posición en el mundo. He aquí, pues, una puerta estrecha y humilde por donde podemos acercarnos a nuestro asunto. Y es una puerta efectiva, pues crecientemente pensadores en los campos más diversos vienen sometiendo a análisis los grandes lineamientos de los Tiempos Modernos, como si esta época fuese siendo cada vez menos nuestra y como si nosotros, por nuestra cuenta, fuésemos siendo cada vez más nuestros. Se trata, por otra parte, de una vía alucinante, porque acaso todos esos esfuerzos revelan nuestra separación de la vieja concepción, pero no aciertan, en cambio, a precisar en modo positivo aquello a que aspiramos de manera dominante.

Permitásenos, no obstante, abordar este tratamiento del asunto y preguntémosnos: ¿Qué gran carácter presenta esta época inmediatamente precedente, entre cuyas mallas aunque rotas, aún nos movemos en parte? Por encima de la oposición de las escuelas y las doctrinas, unifi-

es completa y llega hasta donde debe llegar: hasta cubrir todo lo existente: el Universo. Todo lo demás —lo divino— carece de existencia.

En estos momentos, la actitud evidencista está sólidamente conectada con el afán de dominio sobre la naturaleza y con el deseo de saber para lograr ese dominio (la Herrschaftswissen de que habla Scheler). Desde este punto de vista, igualmente, la eliminación de lo divino no produce ninguna preocupación. En la brega con lo natural, con lo que es este mundo, con el universo que nos rodea, la presencia de Dios no es necesaria. La frase de Laplace, "Je n'avais pas besoins de cette hypothèse-la", es a este respecto transparente.

Pero el evidencismo persigue insaciablemente todo rezago de no evidencia. Y, sorprendentemente, lo que queda de no evidente es muchísimo. Para comenzar, este universo en el que parecemos estar contenidos, que creemos dotados de una dinámica autónoma, independiente de nuestra voluntad, que juzgamos ha existido antes que nosotros y que existirá después de nuestra muerte, ¿por qué es que lo consideramos dotado de todas estas características? ¿Nos consta que ha existido antes y que existirá en el futuro? Si lo hubiéramos visto antes de nuestro nacimiento o si pudiéramos verlo después de nuestra muerte obtendríamos la seguridad de que es un ser independiente de nuestro ser. Pero puesto que nuestra captación del universo surge con nuestra existencia y desaparece con el fin de nuestra existencia, nuestra ordinaria convicción de que hay un universo más allá de nosotros entra en crisis: no es imposible que todo ese mundo sea una creación alucinatoria de nuestra propia conciencia. El mundo que nos rodea no tiene evidencia como ser realmente autónomo. Aquí estamos ya en el borde del mismo vértigo que eliminó a Dios. Ahora también, de primera intención, se configura una Física negativa: existe una realidad independiente de nosotros, pero no la podemos conocer tal como es. Sólo nos son accesibles sus apariencias, las sensaciones. Es la división kantiana entre noumeno y fenómeno. Pero el evidencismo no tarda en preguntarse: si nunca nadie ha captado esa realidad independiente, ¿cómo

de la evidencia, es que no podemos afirmar la existencia de seres más allá de nuestro ser, pero tampoco podemos negarlos. Lo único evidente es que nosotros existimos, nuestro ser es indubitablemente real. Cualquier otra existencia, en cambio, puede ser puesta en duda. "A estos razonamientos —escribe Descartes— seguramente no tengo nada que replicar, y solamente me siento constreñido a declarar, al fin, que no hay nada de lo que anteriormente creía ser verdadero, que no sea imposible poner en duda, y esto, no por falta de pensamiento, o por levedad, sino a causa de razones convincentes, maduramente consideradas" (1). Y en otra parte agrega: "Y estas cosas prueban suficientemente que hasta aquí, no ha sido por un juicio cierto y deliberado, sino solamente debido a una suerte de impulso ciego, que he creído en la existencia de cosas diferentes de mí y en que ellas, por los órganos de los sentidos, o cualquier otro medio, colocaban sus ideas o imágenes en mi mente" (2). Pero no exclusivamente fué ciega y carecía de evidencia la creencia en el mundo, sino también es ciega y carece de evidencia la actitud contraria del idealismo. En efecto, cuando, en la primera Meditación, Descartes anuncia que abandonará la posición realista y luego explica que transitoriamente adoptará una posición solipsista, dice que lo hará para perder el hábito de reposar en las asunciones realistas, pues si permaneciera en la actitud de duda, sería más fácil verse arrastrado por el realismo. De esta manera tomará la posición solipsista "hasta que habiendo balanceado mis viejos con mis nuevos prejuicios, mi juicio no se aparte ya más, por mal uso, del camino que conduce a la verdad" (3). Es, pues, prejuicio el realismo y es prejuicio el solipsismo. Y la verdad es la indubitableidad del propio ser y la dubitabilidad de todo lo demás.

Esta actitud de poner entre paréntesis toda existencia que no sea la propia existencia, por razón de la falta de evidencia que acompaña a todo ser (excepto el propio), es la forma final y más perfecta del evidencismo. Sólo la abstención frente a las demás existencias y sólo la descripción del propio ser y de sus contenidos intencionales permite un conocimiento exento de

inevidencias y la formulación de principios absolutamente evidentes. Y es curioso observar que esta forma final de evidencialismo apareció cronológicamente antes que la negación del mundo (por el idealismo), con Descartes y los empiristas. Ciertamente luego se reinstala, y potentemente, con el positivismo y con Husserl.

Debe observarse que aunque la actitud del evidencialismo riguroso ante la trascendencia metafísica (de una realidad independiente de nuestra propia realidad) difiere profundamente de la actitud del idealismo, pues el evidencialismo se abstiene y el idealismo niega, en la hora de actuar constructivamente haciendo descripciones coinciden por completo. Lo único describible es lo que resulta directamente accesible a nuestra experiencia, son las daciones, lo que nos consta, lo evidente. Y en estos momentos en que se ha estado bregando como un "mundo físico" lo único evidente son las sensaciones. Idealistas y evidencialistas rigurosos se reducen a tratar de ellas: los primeros porque niegan toda realidad, excepto la de las sensaciones; los segundos, porque, aunque no niegan ni afirman esa realidad independiente, que queda en suspenso, no pueden, por lo mismo, hablar de ella, pues es inevidente (4), y sólo pueden referirse a lo que se da de modo inflexible, esto es, a las sensaciones. He aquí, pues, una esfera de hechos realmente indiscutibles a los cuales hay que enfrentarse: las sensaciones. Por cierto que a esto se agregan todas las demás cogitaciones, puesto que, en cuanto cogitaciones son absolutamente evidentes, y así lo señaló con toda claridad Descartes.

Descartes funda el evidencialismo riguroso y aséptico y que sólo retiene lo evidente e indubitable y suspende todo juicio ante lo inevidente. Creó así la gigante trampa en que todos los filósofos posteriores se han debatido hasta hoy. Extrañamente él se zafó de esta trampa y restableció la realidad de Dios y de la naturaleza. Para ello tuvo que recurrir a ideas distintas de las sensaciones, ideas originadas y alcanzadas de modo distinto que las sensaciones, tuvo que admitir (¿o inventar?) una vía de conocimiento distinta de la de los sentidos (la inspección de la mente, la razón), tuvo que declarar que las sensaciones son engañosas, oscuras y confusas. He aquí un párrafo típico de este tratamiento: "Sólo queda inquirir cómo he recibido esta idea (de Dios) de Dios mismo: porque yo no la he extraído de los sentidos ni se me presenta inesperadamente, como es usual con las ideas de los objetos sensibles, no es tampoco una pura producción o ficción de mi mente, porque no está en mi poder el eliminarla o tomarla. Consecuentemente sólo queda la alternativa de que es innata" (5). De suerte que, en el conjunto, el evidencialismo riguroso que el propio Descartes estableció queda enteramente anulado.

El empirismo, en este sentido, es la continuación del evidencialismo riguroso de Descartes. Los empiristas son más cartesianos que Descartes. Se sorprenden de que se pueda sostener que hay claridad en ideas tales como Dios, permanencia, substancia, causa. ¿Acaso lo único accesible no son las sensaciones? ¿Por qué, pues, llamarlas oscuras y confusas? Por el contrario, son lo único indubitable, lo único claro y distinto, lo único que se da. En cambio, la permanencia, la substancia, la causalidad, el mundo físico mismo en cuanto realidad independiente de nuestra conciencia, Dios, todas estas cosas no se me dan. Descartes puede decir que la inspección de la mente me las descubre. Pero tal vía es ella misma discutible. En verdad son inferencias, ideas sin respaldo en la experiencia, no hay "impresiones" que les correspondan. Ellas son realmente las oscuras y confusas. Con esto, el empirismo lleva a más plena y coherente realización el gran principio evidencialista sentado por Descartes. Si hay que dudar y no hablar de lo no evidente, entonces tenemos que poner a un lado todas estas ideas sin apoyo en las daciones. "La razón me ordena suspender todo juicio (acerca de todo lo que no sea la propia conciencia)", había dicho Descartes. Y esto lo cumple rigurosamente el empirismo. Veamos lo que dice Hume: "En cuanto a las impresiones que surgen de los sentidos, su última causa es, en mi opinión, perfectamente inexplicable por la razón humana, y será siempre imposible decir con certeza si proceden directamente del objeto o si son producidas por el poder creativo de la mente, o si derivan del Autor de nuestro ser" (6). Aquí está nitidamente puesta en práctica la abstención que propicia el evidencialismo riguroso. Toda actitud realista al estilo de un Galileo; toda actitud idealista extrema; todo idealismo, al estilo de Berkeley (que deja a Dios); todo esto queda en suspenso. Demos la espalda a estos asuntos. Tratemos exclusivamente de las daciones, o sea, de las sensaciones.

El positivismo, más tarde, reasume esta posición rigurosa. Sólo los hechos, esto es, las sensaciones. Objeto no es más que la suma de sensaciones. Cualquier otra noción de objeto

que considere algo distinto de las sensaciones, y, por tanto, algo no evidente, es una noción metafísica. Pero la metafísica en ninguna forma tiene sentido, justamente por referirse a lo inevidente. Ciencia es sinónimo de evidencia; por consiguiente, no puede contener nada metafísico. La fenomenología, finalmente, viene a completar este imponente esquema de austeridad. El sentido profundo evidencialista no se altera. Sólo se llenan los vacíos que, prejuiciosamente, y con violación del principio de evidencia, el empirismo y el positivismo habían dejado: por ejemplo el silencio y la negación en torno a las daciones eidéticas, el silencio y la negación en torno a la intimidad e indubitabilidad de las propias vivencias. "El empirismo naturalista surge —escribe Husserl—, como debemos reconocer, de los motivos más dignos de alabanza. Es un radicalismo intelectualmente práctico, que en oposición a todos los ídolos, a los poderes de la tradición y de la superstición, a los prejuicios crudos y refinados de todas clases, busca establecer el derecho de la autónoma Razón a ser la única autoridad en materias que conciernen a la verdad. Ahora bien, formular juicios científicos o racionales acerca de hechos, quiere decir ser guiados por los hechos mismos, abandonar palabras y opiniones para regresar a los hechos, cuestionarlos en su dación de sí mismo poniendo de lado todas las preconcepciones ajenas a su naturaleza... Pero el defecto fundamental del argumento empirista reside en esto: que el requerimiento básico de retorno a los "hechos mismos" es identificado o confundido con el requerimiento de que todo conocimiento debe ser fundado en la experiencia (sensorial)... La genuina ciencia, y la genuina ausencia de prejuicio que la caracteriza, demanda como fundamento de toda prueba juicios que como tales son inmediatamente válidos, obteniendo su validez directamente de la intuición dadora primordial... La captación inmediata, no meramente la captación sensorial de la experiencia, sino la captación en general, como la conciencia dadora primordial de cualquier clase, es la última fuente de justificación para toda enunciación racional" (7). Pero la fenomenología no sólo reconoce al lado de las daciones sensoriales las daciones eidéticas, sino que redescubre y subraya esa esfera de absoluta evidencia que es la conciencia. Ciertamente hay que diferenciar entre la conciencia fáctica que se nos aparece como un ser entre los muchos otros seres que hay en el mundo (y esto por una asunción inevidente e improbable, a saber, la existencia de una realidad independiente de nuestra conciencia), y la conciencia trascendental, en cuyo entramado el mundo y todas las cosas se constituyen como términos intencionales. Sólo ésta es evidente e indiscutible.

Esta forma final y perfecta de evidencialismo (que es, por otra parte, la forma inicial en que la planteó Descartes) tiene el aire de haberlo restablecido todo. El mundo queda ante nosotros y es posible describirlo en cierto sentido. También podemos describir a Dios. E igualmente cualquier otra entidad fantástica y metafísica. Pero no debemos olvidar que se ha restablecido todo, sí, pero no como realidad sino como cogitatum. En el fondo, seguimos ontológicamente solitarios, con la certeza de nuestro propio ser y de nuestros términos intencionales y nada más. Dios y el universo son meramente nuestros cogitata. Carecen de consistencia ontológica, aunque no se niega que pudieran tenerla. Mejor dicho, su consistencia ontológica o supuesta consistencia ontológica está fuera de acción (gracias a lo epojé) (Cf. S.S. 31 a 33, Husserl, Ideas).

De la triple estructura del mundo: hombre, universo y Dios, las exigencias evidencialistas han eliminado al universo y a Dios. Es verdad que en el evidencialismo riguroso y coherente la eliminación no tiene la forma de una negación sino la de una simple suspensión de juicio acerca de lo que no nos consta, y que, precisamente porque no nos consta, puede existir y puede no existir. Pero desde el punto de vista de las cosas que afirmativamente pueden decirse sólo existe como ser real la conciencia del hombre y sus cogitata. Estuvo acertado Comte al indicar las tres etapas vividas por el hombre de occidente (por el hombre lleno de anhelos evidencialistas): primero se había abandonado lo teológico; pero quedó el mundo que nos rodea y todas las asunciones metafísicas respecto de dicho mundo quedaron también (permanencia, substancia, causalidad, uniformidad); entonces, en segundo término, hubo que abandonar lo metafísico; y sólo restó el mundo como masa sensorial, el mundo como puro cogitatum. Esto es lo positivo. Porque lo positivo es lo evidente. Y lo evidente es nuestra conciencia con sus contenidos.

He aquí, pues, el último resultado del evidencialismo: la soledad ontológica del ser del hombre. Nuestra desconexión de toda trascendencia por lo mismo que es inevidente.

En estas circunstancias, un último e inesperado reducto de defensa ha venido turbando la

maciza neutralidad del evidencialismo riguroso: la ciencia. Esta y el evidencialismo estuvieron estrechamente aliados cuando hubo que socavar la concepción teológica. Entonces se proclamaba la evidencia del universo que nos rodea, por contraposición a la inevidencia de lo sobrenatural. Aniquilado este ingrediente o, desde el punto de vista evidencialista, este pseudo-ingrediente del mundo, los hombres de mentalidad científica reposaron tranquilamente en la seguridad del universo circundante. Pero el evidencialismo no aplacó sus exigencias, siguió su marcha, y tuvo que volverse contra la asunción natural y espontánea, pero dogmática, de los hombres de ciencia acerca de la supuesta existencia de una realidad independiente de la conciencia. Y así el evidencialismo avanzó hasta aniquilar este segundo pseudo-ingrediente del mundo: una realidad física independiente con substancia, permanencia, causalidad, etc. Mas si todo esto no son "hechos" sino puras ideas sin validez objetiva, la ciencia, que descansaba en tales ideas, se derrumba o entra, al menos, en crisis. Tal la consecuencia escéptica de Hume.

Estos sucesos son de inmensa importancia. La más elemental formulación de la ciencia, aún si se excluyen las ideas de substancia, causalidad, existencia y otras, requiere por lo menos la asunción de uniformidad. Este es el contenido de la famosa Regla III de Newton: "Las cualidades de los cuerpos que no admiten intensificación ni remisión por grados y que se encuentra que pertenecen a todos los cuerpos dentro del alcance de nuestros experimentos debe estimarse que son cualidades universales de todos los cuerpos en general" (8). Ahora bien, la uniformidad (y lo mismo cabe decir de las otras ideas) es enteramente metaconstatable: no hay evidencia de que el universo circundante sea uniforme ni siquiera hay evidencia que tal universo exista, y aún si lo reducimos a pura masa de sensaciones tampoco hay evidencia de que en esa masa de sensaciones (en las cuales se incluyen las futuras) exista uniformidad, y ni siquiera tampoco hay evidencia de que habrá sensaciones futuras (con lo cual la posibilidad misma de uniformidad desaparece). La uniformidad es, por tanto, una asunción inevidente. Si somos evidencialistas no podemos sino seguir un camino: abstenernos de hablar de uniformidad y de basar nuestros principios en la uniformidad. Pero la realización estricta de este programa evidencialista desemboca en este resultado: la destrucción de la ciencia. Al poner de lado la uniformidad, todas las proporciones tienen que volverse proposiciones relativas a lo que ocurre hic et nunc. Y esto es, pues, justamente la destrucción de la ciencia, uno de cuyos rasgos esenciales parece ser el trascender lo que pasa hic et nunc. Pero el evidencialismo nos arranca bruscamente de esta posición y en nombre de la evidencia nos construye a describir nuestras experiencias realmente vividas aquí y ahora. Esto fué lo que tan agudamente afectó a Kant. "Podré decir —escribe— cuando tengo en mis manos o llevo en ellas un cuerpo, «siento una impresión de pesantéz», pero no me será posible decir: «el cuerpo, él, es pesado», porque esto equivale a decir que estas representaciones están unidas en el objeto, esto es, independientemente de la condición del sujeto, y que no son representaciones que simplemente aparecen unidas en mi percepción, no importa cuán frecuentemente el acto perceptivo pueda repetirse" (9).

Muchas son las personas, especialmente entre los hombres de ciencia, que no se han percatado de este "viraje" del evidencialismo (viraje desde el punto de vista de la ciencia, pero desarrollo inexorable desde el punto de vista del evidencialismo). Y siguen ingenuamente creyendo que el evidencialismo es consubstancial con la ciencia y que los mejores puntos de apoyo para la ciencia se encuentran, por ejemplo, en el empirismo y el positivismo. Todavía en los albores de este siglo un Berthelot escribe indignado contra la metafísica teológica y canta la rigurosa evidencia de las leyes científicas y de los principios de causalidad y uniformidad de la naturaleza, sin haberse dado cuenta, al parecer, que hace ya mucho tiempo que Hume, Kant y Comte se han ocupado de estos asuntos.— Otros hombres de ciencia, por su parte, se entregan con armas y bagajes al evidencialismo, sin notar quizás la gravedad que este paso tiene para la ciencia. Aparentemente su razonamiento es: "La ciencia para ser ciencia debe ser rigurosamente evidente: lo inevidente debe ser desechado; ahora bien, el empirismo y el positivismo proclaman justamente la lucha contra lo inevidente; por lo tanto es incontrastable que la ciencia hallará su mejor base en la doctrina del empirismo y positivismo". No observan que la ciencia, a los ojos implacables del análisis evidencialista, está plagada de inevidencias y dogmatismos.— Otros, finalmente —los menos— se han dado cuenta del problema y sin abandonar la posición evidencialista, que se les aparece como indiscutible, tratan de explicar de alguna mane-

La invitación que he formulado repetidamente a los alumnos de secundaria para que escriban un diario, tiene un sólido fundamento. Como se sabe, durante la adolescencia los conflictos íntimos alcanzan, a veces, una tonalidad angustiosa. El ser que los vive y los sufre se encuentra solo en la mayor parte de los casos. No es que deje de alternar con los demás para aislarse físicamente, sino que, habiendo dirigido la mirada hacia dentro y reconociéndose como uno entre todos, tiene ya, en sí mismo, la lucha entre fuerzas dispares, el vaivén de encontradas corrientes, el desequilibrio entre lo propio y lo ajeno, la incompatibilidad entre el anhelo y el medio circundante, la aparición en la superficie de aquello que antes permanecía en el mundo subterráneo, la primera decepción, el fracaso inicial, la muerte de una esperanza; pero nada de esto es compartido con los demás, y el ser humano, débil e inseguro, queda reducido a sus propios medios.

El padre extrema la severidad o no le concede importancia a estos problemas, o permanece espiritualmente alejado del hijo por uno u otro motivo; el profesor se dedica a desarrollar el programa; el amigo se burla de estas cosas, por más que él las sufra, a veces porque ellas son así, como para sentir las y no revelarlas. ¿Qué hacer, entonces? Pues no hay más que un camino: escribir un diario. Las incidencias menudas que se juzgan grandes, los contratiempos pasajeros a los que se otorgan caracteres de tragedia; el revés humillante, el desengaño amoroso, el temor de males futuros, el desaliento ante lo gigantesco, el asco ante lo repugnante; todo eso que alza dentro de la carne su oleaje amenazador y que sacude al ser íntegro, sólo puede calmarse mediante la confidencia y encontrar un cauce en la expresión oral o escrita. Referir las cosas es descubrirlas: extraerlas de su antro, para que se muestren a la luz del sol, perdida ya gran parte de su fuerza demoníaca que les viene de las sombras. Y es dominarlas también, domesticarlas, diríamos, con una palabra más gráfica, por el simple hecho de someterlas al examen de la razón, a la luz de la conciencia, a la pulida forma del lenguaje. Pero hay algo más: narrar la propia experiencia es revivirla en condiciones tales que el sujeto es, ya, menos actor y más espectador; el crítico puede asomar en algún momento y, en todo caso, la actitud estática —siquiera en lo físico— tiene que ejercer influencia sobre la dinámica del hecho que se evoca, moderándola y examinándola. Aquella presión interior encuentra una válvula de escape; las inquietudes disminuyen, la agitación decrece.

En buena cuenta, el que confía sus cuitas al papel ha encontrado un confidente. Esto ya es mucho, pero será preciso agregar que el diario es un amigo de fidelidad y paciencia infinitas, que escucha en absoluto silencio y mantiene en su totalidad aquello que se le confió, sin agregar ni quitar una palabra y sin romper el secreto por ningún motivo. Poco a poco va adquiriendo mayor personalidad, y, si era insignificante al principio, después de algunos años se torna respetabilísimo. A este amigo ejemplar no hay que ocultarle nada. Al contrario, él está a la espera de todo lo que no se puede anunciar en público ni referir siquiera a un pariente íntimo.

Las penas disminuyen y las alegrías aumentan, cuando se comparten. Es verdad que narrar lamentables sucesos de los que fuimos actores, con el peor papel a nuestro cargo, es revivirlos y, por tanto, duplicar el sufrimiento, pero una cosa es verse obligado a hacerlo ante gentes inquisitivas y superficiales, o imbuídas de una superioridad humillante, o inclinada a compadecer, que es,

también, a veces, una forma de humillación; y otra muy distinta, la de recurrir al relato porque de otro modo estallaríamos, y dar, así, libre curso a nuestros sentimientos en el inalterable silencio y la apacible soledad de lo íntimo.

Esta última afirmación nos lleva a encontrar un mérito más en la importante labor de escribir un diario y es la hondura, tanto porque el examen de nuestra conducta no puede realizarse sin pasar de la epidermis y llegar a la intención, cuanto porque, en rigor, no hay profundidad sin soledad. Seguramente no es frívolo el que escribe un diario —salvo el caso de la muchacha que anota lo que la halaga, para interrumpir su escondida labor, cuando la realidad se manifiesta por sí misma y ya no a través de artificios y deformaciones temporales.

El hecho de recurrir al aislamiento, no para entregarse al monólogo interior, que corre por tierras del subconsciente, ni al diálogo consigo mismo, que salta, a veces, a la

EL DIARIO

(Capítulo de *Vida en las Aulas*, próximo a publicarse)

Por Emilio Barrantes

luz de una mente inquieta y atenta, sino, más bien, a la **confidencia**, es ya, de por sí, bastante significativo. Esta palabra sugiere una actitud de reposo, un sentimiento de confianza y, por supuesto, una vinculación efectiva entre los que comparten el secreto, pero puede ser, además, en muchos casos, el signo de un anhelo de interiorización. Porque no se trata sólo de narrar sucesos sino de revelar estados de conciencia y de penetrar en capas más profundas del propio ser.

En lo que concierne a la expresión, es muy benéfico el hecho de obedecer a una necesidad íntima y de escribir para sí mismo, lo que favorece la espontaneidad y la sencillez. Se evitan, así, o, por lo menos, se atenúan, la imitación de lo ajeno, las frases efectistas, los términos rimbombantes, el alíño indebido, el artificio, en fin, que son propios de toda mala literatura. Stendhal se entretenía en dejar que el relato fluyese naturalmente, al volar de la pluma —un ejer-

cicio de naturalidad—, así como se dedicaba a leer el Código de Napoleón —una lección de sencillez.

Para quienes aspiran a ser escritores, no creo que pueda haber mejor preparación que ésta, por las razones ya anotadas. Es verdad que el auténtico creador despunta, de todos modos, por la sola fuerza de lo que lleva dentro, pero tiene que ejercitarse, adquirir la flexibilidad necesaria, penetrar en los secretos del oficio. El que no posee cualidades sobresalientes de este orden, recibirá un beneficio mayor en la práctica de escribir y podrá nacerlo con facilidad en lo sucesivo —todo lo discretamente que se quiera— por la temprana costumbre de traducir en palabras las propias impresiones. El arte se debe a aptitudes innatas pero la artesanía reposa, fundamentalmente, en la técnica.

Si el diario es excelente como regulador psicológico, no lo es menos como freno moral. No todos tienen el valor de enfrentarse a sí mismos, de rendir cuentas al juez incorruptible que llevan dentro, de señalar en la acción, necesariamente impura, el grano de oro y el montón de escoria. El simple hecho de buscar la soledad, siquiera por un instante, para realizar un examen de conciencia, es ya muy eficaz. Nadie conoce mejor que nosotros mismos la causa de aquello que manifestamos ante los otros con una conveniente vestidura. Pudo agradar tal frase, vencer aquel esfuerzo, convenir esta transacción, pero ¿cuál es su valor moral?

Por otra parte, una cosa es actuar, de modo que los hechos fuguen con el tiempo, sin dejar casi ninguna huella, y otra muy distinta aprehenderlos y fijarlos para siempre, de modo que nuestra vida se desarrolle, ostensiblemente, como una línea continua, conforme a un plan y sujeta a examen y rectificaciones constantes.

Tolstoy extremó su severidad consigo mismo. He aquí la crítica despiadada de sus actos de un día: "Desde las doce hasta las dos, he hablado con Bigishef con demasiada vanidad y engañándome a mí mismo. Desde las dos hasta las cuatro, he hecho gimnasia con poca perseverancia y falta de paciencia. Desde las cuatro hasta las seis he comido y he hecho algunas compras inútiles. No he escrito: Pereza... He hablado poco: Cobardía. Me he portado mal: Cobardía, Vanidad, Precipitación, Debilidad, Pereza".

No es preciso, seguramente, acentuar mucho la nota, y nadie quiere una especie de ascetismo que convierta al deber, de un medio en un fin. Amamos la moral porque embellece y dignifica la vida, porque la salvaguarda y la eleva. Si no desempeñara este papel, carecería de sentido.

DESDE 1863

PILSEN CALLAO

LA MEJOR

EL NOCTURNO WILLIAM

El interés que en nuestros días despierta este novelista norteamericano es el mismo que, años y decenas de años atrás, mantuvieron Kafka, Proust, Gide, Joyce y Huxley. Siempre es no sólo un adalid que concita una época de deslinde en busca de nuevas ideologías, sino un literato que a veces renueva y otras crea singulares formas de expresión, estilos y variedades narrativas que sitúan la novela como género experimental por excelencia, el que ha hecho girar en torno de sí a lectores y a críticos, a imitadores y a panegiristas. Faulkner, escribiendo en la media oscuridad de la ignorancia pública, primero, luego desbordando los Estados Unidos hasta llegar a otras lenguas, ha sido fiel a esta vocación de creador y renovador de la estilística, a par que ha sustentado una cautivante prédica de valores vitales habidos en el fondo de una atmósfera gárrula e intensa, barroca, alucinada y temerosa.

La vida suya —que se acerca a los 55 años, pues nació el 25 de Setiembre de 1897, en New Albany, Mississippi—, consagrada, como él dice, “a una obra en la agonía y la fatiga del espíritu humano, no en busca de gloria y menos de provecho, sino creando con los materiales humanos algo que antes no existía”, sea por connatural intimismo o por minuciosa observación, busca en la literatura no olvidar jamás “el corazón humano en conflicto consigo mismo, único hecho que puede originar una obra digna por ser lo único de que se puede escribir y que merece la agonía y la fatiga” (1). He aquí el pensamiento capital de este lejano miembro de la que Gertrude Stein llamara “generación perdida”, y que, merced a una irrevocable dedicación a las letras, ha logrado situarse muy por encima de otros novelistas de su misma generación, como John Dos Passos, Thomas Wolfe, James T. Farrell y Ernest Hemingway, y que hasta hoy recibe, como más sintético adjetivo, el de turbulento novelista neo-romántico, quizá porque al renunciar en mucho a los estilos convencionales (“actuales”, diré mejor) no ha podido evadirse de nuestra época, a la cual Weidlé juzga como “carente de estilo” y en la que lo romántico es la conciencia de la pérdida de aquél y del valor de lo que se ha perdido. Y si, en efecto, creyéramos lo que Weidlé señala como carácter romántico, aquel “sentimiento de la desnudez, del abandono y de la soledad desesperada del alma creadora”, “aquella soledad orgullosa y resignada”, Faulkner estaría bien juzgado, y si fuéramos a suponer que el romanticismo es el fin de un estilo, así como la conciencia de la necesidad vital de éste (2), diríamos que Faulkner ha ido a buscarlo en gran parte de la novelística del siglo XIX, para, en fin, permanecer en un instante en que se le reconoce dueño de una inconfundible técnica, al igual que Balzac o Dostoievski, Proust, Joyce o el mismo Kafka.

EL “TONO” DE SU TRAGEDIA

Puede afirmarse, en líneas generales, que sus novelas están amasadas en un estilo nebuloso, fragmentario, empezando y recortando relatos y sub-relatos a cada paso, ya que el autor oficia de demiurgo y es él quien matiza narraciones con cuadros descriptivos y diálogos *sui generis* —en los que no es dable sorprender el brote de los parlamentos ni la lógica dicta las reacciones—, para quedarse en una eterna tonalidad claroscuro que envuelve ideas menos que “sensacio-

nes”, e incidiendo, además, en una turbia, densa, aovillada y mórbida descripción de una lerda conciencia que se escandila ante lo más detallado, ante el pormenor, como si el autor buscara en el fondo mismo de la vida rutinaria, del tiempo y del espacio cotidianos, de la condición humana, en suma, un reino desconocido para todos, donde la conciencia, los actos, el lenguaje y el mismo ambiente ganaran tal somnolencia, que, sólo más tarde, va a resolverse en lampos de desusada luminosidad o de bestial locura.

Faulkner no llega hasta el ámbito de la lógica o de la razón presidiendo las acciones, ni tampoco a la pintura de una descomunal tragedia de seres que hayan perdido su condición humana. Por un lado, intensiva el primitivismo, y, por otro, atempera la tragedia. Con esta doble actitud resulta la suya una novelística donde lo primitivo se manifiesta con persistencia inacabable: los sentidos han vuelto a comunicarse con la tierra y con el aire, y entre los hombres hay una íntima trabazón que a veces no precisa de diálogo, a pesar de que —y en esto Faulkner presume de observador puramente objetivo, ni ateo ni romántico— no se funda en el amor, sino en un lazo neutral y quizá sí, a ratos, compuesto de odio. Lo primitivo señorea de un modo que puede suponerse únicamente psicológico, pero que, al fin, el autor quiere sustentar con visos de objetivo. Tal vez por ello la “catarsis” sólo es expuesta en contadas veces, deleitándose más bien con prolongar una latencia trágica, como si la fruta de la desgracia no acabara jamás de madurar; y quizá si dando a entender, además, que la tragedia viene de la neutralidad cotidiana, de la estéril y a-sentimental vida humana, para después, súbitamente, cerrar el cuadro pintando que tales fuerzas se han desbocado demasiado, más de lo que debían hacerlo si obedecieran al principio de causalidad, y finalizando con la descripción de una serie de detalles rutinarios dentro de la tragedia extra-ordinaria, a fin de atemperárnosla y volvernos a la sempiterna vida de ayer. He aquí un *agua fuerte* que ha sido, de este modo, sospechado primero, luego señalado y por fin disuelto.

O sea, pues, que Faulkner crea en función de una tragedia que, si bien se insinúa desde los primeros instantes, desaparece innumerables veces al ser reemplazada por una narración neutra de una vida neutra, con lo cual demuestra su modernidad y el modo siglo XX de la llamada “tragedia objetiva” (3). Ocupa incluso muchas páginas —como en *The Bear*, en el capítulo “Spotted Horses” de *The Hamlet*, en cuentos como *Was, Courtship*— a fin de olvidarse inexplicablemente de la tragedia y describir escenas por demás cómicas. Sin embargo, es demasiado impaciente (sus cambios de escenario y de “foco” narrativo son violentos, y, de igual modo, cambia súbitamente de tiempos y de personajes), y su vida demasiado caudalosa, para quedarse allí: parece, a ratos, como si quisiera revivir lo sublime de la tragedia griega y se entregara a un frenesí inenarrable del hombre en desgracia, como en aquellos deslumbradores capítulos de la vida de Ike Snopes, el idiota persiguiendo a una vaca, y de Mink Snopes, el asesino en fuga (4). Por todo esto, en suma, antes de señalar el “género” que practica, antes de afirmar si es un cuentista o un novelista, antes de precisar la estructura y la historia de su estilo, debe penetrarse en su manera de crear, en este “tono” que do-

Por C. E. ZAVALETA

mina a sus personajes y que condiciona la clase del género y las cualidades del estilo. Faulkner siempre crea dentro de un ámbito, de una concepción: protagonista, género y estilo nacen simultáneos.

TRAGEDIA ENFRENADA

Veamos cuál y cómo es este ámbito, y qué dirección en él es dominante. Leyendo en orden, primero las descripciones escuetas, matizadas de brotes de poético lirismo en *Sartoris* (1929), luego las áridas, semi-raciales y telegráficas reproducciones de Benjamín en *El Sonido y la Furia* (1929), uno puede suponer que Faulkner se ha decidido casi a describir el mundo sin su intervención, sin sumarle incluso los eternos edjetivos del artista. Este último libro está relatado con el lenguaje y las ideas de un niño, con los sentidos exactos de quien no sabe aún valerse de ellos: la vista no ayuda al olfato, el oído a la voz, el cuerpo no se guía por el pensamiento. Pero la tragedia está oculta, pues el niño tiene más de treinta años, es anormal y es producto de la degeneración de sus muchos ascendientes Compson. El tono lento, frío y confuso de Benjamín deja escapar de cuando en cuando su condición de adolorido, mas no porque él lo diga sino porque el juicio de un lector racional y humano es ése. Nunca más Faulkner ha tratado de ser tan objetivo como aquí. En *Mientras yo Agonizo* (1930) repite su deseo de no inmiscuirse en el mundo y compone su novela de monólogos igualmente ásperos, duros y huérfanos de toda clase de lamentos y algazaras. Él cree no intervenir, esto es, no quiere hacerlo; pero aquí, más que en la fotográfica conducta de Benjamín, los hombres y mujeres que se esfuerzan por cumplir la voluntad de una muerta y de transportar su cadáver hasta donde ella dijo que quería ser sepultada, viven en el tono varonilmente trágico de un mundo agreste que no consigue horrorizar a ningún personaje, se oponga como se oponga a sus deseos. La tragedia sigue siendo “para el lector”, no “de los personajes”, impasibles como son éstos por naturaleza, valientes y dueños de un estoicismo a toda prueba. Faulkner se exhibe apenas como sujeto que enfrena la tragedia, que no la desboca ni despeña, juzgándola, más bien, como la misma rutina humana. Él ha disuelto casi por completo el conflicto y únicamente el aroma de todo el producto, los hilvanos, le comunican a la obra una sensación de amargura, si bien calmada e impotente de abatir al personaje. En el futuro Faulkner ya no perderá nunca esta su condición de enfrenador de la corriente trágica.

Pero ¿no es justamente esta *lejanía* del conflicto, del tema, no es este tono surgido de suponer, sospechar y vivir a expensas de la tragedia, el descubrimiento primordial del novelista? Recuérdese que Ortega y Gasset definió la novela como “género moroso”, plagado de nuevos ángulos, de facetas que deben narrarse y describirse a cada paso, a fin de alejarnos siempre más del mero conflicto. La virtud del novelista es saber detenerse. Faulkner, rechazando la tragedia, no la olvida nunca: la supone, aspira su hábito y sólo vive a su vera. En *Mientras yo*

FAULKNER

Agonizo, por ejemplo, aunque cada monólogo describa algo personal y diferente, la atmósfera general no es nunca abandonada; en *Santuario* (1931) la absurdidad y pesadez prenden muy bien en el lector, pues aquel regusto brumoso le ayudará a comprender incluso lo no narrado; y en *Luz de Agosto* (1932) las sucesivas descripciones y narraciones, los juicios personales y poéticos del autor, los diálogos tan equívocos, el ritmo tan denso, moroso y agobiante, **detiene** al novelista y le hace durar a través de su obra.

Esta conducta va a proseguir en sus novelas posteriores. Aquel enorme y de veras intrincado monólogo de Quentin Compson III —tío, a su vez, de su sobrina Quentin (5)—, que sólo tiene por finalidad la exposición de circunstancias rutinarias que jalonan una vida entera y que, sin embargo, junto con mostrarse riquísimas en detalles psicológicos, demoran extraordinariamente la eclosión de las fuerzas dramáticas, se repite durante todos sus cuentos y novelas. ¿Cómo? Por ejemplo, ya sea creando **personajes impasibles** cuyos prototipos son Popeye en *Santuario*, Flem Snopes y Eula Varner en *El Villorrio* (1940), Lena y Miss Burden en *Luz de Agosto*, los dos convictos que no se sorprenden jamás ante el desborde del Mississippi y la extraña pareja de Carlota y Wilbourne en *Palmeras Salvajes*, esto es, personajes que jamás pierden la ecuanimidad ni piensan exasperarse ante el dolor, la miseria o la injusticia; o ya sea **recortando los relatos subsidiarios** cuando parece que ellos van a conducir a instantes emotivos y “finales”, o bien, iniciando o intercalando otros relatos más tranquilos y pausados —cuyos ejemplos vemos en los instantes cruciales de la vida de Joe Christmas, donde, en lugar de seguir el desarrollo de un crescendo cada vez más brillante, renuncia y se echa a escribir nuevos relatos desde el comienzo, hasta hacer olvidar al que pareció su héroe, o también en sus primeros cuentos reunidos en *Estos Trece* (1931) (6), todos ellos formados por cuadros pequeños en que hay un punto final y el cierre de un capítulo en el preciso instante en que el lector aguardaba una mayor intensidad.

ETERNA NARRACION

Todo Faulkner está penetrado de esta técnica, de esta su “morosidad” clásica. **Absalón, Absalón!** (1936), con su experimento de introducir un relato dentro de otro, un narrador dentro del que escucha, de superponer los tiempos y de oscurecer a toda costa el argumento, alcanza plenamente su objetivo. Carlota y Wilbourne, en *Palmeras Salvajes* (1939), prolongan a cada instante algo concreto en sus relaciones: siervos son de lo nebuloso, de la magia, del sueño y de la irracionalidad. Sus libros de cuentos son idénticos. Lo que importa en cada uno es que se describan los cien mil detalles que conforman la “atmósfera”. ¿Cómo saber, con una sola lectura, cuál es **antes** o **después** en aquel confuso relato *Pennsylvania Station*, o cuál es la trama de *The Bear?* (V. *Go down, Moses*, 1942). En *Collected Stories of William Faulkner* (1950), libro que tiene la imperdonable desventaja de no traer la fecha en que cada uno fué escrito, pueden leerse todos los cuentos del autor, desde 1931 hasta 1948; pues bien, todos ellos tienden a la narración interminable, minuciosa y puntillista, con minuciosidad y puntillismo que agobian cientos de veces. Sus

novelas, *The Unvanquished* (1938), *Intruso en el Polvo* (1948) y *Gambito de Caballo* (1949) ¿qué són sino intentos de una prosa por no agotarse nunca, por cogerse como sea de cualquier pretexto con tal de sobrevivir? Sobre todo, *Intruso en el Polvo* es su más grande empeño —que cansa por su frecuentísima monotonía— de convertir la prosa, la narración, en interminable y gárrula de por sí. El novelista, pues, con tanto amar la narración y su entronizamiento, cae devoto de la morosidad, vale decir, de su propio mal que al comienzo fué virtud.

Tomado así el conflicto, casi exclusivamente a través de la narración, se resuelve tan sólo por salidas absurdas, violentas o de abierta locura, concediendo a la tragedia un poder maligno, que, si bien parece no afectar, embriaga hasta conducir a los hombres a la matanza, a los incendios, al odio o a la mengua de los sentimientos humanos. La tragedia se resuelve por una conducta de alucinado, de enloquecido. Faulkner prefiere lo frenético y lo bestialmente irracional antes que las formas lógicas: quizás si éste sea su tributo al neo-primitivismo de la sociedad del siglo XX. Pero, con todo, la solución únicamente importa contadas veces, pues en muchas novelas y relatos existe apenas una inagotable referencia a los dragones escondidos y subterráneos. Él ha disuelto la tragedia habitual; la ha humanizado y ha hecho que los hombres convivan diariamente con ella, incluso cuando utilizan cualesquiera de sus sentidos en cualesquiera de sus percepciones. En general, su desarrollo dramático no conduce a un acontecimiento primordial, como en la tragedia conocida, sino que un **aura trágica recorre** toda su obra como si no hubiera un solo hecho desencadenante, ni digno de serlo: la tragedia es eterna y etérea, y pende **inacabable** sobre nuestras cabezas. Con esto ha renunciado a los moldes clásicos para llegar a la concepción de la infinitud, tan propia de nuestro tiempo. Eternamente flotaré la tragedia, que ha de existir antes, durante y después de los **hechos**, que, al parecer, podrían ser los únicos momentos trágicos, y eternamente el autor revelará aquella atmósfera, sin iluminarla nunca ni agotarla jamás.

EL RITMO

Obvio es que podemos deducir el ritmo de toda esta predilección. Lentitud es morosidad, y, en efecto, Faulkner es lento; pero no es uniforme en su ritmo. A ratos se explaya con paso tortuoso e inagotable, pero luego, irracional, impaciente, devoto de la violencia y de la grandiosidad como es, trueca el ritmo en otro febriciente, apasionado, encendido por magnífico, nocturno y confuso, pleno como está de relumbrones poéticos. La correlación entre ambos ritmos no es lógica sino desde el punto de vista estético; diríase, por esto, que es artísticamente necesario aprovecharse de ellos y conjugarlos arbitrariamente. Sin embargo, su poder de sugestión reposa precisamente en que, tras alejar de sí a la tragedia, se acerca a ella **demasiado**, explotándola frenético y volviendo, por fin, a reempezar el **tempo lento**, que, en verdad, es el que dura más en toda su obra. Herschel Brickell, amigo de Faulkner, avisado crítico y miembro del jurado que anualmente discierne el Premio O. Henry para los mejores cuentistas de los Estados Unidos, explica este ritmo en sus novelas por la herencia que han dejado los in-



FAULKNER

dios en la mentalidad de los artistas del Sur. Tan penetrante juicio merece seguimiento.

EL ESTILO

Todo esto en cuanto a la concepción dramática. Respecto de la naturaleza de aquella narración que ha de solazarse dentro de la tragedia, es fácil señalarla. Será un estilo que emplee las palabras como instrumentos que traduzcan —infructuosamente, por la estructura misma de la concepción dramática, que es eterna e inagotable— las relaciones de los hombres con un fondo primitivo, cósmico, nocturno y amargo, o bien, las relaciones de los personajes entre sí —convertidos igualmente en nocturnos y en amargos. El diálogo, entonces, no comunicará a dos personas, sino que en él cada una describirá la parte de aquel cosmos que encierra en su pecho. El autor mismo, antes que describir a sus protagonistas de modo directo, lo hará **indirectamente**, introduciéndose en el “hilo de la meditación del personaje”, como dice Guillermo Díaz Paja (7). Los abandonará a sus monólogos o a sus diálogos, descorriendo la materia nocturna que los forma, y no se les acercará jamás ni se ha de comportar como el que conoce la vida de sus criaturas. Ilustrar este aserto es de más sencillo. Guía a sus personajes desde una suerte de **desconocimiento**, que, ahora lo sabemos, es obra de un dramatismo postulativo y suyo. En su cuento *Humo* (V. *Gambito de Caballo*) —y estas páginas son tomadas entre muchas— utiliza repetidas veces los términos “tal vez”, “quizá”, “es discutible que hiciera esto”, “nadie (o sea, ni el novelista) sabía de dónde había llegado”, “el pueblo de Jefferson dijo que él era culpable de la muerte de su mujer, y todos le creímos”, “existen diversas opiniones sobre cómo sucedió el caso”, etc., para introducir no sólo la probabilidad en el relato, sino desplegando un método de no acercarse jamás a la verdad, y discutiendo, por vez primera de modo insistente en la literatura contemporánea, cómo el relato mismo puede seguir adelante, pues hay el riesgo de dejarlo trunco.

En sus novelas las palabras se reproducen unas a otras, sugiriendo y evadiendo lo concreto, pues Faulkner —poeta, sí, en es-

to— prefiere conservar brumoso y magnético el centro de su mundo. Pero conforme ha pasado el tiempo, en vez de clarificarse, su estilo ha devenido más inextricable, mientras él seguía creando incontables metáforas (cada una tratando de ser definitiva, pero sabiendo que, por supuesto, no lo conseguiría) que se hundían siempre en el núcleo magnético y no en los hombres ni en las mujeres concretos. Y lo hizo de acuerdo a un plan director. Harriet de Onís dice muy bien que, despreocupado como está de estilos y modas literarias (lo cual no es cierto), "toma de cualquier fuente lo que sirva a su propósito, y utiliza lo clásico, lo bíblico, lo isabeliano, lo barroco, lo romántico, lo ultramoderno, mezclándolos para hacer una cosa nueva, inconfundiblemente suya mediante el poder de su genio. El mismo desdén por la secuencia temporal en sus argumentos que tan a menudo confunde y exaspera a los lectores, tiene sus analogías en la hinchazón de sus frases, con esas interrupciones, esas vueltas al tema, esos destellos hacia atrás, esos paréntesis dentro de paréntesis, esos esfuerzos a menudo torturados por comprimir en una frase múltiples matices de sentimiento o facetas de emoción" (8). Lo único necesario para que su condición de novelista encuentre su oportunidad, es que halle un simple "foco de narración" (9) en torno del cual se aoville su vocación de agonista.

LA REALIDAD

Así, hemos visto a Faulkner arquitecto de su mundo. ¿Cómo, empero, pudo construirlo sino a base de la realidad, en contrapunto o en consonancia con ella? Malcolm Cowley, reputado como el más sutil de sus críticos —pero que evade juzgarlo estilísticamente, dentro de los métodos de la más moderna teoría literaria—, afirma que toda su obra emana del Sur de los Estados Unidos, del Mississippi Norte, y que Faulkner se vale de la observación de aquel mundo enteramente real para crear un mundo simbólico, el imaginario condado de Yoknapatawpha —donde reposan, como en miniatura, todos los atributos reales—. Repite con insistencia que la de Faulkner no es más que una decisión de crear leyendas sobre el Sur —"tratamiento legendario de la historia", dirá Morton Dauwen Zabel—, fundarse en su historia y alcanzar para un pueblo entero —Oxford, Mississippi, y sus alrededores— una existencia irreal, pero simbólica (10). Este Sur, en efecto, le hizo vivir entre un ambiente de decadencia, perenne legado de la Guerra de Secesión, entre negros libertos pero desconcertados y parias ("... aquellos a quienes les echaron encima de la noche a la mañana la libertad y la igualdad sin previo aviso ni preparación y sin enseñarles cómo emplearlas o al menos cómo soportarlas, y que las usaron mal...") (11); entre indios que representaban también las generaciones finales de un mundo ya perdido y entre miserables campesinos blancos. Recibió del Sur una educación protestante-calvinista, regada por la tortura del pecado original (pecado de ser hombre, pecado de ser hijo del Sur, que soportó la esclavitud), por la necesidad del arrepentimiento y por la enloquecida certeza de que el mal tiene carnes de mujer. El Sur, por fin, le hizo contemplar el turbulento Mississippi con su espectáculo de grandioso y vengativo salvajismo, y le percató de que la vida del hombre, con ser única y valiosa, era pequeña y estaba igualmente violada por el bien y por el mal. Todo el Sur influyó en Faulkner, que se llenó de febril sinceridad y tuvo que trasplantar personajes reales, adaptándolos dentro de grandes clanes o tribus modernas.

Pero fué él quien dirigió este trasplante y esta influencia del mundo real. Prefirió la observación de cómo ese mundo es visto a través de una conciencia que fuera no sólo testigo de lo real, sino de sus propios actos y reacciones. Le embrujaron los cambios de esa conciencia, su turbor, su lucidez, su impenetrable y oscurecida eternidad; y así, la conciencia humana vino a ser el mayor espectáculo habido ante sus ojos, el más deslumbrante por misterioso e inagotable. Por esto, quizás, todos dicen que sus novelas son psicologistas, introvertidas, íntimas. Para Dauwen Zabel el origen de su obra parece ser igualmente doble: ambiente sureño, por un lado, y necesidad, por otro, de expresar la decadencia y la riqueza dramática de tal ambiente, a través, claro está, de un ordenamiento artístico y valioso que sirva y que aspire a la humanidad entera. Jamás Dauwen Zabel olvida referirse a la carga de su aluvión psicologista y mental (12). Igual hacen Carl Van Doren, Ludwig Levisohn, Campbell y Foster, J. W. Beach, R. P. Warren y otros. Para Maurice Le Breton, en cambio, la causa primordial de su obra es una sola, el problema psicológico de "l'obnubilation de la notion du Temps présente par certains de ses personnages et qui est a la fois le point de départ de sa technique". Antes había escrito: "La vie intellectuelle, méme, de certains personnages n'est que confusion", pero una confusión paralela en el tiempo y en el terreno del yo: "La confusion du passé avec le présent s'accompagne d'une confusion parallèle du Moi avec le non-Moi". Le Breton, que sólo juzga a través de *El Sonido y la Furia* y de *Mientras yo Agonizo*, más de aquella novela que de ésta, analiza la peculiaridad de conciencias como las de Benjamín y de Quentin III, en las que no se desconoce el tiempo, sino que, por carecer de una representación intelectual del tiempo como poseemos nosotros, auxiliada a su vez por el lenguaje, viven concretamente los instantes, ruido sobre ruido, olor sobre olor, probando el tiempo como una realidad sensible, afectiva, sentimental, como la trama de su experiencia. Faulkner, con todo esto, pretendería alcanzar el Yo profundo como meta (13).

Añadir sobre lo dicho que el ámbito de la conciencia es descrito como ámbito de la persona, es decir casi la misma cosa. Faulkner, ya sea confundiendo o "suspendiendo" el tiempo (hay en el cuento *Pennsylvania Station* una muestra cabal del *statu quo*), ya sea mirando a los personajes tan sólo como objetos del autor omnipotente (V. *Intruso en el Polvo*), busca situar su novelística en el centro de la persona, tomada como afectividad que se resiste a la esfera del conocimiento, si bien él, con sus auda-

cias y pericias, ha logrado problematizar también el conocer humano. Pero como artista no se ocupa del análisis de dicha afectividad ni de resolver problemas de la teoría del conocimiento: apenas le importa el tumulto épico de las fuerzas desbocadas por igual y entre las que el pensamiento no es digno de primar. Antes, pues, de ser la confusión del Tiempo y del Yo el "problema psicológico" causante de su obra, lo es, más bien, un fenómeno que participa tanto de lo psicológico como de lo irreductiblemente estético: un cabal deslumbramiento ante la vida juzgada con linderos de epopeya. Faulkner se niega a desbrozar la índole de su experiencia vital, contemplándola como un infinito misterio que deslumbra, aunque por dentro de la narración tenga indirectamente —él es siempre indirecto, aun cuando defienda a los negros!— que referirse a una tácita discusión de los valores humanos, que, a su vez, él divide en "masculinos" y "femeninos"; pero esta discusión, con ser tácita, resulta moral y edificante por su propia gravitación, ya que, en último análisis, por bajo de las sombras válidas sólo como puro espectáculo, Faulkner concuerda en un elogio desorbitado de la impassibilidad y de la locura, de la tierra y de los instintos bestiales que son humanos, en un elogio, en fin, perdurable y embellecido de la vida que no muere.

(1).—Faulkner, William: "Nobel Prize Award Speech".—Saturday Review of Literature, Feb. 3, 1951. Reprinted from the New York Herald Book Review, Jan. 14, 1951.

(2).—Weidlé, Wladimir: "Destino actual de las letras y las artes". Emecé Editores. Buenos Aires, 1951, pp. 125 y siguientes.

(3).—Faulkner, William: "El Sonido y la Furia". Edit. Futuro. Buenos Aires, 1947. Traducción de Floreal Mazía.—V. los capítulos I y II.

(4).—Faulkner, William: "The Hamlet". La traducción castellana se titula "El Villorrio", Edit. Futuro, Buenos Aires, 1947, pp. 143-161 y 191-221.

(5).—Faulkner, William: V. el Apéndice al volumen "The Portable Faulkner", editado y prolongado por Malcolm Cowley, impreso por la Viking Press, 1946, en Nueva York. Tiene 756 páginas y el Apéndice escrito por Faulkner se titula "The Compson" (1699-1945) y en él hace la genealogía de toda esta familia que parece vivir imaginariamente hasta ahora.

(6).—El original inglés se titula "These Thirteen", impreso en Nueva York, 1931, por Harrison Smith. Tiene 358 páginas. La traducción argentina lleva por título "Victoria y otros relatos" (Edit. Corinto, Buenos Aires, 1944, 316 pp.) y ha suprimido el cuento final "Carcassonne".

(7).—Díaz Plaia, Guillermo: "Rafz Hispánica de Eduardo Mallea". En Cuadernos Hispánicos N.º 7. Madrid, 1950.

(8).—Onís, Harriet de: "William Faulkner y su Mundo". En Sur N.º 202. Buenos Aires, Agosto de 1951, p. 30.

(9).—Warren, Austin & Wellek, René: "Theory of Literature". Jonathan Cape. London, 1949, p. 226.

(10).—Cowley, Malcolm: V. Introduction to the Portable Faulkner, en el volumen impreso por la Viking Press en New York, 1946.

(11).—Onís, Harriet de: artículo citado p. 31.

(12).—Dauwen Zabel, Morton: "Historia de la Literatura Norteamericana". Edit. Losada. Buenos Aires, 1950, pp. 371-373, 563-565.

(13).—Le Breton, Maurice: "Temps et Personne chez William Faulkner". En: *Formes de l'Art. Formes de l'Esprit*.—Presses Universitaires de France. París, 1951, pp. 345-346.

EE. EE. AA.

Lima - Perú

En el Tiempo

En el tiempo
es tan difícil decir una palabra,
un pensamiento, una idea, un sollozo.
En el tiempo
es tan difícil sentir la existencia
de la mujer, del hombre, del niño.
En el tiempo
es tan difícil contemplar
el amor desde lejos sin tocarlo.
En el tiempo
es tan difícil besar, poseer,
sin tocar nada ni nadie.
Pero a veces, en el tiempo,
está todo lo deseado en la niñez,
está todo eso que ha sido nuestro,
profundamente nuestro, tristemente nuestro.
Está una luz, un camino, un bosque,
pájaros, árboles, insectos.
Está el mar
como siempre solitario, negro.
Y hay un límite en las rosas
en las almas, en los cuerpos.
Y los cuerpos tienen ese amor
tan soñado en los cerebros, en los sexos.
Y en las ciudades hay flores,
y campanas que cantan lentamente el amor.
Y sus hombres
son como campesinos sobre el pavimento.
A veces todo es tan fácil
sobre el tiempo.

GONZALO PEDRO LOSADA

París 18/3/52.

La Flor de la Tarde

Flor de luz la que no pare
flor de sueño, la que nace
la que piensa y se sonroja
la flor de Lot, inacabada.

Flor de lágrimas, inexplorada
cresta muriente del sol,
desperfilada,
quieta de mortal quietud
flor de lis, exacta amada!

Flor de viento, alborotada
luz de luces, cenitales
voz del triste sin metales
voz de mi voz, atormentada.

Gemido, ¡ay! de esta flor inaparente;
gemido, ¡ay! del moribundo
en este ensueño —insomnio transparente—
del corazón exangüe y gemebundo.

Que el Tiempo

Que el tiempo ponga a mi tormento,
el tajo de la muerte predecida,
y que si alguna vez mi corazón
gira y se olvida,
en otro otero del amor prosaico
me vea en vida, cercado por la muerte.

Que sea, ésta, agónica manera;
que sea castigo y penitencia,
rubro de luz, inanimada idea
de Dios, escondido en el Olivo;

Que sea senda, valle, aireado puente;
que sea por eterno, dominio de la suerte
y áximo pan, para mí, tu olvido.

ELEGIA

(A Pedro Salinas)

Ahora sí, qué lentitud estricta,
qué calma sin números, qué gran silencio
para tu voz reunida,
qué existencia sin apoyo en la clara
esbeltez de la ausencia.

Ya nada te despoja de la pura palabra
en que vivías. Ya no hay más mundo que ése
de tu voz sin tus labios. No nieva. Ningún paisaje moja
tus ojos apagados. Ninguna brisa bebe

tu sonrisa cerrada. Todo es río en tu muerte.
Todo es espuma para el sueño y lentitud de cielo
besado por tu sombra.

En riberas soñadas estarás persiguiendo
la sangre de las sombras, el perfil de la ausencia,
señalando las ruinas inmóviles del alba
con una voz antigua cubierta de cenizas.

Pero ya todo es orden, párpado persistente,
forma escueta del viento que te aleja sin término,
todo es florecimiento del naufragio y pasión de la niebla,
en tu lengua inundada, en tu pupila quieta que nada precipita.

Un orden mineral devora los sucesos,
violado para siempre el perfume secreto
de los besos profundos, acabadas las huellas del amor
o su ausencia, después de tanto retoñar en el ansia.
Después de tantos cielos sometidos, en calma,
de tantos oídos silenciosos, de mucha voz inerme,
qué sembrador oscuro te estará descubriendo,
arando en el vacío más levemente tuyo
te encontrará qué nuevo corazón, sin prisa, con latido,
y qué ojos nuevos para limar las sombras,
para hallar en las sombras otras sombras intactas,
Desprevenidas y sin peso. Sin peso, como tú.

WASHINGTON DELGADO

Búsqueda

Quién derrepente, se aparece en tu mañana
con su gallo de albura y te dice te quiero,
quién derrepente, se te pone de hinojos en el corazón
y te respunta con un puñal, la palabra desacuerdo?

Quién no tiene un martes y un viernes de un mes clavado,
en que se aburre y se confunde, se alarga y se hiere,
con los dardos de un laberinto de sentimientos imposibles?

Quién no ha oído una voz solitaria, una voz de arcos
monumentales, que te avisa que has muerto y que en la vida
tus ojos se han perdido y has vivido ciego...?

JOSE ALFREDO HERNANDEZ

H O M E N A J E A L E O

Por todo el siglo XV, de Masaccio a Botticelli, Florencia había sido la patria, real o espiritual, de una multitud deslumbrante de artistas. Un dinamismo increíble, una sed efectiva de saber, la voluntad dirigida tanto a revivir el pasado como a conquistar el porvenir, fueron los incentivos de los hombres del Cuatrocientos. Los pintores se aficionaron por los estudios de la perspectiva, escudriñaron en la expresión plástica la fuerza y el equilibrio y expresaron la luz en los tonos claros de sus colores. Durante la segunda mitad del siglo, Lorenzo de Médicis, que tenía la dirección de los destinos de la ciudad, hábil hombre de Estado, banquero y negociante, supo dar a Florencia un adelanto, una riqueza y una relativa estabilidad. Hombre de letras él mismo, hizo de su corte un centro extraordinario de cultura. Acaudalado mecenas, permitió grandes realizaciones artísticas. Pero ya los últimos años de su poder habían hecho presentir los cambios y turbulencias políticas que se abatieron sobre Italia en el curso del siglo siguiente.

Se ha dicho que Lorenzo de Médicis murió a tiempo para su gloria. 1492 señala, en efecto, el fin del poder de Florencia. Las prédicas de Savonarola habían sembrado la duda y la angustia en el alma de los florentinos. La pintura, con Botticelli, expresaba desfallecimiento, nostalgia, y, en el arrebatado atormentado de sus últimos cuadros, el pintor da la prueba de una desesperación profunda ante el término de un mundo ideal. Será el arte de Leonardo el que tendrá la misión de abrir el camino al siglo por venir.

Leonardo nace en 1452, en Vinci, aldea cerca de Florencia. Hijo ilegítimo de Ser Pietro, después de pasar su infancia en casa de su abuelo, es admitido, adolescente todavía, en la corte de los Médicis; trabaja en los célebres jardines de la Plaza San Marcos donde se expuso la gran colección de arte del príncipe. Hubiera sido difícil al joven Leonardo encontrar medio más efervescente, más abierto a todas las in-

nardo quiere romper los límites, anhela el movimiento, y su claro-oscuro expresa las formas con una verdadera infinidad de matices. En la Adoración de los Magos, la Madonna, centro de claridad, está como traída hacia adelante por el dibujo quebrado de esa multitud que se mueve en una semipenumbra; el paisaje del fondo avanza viniendo de las profundidades siempre misteriosamente lejanas. Terminar debió significar para el artista congelar, inmovilizar todo lo que justamente no vivía por su movilidad. Leonardo alcanza, en estas dos obras de su primera estación florentina, una cima artística y la realización de su ideal.

Según indicación dada por un escritor anónimo del siglo XVI florentino, parece que, en 1482, Lorenzo de Médicis envió a Leonardo a la corte de los Sforza. El artista dirigió una carta a Ludovico el Moro poniendo a su consideración diferentes proyectos de trabajos le ofrecía construir instrumentos de guerra (puentes muy ligeros pero resistentes, bombardas, minas, carros armados, etc.) y, para el tiempo de paz, la promesa de construcciones de arquitectura, acueductos, ejecución de estatuas, etc. Ludovico, sediento de gloria y de prestigio, queriendo rodearse de los más grandes artistas, aceptó el ofrecimiento. Encontró en Leonardo un gran espíritu, un "óptimo" pintor, "como no conocemos igual", un hombre lleno de iniciativas, de proyectos, de ideas. Lo destinó a la ejecución de trabajos muy variados: organización de fiestas (Ludovico el Moro se desvivía por el fausto y el brillo de las grandes paradas), proyectos para las construcciones de palacios, ejecución "de un colosal caballo de bronce" para una estatua ecuestre, retratos de los favoritos del duque. Múltiple fué la actividad de Leonardo durante su estada en Milán.

La Virgen de las Rocas es la primera obra terminada por él que ha llegado hasta nosotros. La ejecución de este cuadro se confió, en 1482, al artista y a los dos hermanos De Predis. En el contrato se exigía un plazo muy corto de en-

za". Si se ha podido decir que, después de Masaccio, el pintor parte de la realidad concreta para lanzarse en el mundo de la abstracción, se puede comprender cuán vasto campo de inspiración supo encontrar Leonardo en la "realidad" de la naturaleza; y se diría que, para asir el alma misma, el espíritu filosófico del artista lo incita a traspasar todos los límites. Indagación por cierto insospechada de los pintores del Cuatrocientos.

En otra parte escribe: "Por los caminos, al anochecer, reparo en los rostros de los hombres y de las mujeres; cuánta gracia y dulzura se descubre en ellos". Viven así, en la atmósfera de los cuadros de Leonardo, los personajes que nos invitan a aprehender por intuición el enigma de sus miradas, de sus sonrisas.

Otra de sus obras célebres, en Milán, es la Cena, del Refectorio de Santa María de las Gracias. El artista trabajó en ella en 1497. "El recuerdo de este gran hombre nos inspira un conmovido interés si reflexionamos que de sus obras capitales: la Cena, el colosal caballo y el cartón de la Batalla de Anghiari, no queda nada que pueda dar testimonio de él ante la posteridad", escribe Stendhal. Los contemporáneos que vieron esta obra quedaron entusiasmados y deslumbrados. Mas, por motivo de la técnica empleada —pintura al temple en la pared— la Cena se deterioró muy pronto. Hoy en día su estado da pábulo a un juicio desfavorable; últimamente se ha dicho que debe ser puesta "en el rango privilegiado de obra maestra en destrucción" (Malraux).

Es oportuno referirse aquí al cuentista Baudouin, coetáneo de Leonardo, quien nos ha dejado un testimonio, tomado de lo vivo, que informa sobre la manera de trabajar del pintor durante la ejecución de la Cena: "A menudo, Leonardo iba a trabajar por las mañanas muy temprano; subía a los andamios porque la Cena estaba colocada a una cierta altura; tenía la costumbre de no abandonar el pincel hasta muy avanzada la tarde y, olvidándose de beber y de comer, pintaba sin interrupción. Después de esto, se quedaba dos o tres días sin retomar los pinceles; no obstante, se detenía una o dos horas por día frente a su obra para mirarla; pensaba y discutía consigo mismo, juzgaba su trabajo. Yo lo he visto todavía venir —según como lo tomara el capricho— en pleno mediodía... coger el pincel, dar algunas pinceladas a una o dos figuras, ponerse en camino e irse a cualquier otra parte".

Esta manera un poco grandilocuente y ostentosa de trabajar corresponde bastante bien a todo un aspecto del carácter del artista —y la obra misma de Santa María de las Gracias no está exenta de un cierto cariz teatral en el movimiento de la luz y de la sombra, Leonardo tiene de a una mayor individualización psicológica en las actitudes: designio desconocido hasta entonces y que será exaltado de común acuerdo por sus contemporáneos hasta nosotros.

Luca Pacioli, matemático y amigo del pintor, escribe: "Es difícil imaginar, con más exactitud, a los apóstoles tomados a lo vivo en el momento en que la voz dirá la inefable verdad al pronunciar: "Uno de vosotros me traicionará".

Mientras Leonardo se entregaba a sus trabajos artísticos y a sus investigaciones científicas sobre los pesos y el movimiento, debió también secundar al duque en sus preparativos de guerra. La ruina de los Sforza se anunciaba. El 14 de marzo de 1500 los franceses entraban en Milán. En 1499 Leonardo se prepara ya a dejar la ciudad. En uno de sus cuadernos anota: "El duque perdió el Estado, todo lo que poseía y la libertad; no se terminan ninguna de las obras comenzadas por él". Leonardo se dirige a Venecia; al pasar se detiene en Mantua donde Isabel de Este hacia el ensayo de dar a su corte el brillo de la de Florencia o Milán. Con el propósito de reunir en su "estudio" las obras de los más grandes pintores vivos, acoge con entusiasmo la llegada del florentino; sus relaciones con el artista duran hasta 1506. La correspondencia que mantienen ambos es una fuente de información sobre la actividad del pintor tras su salida de Mantua y después de su breve permanencia en Venecia.

Hacia mediados del año 1500 Leonardo llega a Florencia. Cuando Isabel de Este reclama noticias del pintor, se responde: "La vida de Leonardo es variada y caprichosa hasta tal punto que parece vivir despreocupado. Desde que está

LEONARDO Y SU OBRA

quisiciones tanto artísticas como científicas. Verrocchio, Pollaiuolo, Botticelli, Baldovinetti, Filippo Lippi, Ghirlandajo eran protegidos de Lorenzo de Médicis y trabajan para él.

Leonardo se decidió a entrar en el estudio de Verrocchio luego de haberse inscrito, en 1472, en la corporación de los pintores. Su maestro, pintor, escultor, orfebre y tal vez arquitecto, unía a todos estos dones el de haber sabido formar muchos artistas de mérito. Verrocchio y Leonardo poseían temperamentos disímiles; he ahí quizá el origen de esa leyenda de envidia de maestro a alumno que cuenta Vasari. Verrocchio, espíritu meditativo, exploraba una "aspereza" del dibujo, el dominio de la materia próxima a la naturaleza; Leonardo, en su colaboración al Bautismo de Cristo da muestras ya de esa tendencia propia hacia la gracia de las actitudes, los segundos términos del paisaje, que se volverán a encontrar más tarde en toda su obra artística.

Cuando Vasari, en sus *Vidas*, habla de Leonardo, casi da la impresión de que se encuentra en presencia de un hombre-dios. Belleza física, inteligencia, habilidad en todos los dominios, Leonardo recibió en suerte todos los dones. Una sola restricción: "...Sin su humor versátil y caprichoso él hubiera alcanzado los más grandes progresos en las letras. Comenzaba muchas cosas y luego las abandonaba". Este será el reproche que acompañará a Leonardo en el curso de toda su vida. A los 30 años abandonará Florencia dejando tras sí dos obras que han quedado inacabadas: la Adoración de los Magos y San Jerónimo. Es permitido pensar que Leonardo estuvo muy feliz por encontrar, a su partida de Florencia, un pretexto para no terminar estas dos obras. "Felizmente inacabada", escribe Berenson hablando de la Adoración de los Magos. Los dos cuadros revelan una nerviosidad del dibujo, una vitalidad de la luz jugando sobre los cuerpos, una atmósfera misteriosa antes totalmente desconocida. El mundo artístico de los contemporáneos de Leonardo era un mundo preciso, cerrado en sí mismo, estable. Leo-

Rosabianca Skira Venturi

trega de la obra y se daba una descripción detallada del tema que debería representarse. Ninguna de las cláusulas fué respetada. Los pintores trabajaron en la obra durante largos años reiterando las solicitudes de dinero. Se conocen dos versiones del mismo tema: una, que se encuentra en el Museo de Louvre, y otra, hecha probablemente con posterioridad, en la National Gallery de Londres. Por lo común se cree que Leonardo dejó a De Predis la parte más grande en la ejecución de esta última. Todos los elementos preferidos por Leonardo se encuentran en el celeberrimo cuadro del Louvre. El claro-oscuro baña a los personajes en la luz particular del día que se va esfumando; los acentos de claridad dan valor a las fisonomías de expresión indefinida, lejana —existencias que parecen venir de otro mundo, salir misteriosamente de los paisajes azules de las grutas. Pues es al estremecimiento continuo del aire, a la construcción de las formas y de los cuerpos en la atmósfera casi impalpable, a los que se encara Leonardo. El no quiere explicar o buscar soluciones sino integrarse en el primitivo secreto de la naturaleza. En efecto, Leonardo otorga al arte el dominio de lo infinito lo que permitirá la irradiación artística al siglo siguiente. Leonardo era un espíritu científico, amante de las investigaciones matemáticas; siempre se sentía dispuesto a calcular y construir. Pero él supo dar al arte su papel. El esfuerzo de creación de Leonardo es incalculable: de ahí su inmenso renombre; de ahí también el reproche que se le dirigió de no saber acabar nada, de querer demasiadas cosas para no realizar nunca ninguna.

Algunas notas, entre los célebres escritos dejados por Leonardo sobre pintura, parecerían referirse a la Virgen de las Rocas: "Luz, tinieblas, colores relieve, figuras, emplazamiento, alejamiento o cercanía, movimiento o calma: aquí están los diez ornamentos de la naturale-

(Pasa a la pág. 22)

LA PROSA DE LEONARDO

Por Francesco Flora

LA PRIMERA GRAN PROSA DE LAS LETRAS ITALIANAS

La prosa moderna italiana, liberada de lo que podríamos llamar la liturgia verbal del Medio Evo, se asienta, antes que en las obras de Maquiavelo y Guicciardini, en los escritos de Leonardo da Vinci. Y si en el "Cinquecento" él vivió poco más de dieciocho años, por su parentesco con los nuevos escritores debe ser incluido en la iniciación del siglo decimosexto.

La prosa de Leonardo —como si la materia en la cual se configura su demostración científica fuera sustancia poética— lleva dentro de sí, disuelta mayor proporción de nativa esencia lírica que la prosa de León Bautista Alberti; la cual tiene en cambio más concinnitas adornada y decoro e intenciones literarias. Con todo, la prosa de Leonardo encaminada a un fin de ciencia experimental, es verdaderamente prosa, discurso lógico e histórico; mientras que la de León Bautista Alberti, dirigida a un fin de ciencia moral, mucho más didascálico que filosófico, es sobre todo una forma de oratoria. Y con Leonardo la prosa rompe decididamente la forma escolástica del silogizar externo que repetía de trecho en trecho la premisa mayor, la menor y la consecuencia.

No hay ninguna pretensión humanística en Leonardo; parece, por el contrario, que tuviera que defenderse contra los literatos, y es muy desconfiado:

"Sé bien que, por no ser yo literato, a algún presumido le parecerá razonable poderme criticar alegando ser yo hombre iletrado. Gente estulta. No saben stos que yo podría así como Mario contestó a los patricios romanos, responder diciendo: los que de las ajenas fatigas se adornan, las mías a mí mismo no quieren conceder. Dirán que, por no ser yo hombre letrado, no puedo expresar bien lo que quiero tratar".

"Ahora bien no saben éstos que mis cosas más se extraen de la experiencia que de la palabra ajena, la cual fué maestra de quien escribió bien, y así por maestra la tomo y a ella acudiré en todos los casos".

Empero una seguridad maravillosa se encuentra en el método de este escritor irregular, o sea desprovisto de estudios humanísticos regulares; pero dotado de genio y de novísima doctrina. Dirá: "Quien disputa alegando la autoridad, no emplea el ingenio sino más bien la memoria". Leonardo emplea su ingenio creador: se declara inventor:

"Y si a mí, inventor despreciaran, tanto más ellos, no inventores, sino trompetas y recitadores de las ajenas obras, podrán ser criticados".

Y también en la prosa Leonardo es inventor. No diremos más que Boccaccio padre de la prosa italiana, aún cuando a semejantes metáforas familiares nos gustara acudir. Por cierto que también en él se encuentran momentos de prosa trabajada con espíritu de historiador y de filósofo, pero en su conjunto la prosa de Boccaccio tiende a la sintaxis lírica así como a la representación y número poético. "Prosa fué la del Convivio de Dante y de algunas crónicas y tratados; pero la prosa grande, la primera gran prosa de Italia, se ha de encontrar en los escritos de Leonardo: la prosa más alta del primer Renacimiento, aún cuando en todo ajena al modelo humanístico, y libremente inspirada en el discurso común.

LA PINTURA, CONCEPTO DEL UNIVERSO

Podría decirse que se trata de una prosa que tiene como órgano mental el ojo, tal vez el ojo más atento y alerta que jamás mirara el

universo. Recordemos que ya Goethe advertía que los dones de la naturaleza prodigados en Leonardo se concentraron en el ojo.

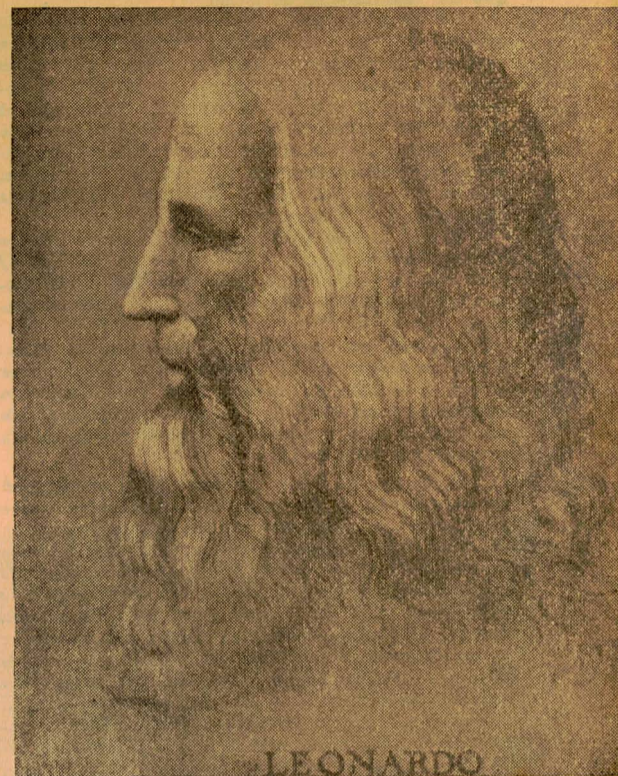
Para él la Pintura no es tan sólo el arte, sino el concepto: es la ciencia de la naturaleza que "con filosófica y sutil especulación considera todas las cualidades de las formas": ciencia que se diría "nieta de la naturaleza y pariente de Dios": y "la deidad que tiene la ciencia del pintor hace que la mente del pintor se transforme en una semejanza de la mente divina". Por medio de la Pintura la naturaleza tiene la "ciencia de sí misma".

Y el ojo al cual Leonardo ha cantado un himno de gloria, puesto que abraza la belleza de todo el mundo (es cabeza de la astrología, hace la cosmografía; aconseja y corrige todas las artes humanas: impulsa al hombre a diversas partes del mundo, es príncipe de las Matemáticas porque sus ciencias son segurísimas, ha medido las alturas y las dimensiones de las estrellas, ha encontrado los elementos y sus lugares, ha hecho predecir las cosas futuras por medio del curso de las estrellas, ha engendrado la arquitectura y la perspectiva y la divina pintura, ha hecho encontrar el fuego, con el cual recobra lo que las tinieblas le habían quitado, ha adornado la naturaleza con la agricultura y con deleitosos jardines, ha encontrado la navegación, supera hasta la naturaleza puesto que los simples seres son acabados y las obras que él ordena a las manos son infinitas): el ojo, ventana del cuerpo humano a través de la cual el alma especula y disfruta de la belleza del mundo; el ojo, gracias a cuya virtud "el alma se conforma con la humana cárcel; y sin éste, esta cárcel humana es un tormento", acaba por volverse una metáfora de la Pintura, ciencia que a su vez es metáfora de la capacidad humana de conocer el Universo. Un conocimiento inventivo en el escrutar la necesidad "maestra y tutora de la naturaleza".

Por esto Leonardo formula esta admonición: "Oh especulador de las cosas, no te alabes de conocer las cosas que la naturaleza conduce de ordinario por sí misma. Pero alégrate de conocer el fin de aquellas cosas que están dibujadas en tu mente". Y la mente busca la razón misma de la naturaleza, mediante la experiencia y el método que es propio de las Matemáticas, sin las cuales, sostiene Leonardo, no hay seguridad de ciencia; busca en consecuencia la esencia ideal de la naturaleza "constreñida por la razón de su ley que vive infusamente en ella", puesto que la experiencia "madre de toda certidumbre" sirve esencialmente para entender aquella razón. Dirá por el contrario que "la naturaleza está llena de infinitas razones que no estuvieron nunca en la experiencia".

Afirma que las "cosas mentales que no han pasado por los sentidos son vanas" y que "las ciencias que comienzan y acaban en la mente" no son verdaderas: sin embargo para que no se le tergiverse, previene: "los sentidos son terrenales, la razón está fuera de ellos cuando los contempla". Y aun cuando alguna incertidumbre de expresión se advierte aquí y allá en torno a los conceptos de la ciencia humana, puesto que Leonardo estaba embriagado de la recientísima búsqueda experimental, un pasaje decisivo, muchas veces citado, lleva a extrema claridad su pensamiento; allá donde él establece la "verdadera regla según la cual los especuladores de la naturaleza han de proceder" o sea remontándose de la experiencia a la razón, investigando la razón mediante la experiencia, al contrario de la naturaleza que comienza por la razón y termina en la experiencia. De esta manera la experiencia es el método para encontrar la razón de lo real, y el órgano de la experiencia es la mente, que Leonardo simboliza en la metáfora de la pintura-ciencia y del ojo creador.

Diríase que Leonardo llegara a la pintura de la palabra: antes de pintar tiene necesidad de reducir en un cuadro verbal las materias que él tiene en su espíritu: después agota por completo la palabra y la transpone en signos pictóricos, hasta el punto en que a cada arte —incluso la música— es posible abolir las palabras que expresan objetos y orden; puesto que las cosas vistas y oídas y tocadas y olidas tienen su primera vida humana en el nombre que las



forma; y es la memoria verbal, por medio de la cual el mar se distingue del cielo, y la nube de la montaña, y la yerba de la piedra, y el agua del fuego.

Sus apuntes de cuadros, sus mismos preceptos de pintura son esta primera formación verbal de su fantasía.

Después, más allá de la realidad y de la razón que la experiencia reencuentra, se complace en la potencia inventiva del pintor que puede crear un nuevo orden de espacios y de tiempos: "Si el pintor quiere ver bellezas que lo cautiven, él es dueño de engendrarlas, y si quiere ver cosas monstruosas, que espanten, o que sean bufas y risibles, o verdaderamente lastimeras, él es Señor y Dios". Que es forma de sentir y de afirmar toda la invención interior del arte y cómo ella idealice la naturaleza según la creación poética.

Pero de la vida misma Leonardo tuvo el concepto de una perenne invención. Y esto lo procuramos demostrar en uno de nuestros ensayos juveniles, donde demasiadas cosas guardan la inquietud y la violencia de los años; pero que nos conviene evocar aquí puesto que en él consideramos a Leonardo como un "héroe de la fuerza creadora", procurando componer en esta expresión, aquella especie de contraste y lucha entre arte y ciencia (invención y experiencia, razón y física) que parecen combatirse de vez en vez en su alma.

Se necesita unificar en él —decíamos— aquel paralelismo de ciencia y arte en el cual no ha sido siempre presentado.

El artista como siempre fué entendido, o sea como el más audaz reproductor de la naturaleza —Vasari escribió que él sabía "imitar sutilísimamente todas las minucias de la naturaleza tan precisamente como ellas son"— podría en el elogio incauto parecer más bien un científico naturalista.

A veces puede parecer que el elemento naturalístico científico sea tan violento al punto de convertirse en el objeto central del cuadro como si Leonardo tuviera la exacta conciencia de hacer obra científica pintando, de manera que el trazo pictórico sea solamente un medio lingüístico para expresar un concepto de ciencia física.

Un cuadro puede parecer en su intención una rigurosa demostración de un teorema sobre la luz. Puesto que por cierto hay en la actividad del espíritu humano un punto en el cual ni la palabra ni la música, ni el colorido son arte

como fin expresivo sino medio como hecho práctico.

Y si nos dejamos desviar por ciertas apariencias, por determinadas predilecciones de Leonardo —aquella, por ejemplo, de tratar la sonrisa— viene a la mente que sus cuadros nacen todos de la necesidad pura de la búsqueda técnica, en sus relaciones con las dificultades de la naturaleza. Obra de calidad científica, más que de sentimiento artístico.

En consecuencia, quien siguiendo el juicio externo de tan vieja crítica apologética, quiera extraer las consecuencias del mismo juicio, es llevado a pensar que Leonardo sea el artista absorbido por el hombre de ciencia, o aun más el hombre de ciencia que pone su arte al servicio de la ciencia, anulándola. Leonardo sería un gigantesco constructor de proyectos científicos, que en la expresión frecuentemente sustituye la palabra por el lenguaje pictórico.

Y una última paradoja podrá separar de los artistas al autor del tratado de la pintura y considerarlo un colosal gramático del arte pictórica como Guido D'Arezzo lo fué para la música.

Alguien en consecuencia dirá que el "Leonardo moderno" es el hombre de ciencia: y por cierto el hombre de ciencia tiene una dimensión inmensa. Pero si se le compara, pongamos, con un Galileo tan maduro y severo puede hasta parecer un aficionado.

El temor un poco retórico de la posteridad ha encontrado en los Códices leonardescos —que ya excitan la fantasía por la misma forma en la cual son reproducidos— mucho más ciencia e intenciones y demostraciones guardadas, de cuantas no existen en realidad. Los modernos han hecho por él lo que para Dante en otra parte: han aumentado una fugaz referencia y la han convertido en una profecía. Los extraños bosquejos en los cuales concretaba la aspiración al vuelo se han vuelto para los modernos en un verdadero y propio invento de una máquina para volar.

Y como al estudiar a Leonardo existirá quien se incline a explicar su hecho artístico por un más amplio hecho físico, prevalentemente óptico; y como habrá quien diga que el pintor en Leonardo cedia su lugar al constructor científico sobre la luz y sobre los colores; y como habrá quien afirme que Leonardo mira las cosas para formular reglas; que él es un sensual de la vista cuyas facultades todas pueden reducirse a una espasmódica visión de las cosas, sin una profundidad interna, y que por el contrario la misma profundidad e intimidad se encuentran exteriorizadas en Leonardo; y como habrá quien juzgue que él es esencialmente pintor de la forma en abstracto; y como habrá quien reduzca al científico en un magnífico aficionado cuya ciencia es ella también por lo positivo y práctico y por la clasificación naturalista, sin interés por las profundidades sustanciales e internas: todos estos juicios nos dejan insatisfechos.

Ni la misma fórmula del genio universal es capaz de resultar convincente. Las otras facultades intuitivas o lógicas que se atribuyen a Leonardo, al lado de las artísticas y científicas que son por cierto las mayores, no resultan tales que los otros hombres geniales no las tengan desarrolladas en mayor o menor grado. ¿Quién que se asombra de la universalidad de Leonardo no se asombrará también de la de Vico o, que sé yo, de Giotto o de Goethe? Y con frecuencia la palabra universalidad significa una colección de calidades separadas y amorfas que a la postre se reducen a un solo género.

El flujo del arte y de la ciencia en la obra de Leonardo se unifica en una actividad central que me ha parecido la voluntad de creación, con la conciencia de actuar esta voluntad.

Las diferentes actitudes de Leonardo, el arte y la ciencia, la lírica y la prosa, son su manera de vivir, en la voluntad de crear. Este fulgor creador resplandece en cada color y en cada actitud y en cada línea y en cada movimiento de sus cuadros; como en las memorias poéticas que él forma vitalmente en palabras; esta consciente voluntad creadora está en su ciencia, como en la práctica de sus inventos mecánicos, como si hiciera todavía poesía en las ágiles y rápidas y vibrátiles delectaciones pitagóricas sobre las relaciones ópticas, sobre la inercia, sobre el vuelo.

Se ha escrito que el arte de Leonardo es música: y hay algo de cierto en la esfumada indeterminación de sus colores que da por momentos la sensación del infinito germinal del espíritu. Pero me parece la música de la voluntad que se va concretando en una creación.

Esta misma música indefinida alienta en su obra científica. Y la voluntad de crear, siempre en acto, hace de él un héroe de la fuerza creadora. El hombre que como el arte dantesco "é a Dio quasi nepote". Y en esta fuerza, la relación entre arte y ciencia se unifica.

En la exasperación por alcanzar lo infinito de la potencia creadora y de la vida proyectada hacia el acto, hay en Leonardo, desde el arte hasta la ciencia constructiva y de ésta al arte un paso dramático como en un concentrado "ricorso" de Vico. Es un pasaje fulgurante que desde la insatisfacción de un instante artístico se lanza a la necesidad de una acción constructiva y de esta se renueva en lírica: nacen así como pura necesidad creadora, sentida y realizada, las obras cumbres prácticas y las obras cumbres pictóricas.

En esta fusión creadora está su genio. Se diría que en ella el hombre de ciencia y el artista desaparecen para dejar campo a una nueva y original figura: el constructor puro de la acción creadora. Es un genio enamorado de la armonía cósmica vital. He aquí su universalidad encerrada en su individualidad. El individualismo que hace del hombre centro del universo, vivido como sentimiento, se elabora en la práctica y se transforma en lírica. Su actividad central es, en consecuencia, la necesidad de actuar su mundo como actividad misma de creación. Quiere que sus criaturas nazcan, como lo hacen las cosas.

El universalismo (panismo) de Leonardo no es la serenidad y la caridad contemplativa de Francisco de Assis, es "panismo" activo. Puesto que en verdad Leonardo hace la naturaleza en el arte y en la ciencia.

Fijada esta naturaleza, sea la de los cuadros, sea la de los escritos, él detiene sus leyes; nace su ciencia natural única que se llama tanto ley de la inercia como tratado de la pintura.

Construido un mundo lo detiene en reglas estáticas; pero se podría decir mejor que sus leyes son en acto la construcción de la naturaleza.

Y esta nuestra juvenil visión de Leonardo, si se la despeja de algún pasaje un tanto mitológico nos parece todavía una buena premisa para comprenderlo.

SENTIDO COSMICO DE SU PROSA

El ojo de Leonardo, que fué símbolo de todas sus virtudes de arte y de pensamiento, no se rindió jamás frente a sus límites; y jamás los sentimientos de este heroico investigador se rindieron a lo que en la evidencia de lo inmediato advirtieron: pobló el espacio y el tiempo con las vidas que la mente imaginó por las vías lógicas y fantásticas; pobló de nuevos significados los cielos intactos hacia los cuales anhelaba su hombre volador e inscribió con levedad de fábula y seguridad de lógica en el viento y en las llamas las secretas maravillas de su vida cósmica.

"Puesto que el ojo es la ventana del alma, ella está siempre con miedo de perderlo, de tal manera que moviéndose algo frente al hombre asustándolo, éste con las manos no protege al corazón, que es fuente de la vida, ni la cabeza, sede del más importante de los sentidos, ni del oído, ni el olfato o gusto, por el contrario el sentido atemorizado: no conformándose con cerrar los ojos con todas las fuerzas, los desvía a otro lado, y no conforme todavía, los cubre con una mano, mientras extiende la otra para resguardarlos de la amenaza.

Todavía la naturaleza ha dispuesto que el ojo del hombre por sí mismo se cierre con su cobertura, a fin de que, no siendo protegido por él cuando duerme, no sufra daño de ninguna cosa".

Y lo guiaba el humanísimo sentido de la belleza

"¿Qué cosa te empuja, oh hombre, a dejar tus estancias de la ciudad, y a dejar a los parientes y a los amigos, y a ir a los lugares campestres por los montes y los valles, si no es la belleza natural del mundo"?

El sentido cósmico es el sentimiento, diría el amor fundamental, de Leonardo. Y esto dará no sé qué suerte de deslumbrante ternura a su palabra si él observa el ritmo de las cosas.

"La tierra se mueve de su lugar por el peso de una pequeña ave que sobre ella se posa".

"La superficie del espejo del agua es movida por una pequeña gota que en ella desciende".

LA POESIA DE SU PROSA

Leonardo no empleó la palabra con el propósito de hacer poesía; y hasta cuando evocó sus recuerdos, fué impulsado a escribir por la necesidad de esclarecer un hecho que debía ser llevado a los valores de la ciencia. Y si nos ponemos a deletrear sus palabras para convertirlas en una moderna poesía esencial corremos el riesgo de falsear, no sin peligros, su más íntimo tono.

Bien es verdad que la fuerza poética del espíritu de Leonardo, que se expresó sobre todo en la pintura, rebasa de vez en vez en su ciencia; pero la ciencia, precisamente, es la última finalidad de aquellas páginas en las cuales fué estudiado, supongamos, el movimiento de las aguas o el vuelo de las aves. La virtud lírica, el aspecto poético de toda prosa, se une en Leonardo a la ciencia; pero no anula, como fatalmente sucede cuando la lírica sobrepasa el sentimiento de la ciencia: diría por el contrario que ni siquiera la cubre con el resplandor de la luz; sino la hace más humana y más clara.

La fantasía de Leonardo no se sustituye a la ciencia más de aquello que haga la fantasía de Aristóteles, prosista audaz que mortifica toda vaguedad de su propia poesía. Lo que ocurre es que, en casos semejantes, la fantasía es la primera hipótesis que Aristóteles y Leonardo sustituyen a la falta de los valores científicos. Las iluminaciones poéticas de Leonardo son a veces autónomas; y existe un Leonardo narrador de elegantes cuentos; pero dudo que él quisiera enviarlos solos por el mundo y no los concibiera como ejemplos de libros científicos que preparaba; y la armonía del trabajo en él era tan segura que no necesitaba medirse de acuerdo con la sucesión externa del tiempo, cada frase era el centro de un libro, como cada punto en el infinito.

Así esta prosa de Leonardo, que ha quedado solitaria y secreta, hasta tal punto que no ha ejercido ninguna influencia en las futuras letras italianas, es sin embargo la primera verdadera y explícita de nuestra literatura.

Una prosa que tenga todo el rigor del pensamiento y al mismo tiempo la estática levitación de la imagen; una prosa en la cual el período sea medido sobre el ritmo de los elementos primordiales en los cuales se toman las imágenes y los símiles; un discurso en el cual la relación de las comparaciones y la secuela de las metáforas sea la concreción misma de los aspectos del mundo tal como evoca de vez en vez nuestra memoria —de ellos ninguna idea, aún la más abstracta, ha sido jamás concebida—, una prosa en la cual la precisión de determinadas ideas, resista (como la juventud) la presencia del mundo visto, escuchado, formado, que es la primera esencia de la palabra, la memoria de la poesía. Platón hizo esta prosa; la hizo Leonardo, la hará Vico; y es una síntesis milagrosa, en la cual la ciencia se inscribe y se compone en la belleza de la poesía; en la cual la ciencia asume, como elementos concretos y perceptibles de sus principios, los aspectos y los sonidos y la temperatura, y el olor y el tacto que nuestra alma guarda de la primera formación poética del mundo: infancia nuestra y del universo en la palabra poética, en la cual se forman las concepciones de la ciencia o queremos decir de la prosa.

Puesto que es verdad que la prosa es logos, discurso lógico; pero no es menos verdadero que el logos se inscribe siempre (casi diríamos se encarna) en imágenes, en palabras: es ley natural que en un espíritu como el de Leonardo, creador de bellezas pictóricas, tan inclinado a traducir en términos líricos la visión de las cosas (y los principios científicos que siempre deben expresarse en palabras, aún cuando éstas están sobreentendidas en los rígidos signos matemáticos), la ciencia se componga en hermosa representación.

Todas las criaturas humanas son tales si

Dr. ALBERTO REY HELDEN

MEDICO—CIRUJANO

Avenida Mariátegui 335.—Phone 40624

responden a aquella forma vital que la antropología reserva para hombres y mujeres; pero existen criaturas humanas configuradas según un ideal de belleza, y otras mediocres o feas así para la esencia de la prosa es suficiente la cualidad en virtud de la cual la filosofía la declara concepto; pero luego existen conceptos configurados en forma poética y otros de maneras toscas y tensas y abstractas. La prosa de Platón o de Leonardo no es solo prosa, esto es, síntesis lógica, sino también es una expresión de belleza.

Por cierto, le falta la euritmia del gran lógico; acaso no habría llegado a una síntesis y a un desarrollo riguroso de su sintaxis aún cuando hubiese ordenado y terminado sus diferentes tratados desde aquel acerca de la pintura hasta el referente al movimiento de las aguas, desde los estudios de mecánica hasta la botánica y la biología.

Pero su prosa quiere construir ciencia, verdad, orden lógico, aún cuando en ella esté disuelta el arte, como él dijo de la naturaleza en la cual está infusa la razón. Subrayar el impulso creador de su espíritu significa fijar el

inesperada razón de las modalidades que él estudia para la defensa y el ataque de los estados: "para mantener el don principal de la naturaleza, o sea la libertad"; la que le hará concebir en términos humanísimos el significado y el valor de la vida.

"Y tú, hombre, que aprecias en esta fatiga mía las obras admirables de la naturaleza, si juzgaras ser cosa repudiable el destruirla, piensa ahora que es cosa nefandísima el quitar la vida al hombre, del cual si esta obra suya te parece maravilloso artificio, piensa que ésta es nada con respecto al alma que en tal arquitectura se alberga, y verdaderamente cualquiera ella sea, es cosa Divina; de modo que déjala morar en su obra a su gusto y no permitas que tu ira o maldad destruya una vida, que verdaderamente, quien no la estima, no la merece".

Los acentos de la triste religión humana de Leonardo se revelan en formas fugitivas y púdicas en razón de su misma intensidad: "Tú, oh Dios nos vendes todos los bienes al precio

puediera en el asedio de una localidad utilizar el auxilio de la artillería, tengo formas de destrozarse toda fortaleza, si ya no fuera edificada sobre una cumbre.

Tengo todavía tipos de bombardas como dísimas y fáciles de cargar, y con ellas desencadenar una pequeña tempestad; y con el humo de ésta provocar gran espanto en el enemigo, con gran daño y confusión para él.

Y cuando ocurriera encontrarse en el mar, tengo muchos instrumentos eficacísimos para atacar o defender las naves, que harán resistencia empleando grandes bombardas, pólvora y humo.

Así mismo tengo planos para subterráneos y vías secretas y escondidas, hechas sin ningún ruido para llegar a un determinado lugar prefijado, aún cuando fuera necesario pasar por debajo de fosos o de algún río.

También haré carros cubiertos, seguros e invulnerables, los que avanzando entre los enemigos con sus artillerías no encontrarían masas de gente armada tan grande que no las destrozaran. Y tras de estos podrían seguir las infanterías ilesas y sin ningún obstáculo.



a Jorge Puccinelli con profunda simpatía, recordando i nostri incontri a Milano a Lima. Puccinelli Flora

carácter del estilo de Leonardo en esta su potentísima prosa, de periodos dispersos y sin embargo ligados por una invisible e incoercible unidad. La grandeza de su prosa se debe encontrar esencialmente en el espíritu científico que la anima: sí, casi haciendo abstracción de aquel —que es a la postre la razón misma por la cual se debe hablar de la prosa de Leonardo, como la primera prosa verdaderamente de pensamiento y no de oratoria que surge en Italia— nos detuviéramos sobre los aspectos imaginarios y líricos (digámoslo también sobre la pintura que hay en la prosa de Leonardo), deberíamos inscribirlo entre los poetas; pero falsearíamos la naturaleza de su "discurso mental". Del mismo modo no ubicaríamos entre los poetas a Giambattista Vico, rico de tanta lírica, conociendo que en la Scienza Nuova la inspiración predominante es filosófica y lógica. Leonardo no es un gran prosador por que haya escrito la más pura poesía del Renacimiento (lo cual es contradicción) sino porque ha escrito la más veraz prosa de conceptos que la lengua italiana haya tenido antes de Machiavelli.

Hay también prosa de Leonardo más orgullosa y enérgica: la prosa que llamaría Moral; aquella que le hará decir: "donde hay más sentimiento, allí hay más martirio", y le hará dar

de fatiga"; "Así como una jornada bien gastada da alegre descanso, así una vida bien empleada da alegre morir". Llegará a la delicadeza de aquella invocación al tiempo "consumidor de las cosas" en la cual la mente se remonta al apagarse de la belleza de Helena de Argos: "Helena, cuando se contemplaba en el espejo mirando las ajadas arrugas de su rostro, hechas por la vejez, llora y piensa que fué robada dos veces".

La prosa moral de Leonardo resplandece por fin en la famosa carta a Ludovico el Moro en la cual pondera su obra; y no sé que otro hombre sobre la tierra habría podido escribir con más verdad lo que él serenamente escribió:

"Tengo variedades de puentes ligerísimos y fuertes, facilísimos de transportar, y con los cuales seguir, y algunas veces huir de los enemigos, y otros seguros e inmunes al fuego y a la batalla, fáciles y cómodos de quitar y de poner. Y tengo maneras de quemar y destruir los del enemigo.

Sé, en el asedio de una tierra cómo quitar el agua de los fosos, y hacer innumerables puentes, máquinas de guerra y otros instrumentos útiles a estas finalidades.

También si por la elevación de los diques, o por la resistencia del lugar, no se

También, siendo necesario haré bombardas, morteros y pasavolantes de hermosísimas y útiles formas diferentes de los en uso común.

Donde fallara la eficacia de las bombardas construiré catapultas, ballestas, trabucos y otros instrumentos de admirable eficacia, y fuera de lo común; y en suma según la variedad de los casos construiré varias e infinitas cosas para el ataque o la defensa.

En tiempo de paz creo poder satisfacer muy bien en comparación de cualquier otro en arquitectura, en construcción de edificios públicos y privados, en llevar el agua de un sitio al otro. También haré en esculturas de mármol, bronce y arcilla, en pintura, todo lo que se pueda hacer en parangón con cualquier otro, quien quiera que sea".

Leonardo pintor, científico, hombre "universal", elevado por la posteridad como ideal de héroe humano, de super hombre, de demiurgo, o como con otras palabras se quiera decir: dominador de misterio, inventor de nuevos misterios y mitos que el porvenir ha realizado, hizo en esta reseña su retrato moral más veraz; por ello ésta que es una carta de negocios tiene el ritmo y el ímpetu de un Cantar de Gesta.

LOS POETAS OPINAN SOBRE POESIA

Doloroso designio, la Poesía es, esencialmente, descubrimiento, revelación. Es el nexo entre el hombre y el misterio, lo inteligible y lo ininteligible. En ese mostrar lo que estaba encubierto y **esperaba fundación** se yergue en primer plano el poeta. De la verdad o autenticidad de sus antenas sólo darán prueba su Obra (ella de su Vida). Dije misterio sin darle ese sentido restringido, dogmático, de imposible de revelación, y más bien con el generoso de enigma, de excitantes que pueblan la realidad cotidiana, la de todo el mundo, y en la que el hombre **se funda, se crea a sí mismo**, evidenciándose el verso de Hoelderlin: "lleno de méritos, pero poéticamente, habita el hombre esta tierra". Ambos se deberán responsabilidad, ambos en ese puro ocuparse o cuidado, la **Sorge** de Heidegger, pero más bien que cual fundamento de la existencia, como **incesante inquietud** por el hombre y todo lo humano, todo lo existente. Qué lejos el hombre, el poeta, puestos en ese destino de mensajeros vivientes, efectuarlo llenos de inconsecuencia y disipado jolgorio. El poeta, erigido categóricamente, en hilo conductor de todos los polos posibles, sólo le resta, a El, antes que a nadie revelarse dando relación verdadera y artística de su viaje incasante (apenas el tiempo, ya labios — para que de otro río encendido — calcinar más lámpara y pájaros-sones). Y a nosotros, los de afuera asistir, con-sentir, conturbados, perturbados, consunos con su revelación, que es en el mejor sentido la nuestra. Es el momento en que el Lenguaje re-cobra esa dimensión monstruosa de comprensión, inter-pretación, y no menos angustiosa de útil dado al hombre para fundar el **ser de la existencia** en el nombrar y consagrarlo.

Así el poeta, iluminada conciencia, de su que-hacer artísti-

co, y necesario darse íntegro cada día, minuto, entre Dionisos y Apolo, ese oscuro y conmovedor combate plagado de rozamientos extraños, buscará la apertura de la Obra. Aciertos y fracasos, que no otro el cauce dramático que da tono auténtico a las acciones del hombre, pero en los que por concurrencia amorosa se deberá a la Epoca, al Sitio, al Die Erde de Heidegger, el de **Tierra** (no paisaje o región), que habita el hombre en lucha constante por liberarse de su facticidad. Es cuando la obra cobra ese carácter de **documento viviente**, en presente y por siempre, como el momento en que lo inteligible **mordió** en la **existencia en bruto** engendrando la concreción de la obra de arte (El Da); la realización de la verdad, que es entre las facultades humanas, la Estética, la que efectúa el llegar al ser y de ser la verdad en mayor plenitud. Esa verdad revelada no existía antes, no había sido descubierta, y puede parecer paradójal hacerlo con lo encubierto, lo que **está ahí**, pero es que el Artista no sólo revela informando o describiendo ese ahí, sino la atmósfera o clima de conciencia del que lo vive, ese momento, o momentos **testigos** del mordimiento, y que la darán (a la Obra), pequeñez o grandeza, contingencia o permanencia, verdad o no-verdad (no error), universalidad, etc.

Este sería un argumento, más que suficiente para ver en el Arte (con ojos de ver), una, quizás la única posibilidad de enlace inefable entre el hombre y sus Dioses. Llamense éstos, Eros, Tiempo, o Fuerzas Oscuras.

Así se concluye que en Arte no pueden haber moldes prefijados (sí lineamientos), ni que la verdad estética existe ahí antes de la Obra, lo cual sería hacerlas éstas (las Obras) como expresión, imagen y semejanza, de una idea o conjuntos de ideas. Claro que el artista dando proyección al cúmulo de sus posibilidades en ese laborar doloroso y continuo, será dictado de marchas y contramarchas pero en las que invitado parcial del aparecer de esa existencia bruta que se resiste a tener **ser a ser nombrada**, irradiará sobre horizontes que se abren y se cierran devorantes.

Pablo Guevara

LEONARDO Y SU OBRA

(Viene de la pág. 54)

en Florencia solamente he hecho un diseño en cartón (se trata de Santa Ana, la Virgen y el Niño)... Este diseño no está terminado todavía... Vive consagrado a la geometría sin ningún deseo de pintar".

A partir de 1502 Leonardo se pone enteramente al servicio del "dragón" César Borgia. Como "arquitecto e ingeniero en general", recorre las Romañas y aun después de su vuelta a Florencia estará absolutamente dedicado a sus trabajos militares. Sus múltiples ocupaciones extra-artísticas no impedirán al artista encargarse, en competencia con Miguel Angel, de una obra inmensa: el fresco de la Batalla de Anghiari que debía decorar un muro de la Sala del Consejo en el Palacio de la Señoría. El cartón, que probablemente quedó también inacabado, fué comenzado en 1503. El contrato para la ejecución de esta obra — que debía cubrir cincuenta metros de largo y diez de alto — fué cerrado con el artista en 1504. Dos años después Leonardo abandonaba Florencia no habiendo pintado más que el grupo central: "El combate por el estandarte".

No estaba en el temperamento de Leonardo el calcular sus propios límites. Lo que él afanosamente buscaba era lo infinito, lo grandioso, lo imposible. Pero cuanto más podía realizar lo que sentía más insatisfecho se encontraba y era mayor el número de proyectos grandiosos que dejaba esbozados o sólo parcialmente acabados. En verdad, no era su ideal lo que ponía en duda sino, incapaz de lograr una correspondencia de ideal y realización, los límites del arte pictórico, en los que se entababa. En el fresco del Palacio, escudriñando medios técnicos extraordinarios y complicados, no consiguió más que extender los revoques y echar a perder toda una parte de la obra. Su genio creador jamás encontró su medida en las posibilidades del hombre. Y si entre sus diseños podemos contar con alguno de sus mayores éxitos es porque el dibujo consentía una libertad desmedida. Con todo, tal como los contemporáneos pudieron ver "aquel entrevero de hombre y de caballos", la obra los deslumbró más aún que las otras creaciones del maestro.

Cuando se ven los dibujos preparatorios de esta obra, las copias y la documentación, es siempre posible formarse un juicio de su grandeza artística. Una construcción piramidal cerrada debía contener el máximo de ímpetu y de violencia de los caballos unificando así todos los elementos en sus movimientos contrastantes de huida, de retroceso y de tensión.

El cuadro que representa a Santa Ana en el Museo del Louvre es otro ejemplo de esta búsqueda

de una construcción monumental que se da, no obstante, con los pasajes de luz y de sombra y a través de "verdaderas masas atmosféricas que se penetran recíprocamente", según se ha dicho. En este período florentino debe situarse también el muy célebre retrato de la Gioconda. Pocos cuadros darán ocasión a tantos comentarios poéticos, literarios y críticos como este personaje femenino, misteriosamente sonriente. Encarnación de un enigma, ella se presenta con un fondo de paisaje infinito perdiendo sus resonancias en el azul verde del agua y del cielo, y en la luz irreal del atardecer.

En 1506, Leonardo sale de Florencia para Milán. Carlos de Amboise, gobernador francés, le brinda toda su estimación y lo protege con su benevolencia. Además, intercede por él varias veces ante la Señoría que reclamaba el regreso del artista a Florencia y que le reprochaba de haber "...cobrado una apreciable suma de dinero y de no haber dado más que un pequeño comienzo a una gran obra" (se trata siempre del fresco de la Batalla de Anghiari). Más tarde, a los requerimientos del propio Luis XII, Leonardo se ve obligado a permanecer en Milán. Después de la llegada del rey a la ciudad éste lo nombrará "pintor e ingeniero permanente con sueldos fijos". Mas su actividad, antes de su partida para Roma (24 de setiembre de 1513), no está bien definida. Se consagra, sobremanera, a estudios de anatomía y a trabajos correspondientes a los cursos de agua en la campiña lombarda.

Leonardo tenía 61 años cuando vino a Roma protegido de Julián de Médicis, hermano del Papa. Pero si Julián tenía en alta estima al artista, León X, al contrario, no lo apreció mucho. En suma, el medio no le fué del todo favorable. Miguel Angel le mostraba cierta antipatía ya que era él quien con Rafael se repartían el favor del público. Leonardo emprendió muchos proyectos de construcciones y de arquitectura; gran parte de su tiempo lo ocupó en la redacción de un código que más tarde será el origen de su Tratado de la Pintura. Mas su actividad artística fué muy reducida lo que contribuyó a reforzar la hostilidad que le manifestaba el Papa.

Saldrá de Roma después de la muerte de Julián. En una de sus notas expresa que en el mes de mayo del año 1517 se encuentra en Francia, en Cloux, cerca de Amboise, residencia del rey Francisco 1º.

Leonardo pasa dos años en tierra francesa, venerado de todos y rodeado de la efectiva admiración del rey. Cada vez se le ve más absorbido en sus meditaciones y sus estudios; sin embargo, contribuye a la organización de las fastuosas fiestas dadas por el rey de Francia. Pero su actividad artística se reduce aún más. En el mes de mayo de 1517 recibe la visita del car-

denal de Aragón y su secretario, Antonio de Beatis, escribe con este objeto: "... Visitamos al florentino Señor Leonardo de Vinci, de más de 70 años de edad, el pintor más grande de nuestra época. El mostró a Su Excelencia tres cuadros: uno representa a una dama florentina, pintada del natural por vehemente solicitud de Julián de Médicis; el otro, un San Juan Bautista joven; el tercero, la Madona y su Hijo sentado en las rodillas de Santa Ana. Los tres, bellísimos cuadros. Pero es muy cierto que hoy ya no se puede esperar de él ninguna obra maestra; una especie de parálisis se ha apoderado de su mano derecha..." Leonardo muere el 1º de junio de 1519.

Genio universal. Es así como hoy todavía se presenta. Sus contemporáneos por deslumbrados que estuvieran por su obra, sin embargo, no pudieron medir toda la profundidad de su arte, su realidad filosófica. Fueron, ante todo, sensibles al encanto y a la gracia de sus obras. Esto es tan cierto que Isabel de Este, cuando solicitó al pintor la imagen de un Cristo joven, especificó: "con aquella dulzura y suavidad de expresión de la que hacéis gala en arte". Antonio de Beatis, cuando describe su visita al artista, hace una observación análoga al comprobar que Leonardo ya no podía pintar "con esa dulzura que le era natural".

Fuó también motivo de gran admiración la expresión psicológica. Al testimonio de Luca Pacioli, recordado anteriormente, conviene agregar lo que dice G. B. Giraldi, autor de un Discurso que trata de la composición de novelas, comedias y tragedias (Venecia, 1554). Afianzando el valor expresivo de la pintura de Leonardo y su potencia sugestiva, escribe: "Es bueno que el poeta siga lo que el excelente pintor Leonardo de Vinci tenía la costumbre de hacer. Leonardo, cuando quería pintar una figura, consideraba ante todo su cualidad y su naturaleza".

De manera general, lo que provocó la más violenta reacción contra la personalidad del artista fué su desdén por el trabajo metódico. Se reprochó, sobre todo, su exigencia ininterrumpida de exploración, su persistente insatisfacción ante su obra. Lo que a nuestros ojos parece constituir una fuente inagotable de enriquecimiento fué entonces extensamente criticado, precisamente porque se veía en este apetito de conocimiento la causa misma de su insatisfacción, de sus retoques y de sus abandonos. "Se puso a estudiar una filosofía tan llena de conceptos extraños y de quimeras inesperadas que, a pesar de todo su arte, jamás podrá pintarla" escribe Castiglioni, asombrado de una empresa semejante. Con todo, la evolución de la pintura en el curso de los siglos probará que Leonardo ha creado un mundo nuevo que él anima hoy aún con el resplandor de su obra.

EL GENIO

A Mariella.

¡¡¡Al asesino!!! ¡¡¡Al asesino!!! ¡¡¡Al asesino!!! La ciudad se conmovió derrepente. Las sirenas de la policía y los pitazos se unieron a los gritos. Las calles giraron entre el tropel de la muchedumbre y las bocinas estruendosas de los automóviles.

Todo el mundo corría. El asesino no estaba lejos seguramente. Había que alcanzarlo. Era "el orden social desquiciado" por ese "hombre nefando". La "comunidad en peligro"... Había que romper los zapatos en la búsqueda, sí, y lincharlo. Nada quedaría de él, como no fuera su recuerdo en los periódicos.

Los ascensores pararon la angustia en los estómagos. Las azoteas guiñaron sus pañuelos de curiosos, y se congestionó el tránsito. —¡Al asesino!—, gritaba con voz cascada una señora gorda. —¡Al asesino!—, chillaba un vendedor de diarios.

La carrera general era una loca competición de piernas enfurecidas y de puños amenazadores. Las Harpías gozaban. Poco a poco, miembro por miembro desmenuzaban al cínico. ¿Quién no fué gamo en aquellos momentos? ¿Quién no sintió la satisfacción del perro perdiguero en ese instante? Jadeantes y babeantes, todos fueron a poco un remolino de gritos, de talones, de vocinglería.

Allí un pensativo transeúnte. Lo que se llama generalmente un "pacífico transeúnte", un "tranquilo peatón". De nada valió su querer persuasivo. Los codazos, los empujones; el pito de un guardia en pleno tímpano le decidieron a seguir la persecución. Porque él era uno de ellos en ese momento. Aquel hombre funesto y sanguinario que todos perseguían podía haberle asesinado a él también. Mentalmente se formó la impresión de unos ojos hundidos, de manos alargadas y huesudas, de la sangre brotada en borbotones. Y corrió.

La confusa loquería multitudinaria no cesaba en sus imprecaciones. ¡Al asesino!, se repetía en las plazas y en las alcobas deshabitadas. Convenía cazarlo antes que la ciudad cerrara sus ojos con persianas, antes que el nuevo espantajo de un cadáver fresco brotara de sus manos alargadas y huesudas.

Ahora sí se sentía integrante del mismo cuerpo. Era inútil salir. Había que conti-

Por Luis Alberto Ratto

nuar el ritmo loco y enfurecido de la mayoría. Cuando resbaló y cayó entre el torbellino se dió cuenta de que no debía retrasarse. Su rótula sintió un fuerte agujijón de botas insolentes, y sus manos el pisotón de un atleta que en ropa de deportes y zapatos con clavos corría desaforado.

Con dificultad pudo ponerse en pie. ¡Al asesino!, gritó como todos. ¡¡¡Al asesino!!!, bramó más que todos. Sí, ya ese hombre era culpable por lo menos de su grito sangrante y de su rótula adolorida. ¡Era él quien debía alcanzarlo! ¡Era la justa venganza!

Comenzó a dejar detrás a las botas y al atleta sudoroso. La señora gorda gritaba ya sin voz "al asesino". El vendedor había perdido los diarios convirtiéndose en un hombre cualquiera. La algarabía se tornaba más y más afónica. Siguió corriendo y repartiendo empellones. Pisar y empujar, golpear y avanzar, correr y gritar. Halarse, escupir y babear: jadear. Todo él hecho un fuelle furibundo gritó una vez más: ¡al asesino!

Ya estaba entre los primeros. Un policía blandió la vara de la ley, y la ley, como siempre, recibió una pedrada: era otro poli-

cía que sin más recursos arrojaba piedras al asesino.

Su sitio en la vanguardia se tornaba por demás peligroso. Los de atrás rompían su indignación contra los primeros en busca del criminal. Los palos llovían a su alrededor.

Por fin se convirtió en el cabecilla de esa masa estridente y sanguinaria. Sus manos chorreaban hematías. Todos detrás. ¿Y el asesino?...

Delante de sí no había nadie. El hombre perseguido no parecía por ningún lado. ¿Habían corrido inútilmente tras un fantasma? ¿Dónde estaba el asesino? Corrió más aún hasta distanciarse de los otros, creyendo con ello aminorar la ventaja que el criminal llevaba. Nada. Lejos de la ciudad, en pleno campo, el horizonte ofrecía la virginidad de su silueta ininterrumpida.

Paró la rapidez de sus muslos aliviando a la rótula. Los clavos del atleta jugaron con las extremidades. Cuando quiso volver y explicar la loca estupidez, la turba estaba contra él. ¡Por fin! —dijeron todos. ¡¡¡Asesino!!! fué el grito general.

—Todavía tiene las manos ensangrentadas!—, piteó la señora gorda.

—El es, —dijo el policía—. Por eso ha corrido más que nadie.

Y las Harpías gozaron con sus carnes deshechas.

En la ciudad desierta, el asesino reía a carcajadas.

LA BRUJA

Estaba tendida sobre un atado de heno: rígida y fría. La bruja. La pesadilla de nuestros sueños infantiles.

¿Quién era? Nadie alcanzaba a responder. El más viejo del pueblo ya había corrido de ella cuando niño. No tenía edad. Era vieja como el pecado. Al menos, eso decía la abuela.

En medio del temor siempre nos daba curiosidad. ¿Cómo vivía esa mujer? ¿De qué se alimentaba? ¿Desayunaría niños, según decían? A la verdad, ningún pequeño moría en el pueblo sin que inmediatamente se recordara que lo había visto la fatídica bruja. Por eso era menester odiarla; tenerla relegada así, donde no pudiera mirar a nadie ni ejercitar sus hechizos. Su presencia macabra sólo servía para impresionar a los mayores y hacer lloriquear a los chichuelos. Bastaba mencionarla para que en voz baja se hablara de misterios de ultratumba, de cábalas y conjuros. Con su nombre aprendían los niños a conocer el miedo.

Sólo venía al pueblo de compras: hilos, retazos, mostacillas, adornos; ah, y siempre, en el viaje semanal adquiría un frasco de perfumes. Sí, y de los más finos, además. Por esto las mozas la envidiaban y las de edad la escarnecían. Apergaminada y sucia, con un hedor característico, resultaban verdaderamente incomprensibles tales compras.

Y ahora la teníamos delante. Inerte. El rostro ajado semejava por su dureza y arrugas el duramen de una nuez. Las crenchas desgredadas. Las manos encogidas como si hubiera tratado de asirse en los últimos instantes a su propia existencia. Sólo una cosa la distinguía de la generalidad de los muertos: tenía los ojos sin cerrar.

Yo la miraba fijamente. No sé por qué, aquella mujer me obsesionaba. Nada pude hacer por apartar mi vista, como si se tratara de una visión que me impidiera todo movimiento.

La gente notable del pueblo prohibía que los chiquillos se acercaran, ni ellos parecían desearlo. La bruja seguía con los ojos abiertos...

DE «SI SE LEYERA SETIEMBRE»

Tenía que haber tocado diez puertas que no vendrían de frente. Saber que el oro puro es sólo el ansia dibujada por las linternas en la niebla. O ver que el hueso impellido a los andenes del silencio cuando se cree aún que en otros techos devastados pueda encontrarse una dinastía clara para el agua, espera, espera con la dulzura de una baraja antigua.

Así, sin desterrar maneras deshiladas del amor, pero llevando el eco de una ceniza ebria y de un pincel quebrado. Busco también, aquel primer beso del hombre en un espejo blanco, o el beso sin comarcas del que perdió una escalera nocturna entre campanas muertas. Siempre pugnando: cuando a la vuelta de una esquina del dolor atracan vivos, los celajes de los peces más tiernos, y un crepúsculo sin órbitas se nos emborracha en el bolsillo, y las hojas nos lloran desde el fondo de la tierra. Tal vez al cruzar algún río nupcial, sobre un potro de sombras o un serrucho aéreo, silencioso supe que arrojarle luceros a los sueños era también doblarse a solas con su sangre. Quién dijo que coleccionar bosques sin nombre era engañar las hachas que se internan una tarde cualquiera de flautas desgredadas? Mirad la frente de las golondrinas ¿no es acaso su frente empastada con lienzos de bruma y soledad la ternura, el calor de un diván reconocido y mustio, esos labios caídos en la ventana abierta a los mares amargos? Sí. Ahora veo por qué aquellas noches en que los azufres se veían morir en los jardines sentí cómo mueren los perros con decoro: a solas, exactos con su estrella.

Muerto estoy y no hago ruido. Callad. Dejadme acariciar las abejas despavoridas entre el humo. Alicia persiste tras una puerta herida, de otro país de maravilla, y luto, y voz que corre sin sombra.

¿Desdeñando los fillos que recobran el alba, sin gastar la última moneda ardiente, que noche a noche ganamos a los ángeles evadidos del cielo, decidme: se ha visto alguna vez aligerar las espaldas cuarteadas de la tierra? ser dueño del temblor de las islas secretas? salvar ladrones bellos, sin maquillaje y azogue? ¿se ha visto?... porque el calor de las espadas sin sangre ni tormentas reclamando un espejo, ay, son el amor y el grito de los lirios sin novia.

Asisto a entierros de escudos. Pasan estrellas y máscaras de espuma. Y en los gusanos claros que hospeda la tristeza leo los ojos turbios de aquel hombre que vendía boletos de cenizas nocturnas, y nunca había bebido el mar.

Sabed que bajo el sabor de una retorta demente hay ciudades sin astros donde pasean niños sin pestañas, donde los cristales de las casas azotadas describen las cóleras celestes y las venas sin pájaros que acumuló la pena.

Entonces fué... cuando el mesón obscuro, el nido deshojado rasgaron sus vestiduras húmedas; dulce la cólera, las urnas violentadas otra vez en el hueso; la cancelación con perfumes, el yodo oculto. Vi el cesto desorbitado de los días tenderse a reposar bajo los vinos, las tiendas salvadas de los hombres, morir los yelmos, limbos de amor, trozos de muro relatando —entre risas de vidrio— los afares del invierno y de las tizas rojas. Quizás también bajo un abismo terso un corazón jugando con el hilo secreto para el (cielo,

con las cobijas que nos guardó la muerte: la flor de lis sin musgos, el llanto batiendo jalea en la cocina, despertarse las bandejas de su sueño de yerbas, rumores altos y guirnaldas, vi Todo eso ví. He muerto. Ahora tendría que amar un millón de puertas...

PABLO GUEVARA

(Pasa a la pág. 71)

El 6 de abril de este año se ha extinguido Attilio Momigliano. Se ha marchado silencioso y discreto, tal como había vivido, dejando en sus discípulos el recuerdo de un magisterio incomparable, profundo y apasionado, y en los estudiosos el ejemplo de un admirable y severo retraimiento, enemigo de vanas exhibiciones, con el cual gustaba velar su austera fatiga en provecho de la cultura.

Había nacido en Turín, hace sesenta y nueve años, y después de haber enseñado letras italianas en los liceos, consiguió en 1920, por concurso, la cátedra de literatura italiana en la Universidad de Catania de donde pasó a Pisa.

Formado en el período en el cual la cultura italiana, bajo la influencia del idealismo filosófico de Croce y de Gen-

Un gran maestro:

ATTILIO MOMIGLIANO

tile, en un impetuoso impulso de rebelión contra las doctrinas y formas positivistas, transtornaba y renovaba viejos conceptos acerca del arte y del lenguaje, él ofreció al nuevo pensamiento espiritualista su luminoso ingenio y su capacidad de intérprete agudo y equilibrado. Ya en su *Storia della Letteratura Italiana* advertía cómo después de la primera guerra mundial una rápida mutación de la psicología italiana y una nueva técnica y un nuevo gusto poético se habían afianzado en Italia bajo la influencia ejercitada por Giovanni Gentile en el campo especulativo. Y añadía que, no obstante las polémicas de algunos jóvenes "el espíritu constructivo de Gentile, su estética, su tendencia a acentuar el valor ético de la poesía, corrigiendo el estetismo y juntamente rozando el error opuesto del conceptismo" estaban en armonía con difundidas tendencias de nuestro tiempo. Pero, aunque ligada al pensamiento idealista, la crítica de Momigliano permanecerá siempre como la expresión de una potente personalidad, de un espíritu que sabe penetrar en lo íntimo de la poesía y coger el soplo creador con el cual la fantasía plasma sus creaciones. Y si ella adhiere al concepto gentiliano por el cual la obra de arte es el realizarse de todo el espíritu en cuanto conciencia subjetiva y por tanto constituye una unidad indivisible cuya riqueza está no solamente en la fuerza figurati-

va de la fantasía, sino en la complejidad de todos los motivos humanos, morales y racionales que en ella confluyen, en último análisis ahonda en los motivos más nobles de la especulación romántica y en la gran tradición estética italiana que va de Vico a De Sanctis y es el fruto de una limpidez metódica, libre de rígidos preconceptos. Son una confirmación la carencia de actitudes polémicas que dan en general a las producciones de este género un carácter contingente y provisorio y la objetividad de juicio con la que es presentada la personalidad del artista e interpretada la obra de poesía. Todos los escritos de Momigliano, desde los lejanos ensayos goldonianos (*Primi studi goldoniani, Il mondo poetico del Goldoni, I limiti dell'arte goldoniana, La comicità e l'ilarità del Goldoni*) hasta los más recientes (*Giovanni Verga narratore, La poesia dei "Sepolcri", Impressioni di un lettore contemporaneo*), desde los estimadísimos estudios sobre Alejandro Manzoni y Carlos Porta hasta el volumen *Da Dante all'Alfieri, de la Storia della Letteratura italiana* a las introducciones y comentarios de diversos clásicos (*Antologia delle opere di C. Goldoni, Liriche scelte di A. Manzoni, Saul e Mirra di*

V. Alfieri, *Le Stanze, l'Orfeo, le Rime di A. Poliziano II* *Giorno di G. Parini, Liriche scelte di G. Berchet*), de la *Antologia della Letteratura italiana* a sus muchísimos artículos publicados en el *Corriere della Sera* y del *Giornale d'Italia* (*Per la poesia latina di G. Pascoli, Parini discusso, La Secchia rapita, Ippolito Nievo, La rivolta d'Aristarco, A. Aleardi, La maschera del Doni, Foscolo e Sterne, Alfieri lirico, La fuga di Leopardi, Quando nacqui alla gloria, etc.*), todos los escritos, digo, revelan cuán rica y lúcida ha sido su conciencia, y cuán sólidas sus ideas acerca de la naturaleza del arte y vigorosa su actitud para penetrar en los secretos más remotos de la inspiración, como maestro incomparable que él fué. Sus análisis son, al mismo tiempo, síntesis, juicios de poesía.

Acerca de la obra crítica de Momigliano se puede repetir muy bien lo que él mismo escribiera a propósito de la *Storia della Letteratura italiana* de Francesco de Sanctis: "No existen adornos, poesía sobre poesía, sino una continua recreación de la obra de arte, hecha con lenguaje claro, animado, veloz, que coge la poesía en su perenne coherencia y en su mutabilidad perenne y ofrece, junto con el juicio la impresión que ejerce sobre un lector inteligente y sensible".

Carmelo Palumbo

Crisis de la Concepción Evidentista del Hombre

(Viene de la pág. 48)

ra las invidencias de la ciencia. El primero de ellos, y el más ilustre, Kant, las presenta como formas necesarias del entendimiento que va sintetizando la multiplicidad de las sensaciones. Los empiriocriticistas como formas económicas del pensamiento. Los pragmatistas, como concepciones sin valor objetivo pero útiles para nuestro propósito de dominar la naturaleza. Los positivistas lógicos como postulaciones que permiten organizar los datos sensoriales.

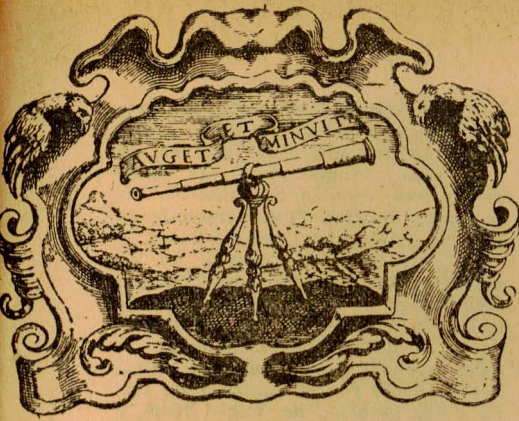
Todos estos intentos de salvar la ciencia no nos devuelven el universo. El universo continúa aniquilado bajo la sentencia evidentista. Sólo las sensaciones están ante nosotros, pues sólo ellas son evidentes. Y esto es lo mismo que decir que únicamente nuestro propio ser solitario con sus sensaciones es lo que resta en pie. Las ideas inevidentes relativas a la naturaleza están despojadas de todo valor objetivo, en el sentido auténtico de esta expresión, esto es, están despojadas de toda referencia a una realidad ontológica independiente de nuestra conciencia. Estas ideas inevidentes de existencia de un universo alrededor de nosotros, de permanencia, substancia, causalidad, uniformidad, etc., resultan simples creaciones de la conciencia del hombre o categorías de su ser que le impiden perderse en la pura sensorialidad. No es extraño, por eso, que, con gran escándalo de muchos hombres de ciencia, enrolados en esta visión me-

ramente ordenantista de las sensaciones, Lenin la emprendiera contra Mach, Avenarius, Wundt, Pearson, Poincaré, Frank, y otros participantes de esta tesis en su obra "Materialismo y Empiriocriticismo". Lenin está en la posición de Berthelot, que es la de la ciencia arrogante de los tiempos en que su actitud coincidía por completo con la actitud del evidentismo. En tal posición no acepta que el evidentismo haya podido sobrepasar a la ciencia, volviéndose contra ella. Lenin no comprende cómo puede siquiera ponerse en duda la existencia del mundo físico y de la materia, cómo puede osarse decir que la causalidad carece de evidencia. En esto revela toda la ingenuidad de quien está colocado en una posición no evidentista. Pero, por otra parte, a diferencia de Berthelot que vive en las nubes, sin apercebirse de que las ciencias se hallan bajo el ataque del evidentismo, Lenin, en esta obra, comprende perfectamente todas las consecuencias que para la ciencia resultan de adherirse al evidentismo y las comprende, al parecer, mejor que los hombres de ciencia que, con declarar la virtud ordenatriz de las ideas inevidentes, creen haber salvado a la ciencia. Por eso su ataque se concentra en reducir todas estas doctrinas ordenantistas a la doctrina de Berkeley y declararlas idealistas y solipsistas. En esto seguramente se equivoca, pero acierta en términos generales al menos, al poner el acento en aquella soledad ontológica del hombre y de sus sensaciones que brota irremediablemente del evidentismo. Por eso, asimismo, no es de extrañar que el pensamiento católico sea hostil a las concepciones idealistas y solipsistas y a estas otras ordenantistas que niegan, o bien, ponen entre paréntesis lo ontológico fue-

ra de nuestra conciencia. En su dirección trascendente, el catolicismo defiende, seguramente con ingenuidad, pero con la clara consecuencia de salvar al hombre de su soledad, no sólo la existencia de Dios sino también la existencia del mundo físico y el valor objetivo de los principios de la ciencia.

Pero dejando de lado todo esto observemos ahora que, a pesar de la endebles de todos esos intentos de "salvar a la ciencia" (Kant, empiriocriticistas), pragmatistas, positivistas lógicos) el simple propósito de "querer salvar a la ciencia" es hondamente significativo porque implica el comienzo de la rebeldía contra el evidentismo. Por eso dijimos que el problema de la ciencia ha constituido la última trincherera de defensa contra el avance aplastante del evidentismo. En efecto, establecido que ciertas categorías básicas de la formulación científica carecen de evidencia, no hay más que una salida posible: la negación de la ciencia (esto, naturalmente, si es que somos evidentistas). La actitud esceptica de Hume es, así, coherente con su evidentismo. Igualmente coherente, pues sostiene impávidamente el anonadamiento de todas las ciencias, es Wittgenstein. En su célebre *Tractatus Lógico-philosophicus* declara que, finalmente debemos guardar silencio. Y en realidad, ni la más mínima expresión podremos formular si debemos atenarnos rigurosamente a lo evidente, que es cuanto nos ocurre instante a instante. Así, no puedo decir: "este piso es duro", pues sólo me consta la dureza de la parte que está bajo mis pies. Tampoco puedo decir: "esta parte del piso que está bajo mis pies es dura", pues no me consta que lo sea siempre, ni siquiera

(Pasa a la pág 70)



LITERATURA

JORGE CAMPOS, *Antología Hispano-Americana*. Madrid, Ediciones Pegaso, 1950, 639 pp.

La necesidad de una vasta antología que abarcara la poesía y prosa hispano-americanas, se hacía sentir en España, ya que en muchos ambientes intelectuales se desconocía, en su mayor parte, las proyecciones de nuestra literatura. De allí que el motivo principal de la obra que comentamos sea el de contribuir a su mayor difusión. Además, las pocas antologías hechas en la península eran incompletas o resultaban anticuadas.

Advierte Jorge Campos, en la Introducción de su obra, que su propósito es "recoger lo característico, aunque no sea siempre lo más logrado"; por eso no debe extrañarnos que falten algunas acabadas composiciones que tuvieron poca influencia en la orientación de determinada escuela literaria. La labor, pues, ha sido hecha con toda objetividad, no empuje que, como es natural en toda antología, predomine el gusto personal del autor.

Nos parece un gran acierto el haber incluido la poesía indígena, pues sin ella es difícil comprender muchos aspectos de la producción posterior; y es aquella tan nuestra —o más— que la primera literatura escrita en español.

J. C. ha querido prescindir de toda clasificación por países, para considerar a Hispano-América como una unidad, aunque reconoce que a medida que se desarrollan las literaturas de esos pueblos, van adquiriendo caracteres diferenciales. Sin embargo, hacemos notar que hubiese sido de gran ayuda para el lector el haber incluido, delante de cada fragmento seleccionado, la pequeña noticia biobibliográfica incorporada al final del libro.

La selección de poesías indígenas permite apreciar las diferencias entre la poesía azteca, adornada en la forma, aunque a veces melancólica y angustiada; la lírica quechua, íntima y sencilla; y la poesía maya, impregnada de aliento cosmogónico y de preocupación mágica y supersticiosa. Con el epígrafe de "Aventura y mito de la Conquista", se hallan seleccionados algunos fragmentos de crónicas y relatos escritos sobre el Nuevo Mundo. Si bien esta producción carece muchas veces de interés literario, valga decir que la antología no es exclusivamente de carácter estético: es ante todo americana; y nada más propio de este continente que la crónica de conquista y el relato viajero, que nos hablan de las costumbres de los antiguos pobladores, y nos describen el paisaje de un mundo que causaba asombro a los conquistadores. Tal es el caso de Bernal Díaz del Castillo, que escribe admirado de lo que veía en los nuevos pueblos: cosas que parecían "de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís". Además, muchos son los cronistas que recogen las leyendas y mitos orales, que constituyen la épica no escrita de los antiguos pobladores. Analiza también J. C., la génesis de la verdadera épica americana y su entronque con la crónica. Nos ofrece fragmentos de Ercilla y, en contraposición a sus inspirados versos, los monótonos metros de Juan de Castellanos. De la poesía heroica mejicana están representados Valbuena y Terrazas; y de la escrita

ENTRE LIBROS

en el Perú, Pedro de Oña y Diego de Mexía.

En la selección que hace J. C. de la poesía virreinal, insiste más en el período barroco que en el clásico, porque en aquél surge una modalidad netamente americana. De las primeras obras escritas en este continente, la lírica tradicional está caracterizada por Pedro de Trejo, y la corriente clasicista por Eslava y Terrazas. Hacemos notar, sin embargo, la ausencia de una composición de inestimable valor: la "Epístola" de Amarillis, pues, aparte de su calidad estética, tiene la singular importancia, desde un punto de vista americano, de haber sido un mensaje del nuevo mundo al ingenio de Lope.

Entre los poetas barrocos incluidos en la antología, están los dos principales: Sor Juana Inés de la Cruz y Juan del Valle Caviedes. Los jóvenes pueblos —y principalmente los focos culturales de México y Lima— se inclinaron a una exageración del barroco peninsular. El culteranismo, inspirado por Góngora, y el conceptismo, cuyo preceptor es Quevedo, se distanciaron cada vez más: el primero cultivó profusamente la loa, que degeneró más tarde en adulación palaciega; mientras que el segundo utilizó la sátira, y es remoto inspirador de la literatura burguesa. La prosa de la colonia no llega al excesivo barroquismo del verso, ya que todo el afán literario se vierte hacia éste. No existe aún la novela propiamente tal; sin embargo, en opinión de J. C., el "Sueño de Cello" del ecuatoriano Jacinto de Evia, puede considerarse como cierta forma original de novela. Nos parece que en el capítulo de la prosa colonial debió tomarse en cuenta el "Apologético" de Espinosa Medrano, pues, aparte de su estilo y de su importancia como obra de crítica literaria, es un libro representativo del culteranismo, si no por su prosa, en cambio lo es por las ideas poéticas que defiende.

Con el título de "Neoclasicismo y Emancipación" se halla reunida la literatura que, por influencia francesa, se separa del barroco tradicional para buscar sus modelos en los antiguos clásicos. Representada principalmente por una corriente ideológica, se nota una reacción antiespañola y una mayor preocupación por el indígena. La época de la emancipación no es, para J. C., de gran producción; es, antes bien, un momento de grandes figuras. Es preciso reconocer, sin embargo, que la pequeña producción de este período supera en mucho a la farragosa literatura culterana. El neoclasicismo es una verdadera renovación de la literatura hispanoamericana. "Si la forma sigue sujeta al clasicismo europeo, el tema se emancipa". Como exponentes de este momento figuran, entre otros, Lavardén, Heredia y Bello, cantadores del paisaje americano. De la prosa de este período, la Antología nos ofrece algunos fragmentos del "Periquillo Sarniento", obra picaresca del mejicano Fernández de Lizardi.

Una de las características del período romántico que señala J. C. es la exaltación del pasado indígena —equivalente del medievalismo romántico de Europa— y el predominio de la nota antiespañola. La influencia literaria de la península se reduce a la forma, pero no al tema; y es una época de renovación en cuanto significa una sincera expresión del alma americana. La selección se inicia con tres precursores de esta escuela: Mariano Melgar, Rodríguez Galván y Batres Montúfar. Para J. C., el que verdaderamente introduce la corriente romántica en Hispanoamérica es el

argentino Esteban Echeverría, y en aquel país se prolonga en el grupo liberal y antirrosista. En este capítulo, el Perú está representado —aparte de Melgar— únicamente por Salaverry; y la poesía seleccionada no es de las que pueden caracterizar el romanticismo peruano.

La aparición de la novela es lo que da singular importancia a la prosa de la época, no empuje que todo el afán literario se desborda en la lírica. Las principales novelas nacen en la Argentina, de la lucha contra Rosas. Tres nombres destacan: Echeverría, Mármol y Sarmiento. Pero lo más original de todo aquel período, lo dice J. C., son las "Tradiciones Peruanas" de Ricardo Palma: "Son un típico resultado del romanticismo, casi un género nuevo".

Un capítulo que nos parece incompleto es el que recoge la corriente popular, si es que en ésta se puede considerar la poesía satírica y el llamado "criollismo", que es una de las expresiones más propiamente americanas. La antología nos ofrece, sin embargo, algunas muestras de nuestro romancero y del corrido mejicano; y concluye con un fragmento de "Martín Fierro", de José Hernández.

De singular importancia es el capítulo dedicado a la poesía modernista. Es la primera vez que una corriente novomundana tiene repercusiones tan acentuadas en la península. J. C., compara la obra de Rubén Darío en América con la de Ronsard en Francia y la de Boscan y Garcilaso en España. El grupo de poetas que se incorpora al modernismo es tan numeroso e importante que resulta difícil encajarlo en una antología. Es una generación de hombres influyentes en toda la vida de los países hispano-americanos. La selección está encabezada por Manuel González Prada, aunque este poeta podría ser considerado como precursor de la escuela, pues, si bien rompe con el espíritu del romanticismo, se diferencia mucho de los modernos. Todos los pueblos de Hispanoamérica están representados, con mayor o menor importancia, en esta corriente. La reacción anti-modernista surge en 1905, con el manifiesto del poeta González Martínez, muerto recientemente en México:

"Tuércele el cuello al cisne de en-
(gañoso plumaje
que da su nota blanca al azul de
(la fuente";

En ese mismo año nace en el Perú la reacción contra la poesía de Chocano; pero la aparición en 1906 de "Alma América", prolonga por algún tiempo el predominio de esta lírica altisonante.

La prosa del modernismo no tuvo tanta importancia como el verso. Lo más logrado de ella pertenece al cuento.

En el vasto capítulo "Del Modernismo al tiempo actual", incluye J. C., toda la reacción contra aquella escuela, y da especial preferencia a las corrientes de vanguardia. Afirma que éstas se diversifican en su afán por lo novedoso, aunque reconoce diversos puntos de contacto. Como características en Hispanoamérica señala el aumento del tema social dentro de la poesía, especialmente en el indigenismo. Otra particularidad es el desarrollo de la poesía negra. Termina afirmando que la lírica americana adquiere cada vez más acento propio. Para limitarnos nuevamente a la literatura del Perú, hacemos notar la ausencia de José María Eguren, quien representa la reacción contra Chocano. Creemos que debió figurar en este capítulo en el lugar de Abraham Valdelomar, cuya obra principal está escrita en prosa.

NOVEDADES



PABLO ROJAS PAZ: *Echeverría, el pastor de soledades*. La presente biografía del autor de *El dogma socialista* es a la vez una interpretación de esta gran figura de la democracia argentina juzgada en su época y situada en los diversos escenarios en que actuó.

ANTONIO ARRAIZ: *Todos iban desorientados*. El autor de *El mar es como un potro (Dámaso Velázquez)*, una de las máximas expresiones de la novelística venezolana, nos ofrece ahora otro vigoroso relato con escenarios y caracteres típicos de América.

JEAN ANOUILH: *Piezas negras. (El armíño. La salvaje. El viajero sin equipaje. Eurídice)*

El acento poético y los hondos temas del gran dramaturgo francés están magníficamente representados en sus *Piezas negras* que integran un nuevo volumen de nuestra colección "El gran Teatro del Mundo".

TENNESSEE WILLIAMS: *Un tranvía llamado deseo. El zoológico de cristal. Verano y humo*.

De Tennessee Williams, que ha alcanzado ya en nuestros escenarios un éxito consagratorio, contiene este tomo las obras más características y representativas.

ARTHUR SCHNITZLER: *Teresa*.

La maestría del autor de *La señorita Elsa* se revela también en esta novela "Crónica de la vida de una mujer", análisis profundo y veraz de una vida femenina y al mismo tiempo un cuadro admirablemente evocativo de un tiempo y una sociedad.

C. M. BOWRA: *La herencia del simbolismo*.

Importantes estudios críticos sobre Paul Valéry, Rainer María Rilke, Stefan George, Alexander Blok y W. B. Yeats.

ESTHER DE CACERES: *Concierto de amor y otros poemas*.

"En éste, su último libro, Esther de Cáceres regresa a los temas elementales: el árbol, el fuego, el aire, el agua, las nubes". Así señala Gabriela Mistral en el hermoso estudio que sirve de prólogo al libro.

LORENZO LUZURIAGA: *Historia de la educación y de la pedagogía*.

La educación en su relación con las ideas sociales y culturales de cada momento histórico. Una obra imprescindible para quien quiera conocer los fundamentos de la educación actual.

JOSEF L. KUNZ: *La filosofía del derecho latinoamericano en el siglo XX*.

Una exposición magistral del desarrollo del pensamiento filosófico jurídico en Hispanoamérica relacionada con las corrientes filosóficas universales.



EDITORIAL LOSADA

Jirón Huancavelica 288
LIMA

Librería STUDIUM S. A.

NOVEDADES:

- Ser y vida José María Rubert Candau
- Descartes y la formación del hombre moderno, José Artigas Ramírez.
- El concepto de naturaleza R. Paniker
- Lecciones de Lingüística española Vicente García de Diego
- Historia del origen y genealogía real de los Reyes
- Incas del Perú Martín de Murúa O. de M.
- Historia de la cultura Manuel Ballesteros G.
- Historia de América Manuel Ballesteros G.
- El concejo real y supremo de las Indias 2 tms. . . . Ernesto Schafer
- Cincuenta argumentos de óperas famosas Nicolás Barquet
- Lingüística general y española Vicente García de Diego.

Estas y otras interesantes novedades recién llegadas, están en venta en:

AMARGURA 954 — APARTADO 2139 — TELF. 35993

—oO—

SOCIEDAD MERCANTIL
INTERNACIONAL S. A.

SOMERIN

IMPORTACION — EXPORTACION

ANTONIO MIRO QUESADA 266

LIMA — PERU

El capítulo fundamental de la Antología es indudablemente el de la novela actual. En él hace resaltar J. C., la gran personalidad que ha llegado a adquirir este género en los países hispanoamericanos, hasta el punto de superar a la propia novela española. Están representados treinta escritores, entre los cuales destacan Rómulo Gallegos, José Eustasio Rivera y Ciro Alegría.

Nos parece un gran acierto el haber dado a la literatura moderna, la importancia que se merece, en contraposición a la pobre literatura del virreinato; aunque reconocemos —claro está— que durante este período hubo, por excepción, obras de muchísimo valor. Desde el punto de vista español cobran singular interés las corrientes literarias de Hispanoamérica que han tenido repercusiones, y a veces influido decisivamente en la península.

El último capítulo de la Antología recoge la poesía femenina, con especial atención en la figura de Gabriela Mistral.

La obra de J. C., es un esfuerzo laudable, que contribuirá a un mayor acercamiento de los españoles a la literatura de Hispanoamérica, heredera de la peninsular en su fuerza expresiva y en su íntima unión con la naturaleza.

Javier Cheesman Jiménez.

TEODORO MENESES, Usca Paucar, Drama quechua del siglo XVIII. Introducción y notas de... Biblioteca de la Sociedad Peruana de Historia. Serie la. Monografías. Lima, Lumen, 1951. 177 págs.

La dramática quechua no ha merecido la atención de nuestros eruditos y críticos. Aparte de la nutrida bibliografía ollantina, no tenemos suficiente número de trabajos que, con el debido aparato científico, se ocupen de las piezas dramáticas quechuas como el "Yauri Titu Inca" o el "Usca Paucar". Si insignificante es la bibliografía circunscrita a estas piezas, en más deplorable estado se encuentran los estudios de estas piezas referidas a su ubicación en el panorama literario del Perú.

El presente libro de Teodoro Meneses viene a llenar la falta que hacía una traducción española del "Usca Paucar". Parece ser el primer paso firme a una dedicación profunda al estudio de este drama. Drama que necesita aún ser mirado y enjuiciado por la estilística y la crítica literaria.

Pasemos a dar cuenta de este sugestivo trabajo. El autor declara haber usado el código de Sahuaraura y cotejado éste con el de Middendorf. Presenta el texto del "Usca Paucar" a cuatro columnas. En la primera la transcripción literal del código de Sahuaraura; en la segunda el cotejo con el código de Middendorf; en la tercera presenta el texto revisado, resultado de lo anterior; y en la cuarta la traducción española.

Esto denota la serenidad del trabajo, principalmente en la labor filológica y de comparación de textos. Una y otra labor se han ejecutado con celo científico. T. M. ha realizado una traducción literal, fruto de su preocupación filológica por entregar "un trabajo que exponga con el mayor grado de fidelidad la calidad literaria del texto" como él mismo declara.

Todo esto en cuanto se refiere a la presentación del texto.

El argumento de la pieza es una leyenda mariana muy popularizada y que fué tomada con frecuencia por dramaturgos españoles, asevera T. M. Esto debe llevar a los investigadores a estudios estilísticos de las posibles influencias que pudo haber sufrido el "Usca Paucar", de los autos sacramentales españoles, especialmente de los de Calderón. Examen estilístico que delinearía la personalidad del autor, facilitando su identificación.

El drama tiene valor poético; radica principalmente en los monólogos de Usca Paucar y de Yunca Nina.

Los de Usca Paucar están penetrados del pesimismo indígena. Son protestas quejumbrosas, pasivas, de poco vigor, aunque pletóricas de lirismo, que también hallamos en los lamentos de Jori Tica, personaje de mínima importancia en el drama.

La estructura del drama no es perfecta. Por ejemplo, Jori Tica que debería ser la heroína desaparece de la acción a partir de la escena XIV de la Jornada Tercera. Aunque se debe reconocer que el nudo del drama, formado por la angustia de Usca y las astucias de Yunca Nina y de Quespillo, se resuelve y culmina con naturalidad. Posiblemente sea esto en cuanto técnica, su mejor mérito.

"Además, el valor de la obra radica en que el tema universal europeo ha sido engastado en el ambiente peruano". Afirmación de las más felices a que llega en este trabajo T. M. Evidentemente, el auto sacramental europeo es engastado con toda propiedad en el ambiente peruano. Es otro de los méritos del desconocido autor, que merece reflexión y estudio.

Tratándose de los personajes no se puede decir lo mismo. Ninguno de los personajes tienen individualidad definida.

Usca Paucar, príncipe indio empobrecido, vende su alma al diablo por bienes materiales. Quespillo trata de liberarlo, lo que sucede por la intervención de la Virgen María. Usca Paucar es una personalidad muy compleja. Middendorf afirma que Usca Paucar es un hombre débil, de continuo sollozar y en quien la protesta no existe. T. M. niega la afirmación de Middendorf. Ante lo que dice Middendorf es difícil plantear objeciones. Evidentemente, en la personalidad indefinida de Usca Paucar, se encuentran las características atribuidas por él. Encontramos cierta actitud de protesta en Usca Paucar al comienzo del drama, pero luego se diluye en un continuo sollozar, siendo llevado sumisamente por las circunstancias a todas las situaciones del drama.

Quespillo, el compañero y servidor de Usca, tiene una personalidad más delineada. Es el "pícaro" (hablando con un término importado). Pero es un pícaro sin ninguna inquietud social. A gran distancia de Pablos o de Guzmán. Es simplemente el "gracioso". Su labor en la escena es importantísima. Es el que sostiene los hilos de la trama, en competencia con Yunca Nina. El tercer personaje es Yunca Nina (el demonio), magnífico y poderoso, de gran sobriedad. Es el personaje mejor logrado.

Aún nos queda dar cuenta del problema de la paternidad y datación del drama. T. M. pasa revista a todas las hipótesis sobre la paternidad del drama. El investigador cusqueño José G. Cosío supone que el autor sea Espinosa y Medrano. Podemos contestar con la opinión de Mons. Juan A. Casanova, que considera esta pieza muy inferior a los méritos literarios del Lunarejo. T. M. acepta en parte esta opinión, o sea que el Lunarejo no es el autor.

T. M. plantea la posible común paternidad del "Ollantay" y el "Usca Paucar". Pero como simple opinión que espera comprobar en la investigación comparativa. Igual tarea debe realizarse con el "Yauri Titu Inca" de Centeno de Osma, por la similitud de argumento y de estilo con el "Usca Paucar".

La datación del drama puede establecerse en el siglo XVIII. T. M. sitúa al drama, en el ciclo que él denomina de Centeno de Osma y considera que linda con la materia ollantina.

La labor de T. M. en este trabajo abre campo propicio para la investigación, ya sea histórica, ya filológica o estilística del drama. La futura valorización del drama dentro del panorama literario del Perú, depende de esta investigación previa. Aquí reside el mérito y la importancia del presente trabajo publicado por Teodoro Meneses.

Pedro Rodríguez Crespo.

SANCHEZ, LUIS ALBERTO. La Literatura Peruana. Bs. Aires, Ed. Guaranía, 1950-51 (6 vols).

La historia de nuestra literatura apenas en 1924 fué considerada en el programa de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional de San Marcos, no como curso autónomo sino como agregado al de Literatura Americana, y sólo a partir de 1946 adquiere independencia y deja de ser un curso semestral. Ello revela, sin otros comentarios, el interés e importancia concedido a su estudio por quienes ejercían la docencia y representaban la cultura nuestra; y es quizás, también, por esa falta de "ambiente" para el estudio de nuestras letras, que no abundan trabajos sistemáticos, y que a los escasos que han procurado subsanar la deficiencia, quepa exigirles mayor hondura analítica. No ignoramos que por ser la nuestra una literatura joven nos corresponde aún el período de ordenamiento y perspectiva, la construcción de panoramas, la reelaboración de etapas, el acopio de fuentes, y tolerar igualmente trabajos que muestran la carencia de disciplina científica en muchos de nuestros críticos. Sin embargo, no equivale esto a reprobar el esfuerzo de quienes plantean trabajos de agotamiento acerca de autores y obras determinadas. Creemos, sin embargo, que tareas de esa índole —único camino en el caso de las literaturas europeas— sólo son factibles después de haber cooperado al esclarecimiento del proceso integral de nuestras letras. Proceso aclarado en la actualidad por la obra de Sánchez en especial, que facilita enormemente la introducción a nuestra literatura y a los trabajos especializados, coordinando ambas orientaciones. Es más útil leer o escribir un volumen sobre los cuatro primeros versos de una elegía después de conocer el momento histórico literario del autor; hoy se puede ya y es conveniente realizar ambas labores si así se prefiere, pero suena un tanto a petulantía el excesivo valoración de lo último o el interesado menosprecio de lo primero. Insistimos en que junto a los ensayos por ampliar períodos y movimientos precisos, por rescatar nombres señeros y obras olvidadas, ha sido menos frecuente, un tanto preterida la valiosa tarea de presentar la arquitectura total de la literatura peruana, entendiendo ésta "como algo que excede el juego estrictamente estético y que por su naturaleza se confunde con los problemas básicos de la nación".

La primera edición de la Literatura Peruana, tomo I, apareció en Lima en 1928. El segundo y tercer volúmenes fueron publicados en 1929 y 1936, en Lima y Santiago de Chile respectivamente, alcanzando lo estudiado en los tres volúmenes sólo hasta mediados del siglo XIX. Con carácter de resumen, el Instituto de Cultura Latinoamericana de la Universidad de Buenos Aires publicó **La Literatura del Perú** en 1943, y, nuevamente en Lima, en 1946, P.T.C.M., en su colección Nuevo Mundo, reeditó el Tom. I de la Literatura Peruana. Derrotero para una historia espiritual del Perú, totalmente reescrito según la Advertencia del autor. Verdaderamente la obra quedó inconclusa pese a los esfuerzos editoriales, una vez por no abarcar períodos interesantes y definitorios de nuestras letras, y otra por las concesiones exigidas a causa de la naturaleza de un resumen. En 1950 la Editorial Guaranía, que dirige Natalicio González, publica los seis tomos de la Literatura Peruana, contribuyendo así al mejor conocimiento de nuestra cultura en el continente y en el propio Perú, pues la obra comentada excede los planos literarios, y careciendo aún nuestro país de una historia de las ideas, reemplaza a ésta en la medida que comprende un recuento de todas las expresiones del pensamiento. El plan de la obra comprende las siguientes referencias: T. I, Las fuentes, El esce-

nario, Los orígenes; T. II, El genio popular de la Conquista, La justificación de la Conquista, Los Cronistas, Catequistas y Doctores; T. III, Apogeo y Decadencia del Barroquismo; T. IV, El Iluminismo y la afirmación nacional; T. V, Del Costumbrismo al Romanticismo; y T. VI, Naturalistas, Ideólogos y Modernistas.

Sin pretender extendernos acerca de la forma cómo estudia la evolución de nuestras letras y cómo se detiene por instantes ante movimientos y autores esenciales, queremos incidir sobre el contenido del primer volumen, y llamar la atención del lector sobre los tres últimos. De gran importancia es para quien necesite bibliografía fundamental sobre un asunto preciso de nuestras letras, el capítulo destinado a las fuentes; de igual manera que el señalado para comprobar la existencia y analizar la literatura aborigen; los incas y el folklore. Agreguemos —para entender mejor el significado de dicho ensayo— que José Carlos Mariátegui, en su trabajo sobre la literatura peruana, dejó a un lado el aporte pre-hispánico, elemento valioso para la comprensión de gran parte de nuestras letras cuya importancia esbozara Riva Agüero, años antes (los 7 Ensayos y la **L. P.** aparecieron en 1928) con los siguientes términos: "...los indios tuvieron antes de la conquista si no una verdadera literatura, convenciones literarias definidas que han podido influir sobre los literatos de la República, ya por herencia, ya al inspirarse éstos en las costumbres y cantos populares de los indígenas". Sánchez prueba la existencia de dicha literatura —llamémosla así— e invoca para su mejor conocimiento el auxilio del folklore y la lingüística; obras posteriores se han ocupado de indagar en empeño semejante. Pero además, en el mismo tomo, el Boceto sobre la imitación en la literatura peruana, bien puede plasmar en minucioso estudio de literatura comparada pues deja establecidas las bases para ello. Sumo interés encierran los tomos IV y V, éste último examina el sugerente tránsito al desplante romántico; y en el VI, merecen cita aparte los estudios acerca de Gonzáles Prada y de nuestros modernistas. Etapas y escritores ubicados no en el cuadro rígido de una clasificación didáctica sino en la fluencia permanente y agitada de nuestro proceso integral. Integral por correlacionar las más variadas actividades del pensamiento y la política, como por incorporar a la historia literaria autores dispersos fuera de Lima, e ignorados muchas veces a pesar de sus aportes meritorios.

La Literatura Peruana de Luis Alberto Sánchez es obra que, en medios como el nuestro, se presta a suscitar juicios desde innúmeras razones; por lo mismo, resaltemos que a nosotros nos interesa como hito fundamental en el estudio de nuestras letras.

Alberto Escobar.

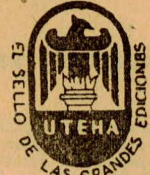
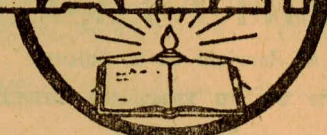
SOBRE TRES LIBROS PERUANOS Y PERUANISTAS

Por JOSE GALVEZ

En primer lugar un breve comentario sobre las interesantes y sugestivas "Memorias del General Echenique". Reservadas cuidadosamente por el afecto familiar, han aparecido, por fin, las Memorias del destacado y fino personaje de tanta influencia en los primeros tiempos de la República y aún bastante avanzada ésta. Naturalmente defiende su gestión de Gobernante, impuesto por Castilla y combatido a la par por liberales y vivanquistas aristocratizantes éstos. El prologuista hace notar ciertos matices de tales Memorias, pero deja en el tintero de los olvidos, otros no menos importantes; el autor de las notas recoge simples decires, de aquellos desvanecidos por la calidad del personaje

EDITORIAL GONZÁLEZ PORTO

JIRON DE LA UNION (BAQUIJANO 731)



DICCIONARIO ENCICLOPEDICO U. T. E. H. A.

Diez tomos — El más nuevo, el más completo, el más útil, el más económico. La Sensación Editorial en Hispanoamérica.

LA SAGRADA BIBLIA — Traducida de la Vulgata Latina. Edición única por su belleza y exactitud del texto, recomendada por S. E. El Cardenal Primado del Perú. Ilustrada por Doré.

LA COMEDIA HUMANA — Por Honorato de Balzac, en 16 tomos. Primera edición en castellano. Ocasión única. Con estudio biográfico por Stefan Zuewig, una semblanza por Teófilo Gautier y prólogo del autor.

EL LIBRO DE ORO DE LOS NIÑOS — La mejor y más bella Enciclopedia de Lectura para niños. Prólogos de Gabriela Mistral y Juana de Ibarburu.

COLECCION DORE — Ilustrada por Gustavo Doré. Comprende: Don Quijote de la Mancha, 2 tomos — El Capitán Estruendo por Gautier, 1 tomo — Fábulas por La Fontaine, 1 tomo — El Paraíso Perdido por Milton, 1 tomo — La Divina Comedia por Dante, 2 tomos — Orlando Furioso por Ariosto, 2 tomos.

MONTANER Y SIMON — Barcelona (España) Las más valiosas obras de la Literatura Universal. Encuadernaciones lujosas en piel y oro.

OBRAS COMPLETAS DE HOMERO — Traducción de Luis Segalá y un autógrafo de Menéndez Pelayo. Insuperablemente ilustrada.

COLECCION PEDAGOGICA — CLASICOS Y MODERNOS — Once títulos y catorce volúmenes

Grandes facilidades de pago 10% de descuento al contado

Nicolini Hermanos S. A.

AV. REPUBLICA ARGENTINA 261

LIMA

FIDEOS "NICOLINI"

HARINA "SOL"

Librería STUDIUM S. A.

NOVEDADES:

- Ser y vida José María Rubert Candau
- Descartes y la formación del hombre moderno, José Artigas Ramírez.
- El concepto de naturaleza R. Paniker
- Lecciones de Lingüística española Vicente García de Diego
- Historia del origen y genealogía real de los Reyes
- Incas del Perú Martín de Murúa O. de M.
- Historia de la cultura Manuel Ballesteros G.
- Historia de América Manuel Ballesteros G.
- El conejo real y supremo de las Indias 2 tms. . . . Ernesto Schafer
- Cincuenta argumentos de óperas famosas Nicolás Barquet
- Lingüística general y española Vicente García de Diego.

Estas y otras interesantes novedades recién llegadas, están en venta en:

AMARGURA 954 — APARTADO 2139 — TELF. 35993

—oO—

SOCIEDAD MERCANTIL
INTERNACIONAL S. A.

SOMERIN

IMPORTACION — EXPORTACION

ANTONIO MIRO QUESADA 266

LIMA — PERU

El capítulo fundamental de la Antología es indudablemente el de la novela actual. En él hace resaltar J. C., la gran personalidad que ha llegado a adquirir este género en los países hispanoamericanos, hasta el punto de superar a la propia novela española. Están representados treinta escritores, entre los cuales destacan Rómulo Gallegos, José Eustasio Rivera y Ciro Alegria.

Nos parece un gran acierto el haber dado a la literatura moderna, la importancia que se merece, en contraposición a la pobre literatura del virreinato; aunque reconocemos —claro está— que durante este período hubo, por excepción, obras de muchísimo valor. Desde el punto de vista español cobran singular interés las corrientes literarias de Hispanoamérica que han tenido repercusiones, y a veces influido decisivamente en la península.

El último capítulo de la Antología recoge la poesía femenina, con especial atención en la figura de Gabriela Mistral.

La obra de J. C., es un esfuerzo laudable, que contribuirá a un mayor acercamiento de los españoles a la literatura de Hispanoamérica, heredera de la peninsular en su fuerza expresiva y en su íntima unión con la naturaleza.

Javier Cheesman Jiménez.

TEODORO MENESES, Usca Paucar, Drama quechua del siglo XVIII. Introducción y notas de... Biblioteca de la Sociedad Peruana de Historia. Serie 1a. Monografías. Lima, Lu-men, 1951. 177 págs.

La dramática quechua no ha merecido la atención de nuestros eruditos y críticos. Aparte de la nutrida bibliografía ollantina, no tenemos suficiente número de trabajos que, con el debido aparato científico, se ocupen de las piezas dramáticas quechuas como el "Yauri Titu Inca" o el "Usca Paucar". Si insignificante es la bibliografía circunscrita a estas piezas, en más deplorable estado se encuentran los estudios de estas piezas referidas a su ubicación en el panorama literario del Perú.

El presente libro de Teodoro Meneses viene a llenar la falta que hacía una traducción española del "Usca Paucar". Parece ser el primer paso firme a una dedicación profunda al estudio de este drama. Drama que necesita aún ser mirado y enjuiciado por la estilística y la crítica literaria.

Pasemos a dar cuenta de este sugestivo trabajo. El autor declara haber usado el código de Sahuaraura y cotejado éste con el de Middendorf. Presenta el texto del "Usca Paucar" a cuatro columnas. En la primera la transcripción literal del código de Sahuaraura; en la segunda el cotejo con el código de Middendorf; en la tercera presenta el texto revisado, resultado de lo anterior; y en la cuarta la traducción española.

Esto denota la serenidad del trabajo, principalmente en la labor filológica y de comparación de textos. Una y otra labor se han ejecutado con celo científico. T. M. ha realizado una traducción literal, fruto de su preocupación filológica por entregar "un trabajo que exponga con el mayor grado de fidelidad la calidad literaria del texto" como él mismo declara.

Todo esto en cuanto se refiere a la presentación del texto.

El argumento de la pieza es una leyenda mariana muy popularizada y que fué tomada con frecuencia por dramaturgos españoles, asevera T. M. Esto debe llevar a los investigadores a estudios estilísticos de las posibles influencias que pudo haber sufrido el "Usca Paucar", de los autos sacramentales españoles, especialmente de los de Calderón. Examen estilístico que delinearía la personalidad del autor, facilitando su identificación.

El drama tiene valor poético; radica principalmente en los monólogos de Usca Paucar y de Yunca Nina.

Los de Usca Paucar están penetrados del pesimismo indígena. Son protestas quejumbrosas, pasivas, de poco vigor, aunque plétóricas de lirismo, que también hallamos en los lamentos de Jori Tica, personaje de mínima importancia en el drama.

La estructura del drama no es perfecta. Por ejemplo, Jori Tica que debería ser la heroína desaparece de la acción a partir de la escena XIV de la Jornada Tercera. Aunque se debe reconocer que el nudo del drama, formado por la angustia de Usca y las astucias de Yunca Nina y de Quespillo, se resuelve y culmina con naturalidad. Posiblemente sea esto en cuanto técnica, su mejor mérito.

"Además, el valor de la obra radica en que el tema universal europeo ha sido engastado en el ambiente peruano". Afirmación de las más felices a que llega en este trabajo T. M. Evidentemente, el auto sacramental europeo es engastado con toda propiedad en el ambiente peruano. Es otro de los méritos del desconocido autor, que merece reflexión y estudio.

Tratándose de los personajes no se puede decir lo mismo. Ninguno de los personajes tienen individualidad definida.

Usca Paucar, príncipe indio empobrecido, vende su alma al diablo por bienes materiales. Quespillo trata de liberarlo, lo que sucede por la intervención de la Virgen María. Usca Paucar es una personalidad muy compleja. Middendorf afirma que Usca Paucar es un hombre débil, de continuo sollozar y en quien la protesta no existe. T. M. niega la afirmación de Middendorf. Ante lo que dice Middendorf es difícil plantear objeciones. Evidentemente, en la personalidad indefinida de Usca Paucar, se encuentran las características atribuidas por él. Encontramos cierta actitud de protesta en Usca Paucar al comienzo del drama, pero luego se diluye en un continuo sollozar, siendo llevado sumisamente por las circunstancias a todas las situaciones del drama.

Quespillo, el compañero y servidor de Usca, tiene una personalidad más delineada. Es el "pícaro" (hablando con un término importado). Pero es un pícaro sin ninguna inquietud social. A gran distancia de Pablos o de Guzmán. Es simplemente el "gracioso". Su labor en la escena es importantísima. Es el que sostiene los hilos de la trama, en competencia con Yunca Nina. El tercer personaje es Yunca Nina (el demonio), magnífico y poderoso, de gran sobriedad. Es el personaje mejor logrado.

Aún nos queda dar cuenta del problema de la paternidad y datación del drama. T. M. pasa revista a todas las hipótesis sobre la paternidad del drama. El investigador cusqueño José G. Cosío supone que el autor sea Espinosa y Medrano. Podemos contestar con la opinión de Mons. Juan A. Casanova, que considera esta pieza muy inferior a los méritos literarios del Lunarejo. T. M. acepta en parte esta opinión, o sea que el Lunarejo no es el autor.

T. M. plantea la posible paternidad del "Ollantay" y el "Usca Paucar". Pero como simple opinión que espera comprobar en la investigación comparativa. Igual tarea debe realizarse con el "Yauri Titu Inca" de Centeno de Osma, por la similitud de argumento y de estilo con el "Usca Paucar".

La datación del drama puede establecerse en el siglo XVIII. T. M. sitúa al drama, en el ciclo que él denomina de Centeno de Osma y considera que linda con la materia ollantina.

La labor de T. M. en este trabajo abre campo propicio para la investigación, ya sea histórica, ya filológica o estilística del drama. La futura valorización del drama dentro del panorama literario del Perú, depende de esta investigación previa. Aquí reside el mérito y la importancia del presente trabajo publicado por Teodoro Meneses.

Pedro Rodríguez Crespo.

LIBRERIA LA UNIVERSIDAD

Al Servicio de la Cultura

PRESENTA PARTE DE SU INMENSO SUERTIDO DE OBRAS

SELECTAS:

Estudios lingüísticos por Amado Alonso.
Poesía Española por Dámaso Alonso.
Gramática Histórica Española por Vicente García de Diego.
Historia de la Literatura Española por Fermín Estrella G.
Diccionario de la Lengua Española, Real Academia, Última Edición.
Gramática de la Lengua Española, Real Academia.
Diccionario de la Literatura, 3 T., Sainz de Robles.
Diccionario de la Pedagogía, 2 T., Editorial Labor
La Medida de la Inteligencia, por Lewis Terman y M. Merrill.
Historia del Arte, 3 T. por José Pijoan.
Redescubrimiento del Arte en América, por Angel Guido.
El Teatro Español, 7 T., Sainz de Robles.
Obras Completas, 2 T., José María de Pereda.
Don Quijote de la Mancha, Notas de Rodríguez Marín, 10 T.
Obras Completas, 3 T., Juan Valera.
Obras Completas, 5 T., Wenceslao Fernández Flores.
Novelas y Cuentos, 2 T., Emilia Pardo de Bazán.
Obras Teatrales Escogidas, Enrique Jardiel Poncela.
Obras Completas, 13 T., Federico Nietzsche.
Obras Completas, Versión Castellana por Azcárate, 4 T., Platón.
Historia del Libertador San Martín, J. Pacifico Otero.
Enciclopedia de la Historia del Mundo, W. L. Langer.
Historia Universal, 3 T., por Veit Valentin.
La Divina Comedia y Vida Nueva, Dante Alighieri.
El Impulso y el Crimen en la Escritura, Max Pulver.
El Carácter Femenino, por Viola Klein.
Psicoanálisis y Sociología, Walter Hollitscher.
La Naturaleza Viviente, Gert Von Natzmer.
La Expedición de la Kon-Tiki, Thor Yederdahl.
Juan Cristóbal, 10 T., Romain Rolland.
El Alma Encantada, 7 T., Romain Rolland.
La Tauromaquia, Edición Facsímil, Francisco Goya.
Como Ganar Amigos e influir sobre las personas, Carnegie.
El Consejero Social, Moderno Código social.
La Literatura Peruana, 6 T., Luis Alberto Sánchez.
Comentarios Reales de los Incas, 2 T., Inca Garcilazo de la Vega.
Historia General del Perú, 3 T., Inca Garcilazo de la Vega.
Investigaciones lógicas por E. Husserl.
Las doctrinas existencialistas por E. Jolivet.
Ortografía Intuitiva por J. Forgiione.
Diccionario de la conjugación por A. García Elerre.

Y MIL NOVEDADES MAS

¡PRECIOS SIN COMPETENCIA!

COLMENA DERECHA 393 — TELEF. 42461 — AV. URUGUAY 330

DI ROCCO Y CIA. S. A.

INGENIEROS

AV. WILSON 1082 -- LIMA - PERU

a quien se refieren y hasta por historiadores extranjeros, imparciales de suyo, por ser adversarios, tal Novo u Coson, que rinde homenaje al Héroe de la Jornada del 2 de Mayo y D. Benito Pérez Galdós, quien recogió de los propios aventurados hombres de la expedición de Mazarredo y Pinzón para escribir su "Vuelta al Mundo de la Numancia", en sus ricos y variados **Episodios Nacionales**. Es lástima haya de recurrirse a los extranjeros y aún a los enemigos circunstanciales, enemigos de una hora infortunada, para dejar límpida y clara la verdad. El uno dice "su muerte acalló los odios y las calumnias de sus enemigos políticos", al nombrar a D. José Gálvez; y el otro dice claramente, por el brillo de su talento y su energía, arrastraba a la juventud y era el hombre del porvenir. Juan de Arona, en sus **Cuadros y Episodios Peruanos**, al lamentar al "gran hombre del Perú", desaparecido, afirma, como lo hicieran Cisneros Casós, Ulloa, "era la única esperanza de la Patria". La verdadera historia, la enaltecedora, para servir de ejemplo, no se hace retaceando. Hay algo más, D. José Gálvez, el **hombre fuerte** del gobierno de Prado, no vaciló en llamar al Gran Mariscal Gutiérrez de la Fuente y al propio Echenique para conformar un Supremo Consejo de Guerra, no obstante haber sido opuesto a ambos el año 1854. Al prologuista, a quien llama la atención que el General Echenique acogiera a su antiguo jefe de Gabinete, o sea el Mariscal, pasa por alto un hecho de bellísima significación: Partió su pan don José Gálvez con el vencido de La Palma, como consta en las propias frases de éste. ¿Qué menos podía hacer con su antiguo Jefe de Gabinete que darle hospitalidad? ¡Y con cuánta emoción peruana se lee la circunstancia de haber partido el pan con el enemigo de otrora. Ni uno ni otro, en cambio, advierten algo notabilísimo expresado por quien fué autor y testigo presencial de tan épica victoria, en la cual rivalizaron su coraje unos y otros. Para quien la escudriña cuidadosamente, hay datos que no cabe pasar por alto. Léanse el Manifiesto de los desterrados en Chile, la correspondencia de Cisneros con su cuñado Ulloa, el Epistolario de Palma, indispensables para quien desee hacer historia de verdad, sin ocultamientos, ni olvidos. Ya es tiempo de rehacer el contenido histórico de nuestras glorias reales y de nuestras inevitables o imprevistas desventuras.

CASTILLA, por Jorge Dulanto Pinillos, 4a. edición.

Habiendo sido yo el prologuista, poco debo añadir, pero amante de la verdad, debo cubrir algunas omisiones. Al hablar de Piérola, enemigo de la infausta Guerra, pero organizador de la resistencia, he debido mencionar —lamento muchísimo no haberlo tenido presente por apresuramientos explicable— al Mariscal Cáceres, gallardo guerrillero, audaz, valiente, quien hizo durar la oposición al enemigo hasta 1883. El Perú se hundió por improvisación, por falta de armas, por no tener Ejército bien formado, pues, con excepciones, muchos, a raíz de la matanza de los Gutiérrez, terribles y bravísimos, se retiraron, al punto de encontrarse a Bolognesi, el estoico, ya anciano, a Ayarza en el retiro, pero con el arresto suficiente para rendir la vida al frente de su División. Valeroso y estratega Cáceres tampoco pudo evitar el derrumbamiento, pero fué hazañoso y gallardísimo. Píerolista, —yo mismo al comienzo por simple simpatía personal, a quien ya no podía dar nada, debo reconocer el coraje de hombres —; muy hombres! — como Cáceres, Recavarren, Ayarza y los epónimos Grau y Bolognesi. Otra necesidad contradictoria. El autor reproduce una de las tantas paradojas del genial Shaw. Muy explicable, pero, precisamente,

en Inglaterra, jamás tuvo posibilidades. El soldado neto, tal vez con la única excepción explicable del afortunado Wellington no dirigió la política, en aquella Nación de grandes estadistas: Disraeli, Gladstone, Salisbury, Balfour, Asquith, Churchill, por mucho fuera "hombre de guerra", eran civiles. La apreciación es triplemente explicable: por ser típicamente paradójal y, por añadidura irlandés, se explica, aparte mi prólogo, la inserción —quiere creer sin malicia, de aquellas frases, aplicables, y con mala fortuna— a cualquier Estado, menos a Inglaterra. Desde Pitt, hasta Churchill, todos, con la excepción anotada, fueron civiles, cultos, hombres de Estado.

AVINEGAL, de Alberto Hidalgo. Editorial MIA, Buenos Aires, 1952.

Desconcertante hasta por el título, este libro del talentoso, hasta genial, periodista y conferenciante y poeta de los de más rica y jugosa gama en nuestras letras. Le desespara a Hidalgo, no hallar palabras para su poesía. Tal vez esté en un error. Como el escultor tiene, la piedra, el barro, el mármol; el pintor los colores, el Poeta, es dueño de los palabras. Comprendo la tragedia para los poetas, al no lograr expresiones puramente poéticas, tanto es lo prosaico de nuestra vida actual, hastiada de formas caducas; pero de ahí a negar el valor de ellas, hay mucho tramo por recorrer. El mismo título, ya desorienta. Vallejo, el hoy en moda, detestado antes, tuvo una frase pícaro para su **TRILCE**. ¿Qué significa **Trilce**? Sonrió el estupendísimo autor de **Heraldos Negros**, y a su vez, interrogó: ¿Qué expresan las palabras mesa, techo, suelo...? Lo mismo puede contestar Hidalgo. El libro es de un gran atrevimiento verbal. Los ultramodernos: Neruda, Huidobro, Barrenechea, Ríos, de Greiff, pueden repetir con el duradero Darío: "Benditos sean nuestros imitadores, porque de ellos serán nuestros pecados..." Raro, profundo, atrevido, valientísimo este último libro del poeta "A punto todavía de transformarme en ser definitivo" "Pájaro y estrella", "turista de las causas", se aventura a afirmar que sus piernas girando en la rosa, llegan en sus vísperas a siempre"; "tengo color de vuelo y peso de claridad"; "estoy escrito en todo lo que muero". Tiene audacia, fulgor, rareza, si se quiere, pero, revela al hombre de originalísimo talento. Yo tuve mi mensaje, otrora y se me acusó de renovador. Hoy, seguramente, parezco caduco, pero admiro a todos los capaces de nadar contra la corriente. Hasta me sacaron "gallitos", algunos de gran finura, para hacerme pelear. Les molestaba no la obra, con defectos, sin duda, sino la resonancia, el buen éxito. ¿Qué importan estas pequeñas cosas, si hay mensaje!

José Gálvez.

ALAIN. Politique. París, Presses Universitaires de France, 1952, 336 pág.

Por gentileza de la Casa Editora, hemos recibido esta última obra de Alain, "le nom de plume" del gran maestro y pensador francés Emile Chartier. El libro ha aparecido pocos meses después de su muerte y es, por tanto, el último en cuya composición intervino directamente.

Se trata de una colección de sus "Propos" en torno a la política. Propos es, ciertamente, un término intraducible (1). Designa, como lo sugiere Duhamel, un verdadero género literario, comparable al inaugurado por Montaigne. El propos es un escrito breve, en estilo sentencioso, sin tema único y determinado, ni tesis por demostrar. Son pensamientos ricos en alusiones y sugerencias, propuestos al lector para que él, a

su vez, los medite por propia cuenta. Los temas de estos escritos se alejan por igual del retorcimiento académico y de la chata vulgaridad. Alain, profesor de filosofía y lector atento y moroso, creó un género nuevo, que debe ser leído, como él quería, lenta y cuidadosamente.

Esta colección de **Propos** acerca de la Política es una selección de los publicados volúmenes apartes. Alain intentaba —y no discutiremos su propósito— configurar un tratado semejante a los de Platón, Aristóteles, Montesquieu o Comte: un tratado de **Política** y no de política. Pero es muy difícil resumir un libro con estas características. Hay una diversidad inapreciable de materias, sin un hilo conductor determinado. Debe agregarse también, que para comprenderlos plenamente, es menester haberse familiarizado con las situaciones de la política de la época (1906-1925), en respuesta a las cuales se generaron, y que son para nosotros, en sus conexiones íntimas y de detalle, totalmente los **propos** desconocidas.

A pesar de todo, puede decirse que el propósito central de la obra consiste en la fundación de una "política del entendimiento" —el término "entendimiento" tomado en sentido kantiano. Debe instaurarse esta política del entendimiento, para evitar el predominio de las pasiones, pues "la Razón que es un entendimiento errante, no puede fijarse sino por decreto, y son las pasiones las que decretan".

Pero Alain no fué un mero pensador especulativo, ajeno a las banderías partidarias. Militó en el radicalismo "por nacimiento" y para no ser un "turista de las ideas". Su ideología es, si se quiere, moderada: por el predominio del entendimiento, de la concordia y, sobre todo, por la paz a todo precio, contra la guerra, contra la tiranía, contra el desorden, contra la burocracia, contra el poder. "Yo he tenido siempre —decía— un sentimiento muy vivo contra los tiranos, y una pasión igualitaria". (Prop. XXI). La obediencia es la condición del orden; hay que resistir, pero resistir sin violencia. "Un desprecio obediente es rey". (p. 32). "El orden debe estar subordinado al juicio". (p. 123).

A lo largo de todo el libro se analizan las ideas tradicionales de democracia, aristocracia, tiranía, revolución, ley, estado; se critican los males sociales y las maniobras inescrupulosas de la política cotidiana; se examinan, con admirable penetración, los sentidos de los "mots d'ordre" de los partidos, y en cada uno de los "propos" resalta siempre la intención paréntica y altamente educativa, y todo va "good and tight". Merece destacarse su "Manifeste au peuple allemand", escrito en las trincheras en 1916, pleno de sinceridad, de desprendimiento generoso, de admirable equilibrio. Es una protesta contra la injusticia de la guerra, y en donde hay frases dignas de recordarse hoy: "Que nadie sea humillado, ni despreciado. Que la paz no sea el fruto de la laxitud, de la cobardía, del miedo". (p. 62)

En Alain se cumple nuevamente el singular destino de las eponimias: el sobre-nombre absorbió al nombre y se ha convertido en renombre. De Alain decía André Maurois: "He leído a Alain todos los días de mi vida desde hace cuarenta años; aún no he comenzado a explotar este rico filón".

Victor Lú Carrillo.

(1).—Hemos ensayado varios posibles traslados sin éxito. "Propos" es, literalmente, "propósito"; pero nuestra palabra castellana restringe su significación a "designio", "intención", mientras que en francés connota más bien "propuesta". El "propos" es un discurso que nos propone asuntos o temas de reflexión. Podría traducirse por "proposición", en el sentido de "acción de proponer".

FOLKLORE

ANGELES CABALLERO, CESAR AUGUSTO. **Bibliografía del folclore peruano (primera contribución)**. Lima, Empresa Editorial Rímac, 1952.

Angeles Caballero nos presenta el primer intento de una bibliografía de nuestro folclore, precedida de una introducción acerca de esta clase de trabajos, en la que hay un merecido recuerdo para Adolfo Vienrich, el primero de nuestros folkloristas. Asimismo, una invitación a rastrear los apuntes folklóricos en las obras de nuestros costumbristas, no en afán de seca erudición sino para descubrir olvidados matices de nuestra personalidad. Señala finalmente en el prólogo, con muy útiles apreciaciones, la importancia del folclore en la educación.

Las fuentes folklóricas pueden ser clasificadas en dos grupos: el documental histórico —escrito— y el documental viviente; el pueblo mismo, celoso guardián de sus afejas costumbres. Dentro del primer grupo se deben considerar las compilaciones hechas con afán científico y aquellas otras obras que arañan las gradaciones folklóricas; entre éstas debemos anotar las crónicas sobre el imperio y la conquista, en las que se describen con minuciosidad cantos, vestidos y costumbres de gran utilidad para el folklorista. Así consideradas las fuentes para el estudio folklórico no podemos decir que la bibliografía de Angeles abarque toda la materia. Ella se ciñe a las compilaciones y monografías acerca del folclore nacional. Creemos que la bibliografía que tenemos a la vista es la más completa que hay referente al folclore nacional; sin embargo, a fuer de majaderos —que no otra cosa— indicaremos algunos títulos que no figuran en la relación: **Beltrán, Carlos F.** *Civilización del indio*. Antología sagrada en español, quechua y aymara. Oruro, 1889.—*Civilización del indio*. Ramillete hispano-quechua original, con multitud de poesías originales y antiguas mejoradas. Cuzco, 1888.—**Traversari-Salazar, Pietri P.** *L'arte in America*. Storia dell'arte musicale indigena e popolare Arie canzoni, poesie, strumenti e danze. Atti del Congresso internazionale de Scienze Storiche. vol. VIII, Roma, 1905.—*Mistura para el bello sexo, canciones y yaravies*. 1ª serie. Arequipa, Imp. La Bolsa, 1893.

Pero si consideramos que la bibliografía siempre ha sido tarea extraña y pesada para los peruanos, bien se pueden pasar por alto los olvidos de nuestro joven bibliógrafo. Hay que tener en cuenta, por otro lado, las dificultades que ofrecen trabajos de esta naturaleza en nuestra tierra, en la que, por desgracia, los designios del destino, ha desaparecido dos veces nuestro mayor fondo bibliográfico, contribuyendo a hacer más difícil todo trabajo de este género. Si recorremos la historia de nuestra investigación literaria hallaremos muy pocos estudiosos dedicados a esa labor benedictina que es la bibliografía. Trajinar en archivos y bibliotecas es trabajo poco grato entre nosotros: si algunos nombres debemos mencionar, sean los de Prince y Paz Soldán —quizás Mendiburu, Palma y Torres Saldamando—, pero en todos sus tanteos bibliográficos se nota cierto desgano y falta de una técnica rigurosa.

La amistad que nos une con el autor nos prohíbe toda clase de alabanzas; sin embargo, creemos que su dedicación esforzada al trabajo y el estudio de temas nacionales constituyen su mejor elogio.

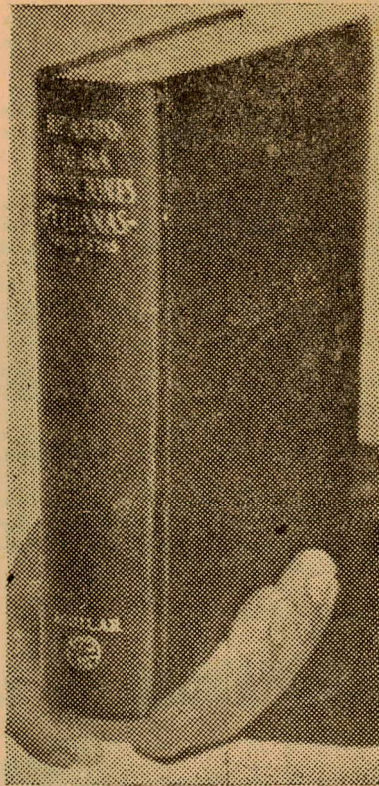
Julio Macera Dall'Orso.

TRADICIONES PERUANAS

COMPLETAS

Por RICARDO PALMA

En SU MANO las Tradiciones Peruanas - Completas



... y al alcance de ella por S/. 80.00

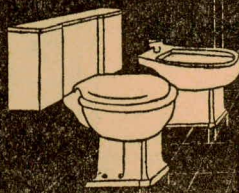
Srs. Librería Mejía Baca, Azángaro 712, Lima.

Adjunto mi Giro N° ... por S/. para que se sirvan enviarme ejemplares de **TRADICIONES PERUANAS**, completas, por Ricardo Palma, edición Aguilar (España) en un volumen de 1,600 páginas, papel biblia y encuadernado en piel.

Nombre y Dirección (escribase claramente)

Los pedidos de Provincias serán servidos libres de todo gasto.

ARTICULOS
SANITARIOS



COSMANA

CAS: 505. TEL: 41660

COSMANA

LABORATORIOS SIMES spa-Milán (Italia)

se complace en comunicar al honorable

CUERPO MEDICO

que se encuentran en las Farmacias y Boticas las siguientes especialidades farmacéuticas

- CLORAMIN:** Clorhidrato de Metil-bis (beta-cloroetil) Amina. Cajas de 5 ampollas de Gloramin cristalizado purísimo mgr. 5 y 5 ampollas de 10 cc de solución isotónica.
- SIMESKELLINA:** Vaso dilatador coronario y antiespasmódico. Cajas de 10 sellos de grs. 0,30. (Cada sello 50 mlg. Kellina cristalizada).
- STROFOPAN:** Glucosidos totales de Strophanthus Kombé. Cajas de 6 supositorios. (Cada supositorio de gr. 1,1 contiene: Panstrofantina K. Simes mlg. 0,5 en medio inerte y neutro).
- ADONIPAN:** Glucosidos totales de la Adonis Vernalis. Gotas - Frascos de 20 cc.
- GRATUSMINAL:** Cardiotónico — Sedativo — Diurético. Gotas - Frascos de 20 cc.
- BELLAPAN:** Alcaloides totales de la Atropa Belladona, puros titulados. Tubos de 20 comprimidos de grs. 0,25. (Cada comprimido contiene: Alcaloides totales de atropa Belladona al estado de sulfatos medio mlg.).

Representantes exclusivos:

CIA. COMERCIAL INTERNACIONAL S. A. (COINSA)

Avenida Wilson 1082 — 7º Piso — Lima

EFRAIN MOROTE BEST. La vivienda campesina de Sallaq. (Con un panorama de la cultura total), Cuzco, Separata de "Tradición". Revista Peruana de Cultura, Año II, Vol. III, Nos. 7-10, 1951, 136 p. illus.

De la histórica y tradicional ciudad del Cuzco nos ha llegado el último trabajo folklórico de Efraín Morote Best, **La Vivienda Campesina de Sallaq** (Con un panorama de la cultura total), publicado originalmente en la revista "Tradición" Nos. 7-10. El libro que comentamos viene precedido de sumarios en inglés, francés, italiano y alemán y se inicia con unas breves referencias gramaticales en torno al idioma quechua, para cuya escritura de vocablos Morote Best utiliza la "Clave de escritura de voces quechuas" de **Tradición**, que viene divulgando esta revista. Continda luego con el estudio de "El medio geográfico y humano" de la comunidad de Sallaq, situada en Urcos, capital de la provincia de Quispicanchis, del Departamento del Cuzco. Tiene muy en cuenta los factores ambientales, las faenas agrícolas, la ganadería, la alimentación, la caza común y ceremonial, las herramientas y su origen, los vestidos, la cerámica, las armas, el fuego, el cálculo: pesas, medidas y cuentas, medicina, instrumentos musicales, danzas y canciones, juguetes, literatura oral, apodos, cuentos, adivinanzas, arte, autoridades, fiestas y ceremonias tradicionales, convivencia, matrimonio, funerales, interpretación del mundo, tipos humanos o héroes culturales. La segunda parte está dedicada a la enumeración pormenorizada de la constitución de la vivienda permanente, el menaje, la vivienda, sus habitantes y dependencias.

La primera parte del libro encierra un análisis de la vida y costumbres del poblador de Sallaq, con todas sus modalidades típicas y ancestrales y la segunda un estudio del proceso e inventario de la vivienda campesina. Diez páginas de interesantes ilustraciones aumentan el esfuerzo de Morote Best; las ilustraciones describen esquemáticamente la vivienda, herramientas, cerámica, danzas, estructura de los vestidos, una melodía musical y el "Silbido del cazador de perdices". Valioso aporte que servirá de modelo para el estudio comparativo —empleando el método integral preconizado por el distinguido folclorista argentino Augusto Raúl Cortázar— en las diferentes comunidades que existen a lo largo de la sierra peruana.

La parte inicial de este trabajo puede sugerir numerosas conclusiones. La primera de ellas se relacionaría con el tipo de concepción que del universo, la vida y la muerte tienen sus miembros: la otra, con las notables supervivencias que condicionan la existencia de los mismos; y la última con la calidad y cuantía de impactos culturales recibidos.

La parte segunda, por un proceso de comparación muy simple, descubre lo que de común y diverso poseen las viviendas de la comunidad; y, por una suerte de rastreo histórico o arqueológico, lo que de propio y extraño las integran.

Por fin, la lectura simple y sencilla de los inventarios de viviendas puede dar una idea concreta del estilo de vida, y de los medios de los que una comunidad indígena del Perú dispone para conseguir el equilibrio entre el hombre y su ambiente.

FELIX COLUCCIO. Folkloristas e instituciones folklóricas del mundo. Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 1951, con 67 grabados de folkloristas y 11 de documentación, fuera de texto, 157 p. Prólogo de Raffaele Corso y Alceu Maynard Araujo.

El interés por el folklore en el Nuevo Mundo es cada vez más cre-

ciente. En los diferentes países americanos, numerosos investigadores vienen rastreando las fuentes vernaculares para ofrecer sendos aportes. En México, Brasil y Argentina los estudios folklóricos van ganando terreno en la recopilación y el análisis, para establecer el origen de las múltiples expresiones nativas. En la patria de San Martín y Sarmiento destaca el publicista Félix Coluccio, autor de interesantes libros relacionados con el folklore argentino y americano: **Diccionario Folklórico Argentino** (dos ediciones: 1948 y 1950), **Folklore y Nativismo** (1948), en colaboración con C. Schiaffino, **Folklore de las Américas** (1949) y, últimamente, **Folkloristas e Instituciones Folklóricas del Mundo** (1951), libro de muchísimo mérito, debidamente documentado y que ha requerido de su autor paciente recopilación de datos informativos. Con sentido didáctico divídese en cuatro partes fundamentales: Investigadores, arqueólogos, etnólogos, lingüistas, naturalistas, antropólogos, etc., que contribuyen a las investigaciones folklóricas y escritores, poetas, artistas, etc. que aprovechan la temática folklórica. Instituciones folklóricas del mundo. Instituciones afines que realizan algunas investigaciones de interés folklórico.

Las fichas por autor reúnen rasgos biográficos y relaciones bibliográficas de los mismos. Incluyen libros, folletos y artículos periodísticos y concluyen con la dirección domiciliaria: son utilísimas porque servirán para establecer lazos de amistad y de intercambio bibliográfico entre los diversos cultores de la ciencia creada por el inglés Guillermo Juan Thoms. Libro básico para conocer el movimiento folklórico mundial y que como tal tiene la gran virtud de unir a los pueblos, mediante la bora realizada por sus investigadores.

En el caso del Perú y en la sección denominada **Investigadores** figuran las bio-bibliografías de José María Arguedas, Jorge Cornejo Bouroncle, Jorge A. Lira, Efraín Morote Best, Víctor Navarro del Aguila, Sergio Quijada Jara, Luis E. Valcárcel y Adolfo Vienrich.

César A. Angeles Caballero.

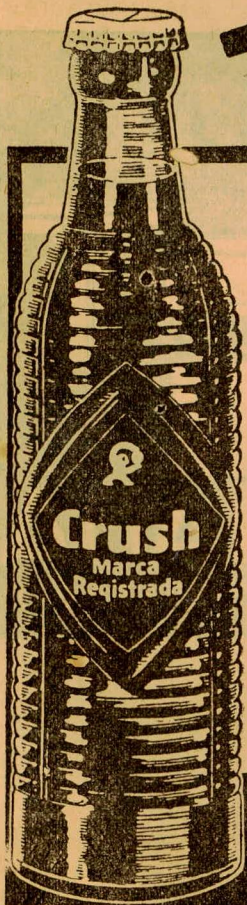
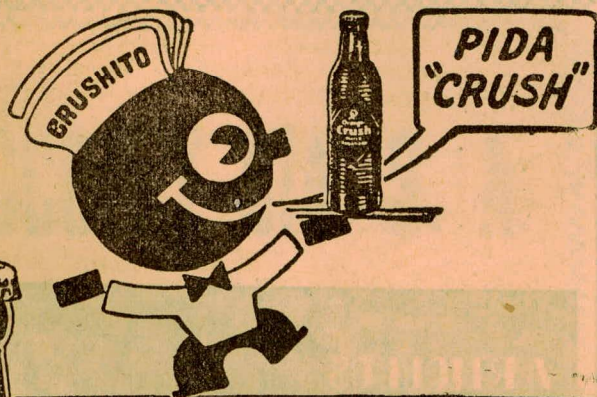
FILOSOFIA

FELIPE E. MAC GREGOR S. J. Antropología Filosófica. Lima, Editorial Lumen, 1952.

"Antropología y educación" y "Antropología neotomista" son las dos ponencias presentadas por el P. Mac Gregor al IV Congreso Internacional de Educación Católica, en Río de Janeiro, y al Congreso Internacional de Filosofía, realizado en Lima, ponencias que han sido editadas con el título de **Antropología Filosófica**.

En el primer trabajo empieza por analizar los contenidos del término antropología, recientemente rescatado por los filósofos. Precisamente ahora que se agudiza la depreciación del hombre innumerable, la antropología, el estudio del hombre, readquiere un alto valor. Es, tal vez, el camino de un efectivo renacimiento, o tan sólo la última actitud valiosa de los hombres de espíritu. Las tres posiciones filosóficas, que el P. Mac Gregor señala como las principales en el estudio del hombre, tienen, ciertamente, algo de transitivas, de incompletas, y aparecen faltas de soluciones valideras para los actuales problemas humanos. Ninguna solución se puede hallar en la angustia ante la muerte que Heidegger señala como la esencia del hombre. El mundo de los valores de Scheler, mundo que da al hombre su especificidad, es más bien una tentativa inteligente de evasión. Y las varias tesis, que como la marxista, ven el ser del hombre en la humanidad, apuntan hacia una solución pero no la constituyen efectivamente.

El P. Mac Gregor analiza ensegui-



Tome

Crush
MARCA REGISTRADA

Es Deliciosa

INSISTA EN ESTA
BOTELLA CARACTERISTICA

da los postulados básicos de la educación contemporánea, que a su juicio son tres: la educación es una ciencia inductiva; la educación es pragmática, instrumentalista y experimentalista; y, por último, el fin de la educación no es el individuo sino la sociedad. Como ciencia inductiva realiza la generalización de la teoría de Darwin, tiende a matematizarse cada vez más, y se afirma en una psicología de carácter puramente científico. Como actividad pragmática, instrumentalista y experimentalista remarca la relatividad de todo progreso. Y por su finalidad primordialmente social facilita la tarea absorbente del estado.

Estos tres postulados de la educación nueva corresponden a las tres principales posiciones de la actual antropología filosófica. El cientificismo dominante de la época reduce al hombre a una dimensión puramente terrestre que en la filosofía producirá la atmósfera cerrada del existencialismo, la angustia ante la muerte. El materialismo pragmático instrumental halla en los valores un sustituto del espíritu. Y las tesis que hacen del hombre una parte de la humanidad y nada más dan a la educación ese su carácter social apuntado.

Luego de estos análisis el P. Mac Gregor expone el concepto antropológico cristiano y su influencia en la educación. Aquél afirma que el hombre no es una realidad solo material. Es también espíritu. Ni una ni otro pueden ser olvidados, y menos el espíritu en el cual adquiere forma la sustancia del hombre. En él está el verdadero origen del desorden humano y en él debe buscarse el remedio. Estas verdades de la filosofía cristiana, definen las tareas educativas. Aparte toda doctrina cabe recalcar la importancia de este trabajo en cuanto reafirma el valor del hombre sobre aquellos concepciones que hacen de él un simple objeto científico, finito y sin trascendencia. Bien dice el P. Mac Gregor: "...la lucha por la educación es la lucha por el hombre, los problemas educativos, no pueden solventarse primariamente en el campo técnico propiamente dicho, sino en el campo de la filosofía".

La segunda ponencia, presentada al Congreso Internacional de Filosofía realizado en Lima, el año pasado, hace resaltar el papel de la antropología neotomista en la filosofía actual. En ésta, dice el P. Mac Gregor, hay tres direcciones antropológicas dominantes. La Antropología Constitutiva de Heidegger, Sartre, o Scheler; la marxista que ve el ser del hombre en la Humanidad; y la de Cassirer que se fija principalmente en la obra del hombre, abandonando toda especulación metafísica y que podría ser llamada antropología dinámica. Estas tres direcciones, según el P. Mac Gregor, pecan por defecto y no por exceso. Se limitan a un solo aspecto del ser humano. La antropología neotomista no las niega, las comprende, y enriquece el ser del hombre. Afirma la antología existente entre éste y el ser de Dios. Estas partes —partes de una unidad— son realidades que implican determinadas exigencias y también una difícil jerarquía que las armonice. Las dos últimas partes del trabajo analizan dos temas cautivantes: el de la persona y el de la libertad. La persona es el centro de la actividad humana. La libertad es la forma —paradójicamente inconmensurable— de esa actividad. En una reside la esencia dinámica, creadora, amorosa del hombre; en la otra su apetencia insaciable, infinita. Y aquí acaba —o detiene— el P. Mac Gregor su trabajo, no sin antes estampar una vigorosa afirmación de fe. Una fe resistente a la acción corrosiva de la historia contemporánea. Una fe que escapa preciosamente al pesimismo fácil y aniquilante de la época.

Washington Delgado.

JUAN ADOLFO VÁSQUEZ, *Ensayos Metafísicos, Universidad Nacional de Tucumán, Instituto de Filosofía, 1951, 104 pp.*

Esta obra es una recopilación de de cinco ensayos, publicados anteriormente en distintas revistas de México, Buenos Aires, Tucumán y Mendoza, entre ellos cuatro eligen como tema de meditación aspectos del pasado o del presente desarrollo de la reflexión filosófica y un quinto trata un tema que podemos llamar "de actualidad". Reseñaré brevemente los cinco ensayos de Juan Adolfo Vásquez.

En Retorno a la Ontología —luego que pergeña un cuadro del decaimiento de la Metafísica por causa del desarrollo de la ciencia moderna, el mecanicismo y la concepción positiva; y después que menciona, al correr de la pluma, la quiebra de la teoría mecanicista y de la física newtoniana, pasa revista a las actuales corrientes filosóficas y describe en ellas el creciente interés por los problemas del ser— sostiene que asistimos "a un auténtico retorno hacia el problema central de la Metafísica" (p. 16). Las características de esta Ontología —según el autor— son: el reconocimiento del carácter irreductible del ser (esse); el aprovechamiento y conservación de la crítica gnoseológica moderna; el reconocimiento del ser como suprema instancia y de la pluralidad de seres heterogéneos y condicionados en la forma de su manifestación; y, por último, el realce de "la índole peculiarísima del modo de ser humano como situación radical del ser" (p. 16-18). ¿Y el futuro crecimiento de esta Ontología? Vásquez cree que los mejores resultados se conseguirán en la Filosofía del lenguaje, examinando las relaciones entre el ser y su expresión lingüística (particularmente la expresión poética). Conocemos un libro que sigue este sendero: **La Aparición**, de Mariano Iberico. En cuanto al tópico de la "vuelta a la Ontología" fué planteado por Julián Marías como el ideal de la Filosofía contemporánea.

En **Conocimiento y Realidad** Vásquez examina los problemas clásicos de la Gnoseología con relación a dos "líneas" fundamentales de pensamiento; y —me parece— descubre su simpatía por la segunda (cuyos hitos encuentra en Platón, Plotino, Agustín, Leibnitz y Bergson), aquella que busca el conocimiento —revelación y desvendamiento del ser— en la profundidad del propio espíritu y ve en él una forma particular de ser. "Conocer significa participar de una realidad consustancial con nuestro propio existir". Esta posición —tal como la expone Vásquez (no voy a examinar la legitimidad de la filiación platónica agustiniana de estas ideas)— niega el planteamiento de la primera: la división en objeto y sujeto como premisa de la Epistemología. Por ello, es muy difícil, si no imposible, construir sobre ella una teoría gnoseológica coherente, sin caer en un cerrado monismo pan-teísta. En cambio, no es imposible que hombres de inclinaciones místicas —tipos introvertidos— se sientan atraídos por la vivencia de estados tales como el descrito en la definición: "conocer significa participar de una realidad consustancial con nuestro propio existir".

En **Conocimiento Científico y Existencia Humana** trata el tema del título con relación a las diferentes concepciones de la ciencia. Por lo pronto, si se entiende como ciencia la físico-matemática, exclusivamente, no es posible conocer en forma científica la vida humana. El planteamiento historicista aporta el caudal de las llamadas ciencias culturales y vierte luz sobre muchos problemas del hombre. Pero esto no es suficiente —termina Vásquez— porque una Ontología del hombre, si bien debe aprovechar los aportes de las ciencias sociales e históricas, no

puede olvidar lo que hay de eterno en el hombre. "Desde este ángulo corresponde negar sustancialidad a la individualidad empírica del hombre, pero, a la par, reconocer que su existir individual es la situación radical que hace posible la manifestación de la sustancia universal: lo que no nace ni muere sino que simplemente es". En estas frases del escritor argentino se oculta la creencia en una **revelación** del ser (el cual tiene un carácter indefinido, neutro) durante la espera silenciosa del alma. ¿Puede cimentarse en este suelo una **Ontología científica** de la existencia humana, una **Metafísica** que no sea meramente descriptiva?

En **Reflexiones sobre una Metafísica de la Muerte**, luego de un preámbulo muy acertado acerca de la forma y el fondo de la obra filosófica y la influencia del pasado en el pensador —donde pone en claro que ninguna envoltura lingüística puede apresar la última realidad— critica el libro de Ferrater Mora **El Sentido de la Muerte**.

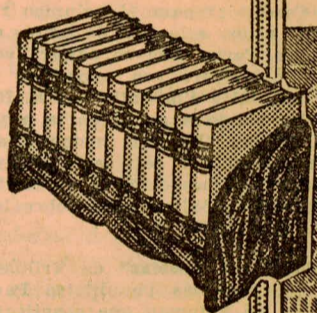
El artículo de mayor interés y que muestra mejor la personalidad del autor es el último. Se titula **Occidente, el Tiempo y la Eternidad** y contiene estas atrayentes reflexiones: la Historia trabaja con categorías en las cuales clasifica los hechos reales. "Europa", "Occidente", la Edad Media", son ejemplos de tales categorías. Pero la gente,

y también algunos historiadores, olvidan que esos conceptos son simples instrumentos de trabajo, simplificaciones que facilitan la tarea de narrar los acontecimientos; por otra parte, los políticos enarbolan algunas de aquellas palabras como pendones: "Es preciso salvar la **Cultura Occidental**" es un dicho bastante vulgar y quienes lo emplean no se preguntan siquiera qué es Occidente. Por lo pronto, los filósofos de la Historia no están de acuerdo —ni mucho menos— sobre la comprensión de su concepto; menos sabe el estadista y menos aún el común de los hombres. A pesar de esto, se habla como si Occidente fuese una entidad sustancial de consistencia propia. ¡He aquí el error que critica Vásquez! Además de ello, se suele considerar a Occidente como lo más valioso, casi como lo absoluto. Es la supervaloración que Max Scheler (en un artículo que pusieron en evidencia Toynbee (**La Civilización Puesta a Prueba**) y no tengo a mano, publicado en la "Revista de Occidente") y que satiriza Vásquez en esta ocasión. El denomina a esta idolatría de Occidente "el mito de las culturas" y la compara con idolatrías más antiguas. El hombre debe buscar un asidero menos contingente para su afán de salvación, porque las culturas, como todo lo nacido del hombre, están expuestas a morir. Si algún enamorado de Occidente se in-

ARTE

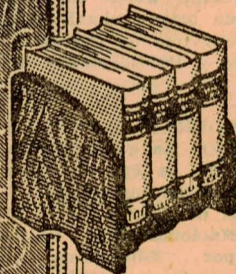
Colección de Arte

LEONARDO DE VINCI, DONATELLO, FIDIAS RODIN DAUMIER, PAUL CEZANNE, COROT.



Colección Grandes Maestros del Arte

Vidas de Pintores, Escultores y Arquitectos por VASARI, RAFAEL por MUNTZ y VAN GOGH - Cartas



DOS GRANDES COLECCIONES
MAGNICAMENTE ILUSTRADAS
GRANDES FACILIDADES DE
PAGO

Sres. "EL ATENEO"
Jirón Puno 262 - Lima
Sírvense enviarme gratis folletos ilustrativos de las Colecciones de Arte

Nombre.....
Profesión..... Calle.....
..... Localidad.....

LIBRERIA **EL ATENEO** EDITORIAL

digna al leer estas líneas y aduce que "es preciso oponer la cultura occidental como freno para el peligro comunista" sólo conseguirá probar que —desde un punto de vista estrictamente teórico— Vásquez tiene razón, aunque el resultado de sus opiniones sea debilitar aún más la ya enclenque estructura política y social de los países situados "aquende el telón de acero".

Jorge Tovar Velarde.

EDICIONES ITALIANAS

La Letteratura Italiana. Es el título de la colección que el editor milanés Riccardo Riccardi ha inaugurado a fines del año pasado con un grueso volumen que recoge los escritos sobre "Filosofía, Poesía e Historia" de Benedetto Croce.

Esta colección, que promete figurar dignamente al lado de las más completas bibliotecas formadas para reunir a los clásicos italianos, se propone ofrecer los textos íntegros de los mejores autores de la península, así como la trama de la historia literaria de este país avalada por la segura guía de las más valiosas manifestaciones de la crítica.

El primer título de la colección nos brinda la mejor y más autorizada síntesis de la múltiple actividad intelectual de Croce pues ha sido él mismo quien ha tenido a cargo la selección de los escritos que se reproducen en las 1245 páginas de este volumen.

A esta antología del pensamiento de Croce ha seguido el volumen que recoge las "Rime Trionfi e Poesie Latine" de Francesco Petrarca.

F. Neri, E. Bianchi, G. Martelotti y N. Saponaro tuvieron la responsabilidad de la presentación de este libro.

L. Caretti prepara el volumen reservado a una selección de textos de Giuseppe Parini que se editará con el título: "Opere con appendice di poeti satirici e didascalici"; y E. Bonora ha tenido a su cargo la antología de los "Leterati memorialisti e viaggiatori del settecento", cuya aparición se anunciaba a fines del año pasado próximamente sobre las pantallas italianas.

Todas "Las Poesías" de Trilussa han sido reunidas por Pietro Pancrazi en un volumen que constituye uno de los mejores homenajes que se han tributado al gran poeta satírico recientemente desaparecido. Luis Huettec ha redactado las notas que acompañan este texto que se suma a la lista de los "Clásicos contemporáneos" de la literatura italiana.

Entre las numerosas publicaciones que han aparecido en los últimos meses del año pasado con el sello de A. Mondadori merecen también mención especial un nuevo volumen de la "B. M. M." dedicado a Miguel Angel y la novela de John Selby: **Senza Madre** que se ha presentado en la colección "Medusa".

Esta novela, contrasta con el desolador cuadro que Selby trazara en "Sam" en que presenta la sociedad y en especial la burguesía americana con todos sus lacras y defectos. **Senza Madre** es la historia de las luchas libradas por un joven artista que llega a imponerse como pianista después de duros sacrificios.

A. V. S.



LIBROS Y FOLLETOS PERUANOS

CIENCIA

DELGADO, HONORIO. **Curso de Psiquiatría. Fascículo 1º Psicopatología.** Lima, Imp. Santa María, 1952.

LITERATURA

CAMINO CALDERON, CARLOS. **El Daño; novela de la costa peruana.** 2a. ed. Lima, Lib. e Imp. Gil S. A., 1952.

FARFAN, J. M. B. **El drama quechua Apu Ollantay. Versión de...** Lima, Imprenta del Politécnico Nacional 1952. Publicaciones Runa-Simi N° 1.

LASTRA BRAVO, JAVIER H. **Teatro escolar. Andrés y Julio.** Lima, C. I. P., 1952. En la portada: Ocos-Ancash-Perú, 1952.

TORRES ASURZA, ANGELA. **Navidad de los Huerfanitos (en tres actos) Profundo y moralizador drama llevado al escenario por los alumnos del cuarto año de la Escuela 339.** Huaraz, Imp. "El Lucero" 1952.

POESIA

CARRERA HUAMAN, JULIO. **Oblación, poemas varios para niños...** Arequipa, Imp. Medina, 1952.

INTI ILLAPA. **Aklla Santiago de Chuco,** Editorial Inti, 1951.

NESTAREZ, FRANCISCO H. **Oleajes del Puerto Héróico...** Prólogo: Luis Fernán Cisneros. Lima, Crédito Editorial Victory, 1952.

POLLO DARRAQUE, RICARDO (Uruguayo). **Al son de la queña; poemas.** Prólogo del Dr. Juan Bautista Velasco. Huancayo, Ediciones "Ahora", 1952.

TORRES DE RIVERO, ZORAIDA. **Versos en flor.** Lima, Editorial Alma, 1952.

HISTORIA

CASTILLA PIZARRO, ARTURO. **Atahualpa nació en el Cuzco y fué de origen chachapoyano.** Lima, Servicio de Prensa y Propaganda y Publicaciones Militares, 1952.

DIANDERAS SANCHEZ, GERARDO. **La geografía en el Perú desde la época de los Incas. Conferencia sustentada en la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos,** por... Lima, Imp. del Ministerio de Guerra, 1951.

DIEZ CANSECO, ERNESTO. **Perú y Bolivia pueblos gemelos.** Lima, Imp. Torres Aguirre S. A., 1952.

1952. Prólogo de Manuel Cisneros.

ECHENIQUE, JOSE RUFINO. **Memorias para la Historia del Perú (1808-1878).** Prólogo de Jorge Basadre. Notas de Félix Denegri Luna. 2 vols. Lima, Ed. Huascarán, 1952.

FERRERO, RAUL. **Renacimiento y Barroco.** 2ª ed. Lima, Edit. Lumen, S. A., 1952.

MACEDO PASTOR, CELSO. **Nómina de los señores representantes de la Provincia de Melgar y sinopsis necesaria de mi actuación política. Páginas en blanco de la historia del Perú. El combate de Motoni (diciembre, 1841) y La Sorpresa de Orurillo (Abril, 1842). Hombres ilustres de la Provincia de Melgar.** Arequipa, Tall. Tip. de la Escuela Salesiana, 1952.

MUNICIPALIDAD DE AREQUIPA. **Homenaje al Libertador Generalísimo Don José de San Martín en el año centenario de su muerte.** Arequipa, La Colmena, S. A., 1951.

ETNOLOGIA - FOLKLORE

MATOS MAR, JOSE. **El Area cultural del idioma Kauke en el Perú, por...** (Separata de "Letras" N° 46) Publicación N° 4 del Instituto de Etnología. Lima, D. Miranda, 1951.

ARIAS LARRETA, ABRAHAM. (y Felipe Arias Larreta). **Folklore nor-peruano; marineras, seranitas.** Trujillo, Editora Saycri, 1952.

HUASCARAN, JUAN del (seud.) **El Cóndor-Rachi (Escena típica del Callejón de Huaylas)** Lima, Imp. Santa María, 1952. (El seud. corresponde a Juan Eliseo Osorio Cano).

DERECHO

MARIATEGUI, SAENZ, AUGUSTO. **Registros del estado civil. Disposiciones del Código Civil. Reglamento para la organización y funcionamiento de los Registros del Estado Civil, expedidos por la Corte Suprema, el 15 de Julio de 1937. Concordancias con los Códigos de Procedimientos Civiles, Penal y Procedimientos Penales. Reglamento Consular: Capítulo XVII, leyes decretos y resoluciones conexas. Resoluciones de la Corte Suprema. Formularios** Lima, Editorial Instituto Peruano de Estadística, 1952.

PARDO MARQUEZ, BERNARDO. **Derecho registral inmobiliario en el Perú...** Tomo I. Prólogo de José León Barandiarán. Lima, Emp. Tip. Salas e hijos, 1952.

S I C

BALADA

Por CLAUDIO OSAMBELA

I

Por el Norte, el Equinocio;
Por el Sur, el Capricornio;
El Pacífico, al Poniente;
El Madera, por Oriente:
Cuna de grandes Imperios,
y etnológicos misterios,
De razas, aleación,
Fundadoras de Nación.

II

Cuzco, Roma americana:
Fué su lengua la peruana;
Los cuzqueños sus Romanos,
De los Quiteños hermanos,
Los que fueron sus Latinos,
Y los Pocras, sus Sabinos;
En los Chancas, Galos tuvo;
Y Cartago en Antisuyo.

III

Ucayali fué su Rin,
Último oriental confin;
El Madera, cual Danubio,
A los Bárbaros contuvo.
Anco audaz batallador,
Fué su Breno triunfador;
Y con Ollanta, su Annibal,
Muy cerca vió su ruina.

IX

En los puntos culminantes,
(Los caminos) están siempre vigi-
(lantes:

Dispuesto el fuego nocturno,
Y también el humo diurno,
Del Quechua, inalambamas,
Cuyas expresivas llamas
A la hora, al Cuzco avisan
Quiénes la revuelta atizan.

X

Rápido más que el vapor,
Del mar, al Cuzco llegó,
El Chasquei relevado,
Camino recto, empuinado,
Imposible riel actual,
Que sube curvas gradual,
Victoria dando al peruano
Chasqui automóvil humano.

XXVI

De armas que el acero embota,
Necesaria es la derrota;
Que el Inca en vano contiene,
Al fin el pueblo comprende:
Huira Cocha, la visión,
Rememora la Nación,
Y que dijo: No resistas,
Sino que al barbado admitas.

XXVII

Pasará ya la ignorancia,
Conocerán la importancia,
Los tres Estados Peruanos,
De otra vez darse las manos,
Contra el común enemigo,
Que con careta de amigo,
Quiere batir en detal
al Perú: Nor, Sur, Central.

XXXVIII

Es el Perú en Sudamérica
Sola única rama ibérica,
Que siendo Estado y Nación,
No está expuesta a destrucción;
Cuando los Estados se hunden,
Las Naciones no sucumben,
No es la Nación invencible,
Pero sí es indestructible.

(Del libro titulado "La Supremacía inmediata y perpetua del Perú en el Pacífico y en el Amazonas. Reversión espontánea de Ecuador y Bolivia a la unidad peruana por medio de la federación. Alianzas sucesivas y cada vez más estrechas con las demás Repúblicas de la América Latina, hasta llegar a constituir la gran federación de todos los Estados Latinos de América, necesario contrapeso de los Estados Unidos para la marcha firme y unánime de las dos Américas, en demanda de la supremacía universal, a que están destinadas; por su extensión de polo a polo, dominando ambos hemisferios y los dos Océanos con las llaves del comercio de los Continentes; porque son ya una nueva Europa, muchas veces más extensa y rica que la antigua, y porque tienen que ser el laboratorio de la nueva humanidad, por la ya principiada fusión de razas y naciones". Publicada por Claudio Osambela. Núm. 1. 1º de Julio de 1903. Madrid, Imp. de Nuevo Mundo, Santa Engracia 57. Con un mapa del Ultra-Ucayali).

Almacén-Útiles de escritorio e
Imprenta



C. RUIZ Y CIA. S. A.

Especialidad en:
TRABAJOS COMERCIALES
E INDUSTRIALES

VILLALTA 240

El buen
trabajo garan-
tiza la firma.

PREMIADA POR LA MUNICIPALIDAD DE LIMA EN 1950

El Estreno del "Rodil" de Palma

(Viene de la pág. 42)

argumento, como a la verdad de los hechos históricos". Aparte, pues, de la infidelidad de la caída sentimental de Rodil, sin la que no hubiera habido probablemente drama, los demás hechos daban la impresión de fidelidad ambiental y correlación con la verdad histórica. La obra se caía, en cambio, desde el punto de vista dramático: "los únicos lunares que a nuestro juicio resaltan en el drama, dice Sánchez Silva, son: el título de Rodil con un argumento de la época y los pocos lances o golpes dramáticos que contiene". Palma se había ocupado, en vez de buscar situaciones hispídas, de hacer, como sus demás congéneres, "acopio de poesía" y "una versificación fluida y armoniosa".

En cuanto al pergeño psicológico de Rodil se presume cuál sería la posición de Palma. En las tradiciones *El fraile y la monja del Callao* y *El Primer Cónsul inglés*, el tradicionista nos revela su concepto humano sobre Rodil. Basándose en el testimonio de Stevenson dice que Rodil fué "cruel hasta la barbarie". De terco indomable le moteja más adelante. Pero fundándose en los testimonios contemporáneos, que confirman García Camba y Mendiburu, parece reconocer dos etapas en la sicología de Rodil, que pudieran marcar la marcha pasional del drama. Dice Palma que al entrar Rodil a los castillos gozaba de popularidad y prestigio entre los soldados, y que fué dentro de la fortaleza donde, seguramente por la necesidad trágica de su situación, extremó las medidas que le dieron siniestro nombre. En la tradición sobre la muerte del Cónsul inglés, le hace aparecer aún más tétrico y satánico, y hasta con algo de sarcástica doblez. En esto Palma siguió la propensión de su genio, propicio a la hiperbolización legendaria. Hizo con Rodil lo mismo que con el Demonio de los Andes: acentuar su carácter patético con tendencia romancesca e inventarle episodios siniestros, como a Carbajal el de los postres del festín, que sólo constan en la crónica imaginaria del autor.

Palma tuvo para escoger tres clases de testimonios: los de los contemporáneos de Rodil, españoles y peruanos, que vivían en 1852; los de los historiadores españoles y patriotas que habían publicado sus obras sobre la indepen-



JUAN DE ARONA

dencia del Perú, y el de los viajeros sajones, ingleses y norteamericanos, que presenciaron el sitio del Callao o estuvieron en el Perú por esa época. El testimonio de los peruanos de la época estaba tocado a la vez de admiración y de repudio por la siniestra figura de Rodil, tan disímil del blando espíritu criollo. Palma ha recogido esas impresiones, recargándolas con sentido novelesco, en sus tradiciones ya citadas: *El fraile y la monja del Callao*, *El primer Cónsul inglés*, y en *El secreto de confesión*, *Una moza de rompe y raja* y *Garantido todo lino*. Rodil es en esas tradiciones, por obra de la fantasía popular, un personaje fantasmal, sobreviviente de una época de trasgos y apariciones demoníacas. "Más que hombre —dice Palma, ahuecando la voz para intimidar a su oyentes niños—, parecemos ser fantástico que encarnaba una voluntad de bronce en un cuerpo de acero. Siempre en vigilia, jamás pudieron los suyos saber cuales eran las horas que consagraba al reposo y, en el momento mas inesperado, se aparecía como fantasma en los baluartes y en la caserna de los soldados. Ni la implacable peste que arrebató a seis mil de los moradores del Callao lo acometió un instante; pues Rodil había empleado el preservativo de hacerse abrir fuentes, en los brazos". Está ahí, ya no el personaje de carne y hueso que fué Rodil, sino el héroe melodramático de la leyenda. La proliferación legendaria del personaje continúa hasta convertirlo en un monstruo de inhumanidad, como en *El secreto de confesión*, en el que Rodil ordena fusilar al capitán Montero y a su núbil desposada, que muere casada y virgen, y al padre Marileuz, a quien, por negarse a revelar el secreto de la confesión, ordena fusilar en su presencia dándole la voz: "De rodillas, fraile!", de pura factura romántica y anti-clerical. Todas estas son leyendas recogidas por Palma de boca del pueblo o condimentadas por él con su sagaz instinto novelesco. Al testimonio popular peruano se suma el de los viajeros ingleses que tienen para la España trágica y heroica una admiración pintoresquista dictada por una radical incompreensión. Palma confiesa haber utilizado el testimonio de Stevenson y el de O'Leary, pero ignoró el sabrosísimo de Proctor, que vió y habló a Rodil en el Callao, desgreñado, sucio, insignificante, con su larga barba negra y un gran sobretodo verde que le llegaba hasta los talones y cuyas mangas sólo le dejaban afuera los dedos. Según Proctor —cuyos datos podrían coincidir con los de los historiadores de las guerras carlistas— Rodil no era tenido por valiente en el ejército español, ni por buen estratega. Era una buena cabeza gallega para la tenacidad y el mando organizador. Con tales ingredientes, la levadura popular y la repulsa sajona, plasmó Palma el Rodil de sus tradiciones, y seguramente que sería de la misma cepa el Rodil teatral. El escenario de la fortaleza con sus baluartes y sus fosas, su puente levadizo, sus cadenas y mazmorras, no podía ser más adecuado para un drama romántico. Años más tarde Palma, conspirador y opositor, sería encerrado en las casas-matas del Real Felipe y dentro de ellas debió evocar con más certidumbre y realismo el trágico destino de Rodil en las fortalezas del Callao.

RODIL, MITO Y SIMBOLO.

Con su drama juvenil Palma no consiguió derribar al Ministerio ni derogar la ley de re-



CARLOS AUGUSTO SALAVERRY

presión, ni menos al Gobierno de Echenique, al que se hallaba vinculado, pero obtuvo renombre literario, afianzó el drama histórico en nuestra literatura y plasmó el mito histórico de Rodil.

¿Es el Rodil de Palma, tétrico, sombrío, inhumano, sanguinario, arquetipo de crueldad y barbarie, semejante al Rodil histórico? ¿Podría, por lo tanto, considerarse como el símbolo de la España realista durante la guerra de la Emancipación? Hemos visto ya que Palma se acogió a las fuentes legendarias de la memoria popular y al testimonio de los más empedernidos enemigos del espíritu español. Hubo, sin embargo, quienes vieron a Rodil con otros ojos y bajo un prisma menos duro y sangriento. Entre los ingleses, O'Leary, con su clásica moderación, le libera de responsabilidad en el asesinato de Monteagudo y estima que Rodil ofreció en el Callao una "obstinación que le honra" y que era fruto de la "vidriosa delicadeza" de los españoles en todo lo que se refiera al honor militar. He ahí un Rodil pundonoroso que defiende una categoría del espíritu español: la honra, que es como un cristal. Los historiadores peruanos Mendiburu y Paz Soldán, llenos de euforia liberal y republicana y ciegos para todo otro horizonte, le acribillan todavía con la saña de los morteros patriotas contra los muros del Real Felipe. Mendiburu le acusa de ser un español terco, "semejante a los de la conquista y un ambicioso de falsa gloria", sin bravura, patriotismo ni saber militar, que sacrificó a sus soldados sin necesidad ni provecho, y Paz Soldán le moteja de "verdugo de la humanidad" que manchó su fama con actos de crueldad. En ambos juicios interviene, coactivamente, una censura tácita de época, que impide a ambos historiadores calar la entraña recóndita del gesto de Rodil. Mendiburu dice, sin embargo, adentrándose inesperadamente en el alma del empecinado del Real Felipe, que fué un caso de "delirante contumacia", y Paz Soldán, recogiendo testimonios contemporáneos, que, cuando quería, Rodil tenía maneras "nobles y agradables". El historiador chileno Bulnes, fiel al sino militar de su pueblo, dice que Rodil fué "un hombre que hizo honor al ejército que sirvió y al país que le contó entre sus defensores". He ahí otro ángulo necesario de apreciación:

el deber, el duro deber que se sobrepone a todos los gritos de la piedad y del dolor, para mantener incólume una tradición o un principio menos fútil que la propia vida. El viajero francés Lafond, que estuvo tantas veces en el mar frente a los muros del Callao, asienta que Rodil venció a todo, el hambre, las sublevaciones, la enfermedad, pero le acusa de terrible crueldad. Sin embargo, al condenar acerbamente a los marinos españoles que volvieron las espaldas a América después de la pérdida de la batalla de Ayacucho, dejando a Rodil en el Callao, descubre de reflejo su admiración por Rodil. Los menos entusiastas en la justificación de Rodil fueron los españoles. Es cierto que Torrente le llamó "el nuevo Leonidas" y que García Camba se gloria de la nación que tiene hijos tan decididos y esforzados, capaces de repetir las viejas lecciones de firmeza de la raza. Pero en la mayoría de ellos se sobrepone un ánimo de guerra civil que olvida los méritos del soldado del Callao para no ver sino al figurón de la época isabelina, perseguido y burlado por los cabecillas carlistas. Es muy diverso Rodil visto desde América que desde España. ¿No resultaría, acaso, débil y vacilante en España, como parece que lo fué, frente a las bravías e indómitas figuras de Zumalacárregui, de Gómez o del cura Merino? En los **Episodios Nacionales** de Galdós, Rodil surge en boca del pueblo como un nombre de la burocracia militar sin arrestos ni gallardía. Rodil se ha transformado en "Bobil".

El Rodil de Palma nos invita a pensar en el otro Rodil, el americano, categoría eterna del espíritu español, encarnación del ansia estoica, de la voluntad de sufrir de un pueblo obsesionado por el sino trágico del honor y por el sentido agónico del patriotismo, concebido como una gana de inmortalidad. Por eso, por su entraña de siglos, es que el mito retoña siempre fresco, bajo las más diversas constelaciones del tiempo o del pensamiento. Y es así significativo que al cumplirse el centenario del Rodil de Palma, precisamente en 1952, un escritor mozo, embebido en todas las preocupaciones contemporáneas como Sebastián Salazar Bondy, haya planteado, en un drama aún inédito y próximo a estrenarse, concebido a la manera de Giraudoux o de Claudel, de renovación de las viejas leyendas por la inteligencia imaginativa, nuevamente el símbolo del Rodil. El personaje antiguo interpretado por Salazar Bondy se yergue nuevamente en 1952 con su fardo de interrogaciones. El autor del Novecientos no le mira desconfiadamente como el del Ochocientos, para reprocharle su fanatismo o su crueldad. Como en las tragedias clásicas, Rodil es un hombre aplastado por el destino, que duda y se revuelve él mismo en un abismo de contradicciones. En el magnífico drama de Salazar Bondy el autor no se pierde en los meandros de una intriga complicada ni se acompaña, como en los dramas románticos, con las tetricidades del ambiente: los subte-



SEBASTIAN SALAZAR BONDY

rreos que él descubre son los del destino interior que comunica con lo invisible. El conflicto, en el que el autor no se banderiza, sino que ausculta y trata de traducir lo inconsciente y lo imponderable, no es entre personas sino entre símbolos. Como en el teatro calderoniano, los conceptos andan en la escena y dialogan entre sí, contraponiendo sus antinómicos esquemas. Rodil no es ya el tozudo jefe español que tiene un gesto espectacular de denuedo frente a la llamarada patriótica. Rodil es la encarnación de una España cruel e inquisitorial que defiende un destino heroico, un inhumano anhelo de vivir como ascetas, frente a la voluptuosidad, el ansia de vida, el predominio del apetito y del instinto y la gana de libertad de América. El propio Rodil, que se plantea inflexiblemente la necesidad de la muerte y el capricho atávico de la honra, dentro de su "invicta soledad", duda de sus propios imperativos categóricos y en sus exaltaciones o desvaríos amorosos que lo acercan a la tierra cálida y nueva, piensa a veces que España puede estar agotada o marchita y que su mundo de la honra, falto de amor y de vida, haya sido superado por el mundo que tiene su razón de vivir en la libertad. Frente a Rodil, Isabel, que tiene algo de heroína romántica, por el puñal dramático que lleva escondido dentro del seno, representa la alegría y la confianza de América en su destino, la fe en los renacimientos fecundos de la vida en un mundo de miasmas y de espinos. Rodil es así, una vez más, después de cien años, el pretexto histórico para acercar al discurrir cotidiano algunos dilemas irresolubles y divagar sobre ellos con palabras embebidas de belleza y de ritmo. Y he ahí, acaso, la más adecuada y digna de las conmemoraciones del inadvertido centenario del Rodil de Palma.

Miraflores, Mayo de 1952.

Raúl Porras Barrenechea.

Crisis de la Concepción Evidentista del Hombre

(Viene de la pág. 60)

antes o después de mi experiencia. Pero aún no me es posible decir: "esta parte del piso que está bajo mis pies la siento dura en estos momentos", ya que pudiera ocurrir que no sea dura y que se trate meramente de una impresión alucinatoria mía. Incluso el afirmar: "Esta parte del piso que está bajo mis pies la siento dura en estos momentos" es todavía criticable, pues tácitamente se está asumiendo en esa expresión que independientemente de la impresión experimentada existe una realidad: el piso, y que es con relación a tal realidad que se está experimentando la impresión. Habría que decir: "lo que parece parte de un piso bajo mis pies lo siento dura en estos momentos". Pero entonces estamos ya muy lejos de la ciencia y de su propósito de darnos una imagen del universo.— Ahora bien, si este escepticismo radical es la consecuencia del evidentismo, y si ciertos hombres se empeñan en salvar a la ciencia, es bien claro que hay allí una cierta insatisfacción del evidentismo y que, en cierta manera se está procediendo contra él.

Sin embargo, todos estos intentos desde Kant hasta el positivismo lógico están destinados al fracaso, porque son formas de contemporización con el evidentismo en las que esencialmente la tesis evidentista es aceptada. Son maneras de conciliar dos cosas inconciliables: los supuestos de la ciencia y el postulado de que sólo se debe admitir la evidente, lo que se da, lo que no es supuesto. Y aún de modo tal que este último, que constituye el corazón de la tesis evidentista se recibe como basamento y punto de partida. Ahora bien, con semejante criterio y entre ambas opuestas exigencias, la única manera de armonizar es declarar a la ciencia "puramente operacional". Porque sólo así, siendo la ciencia "operacional", se logra mantener la exclusiva validez de las daciones y se logra, por otro lado, conservar la ciencia con sus asunciones convertidas en simples formas ordenadoras de las daciones. Así se cree haber salvado la ciencia. Pero el hecho es que el sentido ontológico de las asunciones científicas se ha perdido. Verdaderamente lo único que puede decirse de tales intentos es que revelan el deseo de estos hombres de quedarse con la evidencia (sensaciones, términos intencionales en general, actos) y de quedarse con la ciencia. El auge del positivismo lógico es la mejor señal de que el hombre contemporáneo no quiere perder la ciencia, y se aferra a ella desesperadamente, bien que, por otra parte, admite la validez íntegra de la posición evidentista. Así el hombre actual se halla en dolorosa tensión, exigido a reconcentrarse en la immanencia de su ser y de los contenidos intencionales de su ser y ansioso, no obstante, de hundirse gozosamente en este paraíso perdido que es la creencia válida en realidades efectivas más allá de su conciencia: el universo y Dios. Urgido por la evidencia y tentado por la invidencia.

Este, creo, es el cuadro actual. ¿Será el anuncio de la liberación metafísica del hombre y, desandando lo andado, la reconstitución en el universo de la dimensión sobrenatural? Es verdad que allí se esconde el peligro de admitir pseudo-entidades. Pero allí reside asimismo el gozo infinito de salvar al hombre de su soledad y de restablecer las conexiones con realidades ontológicas que presentimos ciertas y con certitud más profunda que el simple juego de las cogitaciones. Allí reside la seguridad de que el hombre ha de ser verdaderamente hombre y no este ser monstruoso a lo mejor sin sentidos, sin cuerpo, sin manos, sin carne, sin sangre, sin universo, sin Dios, pero que piensa, quiere, percibe, imagina, duda, sueña. Absolutamente evidente, pero absolutamente absurdo.

WALTER PEÑALOZA

COLABORADORES

***Debemos agradecer a GEORGETTE DE VALLEJO por la primicia que ofrecemos a nuestros lectores. Inicialmente escrita en castellano, la tragedia inédita que publicamos, fué terminada en francés para ser representada por Jouvét. La versión castellana es de Víctor Lf Carrillo. ***RAUL PORRAS BARRENECHEA viene preparando un extenso estudio acerca de la vida y obra de Palma, que aparecerá como prólogo de la edición de las "Tradiciones", que publicará Cultura Antártica, de Lima. Entre los numerosos descubrimientos que arrojan sus investigaciones nos ofrece aquí los relativos al drama "Rodil". ***Figura eminente de la ciencia y de la filosofía en el Perú, HONORIO DEL-

GADO honra nuestras páginas con el texto inédito de la conferencia que pronunciara recientemente en la Asociación Cultural Peruano-Alemana acerca de la personalidad de Spranger. ***Se ha conmemorado recientemente el décimo aniversario de la muerte de Eguren. La Facultad de Letras de la Universidad Mayor de San Marcos organizó un homenaje a cargo del Instituto de Literatura; su Director, JOSE JIMENEZ BORJA leyó un amplio ensayo que reivindica el carácter peruano de la obra de Eguren. Aquí publicamos un fragmento de dicho trabajo. ***De WALTER PEÑALOZA, profesor de la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos, publicamos su estudio sobre la "Crisis de la Concepción Evidentista del Hombre". ***"El Diario" se titula un frag-

mento de "Vida en las Aulas", libro que prepara EMILIO BARRANTES, pedagogo y catedrático en la Facultad de Educación. ***"El Nocturno William Faulkner" es el capítulo que sirve de introducción a un amplio y pormenorizado estudio al que está dando fin C. E. ZAVALETA, sobre los experimentos estilísticos que viene realizando Faulkner en la novela contemporánea. ***"Letras Peruanas" rinde homenaje a LEONARDO DE VINCI con los estudios de FRANCESCO FLORA y de ROSA-BIANCA SKIRA VENTURI, traducidos por Alberto Sommaruga y Manuel Moreno Jimeno. ***CARMELO PALUMBO, profesor de las Universidades de Palermo y Catania, actualmente en la de San Marcos, escribe sobre Attilio Momigliano, historiador de la literatura italiana, re-

cientemente fallecido. ***Desde París nos envía el joven escritor argentino GONZALO PEDRO LOSADA su hermoso poema "En el Tiempo". De WASHINGTON DELGADO es la "Elegía" a Pedro Salinas; de JOSE ALFREDO HERNANDEZ los poemas "La Flor de la Tarde", "Que el Tiempo" y "Búsqueda"; de PABLO GUEVARA el poema de "Si se leyera en setiembre". ***De LUIS ALBERTO RATTO, joven escritor y crítico peruano, que reside ahora en Madrid, son los cuentos: "El Genio" y "La Bruja". ***Los valiosos y extraños trabajos en cuento que son la predilección de Cristina Gálvez, artista peruana que acaba de regresar de los Estados Unidos, son comentados por JOSE MARIA REQUENA en nuestra página de Arte.

LA BRUJA

(Viene de la pág. 59)

—Hay que cubrirla—, dijo alguno; y otro se apresuró a entregar una manta.

—¡Póngasela usted—, me ordenó el Alcalde. Procedí a obedecerle.

—Pero antes ciérrele los ojos, —añadió—. Aunque lo mismo da, siempre es lo primero que comen los cuervos...

Y yo fui a bajarle los párpados...

Al inclinarme sentí como si todo mi ser se precipitara zambulléndose por la retina negra de uno de esos ojos, para encontrarme de pronto desde dentro de la córnea, mirando hacia afuera como si estuviera en el fondo de un estanque; y viendo al Alcalde y a los notables que seguían mirando los ojos de la bruja. Volví mi rostro. No quería ver esas caras asombradas que me llamarían sin duda, o que huirían ante ese nuevo y último hechizo de la vieja.

Al principio, un tanto desconcertado, no caí en la cuenta de todo ello. Pero ya al observar el interior del cráneo, en la negra oscuridad de esa bóveda quise escapar por la reti-

na dibujada en lo alto. No bien lo intenté el párpado pestañeó como avisándome que toda tentativa de fuga era inútil. Y cosa curiosa, después de aquel parpadeo el cristalino volvióse azul. Todo el interior, iluminado, tomó esa tonalidad.

En aquellas cavernas llenas de luz añil, donde por momentos parecía entremeterse un rayo de sol, la propia bruja comenzó un baile bullicioso. Un grupo de niños se le acercó riendo, ella los cogió a todos, uno por uno, besándolos tiernamente. Luego se correataron los unos a los otros. La viejecilla, ágil y traviesa, participó de ese alboroto. Los niños —y esto era lo que más me impresionaba— que tanto habían huido de su presencia en el pueblo, que la esquivaban de continuo escapando de sus miradas, la abrazaban amorosos llamándola abuela. Ella mostraba una chistosa sonrisa con su boca sin dientes.

Después, cuando los rapazueros comenzaron a vestir sus disfraces de distintas flores, ella, tomándolos con cuidado, esparcía entre todos sus frascos de perfumes.

Otro pestañeo del párpado cambió nuevamente el color de la bóveda. El verde inquieto de un bosque amaneciendo se ofreció a mi vista. Los niños disfrazados de flores seguían el vaivén marcado por el viento, mientras otros silbaban. La viejecita, callada en un rincón, al pie de una higuera, miraba complacida.

De pronto, todo aquello cesó. Comencé a ascender por entre esa atmósfera color de esmeralda hacia la retina dibujada en lo alto. Arriba estaban aún el Alcalde y las personas de su séquito. Aparecí de improviso como un pez desde el agua. Mas nadie pareció notarlo.

... Yo seguía inclinado mirando fijamente los negros ojos de la bruja.

—¡Vamos! ¿Tiene usted miedo?—, volvió a increparme el alcalde—. ¡Ciérrele los ojos!

No tuve más que obedecer. Coloqué mis dedos en los párpados y presioné los globos oculares. Pero fué inútil. Mis dedos se hundieron sin hallar resistencia: los ojos de la bruja eran dos tibias lágrimas.

Luis Alberto Ratto.

Notas de Crisis de la Concepción Evidentista del Hombre.

- (1).—Meditaciones de Descartes, Meditación I.
- (2).—Ibid., Meditación III.
- (3).—Ibid., Meditación I.
- (4).—¿Cómo podemos describir los caracteres o atribuirle caracteres (sobre la base de que son caracteres reales) a un ser como el mundo exterior que, a lo mejor, no existe? El evidentismo tiene pavor de enunciar proposiciones que puedan resultar falsas. Anhela formular proposiciones absolutamente evidentes, que jamás puedan destruirse. Hablar del mundo exterior como realmente existente puede resultar una falsedad, en el caso de que tal mundo no existiese y fuese simplemente alucinatorio (es decir, en el caso que los idealistas tuviesen razón). Por eso es preferible abstenerse.
- (5).—Meditaciones de Descartes, Meditación III.
- (6).—David Hume, A Treatise of Human Nature, Everyman's Library; London, 1934; pág. 81.
- (7).—Husserl, Ideas, English translation, Macmillan Co.; New York, 1931; pág. 82-87.
- (8).—Newton's Principia, Motte's translation, revised; University of California Press, Berkeley, 1946; pág. 398.
- (9).—Kant, Critique of Pure Reason, Everyman's Library; London, 1934; pág. 100.

HECHOS SOBRE PETROLEO

En 1931 el consumo interno de productos de petróleo en el Perú fué de casi 1 millón 900 mil barriles. En 1941 era ya más del doble: 4 millones de barriles y fracción. En 1951 fué más del quíntuplo, pues pasó de los 9 millones y medio de barriles. De este total, más de 7 millones 600 mil los aportó la International Petroleum.

Debido a la creciente demanda interna, hoy día alrededor del 60% de la producción de la International Petroleum se consume en el Perú.

Apenas cinco años atrás el Perú consumía 60 millones de galones de gasolina al año. Hoy el consumo anual es más del doble: 130 millones de galones, aproximadamente.

En 1950 el consumo que hizo el público de la gasolina de la International Petroleum representó para el Fisco más de 45 millones 200 mil soles por concepto de impuestos, y más de 3 millones 600 mil soles obtuvieron las Municipalidades, percibiendo además el Estado más de 600 mil soles provenientes del impuesto a la gasolina consumida en las mismas operaciones industriales de la Compañía.

He aquí como se ha venido distribuyendo el precio de un sol por galón de gasolina Essolene en la ciudad de Lima:

Flete Talara-Lima	14	ctvos.
Gastos en instalaciones y equipo de distribución	12	"
Impuesto Fiscal	25	"
Impuesto Municipal	4	"
Impuesto Plan Vial (20 ctvos., de los cuales se dan 3 ctvos. al grifero)	17	"
Margen para el grifero (9 más 3 ctvos. del renglón anterior)	12	"
Saldo para el productor, refinador y distribuidor, sujeto al impuesto sobre la renta	16	"

(UN SOL) 100 ctvos.

En 1951 la International Petroleum Company pagó al Gobierno del Perú la suma de 116'772,904 soles oro por concepto de impuestos. En el mismo año el Gobierno y las Municipalidades percibieron a través de la International 48'844,249 soles oro provenientes de los impuestos que pagó el público sobre la gasolina de la Compañía consumida en el país. Ambas sumas hacen un total de 165'617,153 soles oro recaudados en 1951 como consecuencia de las actividades de la International Petroleum en el Perú. El año anterior dicho total fué 157'440,972 soles oro.

(Del Boletín NOTICIAS DE PETROLEO)

NOTAS

GEORGETTE DE VALLEJO sigue siendo la preocupación de todos los círculos intelectuales que no se explican cómo las autoridades pueden retardar tanto un apoyo a la vida del mejor de nuestros poetas. Las Cámaras han solicitado del Poder Ejecutivo el envío del proyecto respectivo. Confiamos en que apenas se inaugure la Legislatura Ordinaria, el Ministerio de Educación ha de remitir el proyecto que concede la pensión de gracia a la esposa del autor de "Poemas humanos".

A principios de este año estuvo en Lima HERSHEL BRICKELL, distinguido crítico literario norteamericano, miembro del Jurado y Editor anual de los Premios O. Henry que consagran a los mejores cuentistas de los Estados Unidos, y muy conocido en América Latina por haber desempeñado el cargo de Agregado Cultural de su gobierno en Bogotá, desde 1941 a 1944. Autor de un libro de poemas publicado en castellano (Cosecha Colombiana, 1943), Brickell fué además co-traductor de El Santo de la Espada, de Ricardo Rojas, editor de libros de crítica como Writers on Writing (1949) y Our Living Novelist (1949), y de libros de acercamiento como Qué es lo que piensa Sud América de Nosotros (1945). Ahora que nos ha llegado la noticia de su trágico suicidio en Ridgefield, Connecticut, le recordamos con su probidad y su sencillez cautivadoras.

En lo que va de corrido este año de 1952, el balance de las películas exhibidas en Lima es muy satisfactorio. CYRANO DE BERGERAC, una producción de Stanley Kramer distribuida por Artistas Unidos, y en la que el portorriqueño José Ferrer se luciera, fué seguida por UN TRANVIA LLAMADO DESEO, cuya espléndida dirección por Elia Kazan hizo posible su fidelidad a la obra escrita por TENNESSEE WILLIAMS y esa magnífica interpretación de Vivien Leigh, secundada por todos los demás actores que, a excepción de ella, actuaron en Broadway en la misma pieza. Esta vez, como aquella otra en que Laurence Olivier fuera premiado como el mejor actor por su Hamlet, la Academia de Artes de Hollywood, al conceder el "Oscar" a Vivien Leigh, ha procedido con rara justicia.

El Poder Legislativo tiene otra delicada misión que cumplir este año en favor de la cultura del país. El proyecto del Senador Galván, modificando el monto de los PREMIOS DE FOMENTO A LA CULTURA, fué aprobado en la Cámara baja y se estableció que fueran ascendidos a S/. 10.000 cada uno, además de un Premio de Literatura, de S/. 40.000, que sería discernido cada dos años. Sin embargo, la convocatoria a los Premios para este año sigue consignado nada más que cinco mil soles, cantidad de veras irrisoria en las actuales circunstancias. "Letras Peruanas" propone una solución. Como los Premios de este año sólo se concederán a mediados de 1953, muy bien podría consignarse en el Presupuesto del año entrante, el aumento que, sumado a los cinco mil habituales, llegara a la cantidad deseada por la Cámara de Senadores a fin de retribuir dignamente el esfuerzo de los intelectuales.

Sigamos con las películas. Juntamente con Un tranvía llamado Deseo se exhibió Un Americano en París, una revista con música de George Gershwin y arreglos de Ira Gershwin. Esta cinta, sin merecerlo a nuestro juicio, recibió la consagración oficial de la "mejor película" producida en 1951 en Hollywood. Esto es, mejor que Un tranvía... Nada puede justificar error tan grueso; nada, ni siquiera —lo que sin duda pasó inadvertido a los jueces— la exhibición de primitivismo anti-humano que trajo consigo la obra de Williams. Esta se presta, desde un punto de vista ideológico, a creer que la clase proletaria ha perdido sus caminos de superación y se ha dedicado únicamente a la sensualidad, a la cerrazón para todo principio moral, y que incluso ha perdido capacidad para discernir sobre problemas meramente vitales. Blanche Dubois, la protagonista, está condenada para siempre, haga lo que haga, y los demás, ante su arrepentimiento, tienen como la obligación de destruirla; pero, si la destruyen, quedan intactos otros que son peores que ella... En verdad, Williams, como todo artista, no ha dado su fallo en este dilema y no creemos que la Academia de Hollywood se haya percatado del asunto.

EL SEMINARIO DE LA FACULTAD DE LETRAS DE SAN MARCOS, ha iniciado el "Archivo de la Palabra". Se trata de un registro viviente de las voces de nuestros poetas, leyendo sus propios poemas, los que son grabados en cinta magnetofónica y podrán ser reproducidos en actuaciones, conferencias, o en sesiones de estudio para especialistas.



artista. Y esto es lo que importa en definitiva: el espíritu y las calidades plásticas conferidos a la materia inerte —mármol o bronce, madera o ciego— por el genio creador; no la materia inerte en sí.

Todos estos argumentos tenía que ir haciéndome para calmar mi propio recelo conforme me dirigía, hace ya varios meses, a la memorable exposición auspiciada por la Asociación Cultural Peruano-Británica. Pero la incertidumbre se disipó en seguida. El primer golpe de vista fué suficiente para comprobar que lo que exponía Cristina Gálvez no era el producto de un pasatiempo ni de una habilidosa artesanía, sino el resultado de una elaborada y primorosa creación artística. De inmediato fué posible percibir, no solamente la seriedad del propósito de la artista y su rigurosa realización plástica, sino el enorme vigor emocional de sus creaciones, tocadas, casi todas, de un poético simbolismo trascendente que les confiere muy noble jerarquía.

Lo primero que destaca en esta nueva modalidad artística de Cristina Gálvez es su fuerte inspiración tradicional cristiana. La piedad, una piedad arrebatada y ascética, imprime a su arte una filiación inobjetable. No sólo cuando trata el tema eterno de la crucifixión, produciendo una pequeña obra maestra en el que el drama capital del cristianismo se encuentra expresado con la emoción más vehemente, sino cuando su inspiración se vierte en otros temas más profanos, la piedad es el sentimiento esencial y constante en sus figuras. Estas figuras construidas, como las del Greco, en un peraltado alargamiento, sobriamente estilizadas en su expresión y policromadas con colores ricos y admirablemente combinados, nos transmiten una emoción patética y sublimada de lo trascendental cristiano. Todo está en ellas expresado con poético simbolismo y con arrebatada elocuencia. Bajo el árbol de la Cruz, las dos Marías, tratadas sin ninguna fácil concesión expresionista, sin lágrimas y sin espadas, nos conmueven con su desolación y abatimiento. Pero es el San Juan, en este grupo de la Crucifixión, la figura más conseguida y sugerente. Su abatida cabeza, delicadamente reclinada sobre la mano, en un gesto de adolorida resignación, nos transmite el drama del discípulo ante la consumación del sacrificio necesario.

ansiedad o de su delirio. Su drama llega hasta nosotros mediante un vehículo emocional que no precisa de palabras ni de lágrimas. Hubo un tiempo en el que para sugerir estas mismas emociones la escultura no reparaba en recurrir a las expresiones escritas. Los escultores borgoñeses de la baja Edad Media, Sluter y Claes van de Werve, solían reforzar el patético mensaje de las figuras talladas por su mano mediante inscripciones apropiadas. El gesto impresionante de los profetas que habían vaticinado la muerte de Cristo, en el famoso Pozo de Moisés de la Abadía de Dijon, se hace aún más tremendo al leer las inscripciones que penden de sus manos. "Foderum manus meas et pedes meos, dinumeraverunt omnia ossa mea" (Atravesarán mis manos y mis pies y contarán todos mis huesos), reza el salmo de David que el Profeta señala con su índice. "Appenderunt mercedem meam triginta argenteos" (Concertaron mi precio en treinta monedas de plata) expresa la lamentación de Zacarías. Y así, cada profeta refuerza su dramático gesto con una inscripción conmovedora y el resultado es, como escribe Huizinga, que "el contemplador siente que le dirigen la palabra de un modo demasiado directo".

De esto al climax patético que alcanza la imaginería barroca española con sus lágrimas de cristal, sus llagas tumefactas y sus argenteas espadas hay aún mucho camino por recorrer en el empleo de recursos por medio de los cuales llega la escultura casi a perder la condición esencial de su ataraxia. Las figuras de Cristina Gálvez nos infunden, sin leyendas y sin lágrimas, toda su carga emocional. Y, además, nos subyugan con el poético simbolismo, que en algunas piezas capitales como en el "Ángel de la Llave" y en "La Puerta", para no citar sino dos, alcanza su más elevada jerarquía. Estas calidades son las que confieren a su creación artística un rango incuestionable. Lo demás, el que tan grandes efectos hayan podido conseguirse tratando plásticamente un material de tradición humilde como el cuero, no prueba sino la tremenda capacidad inventiva de la artista. Necesitaba de un vehículo de expresión para transmitirnos su admirable capacidad creadora, y lo ha encontrado ¡Alegrémonos por ella y por nosotros!

LOS TRABAJOS EN CUERO DE CRISTINA GALVEZ

Ante todo una confesión. La materia plástica utilizada por la artista había sido suficiente para despertar en mí un interrogante de recelo ¿No se trataría, llegué a pensar, de un pasatiempo habilidoso, de un "hobby" más o menos artístico con el que una pintora distraía sus ocios? Siempre había creído, y ahora lo creo más firmemente que nunca, que Cristina Gálvez es una artista a la vez dotada y exigente. En su obra pictórica, siempre en parábola ascendente, si algo se aprecia es el riguroso sentido de su formación, huyendo de la facilidad y de las concesiones. Con tales antecedentes, no iba a salir a estas alturas haciendo alardes de virtuosismo de colegio con los consabidos repujados o algo por el estilo. Con todo, el que se hubiese decidido a emplear el cuero como material para su trabajo resultaba desconcertante. El prejuicio de los materiales nobles inducía a la desconfianza. Sin embargo ¿por qué había de ser el cuero un material peyorativo? Tan obra de arte puede ser una talla realizada por un imaginero sobre modestísima madera de cerezo como una escultura cincelada en mármol de Carrara o Saravessa. Y ¿por qué el cuero iba a ser menos "noble" que la madera? Todo esto es muy convencional. Los pintores modernos lo mismo pintan sobre tela que sobre cartón, madera o papel. Alternativamente emplean el aceite, el agua o el lápiz seco y aplican estas sustancias, en un ademán heterodoxo de acuerdo con los tiempos, lo mismo con el pincel que con la espátula o con el propio tubo de pintura. Es posible que en lo que atañe a la escultura hayan materiales que sean "nobles" ab origine, que salgan ya nobles de las entrañas de la tierra. Pero lo que es indudable es que todos los materiales pueden ser ennoblecidos por la mano del

Por José María Requena

Mas si uno de los polos en el arte de Cristina Gálvez lo constituye la piedad, el otro polo lo depara el sarcasmo. Esto último había quedado corroborado ya superabundantemente en multitud de pinturas y dibujos de la artista en los que es visible su complacencia por el cultivo de un humorismo amargo. Su mórbida delectación con lo espeluznante y descarnado, sus "caprichos" torturados y burlescos, nos recuerdan a Goya y al Bosco. Se trata de una fricción cruel y burlesca que, sin embargo, se compadece paradójicamente con una inefable piedad. La burla y la compasión, la aflicción y el sarcasmo se mezclan y conjugan en el arte de Cristina Gálvez conforme al dictado de Giordano Bruno,

In tristitia hilaris, in hilaritate tristis, y el resultado son esas creaciones cargadas de fuerza emotiva cuya contemplación nos apasiona calándonos hasta el penetral del alma.

Y lo verdaderamente notable en todo esto es que tan grandes efectos son conseguidos con recursos de la mayor sobriedad. La artista ha inventado un procedimiento, el del cuero policromado, en el que todo se consigue mediante la armonía psíquica y cromática de las figuras. Como dijimos anteriormente, no hay en estas creaciones de Cristina Gálvez ninguna concesión al expresionismo fácil. Con sus facciones apenas esbozadas, los ángeles, las vírgenes, los anacoretas y los suplicados son capaces de transmitirnos la plena emoción de su pasión, de su



PRECIO S/. 3.00