

LETRAS PERUANAS

REVISTA DE HUMANIDADES - Director: JORGE PUCCINELLI

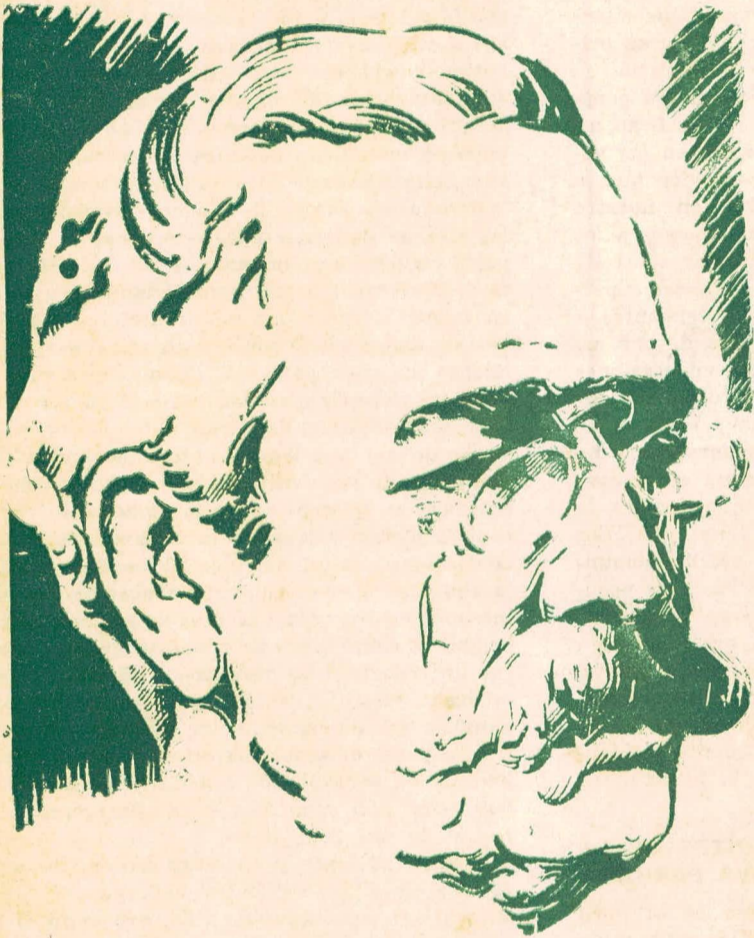
AÑO IV

AGOSTO DE 1955

Nº 12

La narración en el Perú

(DEL PROLOGO DE UNA ANTOLOGIA EN PREENSA)



RICARDO PALMA POR FRANKLIN

Las páginas que siguen pretenden mostrar al lector cuán sugestivo es el desarrollo de la narración en el Perú, y cómo a pesar de su heterogeneidad son perceptibles determinadas constantes a través de cuyo predominio se forjan la continuidad y caracteres del proceso.

El criterio adoptado procura superar las dificultades inherentes a la naturaleza del trabajo, combinando, en la medida de lo posible, las apreciaciones de la crítica con resultados obtenidos tras prudente revisión de obras menos difundidas. Advertirá el lector que la antología está basada en un concepto lato de lo que solemos entender por narración, concepto que no concuerda con ninguna de las definiciones ensayadas por la preceptiva literaria. Es así como pueden ir unidos en este libro el mito indígena, la versión de un milagro, el relato de un acontecimiento notable, leyendas populares y tradiciones, que participan por igual del mismo derecho que asiste al cuento literario. Y advertirá que si hemos reparado en la obra de quienes preferentemente cultivaron la narración, no hemos sido menos solícitos para juzgar la de quienes por particulares circunstancias se dedicaron a ella en forma espo-

rádica, aunque legando importante contribución. De suerte que nuestro propósito ha sido preparar una antología de narraciones antes que una selección de autores; y con menos propiedad aún se la podría considerar antología de cuentistas. Precede a cada narración una nota en la que se consignan las noticias bio-bibliográficas pertinentes y un breve comentario de la obra. Al tratar de los cronistas declaramos habernos acogido a la autoridad del libro *Fuente Históricas* de Raúl Porras Barrenechea, y para los llamados cronistas conventuales, a la *Historia en el Perú* de José de la Riva Agüero.

Es menester referirse nuevamente a la amplitud del criterio usado, a fin de convenir en la inclusión de autores no nacidos en el Perú, o de nacionalidad no determinada, o simplemente no identificados, pero cuya obra sólo se concibe a la luz de su vinculación con nuestro pueblo, y por ende, merecedoras de lugar propio en nuestra historia cultural. Quedan

dos cosas por decir: en la recopilación del material ha regido más que un definido concepto de lo que es o puede ser la literatura peruana, el convencimiento de exigirle testimonios de la presión que sobre ella ejerce la realidad del país. Y finalmente, recordar que es-

te libro no está destinado a la crítica, ni a los especialistas. Ha sido hecho con mayor satisfacción y amor porque se quiere que su público sea ese "lector común" que algunos menosprecian.

LA NARRACION

La **narración** es la forma tradicional de referir sucesos, divulgar acontecimientos y explicar fenómenos, geográficos o sobrenaturales. A causa de su facilidad para acoger y transmitir un patrimonio que pertenece a todos, se la puede considerar depósito de la conciencia comunitaria y fuente de leyendas y supersticiones, que son a la vez, base de una historia incipiente e incluso de una cosmología. Sus orígenes son muy remotos, tanto como el uso de la palabra y la invención del mito; su naturaleza primera fué oral, circular, pues se la escuchaba en torno al narrador quien se mantenía en directa comunicación con el auditorio. Su sentido originario fué mágico e irracional. Con el transcurso del tiempo y la disgregación del mito se diluyó la trascendencia teológica y filosófica de éste, para quedar la explicación del fenómeno contenida en la narración, como simple argumento desprovisto de las calidades de su primer período. Las leyendas generales lo mismo que las explicativas, se distinguen por su finalidad utilitaria y su carácter tradicional. De modo que la narración debe ser considerada como un sustratum donde reposan la sabiduría e ingenuidad populares; corriente maravillosa por la que discurren la historia y la poesía de los pueblos.

El cuento popular, que es una forma narrativa bastante evolucionada, comprende apólogos, fábulas, consejas, leyendas, etc.; y puede decirse de él que recibe la herencia del tiempo y la proyecta hasta los predios li-

Por ALBERTO ESCOBAR

SUMARIO

- * ALBERTO ESCOBAR: La Narración en el Perú. * JOSE JIMENEZ BORJA: Una personalidad y una obra eminentemente peruana. * SEBASTIAN SALAZAR BONDY: Manos finas y expresivas. * JULIO RIBEYRO: Mientras arde la vela. * MANUEL MEJIA VALERA: La venganza. * ELEODORO VARGAS VICUÑA: En la altura. * RUBEN SUELDO GUEVARA: En tierras prestadas. * LUIS ALBERTO RATTO: Humo. * CARLOS THORNE: El viaje. * JOSE M. DE ROMAÑA: Grabados en cobre. * CIRO ALEGRIA: Nota sobre Rómulo Gallegos y su obra. * EMILIO VASQUEZ: Valdelomar, el artista esencial. * JOSE MARIA ARGUEDAS: "Taki Parwa" y la poesía quechua de la República.— Carta sobre "La Batalla". * RAUL DEUSTUA: Antología poética. * BERTOLD BRECHT: Poesía. * MIGUEL BRASCO: Algo sobre Bertold Brecht. * FRANCISCO PULGAR VIDAL: Poética musical de Igor Strawinsky. * CARLOS GARCIA BEDOYA: Las últimas representaciones de la temporada teatral de Buenos Aires. * ENTRE LIBROS: Reseñas de Luis Alberto Ratto, Washington Delgado, Jorge Tovar Velarde y Miguel Brascó.

terarios. Su construcción se funda en hechos imposibles y cándidos, sin por eso perder naturalidad ni dejar de procurarnos una lógica ingenua, que conduce lo insólito hasta un clima de posibilidad. En su desarrollo aprovecha intermitentes suspensiones y fugas de la realidad a la fantasía, o viceversa. Se caracteriza además por sus frecuentes referencias a épocas remotas, a países desconocidos que pueden ser ubicados fuera de la geografía planetaria. Y aún como una resonancia de la etapa mítica, abundan en él las antinomias de elementos que personifican al bien y al mal prolongando su antiquísimo combate. A menudo un personaje narra el argumento y da fe de su autenticidad, o afirma haber presenciado el hecho, o cuando menos, conocerlo de boca de quien asistió a él.

Conviene dejar en claro que durante este período la narración es simultáneamente creación espiritual y sistema expositivo. Y que ambas condiciones se conjugan, pues la variedad de contenido fluye por el molde de una forma tradicional, arraigada a pesar de la oralidad. Pero además, conviene esclarecer que el significado que el hombre de entonces concedía a la narración difiere sustancialmente del que en la actualidad solemos reconocer en ella. Se mezclaba antes la disposición filosófica frente a la soledad y la explicación sobrenatural, con la fuerza imaginativa y el sabor oral de la exposición: unidad que en su sentido pleno encarnaba la actitud vital del habitante ante el universo, y mostraba la subordinación de la razón al factor imaginativo.

Los materiales de las narraciones populares, lo mismo que sus recursos expositivos fueron aprovechados por la literatura. Las religiones se valieron de su empleo para conquistar por vía fácil y eficaz la mente de los fieles; la finalidad ética apareció en las fábulas, parábolas, jatacas y macanas revirtiendo su mensaje inofensivo en instrucción saludable o crítica mordaz. También desde muy antiguo, cuando se hubo aplacado el deseo de explicación de la esfera circundante, la narración le sirvió al hombre como instrumento de recreo que alejándolo de las meditaciones graves, lo inducen a una interpretación de las cosas entre frívola y ligera, con sabor de esparcimiento pasajero. Son notables en este tipo algunas colecciones de origen oriental que en Europa alcanzaron versiones afortunadas y llegaron a ser muy difundidas, muchas de las cuales ingresaron a occidente por el puente que en una época constituyó la España musulmana. Pero tocó a Boccaccio ser el gran renovador de la tradición narrativa occidental, prolongando ese tipo moderno entendido como tarea de entretenimiento. De aquélla, que llegó a convertirse en caudalosa corriente, se nutrirían los primeros ensayos novelísticos, y desde entonces hasta el estallido romántico, la narración no volvería a ser objeto de predilecciones tan notables, ni mostraría más sugerentes perspectivas. Sólo a partir del pasado siglo cabe hablar del cuento literario, y de formas más o menos ajustadas al patrón impuesto por él. El puro narrar como manera de referir argumentos es alternado con procedimientos diversos, que nacen ciertamente en él, y se perfeccionan hasta reclamar una técnica especial que califica al oficio literario. La imprecisión formal de etapas precedentes contrasta con la preocupación por observar cauces estrictos, característica de un nuevo concepto de lo narrativo; se produce además un desplazamiento del interés que existía por el objeto narrado, pues ya no interesará tanto acometer una finalidad externa como cuidar de la arquitectura interior de la obra.

El nuevo cauce, escrito, no hizo desaparecer el primitivo caudal ceñido siempre a sus formas elementales, del que extrajo durante largo período buena parte de la savia que necesitó para nutrirse. Aquella vieja rama

permanece y se mantiene en el plano de la pura tradición oral, desposeída a veces por las versiones escritas de quienes se dedican a su estudio. Entre la antigua y la reciente narrativa no hay incompatibilidad; divorcio, bifurcación sí. Y aún en este alejamiento ocurre de vez en vez que aparecen como ejes transversales que crean una vinculación, constituida por las sugerencias que la literatura recoge de la invención y tradición populares, y la recreación que la psicología popular ejecuta con personajes y temas literarios. Esta separación vino a acentuarse como definitiva merced a los medios materiales que proporcionó la invención de la imprenta. El menester literario aseguró paulatinamente la independencia de sus objetivos y la validez de sus métodos, y ese discurrir en conjunto, trocado después por un correr paralelo, más adelante colocó entre ambos brazos una separación mayor, en la que las diferencias cuantitativas de propósito, objetivo y medios, llegaron a convertirse en diferencias cualitativas propias de una y otra naturaleza. Ya sabemos que esta evolución de las formas narrativas requirió mucho tiempo. Que cuando el concepto de narración como forma primitiva ingresa al campo de lo literario, se sustituye por el concepto de narración como género, vale decir, como modo de fijar un criterio de comprensión y análisis en las variedades literarias y sabemos también que la noción normalmente entendida en nuestro tiempo por cuento literario la debemos a los románticos de la pasada centuria; sobre el molde creado y modificado por ellos se superponen numerosas contribuciones tendentes a resaltar o eliminar uno o varios de sus aspectos. Razón ésta que produce en ocasiones la aparente destrucción de una forma que los teóricos no logran definir con acierto, y de la que sin embargo, como atinadamente lo ha hecho notar un crítico, existe un claro concepto en la mente de todos que facilita la comprensión cuando se la designa (2). Los rasgos del cuento tal como se escribe comúnmente en América Latina, son bastante peculiares y crean frente al tradicional molde europeo, diferencias indudables que equivalen a más de un carácter propio; no obstante, es imposible conocer la fuerza de su originalidad ni el valor de su función, si no es incorporándolo a esta línea del cuento occidental, y situándolo en ella con la plenitud de sus características.

ANTECEDENTES DE LA NARRATIVA PERUANA

Los orígenes de la narración en el Perú deben ser buscados en época anterior a la dominación española. El uso del runasimi y la falta de escritura durante el período phehispánico obligan a recoger de las crónicas de los conquistadores el más inmediato testimonio de la existencia de una narrativa aborigen. La narración en dicha etapa respondió no sólo a la necesidad popular de imaginar una explicación trascendente, o al deseo de elaborar leyendas en torno a fenómenos naturales, o al afán de perennizar sucesos espectaculares, sino a una vocación muy arraigada, connatural al modo de ser del habitante, la misma que en su forma menos espontánea llegó a constituir disciplina oficial. Porque, al Estado correspondía el derecho de seleccionar celosamente la historia de la vida, acciones y sucesos de los gobernantes, y transmitirla por generaciones (haylli purucalla) a manera de un inventario crítico de la suerte del Imperio. Valga recordar por la estrecha relación que guardan ambas estructuras, el acendrado espíritu colectivo del antiguo peruano, sentimiento paralelo a su formación mental y hábitos de convivencia influidos por un modo de vida basado principalmente en la economía agraria, y estimulado por el carácter teocrático de la organización. Raúl Porras resaltando la vocación del antiguo pe-

ruano por los mitos, cuentos y leyendas ha escrito que "ningún pueblo como el incaico, salvo acaso los chinos, sintió más hondamente la seducción del pasado y el anhelo de retener el tiempo fugaz. Todos sus ritos y costumbres familiares y estatales —dice—, están llenos de este sentido recordatorio y propiciador del pasado (3). Sin embargo, no empece la fecundidad de que debió disfrutar el peruano de entonces para poblar su mundo mitológico y animar con símbolos las mutaciones del ciclo vital y de la naturaleza, el patrimonio que ha sobrevivido al tiempo y al avatar histórico no podría calificarse de nutrido. Quizás el apar las razones deivadas de la dificultad lingüística y del menor interés concedido por los españoles a estas expresiones, mientras estaban absorbidos por el fragor de su empresa, quizás si la causa mayor de su destrucción y pérdida —decimos— haya sido el vínculo que se quiso ver inseparable entre dichas formas narrativas y el concepto religioso bárbaro, asignándoseles la casi general denominación de productos del demonio. La preocupación por extirpar de la mente del indio todo ligamen con sus antiguos mitos religiosos, todo rastro que se evocara antiguas deidades, todo concepto supersticioso que enturbiara la interpretación cristiana, atentó contra la espontánea comunicación del nativo y motivó sin duda, con el correr de los años, una represión paulatina que debe haber motivado el olvido de muchas narraciones, las mismas que en etapa precedente el indígena escuchaba a menudo, y en este constante fluir enriquecía, transformaba y creaba nuevas formas, estando conectado a través de todas ellas con un peculiar ordenamiento de valores. Sólo cuando el sosiego permitió advertir con claridad la falta de razón para el aniquilamiento de esas expresiones del ser anímico del nativo, se comprendió parte de su significación y hubo incluso personas en quienes apareció el deseo de recopilar dichos productos de origen popular. Lástima que tales ejemplos no se dieran en la abundancia requerida y que obedecieran a intenciones privadas, carentes de sistema, por lo que no constituyen una labor orgánica. Así fueron recogidas las versiones que han llegado hasta nosotros, en las que por lo común se quiso ver únicamente una función recreativa, a pesar de mantener en su transparente belleza un mensaje de sabiduría elemental, que tiene aún capacidad para sobrecojer al lector de nuestros días.

Tiempo adelante y en otras circunstancias el Inca Garcilaso valiéndose del recuerdo de las pláticas escuchadas de niño, expresará ese mismo espíritu propicio para indagar en la leyenda y en la historia. El, a quien la severa erudición de Menéndez y Pelayo calificó de narrador fantástico antes que de historiador veraz, supo verter con acento inconfundible trozos rescatados al alma nativa y referir creencias, usos y costumbres de sus antepasados, que la crítica ha justificado gracias a la revisión debida a Riva Agüero (4). Encarna Garcilaso el mestizaje biológico y el mestizaje espiritual, y en cuanto al carácter de su obra de "comentarista", el equilibrio entre las narraciones preferidas por el hombre singular y la historia del estado colectivo. Hay en la total actitud del Inca una preocupación constante, un fervor permanente por mostrar y demostrar qué es aquello inconfundible que le llega al mestizo de sus antepasados aborígenes, por definir el curso de la formación del primitivo Perú y explicar el significado de sus creencias y prescripciones morales, bañando todo su recuerdo de un marcado acento amoroso y nostálgico. A lo largo de sus jugosos comentarios deja correr leyendas y relatos breves de singular hermosura; ya no se trata de la llana traducción de la lengua nativa a la lengua española, se trata de una creación original que usa el sentimiento lingüístico del español para ex-

(Pasa a la pág. 83)

Una personalidad y una obra eminentemente peruana

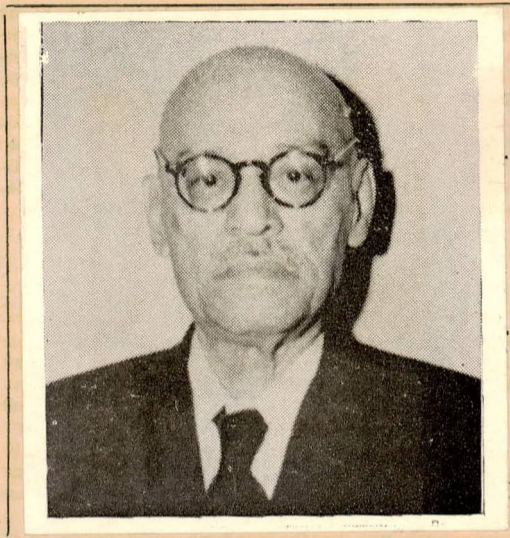
Dos fragmentos del Prólogo al nuevo libro de cuentos de don Enrique López Albújar, "Las Caridades de la Señora Tordoya", que publicará la Editorial Mejía Baca & Villanueva.

NACIO don Enrique López Albújar en Piura el 23 de noviembre de 1872. Los pormenores de su infancia en Morropón, donde sus padres vivían del trabajo de la tierra, y en Piura, en el ancho, bullente y pintoresco solar de sus abuelos, están finamente esbozados en el volumen *De Mi Casona* y en otros lampos evocadores, dispersos a lo largo de sus escritos. Salta en primer término, el orgullo de sus mixturas étnicas que comprenden a la sangre de tres continentes, ya

Por José Jiménez Borja

que su fundamental raza española se abrió amorosamente a las confluencias india y africana. La declaración reiterada y llena de señorío de este origen mestizo, aunque tiene un antecedente tan lejano como el del Inca Garcilaso, es edificante porque supera a un medio abrumado por elusiones vergonzantes. En segundo lugar aparece la vivacidad del chiquillo a quien en el mundo abigarrado de la *Casona* llamaban *Cuchufletitas* en prenda de que siempre andaba en dichos de zumba o chanzas. Las mil y una aventuras de sus años escolares están también revividos por el arte exquisito de aquellas confidencias. El medio lóbrego de las escuelas y escuelitas en que fué saltando su infancia rebelde, curiosa, sensorial, merece incorporarse a una historia de la pedagogía peruana. La conclusión es que se educó a pesar de "la educación" que le daban. No obstante haber tenido aisladamente algunos buenos profesores como don Germán Leguía y Martínez, salta la falencia monstruosa del sistema. Su mayor gratitud es para un maestro ecuatoriano —coterráneo de Juan Montalvo— que en Morropón descubrió que podía servir para algo más que para cosechero de algodón o vendedor de géneros. En 1886 hace su primer viaje a Lima para estudiar la educación secundaria. Cursa ésta primero en el colegio, famoso entonces, de los ingenieros Marticorena y García Godos, pedagogos piuranos, y los termina en el Colegio Nacional de Nuestra Señora de Guadalupe. En 1891 ingresa en la Universidad de San Marcos donde hizo "un año de Letras y los correspondientes para ser abogado" como declara en una autobiografía publicada en 1938 (1), y añade: "no soy más felizmente". Los estudios superiores los alternó con la tarea literaria y periodística y con la dramática agitación política que precedió al triunfo de la Coalición en 1895. Entre Lima y Piura se desplaza constantemente. Por las fechas de sus composiciones podemos apreciar esta alternabilidad de estancias. Así, en *Trompetería Sonética*, (inédito) cuatro sonetos aparecen trabajados en Piura en 1894; y luego, en Piura dos y tres en Lima en 1895; en Lima varios en 1896 y 1899; y nuevamente en Piura los restantes entre 1901 y 1926. Sustancialmente López Albújar es un hombre de provincia, sin que esto tenga nada de peyorativo, sino al contrario, pues representa la naturalidad, la robustez y la raíz telúrica que la gran ciudad destaca con su alquitaramiento artificioso; pero asimiló de Lima la cultura y la vocación de cifra nacional que esta ciudad posee. Hay en él una sim-

biosis de metrópoli y aldea en que tal vez consista el secreto más profundo de su espíritu. Su mensaje es de Piura, de Chiclayo, de Huánuco, de Tacna, y su concéntrica reversión es Lima con su calidad de síntesis de lo peruano. Por eso lo vemos viajar tanto por el Perú y regresar final y simbólicamente a Lima. Se entregó a la tarea de escribir, con verdadera conciencia, desde los vein-



LOPEZ ALBUJAR

te años. Según un apunte que ha tenido la bondad de enviarme hizo "literariamente de todo, bueno o malo, en su arenosa tierra de Piura y también en la limeña, entre los años 1892 y 1900". Fué prosista y poeta. Uno de sus libros inéditos, *La Mujer de Diógenes*, *Cuentos de mi Juventud*, está formado por relatos publicados en "El Comercio" entre 1897 y 1900. La poesía ennoblece todas las jornadas de su vida tal como se recoge en su colección inédita *Rojo y Azul*. Pero la literatura no hizo zozobrar a su carrera universitaria como sucedió con Valdelomar, Vallejo y otros grandes escritores peruanos. La política estuvo más bien a punto de aniquilarla. En 1894 está en la ardiente lid que la juventud heroica opone al despotismo militar de Morales Bermúdez, Borgoño y Cáceres. Su vibrante idealismo y su ánimo combativo lo ponen en las filas de la oposición revolucionaria. Comparte con Chocano, de quien es fraternal amigo, convulsos episodios, libelos y prisiones que el romanticismo de la edad magnífica. De la acrimonia de sus escritos de entonces se puede juzgar por unas palabras de ahora en que al admirar a Cáceres como a la figura representativa de nuestro último esfuerzo en la guerra con Chile le dice en carta a don Luis Alayza y Paz Soldán: "He leído sus dos últimos libros con detenimiento, meditando a ratos sobre ellos, especialmente el que le dedica al héroe de La Breña y que me ha sugerido la idea de dedicarle un poema a este hombre a quien ayudé a calumniar en mi mocedad, por desconocimiento de su épica resistencia contra el invasor de nuestra patria. El político eclipsó entonces al guerrero y al héroe..."; y añade: "Estoy escribiendo mis Memorias y naturalmente, el hablar de mis prisiones, tendré que evocar y decir todo lo que motivó mi ofensiva política de *La Tunda*, de la cual hice blanco a Cáceres, candidato a la presidencia de la República entonces". Sobre esos años del decenio final

del siglo recuerda en el apunte antes mencionado: "He sido revistero de ópera, en la época en que la Compañía Lambardi regocijaba a Lima con su *troup*; revistero de toros, periodista en el semanario *La Cachiporra* que edité yo bajo mi dirección y acompañado de Mariano H. Cornejo y Chocano; después en *La Tunda* y luego fabricante de cuentos y versos en "El Comercio". No se refiere en este apunte a la gestación de *Miniaturas* que es su primer libro publicado y que constituye una de sus más resonantes aventuras limeñas, tanto como sus históricas carcelerías. Hay una alusión, sin embargo, en la nota del *Boletín Bibliográfico* ya nombrado, aunque se reduce a su aspecto estrictamente editorial. Allí expresa: "En este libro apareció por primera vez en el Perú el fotograbado que comenzaba a practicar Carlos Southwell". Efectivamente, *Miniaturas* contiene 23 fotograbados que explican el subtítulo de *Album de Bellezas Limeñas* y está escrito en asociación con Aurelio Arnao. Cada retrato reproduce la efigie de una mujer joven, en la actitud de arrobado ensueño que imponía el gusto de la época. Al pie del retrato, exornado por desfallecientes guirnaldas, comienza el elogio lírico de la deslumbrante beldad, ya en prosa, ya en verso. No es aventurado suponer a Arnao como autor de la prosa y a López Albújar, del verso. Prosa y verso tienen la misma tónica de madrigalismo quintaesenciado y romántico. Las gentiles muchachas aparecen en el texto bajo nombres poéticos: *Hada Azul*, *Sultaneta*, *Ofelia*, *Colibrí*, pero en el Índice está la correspondencia de éstos con los de distinguidas damas de la sociedad limeña. Esta identificación, aparte de la que de suyo producía el fotograbado, desató la indignación de padres, hermanos y novios, en el ambiente severamente púdico de hace sesenta años. El grave Diccionario Biográfico de Pedro Paz Soldán y Unánue dice que el libro le acarrió serios disgustos "y hasta un duelo". Se suspendió en semejanza como lo que pretendía ser *Primera Serie*. Con esta tímida galería se inicia el moderno exhibicionismo social que culmina en los concursos de belleza, ahora con la cooperación delirante de padres, hermanos y novios. Pero terminada la cita con la educación secundaria y con la universidad, lo encontramos en Piura con el nuevo siglo. Allí rinde ante la Corte Superior su examen de Abogado en 1904. Corona así sus estudios que las vicisitudes políticas habían retrasado con interrupciones que pudieron ser fatales.

Comienza para López Albújar su ancha, nutricia y palpitante conexión con la provincia peruana y con ella su apetito y saciedad de cielos, arenas, rocas, mitos, tragedias, sales verdaderas de la tierra y pasiones no mixtificadas del corazón. Está en su ciudad natal, en la indecisión y mollicie del ambiente, sin hallar una ruta profunda que seguir, pero absorbiendo esencias, después de años de separación, con el juicio agilizado y la sensibilidad cultivada y alerta. Años más tarde aquella realidad va a compendiarse, tensa y brillante, en sus poblados dioramas. Ejerce su profesión y se inicia en la magistratura. Es Juez Interino dos veces y una vez Fiscal. Dicte un curso de Historia en el Colegio Nacional de San Miguel de esta ciudad. Vive la muelle, aletargada voluptuosidad del trópico. (Pasa a la pág. 86)

(1) *Boletín Bibliográfico* de la Biblioteca Central de la Universidad de San Marcos.

MIENTRAS ARDE LA VELA

Mercedes tendió en el cordel la última sábana y con los brazos aún en alto quedó pensativa, mirando la luna. Luego fué caminando, muy despacito, hasta su habitación. En el candelero ardía la vela. Moisés, con el pecho descubierto, roncaba mirando el techo. En un rincón Panchito yacía ovillado como un gato. A pesar de encontrarse fatigada y con sueño, no se acostó de inmediato. sentándose en una banqueta quedó mirando ese cuadro, que al influjo de la llama cobraba por momentos un aire insustancial y falso.

—Me acostaré cuando termine de arder. —pensó, y se miró las manos agrietadas por la lejía. Luego regresó a su marido, a su hijo, a sus viejos utensilios, a la miseria que se cocinaba silenciosamente bajo la débil luz. Había tranquilidad, sin embargo, un sosiego rural, como si el día cansado de vivir se hubiera remansado en un largo sueño. Unas horas antes, en cambio, la situación era tan distinta. Moisés yacía en la cama, pero estaba insciente. Cuando ella lavaba la ropa en el fondo del patio, dos obreros lo trajeron cargado.

—¡Doña Mercedes! —gritaron, ingresando al corralón— ¡Moisés ha sufrido un accidente!
—Subió un poco mareado al andamio —añadieron tirándolo sobre la cama —y se vino de cabeza al suelo.

—Creí que se me iba... que se me iba...
—Murmuró Mercedes viéndolo ahora como roncaba, los ojos cerrados como dos cicatrices. Una mosca caminando por su frente, semejava un lunar ambulante.

Pero lejos de irse, regresó de su desmayo fácilmente, como de una siesta. Panchito que bailaba su trompo sobre el piso de tierra lo miró asustado, y ella a su vez se precipitó hacia la cama para abrazarlo o insultarlo, no lo sabía bien. Pero Moisés la rechazó, y sin decir palabra comenzó a dar vueltas por el cuarto.

—Estaba como loco. —Pensó Mercedes y miró nuevamente sus manos, agrietadas por la lejía. Si pudiera abrir la verdulería no tendría que lavar jamás. Tras el mostrador, despachando a los clientes, no solamente descansaría sino que adquiriría una especie de autoridad que ella sabía administrar con cierto despotismo. Se levantaría temprano, además, para ir al mercado. Se acostaría temprano, también.

Moisés se movió en la cama y abrió un ojo. Cambiando de posición volvió a quedarse dormido.

—¡Estaba como loco —repitió Mercedes— ¡Debian ser los diablos azules! En efecto, aburrido de dar vueltas por el cuarto, dirigió un puntapié a Panchito que huyó hacia el patio chillando. Luego encendió un periódico a manera de antorcha y comenzó a dar de brinco con la intención de incendiar la casa.

—¡Luz, luz! —gritaba — ¡Un poco de luz! ¡No veo nada! —y por el labio leporino le saltaba la baba. Ella tuvo que atacarlo. Cogéndolo de la camisa le arrebató el periódico y el dió un empujón.

—Cómo sonó la cabeza, —pensó Mercedes, Moisés quedó tendido en el suelo. Ella pisó el periódico hasta extinguir la última chispa y salió al patio a tomar un poco de aire. Atardecía. Cuando ingresó de nuevo, Moisés seguía en el suelo, sin cambiar de posición.

—Otra vez —pensó ella.— Ahora sí va de veras”, y agachándose trató de reanimarlo. Pero Moisés estaba rígido y ni siquiera respiraba.

Un golpe de viento hizo temblar la llama. Mercedes la miró. “Cuando abra la verdulería —pensó— podré instalar luz eléctrica”. Lejos de apagarse, sin embargo, la llama creció, y se enroscó en las cosas, perezosamente, como un reptil. Había algo de fascinador, de dañino en su reflejo. Mercedes apartó la vista. “Hasta que se apague no me acostaré”, se dijo y bostezó mirando el piso.

La humedad trazaba manchas oscuras. Allí, a un lado, estaba la huella que dejó la cabeza. Ni siquiera respiraba el pobre, y además la baba le salía por el labio roto, teñida de verde.

—Panchito! —chilló ella — ¡Panchito —y el rapaz apareció en el umbral transformado de susto. — ¡Panchito, mira a tu papá, muévelo, dile algo!”. Panchito saltó al cuello de su papá y lo sacudió con sus sollozos. Al no encontrar respuesta se levantó y dijo con voz grave, casi indiferente: “No contesta”. Y se dirigió muy callado al rincón, a buscar su trompo.

Ahora dormía con el trompo en la mano y la huaraca enredada entre los dedos. Seguramente soñaba que bailaba un trompo luminoso en la explanada de una nube. Mercedes sonrió con ternura y volvió a observar sus manos. Estaban cuarteadas como las de un albañil que enyesara. Cuando instalara la verdulería las cuidaría mejor, y

además, se llevaría a Panchito. Ya estaba grandecito y razonaba bien.

—Vamos a ponerlo sobre la cama, —le dijo a ella, observando desde el rincón a Moisés.

Entre los dos lo cargaron —pesaba como un soldado de plomo —y lo extendieron en la cama. Ella le cerró los ojos, gimió un poco, luego más, hasta que la atacó una verdadera desesperación.

—¿Qué hacemos, mamá? —preguntó Panchito.
—Espera, —murmuró ella al fin, serenándose.
—Iré donde la señora Romelia. Ella me dirá.

Mercedes recordó que mientras atravesaba las calles la invadió un gran sosiego. “Si alguien me viera —pensó— no podría adivinar que mi marido ha muerto”. Estuvo pensando todo el camino en la verdulería, con una obstinación que le pareció injusta. Moisés no le quería dar el divorcio. —¡No seas terca, chola, —gritaba—. Yo te quiero, palabra de honor!”. Ahora que el no estaba —¿los muertos están acaso? —podría sacar sus ahorros y abrir la tienda. La señora Romelia, por otra parte, había aprobado la idea. Después de darle el pésame y de decirle que iba a llamar a la Asistencia Pública, le preguntó: “—Y ahora, qué vas a hacer?”. Ella —contestó: “Abriré una verdulería”. —Buena idea, —replicó la señora. —Con lo caras que están las legumbres”.

Por JULIO RIBEYRO

Mercedes miró a Moisés que seguía roncando. Seguramente tenía sueños placenteros —una botella de pisco sin fondo— pues el labio leporino se retorció en una mueca feliz. “No podré abrir la tienda —se dijo—. Si el sabe lo de los ahorros se los bebe en menos de lo que canta un gallo”.

La vela osciló nuevamente y Mercedes temió que se apagara, pues en ese caso tendría que acostarse. En la oscuridad no podía pensar tan bien como bajo ese reflejo triste que le daba a su espíritu una profundidad un poco perversa y sin embargo turbadora como una mala acción. La señora Romelia, en cambio, no podía soportar esa luz. Cuando la acompañó hasta su casa para ayudarla en los menesteres del velorio, se asustó del pabito más que del cadáver.

—¡Apaga eso! —dijo — ¡Pide un farol a tus vecinos! Luego se aproximó a Moisés y lo miró como a un trasto. “Bebía mucho” —dijo, y se persegñó. Los vecinos, que habían olido seguramente a muerto como los galinazos, comenzaron a llegar. Entraban asustados, pero al mismo tiempo con esa rara excitación que produce toda calamidad cercana, y sin embargo, ajena. Los hombres se precipitaron directamente hacia el cadáver, las mujeres abrazaron a Mercedes, y los chicos, a pesar de ser zurrados por sus padres, se empujaban en el umbral, para huir espantados hacia una noche de pesadilla.

Panchito se despertó. Al ver la luz encendida se volvió contra la pared. A Mercedes le provocó acariciarlo, pero se contuvo. Eran nuevamente las manos. Asperas como la lija hacían daño cuando querían ser tiernas. Ella lo había notado horas antes, durante el velorio, cuando tocó la cara de su hijo. En medio del tumulto, Panchito era el único que permanecía apartado, mirando todo con incredulidad.

—Por qué hay tanta gente? —dijo al fin acercándose a ella. —Papá no está muerto”.

—¿Qué dices? —exclamó ella apretándole el cuello con una crueldad nerviosa.

—No, ¡no está muerto! —gimió. — ¡Cuando fuiste a buscar a doña Romelia conversé con él”.

De una bofetada lo hizo retroceder.

—¡Estaba fuera de mí! —pensó Mercedes, mordiéndose las yemas de los dedos, — ¡estaba fuera de mí

—¿Vivo? ¿vivo? —preguntaron los asistentes.
—¿Quién dice que está vivo? ¡Está vivo! ¿Es posible que esté vivo? ¡Está vivo! ¡Está vivo...!

La voz se fué extendiendo. De duda se convirtió en afirmación, de afirmación en grito. Los hombres se le echaban unos a otros, como si quisieran liberarse de ella. Hubo un movimiento general de sorpresa, pero al mismo tiempo, de decepción. Y al influjo de aquella gritería, Moisés abrió los ojos.

—¡Mercedes! —gritó — ¿Dónde te has metido, chola? ¡dáme un vaso de agua!

Mercedes sintió sed. Despereándose sobre la banca se acercó al jarro y bebió. La vela seguía ardiendo. Volvió a su sitio y bostezó. Los objetos se animaron nuevamente en su memoria. Allí, sobre la cama, Moisés se reía con su labio leporino, rodeado de los vecinos que en lugar de felicitarlo parecían exigir de él alguna disculpa. Allí en el rincón, Panchito cabizbajo, se

cogía la mejilla roja. Las mujeres murmuraban. Doña Romelia fruncía el ceño. Fué entonces cuando llegaron de la Asistencia Pública.

—¿Cómo me dijeron que había un muerto? —gritó el enfermero, después de haber tratado inútilmente de encontrar entre los concurrentes un cadáver.

—Parecía disfrazado —pensó Mercedes al recordarlo con un mandil blanco y su gorro sobre la oreja. —Y tenía las uñas sucias como un carnicero.

—En lugar de gritar, —dijo doña Romelia.— debía Ud. aprovechar para ver al enfermo.

El enfermero auscultó a Moisés que se reía de cosquillas. Parecía escuchar dentro de esa caja cosas asombrosas, pues su cara se iba retorciendo, como si le hubieran metido dentro de la boca un limón ácido.

—¡Que no beba, qué no beba! —pensó Mercedes.— ¡Claro! eso también lo sabía yo.

—Ni un solo trago. —dijo el enfermero. —Tiene el corazón dilatado. A la próxima bomba revienta.

—Sí, a la próxima revienta. —repitió Mercedes, recordando la bocina de la ambulancia, perdiéndose en la lejanía, como una mala señal. Los perros habían ladrado.

El cuarto quedó vacío. Los hombres se fueron retirando de mala gana, con la conciencia vaga de haber sido engañados. El último se llevó su farol, y se plació de ello, como de un acto de despojo. Hubo de encenderse nuevamente la vela. A su reflejo todo pareció poblarse de malos espíritus.

—Todavía me faltaban lavar algunas sábanas. —pensó Mercedes, y miró sus manos, como si le fuera necesario buscar en ellas alguna razón profunda. Habían perdido toda condición humana. “El enfermero a pesar de tenerlas sucias —pensó— las tenía más suaves que las mías”. Con ellas clavó la inyección en la nalga de Moisés, diciendo:

—Ni una gota de alcohol. Ya lo sabe bien.

Doña Romelia también se marchó después de echar un pequeño sermón que Moisés recibió medio dormido. Panchito hizo bailar su trompo por última vez y cayó de fatiga. Todo quedó en silencio. Afuera, en la batea, dormían las sábanas sucias.

—No podré abrir la verdulería! —se dijo Mercedes, con cierta cólera reprimida, y se levantó. Abriendo la puerta del patio mirando el cordel donde las sábanas ya limpias, flotaban como fantasmás. A sus espaldas la vela ardía, se obstinaba en permanecer. “A qué hora se apagará? —murmuró con angustia— Me caigo de sueño”, y se acarició la frente. “Ni una gota de alcohol”, en enfermero lo dijo con una seriedad un poco presuntuosa, mirandola de soslayo.

Mercedes se volvió hacia el cuarto y cerró la puerta. Moisés dormía con el labio leporino suspendido de un sueño. Panchito ronroneaba con la huaraca enredada entre los dedos. Si ella durmiera a su vez, ¿con qué estaría soñando? Tal vez con un inmenso depósito de verduras y unos guantes de goma en sus manos callosas. Soñaría también que Panchito se hacía hombre a su lado y se volvía más diferente a su padre.

La vela estaba a punto de extinguirse. Mercedes apoyó una rodilla en la banca y cruzó los brazos. Aún le quedaban unos segundos. Mientras tendía las sábanas había mirado la luna, había tenido el primer estremecimiento. A la luz de la vela, en cambio, su corazón se había calmado, sus pensamientos se habían hecho cortantes y luminosos, como hojas de puñal. “Aún me queda tiempo”, pensó y se aproximó a la canasta de ropa sucia. Sus manos se hundieron en ese mar de prendas ajenas, y quedaron jugando con ellas, distraídamente, como si aún le quedara una última duda. “¡Se apaga, se apaga!”, murmuró, mirando de reojo el candelero, y sin poderse explicar, sintió unas ganas invencibles de llorar. Por último hundió los brazos hasta el fondo de la canasta. Sus dedos tocaron la curva fría de la botella. Se incorporó y de puntillas se encaminó hasta la cama. Moisés dormía. Junto a la cabecera estaba su maleta de albañil. La botella de aguardiente fué colocada al lado del nivel, de la plomada, de las espátulas salpicada de yeso. Luego se metió bajo las sábanas y abrazó a su marido. La vela se extinguió en ese momento, sin exhalar un chasquillo. Los malos espíritus se fueron y solo quedó Mercedes, despierta, frotándose silenciosamente las manos, como si de pronto hubieran dejado ya de estar agrietadas.

MANOS FINAS Y EXPRESIVAS

I

"Ama mis manos —pensó Estela— porque como las de un poeta son espirituales. Debí ser, por lo menos pianista. ¿Por qué maldito orgullo no me quise matricular en la Academia Demenech?". Las miró reposar sobre su falda verde, serenas, la una sobre la otra, la derecha luciendo ahora aquel solitario de 15,000 soles. Entonces, saboreándolas, recordó las palabras de Antonio:

—Es un regalo para ellas —había dicho aludiendo al obsequio—, no para tí. ¡15,000 soles para ellas! Cuesta lo que cuesta una vida...

La luz, a través de la ventanilla, cortada por sombras fugaces, parpadeaba en breves relumbros, y los brillantes ardían al compás de la marcha. Intimamente reconoció que le agradaba la delicadeza con que Antonio la obsequiaba. Y si bien era cierto que a veces era reprochable la indiferencia de su amigo, especialmente porque parecía ignorar el sacrificio que representaba la aceptación de aquel amor secreto, confinado a un oscuro departamento de soltero, regalos como aquella joya le devolvían la fe en el cariño que solía declararle apasionadamente. "Finas y expresivas", se dijo repitiendo la frase de un quíromántico a propósito de sus manos. Acarició las piedras del anillo y sonrió para sí, complacida.

Los brillantes jugaban con los últimos resplandores del sol. Contemplando sus manos, al ritmo de la máquina, se adormió un poco. Cuando el ferrocarril, chirriando, se detuvo en una estación suburbana, se hallaba totalmente sumida en el fulgor de la joya. Levantó la vista y observó el lento movimiento de la gente. Oyó los silbatos. Y el coche volvió a moverse pesadamente.

—15,000 soles para ellas 15,000 soles para ellas 15,000 soles para ellas.

La frase de Antonio fué repetida por el fragor interno del autovagón, por su tonada de hierro y energías. Con un gesto habitual, abrió su cartera, sin dejar de vigilar, al mismo tiempo, los ademanes elegantes de su mano derecha, la regalada. El trayecto entre Lima y Chosica le era demasiado conocido. Lo hacía tres veces por semana. ("En tres, porque en colectivo viajan todos los amigos y relacionados", le había explicado a Antonio), con el fin de acudir a la cita con su amante. Distráida hurgó dentro del bolso y halló la lima de uñas.

No hacía diez minutos que estaba entregada a la tarea de pulírselas, cuando, aleteando torpemente, entró en el vagón una mariposa blanca. Dió algunas vueltas y en seguida se posó en su rodilla. Quiso tomarla entre los dedos, pero la mariposa voló, tocó contra su mejilla, chocó con golpe seco y suave en el respaldo del asiento delantero y ascendió altanera. Entonces, se sintió irritada.

El hecho, luego de las evoluciones, quedó inmóvil en el marco de la ventanilla. Trató de atontarlo propinándole un papirotazo con el guante. El insecto lo evadió con gracia, y en una de las curvas de su vuelo encontró la abertura para escapar. Francamente molesta, extendió la mano hacia el aire, decidida a acabar de una vez por todas con la mariposa que huía. Fué cuando la inundó aquella ola roja que, inmediatamente, fué negra. Algo terrible cayó sobre ella, una especie de intempestivo y feroz manotazo.

II

El automóvil se detuvo en la puerta del Puesto de la Guardia Civil de Vitarte y de él descendió Antonio. No había que ser muy perspicaz para darse cuenta de que lo embargaba una seria preocupación. Desde que se le comunicara la desgracia hasta ese momento, había ido y venido por la ciudad: del Hospital Italiano a la Asistencia Pública, de allí de nuevo al hospital; luego, a la casa del doctor Francini, su abogado, y desde este lugar a la estación de Vitarte en donde le recomendaron hablar con el comisario de la localidad.

Antes de entrar a la Comisaría tuvo que dar explicaciones al policía que montaba allí guardia. Esperó durante algunos instantes. Por fin lo hicieron tomar asiento en la modesta antecámara del despacho policial, junto a una pobre mujer que sollozaba en silencio. Abrumado por la irresolución, estaba a punto de abandonar sus propósitos, cuando lo invitaron a pasar. Lo recibió un alférez de aspecto bonachón.

—¿En qué puedo servirlo? —le preguntó cordialmente.

Balbuocé:

—Miré, hace unas horas ocurrió un accidente. Para ser preciso, en el autovagón de las siete. Una señorita sacó el brazo por la ventanilla y

un poste se lo destrozó. Algo horroroso... Soy amigo de ella. Vengo del hospital... Tengo un encargo.

—¿Un encargo?

—Sí —respondió sin convicción—, de ella. Hace un rato recuperé el conocimiento.

—¿Qué encargo?

—El brazo... —no sabía cómo decirlo— ... En la mano derecha llevaba un anillo muy valioso. Un solitario de 15,000 soles.

—Debe habérselo llevado la ambulancia —respondió el oficial—. Aquí no guardamos ... esas cosas.

Por

Sebastián Salazar Bondy

—Es claro —comenzó impreciso Antonio—. En el hospital no está. Usted sabe, el golpe le arrancó el brazo de cuajo y el anillo se ha perdido. Ella quiere recuperarlo.

—Aquí no está, señor.

—Pero usted —exclamó armándose de valor— debe ordenar una investigación. Alguien puede habérselo robado...

—Se hará la investigación —replicó el otro—. ¿Es usted pariente de la accidentada?

La interrogación lo desconcertó.

—Sí, es decir, su amigo, su novio... Ella me ha encargado... —respondió.

—¿Cuándo le hizo el encargo?

—Hace veinte minutos, más o menos...

—¿A las nueve?

—Creo que era esa hora.

El alférez miró durante algunos segundos el cielorraso, como haciendo un cálculo mental. Luego dijo:

—Me parece que hay un error.

—No —se apresuró a decir Antonio—, he traído la factura. Un solitario de 15,000 soles... —añadió atropelladamente tendiéndole un papel amarillo.

—No me refiero a eso —repuso el oficial observando el papel, sin tomarlo—. A las nueve hacia media hora que esa señorita había fallecido.

No pensó en la muerte, es curioso. Pensó en el ridículo, porque, de pronto, se sintió desnudo. El policía se mantuvo calmo, indiferente, en una actitud francamente profesional.

—La investigación se hará —dijo— y posiblemente aparecerá el anillo. Tendrá usted que reclamárselo al juez.

—Si es así —explicó tembloroso—, usted perdone.

Le invadía, incontentible una oscura desazón.

—¿No sabía usted que su novia murió a las ocho y media aproximadamente?

Se pasó la mano por la frente con el fin de ocultar la cara.

—No sabía. Perdone. Estoy trastornado. Gracias. ¿Se hará la investigación?

—Inmediatamente la ordeno —aseguró el oficial poniéndose de pié.

—Gracias. Volveré. Buenas noches.

No oyó la respuesta del comisario. Salió, subió al automóvil y velozmente tomó la carretera a Lima. El aire le hizo bien. El aire, por supuesto, y la idea de que interponía una distancia entre él y aquel puesto policial. Tenía también la sensación de que se alejaba de Estela, de sus manos perfectas, del solitario de 15,000 soles, del amor, de la muerte, de todo, especialmente del ridículo que había hecho al pedir un objeto por cuenta de un cadáver. Y a pesar de que no sabía qué habría de hacer al llegar a la ciudad, su corazón proclamaba palpitante que allá lo aguardaba esa tentación embriagadora que se llama la vida.

(De "GENTE DECENTE", en preparación)

LA VENGANZA

¿Qué fantasma en la noche temerosa el corazón del sueño me desata?

QUEVEDO

El frío de la almohada recorrió su cuerpo. Ernesto vió el cuarto inundado de manchas móviles y plegadizas. Como gran nebulosa, su escritorio, y sobre él, una alta pirámide de libros. Pensó en el arrugado cartón de los nacimientos, en aquellas rocas que él presionaba con los dedos haciendo cuevas oscuras. Le asaltó el deseo de que sus amigos lo invitaran a continuar la fiesta ¡Cómo le hubiera complacido las risas y la porfía de los otros ante su negativa balbuciente!

En la fiesta discutía mientras las parejas daban absortas sobre triángulos de sombra, apenas más grandes que sus pies. Los músicos tocaban con ademanes simiescos. De pronto, irrumpió la espigada figura de Walter. Ernesto lo vió, estremeciéndose. Una muchacha de aire nervioso intervino en el diálogo. De no llegar Walter, el final de la pieza no habría ahogado la risa de Ernesto, iniciada con estrépito.

La almohada se entibiaba, y él, después de largo suspiro, cambió de posición ruidosamente. A su izquierda se advertían la blanda claridad del espejo y algunos frascos de loción. Sintió ira. El cuarto se le antojó pobre, empolvado y en desorden. Imaginó su desteñido traje gris, su tímida apariencia. En cambio, Walter tan brillante, tan ágil y voluntarioso; delgado, de cuello flexible, de cejas pobladas, de mirada dominante.

A Ernesto le había gustado desde niño causar buena impresión. En la escuela su silla era la más alta y la mejor tallada. Su atuendo contrastaba con la pobreza de sus compañeros. Pronto descubrió que permanecer silencioso durante horas sobre el libro y sonrojado cuando daba la lección, lo distinguía. Esto le impulsó a ser de los más estudiosos... Cierta tarde, de la habitación contigua llegó una conversación. Luego, el claro sonido de la puerta que se abría: los vidrios brillaron con reflejos de oropel. Ernesto quedó en suspenso al oír a sus espaldas los pasos del nuevo alumno. Y no pudo ocultar un gesto de contrariedad cuando éste siguió hasta el asiento de enfrente, sin ver el lugar vacío que estaba a su lado. Cogió un libro y comenzó a

hojearlo con rapidez: vió el desfile de figuras feas y cansadas. Hubiera deseado encontrar ilustraciones de colores intensos y variados. Llegaban continuas risas, llegaban, y oía exclamaciones estruendosas. Cuando levantó la vista todo estaba tranquilo como de costumbre... Vino la hora de la lección. Los problemas fueron resueltos mentalmente por Ernesto; pero cuando le tocó su turno, se mostró nervioso. Fué hacia la pizarra y cogió la tiza con delicadeza; al levantar el brazo se detuvo a ver la extraña for-

Por Manuel Mejía Valera

ma de su mano: su dedo meñique estirado sin gracia, los demás exageradamente empuñados, dejando enormes huecos oscuros entre ellos; entonces apretó la larga tiza, partiéndola al instante; su mano se cerró con violencia. La maestra le dió otra tiza. Pero Ernesto ya no podía continuar. Pensó que en esta ocasión no podía comportarse como otras veces, que no debía terminar tan pronto, ahora que agudas miradas estaban sobre él. Vió de soslayo a la maestra: le sonreía con gesto de intimidad, como si fuera a tocarle el hombro. Su cara volvió a ponerse roja y su corazón latió apresurado. Se equivocó. Sin que él pudiese remediarlo, el resultado falso porfiaba nítido ante sus ojos. Quedó inmóvil, silencioso, el brazo extendido sobre la pizarra, mientras el remoto bullicio crecía a sus espaldas.

Ernesto, intranquilo, paladeó los efectos del licor: en hilillo agrio se obstinaba en sus encías. Se acarició la tibia y húmeda epidermis del rostro, y casi con placer palpó el vello naciente. Sonrió al imaginar la barba como espuma solidificada, salida por los poros, que asoma lentamente y se vuelve más y más espesa hasta convertirse en una breve costra de casi imperceptible tinte azul. Y sus uñas tocaban, acariciaban los bordes calculando el espesor. Luego, dispuesto a dormir, cerró los ojos. Se vió a sí mismo presuroso por larga avenida, hacia la bella visión de los jardines... a lo lejos un tranvía ruidoso. Subió a él: ¡Walter! los mismos ojos grises, la misma nariz puntiaguda y ¡esos sacos claros tan odiosos! Ernesto preguntó: "¿cómo te

(Pasa a la pág. 82)

EN TIERRAS PRESTADAS

Intenso dolor aguijoneó su corazón cuando la autoridad le dijo que si no estaba contento con el trabajo en la hacienda, en las condiciones estipuladas, nadie le obligaba a continuar en ella. Podía irse a otra parte. El propietario le había repetido muchas veces lo mismo.

¡Irse a otra parte! "¿A dónde?, ¿a dónde?", se preguntó angustiado. En el pecho rugió una inútil protesta, como las aguas que estrellan sus espumas en los impávidos farallones.

Hacia ya bastante tiempo, cuando era aún adolescente y existían todavía sus progenitores — recordaba—, no sólo había pensado irse, sino que efectivamente fugó a los valles. Pero llevaba en la sangre la dulce querencia de sus mayores. Y retornó a los pocos meses, enfermo y endeudando al propietario del fundo donde trabajó como peón, por comestibles y adelanto de salarios que no llegó a recibir y que, sin embargo, en los libros de cuentas figuraron minuciosamente especificado. Se vino huyendo. No supo cómo pudo regresar a través de caminos y pueblos para él nuevos. De esa su salida por el mundo, extraño y hostil a su constitución de hombre de la altura, perduraban en su memoria, como una pesadilla, el calor enervante de la ceja de selva, la sed siempre insatisfecha, el sudor y la fiebre.

Y ahora que tantos años han transcurrido desde entonces, ahora que en su alma el apego a la tierra que no era la suya se le hacía más profundo, como raíces de centenario árbol; ahora que Pascuala, la buena compañera, rezogona siempre y fiel como perro, ya estaba vieja, después de darle varios hijos que no conocían otro ámbito para vivir que ése, en el que abrieron los ojos al mundo, se le echaba de ahí. Sí, se le estaba echando.

—Irme a otra parte!— habló en voz alta, consigo mismo—, pero ¿a dónde? Si me siento con las fuerzas disminuidas, casi apagadas, incapaz de volver a comenzar en otras tierras, con otras gentes que si siquiera me vieron nacer. ¡Malaya esta vida...!

Conforme ascendía por la cuesta, arreando un borrico, esa misma cuesta por la que innumerable veces transitó solo o acompañado, ¡cuántos recuerdos afloraron apretándole la garganta! Por allí había seguido con frecuencia a su padre cuando se ausentaba a cumplir la semana de pongueaje. Por allí vio como Marcusa, la hermana de su madre, se perdió para siempre, una tarde de esas, detrás del marido al que se lo llevaron los "civiles" como recluta. Por allí iba a la ciudad a realizar compras y regresaba en las tardes jugando con otros niños. Por allí...

—Avemaría purísima. ¿Ya de regreso?
—Sin pecado concebida. Y tú, ¿a dónde vas?
—Aquisito nomás. Ojalá llegue con el sol.
—Como no. Tendrás que apurar.

Una vez que el viajero con quien se cruzara se perdió en un recodo, urgiendo a las bestias de carga, el camino volvió a refrescarle la memoria. Claro que él lo conocía de palmo a palmo y le llenaba los ojos de una dulce familiaridad.

—Chussss... Chussss... ¡Asno! Apuraaaa.
¿Sería ésta, quién sabe, la última vez que recorrería ese camino? Con el sólo pensamiento sintió que algo se le adelgazaba en el pecho. ¿Debería llorar? Aprovechando la soledad que se derramaba a su alrededor, quiso desfogarse. Inútil. De su garganta brotó apenas como un ridículo y asordinado mugido, y sus pestañas se entrecerraron secas, sin que la menor humedad asomara.

El cierzo lo hizo estremecer. Había vencido la cuesta. Entraba en una hoyada para volver a trepar un corto trecho. Estaba acercándose a su casa.

—¡Lorenzo!
—¡Mujer!
—¿Te fué bien?
—No, Pascuala, no. La autoridad no me dejó hablar. Apenas me hizo unas cuantas preguntas y antes de que le informara de nuestra situación, de todo abuso que comete don Gumerindo, me despidió por atender a unos señores.

—Pero... ¿no le dijiste de los carneros? ¿Y del incendio del cebadal?

—Sí. Pensé contárselo todo, como a un padre. Avisarle que en cada recuento de las majadas que pastorean nuestros chicos, nos ajusta las ovejas comidas por los zorros, como si nos lo hubiéramos dispuesto. Que la pérdida o la muerte de una cría por efecto del frío, no nos perdona y se lo compensa con el capón más

¿Cuánto adeudaba aún? No podía precisar, aunque varias veces intentó hacer la cuenta valiéndose de granos de maíz, ayudada por Pascuala. La contabilidad de los mestizos le resultaba incomprensible y su deuda sin fin.

Sucedió por entonces que tuvo necesidad de ir a un villorio, a varias leguas de distancia, a recibir dinero por la venta de cabezas de lanar. De regreso se le anocheció cuando todavía faltaba un considerable tramo. Apuró los pasos. Ya en el abra depositó respetuosamente una piedra al pie de la cruz, como era de costumbre. Luego, reanudó la marcha desembocando en un reducido altiplano, soledoso a esa hora del véspero.

En el cielo, de un azul intenso, se multiplicaban las estrellas. Lorenzo entró en seguida en una especie de encañada, última etapa del viaje. Pero, algo extraño le sucedía. A medida que iba avanzando, una indescriptible laxitud se

Por Rubén Sueldo Guevara

gordo de nuestro rebaño. Quise explicarle que lo del incendio del cebadal no fué culpa nuestra, porque un empleado de la hacienda mandó quemar un cerro vecino y el viento dispersó cenizas y candelas que ocasionaron la desgracia. Pero, no me dió tiempo. "Si no te conviene seguir en las condiciones en que estás y no quieres pagar los daños que has ocasionado por tu pereza y falta de cuidado, vete a otra parte. Supongo que el patrón no te tiene amarrado", me dijo empujándome de su despacho.

—¡Au! ¿Y...?
—Qué ya le hubiera dicho. La lengua se me trabó. Me vi imposibilitado de hablar, de hacerle entender el cariño que nos sujeta a este sitio con más fuerza que una cadena.

—Estamos perdidos, Pumayalli.
—Todavía no, Pascuala. Todavía no.
—Y qué vamos a hacer? ¿Qué podemos ya hacer?

—Trabajar, mujer. Seguir trabajando hasta que reventemos. Es la única manera de poder permanecer aquí. Que los chicos nos ayuden más. ¿Qué otro remedio nos queda? Debemos pagar una deuda que no hemos contraído, con tal de que no se bote. Estamos viejos para pensar en dejar esta hacienda. Además, las guaguas.

—Lorenzo, ¡qué desgraciados somos los pobres!

Un sollozo rasgó la semioscuridad del cuarto que se iluminaba agratos con pequeñas lenguas de fuego del hogar. En un extremo, junto a un montón de bosta, "Rayo", que dormitaba con la cabeza metida entre las patas, se alborotó y salió a carrera ladrando.

La noche ya estaba sobre los campos, el caserío de la hacienda, en los humildes y enanos bohíos de la peonada.

* * *

En el medio rural el transcurso del año se mide por las labores agrícolas y por determinadas fiestas religiosas. El barbecho, el sembrío, el aporque, la cosecha, son, entre otros, los hitos para recordar y hacer calendario de sucesos hogareños y acontecimientos comunitarios.

Y Lorenzo Pumayalli tomó parte, con su mujer e hijos, en todos los trabajos, vigilado por el mayordomo y los "mandones" o auxiliares.

apoderó de sus músculos. Las piernas se le aflojaron. Vacilaba. No pudo continuar. Una idea cruzó entonces por su mente superticiosa. Ese repentino malestar tenía un origen: haberse encontrado con el Nakaj o Degollador, fabuloso morador de caminos solitarios, que extrae de sus víctimas la grasa, el unto, para vender en los mercados citadinos con fines industriales. ¡Estaba, pues, bajo los efectos de su polvo mágico!

Pretendió correr, pedir auxilio, anular de alguna manera el maleficio, mas, ninguno de los miembros le obedecía. Y rodó por tierra con los ojos abiertos. "Ese hombre que se acerca poco a poco, vestido de freile, con una cerbatana en una mano y un puñal en la otra, no tiene parecido con Florencio Acostupa, abigeo de los alrededores, de quien se decía que había escapado de la cárcel?" Se le iba aproximando como haciéndole reverencia, como cumplimiento un extraño rito, mientras que en las pupilas creía distinguir el chisporroteo de luces de bengala.

Presa del sopor, cerraba ya los párpados para quedar inmóvil, a merced del asaltante, cuando percibió furiosos ladridos y pudo, todavía, entrever una sombra que fugaba por entre las charamuscas. En sus labios quedó flotando un angustioso y agradecido llamamiento a su perro:

—¡Rayo! ¡Mi Rayo!

Claramente multiplicaba el eco el galopar de un caballo. La luna desleía a lo largo de la hondonada su pálida luz, agigantando la sombra de pedrones y arbustos. El viento triscaba aquí y allá.

Venía don Gumerindo, el hacendado. No podía ser otro. Pumayalli se había enterado que por ese sitio debía pasar, a media noche, en urgentísimo viaje al Cuzco. Si, era él, el mismo que en días anteriores lo despojó, por fin, de las chacritas cultivadas y de la choza para dárles a nuevos peones.

Lorenzo Pumayalli se ciñó al cuerpo, con un cordón, la original vestidura del Degollador. Se enjugó con el dorso de la mano la humedad que rodaba por sus mejillas. Y se aprestó al asalto, blandiendo un puñal.

El jinete se anunciaba ya en el piafante bruto, cada vez más cerca, más cerca, más cerca...

* * *

CARTA SOBRE "LA BATALLA"

Publicamos algunos fragmentos de la carta que José María Arguedas ha dirigido a Carlos E. Zavaleta, autor del libro de cuentos *La Batalla*:

Mi querido Carlos:

Creo que en el cuento "La Batalla" has alcanzado la conjunción entre lo que se ha dado en llamar "la técnica novelística" y la materia que se desea expresar. Me veo precisado a hablarte de la "técnica", quizá porque tu camino ha sido inverso al de ciertos novelistas que comenzaron sin una expresa preocupación por los recursos y la forma...

La literatura —poesía o novela— requiere, como bien lo sabes tú, del don especial, raro, de sentir el vínculo que existe entre el universo, el hombre y el mundo que el hombre mismo ha creado en la tierra, de tal manera, y con tanta intensidad, que ya no pueda dedicarse a otra cosa que a expresar esa experiencia y a perfeccionar el lenguaje del que se vale para interpretarlo. Estas dos fuerzas, ambas necesidades, crecen sin cesar. Tú, en "La Batalla" y en "El Peregrino", te muestras como un autor que escribe por razón natural y que es capaz de transmitir de manera perdurable lo que siente y concibe...

En "La Batalla", uno de los aspectos del hombre peruano se muestra tal como es: bárbaro y grave. "El forastero auxilió, voceó y miró al cóndor: lo confundió de nuevo con el sol..." "...y los borrachos se habían espantado de que Chueca tomara una rienda y zurrara salvajemente al cóndor, de que se detuviera debajo mismo de la sombra que le protegía del sol y la flagelara entre insultos y el alucinado chisporroteo de la sangre. Y tampoco supo el muchacho que media hora más tarde el cóndor no había muerto aún: ahí estaban sus garras libres, su pico rojo, un coágulo o una flor de sangre; ahí estaba el charco maldito y creci-

do, lamido y besado por los perros. Chueca bebía más chicha y flagelaba más y mejor; y en un instante, desde su caballo, aferró una pata del animal y se la fué tirando a pocos, enloquecido por la fuerza de los huesos, de los insospechados metales habidos en la carne. Los indios se hicieron a un lado y las guitarras se acallaron..."

En el Perú actual el novelista tiene un porvenir casi implacablemente limitado. Un solo período le queda: el de la juventud. Después le cae una opresión de plomo, debajo de la cual aún puede escribir, pero a gotas. Tu libro muestra un curso ascendente que regocija. Quien haya comprendido aguardará con esperanza la edición de la extensa novela que se afirma que has escrito.

A pesar de cuanto se ha hecho, el hombre y el paisaje peruanos esperan aún al narrador que captive al lector universal. Hay en el Perú la belleza original del hombre antiguo y primitivo, al mismo tiempo; y del paisaje, habitado en sus más extremados contrastes de inclemencia y dulzura: de aparente caos primario, de musicales quebradas y valles, de desiertos, llanos y montuosos, que no son la imagen de la muerte a causa de su belleza. Y hay el interés, tan novelable del hombre, en quien las fuerzas de la tradición, directamente vinculada al mito, y el poder de asimilar la maquinaria de la civilización moderna, chocan y armonizan el ritmo y fuego característicos de los mundos nacientes, en los que la crueldad y el invencible destino de formar son igualmente profundos.

Pero, para interpretar tan inmenso mundo es necesario ser muy severo consigo mismo, no ceder nada a nadie: no dejarse desgarrar de la materia que se trabaja... por los... pequeños demonios que constantemente acechan ahora a los artistas.

Cordialmente,

José María Arguedas.

EN LA ALTURA

Por

Eleodoro Vargas Vicuña

Allí estuve repensando las cosas, revisando los hechos, hasta entrar en una noche de hielo y de viento y de una soleda que pocos saben: El de no poder comunicar mi pena a nadie. Que mancha de mujer doble mancha es del hombre.

Cada noche las plantas agonizan. Las tiende el hielo vencíendolas hasta el amanecer. Si no mueren, la luz de sol, que ni siquiera asoma, las levanta más fuertes. Sus hojas medio quemadas se dan un aire de vigor que se resiste a la muerte. Uno al mirarlas entra en el día acompañado de un anuncio que está por rebelarse. Si hay alguna sombra deberá ser el recuerdo de una amargura.

A VANZABA la lluvia de Jallín hacia Pumampi, de hoy para mañana, de Diciembre hasta Abril; yendo y volviendo en la época en que las yerbas empiezan a arrastrar y los árboles suben sin que se los note; y a los días cuando han verdeado los ojos como las plantas hay un asombro: En su seno se abren amarillas retamas. La lluvia penetra de tal manera en la tierra y la humedece en sus entrañas que en el aire se ánima un olor a nacimiento. Y así es. Se nace a fuerzas extrañas, a calores exuberantes que llevan a buscar a la mujer. En una de esas tardes fui donde la Jacinta con seguridad, con fuerza, con naturaleza.

La mirada que va hacia el primer muro lindero de la chacra y se prolonga en el espacio, asciende lenta sobre los pies que suben esforzadamente la cuesta. Caminando así uno no presiente lo que sucederá. Se puede morir, de pronto, carbonizado por un rayo y continuar sin darse cuenta, despierto en la otra vida, en donde dicen que todo es subir.

Así vi aparecer el lomo de un novillo. Dije, "malaya toro", pensando en el mal que podría estar causando. ¡Mentira! Era la espalda de un hombre.

Surgió la cabeza detrás de los hombros, delante de un movimiento de arriba abajo. No soy tonto. "Sabido cholo", dije. Después de todo, un hombre, una mujer solos, qué iban a hacer.

"José", reconocí. "¡Jacinta!", no dije. ¡Cómo podía pensar! Mi risa burlona se torció. Una laguna comenzó a crecerme en el pecho.

No les dije: ¡Levántense desgraciados. Alcen el cuerpo de la tierra! Allí supe que la tierra, con ser la tierra, puede también ensuciarse.

Quedé sin lengua. Ellos, con ojos solamente que se tropezaban en cada mirada. No querían verse. Yo, allí, de testigo, comprobaba. No se habían visto antes? No se habían visto. En ese instante comprendían, de verdad, quiénes eran.

Yo estaría para matar. Cómo cambiaría mi cara y con qué cóleras, que la Jacinta pudo esta vez. Se arrancó del suelo y empezó a correr.

—¡Perdóname don Germán. Perdóname don Germán! —decía. Me llamaba Don a mí que nunca me había respetado.

José recuperó su cuerpo. Al perderse la mujer, volvió a aparecer detrás de sus ojos que se tranquilizaban. ¡Cosas! —dijo, pateando la tierra—. ¡Así son las cosas! repitió, como encontrándome por primera vez.

Penetraba, mis intenciones, recelaba. (Mis manos se hicieron contra el muro). Pensé: "Aquí ha de suceder". Así era. Allí, algo iba a suceder. La sangre llama a la sangre. Algo había terminado hacía rato; algo debía empezar de nuevo. Pero esta vez con sangre como la vida. Se levantaría de frente entre nosotros.

Pero no. Sucedió más bien que eso había caído muy hondo: Había perdido mi hombría ante mi mujer. Había perdido lo que es el honor: No poder mirar cara a cara a nadie. Ni al culpable. Porque mancha que humilla, ni Dios lo limpia. Y ese sudor palpable en la frente de José era mi vergüenza.

Luego, luego, cualquiera comete, quién sabe, qué crímenes. No es para menos. Un hombre es sangre viva que se pierde a diario luchando, trabajando. Pero no como yo. Parado como un magüey, aireándome sin saber de mí, sin responder de mí, sin querer más: Cerrar los ojos y hundirme. ¡Sangre inútil que ni la tierra recibiría!

El otro apenas tuvo fuerzas para fingir. Qui-so guapear, convencerse, pero no daba más. Sin mirar adelantó un paso. Otro paso más.

Yo pensaba, "Ha culpado. El sabe que ha culpado". Pero yo también, de algún modo, era culpable. No sabía cómo, pero era culpable y lo sentía. El lo supo de una vez y para siempre. Por eso a la bajada sus espaldas se hinchaban como resistiendo un peso, que él sabía, eran mis ojos.

¿Y a mí quién me acusaría? ¿O quién me defendería de mí mismo? De ese vacío que me debilitaba. Ellos tenían su culpa y se arrepentían. Tenían un corazón que ya sabía su falta y lloraban. Podrían consolarse. ¡Quién me dirá a mí ser distinto! Así podrían huir, abrirse caminos, para alejarse de esa mancha viva que era yo: De la culpa de haber visto lo que no debí haber visto.

El cuento **El Cristo Villenas** de Carlos Zavalleta que se iba a publicar en este número ha sido editado en una "plaquette" por la Editorial Amauta, como un homenaje de su autor en el XXV aniversario de la muerte de José Carlos Mariátegui.

Resistí junto al trigo, viví el tiempo de la helada, me hice vegetal como el quishuar. Una luna blanca entró en mi cabeza. Renació una suavidad. Crecía mi corazón en el blancor de la inmensidad como los eucaliptos que se alzaban. Subía la tierra. No sé contar. Era algo que se derramaba alrededor y subía. Sentí entonces un sudor caliente que bajaba por el cuello. "Sangre", dije. Lloraba la última lágrima de un Hombre que había sufrido.

En la altura, dentro de un sol abundoso, en la luz terminante, aprendí a hablar con otro tono. Empecé a convalecer con mis palabras. Conversaba con el aire. Los pulmones obedecían a un viento fresco y limpio que entraba en el cuerpo. La sangre se extendía en los brazos como el licor de la cosecha. Una serenidad como de flor de arrayán me descubría. Y ya no recordaba sino como quien viajara por lugares lejanos: La altura, el aire... las miserias de la gente...

Por ello, cuando fui donde el Juez de Paz, hablé sin rencor, como quien cuenta, como quien dice las cosas.

—¿Con tu mujer? —dijo—. ¿Con la Jacinta? Don Alberto, inseguro, rascándose la nuca, repitió: —¿Con su hermana, pero con su hermana?...

H U M O

Luis Alberto Ratto

No sé nada de nada. Es más, no recuerdo. ¿Cómo pudo ser? Es inútil que ahora me pregunte y me pregunte. Hay una sombra. Un humo que sigue envolviendo mi mente. Pero, en fin, me exige usted que ordene mis ideas y no vacilo en hacerlo. ¡Si yo soy el primero en querer que todo se aclare! Me concentraré.

¿Qué fué de aquella Lulu? ¿Lulu se llamaba, o Paula, o Gertrudis? ¿Tenía, acaso, los ojos garzos y la boca risueña? ¿O a lo mejor dormía plácidamente y nunca pude saber de qué color eran sus ojos, ni si reía o no? Se desdibuja su recuerdo. Por un momento sus caderas... ¿Dónde? Aquí, allí, en cualquier parte. Un polvorín que estalla y otra vez todo se esfuma, se evapora. ¡Cuando yo digo que es inútil!... La otra noche, sí, la otra noche. ¿Quiéres usted que precise el día? Me ahogan las fechas, ¿sabe? Siempre he corrido contra el tiempo, y ahora quiere que recuerde una fecha... Pues, el 24 de marzo! No, no. Ese es el día de mi cumpleaños. Y te hemos traído este globo. ¡No juegues con él así! ¡No lo aprietes tanto! Es de helio. Estos inventos de los alemanes para divertir a los muchachos... Entonces ¿cuándo? Ayer, más tarde, o Quizás mañana. ¿Por qué quién me dice que esto no sucedió mañana? Bueno, me daré a entender. He visto realizarse muchas veces cosas que ya conocía, instantes que regresaban; ahora mismo lo miro a usted y sé que esto ha sucedido antes, en otro momento, o que se trata quizás de un ensayo de la misma escena para después. Si estoy haciendo esfuerzos por fijar la memoria. Ya ¿La calle del Capón en la esquina de Hoyos, dice usted? ¡A dónde me conduce todo esto! No me interrogue, por lo que más quiera. Pero si no he mirado de nuevo mi globo, ni lo he vuelto a acariciar con la sonrisa de mis manos abiertas. ¡Taxi! Ah, no. Nada. Ni hablar. Mire usted, cinco soles por la carreras! Si es aquí no más... Cada día están más abusivos estos ladrones. En Hoyos, iba diciendo... ¡Pom! Se reventó. El helio, el humo. No llores, te compraremos otro. Pero si no lloro, señor, señor policía. Si lo que trato es de recordar. Y esto que aquí ve son restos de las lacrimógenas, de la humareda por hacerme salir. Yo soy muy macho. A ver quién pisa la habita. ¡Te voy a sacar la mierda desgraciado! Deje que tosa un poco. ¡Esas malditas lacrimógenas! No le pegues en los pulmones, lo puedes volver tísico. Ven hijito, tu padre es muy bruto. Noto que me desperdigo, tiene usted razón. Pero no sé más. Un valse de Pinglo nos hace soñar. Ella está rebuena. Y las parejas. Y las parejas se soban ahora con un blue. ¡Estás imposible! ¡Como le vuelvas a romper la muñeca a tu hermanita vas a haber! Yo no quiero a las muñecas. ¿Que recuerde? ¿Calle de Hoyos, hotel Toapo? ¿Por qué estoy aquí? ¡Yo no he hecho

nada, señores! ¡Yo no he hecho nada! Ayer en la tarde tomaba mi lonche como cualquiera de ustedes. La cajita mágica: aprieta usted un número y se abre o se cierra. El polichinela cabezón. Y venga a dar vueltas y vueltas... La silla voladora. No, no subas, ayer se mató un chica. Polvo en la feria, harto polvo envolviéndolo todo. Un pañuelo, por favor, un pañuelo. Así, tápate bien la boca cuando salgas del cine. ¿No puedo pasear por la habitación, señores? ¿Les marean las vueltas? ¡Siéntese usted! Muchas gracias. Vengo a solicitar empleo... ¡Pero si me concentro, señores! Ya sé que mis declaraciones son decisivas, que de mí mismo depende mi propia condenación. Tomo un vaso de cerveza como todas las tardes, ¿Cuánto es? ¡Me acaban de mirar unos ojos rasgados! ¡Los siento! ¿No han sentido ustedes nunca la forma de unos ojos que nos miran sin que los veamos? Yo sí puedo, señores. Yo sé jugar al siete y medio y al ludo. Y una vez en la tómbola me gané la quina. Me dieron un chisguete de carnaval. Desde entonces camino con este tubo de éter. Oh, sí. Ese olor me recuerde otro. No, cuando llegó la Turner los flash de los fotógrafos no olian lo mismo. No empujar. No empujar. En una de estas apreturas la rompieron la pierna Blanquita Amaro. Y cómo puntea la guitarra el maestro Gómez! ¡Entrele no más, compadre! ¡Arrímese a la segunda! ¿Al barrio de Jesús María? Va usted equivocado. El Cocharcas-Jesús María pasa por aquella otra esquina. Huele a madera verde de mueble barato. Ya no tomaré el taxi. Mejor viajaré en barco para envolverme en la bruma, la niebla, mientras las chimeneas tiznan a los pájaros. Ajá, fuma usted Chéster. Ya digo yo que los policías se dan la gran vida... ¡No me eche el humo en la cara! Así atontaba yo mariposas: plegaban las alas y se dormían. ¡Ahora el del incienso! Y yo muy monaguillo tratando de no pisarme la sotana. Prefiero tocar la campanilla, padre. Acaban de abrir la puerta: Hoyos, hotel Ton-Po. Ayer estuve hablando, cantando, riendo. Soy un hombre normal, señores, completamente normal. Preparé la polla con mi amigo Cárdenas, y me fui. Yo prefiero el arroz chaufa. ¿Al arroz con pato? ¿Qué tal cojudo! Eso se lo vas a repetir a tu madre! ¿Dónde te has estado revolcando? Hablaré con tu profesor. Te han podido sacar un ojo. Por favor, jefe, le repito, no fume, no me eche el humo. Que cuando todo se nubla temo volver a verla así, tal como estaba, mejor, así como quedó. Hijo, anda a ver qué se está quemando. Hay mucho humo en la cocina. No, jefe, no me tire el humo, no fume! Que surgen los fantasmas, jefe, los fantasmas. Mire, mire cómo me observa impasible con su pipa el chino aquí, mientras a ella, la muñeca, la mariposa, ¡Lulu, Paula Gertrudis? le cuelgo en el cuello una sangrienta sourisa de oreja a oreja.

Alas once de la mañana estaba citado con el capitán del Orión y en ese momento eran las nueve pasadas. Tenía tiempo de sobra para ver a su padre y recibir de él su aprobación al viaje. Sin embargo, no sólo era el deseo de contar con esa aprobación lo que lo impulsaba a ver a su padre, sino la esperanza de escuchar una clara voz de aliento que fuera el estímulo necesario para cumplir sin reparos esa decisión suya, cuya importancia y trascendencia no dejaban de amedrentarlo. Gaviria se dirigió entonces, con paso rápido, hacia la Colmena, por una calle estrecha y casi desierta, y cuando llegó a ella, a la untuosa tranquilidad de la otra calle, se sucedió el tumulto de la ancha avenida, que comenzaba a henchirse de voces, de chirridos de tranvías, de súbitas frenadas de automóviles, pero emergiendo aún en la opacidad de la mañana, mustia e invadida de un bullicio y actividad congelados e inertes. Cruzó la calzada con un automatismo del cual no se dió exacta cuenta y después de avanzar dos cuadras, sumido en sus preocupaciones, se detuvo ante una puerta de color ocre, que abrió sin titubear, penetrando en una sala pequeña y limpia, donde un hombre de edad avanzada, montado en un sillón de cuero y vestido con una gruesa bata de lana, leía un diario.

—¡Buenos días, papá! —saludó.

El anciano volvió el rostro hacia su hijo y exclamó, sin preámbulos —¡Cómo, tú por acá, tan temprano! ¿No has ido a trabajar? Luego dobló el diario y adoptando su cara enjuta, de mejillas flácidas y ojos pequeños, duros, de un matiz acerado, una expresión interrogativa, siguió mirando a su hijo.

Gaviria, parado junto a su padre, dudó unos segundos antes de hablar. Sentía una aversión repentina a exponer, sin rodeos, el motivo de su visita.

—¡Bueno! He venido a verte para decirte que he resuelto embarcarme en el "Orión", como sobrecargo. Mi empleo en la Compañía lo he abandonado ya y en el buque ganaré lo suficiente para mandarle dinero a Luisa y a mi hijo. Además, los primeros meses podrán ir tirando con la indemnización que he recibido de la Compañía—. No bien terminó de hablar, Gaviria se dejó caer en un sillón y aguardó.

Su padre no dijo nada de inmediato. Un estupor desvaído aureolaba imperceptiblemente su frente, en las que dos viejas arrugas se pronunciaban tensas, tenaces, con un repulsivo color violáceo. Pero a su estupor reemplazó una serenidad de ánimo, contenida, nerviosa, que insinuó en sus labios una sonrisa fría, irónica casi.

—Así que te embarcas —dijo— y dejas todo, tu empleo seguro, donde estabas a punto de labrarte un porvenir, tu mujer, tu hijo, la tranquilidad económica. No te comprendo. De pronto te comportas de un modo insensato y rechazas la oportunidad de triunfar. Desertas de la lucha por éxito ¡cobardemente! ¡Es estúpido!

El silencio pareció cobijar estas palabras del anciano. Dentro de la habitación por un instante todo ruido perceptible cesó y una atmósfera de desconcierto, sutil y pegajosa como una lava invisible y ardiente, los envolvió sobrecogiéndolos de una ansiosa espera sin objeto preciso, flotando incierta, uniéndose y fortaleciendo esa atmósfera.

Gaviria se pasó la mano por la cabeza. Sentía que un calor intenso la abrasaba y pensó, sin asomo de duda, que el empleo al cual había renunciado no le gustaba ni satisfacía. Hacer números escribir cartas, recibir órdenes y permanecer durante ocho horas sentado en una oficina, pendiente del precio de ciertos artículos y de su demanda incesante, era una tarea absurda que no podía ni debía importar al mundo ni torcer el verdadero destino de los hombres.

—Sé muy bien lo que hago —dijo—. Sobre todo tengo pleno derecho a escoger la vida que me plazca. Durante muchos años no hice otra cosa que cumplir el papel que tú me habías asignado. Jamás, por indiferencia o por desconfianza hacia mí mismo, me rebelé contra ninguna decisión tuya. Sin embargo, comprendo ahora que hice mal y que a mí, solo a mí, me incumbe destruirme o salvarme.

—Esas son palabrerías sin base. En la vida hay que trazarse una línea y llegar hasta el final. Tú no sabes aún lo que deseas. Sueñas como un niño y quieres jugar a la aventura, al desorden, a las grandes pasiones. No quieres confesarte a tí mismo que eres como los demás y que igual que ellos no te queda otra cosa sino ambicionar la seguridad, el bienestar, el dinero y todos los placeres que éste proporciona.

De nuevo se interpuso entre ellos la misma pausa de silencio de momentos antes, turbada a veces por algún ruido familiar venido desde la calle, por la respiración excitada del anciano, por el roce de la manga del saco de Gaviria en el brazo del sillón. Sin embargo ahora era menos inquietante aunque más sórdido.

Gaviria se sintió invadido de un intenso desaliento como si careciese de fe en su propio porvenir; experimentaba la necesidad de descubrir algún obstáculo insalvable que lo librara de esa decisión suya de embarcarse que comenzaba a angustiarse. Tal vez fueran las palabras de su padre las que sembraban en su espíritu una vieja desconfianza y un incierto y tumultuoso temor por su porvenir. Era inaudito, de pronto, cuando se creía más fortalecido en su idea de partir, una timidez y vacilación invencibles paralizaban su voluntad y aniquilaban su optimismo, haciéndole parecer inútil su rebelión frente a algo que poseía el engañoso pero plácido sa-

EL VIAJE

bor de la rutina, de lo conocido y previsto. No en vano gravitaba sobre él todo un pasado gris, en el cual no existió jamás el más mínimo suceso que alterara sus costumbres burgueses; su existencia había tenido un curso recto los años de su juventud, repitiendo celosamente los mismos actos; los eternos paseos de los domingos; las eternas idas a los cines y a los salones de té; las eternas visitas a los amigos y parientes; las eternas sonrisas de falsa amistad; las eter-

Por CARLOS THORNE

nas preguntas sobre el estado del tiempo y la abundancia de la lluvia; las eternas charlas acerca del alza del dólar, del precio de las mercaderías, del estado de los negocios, de los partidos de fútbol y de las carreras de caballos; las eternas crepitaciones de su instinto y las cortas, furtivas expansiones de su lujuria. Todo eso pesaba secretamente sobre su alma, enervándolo como el perfume insidioso de una droga. Entonces, con avidez, dijo:

—¿Te parece que cometo una locura al embarcarme y dejar todo lo que tengo aquí?

Su padre al oír estas palabras se estremeció de satisfacción. Comprendió que estaba a punto de convencer a su hijo. Y escondiendo esa satisfacción en una máscara de imperturbable prudencia, habló ahora en un tono apremiante y dulce.

—Si no te gusta el trabajo que actualmente tienes piensa que es sólo un medio para alcanzar una posición. Yo creo que nadie en tu caso lo abandonaría para ir a recorrer el mundo como empleado de un buque, ganando apenas para vivir, sobre todo si tiene una mujer y un hijo, cuyo porvenir debe interesarle, —y contrayendo la boca continuó—. Sé razonable. Yo quiero verte triunfar. Arregla tu situación en la Compañía y sigue trabajando en ella; allí tienes porvenir.

Mi porvenir, pensó Gaviria. ¿Pero cuál es mi porvenir?, se preguntó, con una creciente ira, experimentando el deseo de levantarse de su asiento y huir de la habitación, de la presencia de su padre, de sí mismo, para refugiarse en el bullicio de la calle y sepultar entre la multitud anónima su rostro, sus indecisiones, su indolencia y su voluntad de liberación. Y cuando una mosca comenzó a zumbear a su alrededor escuchó el vuelo del insecto con insensato placer, porque le distraía de golpe del análisis de su propia alma. Y con una atención febril buscó a ese pequeño ser que también como él palpataba de vida, fiel a sus impulsos primarios, sin padecer ninguna confesión de su propia alma, errante por los espacios, portador infatigable de la repugnancia y de invisibles gérmenes destructores. La mosca se posó sobre el marco de una vieja fotografía de su familia y luego reanudó su vuelo, perdiéndose en algún rincón de la pieza. Gaviria entonces trasladó su atención a esa fotografía en la que se veía a sí mismo en medio de sus padres, con un traje de marinerito y una sonrisa dotando a su rostro de una alegría sincera. Esa era su infancia. ¡Cuán distinta le pareció de su vida actual! En aquella época lejana sí creía en la belleza del mundo, en una dicha obstinada aguardándole en alguna parte y fácilmente asequible cuando alcanzara la juventud. Pero los años transcurrieron activos y dolorosos, sin secundar ningún anhelo intenso de su alma, ninguna pasión, ningún odio verdadero e innoble, ningún amor frenético y total, ninguna ilusión fecunda, colmándolo en cambio de un implacable desaliento. Y fué la evocación de su infancia lo que le hizo percibir con mayor nitidez y fuerza la despiadada hostilidad de esa realidad que lo envolvía sin sosiego, pronta siempre a ejercitar oscuras venganzas contra todos y contra él mismo, débil y arrepentido protagonista de un viaje que se deshacía en escombros

en ese instante, mientras auscultaba el desembozado fluir de su sangre por sus venas, encojido en el sillón, frente a la mirada curiosa, solícita y ansiosa de su padre, quien extrañado por su silencio, movía ante él las manos en un balbuceo de gestos confusos y amables.

—¡Mira, papá! —exclamó Gaviria— creo que estás en lo cierto. Iba a continuar cuando el timbre de la puerta comenzó a sonar con una horrible estridencia, desconcertándolo. Mecánicamente se dirigió a abrir la puerta y se encontró cara a cara con su mujer. Esta entró sin decir nada, caminando a pasitos cortos dentro de la habitación hasta detenerse delante del padre de Gaviria y decir con una voz seca y dura:

—Sabe Ud. ya la novedad? Miguel se nos va, abandonándonos a todos. Luego volvió sobre sus pasos y enfrentó a Miguel. Su cuerpo al desplazarse tuvo una gracia ausente, una elasticidad frustrada, emergiendo bajo el abrigo de paño, tenso, rígido, como si un incendio vaste e incalculable lo petrificara.

—¡Aquí estoy! Miguel —dijo—, no esperabas verme. Pues bien he venido para saber qué piensas hacer con tu vida y con la de tu familia. Habla. Te escucho —concluyó imperiosa.

Pero Gaviria se mantuvo tieso y serio, parado a pocos pasos de su mujer. Comprendía que había llegado a una decisión y que para terminar ese diálogo debía manifestarla de una vez. Sin embargo, deseó con una repentina impaciencia ver crecer la exaltación de su mujer hasta los límites intensos de una forma del odio. No sabría explicarse el motivo de esa abyecta apatía. Solo tenía una noción vaga de que ante él su mujer estaba representando un drama cuya trivialidad no lograba percibir, pese a su convicción de que esta trivialidad existía ciertamente en esa escena que se desarrollaba ante sus ojos, con un ritmo casi teatral.

Su mujer se frotó el pecho con ambas manos, como si un dolor inmenso la devorase por dentro y esos gestos bastasen para calmar su sufrimiento. Luego exclamó con sincero rencor:

—Yo sé cual es el verdadero motivo de tu viaje. Hay detrás de él una mujer y lo que tú quieres es abandonarme para irte con ella.

—Una mujer —prerumpió el padre de Gaviria y agregó— ¿Cómo lo sabes?

—Me lo dice el corazón —torció a decir ella.

—Eso no es suficiente. Hay que tener pruebas —bramó el padre de Gaviria, con inusitada violencia. Y agregó — Miguel ya no se va. Lo que Ud. dice es estúpido.

¡Estúpido! repitió su nuera, al mismo tiempo que clavó ahora sus ojos en los de Gaviria, con una persistencia dolorosa y absurda, exigiendo muda y codiciosamente con el fulgor cansado de los mismos que aquél expresara de una vez por todas y a viva voz su adhesión a esas ideas que regían la vida y que desde el fondo oscuro y ruín de su conciencia siempre nombró con una reiteración insana y a la vez henchida de cordura: Deber, Virtud, Responsabilidad, Buen Juicio.

Pero Gaviria se zafó de esa mirada que pretendía destruir en él, para siempre, todo impulso noble o valeroso que le permitiera rebelarse contra esa conformidad vital en la cual naufragaban quietamente sus pasiones, chapoteando como moluscos en un océano de arena, dura, minúscula y taimada. Su mente estaba vacía y en su intento de concentrarse se miró los pies, examinando con la rapidez de un relámpago sus zapatos. Los vió limpios, como si fueran los símbolos vivientes de un orden apacible, dentro del cual debería irremisiblemente sentirse cómodo y tuvo vergüenza. Después levantó la vista y la posó sobre los rostros rígidos de los seres que más amaba, sintiéndose extraño a ellos, desligado de todo afecto filial o amoroso, de todo cariño entrañable, lamentablemente solo y dueño únicamente de su propia alma, y de su propio y desvalido destino, pero a punto de traicionarlos.

Sin embargo, su vieja y antigua vocación de viajar a la vez que no le desembarazaba de su vergüenza, lo empujaba a liberarse de ese cerco de servir sumisión que su padre y su mujer construían y reforzaban incansable y tenazmente en torno suyo. Y tuvo la impresión de que era fácil realizar un acto que le justificara ante sí mismo y sin pretenderlo casi, igual que un movimiento inconsciente y automático nos salva a veces del peligro invisible que nos acechaba, comenzó a decir, oyéndose con estupor:

—Por fin los comprendo a Uds. Son un par de mezquinos. Sólo poseen ambiciones tan ruines, tan simples que nunca podrán servir para dotar a mi existencia de su verdadero sentido. Y mi existencia quiero padecerla sin trabas ni prejuicios estúpidos; sin destruir en mí los impulsos que me salvan, abominando de toda preocupación por el lucro, pero colmado siempre de pasiones obstinadas que me hagan menos bueno, menos santo pero más humano. Basta de re-

(Pasa a la pág. 91)

TRISTÁN Sevilla ha recibido una muestra de cobre de Toquepala. Trozos extraídos de diversos sectores de la futura explotación, depurados en crisoles de afinado y reducidos a láminas de contornos imperfectos.

Tristán Sevilla es un arequipeño tostado y anguloso. Lima le ha limado y limeñado un poco las aristas. Tristán Sevilla es grabador; también toca el piano y el saxo.

Estamos en Granada. Allá abajo, en su cripta, Isabel yacente navega su sueño hacia América. Este sol granadino entiene de cobre. Cuando le hemos enseñado estas muestras, con esa indefinible sensación que nos invade a los peruanos al ver a través de una ventana en herradura o en ojiva nuestro viejo sol hecho para ser contemplado a través de una milenaria puerta trapezoidal, ha castañeteado sus uñas sabias sobre este metal nuevo y ¡por Arica! apostaría diez libras a que fue en ese momento cuando se disolvieron esa media docena de nubes que viajaban por el cielo.

Estas muestras de Toquepala, casi vivientes y estremecidas bajo los reflejos, tiemblan como si nuestras venas se hubiesen prolongado de pronto invadiéndolas y avanzasen trémulas por ellas. Es un cobre sangriento, crepuscular, único. Heliotro-

tero. Podría ser un vendedor de lata arruinado. Pero había algo extraño y eléctrico en su persona maltratada. Y, al actuar, un resplandor empuja de su silueta indefinible. De dónde había venido? ¿quién era? Vivía en una calleja del barrio que se mentaba bajando la voz. "Casa del Olvido" decía con tono nasal de gongo una sucia placa amarilla incrustada flojamente en la puerta.

La secretaria, repentina mujer a la que siempre creía ver uno por primera vez, edad y silueta imprecisables, mirada plegada como si observase desde una plaza lejanísima, abrió en silencio la puerta.

—¿Está el Profesor?

No contestaba. Hacía pasar al cliente a una salita adornada con algunas japonerías. En el piso, siempre, plumas de pájaro.

Dormir, olvidar. La vida era dura y ácida. Y el joven de comisuras vencidas, de mentón paradójicamente rebelde, obedecía automáticamente al extraño Profesor. El saco sobre una silla que tose al menor peso. La corbata floja. Echado en el diván de rojos inverosímiles. Suena un reloj como a través de agua. El tiempo se sumerge en sí mismo. Y el mago —gesto, palabras— crea en un momento para su cliente un mundo suyo,

a aquellos que saben perderla. Eran capaces de bajar y no habían bajado.

Ha triunfado el pequeño desconocido que no tiene nombre ni mujer ni ropa, pero tiene los brazos duros y los ojos ardientes. Porque sólo los desesperados y los solitarios, los que prefieren la alegría a la paz y el riesgo a lo previsto, se atreven a enfrentarse con las divinidades vegetales y geológicas, y quien pierda su vida la gana.

(11)

El argumento de este grabado lunático está dispuesto en diversas zonas geométricas irregulares, como los vitrales o esos cuadros de Rouault.

Apostó a que pasaría una noche en la casa deshabitada. Desde que asesinaron al jubilado que vivía solo en ella, los vecinos, entre el rumor del viento que arrastraba algunas hojas de periódico, oían, como es de rigor, esas cadenas que todo fantasma que se estime debe arrastrar consigo; incomodidades del oficio. Fierros viejos, el forro de un sombrero roto, olor a gallinazo entre las piedras anónimas y el viento herido en la osamenta de un paraguas abandonado.

El hombretón era un cuerpo y un alma tranquilos; su profesión, además, agente de seguros; y quiso, por una vez en su vida plana y gris, correr una aventura, vivir en inseguridad. Fue algo increíble para sus amigos. Llevaba, por si acaso, una buena Colt en el bolsillo y Pisco para animarse.

Las 2 de la mañana en las torres sibilantes. Desperdiciar las clásicas doce y una; era original ese fantasma que sin duda, como él había dado por supuesto, no existía. De pronto dos manos de madera lo sujetaron por detrás. Como un resorte volvió la cara. Pero el miedo le apretaba los ojos. Los enfermos respiraban con dificultad en la noche de los hospitales. Los insectos tenían sobre el hule incompleto en las mesas de los cafetines portuarios un monstruoso perfil de edad terciaria, más de pesadilla que nunca. Las manos se le agarrotaban aterradas, olvidadas del arma y de sí mismas. Una carcajada remotísima. El corazón hizo crac.

La policía encontró huellas digitales inclasificables en el antebrazo izquierdo y en el hombro derecho. La pelusa del vestido color de masa gris, que llevaba al otro, era de una vulgar fábrica de la región. Pero la policía no dió con él. En el fondo, la gente se alegró; les hubiera resultado insufrible que la casa maravillosa se convirtiera de pronto en una de tantas. Les habría parecido una estafa a su deslumbramiento y a su necesidad de misterio.

En el grabado asoma efectivamente, de un traje comprado en casa de ropa hecha, la poesía alcohólica y goyesca de un rostro exangüe, un auténtico fantasma. Pero ninguno de los vecinos salió a enfrentar su calor y su voz al frío y al silencio del lejano. Por qué tenían que dejar su té caliente y sus zapatillas y todo lo que ocurre siempre a la misma hora? ¿Para qué? Ya estaban por oficio encargados de los misterios unos hombres de manos alertas y cinturones de cuero frío; ya estaban encargados del Misterio otros hombres vestidos de negro. Se quedaron inútiles, sin comprobar la realidad y sin develar el misterio. Nada supieron hacer. Y se volvieron incapaces de soñar. Sólo tenían fuerzas sus lenguas para decirse una y otra vez: "¿Sabe, Ud...?", mientras en las cubiertas de los transatlánticos hundidos invitaban esas orquestas que hacen del mar una perpetua voz que llama.

(21)

La mujer, recostada en el poste, piensa entre la niebla baja que asciende del río. Lleva uno de esos inesperados sombreros marciales que ha puesto de moda la guerra. La luna apoya su mano en la visera, roza su dulce lomo agudo en la piel del abrigo, retarda su caída al suelo anónimo.

Breves incisiones en el cobre sugerirán, al grabarse en el papel sensible, una nevada en la noche. Es una nevada lentísima y enorme. No es nieve. Son trozos de estrella, de una estrella que se despedazó como un cristal o una risa hace millones de años y hoy llegan a la tierra.

El suelo late y fulge, como iluminado por dentro. La mujer apoyada en el poste siente su carne extraordinariamente gemela de esos fragmentos de astro. ¿Cuándo cayó ella de arriba? Entre ladridos de perros hay un violín en la distancia, por encima de los techos calientes. Tiembla una voz materna por los cables del telégrafo: "¿Volverá?". Una inmensa nostalgia estremece la noche y las gargantas son nudos. El corazón y las sienes, manos desesperadas, golpean en puertas imposibles. La guerra ha sido incontable, horrible. La mujer recostada en el farol de esta plaza de pequeña ciudad española ha cruzado muchas fronteras, ha estado recluida en muchos campos. Vió fusilar al P. Koruga y abrazó a Leonor West.

(Pasa a la pág. 91)

GRABADOS EN COBRE

pos indecibles de Van Gogh. El sol se está poniendo a través de Tiabaya, que es toda un sólo árbol; se está poniendo, entre las vicuñas heráldicas, en el silencio plano de Izcuchaca; entre las ruinas de Chanchán, al fondo de las calles rectísimas de Trujillo; junto a la isla de San Lorenzo, por donde los barcos iluminados de la C. P. V. suben y bajan.

Estas muestras parpadean deslumbradas —han sido recién arrancadas—. Al verlas, estos gitanos del Sacromonte, doctores en cobre, danza y miseria, dicen escuetos desde sus siglos: "Bari!" ¿Bari? Cruzando una vez la noche manchega en el expreso Madrid-Sevilla, Antonio Esquivias me inició en el caló. Los gitanos llaman a Sevilla "Serva la Bari", "Sevilla la Bella". Bari, cosa bella, maravillosa.

Tristán habla a veces del Perú. Lo ama con pasión y lo goza y le duele como todo lo que se ama. Le quema la falta de iniciativa de tantos que podrían tanto; su confianza total en el papá Estado y en una soñada inmigración; su goce tranquilo, municipal, de digestión ayudada por una banda que toca una marinera en no sé qué plaza con palmeras; su ausencia de grandes penas y glorias, más acá de los goces de los violentos, con la plata colocada sin riesgos, sabe Ud.?.; su miedo al campo, la selva, las minas y la ciudad menor, refugiado en un pequeño chalet de ciudad grande; el ardor histórico y social todavía inferior a un pasado de siglos e insuficiente frente a las aterradoras preguntas de una ruda geografía sobrehumana y de una demografía en gestación penosa que están exigiendo tipos como el monje medieval colonizador y cristianizador de Europa, o como el pionero del Oeste yusamericano.

Tristán Sevilla ha realizado veintisiete grabados en estas láminas de cobre de Toquepala, hechos para ser quizá reproducidos en un extraño papel ahuesado, deshilachado en los bordes como los tejidos con que se cubren las momias de Paracas. Grabados de líneas peruánimas, que no son exactamente españolas ni son exactamente incaicas, ni una mera fusión, y en las que a veces aflora familiar un no sé qué de Dürer o Leonardo. Pensaba, al hacerlos, en ese Perú lejano y próximo, tan igual y tan distinto de esto amado. Ese Perú que es más, y nosotros queremos que sea mucho más, que el "Perú" de metal y de melancolía" cantado por Lorca, cerca de aquí, en Fuentevaqueros y Valderrubio. El otro día llevamos nuestra emoción hasta su casa, sus laureles y esa higuera que le hacía exclamar insistente —aún lo recordaban—: "nunca cortéis este árbol". En nuestros pulsos sintió él golpear en la marea de la sangre algo más que metal y que melancolía.

Al realizar otros grabados —el 15, el 21— no pensaba su autor en nada fijo; sólo en la vida, en una inmensa aventura que se ensaya durante unos años en una estrella apagada, y luego, se vive sin fin en las playas del odio o del amor eternos.

El tema con que expresan su idea estos grabados tiene mucho de la extrañeza fantástica —El Bosco, Brueghel— tan frecuente en los ejemplares antiguos de esta clase de trabajos. Esta es la descripción de cinco de los cobres grabados por Tristán Sevilla.

Aquel hombre no tenía apariencia de mago. Frente combada, dilatada en bahías de calva; sienes venosas, pómulos coreanos, manos de ratardido, maravilloso, en el que es poderoso y amado y no tiene que preguntarse siempre por qué, para qué. Hay ventanas amigas iluminadas entre los jacarandaes. Acariciantes bocinas rotundas, frenos, un sólo balanceo exacto, como el del deportista con los brazos en antena; del enorme automóvil negro bajan risas y colores. La avenida de fucsias, asfalto y silencio, se dilata hacia el mar o hacia el bullicio. De las costas atroces de los arrabales de desliza una fragante piel tersa; en ella, chalets y chalets entre pinos, niebla, rosas, como en un cuento nórdico.

Por José M. de Romaña

Grabada en escorzo destaca la pared desconchada que limita el despacho del Profesor. Al otro lado del sueño crema y tibio, unos montes, violentos brazos erizados, llaman apasionadamente al hombre de la llanura dormido por el extraño Profesor. Brazos que señalan urgentes arriba, al norte, al sur, al este, al mar. Hay una desgarrada voz contenida en esta zona del grabado. Al extremo, una selva sobrehumana invita a una potente fiesta de aventura y juventud. Una sola pared aísla el sueño del hombre de todo este glorioso fragor vacío que espera crispado a los fuertes.

(7)

Es una hondonada de paredes verticales, unidas en ángulo. No es un valle. Un hoyo gigantesco de cien metros, paredes erguidas.

Al fondo, en el centro, difícil, pesa el ídolo de oro. Sus ojos, dos esmeraldas enormes, reflejan en miniatura la espalda de la tarde que se va. Sangra en el pecho del ídolo, sobre el corazón, un puñado de rubies. ¿Quién puso allí el ídolo de oro? Mientras pasamos una tarde entre las dunas vemos de pronto, por la ventanilla empolvada, objetos extraños sin madre ni nombre, que varan los abismos.

Generaciones y generaciones han visto brillar al ídolo, pequeña moneda allá en el fondo. Pero era muy difícil bajar. Y quien ose tocarlo perecerá inmediatamente quemado por un óxido misterioso. Pero el hombre macizo, menudo, sin historia, que vino a establecerse hace poco en la región, juró bajar un día hasta el ídolo y raptarlo.

Curioso y agresivo, contempla al ídolo desde su cuerda. Baja desnudo y sin armas. En el último minuto quiso hacer la aventura completa y exponerse a un cuerpo limpio a los rayos mortales del dios fatal.

Atará al ídolo vencido. Va a trepar entre los ojos admirados de las mujeres que se apiñan en el borde altísimo y entre las miradas acres de los hombres de la región que no se atrevieron a bajar; más que el ídolo perdido les arde en el alma el no haber corrido el riesgo, la herrumbre de su siesta fácil mientras busca la vida

NOTAS SOBRE ROMULO

Tengo que explicar, de entrada, la razón de estas dispersas notas sobre Rómulo Gallegos y su obra. El distinguido crítico Rafael Suárez Solís, al regresar de su último viaje a México, me escribió una carta que, por haberme mudado, demoró en llegar a mi poder varios días. Traía un encargo para mí en relación con el homenaje que rendiría **Humanismo** a Gallegos. "Sus redactores aspiran a una colaboración de usted alusiva a un aspecto de la personalidad literaria del ilustre venezolano", decía entre otras cosas. Llamé por teléfono a don Rafael. Me explicó que él ya tenía enviada su colaboración y la edición de la revista estaba por cerrarse. Le contesté entonces que no tendría tiempo de escribir nada que respondiera a la importancia del homenaje. Pensaba entre tanto en los libros de Gallegos que forman parte, con abundantes comentarios al margen por leídos y releídos, de mi pequeña biblioteca que aún está en Puerto Rico. Poco después vine de La Habana a este balneario, San Miguel de los Baños, con el propósito de seguir trabajando en una nueva novela. De repente, se aparece don Rafael Suárez Solís por acá, de visita, mostrándome otra carta donde los organizadores del homenaje le dicen que detendrán la publicación de la revista hasta que mi trabajo llegue. Tanto interés me honra y decido escribir. Pero aquí me encuentro sin más papeles que los diariamente emborronados por mí y, según se comprende, tampoco tengo la posibilidad de revisar pronto los libros de Gallegos como para trabajar organizadamente sobre una de sus muchas facetas. Sirva, pues, este preámbulo para explicar que escribo mis notas "de memoria", tal se suele decir en los Andes peruanos, y con el objeto exclusivo de brindar mi aporte al buen empeño.

Celebramos el vigésimo quinto aniversario de la publicación de **Doña Bárbara**. Quiero decir, aunque ello suene a paradoja, que tal aniversario tiene para mí una importancia muy relativa. Yo habría rendido homenaje a Gallegos con cualquier motivo. Pongamos por caso, el trigésimo cuarto aniversario de **Reinaldo Solar**, que si mal no recuerdo fué su primera novela y se publicó el año 20. **Doña Bárbara**, bien mirado, constituye la clarinada de Madrid, —cuando Madrid sonaba de veras en el mundo de las letras—, el triunfo conquistado allende las fronteras patrias. Todo ello estableció el prestigio internacional del autor. Pero creo yo que lo que más debemos celebrar en Gallegos es su ejemplar dedicación a la novela y sus muchos logros.

Recordemos que la década del 20 al 30 fué particularmente feliz para las letras hispanoamericanas. Se publicaron entonces, en una

(1) Las precedentes no salieron en **Humanismo** por haber llegado tarde para el número especial. Aparecerán en el libro que contendrá todos los trabajos escritos en homenaje a Gallegos. Entre tanto y a través de las cartas cruzadas entre los miembros del Comité Organizador del homenaje y yo, he obtenido una información digna de ser contada. Sucede que cuando yo exponía mi criterio de que **Cantaclaro** es la mejor obra de Gallegos, los críticos, profesores y demás gentes que saben mucho de letras, tomaban ante mí la actitud de tácito reproche que suelen adquirir ante quien comete un error garrafal. Según me cuenta Ricardo Montilla, escritor venezolano muy vinculado a Gallegos, hay por lo menos otro que comete el mismo error garrafal. Se trata del propio Rómulo Gallegos, quien considera a **Cantaclaro** su mejor obra. C. A.

sucesiva afloración de novelas notables, **Don Segundo Sombra**, **La Vorágine** y **Doña Bárbara**. Güiraldes y Rivera fueron, como novelistas, claramente truncados por la muerte. Pero antes y después de aquella década, ¿qué encontramos?. El panorama de nuestra literatura novelesca, con excepciones rarísimas, está compuesto de novelistas de una sola novela. Sea porque no compusieron más que una o porque sólo una resultó de calidad. El caso de Alcides Arguedas es sin duda el más patético. Su **Raza de Bronce** reveló grandes condiciones. Podíamos esperar muchas buenas obras de su seguro pulso de novelador, pero no produjo más que ésa. Se llamó a silencio

desalentado seguramente por los contratiempos que sufrió su libro, como nos lo revelara en el prólogo que escribió, poco tiempo antes de su muerte, para la edición que al fin logró publicar decorosamente en Buenos Aires. En otros casos, nuestros novelistas aciertan en una sola obra, —a veces, curiosamente, la primera—, y en las demás no hacen otra cosa que repetirse y andar a tropezones.

Por CIRO ALEGRIA

(Para Letras Peruanas)

La trayectoria de Gallegos es completamente distinta. **Reinaldo Solar** ya muestra grandes cualidades, que se desarrollan sin tregua y comienzan a culminar en **Doña Bárbara**, para lograr plenitud magnífica en **Cantaclaro** y continuar dando obras de primera clase en **Canaima** y **Pobre Negro**, sin que las posteriores no sean también dignas de consideración. En síntesis, Gallegos ha levantado toda una obra compuesta de muchas novelas de altos méritos, en un género de nuestras letras donde el aliento corto ha sido hasta hoy lo más corriente.

Yo no creo —y seguramente en esto ando en desacuerdo con la mayoría o todos los críticos— que **Doña Bárbara** sea la mejor obra de Gallegos. Lo he dicho ya y debo repetirlo porque no faltará buscabulla que lo recuerde. En un pequeño trabajo sobre el personaje en la novela hispanoamericana que presenté al Congreso de Literatura de Albuquerque y salió publicado en la memoria del mismo, exponía mis reservas acerca de la estructura de **Doña Bárbara** como personaje novelesco y mi abierta discrepancia con el planteo de **civilización y barbarie** hecho en relación con la problemática político-social hispanoamericana. No quiero insistir en esto y menos frente al espectáculo que ya ha comenzado a ofrecernos el civilizado mundo atómico. La cuestión, en último análisis, está envuelta en la crisis universal de los valores humanos que se ha amasado durante siglos y por cierto que nuestra barbarie silvestre es inferior a la barbarie técnica. Mas todas las diferencias de criterio que pudiese tener sobre algunas características de **Doña Bárbara**, no impiden que reconozca los muchos méritos que ostenta, pues es obra rica, y a ellos me referiré luego.

La mejor obra de Gallegos es, a mi juicio, **Cantaclaro**. Tiene las cualidades descolantes de **Doña Bárbara** y además los personajes mejor logrados por el autor.

Mirada con imparcialidad, sin esas superestimaciones que son tan frecuentes, la novela hispanoamericana no va más allá de abordar temas y ambientes. Es una especie de anexo de la geografía, la historia, la historia natural, la sociología, el scoutismo, etc. Tampoco puede decirse que es una novela de masas, tal como la hicieron los europeos en cierto tiempo, porque están más bien supuestas y si aparecen, no son movidas con eficacia. Pensando en una escala universal, encontramos que así era la novela en sus orígenes. Quiero decir que la nuestra se halla, mayormente, en estado embrionario.

Gallegos establece una clara diferencia. Sin renunciar al empleo de elementos formales de ambiente, que es legítimo que todo escri-

GALLEGOS Y SU OBRA⁽¹⁾

tor americano utilice para componer el escenario de sus héroes y porque son en sí mismos de gran interés, entra resueltamente a poner en primer plano de peripecia humana. **Cantaclaro** es **Cantaclaro** mismo. En toda la novela hispanoamericana no hay personaje más bien motivado, ni mejor conducido, ni con tanta lógica en el desarrollo interno. Siente y actúa, con sus cualidades y defectos, como un verdadero ser humano y Gallegos, siguiendo la vieja norma aristotélica, lo revela a través de acción. En la misma novela, los personajes secundarios son frecuentemente otros tantos grandes aciertos. Recordemos, por ejemplo, al doctor Payara, real tipo calderoniano brotado en la llanura y que puede estar en cualquier lugar de nuestra América, llano aparte. Los críticos, —que yo recuerdo— no lo han descubierto aún, así como han pasado por alto a decenas de personajes de toda la novelística galleguina, vivo y heterogéneo conjunto con el cual ha caracterizado a un pueblo como nunca antes entre nosotros. Sólo don Ricardo Palma puede superar a Gallegos en la gama de tipos, pero el gran narrador peruano no era novelista y su método es distinto. La única novela que escribió, comió por el fuego en el incendio de Miraflores, se basaba también en la historia.

La tarea máxima de un novelista es la de crear personajes. Las grandes novelas son, en sustancia, una revelación de héroes. Llámense Don Quijote, Karamazov, Raskolnikov, Bovary, Goriot, Juan Cristóbal, Hans Castorp, Babitt, etc. No lo hemos entendido así y por eso nuestra novela es feble. Gallegos es uno de los pocos escritores hispanoamericanos que logra crear personajes de relieve. En sus obras, ellos encarnan los problemas y no los llevan a cuestras, como frecuentemente ocurre, sin tener otro papel que el de meras entelequias para hacer posible la narración.

La capacidad de Gallegos para crear ambientes es, también, extraordinaria. A todo personaje y a toda situación, les adjudica el adecuado habitat novelesco. Sobresale en esta difícil faena por su fuerza descriptiva, sobre todo cuando se enfrenta con la naturaleza. Presentar la naturaleza ha sido, por cierto, al plato fuerte de la novelística hispanoamericana. Sin embargo, en Gallegos no hay el frecuente desborde. Los cuadros que nos brinda tienen viveza y colorido dentro de una

(Pasa a la pág. 91)

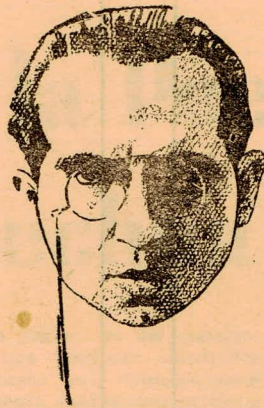
Alma permanentemente conmovida, espíritu de cierta hipersensibilidad por lo bueno, lo bello y lo humilde, la vida de Valdelomar niño transcurre en su tierra natal de Ica, el soleado y fecundo valle. La pubertad de Valdelomar, edad en que que se van a definir la personalidad y el carácter, transcurre en Pisco, el puerto triste a ratos y alegre cuando en su buida había anclan algunos barcos. Allí se iba estructurando, a través de los estadios vitales de la infancia y la adolescencia, el alma del artista. "Escrita a los dieciséis años", dice, lo cual significa que Valdelomar se expresaba ya artísticamente, y en forma literaria, en plena adolescencia.

No cabe duda que el estadio biopsíquico precedente a la adolescencia, es decir, la época de la pubescencia (de los 11 a los 14 años) iba haciendo, conforme a ciertos determinismos biológicos, la labor de tamizamiento y acumulación de emociones, valiosas, eso que la axiología llama "estados vivenciales". Toda la pubertad significa la estructuración del tesoro vivencial. El sujeto es, en este vago trance de la vida (en que no se sabe si el individuo es niño o es ya hombre), un buzón donde el diario transcurrir va echando sus mensajes para un mañana que deberá llegar inexorablemente. Y ese tesoro se hace tanto más valioso cuanto más rico en afectividad es el receptáculo. La imaginación, la memoria, la generosidad, el altruismo, cualidades ajenas a la personalidad y el carácter del futuro, funcionan en esta época con maravillosa precisión y espontaneidad. La vida encontrando, así, su puerto de entrada en el mundo interior del individuo. Ese lento adunamiento de vivencias irá dando, a la postre, en feliz simbiosis con las percepciones y emociones actuales (que se están viviendo en el instante de la creación) eso que llamamos arte: el lenguaje perdurable de la vida, respuesta al enigma cósmico y lenitivo que calma la angustia vital del hombre.

El arte es la vida y ésta la explicación de la belleza. Lo cual quería decir que el refugio de

digna y poesía, humilde existencia convertida en valor moral, en vívido ejemplo de conducta.

El medio familiar que rodeaba la vida de Valdelomar era, ya lo hemos insinuado, humilde, sencillo; sencillo en sus medios de realización cotidiana, y sereno en sus manifestaciones. He ahí la clave de la psicología de Valdelomar. En medio familiar (el sociólogo dirá "el medio ambiente" y el etnólogo "las costumbres") en que transcurre la vida del niño es un elemento que va estructurar, decisivamente, su futuro de hombre. Si el hogar es alegre, bullicioso y populachero, el niño, ese hombre de mañana, será como ese medio familiar; y lo será mayormente si el medio social (la calle, la ciudad, el campo, los parientes y las amistades de la infancia)



VALDELOMAR

es también plácido, honesto y jocundo, "alegre y confiado". E inversamente; si toda la estructura ambiental—hogar y paisaje—son sencillos, humildes y serenos, el sujeto que en él se va

esa condición pudo permitir una práctica pedagógica hogareña que hiciera del hijo un artista cabal, porque ese fue el sino de Valdelomar: ser, ante todo, un artista de la palabra.

La tristeza y la inclinación a extraer valores de la humildad y la sencillez, que tanto caracterizan a Valdelomar, ni siquiera tenía los meros contornos de una lesión psíquica. Nada raro es que se presenten casos de seres tristes, callados, taciturnos, por efecto de traumas psíquicos, sufrido en la infancia, de vivencias dolorosas, o de resentimientos con la vida, que algún acontecimiento casi olvidado hubiérase producido en la pubertad. Freud nos habla de que "ciertas manifestaciones de la conducta humana individual, frente a la vida, suele ser repercusión de hechos dolorosos acaecidos allá en los tiempos de la infancia, cuando han habido represiones y frustración de anhelos, incoercibles por su propia naturaleza. Nada de eso hubo en el sereno transcurrir de la vida hogareña de la familia Valdelomar. Al contrario, se advierte que la familia vivía un ambiente apacible, tranquilo, sencillo, de esa ya perdida sencillez de la vida provinciana del Perú de tiempos idos para no ir más lejos. Frente a estas circunstancias tendrías que arribar a la conclusión de que Valdelomar era de natural un carácter esencialmente meditativo, propenso a la comprensión del lado triste, sencillo y humilde de las cosas del mundo y del sentido hondo de la vida. Pero no por ser triste era sumiso, condicional y falto de personalidad vigorosa. Valdelomar era "rebelde y altivo, orgulloso y triste, según Rosa María Macedo; es decir una psicología compleja.

A menudo habla Valdelomar del mar, de esa enorme masa acuosa, cuyo lenguaje es sin duda una de las cosas más inexplicables para la mentalidad humana. Eso ha sido siempre el mar: una incógnita, un misterio y, por lo mismo, un hecho del Cosmos cada vez más intrigante, como toda incógnita. "Dejábame el mar la nota de su melancolía", dice es uno de sus más bellos poemas íntimos; íntimos, sí, porque el arte de Val-

VALDELOMAR, EL ARTISTA ESENCIAL

la vida, así cuando se está en la plenitud de su goce, como cuando se está en el culmen de su dramatismo, es arte, es belleza. Ahora bien, El elemento esencial del arte puede estar en la vida misma, o bien fuera de ella, esto es en el individuo y en el mundo. Arte es la parte significativa de las cosas físicas y las realidades subjetivas que el hombre va viviendo minuto a minuto, día tras día. Y es artista aquel que tiene la capacidad de descubrir esas tendencias de suyo valiosas, a fin de darlas en realidades conmovedoras, bien para el común de las gentes, bien para el disfrute de sólo reducidas minorías. Sin embargo de tener el arte sus primarias raíces en el hombre, en las cosas y en la vida de esos hombres y esas cosas, no siempre será arte accesible a la mentalidad o la espiritualidad de todos. Pero por otro lado, ¿quién debe discernir sobre la calidad o validez de la obra artística? Es decir, ¿quién debe decir si esto es arte o no? Sin duda alguna, el arte tiene —no obstante su esencial perennidad y universalidad— sus edades, sus mutaciones, sus manifestaciones características, su fisonomía (de juvenil lozanía o de formas caducas) que la hacen fácilmente ubicables en su época, en el esquema histórico correspondientes. De ahí arte nuevo y arte caduco. Pero todo arte perdura —debe perdurar— a través de todas las peripecias de la vida humana y malgrado las hasta iconoclasta actitudes del mundo. Y el arte de verdad es aquel que lleva en sus invisibles vertebraciones las fuerzas de lo creado y lo increado, la vida de lo físico y la intuición generadora de lo metafísico. Es la inspiración, el hallazgo —al decir de Valdelomar— del "ritmo preexistente que duerme en el misterio del cosmos, como duerme el diamante en el corazón lleno de sombras de la tierra" (1).

Valdelomar conocía y comprendía muy bien su papel de artista. Puesto que su mundo interior había nacido con evidente aptitud para la captación artística, tenía que producirse, con espontaneidad y fluidez, en arte. El paisaje físico y las emanaciones que de éste surgen, trocados en belleza, convertíanse en exaltación lírica unas veces y en cantos de tono menor otras. Sabía dar con el punto nodal de lo estético y valioso. Los aspectos múltiples que la vida lleva en sí, al pasar por su alma de creador, convertíanse en arte, esto es, es estímulo para el goce estético de los demás. Lo bueno, lo humilde y lo expresivo, son precisamente los elementos que a Valdelomar le sirven de temas artísticos. De la, al parecer, insignificante existencia de un animal cualquiera —como es la de un gallo— extrae valores artísticos y nace una de sus más bellas obras. "El caballero Carmelo", vida hecha para-

formando, confrontará también esas circunstancias caracterológicas y vitales.

El hogar en que se desarrolla Valdelomar lo dirijían un "padre callado" y una "madre triste". Y el niño, temperamentamente soñador, sensible y evocativo, tenía que buscar su mundo en el paisaje circundante. El mar, el rumor del oleaje incesante, el discurrir de la vida de los pescadores, los hijos de los pescadores, humildes como él, poblábale de ensoñación el espíritu y de dones artísticos el corazón: "Inmóvil y pensativo ante la pampa y la playa, el pueblo de San Andrés de los Pescadores, tiende sus casas abigarradas, donde la pretensión de los estilos modernos alternan con esos viejos ranchos de caña y algarrobo, que cobijan los sueños de un cansan-

Por EMILIO VASQUEZ

cio antiguo", dice María Rosa Macedo en una magnífica página evocativa del medio que formó la aptitud artística de Valdelomar (2).

Sencillo era sin duda el hogar de nuestro artista. Y no podía ser de otra manera la casa que habían de formar dos seres coincidentes, tanto en el contenido psíquico como en el aporte económico, al contraer matrimonio. Don Anfiloquio, nada locuaz, nada enfático, antes por el contrario, "callado", austero y de pocas palabras; un hombre honesto. Doña Carolina, la madre, era una de esas madres para quien el hogar es una escuela de bien, de virtud y de belleza; una de esas madres que toman consejos del tiempo y alientos de la esperanza; una de esas madres dulces y santas, cuyo cotidiano deber es hacer el bien a propios y extraños. Y la familia toda: Roberto, Antiloquio, Héctor, María Rosa y Jesús, tejiendo la sencillez de la vida hogareña, prendidos de la parva lección mañanera y el yantar sabio de los días que mueren en el mar.

La familia Valdelomar fué sin duda de una ejemplar serenidad. Estamos al rededor del año 1890, cuando Abraham tiene ya casi definida su psicología y cuando se encamina hacia la meditación, hacia el tomar la vida en serio y entrar en el ejercicio artístico de la propia existencia. Los niños tristes son hombres prematuros, y son así porque aprenden bien pronto a discernir. El imperio de la serenidad hogareña tiene que desembocar felizmente en el producirse cada uno conforme a su textura y sino morales, —es decir, conforme a su conducta esencial en la vida— en esas circunstancias siempre prospectivas. Hay que pensar en el respeto que los padres tuvieron por las propensiones de Abraham. Sólo

delomar es el arte de la intimidad universal. Parece como si él mismo nos fuera contando —muy cerca, al oído— sus intimidades, sus tristezas, sus melancolías, sus experiencias de los hechos más sencillos de la vida diaria. "Y la alegría nadie me la supo enseñar", concluye. ¡La alegría...! Es decir, eso que representa el lado esencial de la niñez, el destino de todo ser en formación.

¿Qué es, en cuanto a su forma y fondo, la alegría? Desde luego, la alegría es el reverso de la tristeza, y ésta la negación del placer. Dos formas de la expresión vital, esencial es a la vida, tristeza y alegría caminan paralelamente a lo largo de nuestra existencia. Afloran a la periferie del ser en sí cuando todo concurre a estructurar esos estados de ánimo, dándoles una cierta tonalidad característica que, en las más de las veces, no se puede esconder, ni siquiera disimular. Como atributo del ser orgánico, la alegría y la tristeza parecen como si estuvieran esperando, como criaturas agazapadas, la oportunidad y el momento propicios para pronunciarse en signos que todos podemos advertir claramente. Los estímulos suelen ser tan cambiantes como varia y matizada de peripecias es la propia vida. Y las formas de expresión de la tristeza y la alegría, han de ser tanto más duraderas cuanto más fuerte ha sido el estímulo que las provocó. En todo caso, todo depende de la potencia creadora de dicho estímulo, de la objetividad que éste entraña o de la subjetividad vivencial que le dió calidad de existencia. Tanto la alegría como la tristeza, al persistir, hacen de los individuos, o caracteres sentimentales, o taciturnos, o júbilosos y enfáticos. Aún los animales de la escala zoológica inferior son susceptibles de tristeza y alegría, y sus modos de expresión son siempre inequívocos. Sin constituir casos morbosos, hay seres uniformemente sentimentales, cotidianamente jocundos. Mucho tienen que hacer el medio ambiente con ellos. Pues el mundo que les rodea, o se les presenta casi siempre en forma escéptica, o provisto de un ritmo alegre, que concuerda con el propio espíritu.

Pero, en fin de cuentas, ¿es acaso el medio ambiente el que crea o motiva la tristeza? ¿O es que viene como parte estructural, anímica, del hombre? La niñez es, obligadamente, la alegría y la senectud la tristeza. Eso en términos generales. Pero estas dos escalas tónicas de la vida humana tienen sus respectivas gamas, sus cre-

(Pasa a la pág. 91)

(1) "Nostalgia de Valdelomar". "La Crónica", Lima, mayo de 1953.

(2) "Belmonte, el Trágico". Tip. la penitenciaría. Lima, 1918.

Enrique W. Gibson Ltda.

Exportadores e Importadores

AREQUIPA

LIMA

CUZCO

JULIACA

TACNA

ABANCAY

MOLLENDO

Nicolini Hermanos S. A.

AV. REPUBLICA ARGENTINA 261

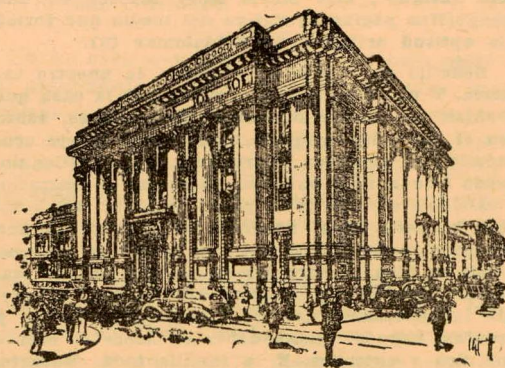
LIMA

FIDEOS "NICOLINI"

HARINA "SOL"

ES TAMBIEN UNA CREDENCIAL QUE LE PRESTIGIA
UN CHEQUE NO ES SOLO UNA ORDEN DE PAGO,

PAGUE CON CHEQUES DEL



BANCO DE CREDITO DEL PERU

FUNDADO EN 1889

CAPITAL Y RESERVAS

\$ 143'529,883.49

"Taki Parwa", el libro de poemas de Kilku Waraka (Andrés Alencastre) que acaba de publicarse en el Cuzco, en edición quechua monolingüe, puede ser considerado como la contribución más importante a la literatura quechua desde el siglo XVIII. No creemos, igualmente, que en la bibliografía quechua pueda encontrarse un libro de poesía suelta de la cuantía y valor que éste.

El título cautiva al lector de sensibilidad indígena. "Parwa" es el nombre propio de la flor del maíz, de ese penacho gris blanco, jaspeado, en que remata la planta. La adoración que sienten los indios, y otros hombres de la sierra, por esta flor sin brillo, de blanda luz, se sustenta no sólo en la particular belleza de las parwas que danzan tan leve y musicalmente en la cima de los maizales —una música armonizada por la naturaleza con el ruido de las hojas—; la adora-

y tu lengua, ardiente fuego, lame, lame, presintiendo sangre.

Hermoso hijo de los dioses
totem de los incas
¿caminas, acaso, hambriento?
¿buscas carne, carne viva?

Ven, yo te serviré
desgarrándome el corazón, te lo arrojare.
Sobre mi pecho descansa, échate,
todos mis dolores aplasta.

Con tus zarpas que a las rocas hienden
aunada mis tendones,
hazme dormir, cesar la vida,
para ya no penar más los dolores. (*)

Son cuartetos octosílabos, nitida y sin duda
no premeditadamente medidos; como si fueran

quechua se advierte, o puede advertirse, mucho más después de la lectura de "Taki Parwa", la ausencia de un espíritu sustancialmente autóctono. La estructura, la concepción literaria del "Ollantay" y del "Uska Pankar" es occidental. El "Ollantay" tiene largas páginas de literatura renacentista que se alternan con muestras de poesía INCAICA casi estereotipadamente supervivientes. El "Uska Pankar" está inspirado por principios e ideales católicos que rigen la estructura de la obra y los propios elementos literarios, el instrumento de la expresión. Estos contrastes han sido advertidos aún por los críticos ajenos a la tradición cultural quechua; nosotros lo encontramos de manera resaltante. No perdemos la esperanza de dedicarnos, alguna vez, a la disección de estas obras. En un artículo publicado en "Letras Peruanas", (1) iniciamos el trabajo con algunos pasajes del "Ollantay". La literatura de modelo occidental, aun la mestiza, escrita en quechua es recorrida, porque presenta atributos muy característicos aunque difíciles de analizar objetivamente.

* * *

"Taki Parwa" y la Poesía

Quechua de la República

ción a la flor es parte de la que se tiene por el fruto antiguo, por el cereal milenar que ha alimentado al hombre americano desde sus orígenes "Taki" sabemos lo que significa: canto y danza. "Taki Parwa" es una frase casi intraducible. Puede explicarse como he intentado hacerlo, pero no es posible una traducción fiel y exacta. No significa canto al maíz, sino canto como la flor del maíz; pero flor del maíz es la más pobre traducción que puede hacerse de "parwa". Parwa es el único nombre propio de flor en quechua y está cargado de sentido musical y religioso. La lengua muy evolucionada, con siglos de servicios prestados a la razón, desmayada, se descarna de muchos de los más trascendentes valores humanos, en gracia a la luz" a las necesidades del pensamiento.

El título del libro nos acerca a un hombre quechua primitivo y creador; la fotografía del mismo autor —que aparece en la tercera página— nos muestra los caracteres adquiridos por el mestizo: la teatralidad, el egotismo. Kilku Waraka es una mezcla muy representativa. El mestizo fluente, dinámico, de confuso pero incontenible poder de ascensión y cuya dicotomía se advierte aún en la mímica y en el traje.

"Taki Parwa" contiene poemas como "Puma" en el que puede encontrarse y por tanto estudiarse la influencia que la cultura escolar ejerce en la inspiración de un poeta de origen quechua campesino. El lenguaje y la concepción alcanzan en este poema grados de amplitud, de sutileza, de elaboración que están fuera del límite del lenguaje de los indios, de los grados de la concepción poética que puede alcanzarse por medio de este lenguaje. Insertamos la traducción que hemos intentado hacer de este poema:

QUECHUA

Phuyu wawan oqi mici
phiña uywa rumi maki,
uruqullanta purishanki
rit'illanta k'umu k'umu.

Phiña phiña chawarispán
pquyutaraq phicarinki
cupaykita maywirispán
urqukunata mayt'unki.

C'awarkishka sunkhaykiwan
Intitaraq llakllacinki
galluykitaq sansaq puka
yawartaña llaqwashan.

Apkunaq sumaq uywan
Inkakunaq yupacanan
¿yarqasqacu purishanki?
¿aycatacu mashkashanki?

Hamuy ñuqa qarasaqayki
kay sunqyta qasurispa,
qhasquypatapi thallaykuy
llakiykunata ñit'iykuy.

Qaqa hasp'iq sillykiyan
hank'uykunata watariy
hinaspataq puñiciway
ama llaki mucunaypaq.

TRADUCCION

Hijo de la niebla, tigre oscuro,
criatura fiera, mano de piedra;
vas caminando por los montes, sólo por los montes
por los nevados, reptando.

Con la fiera luz de tus ojos
disuelves las nubes,
agitando tu rabo (adivino)
las montañas envuelves.

Tus bigotes, espinos erizados,
el cuerpo del sol hieren;

obra de un juglar, de un mestizo que compone cantando. Los términos empleados son de uso común, excepto uno, "yupaychayan", relegado a la terminología confesional católica. La construcción de los términos, de los conceptos, rebasa los límites de la concepción primaria de la poesía folklórica, de la letra de los huaynos; pertenece a la categoría de una composición poética, expresión de sentimientos absolutamente individuales, que no podrán ser tomados como suyos por los otros miembros de la comunidad. La propia descripción del puma es de intención literaria evidente: "Hijo de la niebla —tigre oscuro— criatura feroz, mano de piedra". El dolor que el poema interpreta es grave,

Por José María Arguedas

casi triunfal: "Qaqa haspiq sillykiyan hankuyta watariy", le pide al puma. "Con tus garras que hienden a las rocas —aunada (arrancándolos) mis tendones". No implica un suicidio sino una ofrenda épica. Sin embargo, el puma no es ya un totem; no es más un ser mágico adorado y temido; no existe entre el hombre actual de la sierra y esta bestia el vínculo de orden religioso que lo une al maíz; el puma es sólo una fiera a la que conviene matar en defensa propia. En el poema que comentamos la ofrenda de la vida, del sangrante corazón, a la fiera, hijo de los dioses, es una ficción, un recurso literario. Se trata pues de una composición en que los materiales primarios son sólidamente quechuas: el ritmo, las palabras, el metro; el oído percibe este poema como una música nativa, de tono bravo, más desafiante que plañidera; pero la concepción general de la composición se eleva a los círculos de la creación alimentada por la cultura escolar y literaria de modelo europeo.

* * *

"Taki Parwa", es comparable con el "Ollantay", en lo que se refiere al dominio del autor sobre el idioma. Creíamos que tal dominio era ya inalcanzable para el hombre actual de habla quechua.

En los últimos dos siglos, especialmente durante el período republicano, el ejercicio literario del quechua se había reducido a lo folklórico y a la irrenunciable afición de algunos mestizos; mestizos de ciudad sin contacto con las fuentes vivas más conservadoras del idioma inca: los pueblos campesinos alejados de los centros urbanos de mayor ascendencia castiza. En estos centros urbanos el quechua sigue siendo patrimonio común de todas las clases sociales y castas, pero, por lo mismo, los núcleos castellanos son muy activos, casi predominantes, como elemento modelador de la mentalidad, como fuerza mestizante. En los dos últimos siglos, la literatura quechua parecía haber sufrido un desgarramiento de sus fuentes esenciales: Se había roto el contacto de los autores quechuas con la literatura occidental, contacto conservado en alto grado por los autores coloniales y no había logrado nutrirse de las fuentes primarias de la lengua matriz. La última literatura quechua era, pues, de un nivel muy discreto en todo orden de cosas.

* * *

"Taki Parwa" contiene un mundo poético absolutamente original. En la literatura colonial

Alencastre es de Langui-Layo. Langui está en la orilla sur del lago; Layo en el extremo norte, también a la orilla del lago. El lago se llama de Langui-Layo. El pinkullu y el charango son los instrumentos musicales más difundidos en estos pueblos. Una vegetación abundante y florida, circunda el lago, en las faldas bajas de las montañas a cuatro mil metros de altura. El día y la noche, el viento, la faz del agua, los patos, los rarísimos árboles; los indios e indias trajeados con vestidos de modelos occidentales que ellos han transfigurado; las sementeras tan brillantes y felices a pesar de la gran altura y de los nevados; todos los elementos hacen de esta región un mundo original en donde el espíritu de la antigüedad parece que permaneciera, en la superficie cautivante de las cosas y en su entraña. Quisiera referirme a una costumbre particular de Langui, Layo y de los pueblos vecinos. En cierta fecha del año los hombres de Langui, Layo, Checca y Jampatura luchan en la cima de la montaña llamada Ch'iareqe. Danzan y luchan encarnizadamente cantando los siguientes versos:

QUECHUA

Yawar mayupi kaspapas
wauqey fulano
amapunin manchankichu
wauqey fulano.
Ayrampu unullan ninki
wauqey fulano

Rumi chijchipi kaspapas
wauqey fulano
amapunin manchankichu
wauqey fulano.
Confites hankallan ninki
wauqey fulano.

TRADUCCION:

Aun cuando te veas en un río de sangre
hermano fulano
No has de temer no has de temer
hermano fulano.
Dirás que es agua de ayrampu
hermano fulano.

Cuando lluevan piedras del cielo
hermano fulano
no has de temer no has de temer
hermano fulano.
Dirás que cae maíz dulce tostado
hermano fulano.

Las mujeres también cantan. Puedo decir que no he escuchado música más extraña a la occidental que ésta.

* * *

En la estrofa XI de "Illimani", Kilku Waraka emplea términos que están fuera del alcance del hombre de las ciudades, aún de los círculos

(*) Es necesario advertir que Kilku Waraka emplea la c para el fonema fielmente representado por la ch castellana; y que las traducciones que aparecen en este artículo no son estrictamente literales sino poéticas. La relativa libertad de las traducciones pueden ser consideradas por ésta, en que aparece el texto quechua.

(1) "Letras Peruanas", N 8, Oct., 1952. "Lo autóctono y lo occidental en los dramas coloniales quechuas".

mestizos o "señoriales" de las aldeas. Pero estos términos sirven de medios de expresión a un poeta en quien se agita una intencionalidad tan compleja que quisiera comprometer los ideales estéticos y sociales de indios, mestizos y occidentales. Un grado tal de concepción plenamente realizado no habría sido posible sin la base de la cultura superior adquirida en los últimos años por Kilku Waraka. Analicemos la estrofa requerida, que no habríamos podido traducir sin el auxilio del Dr. Gustavo Alencastre, antropólogo, sobrino del poeta, y si no mantuviéramos vínculos muy estrechos con la cultura folk quechua:

Tukuy kausaq uywakunaq
inqankuna khuyankuna
khurukunan wahinkunan
ukhuykipi puñshanku.

"INQA" (incca, conforme a la escritura tradicional) y no "INKA" es como se pronuncia esta palabra por los indios de Canas; e "INQA" no significa únicamente Emperador; "INQA" denomina el modelo originante de cada ser, según la mitología quechua. Este concepto se conoce más comúnmente con el término "inkachu". "Tukuy kausaq uywakunaq INQANKUNA", debe traducirse, pues, por "el modelo o arquetipo originante de todo ser". La palabra "KHUYA" significa amor; "KHUYAQ" es el amante, el que compadece o ama (compadecer a otro como si se tratara de sí mismo). Pero en el verso que analizamos, esta palabra tiene una estructura morfológica aparentemente impropia. Sin embargo, a poco de considerarla en el contexto, la fácil explicación del error tipográfico queda descartada. "Tukuy kausaq uywakunaq INQANKUNA" es una frase de sentido claro, para quien conoce el significado local (Canas) de la palabra "Inqa"; pero, la construcción de "Khuyankuna" a continuación, como yuxtaposición de "inqankuna" resulta sorprendente. Los sufijos "n" y "kuna", posesivo y pluralizador, aparecen como impropios. La traducción literal, y aún literaria superficial, debería ser la siguiente "De todos los seres el modelo originante, SUS AMORES (khuya-n-kuna). Pero una consideración más detenida, dirigida a la intención poética, del contexto, nos descubre el original sentido que Kilku Waraka ha querido dar a este vocablo. Kilku Waraka emplea el término "khuya" en el cuarteto que analizamos, en una derivación original que no compromete el significado de la raíz sino que la amplía, con esa múltiple fuerza creadora de nuevas direcciones que los poetas son capaces de infundir a los vocablos: "khuyankuna" en este caso, según todas las probabilidades, está empleado para expresar el concepto de "amor germinante", AMOR como repetición, doble del propio ser ("khuya-n-kuna-n"), los sufijos conceden a la raíz una dinámica tal que hacen rotar su significado hacia otro nuevo y próximo que conserva la esencia del primitivo.

El tercer verso es igualmente difícil (khurukunan wahinkunan), aunque el caso es semejante al del anterior. "Khuru" ("uru" en el dialecto chanka) nombra al gusano, al que reptar con el vientre en la tierra; "wahi" (huaji) en el quechua de los indios canas significa, según nuestro cotraductor informante, veta, origen, madre; "wahi-n", con el posesivo de tercera persona ("n"), significa hermano (de él), por haber sido hecho de la misma materia, por tener el mismo origen, por ser desprendimiento de la misma cosa primaria. "Khuru", en el verso que analizamos no está, evidentemente, empleado en su recto sentido sino como nombre del ser viviente más elemental; materia animada la más próxima a la entraña de la tierra, de la que brota la vida en todos sus grados de complejidad. El "inqa", como el "wahi", el "khuya" "están durmiendo en tus profundidades" (del Illimani) "ukhuykipi puñshanku". Durmiendo como gérmenes. Por eso van los indios, los creyentes, "cada menguante, cada plenilunio" a rendirle homenaje (al Illimani), dios que guarda "los arquetipos germinantes de todos los seres vivientes".

Hemos traducido los primeros 69 versos de "Illimani". El poema tiene 106 versos, en veinte cuartetos, dos quintetos y dos octavas. El metro es tan múltiple como las estrofas. Será necesario que transcribamos los versos que hemos traducido, para continuar con nuestro comentario:

Illimani, gran dios,
fortaleza de nieve, de huesos de piedra.
Con mi aliento empujo las nubes que te cubren
y yo, yo te saludo, cada amanecer.

De la inmensa llanura te contemplo
y mis ojos se queman en el fuego de tus nieves,
fatigado miro tu alta, tu alta cima,

Señor de los ayllus, Amauta de blanquísimo manto.
El Sol, al aparecer por el oriente,
adora primero tu cumbre helada

y cuando muere en el occidente
con sus pestañas en que el oro tiembla te cubre
(de sangrienta luz.

La luna silente con su rostro suave de fiesta
noche a noche te mira enamorada ¡oh gran dios!
Las estrellas con sus pestañas de plata
abren y cierran los ojos, bellamente, por tí.

Los torrentes que bajan lanzándose por abismos
los grandes ríos que calladamente avanzan
son nada más que tus lágrimas, tu llanto;
retorciéndose como serpientes plateadas,
pronuncian tu nombre con su incierto vocerío.

Illimani, poderoso dios,
el que blande el rayo de oro
y con su trueno esparce las tormentas de nieve;
tú fuiste, con el Illaapu,
quien puso la luz en los hombres antiguos
quien alimentó su fuerza.
Por eso hicieron de la piedra barro
y modelando las rocas con sus manos levantaron
(las fortalezas.

Illimani, poderoso dios,
señor de todos los dioses-montañas,
que tu nieve brille
en nuestras cabezas pensantes
que tu nieve descienda
de nuestro corazón a lo profundo
para que podamos ser hombres unidos
de vidas hermosas que no ofendan.

Tu eres, gran señor,
quien dispone el invierno y el verano,
mirándote a tí, el hombre desfalleciente
recobra la vida y trabaja.

Las negras nubes henchidas que respiras
vienten la lluvia fecundante;
el viento, el frío, la nevada, el rocío,
nacen de tu aliento.

Las tres cimas, las agujas en que tu nieve acaba,
son el lugar de reposo de los cóndores,
y de tu corazón de rocas impenetrables
nacen los pumas.

De todo ser viviente
el principio, el germinal arquetipo,
la semilla elemental, el amor creante, amado,
en tu honda entrañan duermen, viviente sueño.

Por eso los hombres de todos los ayllus
cada menguante, cada plenilunio,
vienen a ofrendarte la coca sagrada,
el regocijo, la imploración de sus corazones.

Illimani, poderoso dios,
fortaleza de nieve, de huesos de piedra,
en tu cumbre ha de erguirse
el hombre elegido, el excelso, que renovará al
(mundo.

El canto de su clarín marino
despertará a los pueblos,
y un río de sangre caminará
se extenderá por la faz de la tierra.

En "Illimani" como en los otros poemas no encontramos la influencia determinante de ningún autor americano o europeo. Kilku no era un lector de poesía cuando lo conocí; un lector como cualquiera de quienes estamos dedicado a la literatura o somos amantes de ella. Desconocía a Shakespeare, a Sófocles, a Moliere, a Calderón, a San Juan de la Cruz; y aún a Espronceda y Becquer. No había leído el "Canto a Teresa" ni las "Leyendas". Habían llegado hasta él poesías sueltas de los autores americanos y españoles más difundidos; en tal forma que no era posible que ninguno de ellos hubiera podido modelar de manera especial los cauces de su expresión ni menos su espíritu. Era un compositor de huaynos, cuando lo conocí; y había escrito ya "Puma" y "El hundimiento de Sicuani". Era, además, un actor teatral insuperable; podía improvisar interminablemente historias y casos humorísticos o simplemente jocosos, delante de un público de mestizos; y hacer reír a su público como sólo vi reír en Combapata (Canchis) a una multitud de indios y mestizos con una comedia de otro autor quechua, el poeta y compositor ciego Gabriel Aragón. No he visto ningún público más apasionado y sustancialmente identificado con un autor y actor; apenas si algunos cómicos de los "Coliseos" de Lima alcanzan a crear un clima semejante. Kilku Waraka improvisaba, siempre en quechua; en estos casos en el quechua amestizado de las ciudades. El quechua posee infinitos recursos para lo humorístico y lo jocoso. Comprendí, entonces, que no había conocido otro caso de creador que poseyera en tal grado el idioma quechua. Y a esa fecha Kilku Waraka no había leído "El Ollantay" ni el "Uska Pucar". Suponemos, sin embargo, que, cuando escribió el "Illimani" ya conocía ambas obras.

Hasta 1942, Alencastre era un creador de tipo popular. Sus obras estaban sustentadas más por la tradición que por la cultura histórica o erudita. La cultura tradicional había formado su mentalidad, su personalidad de autor y sus medios de expresión. Por las circunstancias especiales en que transcurrió su niñez y adolescencia, Alencastre disfrutó de las fuentes de la tradición mestiza, en todos sus grados, y de la india pura. Existía una diferencia muy perceptible entre Kilku y sus hermanos. Kilku, el menor, era más indio, podíamos decir que indio, especialmente cuando actuaba como cantor o actor. Sus hermanos tenían los modales y el porte ejemplares de los caballeros de las provincias andinas. Kilku había vivido, probablemente, a la manera de los hijos menores de las familias señoriales de numerosa prole, en las aldeas serranas con población predominantemente india. En íntima y amorosa compañía con la servidumbre, siempre de indios, y con los ayllus rodeantes de la casa paterna.

Afirmamos que en 1942, cuando Alencastre había escrito ya "Puma", desconocía a los grandes poetas europeos. Este eximio tocador de pinkullu y charango, actor y creador, oriundo del fascinante lago de Langui-Layo, tampoco había tenido la oportunidad de escuchar a Bach, a Mozart, Falla o Stravinsky. La cultura occidental llegó hasta él, además de la muy mestiza de su hogar, por la instrucción escolar y los contactos no muy continuos con la ciudad del Cuzco. Los profesores de castellano enseñaban sólo gramática, entonces, y ofrecían, en los últimos años de la secundaria, algunas referencias sobre los grandes autores universales. No debió, por eso, recibir más información sobre letras que sobre ciencias. El conocimiento de las matemáticas y de las ciencias debió influir en él, más que la gramática. El conocimiento de las leyes que gobiernan a la naturaleza; la explicación racional del universo; el análisis de la estructura de los seres vivos. Estos conocimientos son perturbadores de la mentalidad del hombre de cultura folk; y crean, al cabo, un nuevo orden en el espíritu; y aunque en lo estético quede el ancla de lo antiguo, un ancla por fortuna irremovible, el hombre de cultura escolar va a formar otro grupo lejano del folk; mucho más si los conocimientos adquiridos funcionan como normas de la actividad económica y rigen el comportamiento social.

En las canciones que figuran en "Taki Parwa" puede reconocerse el fruto de esta formación original de Alencastre. Hay en estas canciones literatura, inspirada más en el cancionero popular mestizo y castellano que en la tradición de la literatura histórica (escrita). Transcribimos algunos ejemplos:

De "Yanallaypaq" (Para mi amada)

Ya desaparecieron las sombras de la noche
han caído las estrellas,
y con las sombras y las estrellas
se hundieron el llanto, la tristeza.

En los rayos del sol
brillan granos de oro menudo
en el rocío de las flores
lágrimas de plata arden.

Los jilgueros a una voz
cantando te saludan;
el picaflores esmeralda, las mariposas rojas,
en tu puerta juegan sus alas...

De "Qonqaykimanchu" (No podría olvidarte)

En las sombras de tus pestañas
hice que se detuviera mi vida
en tu boca roja, como flor de ñuichu,
bebí la sangre...

De "Qulqi Pakca" (Cascada de plata)

Agua de plata, salto de Chuqichaqa,
lloras en el día y en la noche.
¿De quién eres el llanto, la lágrima,
que cae sin cesar?

Ya te hundes o brillas
en la roca,
tu agua clara se esparce
blanca espuma levanta.

Yo como tú ¡Oh salto de agua pura!
arrastro la vida
me hundo o broto
tropezando con la roca del llanto.

Alencastre se decidió, ya maduro, a iniciar estudios universitarios, después de muchos años de haber concluido su instrucción común. La for-

mación universitaria le confirió una visión más penetrante y vasta de los recursos literarios del quechua. "La razón de haber sido escrito este poemario íntegramente en quechua —explica en una de las primeras páginas del libro— es para demostrar que el Runasimi de los Incas es suficientemente amplio como idioma para expresar los matices más sutiles del pensamiento y sentimiento humanos". En una página anterior declara, en quechua: "He escogido la flor del idioma, he reunido esas flores y con ellas he expresado todo los dolores y alegrías que nacen del corazón". No creemos que en cuanto se refiere a los sutiles pensamientos haya alcanzado su propósito. Lo ha intentado en los poemas épicos y lo ha cumplido a medias, en cambio el ideal expresado en quechua ha sido esplendorosamente realizado. Citemos algunas estrofas de su poesía.

"Ama sunqyta rik'aciyon" (No despiertes mi corazón)

Mujer enemiga que ahorcas mi vida,
para qué despiertas
mi corazón que los dolores han convertido en
(piedra,

corazón de huérfano, lamentable.

No tendrías poder suficiente
para hacer brotar manantiales de lágrimas de
(las rocas

ni viva, caliente sangre, de las piedras.

No tendrías poder para tanto.

Toda mi carne ha sido engañada
mis nervios y tendones desatados,
hasta la médula de mis huesos ha llegado la
(tristeza

mi corazón es el hielo que la aurora endurece.
Así estoy, vagabundeando yo,
devorado por la negrura de las noches

el amarillento color de la luna en mi rostro
y dos copiosas interminables corrientes, mis lá-

(grimas.

La cultura universitaria ha permitido a Alencastre manejar con destreza la ingente experiencia adquirida a través de una vida tan profundamente vinculada a todos los grados y niveles de mezcla, de evolución y de rezago que la cultura peruana tiene en los Andes del sur. Emplea las palabras con una riqueza de contenido tanto mayor cuanto más grande sea el contacto del lector con ese mundo.

Las palabras que Alencastre emplea vienen de todas las direcciones: de los hogares indios más conservadores, de las capas mestizas de las aldeas muy aisladas del altiplano, de los mestizos dinámicos de las ciudades, de los indios emigrados por el hambre del campo a estas ciudades; de los antiguos libros y diccionarios (es Profesor de Lingüística de la Universidad); del quechua purista que cultivan los hablantes cuzqueños. Todo este material, palpitante y diverso, es modelado por un artista cuya médula fué hecha de incorruptibles y permanentes materiales junto al lago de Langui-Layo. "Yupa munasqay llaqtalláy llaqta/ qunqaykimancu/ maypi kaspapas hampullasqmi/ llanthuykimanq", afirma en el poema V: "Amado, amado pueblo mío, no podré olvidarte/ donde quiera que esté he de volver/ he de volver, a tu sombra".

En los poemas de tema épico Alencastre se acerca más a la literatura castellana. Su formación escolar lo hace consciente del pasado histórico, heredero de ese pasado, y da fundamento a sus ideales estéticos y sociales:

Machupikchu, ciudad milenaria, morada de
(sabios,

hecha con la sangre de los hombres que podían
(mover el mundo.

De rodillas te saludo, prosternándome, diez veces
(inclinándome;

toco con mi corazón palpitante tus heladas pie-
(dras

las beso, adorante, con mi boca ardiendo.

Y las estrofas finales de "Illimani":

Illimani, gran espejo de plata,
para la eternidad con tu luz
el corazón del hombre alumbra
que vaya al bien, siempre, a la hermosa vida.

Nosotros contemplamos, todos,
cómo de la nieve formas el agua y la repartes
a las tierras de todas las regiones,
cómo apagas la sed del mundo.

Así la tierra debiera ser repartida

a cada hombre, a cada criatura,
para que el odio no exista,

el odio del rico y el odio del pobre.

Y advenido ese día, Illimani,

en tu alta cima una estrella giradora
dando vueltas, dando vueltas, brillará...

Sin embargo, es en las composiciones de tema histórico o admonitorio donde Alencastre cae frecuentemente en lo retórico. Estrofas de poesía sustancial y profunda se alternan con otras superficiales y opacas, de difícil traducción. Se trata de temas eruditos, los más lejanos del folklore y los más recientes en la experiencia poética del autor.

Fueron sacerdotes sabios, misioneros que aprendieron la lengua para adoctrinar, los mejores autores de la literatura quechua colonial. El conocimiento del quechua era entonces necesario, cumplía una función social urgente: el adoctrinamiento, la conversión de la gran población nativa al catolicismo, conversión imprescindible para la realización de la colonización misma, en

todos sus aspectos. Pero los sabios misioneros fueron cautivados y convertidos, a su vez por la belleza y vastedad de la lengua aprendida y de esa raíz nació la literatura colonial quechua.

* * *

En la actualidad la lengua quechua no cumple una función social tan inmediata y urgente, aunque muchos creemos que la educación requiere de ella, tanto como los misioneros la necesitaron para sus propios fines, durante el período de la colonización. Pero en la actualidad el quechua es lengua general en Ancash, en el sur y en el centro del País, lengua general, porque usan de ella indios, mestizos y "blancos". Lo difícil es que quien alcance las grandes cimas de la cultura occidental conserve al mismo tiempo el dominio profundo del quechua. Por lo general lo primero se adquiere a expensas de lo segundo. El misionero necesitaba profesionalmente de ambas cosas. Y se ha invertido ahora la dirección en cuanto se refiere a la clase de personas que sienten la necesidad de escribir en quechua. En el concurso americano de poesía quechua, organizado por la Asociación de Escritores de Cochabamba, concurso para el que fué elegido presidente del Jurado, encontramos dos grandes poetas de formación aparentemente paralela, Kilku Waraka, del Perú y "Mosoh Marka", probablemente de Bolivia. Elegimos a ambos para el primer premio.

"Taki Parwa", de Kilku Waraka; y "Khoya Runa" (2), de "Mosoh Marka", representan sin duda una nueva poesía quechua, una poesía que bien podíamos denominar de la República, entendiéndolo este término como el nombre del tiempo en que el Perú y Bolivia se liberan. La poesía castellana peruana comenzó ese período con Eguren y alcanzó su plenitud con Vallejo. La poesía quechua se desarrolla en un grado mucho menor; pero aún en ese nivel puede advertirse un proceso más complejo; pues, en su momento inicial la poesía quechua fué obra de autores de formación cultural clásica europea, más exactamente, española; luego, convertido nuevamente el quechua en lengua general de la sierra por haber tenido necesidad de aprenderlo las nuevas clases surgidas como consecuencia de la conquista, el quechua se hace lengua activa de uso universal, pero únicamente para las necesidades cotidianas de orden utilitario, para entenderse con la masa dominada y servil. Había cumplido la lengua su función de instrumento de difusión de la cultura que los colonizadores tan sabiamente le asignaron: la cristianización del pueblo conquistado había sido consumada, hasta donde era necesario para los intereses del dominio político y económico. Pero durante este

período de penetración católica, la lengua y la cultura del pueblo sometido fué enriquecida con multitud de elementos y gérmenes de ilimitado desarrollo.

Durante los siglos transcurridos desde la consumación plena de la colonización, hasta hoy, la literatura quechua es sometida a una experiencia contraria. Idioma utilizado para entenderse con los siervos cae sobre ella el estigma que marca a la población económica y socialmente supeditada. El destino del idioma parece estar ineludiblemente regido por el del pueblo que lo habla. Ningún representante de las altas clases necesita ya de él para la expresión de sus inquietudes artísticas; por el contrario, cuando más alta la clase social de las personas más distancia existe y debe existir entre su mentalidad y el quechua.

Pero el bajo pueblo y los señores de las aldeas andinas requerían imprescindiblemente del quechua, porque la vida social de las aldeas está regida más estrictamente por las necesidades del trabajo en el campo, trabajo que los señores dirigen y los indios cumplen. No existía ni siquiera paridad entre la necesidad de hablar el quechua y el castellano; el castellano tenía y tiene mucho menos oportunidades. Al margen de este vasto mundo de habla quechua se mantienen en las ciudades grupos cada vez más reducidos de estudiosos del quechua, de eruditos más interesados en el estudio de la literatura colonial que en la continuación de la obra de creación artística. Sin embargo, para el destino final del quechua, la existencia de estos grupos es importante.

De este modo, al cabo, quienes llegan a sentir imperativamente la necesidad de escribir en quechua, surgen de las clases infundidas hasta la médula por el mundo campesino quechua y no de los grupos de eruditos. Así la literatura actual quechua tiene un origen absolutamente distinto que el de la colonia, en lo que se refiere a la formación cultural de sus autores. La actual se levanta desde el fondo del inmenso mar de la literatura folklórica. Y el proceso de liberación que debe tomar es inverso al de la nacional castellana: para el quechua el esfuerzo está dirigido hacia la difícil superación de lo folklórico, a la asimilación de la experiencia literaria extranjera; la poesía en castellano necesitaba asimilar, tomar más interno contacto con el mundo terreno y humano nativos.

(2) En el número 12 de la revista limeña "Idea" he publicado un breve comentario y la traducción de uno de los poemas de "Khoya-Runa".

JUAN MEJIA BACA & P. L. VILLANUEVA, EDITORES

LUIS FELIPE ALARCO

Lecciones de Metafísica S/. 30.00

Lecciones de Filosofía de la Educación S/. 35.00

JOSE MARIA ARGUEDAS

Diamantes y Pedernales S/. 30.00

MODESTO BASADRE Y CHOCANO

Diez años de Historia Política del Perú (1834-44) S/. 50.00

GENERAL JOSE RUFINO ECHENIQUE

Memorias para la Historia del Perú (1808-78) S/. 70.00

FRANCISCO GARCIA CALDERON

En torno al Perú y América S/. 30.00

ARTURO D. HERNANDEZ

Selva Trágica S/. 35.00

ENRIQUE LOPEZ ALBUJAR

Matalaché S/. 25.00

RAUL PORRAS BARRENECHEA

Fuentes Históricas Peruanas S/. 80.00

CARLOS RAYGADA

Histórica Crítica del Himno Nacional S/. 80.00

EMILIO ROMERO

Ecuador S/. 25.00

ALEJANDRO ROMUALDO

Poesías, (1945-1954) S/. 30.00

ANTENOR SAMANIEGO

César Vallejo. Su poesía S/. 25.00

SANTIAGO TAVARA

Historia de los Partidos S/. 50.00

CESAR VALLEJO

El romanticismo en la poesía castellana S/. 30.00

FRANCISCO VEGAS SEMINARIO

Montoneras S/. 30.00

F. ZORA CARVAJAL

Tacna, Historia y Folklore S/. 50.00

AZANGARO 722 - LIMA

MByV

DANZA

Traspasa el aire todo
Hasta llegar a la más alta esfera,
Y oye allí otro modo
De no precedera
Música, que es la fuente y la primera.
Fray Luis de León

*Estoy en ti, aleve desde el aire que te alienta,
en la habitada curva de tu labio,
en la pluma del ave que llega hasta tu rostro.*

*Has desnudado en la llama tu original túnica de sombra
y tu sexo se confunde, azul, sobre la lluvia.*

*Estás súbita en el ala templada, desde el mar,
y caes como un hermoso invierno sobre el párpado.*

*Tu imagen, vecina a todo giro, está en la flecha
y en el pie herido por el tiempo.*

*Es imprecisa la ruína de tu llegada al viento,
a la oquedad de la flor, al pájaro en el alba.*

*sigues de llanto mineral, tus ojos en la música,
árida la noche virtual sobre tu paso.*

MAPA DE LALENTE

Tras ella el mundo a solas, recorrido.

*Doblada en tu inmensidad de insecto sobre el cieno,
sufrido choque al corazón, a su inmortal esquina,
estás naciendo en el minuto, cóncavo en tu seno.*

*Tu recóndita lumbre ha vuelto a dorar las quietas
estatuas señaladas, los parques caídos en la sombra,
la inútil voluntad del tiempo sobre el agua.*

*Forma inerte, has desprendido forma de la noche.
Pulida esfera trunca sobre el mundo,
sobre el cielo dañado por el polvo, por la infinita
vertical que te domina, hallas tu ser hacia la piedra,
hacia el cuerpo hermoso que se inclina.*

*Has cambiado en la terrestre arena, descubierta
tu imagen vaciada sobre el ojo, transparente en tu pereza,
tu dolor ubicado en la luz imprescindible.*

Sobre un mar de claridades tu alma ciega.

1946

DIA

*(Dolorosa es su quietud cuando la invade
esta riente largueza del estío,
este sonido sepultado entre sus voces.*

*Su espalda inclinada sobre el sol
está doliente de arena, de suaves vasos humildes,
huida hacia la luz.*

*La espera, la convida a la húmeda
sien, a la tarde con mar iluminado,
a terrazas proyectadas, azules, que la esperan.*

*Su sombra está en el límite, en la nada,
devuelta a sus pies, a la lentitud de la noche).*

*Está vacía en el alba como un dulce pájaro de lana,
sobre el agua inmune, sobre la oscura piedra todavía.*

ANTOLOGIA de

MASCARA

*Nada, desde tu sombría plenitud de vino,
es más alto y hermoso que un rostro bajo el agua.
Nada, ni la lluvia abierta a las palmas de las manos,
ni los ojos caídos sobre profundos barcos en la arena.
Busco en tu sombra el ser que se delata,
El habitado mundo roído por el sueño,
la hundida lámpara, la noche terso sobre el tiempo.
Y ahora estoy próximo a tu cuerpo presentido,
Detrás del ave liviana de tu danza.
Te encuentro en la luz, en la tiniebla,
hurgando tu sólido tesoro bajo el yeso,
tu viva cal dispuesta sobre el llanto.
Eres —eternamente— la fe presente del espacio,
tu pulso latiendo en la ubicada sangre de la noche,
porque éste es tu retorno a la luz inominada.*

INVIERNO EL QUE CONOCE

*Soñado en la leve puerta del sonido
tu inmenso corazón se consume entre los ángeles,
encendido del ascua de la sangre, del paso azul de los tableros,
de la alcoba cerrada a tantas voces
que surcan tu madera y tu naufragio desde el alba.*

*Tu antorcha descendida oscuramente sobre el lecho
cae en la tenue frente del dormido,
hasta las manos que buscan el insecto de alas doradas.*

*Porque el alba es la virtud de la lluvia
y su dulce ceniza está en el viento y en los ojos,
y en la humildad perenne de la luz.*

1947

POEMA

*¿Quién atiza esta brasa que me nombre
con oscuros apellidos venidos de la sombra?
¿Quién, sino yo, empuja estos pianos,
este poema, mi amor, estas vueltas
en torno de una paulatina pereza,
estos huesos superpuestos, estos cubos,
esta geometría que al final para en el hombre?
¿Quién, sino yo, está dando vueltas a la tierra?*

POEMA

*Espero abiertamente lo inconcluso,
detenido en las puertas, alargando*

*mi paso bajo lluvias parisienses,
o, de nuevo, en América, descubro
cinco años y los cuento.*

*Me desdigo
ante este espejo, ante su nombre en mayo,
ante nombres de antiguos empresarios
que trabajan su luz en las arterias
y diseñan mi rostro como entonces.
Su urdimbre es la presencia del verano
que no vuelve, el jardín vuelto al otoño,
las estaciones caminando, el paso
atrás, al primer día sin recuerdos,
cuando vivimos por modo antiquísimo
y primero los golpes de las puertas
caídas sobre el hombre en el invierno.*

1950

Raúl Deustua

RISORGIMENTO

*Esta es mi voz de incurable permanencia
devuelta a la forma del sol que me desvía
entre viejos y roídos telares de Florencia.
Vivo oculto al ay primero, a la rueda del tranvía
que es la O del Giotto
y una exacta columna de mi ausencia.*

*Sonreída la tarde y el ciprés que abunda,
y las aves rudimentariamente muertas
se han detenido al paso de un tren que las circunda
con estas palabras verticalmente ciertas.
¿Y el Perú? ¿Su limpia arena de metales
sus pulidos huesos, su riqueza de huesos
minerales?*

*Este es el mar que presentía, sin un guiño
y estoy de silencio hasta la huella más profunda
en la baraja de oro tenue, que era niño
sin saberlo entonces y me oculta
el sol tantos años porosamente decaídos,
venidos a menos como un diente
o un largo camino de álamos y ridos.*

A esto le llaman vivir enjutamente.

*He encontrado en las antiguas ostras de Viareggio
un amargo sabor a mar alimonado,
una espesa y dulce ruta en que me empeño
por descubrir un alto cielo de alas, calcinado.*

*He vivido a cuatro grandes pasos la Esedra
apenas presentido,
tocando ambos extremos de la noche,
con un pulso de enamorada piedra
que esconde alegremente su latido.*

Y estoy viviendo solo el silencio de la noche.

*Por mi nuevo camino de naranjos y olivares
va mi sombra roída por el tiempo,
sus cuatro costados, su puro movimiento,
mi sombra, de esas dunas a estos mares.*

*¿Y el Perú? ¿Su limpia arena de metales
que corro a duras puñadas contra el viento,
que entrego a escondidas olores vegetales,
a familiares noches que alimento?*

*Perú de blandas piedras y altas sierras,
de hombres que uno a uno suman cero
y abandonan la flecha con yerras
el tiempo, la sombra, el pordiosero.
Empero, digamos señores como dicen,
hirsuto el corazón de viejos trastos,
que todo está de pie en la nada y me maldicen
porque busco la luna helada de los pastos.*

*He subido dulcemente la vía del Tritone
con una encarnada luz del Pisanello,
porque ésta es mi antigua voz que superpone
un paisaje de sombra a todo un cielo.*

*De ese techo de plomo y de metales,
que desploma ceniza y muerta arena,
quedan apenas rubios naranjales
y oliváceos cipreses de mi pena.*

Florencia y Roma, 1953



UN CANTO PARA SIMEON

De T. S. ELIOT

*Señor, los jarintos romanos florecen en los cuencos y
El sol de invierno se arrastra en los montes nevados;
Se ha afirmado la estación obstinada.
Mi vida es ligera, al viento de la muerte aguarda
como una pluma en el reverso de mi mano.
El polvo en la luz solar y el recuerdo en los rincones
Esperar al viento que sopla helado hacia la tierra muerta.
Concédenos tu paz.
He caminado muchos años en esta ciudad,
He mantenido la fe, he ayunado,
He dado al pobre y he dado
Y tomado honores y comodidad.
Jamás fué nadie arrojado de mi puerta.
¿Quién recordará mi casa, dónde vivirán
Los hijos de mis hijos,
Cuando llegue el tiempo del pesar?
Seguirán el camino de las cabras,
Vivirán en la morada del zorro.
Huyendo de los rostros extranjeros y las
espadas extranjera.
Antes del tiempo del cordel y las fiestas
y la lamentación
Concédenos tu paz.
Antes de las estaciones de la montaña de la desolación,
Antes de la hora cierta de la tristeza maternal,
Ahora, en la estación del nacimiento de la muerte,
Dejad que el Niño, la Palabra que aún no habla,
La Palabra no dicha aún,
Concedan el consuelo de Israel
A quien tiene ochenta años sin mañana.
De acuerdo con tu palabra.
Te ensalzarán y sufrirán en cada generación
Con gloria y con escarnio,
La luz sobre la luz, subiendo la escalera
de los santos
Que no sean para mí el martirio, el éxtasis del pensamiento
y la oración,
No sea para mí la visión última.
Concédeme tu paz.
(Y una espada te atravesará el corazón
También el tuyo).
Estoy cansado con mi propia vida
Y con las vidas de los que me siguen,
Estoy muriendo en mi propia muerte
Y en las muertes de los que me siguen.
Deja que parta su esclavo
Habiendo visto tu salvación.*

(Traducción de Raúl Deustua)

LA POESIA DE BERTOLD BRECHT

En 1934, Bertold Brecht, bajo la presión de la dictadura cultural de Hans Johst, tuvo que emigrar de Alemania y refugiarse en Finlandia. El poeta tenía entonces treinta y seis años, Reinhardt le había montado su drama "Trommeln in der Natch" en el Teatro Alemán; él mismo había dirigido el Schiffbauerdam Theater, y era conocido en todo Europa por su Opera de Tres Centavos. Cuando Finlandia entró bajo la órbita hitleriana, Brecht dejó de ser persona grata en ese país; viajó entonces a los Estados Unidos, en donde permaneció hasta el fin de la guerra. En la actualidad vive en la zona Oriental de Alemania. Está considerado como uno de los más grandes dramaturgos contemporáneos. Este prestigio, en cierto modo, oscurece su obra poética, también considerable, reunida en tres volúmenes: "Hauspostille", 1927; "Lieder, 1934 Gedichte und Chören" y "Svendborger Gedichte", 1939.

Hace algunos meses, el poeta viajó a París en compañía de su esposa, Hélène Weigel y de una compañía teatral que ellos dirigen, con la cual presentaron, en el Teatro Sarah Bernhardt, una inolvidable versión del último y ya célebre drama de Bertold Brecht, "Madre Coraje". Brecht es el fundador de una nueva forma de teatro, el *drama épico*, que se define a sí mismo como un *teatro narrativo*.

Las formas tradicionales del teatro, han ido evolucionando con el tiempo y las diversas transformaciones operadas sobre la sensibilidad estética, pero mantienen la *convención* fundamental de que la serie de acontecimientos que constituyen el asunto de la obra, *suceden* cada vez frente a los ojos del espectador. Los actores *encarnan* un personaje, actúan como si fuesen, en verdad, protagonistas de suceso existencial. Cada noche Hamlet, el príncipe de Dinamarca, vuelve a meditar dubitativamente sobre los cráneos desnudos, y Carine, a morir de frío ante la injuria del mundo. La convención consiste en admitir la *ilusión* de que lo que ocurre en el escenario, ocurre en la realidad, a la cual los espectadores pueden asomarse; por un privilegio especial, desde la confortable semioscuridad de sus butacas. El drama épico prescinde de esta convención; se acoge a lo que esencialmente constituye el teatro: una forma de *narrar* un hecho de la existencia.

"El mal mediante no cesa de reír; el mal trágico, de llorar", dice Brecht, dirigiéndose a los actores. "No encarnéis vuestro papel. Narradlo. El público os mirará, no para veros sino para ver lo que vosotros habéis visto".

En los dominios de la poesía, Bertold Brecht ha ido evolucionando en procura de una poesía que reaccione contra el individualismo exacerbado de los poetas que se limitan a la enumeración melancólica de sus estados de ánimo. Se constituye así en cabeza de una *poesía de contenido social*, pero eludiendo con extremo cuidado la retórica de la nueva academia de poetas sociales. Bertold Brecht no es un poeta de consignas. Su poesía intenta reflejar los sentimientos de una colectividad (ubicada en un lugar y un tiempo determinados); no las efusiones líricas de un solitario, ni tampoco las fórmulas de clisé con que un partido político u otro, pretende reducir la realidad del mundo.

El humor de Brecht es amargo; su frecuente instrumento, la sátira y la ironía. Pero su actitud general dista mucho de la negación y del pesimismo. Brecht sabe perfectamente hacia dónde se dirige el mundo; a menudo expone las contradicciones más crueles junto con una sosegada referencia a los ideales con los cuales cree posible llegar a superarlas. La oposición entre las posibilidades ideales y las realidades materiales es expuesta por Brecht en la siguiente forma: "El hombre es polvo; el mundo, malo. Seríamos buenos en lugar de impíos, pero las condiciones no nos lo permiten". Pero el poeta no olvida que en cada etapa hay siempre "alguien que emergerá del torrente", "...cuando al fin tenga que ocurrir / que el hombre pueda ayudar a su semejante". Su actitud cínica no se limita a la constatación del absurdo sino que tiene un objeto específico: "se convierte en una demanda, proveyendo a las gentes de la base para la acción" (1).

La actitud de Bertold Brecht está emparentada con todas las formas contemporáneas de "funcionalismo" estético. Los principios que guían su labor, son los mismos que llevaron a Piet Mondrian a su pintura de formas y colores (que alude los contenidos literarios y subjetivos), y a algunos músicos alemanes a crear la "Gebranchsmusik" o música útil, totalmente antagónica al individualismo romántico. Si no es fácil vincular, de primer intento, los logros poéticos de Brecht (y de otros poetas colocados en la misma corriente) con las formas de la arquitectura funcional, la pintura abstracta y la música atonal, esto se debe a que la estética funcional se ha difundido más concretamente en las artes plásticas que en la música, y menos aún en la literatura. Pero en el origen de todas estas formas se encuentra siempre el mismo repudio a un subjetivismo meramente individual, y el deseo de construir una obra válida universalmente y para todos los hombres, sin discriminación.

Como poeta funcional, Brecht no ha desdenado ninguna de las formas de la técnica moderna. Y quizá por ello se ha sentido atraído tan poderosamente por el teatro. Compuso baladas con acompañamiento de guitarra sobre el principio de que la única popular es aquella que puede ser cantada. En Estados Unidos escribió una serie de sátiras antinazis para radioteatro. Ha trabajado en cine, en colaboración con Kurt Weill y Hanns Eisler.

Miguel Brascó

EN MEMORIA DE MARIA A.

*Un día, en el mes azul de setiembre,
silenciosamente la sostuve bajo un joven cerezo,
la sostuve allí, a mi pálida y silenciosa amada de aquél entonces,
y como un sueño apacible entre brazos estaba.
Y sobre nosotros, en los alegres cielos del verano,
había una nube que fugazmente ví,
muy blanca y terriblemente lejos, por encima de nosotros,
y cuando miré hacia arriba, había desaparecido.*

*Desde ese día, muchos, muchos meses
navegaron en silencio y ahora ya no existen.
Sin duda los cerezos han sido derribados
y si usted me pregunta qué es lo que fué de ella,
le contestaré con franqueza que ya no lo recuerdo.
Yo sé por qué me pregunta sobre ésto
y sin embargo, realmente, he olvidado su rostro.
No recuerdo más de él sino aquél único beso.*

*Aún el beso lo habría olvidado casi por completo
si no hubiese existido esa nube allí, hace mucho tiempo.
La veo aún y la estaré viendo siempre,
porque era blanca y se dispersó cayendo como la nieve.
Tal vez el árbol lleve sus tempranos capullos,
tal vez la muchacha haya tenido ya su séptimo hijo.
y aún aquella nube floreció sólo por un minuto,
y cuando miré hacia arriba se disipó en el viento.*

A LA POSTERIDAD

*Por cierto he vivido en las edades oscuras.
Un mundo sincero es absurdo. Un rostro delicado esconde
un corazón miserable. Aquél que ríe
no ha escuchado aún
las terribles noticias,*

*Ah, qué edad es esta
en que hablar de los árboles es aproximadamente un crimen
porque es una suerte de silencio acerca de la injusticia!
Y aquél que calmosamente camina a través de la calle,
no está fuera del alcance de sus amigos
en dificultades?*

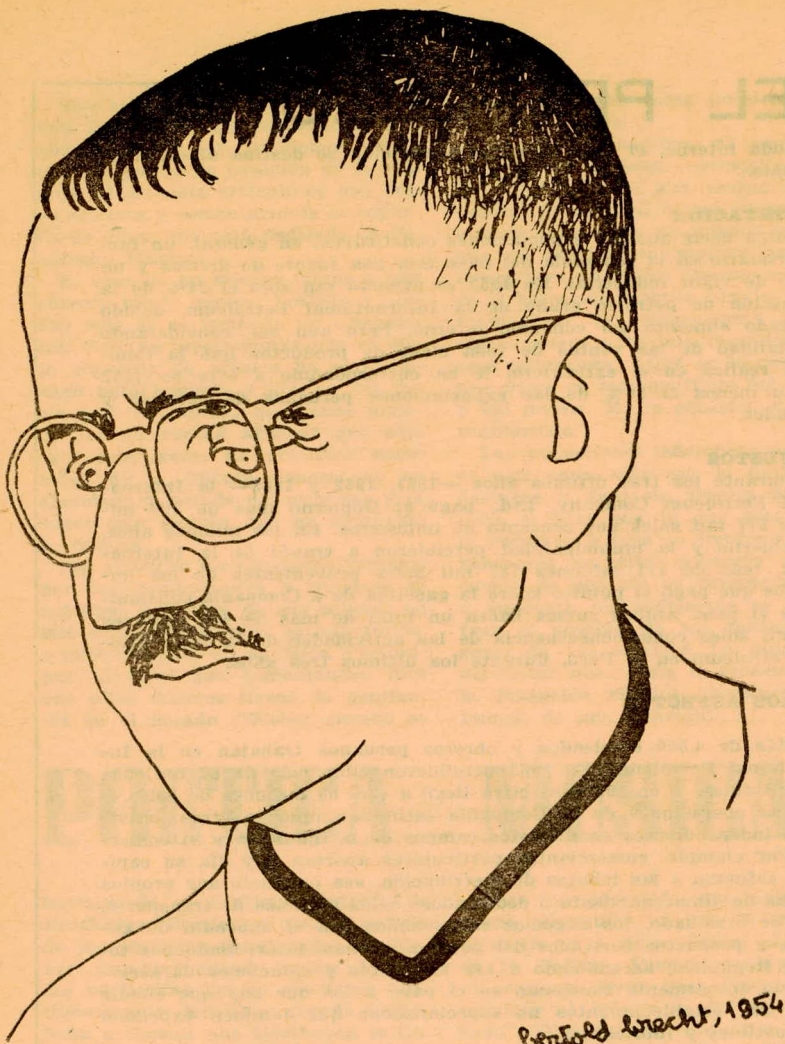
*Es verdad: gano mi sustento,
pero, creedme, es sólo una casualidad.
Nada de lo que hago me acredita para saborear mi hartazgo.
Fuí amparado por la suerte (si mi fortuna me abandona
estoy perdido).*

*Me dijeron: come y bebe, confórmate con lo que tienes.
¿Pero cómo puedo comer y beber
cuando mi comida es arrebatada a los hambrientos,
y mi vaso de agua pertenece a los sedientos?
Y sin embargo como y bebo.*

*Estaría satisfecho siendo sabio.
Los viejos libros nos explican en qué consiste la sabiduría:
soslaya la lucha del mundo, vive tu pequeño tiempo
sin temer a nadie,
sin recurrir a la violencia,
respondiendo con el bien a las injurias.
No es el cumplimiento pleno del deseo sino el olvido
lo que pasa por sabiduría.
No puedo hacer nada de esto:
por cierto vivo en las edades tenebrosas.*

*Llegué a las ciudades en un tiempo de desorden
en que el hambre dominaba.
Llegué hasta los hombres en un tiempo de levantamiento
y me rebelé junto con ellos.
y así fué que pasó el tiempo
que hicieron para mí sobre la tierra.*

*Devoré mi comida en medio de la masacre.
La sombra del asesinato descansa sobre mi suelo,
y cuando amo, lo hago con indiferencia.
Miro la naturaleza sin paciencia ninguna,
y así fué pasando el tiempo
que hicieron para mí sobre la tierra.*



Berthold Brecht, 1954

En mi tiempo todas las calles conducen a las arenas movedizas, el lenguaje me expone a la matanza, poco había que pudiese hacer. Pero sin mí los dirigentes se hubieran sentido más seguros. Esta era mi esperanza y así fué pasando el tiempo que hicieron para mí sobre la tierra.

La fortaleza de los hombres era pequeña. La meta estaba lejana en la distancia, fácil de divisar, pero en lo que a mí respecta difícilmente procurable, y así fué pasando el tiempo que hicieron para mí sobre la tierra.

Usted que emergerá desde el torrente en el cual nos estamos sumergiendo piense

—cuando hable de nuestra debilidad— también sobre este tiempo tenebroso que le permitió asomar a la superficie, puesto que anduvimos cambiando de patria más a menudo que de en la guerra de clases, desesperándonos, cuando había sólo injusticia pero no resistencia. Porque sólo supimos demasiado bien hacer crecer con austeridad hasta el tope el odio contra la inmundicia.

Este odio que provocan los abusos hace que las palabras se griten con aspereza. Ay, nosotros que deseamos colocar los cimientos del afecto, no pudimos, nosotros mismos, ser afectuosos.

Pero usted, cuando al fin tenga que ocurrir que el hombre pueda ayudar a su semejante, no nos juzgue tan duramente.

EL REGRESO

La ciudad de mis mayores, ¿cómo puedo encontrarla? Siguiendo el enjambre de los bombarderos llegaré hasta mi casa.

¿En dónde yace? Allá abajo donde las enormes montañas de humo se elevan, Allá, en las llamas, permanece.

La ciudad de mis mayores, ¿cómo habrá de recibirme? Los bombarderos llegaron antes que yo. Escuadrillas de muerte anunciaron mi llegada. Las conflagraciones preceden el retorno del hijo.

Traducciones de Miguel Brascó y Helena Utter.

JOSE MARIA ARGUEDAS

La aparición, en un volumen, de la novela "Diamantes y Pedernales" y de una reedición de *Agua*, no ha promovido aún meditados juicios críticos. Arguedas es novelista solitario en el país. La índole de sus relatos, de acusado fervor hacia las esencias prehispánicas, nos lleva a la autenticidad serrana, a las virtudes de "gravidad y ternura" de lo indio; y dicho espíritu es manifiesto aun a través de su imperfección narrativa, de su "desordenamiento" de castellano. El lenguaje de Arguedas, venido de la pluma de un enamorado, y no de un erudito, nos evoca, guardando distancias, las lecturas de los viejos cronistas mestizos e indios, a quienes acudimos (en busca de lo que no es español, colonial o cosmopolita en nuestras venas), ávidos de la lengua mixta que brotó en los primeros años de la conquista.

Con lo dicho se deslindan el tema, vetnáculo, y la lengua, española, visiblemente influida por el legado lingüístico aborigen que se manifiesta en peculiares características sintácticas y morfológicas. Más ambos, tema y lengua, deben ser juzgados como sometidos, conscientemente, a la estructura *sui generis* que alcanzaron, desde principios de siglo, el cuento y la novela en Hispanoamérica.

El estudio de libros como *Agua* (1935), *Yawar Fiesta* (1941) y *Diamantes y Pedernales* (1954), debiera reducirse, en un comienzo, a aceptar el impacto de ruda belleza recibido por el lector; pero debiera ir aún más allá, a atestiguar que como en ellos la narración avanza a saltos y los cambios de escenario y personaje son súbitos, semejantes a hachazos, la emoción del lector, que debió hacerse única y gradual, se desintegra, aquí se diluye y allá se recrea, con ritmo que no obedece a un sistema, sino, justamente, a su ausencia.

Y es que Arguedas ha elegido, aun para sus cuentos, un tipo de narración *novelística*. "Agua", que es, sin duda, cuento, y "Los Escoleros", una novela corta, tienen la misma composición. El tema central se divide en capítulos, cada uno de los cuales describe una escena, una anécdota; así, el asunto mayor gana variedad, y no redondez, a medida que se acerca el final, pues las anécdotas llegan a muchas; y el final, venido casi siempre de modo repentino, o que, a veces, tarda en llegar, sólo decapita las últimas anécdotas, en tanto que la historia central no concluye sino que se "interrumpe" y gana un inesperado sesgo, después de haber sido tan aguardado. Así ocurre en "Los Escoleros", donde el posible encuentro de Juanchua y don Ciprián mueve la historia, y, cuando el encuentro llega, el autor insiste muy poco en él; y hay, además, dos finales que diluyen la imagen de redondez. "Diamantes y Pedernales" es de semejante estructura; una de las anécdotas (la de Irma, la ocobambiba) prosigue aún cuando el tema central haya concluido.

Empero, Arguedas mismo, consciente de su manera de composición, ha ido modificándola paso a paso, y diecinueve años más tarde nos da "Orovilca" (el cual forma también parte de este volumen), cuento que ya exhibe notable solidez argumental.

El fundamento de esta modalidad de narración fragmentaria (venida de los moldes del cuento hispanoamericano de principios de siglo, reposa en el estilo de Arguedas, y éste, er su especialísima sintaxis, de inspiración quechua. Sus frases, por lo general breves, acumulan a los personajes como si fuesen cosas y nacen ellas mismas de la acumulación de vocablos "sutilmente desordenados". La oración castellana habitual (aún con sus infinitas variaciones) es retorcida: escribe los complementos por delante; luego, el sujeto a

los sujetos; y, por fin, el verbo y su predicado:

"De dos, de tres días, el tropel de los animales en la calle, los ajos roncós y el zurriago de don Jesús, anunciaban el regreso del patrón".

(Los Escoleros)

Tanto diálogo como narración siguen la fórmula. Otras veces, la acumulación de vocablos se refiere nada más que a los sujetos de la oración:

Don Braulio, don Cayetano, don Antonio... me miraron nomás; sus ojos, como vidrios redonditos, no se movían.

Querían reventarse, mi pecho, mis venas, mis ojos.

Dos, tres balas sonaron en el corredor.

(Agua)

Dicha acumulación de frases y vocablos es utilizada en todo giro:

Como baldeados con sangre, don Pascual, don Wallpa y los tinkis, cerraron los ojos. Se acobardaron, ya no valían, ya no servían, se malograron de repente; se ahumildaron, como gallo forastero, como novillo chusco; ahí nomás se quedaron mirando el suelo.

Don Vilkas abrió la puerta de la cárcel —era carcelero— como chascha (perro pequeño), temblando, don Wallpa entró primero; Pascual parecía viudo en desgracia, mirando el suelo, humilde, derecho se fué tras el varayok.

El principal no tenía hora para levantarse; a veces salía de su cuarto a las siete, otras a las nueve y a las diez también.

(Agua)

Es en el diálogo donde esta lengua deviene espontánea; pero, con su léxico limitado, se aventura también a describir cualquier escena:

Los sanjuanes eran como gallo forastero, como vizcacha de la puna: cuando el principal gritaba, cuando ajeaba fuerte y reventaba su balita en la plaza, sanjuanes no habían, por todas partes escapaban, como chanchos cerriles.

Los comuneros estaban separados ahora en dos bandos: los sanjuanes con don Inocencio y los tinkis con Pantaleón y don Wallpa. Los sanjuanes eran más.

(Agua)

En "Los Escoleros", los pensamientos más íntimos de Juancha están expresados con la misma prosa áspera, ronca, así como también las conclusiones teóricas sobre el gamonalismo:

Y desde lejos le apadrinan (al gamonal); desde lejos viejos principales. Allá, seguro, hay como un padre de todos los patrones y seguro es más grande; seguro tiene rabia y odio nomás en su cabeza, en su pecho, en su alma; y don Ciprián es mayordomo también de él...

(Los Escoleros)

Esta lengua, que, digo, pertenece por igual a la narración y al diálogo, es empleada por una crecida población peruana, mestiza o india. Arguedas, sin más adornos, lleva esta lengua coloquial a un plano literario. Lo notable es que "Warmá Kuyay", por ejemplo, alcance subida belleza, y que, al final de larga evolución, su estilo se haya depurado

(Pasa a la pág. 39)

HECHOS SOBRE EL PETROLEO

La IPC en el panorama económico del Perú

DESARROLLO DE LA PRODUCCION

La industrialización de La Brea y Pariñas, distritos de la provincia de Paita donde se encuentran los campos de producción de la International Petroleum, se inició antes de existir esta Compañía, a fines del siglo pasado. La producción fué aumentando con rapidez conforme se abrían nuevos pozos. En 1890 se obtuvo poco más de 8,000 barriles. Diez años más tarde la producción anual pasaba de los 200,000 barriles. Con la International Petroleum el desarrollo industrial de La Brea y Pariñas cobró definitivo impulso, alcanzando su máximo rendimiento. En 1915 se extrajeron más de 1 millón 800 mil barriles, en 1930 más de 10 millones. Fué en 1930 cuando la producción total de la IPC en sus campos de La Brea y Pariñas alcanzó su cifra record: 16'232,147 barriles. En 1953 esa producción fué de 11'341,634 barriles; pero con esta cantidad, y a pesar de que el petróleo de sus yacimientos está siendo extraído desde el siglo pasado, La Brea y Pariñas continúa siendo el núcleo vital de la producción petrolera en el Perú, correspondiéndole más o menos el 69% de todo el crudo que se extrae actualmente en el país.

REFINERIA

La refinería de la International Petroleum en Talara tiene a su cargo el 98.5% de todo el crudo que se refina en el Perú.

La producción máxima de la refinería se alcanzó en 1943 con 14'067,347 barriles de petróleo. Ese mismo año se mezclaron 999,790 barriles de gasolina natural. Ambas cifras hicieron un total record de 15'067,137 barriles. En 1953 este total fué de 14'700,072 barriles, incluyendo en esta cifra tanto el crudo propio de la IPC como el que se refina por cuenta de la Compañía Petrolera Lobitos. (Cada barril equivale a 42 galones americanos).

Recientemente se ha instalado una nueva torre de fraccionamiento dentro de la refinería de Talara, que permite a ésta refinar un promedio de 45,000 barriles diarios de petróleo.

CONSUMO NACIONAL

Hace apenas cinco años el Perú consumía 80 millones de galones de gasolina por año. Hoy el consumo es de 160 millones de galones, es decir el doble.

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 la cifra exacta de 11'501,382 barriles consumidos en 1953, la International Petroleum Company aportó 8'861,796. Esto da una clara idea de lo que significan para la Nación sus operaciones industriales, siendo oportuno destacar que, como es de todos conocido, el consumidor peruano ha venido pagando por los productos de petróleo los precios más bajos del mundo.

En 1936 el Perú consumía el 16% del petróleo crudo producido por la International Petroleum. En la actualidad, y debido a a creciente

demanda interna, el 76% de dicha producción se destina al consumo del país.

EXPORTACION

Huelga decir que las exportaciones constituyen, en general, un factor primario en la economía del país. Son una fuente de divisas y un índice de vigor industrial. En 1953 se exportó tan sólo el 24% de la producción de petróleo crudo de la International Petroleum, debido al citado aumento del consumo interno. Pero aún así, considerando la totalidad de las ventas de toda clase de productos que la Compañía realiza en el extranjero, le ha correspondido a ésta en 1953 más o menos el 59% de las exportaciones peruanas de petróleo y derivados.

IMPUESTOS

Durante los tres últimos años —1951, 1952 y 1953— la International Petroleum Company, Ltd., pagó al Gobierno más de 320 millones 577 mil soles por concepto de impuestos. En los mismos años, el Gobierno y la municipalidad percibieron a través de la International, más de 171 millones 787 mil soles provenientes de los impuestos que pagó el público sobre la gasolina de a Compañía consumida en el país. Ambas sumas hacen un total de más de 492 millones 365 mil soles como consecuencia de las actividades de la International Petroleum en el Perú, durante los últimos tres años.

OTROS ASPECTOS

Más de 4,500 empleados y obreros peruanos trabajan en la International Petroleum. En 1952 percibieron ellos más de 62 millones 400 mil soles. Y en 1953 esa cifra llegó a casi 68 millones de soles.

Las operaciones de la Compañía estimulan muchas otras actividades independientes en distintos campos de la industria y el comercio. Por ejemplo, comerciantes particulares aportan hoy día su capital y esfuerzo a las labores de distribución, sea operando sus propios plantas de almacenamiento o dedicándose a los negocios de transporte.

Por otro lado, los negocios relacionados con el expendio de gasolina y productos derivados del petróleo se han desarrollado por toda la República, ascendiendo a 449 los grifos y estaciones de servicio que actualmente funcionan en el país, a los que hay que añadir otros 900 establecimientos no especializados que también expenden combustibles y lubricantes.

Otro claro índice de las favorables proyecciones de la International en la vida comercial de la Nación lo proporciona, por último, el hecho de que en 1953 realizó en este país compras por valor aproximado de 78 millones de soles.

EL FUTURO

El reciente otorgamiento de concesiones a la International Petroleum en la zona de Sechura 91,031 hectáreas en explotación, y 177,483.94 hectáreas en exploración abren nuevas perspectivas a las actividades industriales de esta Compañía y a sus beneficiosas aportaciones a la economía peruana.

COMPAÑIA MOLINERA

SANTA ROSA Ltda.

Loreto 475

CALLAO

Apartado 128

CAÑETE

IQUITOS

CERRO DE PASCO

JAUAJA

CHICAMA

LIMA

CHICLAYO

NAZCA

CHIMBOTE

LA OROYA

CHINCHA

PACASMAYO

HUACHO

PIURA

HUANCAYO

PISCO

HUANUCO

SULLANA

ICA TRUJILLO

HARINA

SANTA ROSA

INSUPERABLE

HIDRANDINA

ENERGIA HIDROELECTRICA ANDINA S. A.

LIMA — PERU

LLEGADA DEL

TERCER GRUPO DE 21.000 KILOWATTIOS

El 6 de Febrero llegó al Terminar Marítimo del Callao el vapor "Breda". Trayendo a su bordo el

ALTERNADOR COMPLETO

Del tercer grupo de 21,000 kw. de la fábrica Brown Boveri C^o. de Baden Aargau (Suiza) destinado a la Central "Juan Carosio Moyopampa", con un peso total de

135 TONELADAS

Seis conferencias contienen la Poética Musical de Igor Strawinsky que abarcan todos los problemas vivos que comportan la creación de la música. El presente artículo es una breve síntesis y comentario de la segunda de ellas, que está dedicada al Fenómeno Musical.

El caso de un músico frente a una cátedra puede parecer insólito y mucho más si se trata de un compositor. Pero es precisamente que el viejo concepto de músico ha evolucionado notablemente y hoy en día decir que "el músico sólo sabe música" es en verdad afirmar que sólo sabe muy poco. La creciente necesidad de la cultura general se ha ahondado a medida del progreso y la superación técnica que ha adquirido la música.

Sin embargo los conceptos vertidos por los compositores o músicos al referirse a la obra de sus colegas no han sido siempre muy satisfactorios. Adolfo Salazar, en su Nota Preliminar al libro que comentamos, dice que ellos mismos llevan la penitencia en el pecado. "Weber cuando se

deben agruparse estas porciones en un compás dado.

"Quien de vosotros, al escuchar una música de jazz, —prosigue— no ha experimentado una sensación divertida, próxima al mareo, cuando ve que un bailarín o un músico solista que se obstina en marcar acentos irregulares no puede libertar su oído de la pulsación métrica regular mantenida por la persecución? ¿Cómo reaccionamos ante una impresión de esta naturaleza? ¿Qué es lo que más nos choca en este conflicto del ritmo y del metro? Es la obsesión de una regularidad.

Las pulsaciones isócroneas no son, en este caso, más que el medio de destacar la fantasía rítmica del solista, y ellas son lo que determina la sorpresa y crea lo imprevisto. Si pensamos en ello caeremos en la cuenta de que sin su presencia real o supuesta no podríamos ni descifrar el sentido de tal fantasía ni gozar de su espíritu. La pulsación del metro nos revela la presencia de la invención rítmica. Gozamos, entonces, de una relación".

POÉTICA MUSICAL

burlaba de la Séptima Sinfonía de Beethoven; Beethoven cuando se refa de las séptimas disminuidas de Weber; Romberg cuando tiraba al suelo las *particellas* de los cuartetos beethovenianos; Kreutzer cuando desdeñaba a Sonata que Beethoven le dedicó; Berlioz obstinado en no comprender nada de Tristán; Schuman cuando sólo ve en Tannhauser sus quintas y cuartas y su mala *marcha de las partes*; Brahms durmiéndose al escuchar la Sonata en sí menor de Liszt; Chaikowsky calificando a Brahms como el músico más soporífero de la tierra".

Pero en Strawinsky lo excepcional cobra vigor y autenticidad, lo sólido de su obra y de sus palabras deja de lado la vaguedad con que se ha venido tratando todo lo relacionado con la creación. La Poética Musical es un pequeño pero inestimable libro, útil no sólo para el músico, sino para el artista en general.

DEL FENOMENO MUSICAL

Múltiples son los elementos que se encuentran dispersos en la naturaleza y que a simple vista pueden parecer música, como el murmullo de la brisa en los árboles o el suave fluir de un arroyo. "Esos elementos sonoros —dice Strawinsky— evocan en nosotros la música pero no son aún música. De nada nos sirve complacernos con ellos e imaginarnos que a su contacto nos convertimos en músicos, casi en músicos oradores: necesario es reconocer que nos engañamos. "La evidencia de este aserto se comprueba al observar que gran cantidad de seres perciben la influencia de la naturaleza, al través de sus manifestaciones, al parecer musicales, pero pocos son los que llegan a realizarla efectivamente. De donde se induce que tales elementos sonoros cobran verdadera vida por obra de una labor sensible y principalmente consciente, que al poner en orden el aporte de la naturaleza, en este caso, convierten lo potencial en existencia.

"El fenómeno musical —continúa— no es sino un fenómeno de especulación. Esta expresión no debe auustar a Uds. lo más mínimo. Supone simplemente, en la base de la creación musical, una búsqueda previa, una voluntad que se sitúa de antemano en un plano abstracto, con objeto de dar forma a una materia concreta". Lograr este cometido significa hacer música, y este hacer no puede concebirse fuera de los elementos sonido y tiempo.

El tiempo posee un elemento constante e igual que es el metro que se agrupa en porciones idénticas constituyendo éstas lo que denominamos compás. El ritmo decide como

Esta consideración que aclara el plano jerárquico en que se mueven el metro y el ritmo llevan al autor de la Poética Musical a lamentar el corriente error que comenten los músicos al hablar de "ritmo acelerado". Dice "si yo canto dos veces más de prisa el himno de los EE. UU. modifico su tiempo, no cambio en nada a su ritmo, puesto que las relaciones de duración permanecen invariables".

EL TIEMPO

Enmarcado el ámbito en que se desarrolla el fenómeno sonoro, pasa a diferenciar el tiempo ontológico del tiempo psicológico en la creación musical.

El tiempo, desde el punto de vista del sujeto, está condicionado por diferentes aspectos que lo hacen variable. La angustia, el dolor, el fastidio suponen diferentes categorías que engendran tiempos psicológicos también disímiles. Pero no tomaremos verdadera conciencia de éstos mientras no lo vinculemos al tiempo real, es decir al tiempo ontológico.

Por FRANCISCO PULGAR VIDAL

La música así bajo dos aspectos: el primero es el que se desarrolla paralelamente al devenir del tiempo ontológico y el segundo, engendrado por los estados anímicos ya dichos, procede por contraste y se aparta del tiempo real, transmitiendo los impulsos emocionales del autor.

Cosa que sucede también en todas las artes, las cuales recurren a estos principios. "Los procedimientos de la policromía y de la monocromía en las artes plásticas responden respectivamente a la variedad y a la uniformidad. Siempre he considerado —aclara Strawinsky— que es, en general más expedito proceder por similitud que por contraste. La música se afirma así en la medida de su renuncia a las seducciones de la variedad. Lo que pierde en discutibles riquezas lo gana en verdadera solidez".

Se afianza así el principio clásico del equilibrio que norma indiscutiblemente todo proceso sensato de creación. El contraste seduce de inmediato y la similitud no nos llega a satisfacer sino a la larga. "El contraste es un elemento de variedad, pero dispersa la atención. La similitud nace de una tendencia a la unidad. La necesidad de variación es perfectamente legítima, pero no hay que olvidar que lo uno procede a lo múltiple. Su coexistencia, por otra parte, está requerida constante-

mente, y todos los problemas del arte, como todos los problemas posibles, incluso el problema del conocimiento y el de Ser, giran ciegamente al rededor de esta cuestión: desde Parménides, que niega la existencia de lo múltiple, a Heráclito, que niega la existencia de lo uno. El sólo buen sentido como la suprema sabiduría nos invitan a afirmarlos, a uno y a otro. Entretanto, la mejor actitud del compositor, en tal sentido, será la del hombre consciente de la jerarquía de los valores, que debe hacer una elección".

EL SONIDO

Pasa luego a tratar del elemento sonido. Los conceptos de disonancia y consonancia atraen de modo singular su atención. Estos no se conciben sino cuando conforman grupos por lo menos de tres sonidos, que constituyen los acordes. La consonancia entonces viene a ser la fusión de varios sonidos en una unidad armónica, mientras que la disonancia es el quebranto de esta unidad por la adición de sonidos extraños, que vista desde el plano escolar, trae en sí la noción de algo pecaminoso.

Resumiendo estos conceptos, en la música tonal, encontramos que la disonancia es un elemento transitorio, que no se basta a sí mismo y que tiene necesariamente que resolverse en una consonancia, en un reposo, para satisfacción del oído.

Valiéndose de la analogía, Strawinsky, cita el caso de la pintura, en la que del mismo modo que el ojo completa, en un dibujo, los rasgos que el pintor conscientemente ha

omitido, el oído puede ser solicitado igualmente para que complete un acorde y halle una solución adecuada, cuando el compositor no ha resuelto por sí. Dice, "la disonancia, en este caso, tiene el valor de una alusión".

La resolución de la disonancia ha creado pues un estilo que es fácil de reconocer. Pero este procedimiento no tiene porque ser fatal; porque nada hay que obligue a buscar la satisfacción en el reposo. Los innumerables ejemplos de la música del

siglo pasado y del actual han venido a incorporar la disonancia con valor autónomo dentro de un estilo nuevo, pese a la reiterada manifestación de académicos que vieron y ven en esto una transgresión del orden. Pero no es así. "La disonancia ya no es un factor de desorden, como la consonancia no es, tampoco, una garantía de seguridad", exclama Strawinsky.

Claro que este estado de cosas no ha marchado paralelamente al progreso auditivo del público. Y es fácil de explicar porque ello deriva del campo eminentemente técnico del que desgraciadamente el oyente medio está muy distante.

POLARIDAD

Pero este avance en riqueza y en liberalidad si se quiere, no marcha a la deriva, existen elementos vitales que lo gobiernan. Estos centros vivos son los polos de atracción sonora que busca cada compositor y a los cuales debe sujetarse la obra que trabaja.

El sistema tonal, cuyos polos de atracción son la tónica, la subdominante y la dominante, ha aportado una satisfacción, que nuestro comentado, califica de provisional, puesto que no posee un valor absoluto.

Actualmente no es posible definir las reglas que gobiernan el nuevo

sistema, lo cual no tiene nada de particular. Bien sabido es que las normas que constituyen los tratados de armonía, contrapunto y otras disciplinas musicales, fueron establecidas mucho tiempo después de la publicación de las obras, de donde se las dedujo, porque naturalmente sus autores las ignoraban.

El polo de atracción se constituye en eje necesario en cuyo torno gira el discurso musical. La serie de impulsos y de reposos se manifestarán a medida que se alejen o acerquen al polo, determinando la respiración de la música.

"Componer es, para mí —manifiesta Strawinsky— poner en orden cierto número de sonidos según ciertas relaciones de intervalo. Tal ejercicio conduce a la búsqueda del centro hacia el que debe convergir la serie de sonidos que utilizo en mi empresa. Me dispongo entonces, una vez establecido el centro, a encontrar una combinación que le sea apropiada, o bien, en el caso de tener ya una combinación, todavía no ordenada, a determinar el centro hacia el que debe tender. El descubrimiento de este centro me sugiere la solución. Satisfago así el gusto vivísimo que siento por esta especie de topografía musical".

Este "poner en orden" determinados sonidos, que tan sencillamente nos explica el autor de *Petrouchka*, ha engendrado voluminosas obras de carácter esotérico. La inspiración ha servido y ha sido pasto de la excesiva imaginación de literatos y críticos que vieron comprometida la actividad del compositor, en más de un caso, con pactos demoniacos. Pero ya es tiempo de acabar con tales

ideas. La disciplina y el orden, que generan la obra de un músico, no tienen misterios inconfesables.

ATONALISMO

Hace incapié luego en lo que se ha venido llamar atonalismo. "Bien quisiera saber cómo la interpretan quienes la emplean", pregunta. "La a, con su carácter privativo, indica un estado de indiferencia con relación al término al cual aniquilla sin desaprobarlo. Así entendido el atonalismo no responde casi a lo que entienden aquellos que lo emplean. Si se dijera de mi música que es atonal equivale a decir que me he vuelto sordo para la tonalidad. Ahora bien: puede ocurrir que me mueva, durante más o menos tiempo, dentro del orden estricto de la tonalidad, dispuesto a romperla conscientemente para establecer otra. En este caso no soy atonal, sino antitonal. No trato de hacer aquí una cuestión de palabras: es esencial sobre lo que se niega y lo que se afirma".

MELODIA

Se ocupa enseguida de la melodía, a la que coloca en la cima de los elementos que componen la música. Ella es la más accesible al oído pero la menos susceptible de adquisición. Refiere el caso de Beethoven, uno de los grandes creadores de la música, pero que sin embargo toda su vida luchó por perfeccionar su don melódico. "De tal manera que ese admirable sordo llegó a desarrollar sus extraordinarias facultades en la medida de la resistencia que le opuso la única que le faltaba, del mismo modo que el ciego desarrolla en sus a, con un carácter privativo, indica tinieblas la agudeza de su sentido auditivo".

Pero la melodía no debe embargar absolutamente nuestra atención hasta el punto de distraernos de los otros elementos, porque el arte musical se nos muestra como un conjunto, como suma en donde cada sonoridad, ya

(Pasa a la pág. 90)

LAS ÚLTIMAS PRESENTACIONES DE LA TEMPORADA TEATRAL EN BUENOS AIRES

La cantidad de obras exhibidas por los conjuntos profesionales en los últimos meses de la temporada teatral en Buenos Aires, no está en relación con la calidad de las mismas.

Sin embargo, deben excluirse especialmente dos piezas que, por su interés y buen gusto, se destacan de los deficientes programas presentados por otras compañías y que vienen a significar, además, dos corrientes teatrales. Ellas son: "Té y Simpatía", de Robert Anderson y "La Alondra", de Jean Anouilh. Dichas obras fueron puestas en escena por las compañías de Elina Colmer y Luisa Vehil, respectivamente, encarnando también esas actrices a las protagonistas principales.

La obra de Anderson, de resonantes éxitos en Broadway y señalada por los críticos de Nueva York entre las mejores piezas presentadas en 1953, sostiene una tesis al asumir con valor y desenvoltura una posición beligerante en el planteamiento de un aspecto del problema sexual de la juventud norteamericana.

En un internado, la esposa del profesor encargado de un grupo de alumnos inicia en el amor a un espiritual y retraído estudiante que está enamorado de ella y sobre el cual pesa una dura acusación de homosexual, fraguada por desagradables coincidencias y por los alardes de hombría y virilidad de algunos estudiantes y profesores.

A un machismo grosero enfrenta el autor la hermosa consagración final de un amor aparentemente irrealizable. De la oposición de ambas situaciones, Anderson, con particular habilidad, va desenmascarando las secretas inhibiciones de unos, para ir haciendo surgir la tierna varonilidad del joven estudiante a quien se quería achacar los defectos que, secretamente, tenían los otros llegar a atribuirse.

La creación de Anouilh ofrece características completamente distintas. Es otro teatro, de una proyección más bien trascendental, pese al tinte de ironía que está siempre presente. Anouilh, con un tanto de audacia y otro de soberbia, acomete uno de los personajes teatrales más frecuentados: Juana de Arco. Riqueza de recursos, belleza de la expresión y sutil desenvolvimiento del asunto, colaboran para ofrecer una obra notable.

La Doncella Juana de Arco, candorosa e ingenua en el planteamiento de su fe e ingeniosa y lógica en sus argumentaciones políticas, atrae al espectador, pese al simplismo casi infantil en que parece que fuera a caer en determinados momentos. Explica, con la belleza de su sencillez primitiva, el mandato recibido de salvar a Francia; y, en cambio, en un alarde dialéctico durante su entrevista con el Delfín Carlos —que constituye por lo demás la escena más destacada de la obra— priva a éste momentáneamente de su cobardía escéptica, dándole el valor necesario para que le encomiende a ella la empresa de defender su reino.

Luego, pasa Juana a transformar la incredulidad conformista del pueblo en una fe apasionada y combativa; su arma no es ya el discurso persuasivo sino el lenguaje ejemplar de la acción. Logra entonces su objetivo al derrotar a los enemigos de Francia. Cumplida su misión, vuelve Juana a su lenguaje fresco y primitivo, incomprensible para los ciegos razonadores de la Inquisición o para

la fría intriga del Duque inglés: había llegado para élla el tiempo de su muerte.

Dos emociones planteadas en dos teatros distintos. La doble valoración de lo cotidiano y lo excepcional. Un problema diario, elemental, siempre presente en la sociedad. Una escrucijada única y trascendental en la historia de un pueblo. En ambos las heroínas son mujeres. La primera, además de "té y simpatía", da a uno de los alumnos de su marido una inolvidable lección de amor. La segunda, aplica todo su amor a una causa de origen divino que le toca dirigir. Curiosa relación de dos experiencias amorosas totalmente encontradas. La primera mujer descubre a un joven el estremecimiento con que comienza la vida, la voz de la naturaleza dictando su palabra elemental. La otra escucha palabras muy distintas; es una mujer que enajena su amor a la causa de Dios.

Las representaciones de los grupos independientes han tenido un desarrollo mucho más uniforme y digno que las de las compañías profesionales, exceptuando, como queda señalado, las dos obras anteriormente anotadas. Y, si bien es cierto que en varios casos los defectos fueron bastante notorios, en otros el entusiasmo y la saludable renovación justificaban las exhibiciones.

Dentro de las obras presentadas por conjuntos de aficionados, dos merecen especial atención: "Verano y Humo", de Tennessee Williams y "Madre Coraje", de Bertold Brecht. Estas piezas fueron puestas en escena por el Instituto de Arte Moderno y por Nuevo Teatro, respectivamente.

En "Verano y Humo" presenta Tennessee Williams el tipo de personalidades marcadamente patológicas, que gusta de cultivar, y cuyo desequilibrio se manifiesta y acentúa al enfrentar la búsqueda falseada y bondadosa de un amor puro con la cruda realidad de la propia naturaleza y la del ser amado.

La heroína, hija de un pastor protestante y de una insana, lucha por adaptar su personalidad —forjada con las inhibiciones de una educación puritana— a la correcta manera de proceder que cree corresponde a una joven de recatada formación moral. Al enamorarse de un vecino libertino y sensual hace crisis en ella el cuadro mental que tiene compuesto de su propia vida. Fracasa en su intento de seducción pudorosa y, luego de un alejamiento del galán quien regresa después al pueblo regenerado y triunfador, sufre la personalidad de la protagonista un cambio claramente enfermizo que transforma a la candorosa joven en una atormentada mujer que, entregándose, cree poder revalidar tardíamente un amor que nunca le fue concedido.

El nuevo desengaño precipita a la dulce y triste Alma Winemiller en brazos del primer ciudadano vulgar que encuentra en su camino.

La obra, pese a que fomenta en muchos pasajes un forzado y malsano clima, es una muestra de las interesantes investigaciones que sobre personalidades psicopáticas realiza con profundidad y amargura el difundido autor norteamericano, presentando la ruptura que una realidad ingobernable produce en un programa de vida idílico y ejemplar.

Una hermosa y feliz combinación de excelente teatro con atractivas interpolaciones cantadas, hacen de "Madre Coraje", de Bertold Brecht, una creación verdaderamente excepcional.

Es la historia de Madre Coraje y sus tres hijos, recia y decidida mujer que rueda su carreta tras los ejércitos en campaña durante la guerra de los treinta años, vendiendo a los soldados comestibles, aguardiente y chucherías, en los ratos que les deja libres su habitual oficio de matarse.

Es una peregrinación dura y cruel en la cual el fantasma de la paz aterra a la intrépida protagonista que vive de la guerra. Paradójicamente, casi maldita, Madre Coraje está condenada a desear que la guerra no termine, pese a que uno tras otro se ha llevado a sus tres hijos. Ella sabe ingeniárselas para subsistir en esa lucha, sin importarle las alternativas de las batallas, mientras su carreta pasa indistintamente del campo protestante al católico.

En todo el recorrido de Madre Coraje aparecen y desaparecen los originales personajes que forman la extraña comitiva de la guerra. Es la pléyade de seres especiales que la guerra desentierra cada cierto tiempo ayuntados con aquellos otros que la propia guerra engendra. En medio de todos ellos, Madre Coraje, enérgica y reidora, dolorida y triste, no se podría decir si es una suerte de buitre que vive de la carroña o un andrajoso ángel bueno que vela por tantos miserables.

Obra apasionante y notable que a lo largo de sus tres horas y media de representación aferra al espectador a la peripecia de Madre Coraje, magistralmente interpretada por la actriz Alejandra Boero.

Cuatro heroínas han dictado su pedagogía desde diversos tabladillos bonaerenses. Pedagogía del amor, de la fe, del alma y de la elemental condición humana.

Carlos García Bedoya.

La venganza...

(Viene de la pág. 65)

fué en el viaje?" Deseó reír... pero el tranvía detenido y silencioso, ofreció la molesta atención de los pasajeros. Bajó la mirada para encontrarse con las zonas blanquecinas de su saco gris. Y pensó en el cuello de su dura camisa porosa y sin brillo, y en la forma agrandada de sus ojos, y en sus facciones limpias de sombras, precisas, bien delineadas: todo demasiado visible, demasiado presente.

Ernesto quiso apartar de sí estos recuerdos vanamente. Abrió los ojos y su boca tuvo un gesto de malestar indecible ¡vengarse de Walter! ¡Y haberlo tratado tan cordialmente en la fiesta!... Siguió con la vista las ranuras luminosas que limitaban los dos postigos de la puerta: una cruz incompleta. Un hombre atado a un poste, el torso desnudo, escuálido y largos cardenales en la espalda, aparecía levemente entre sueños. Otra vez el horrible sabor ácido. Intentó el vómito; pero pasó la saliva acumulada y experimentó ligero alivio. "Tengo sed, tengo sed" dijo varias veces, quedamente. Y en torbellino apareció la imagen de Walter atado a un poste, moribundo. La tétrica cruz en la puerta más clara, más brillante.

Abatido, quedó algunos minutos. El techo crujió destempladamente. Sudaba y un fuerte ardor en el estómago le obligó a moverse, abrumado.

...Pero la habitación aclaraba. Los muebles volvían de su agresividad. La superficie del escritorio, desierta, sin los libros que esperó hallar. Afuera, ruido de pasos... Aclaraba. Su atención, expandida en el amable contorno, por un instante, volvió a Walter: "le invitaré a beber hasta embriagarlo, hasta verlo como un titero". Luego, ya tranquilo, rescatado por su apacible venganza, encogió el cuerpo y quedó inmóvil. La respiración se hizo más y más acompañada.

(Viene de la pág. 2)

presar el espíritu nativo, fundido ya a la concepción cristiana del hombre europeo, pero esencialmente virgen tratándose de la fantasía y el recuerdo. Así se forja la prosa espléndida del autor de los Comentarios Reales, sencilla, armoniosa, equilibrada. Como si en ella se sellara el futuro destino de la literatura peruana: hacer del español el instrumento hábil para comunicar las pasiones y esperanzas de un pueblo mestizo.

Hemos anticipado la referencia a Garcilaso porque él da testimonio de la natural inclinación del peruano por la tradición y la leyenda, y nos reitera en la seguridad la existencia y difusión de numerosas formas narrativas entre sus antepasados. Su conocimiento de los primitivos peruanos está ligado a las versiones escuchadas durante la niñez, en el calor hogareño, enjudiosa materia entre la que se hallaban "fábulas breves y compendiosas" a las que en más de una oportunidad se acoge. Juicio suyo que, por



GARCILASO

otra parte, la crítica histórica ha garantizado plenamente, señalando los diferentes vocablos contenidos en el vocabulario de González Holguín que servían para designar tipos de narraciones comunes en la época incaica, fueran relatos anecdóticos, fábulas, vejeces, actos temerarios, etc. (5). No queda duda pues de la existencia de una narrativa rica, nutrida por la variedad de los pueblos agrupados bajo la tutela del poder del Cuzco, diversificada por cuanto de peculiar existe en culturas de origen y medios distintos; pero unificada merced a la fuerza integradora de un régimen socio-económico absorbente y centralista, por migraciones que podían ser voluntarias o forzadas, como en el caso de los mitimaes, cuya proyección cultural a más de política contribuía a fomentar un vivo intercambio de las formas narrativas. Cabe añadir la contribución efectiva que significaba la coexistencia de las deidades locales y provinciales de los pueblos sometidos al Inca, que no sucumbían frente a los conceptos religiosos de los señores del Cuzco, manteniéndose por el contrario en cordial convivencia mientras hubiera acatamiento al poder regio. Ese traslado e intercambio de imágenes, influyó en el conocimiento mutuo y es muy probable que originara todo un canje de ritos y leyendas e interpretaciones plasmadas en forma de narración.

Y se hallaba el sentido de la narración tan acendrado y confundido con el espíritu de los antiguos peruanos, que a pesar de indicarse su valor popular y la importancia funcional de su cometido, no alcanzamos a comprender hasta qué punto caló en el alma del pueblo y se identificó con ella, sino en la medida que le reconocemos características muy pro-

pias que la distinguen de las narrativas cultivadas por otros pueblos americanos. Este signo peculiar que predomina en la narrativa peruana es según Raúl Porras "un burlón y sonriente optimismo de la vida". Sin duda existe en múltiples textos de esa etapa "un fresco sentido de aventura juvenil; pues en la ingenua e infantil alegoría del alma primitiva, los cerros o los islotes marinos son dioses petrificados, o seres legendarios castigados por su soberbia o pasión amorosa. El trueno es el golpe de un dios irritado sobre el cántaro de agua de una doncella astral que produce la lluvia; la Venus o chasca de enredada cabellera, es el paje favorito del sol, que unas veces va delante y otras después de él; los eclipses son luchas de gigantes, leones y serpientes, y, otras veces, la unión carnal del Sol con la Luna, cuyos espasmos producen la oscuridad. La Vía láctea es un río luminoso; las estrellas se imaginan como animales totémicos, o como granos de quinua o maíz, desparramados en los festines

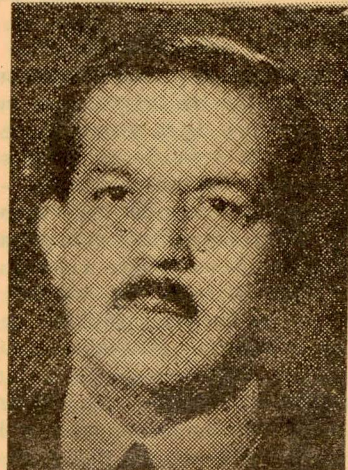
celestes, y los **sacacas** o cometas pasan deslumbrantes con sus alas de fuego, a refugiarse en las nieves más altas. La luna o **quilla** suscita dulces y sonrientes consejas de celos y amor. Algunas veces es la esposa del Sol; otras, el Sol, envidioso de la blancura de su luz, le echa a la cara un puñado de ceniza que la embadurna para siempre, aunque también se asegura que las manchas lunares son la figura de un zorro enamorado de la luna, que trepó hasta ella para raptarla y se quedó adherido al disco luminoso". "Todas estas creaciones son la expresión de un alma joven, plena de gracia y de benévola alegría. El temor de los relatos primitivos ha desaparecido para dar paso a la fe en los destinos del hombre y de la raza" (6).

Ni el tiempo ni las condiciones históricas han impedido la continuidad y desenvolvimiento de esta vocación que en formas diversas se proyecta desde la órbita oral y popular hasta el plano literario. Y encuentra incluso manifestaciones accesorias en la facilidad del hombre peruano para inventar el chiste, festejar la burla y gozar con el rumor. Ojalá a lo largo de la exposición que sigue consigamos trazar con claridad y coherencia el esquema de una explicación de la continuidad de la tradición narrativa. Tradición que ha elaborado y reelaborado, ora temas e interpretaciones, ora modelos y recursos técnicos y estéticos.

LA CONQUISTA Y EL VIRREINATO

Al considerar la parquedad que aflige en toda América a la novelística de siglos pasados, los críticos se han preguntado por el motivo, o motivos de dicha situación. Y en sus observaciones, de manera más o menos

explícita, se ha extendido el concepto de **novela** al extremo de confundir en él: narración, narrativa, imaginación, obras imaginativas, etc., en una arriesgada imprecisión terminológica. Por este camino se ha llegado a la conclusión que sigue: durante el dominio español se trunca la continuidad de nuestra tradición narrativa que, hemos visto, tiene echadas raíces profundas en el período prehispánico. Las razones aducidas como causantes de este fenómeno son diversas, pero pueden agruparse en las tesis de Pedro Henríquez Ureña y Luis Alberto Sánchez, para Hispanoamérica, y en cuanto a los Estados Unidos en la de Herschell Brickell. Para Henríquez Ureña el motivo no es otro que la severa política de censura y represión espiritual ejercida por los dominadores a lo largo del coloniaje; política análoga en lo económico y en lo cultural que se condensa en el tono prohibitivo de las leyes de Indias, que proscribían la circulación y lectura de obras imaginativas en los dominios españoles de América. No está pues desprovisto de razón el juicio del autor de las Apuntaciones (7), pero, sin duda peca al conceder importancia desmesurada a la facultad normativa del Estado y efecto excesivo a las leyes citadas. Al propósito, Luis Alberto Sánchez, luego de exhumar relaciones de pedidos y acuses de recibo de libreros radicados en América, ha logrado demostrar que la ley no bastó para impedir dicho tráfico, comprobando de modo fehaciente un conocimiento y comercio clandestinos de las más importantes obras de imaginación por entonces en boga en la Metrópoli (8). Y después de obtener así la tesis de Henríquez Ureña, Sánchez añade una reflexión que completa las observaciones precedentes: la condición especialísima de la realidad que por entonces enfrentó el español trasplantado a América; porque las solicitudes y requerimientos provocados por el contraste de dos conceptos diferentes del mundo, y la plasmación paulatina de la sociedad nueva, al par que la geografía imponente y la presencialidad de monumentos y costumbres de los pueblos nativos, eran infinitamente más atrayentes que cualquier fantasía fruto de la persona humana. El ritmo tumultuoso de la vida, aún una vez verificada la conquista, privaba al habitante del sosiego necesario para el vuelo creador; ya que el nombre de esa época fué colocado por las condiciones históricas, más que ningún otro, en la alternativa wildeana de elegir entre vivir la fantasía o escribirla, y no pudo, e hizo bien, sino escoger lo primero. Herschell Brickell al contemplar situación semejante en los Estados Unidos de Norte América, y el rol secundario, sublitterario que hasta el siglo XIX le correspondió en ese país a la narración breve, atribuye la causa a la influencia puritana que fundaba su rechazo a la forma literaria en razones de índole moral (9). Esta similitud podría abonar en favor de la tesis del sincronismo evolutivo planteada por el autor de **Proceso y Contenido de la Novela Hispanoamericana** (10).



HENRIQUEZ UREÑA

De la lectura de los argumentos transcritos brota el siguiente comentario: en primer término, si es verdad que a lo largo de la conquista mal puede pensarse en la posibilidad de una novelística concebida por el español del Nuevo Mundo, no implica ello omitir la pervivencia de una narrativa indígena, ni soslayar la tarea receptiva efectuada en las crónicas. Fueron los cronistas quienes recogieron el testimonio virgen de los primitivos peruanos y le concedieron forma definitiva en lengua española, merced a lo cual podemos hoy reconstruir en parte un panorama aproximado de la mentalidad creadora del hombre quechua, de su imaginación poderosa, de su concepto y explicación del universo. Porque, no se limitaron los cronistas a describir la superficie externa y la variedad física de las tierras americanas, sino que, en cuanto estuvieron en condiciones de utilizar medios de comunicación con los indígenas, refirieron sus costumbres, ritos, tradiciones, e intercalaron las leyendas y relatos escuchados a los indios. Aunque en su labor prive un sentido anecdótico y no tuviera como propósito descifrar las complejidades del alma del morador nativo, rastreando cuentecillos y relatos en las crónicas le es posible al hombre de nuestro tiempo reconstruir una visión del mundo mitológico y fantástico antes de la destrucción del Incanario. Esa visión, claro está, se integra e ilumina con otras expresiones que le brindan un apoyo gráfico, como son la cerámica, los relieves, la arquitectura y los diseños que adornan los tejidos.

Esta etapa caracterizada más que por ningún factor por su vecindad con el fenómeno histórico del arribo de los españoles al Perú, no está pues desprovista de importancia para la interpretación del sentido tradicional de la forma narrativa en nuestro país. Le corresponde la labor de registro y anotación verificada por el cronista, mitad asombro mitad curiosidad, sobre cuyos datos cronistas de épocas sucesivas y otros investigadores y artistas lograrán intuir y descubrir el espíritu del pueblo que late aún tras esas narraciones.

Consideramos, en segundo término, que la posibilidad de interpretar con buen éxito la herencia literaria que nos ha legado la colonia, está condicionada por la propiedad de nuestra actitud frente a la misma. Para este efecto no basta afirmar, como lo hace Mariátegui, que: "El repertorio colonial se compone casi exclusivamente de títulos que a leguas acusan el eruditismo, el escolasticismo, el clasicismo trasnochado de los autores" (11), características de las que sólo Garcilaso y Cavedes conseguirían escapar. Aunque haya sido bien cierto que el ambiente cultural de la colonia estaba teñido por un espíritu medroso para la creación y mejor dispuesto para el penegirico y la celebración ociosa (12), es menester descubrir en las obras de la época, conforme son y no empecen los defectos que representan, las maneras de que se vale la narración para reaparecer en este período, o dicho con otras palabras, el modo como es utilizada y transformada la forma narrativa.

El predominio eclesiástico durante la colonia era indiscutible y absorbente; tampoco queda duda de que la iglesia tuvo conciencia de su poderío y de la magnitud de su influencia; la vida toda de la colonia posee un aire de vida religiosa y el ideal —se ha dicho— no es otro que la vida conventual con sus silencios, plegarias y murmuraciones. Por eso sostiene Riva Agüero con toda razón que al redactar los frailes las crónicas de sus religiones, no se detienen ante los acontecimientos de la historial general del país, porque ignoran la existencia de un lindero preciso; y, por el contrario, los comprenden pues consideran la historia de la orden y la función religiosa en el centro del flujo social.

Y al incluirlos, los tratan con singular amplitud si bien estimándolos subordinados al discurrir de la provincia monástica. "No maravilla —dice— que las crónicas monásticas absorban, como materia tributaria, la historia entera de la colonia: el convento es la institución que representa y encarna el espíritu colonial" (13). Si la vida cultural de la colonia se concentra en torno de la actividad religiosa, y si la gravitación de ésta sobre aquélla es tan fundamental que consigue absorberla, no debe estimarse ni irreverente, ni insensato hurgar en las crónicas conventuales, en las historias de las órdenes religiosas, en los diarios apuntados en las catedrales, con el especial propósito de entresacar del conjunto de hechos de la vida monacal, tan mezclados a las incidencias de la vida de la ciudad, textos completos de leyendas e invenciones de la fantasía popular, deliciosas noticias de milagros, transformaciones sobrenaturales y anécdotas elevadas a la categoría de tradición, productos todos estos en acuerdo con la mentalidad y espíritu de la época. Sólo así es posible superar la presunción que ya hemos visto es cierta en determinadas proyecciones, de no continuidad y quiebra del cauce de la narración en el Perú; y sólo así, también, podrá tenerse una vez más la evidencia de que el sentido tradicional de la narración en nuestro país, se distingue por su apego dominante a la realidad y por sus conexiones irrevocables, en sus hitos más representativos, con el devenir general de las inquietudes sociales.

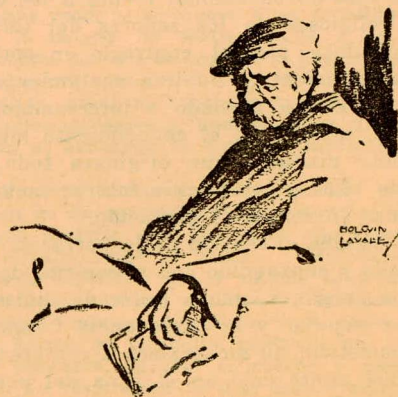
A Calancha, a Meléndez, a Córdoba y a Salinas, a Gaspar de Villaroel y a muchos más es menester acogerse a fin de descubrir el material narrativo que revelará, como aún en falta de un concepto de la profesión exclusivamente literaria, como oficio vocacional y ánimo creador, estos anotadores recogieron y seleccionaron los asuntos escuchados. Y reseñaron y comentaron los sucesos de su tiempo, prefiriendo un estilo "claro, llano y seguido", al decir de Meléndez, a fin de evitar las confusiones y mantenerse en armonía mejor con los hechos. Ya Ricardo Palma prologando la versión del manuscrito de los *Anales del Cuzco* que exhumó en nuestra Biblioteca Nacional, se asombraba del sabor y gracia derrochados por el redactor, y de su proclividad a recoger con indudable acierto narraciones independientes y logradas (4). Rubén Vargas Ugarte, igualmente reclamaba atención al prologar el *Diario de Lima* de Mugaburu (15) no sólo para el acopio de noticias, sino que advertía la tendencia a reseñar actos extraños: rencillas, asaltos y peleas, referencias a piratas y negros azotados, que no sin fundamento podrían considerarse reveladores de la mutua presión existente entre la realidad y la fantasía. Y Luis Alberto Sánchez en su *Literatura Peruana* (16), mencionando a Esquivel y Navia, Mugaburu, y en general a los diaristas, los ha calificado de especie de periodistas con dotes para proyectar el pasado en el porvenir, y no sólo rescatar la noticia sino recoger y preservar la leyenda suscitada por la novedad del hecho. Pues, entre la abundante y monótona narración de sucesos áridos, introducen de vez en cuando uno que otro que bien vale la pena retirar, sustrayéndolo a la cadena de noticias en la que está como incrustado. Cadenas que muy de lejos recuerdan aquellas series de narraciones medievales en las que junto a insípidas versiones de acontecimientos históricos, genealogías, muerte etc. intercalaban leyendas de locura y amor.

Los diaristas, sucesiva o simultáneamente a los cronistas conventuales, se presentan aunque en grado menos ilustre, como fuente que brinda testimonio en favor de la continuidad histórica de la forma narrativa en el Perú, y de la necesidad crítica de atender celosamente a sus transformaciones y refu-

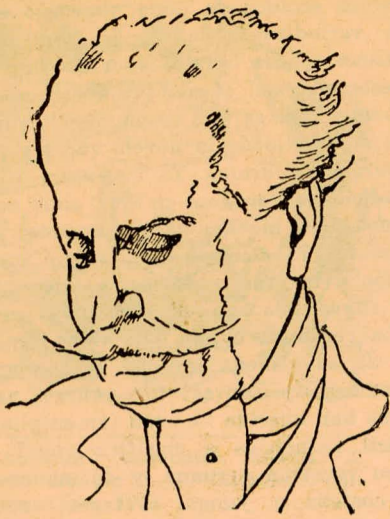
gios, explicables sólo a la luz del proceso integral de nuestra sociedad. Contribución semejante ofrecen las relaciones de viajeros, gente por lo común dispuesta a escuchar y tomar debida cuenta de las leyendas etiológicas, tradiciones locales, anécdotas históricas, etc. Y análogo servicio prestan textos autobiográficos de tan sabroso contenido como el escrito por don Alonso Enríquez de Guzmán, u otras obras que participan de ambos medios y que, a la manera del *Lazarillo de Ciegos Caminantes* del Condolorcorvo, entrañan a más de espléndida facilidad narrativa, un espíritu por momentos burlón y despreocupado, que enlaza, a pesar de sus diferencias, al Lazarillo con la autobiografía del "caballero desbaratado", al tiempo que sugiere la relación de ambos con el género picaresco. Y señala por último un antecedente en nuestra literatura picaresca y festiva.

EL SIGLO XIX

A partir del siglo diecinueve la narración gana mayor arraigo en el campo literario y siendo así, se comprenderá que no ha existido en las letras nacionales de este período movimiento de significación que no haya contribuido a enriquecer su proceso. Conviene reiterar en este punto un lugar común que no obstante es premisa para el enjuiciamiento de la literatura de la república. Valga pues repetir que si en el primer cuarto del siglo pasado se produjo nuestra disgregación política de la corona española, la emancipación no se verificó simultáneamente en el campo de la creación artística ni de las relaciones culturales. Transcurridos muchos años, en plena vigencia republicana el influjo del molde español seguía determinando la creación, aficiones, odiosidades y actitudes de nuestra gente de letras. Sólo en muy escasas excepciones la aportación criolla o mestiza logró sobreponerse a la formalidad hispánica, o recoger en proporción saludable el clima renovador de las literaturas francesa, inglesa, norteamericana, italiana y alemana, que desde el romanticismo ejercieron influencia, en un principio levisima, es cierto, pero acrecentada con el progreso del siglo y la inquietud de Manuel González Prada. Y merced a las ya dichas excepciones y a la labor de quienes pudieron seguirles decorosamente, la narración en el Perú mantuvo un curso cualitativo ascendente, que la colocaría gracias a don Ricardo Palma, al margen de la característica que don José de la Riva Agüero en su tesis señalaba en la literatura peruana del siglo XIX, o sea, la indudable carencia de originalidad (17). Hemos indicado en líneas anteriores cómo la emancipación no significó una transformación en el aspecto cultural del país, y la causa aparece muy clara cuando se piensa que el tránsito del coloniaje a la república equivalía únicamente al cambio de un sector dominante extranjero, por otro sector dominante que, aunque nacido en el país, aún era ajeno a la realidad y a las inquietudes de éste. El operado fué pues un cambio político y no una transformación social que modificara los



PALMA



PRADA

principales regímenes imperantes de la sociedad de esa época. Pues bien, la misma relación es la que se refleja en nuestra literatura del siglo y le concede la característica mencionada, de la que muy pocos autores quedan inmunes. Y así será menester la generosa intervención del tiempo para que aparezca el escritor que logra hacer coincidir el contenido formado por esencias nacionales, y la forma original y dúctil a esas exigencias.

No obstante ser Palma la figura de mayor trascendencia en la literatura narrativa del siglo pasado, el suyo no es el único testimonio, ni cabría argumentar que fué él quien primero cultivó el cuento en el Perú. Si su mérito estribase en esa condición, sería menos sólido de lo que en realidad es; porque, precisamente Palma debe entenderse como una conjunción afortunada que supera las limitaciones ambientales y destaca nítidamente sobre predecesores y coetáneos. Y aún más, porque sin estos no se podría comprender en toda su plenitud el exacto sentido de su obra, pues él está ubicado dentro de una tradición y, en cierto modo, prolonga la trayectoria iniciada siglos antes por Garcilaso el Inca. Sin detenernos a pormenorizar las calidades de la producción de Palma, podemos delinear el fundamento de su significado en el proceso de la narración en el Perú. En lo literario constituye síntesis entre la ponderación, el correcto decir y el buen gusto formal, y la característica social, humana y crítica de sus argumentos. Destaca por ser su obra el resultado de la sugestión nativa en cuanto a motivaciones y conflictos, vertida en molde depurado a través del conocimiento de los románticos europeos y la buena prosa castellana; pero hay aún otro factor, pues la Tradición, forma sui-generis, significa la inclusión definitiva del elemento popular en el plano artístico, con calidad y categoría logradas. Posibilidad ésa antes discutida por Pardo y defendida por Segura, en cierto modo, vertientes que conducen a la posición de don Ricardo, y que ilustran mucho más el análisis del lenguaje empleado por el creador de las **Tradiciones Peruanas** quien supo asimilar y obtener espléndido fruto de la forma coloquial y espontánea. En lo histórico ha querido interpretarse su actitud como una predilección revalorativa de la colonia, o como recuento mordaz de sus errores y fases ridículas. Quien sabe si más exacto resulta entender la intención de Palma en una línea franca de conocimiento del pasado, de descubrimiento a través de él, de aquello que podía constituir la entraña singular del joven país; búsqueda más comprensible si se piensa que la integración de la nacionalidad no podía pasar a sus ojos como mero producto de una circunstancia militar. Cuando se pretende hacer de Palma un apologeta colonial y un desengañado de la república, se olvida su dedicación a otros temas y tareas. Y se olvida, sobre todo, su

convicción y preferencias políticas en indudable discordia con el régimen de solemnidad exterior y odiosos exclusivismos, practicado en el virreinato, al mismo tiempo que se hace a un lado la filiación de su credo romántico. Tampoco fué Palma el crítico amargo, el apuntador complacido de las flaquezas que en más de una oportunidad le sirvieron como materia literaria, ni tuvo su burla por origen un resentimiento tardío, porque, tanto como zahiere a ironiza revela no poca simpatía por valores y calidades propios del período colonia. Esta singular ubicación del autor de **La Bohemia de mi Tiempo**, espectador y prertícipe de un proceso nacional que aunque concluído no había logrado su definición plena, se aclara más atendiendo a la significación política de la producción de Palma y a su personal situación ante las transformaciones ocurridas en el país. Toda su vida fué fervoroso partidario de las normas de convivencia democrática y defensor del derecho del pueblo a la libertad. De ello existen pruebas y abundantes; en su obra podríamos remontarnos hasta la festejada redondilla de una pieza teatral escrita en los años mozos, **Rodil**; y en la vida, basta recordar que los años no mermaron su hombría de bien y que no cedió a las imposiciones del oficialismo. Palma fué un convencido de sus ideas, pero no fué un político militante; fué un escritor de talento a quien le tocó vivir uno de esos instantes definitorios en la historia de cada pueblo. Entre la colonia y la república su vocación e ideales escogían la segunda; pero para explicársela, para terminar de concebirla como una unidad, su indagación histórica y aficiones críticas, al par que su humorismo sano y bondadoso solían recorrer complacidos la evocación de épocas coloniales. En él se combina permanentemente una doble actividad: deseo de conocer el proceso histórico nacional y adhesión sincera al nuevo estado del país, que, sin embargo, no excluye ni el análisis ni la crítica. En el proceso de la literatura peruana la observación y reflejo de los defectos de nuestra sociedad serán muy cultivados, aunque es verdad que sin el sabor ni la gracia de don Ricardo. Insistirán en este aspecto los escritores costumbristas y, de manera especial, ahora como crítica dirigida a la mala estructuración del organismo social, el movimiento naturalista que entre nosotros redujo su acción preferentemente a la novela.

Repetamos que la tradición conforme la concibió y definió el propio Palma, es un género peculiar, que tiene relaciones de parentesco con otros tipos de relato (18), pero que en la pluma de don Ricardo adquiere rasgos que la definen como modelo original, sello que falta en la serie de imitadores peruanos y extranjeros. Que, situados en la perspectiva del proceso de la narración en el Perú, debemos considerar la tradición de Palma como el más importante hito del siglo XIX, en torno del cual precisa ordenar las obras de quienes integraron el romanticismo nacional; el costumbrismo, de escaso mérito, aparte Abelardo Gamarra y Manuel Moncloa y Covarrubias; el naturalismo, patrocinio por Clorinda Matto y Mercedes Cabello, y cuanto se escribió en la anterior centuria, que sirve de imprescindible fondo a la obra del maestro cuya recia personalidad y abundante producción se proyectan auspiciosamente durante los primeros años del siglo presente.

La introducción del modernismo en el Perú se produjo con evidente retraso, por lo que deberíamos admitir que carecemos de escritores propiamente modernistas. Nuestras letras aportaron su tributo al período post-modernista, cuando se atenuaba la beligerancia suscitada en torno de la obra de Darío, y cuando el movimiento —que carecía de propósito orgánico y disponía en una sola línea a escritores de preocupaciones diver-

sas—, ya había producido sus principales brotes en América. De modo que, si entre nosotros se habla de modernistas, entendámonos, se alude a quienes tardíamente aceptaron la actitud del modernismo, que por lo demás ya había ingresado en la etapa de las transformaciones internas. “Modernista era todo el que volvía la espalda a los viejos cánones y a la vulgaridad de la expresión” (19), y en la vaguedad de estas condiciones, se comprenderá que aparecieran fases y matices incluso contradictorios. Es bueno recordar que hubo en el Perú quien desde mucho antes del conocimiento de esta tendencia adoptó una posición coincidente en importantes aspectos, fué Manuel González Prada. Correspondió a él incitar a la reacción contra el estado en que se hallaban el pensamiento y las letras de la época; libró campaña en pro de la renovación de la prosa, del enriquecimiento de las formas métricas del verso, promovió el conocimiento de escritores europeos, en especial franceses y alemanes, y fomentó el rechazo a las convenciones y gustos del tiempo. Campaña ésa que unida a su aportación ideológica y polémica contribuyó a mostrar la insuficiencia de las instituciones nacionales, y como es natural, el anquilosamiento de la cultura en la república. No tenía González Prada estructurado un concreto programa de acción en lo político ni en lo literario, pero hervía de fiebre renovadora y afán constructivo. Y aún cuando su aporte no toque específicamente el campo de la narración, el influjo de su labor la comprende pues de él arranca esa búsqueda de perfección formal, de técnica y forma expresivas nuevas, de renovación de ideas poéticas y remozamiento de conceptos que producirán un cambio singular en la literatura peruana. Sin duda dichas preocupaciones se daban en él gracias al influjo directo de las literaturas europeas, y fué así como logró sacudir el ambiente para la introducción satisfactoria del modernismo. Tendencia que en buena porción bebía de las mismas fuentes y contaba entre los suyos los propósitos enumerados, habiendo alcanzado en 1888 total madurez, gracias a la pluma de Darío. Aquel año, precisamente, don Manuel González Prada anunciaba el juicio que sigue: “el diagnóstico de la Literatura Peruana se resume en una línea: congestión de palabras, anemia de ideas” (20).

Con el modernismo empieza un período literario más próximo a nosotros y de mayor relación con las restantes literaturas nacionales. La poesía y la narración se convirtieron en sus formas predilectas, aunque quizás fué en la primera donde brilló más la antorcha del movimiento, pudiendo ser ésa una nota que distingue a la escuela americana. En el Perú, el nombre y apogeo de Chocano cubre toda una etapa literaria y se le identifica casi como exclusivo exponente del modernismo, olvidándose el influjo ejercido por autores como Gálvez, Ureta, Bustamante y Ballivián, incluídos dentro de la técnica general de la corriente, pero adscritos, cada uno a su modo, a cierta tendencia cuyo común denominador era la búsqueda de una poesía sencilla. Tendencia que alcanzará su expresión extrema en José María Eguren, en cierta manera actor ya de una reacción contra la sonoridad y excesos modernistas; y, no obstante lo cual, y por lo mismo que esta se originaba en un deseo de ponderación alimentado a lo largo del proceso, el toque final del modernismo peruano. Pero como hemos de inducir por lo anterior, Chocano es el único de los poetas que calza exactamente en la actitud integral del post-modernismo. En otros se da tan sólo la adhesión parcial, lindante con la reacción que procuraba prolongar los aciertos del primer instante de la renovación, para conducirla por distinto sendero.

(Viene de la Pág. 63)

co. Se despereza para la acción política y doctrinaria. Es un alma herida por el luminoso ramalazo de González Prada. Piura es la primera ciudad fundada por Pizarro en el Perú. Su soberbio y enquistado criollaje perpetúa todos los privilegios de la Colonia adulterando, sin contradecirlas frontalmente, las instituciones republicanas. Allí está, en convivencia con el centralismo limeño, insensible al progreso, a la justicia, a la dignidad ciudadana. López Albújar funda y dirige "El Amigo del Pueblo", semanario de combate, y desafia quijotesamente esa fortaleza monolítica, acumulación de los siglos, que permanece imperturbable. La claridad y gallardía de sus palabras, sin embargo, llega a las masas nacientes de artesanos y empleados, pequeños propietarios e industriales hurgando en las almas y fermentando tónicas rebeldías. A los tres años concluye la experiencia. La política y el periodismo son agotadores para un hombre sólo, para un intelectual, para un espíritu reconcentrado en la reflexión y el trasueño. Lo que no quiere decir que abdique de sus principios o se recluya en la torre de marfil. En el gran drama de la plaza pública los escritores y artistas son primeras figuras aunque no gesticulen personalmente. Basta que estén sus emblemas reverberando en la imaginación de las multitudes. En la obra de este narrador y poeta hay un pensamiento sistemático, una teoría alucinante de la Patria y una incitación a realizarla que verdece cada día con la eterna juventud del arte. En 1916 cumple una breve permanencia en Lima y luego, otra vez, la provincia. Era Director de **El Deber** en Piura, diario de los que se suelen llamar serios, cuando fué llamado por don Augusto Durand a la capital para ocupar el cargo de redactor jefe de **La Prensa**. "Allí diariamente editorializaba —dice— y entre días escribía algo humorístico en una sección que abrí bajo el título de **Todo o Nada**. Pero como eso de escribir bajo sugerencias ajenas no me cuadrara, después de seis meses —desde julio de 1916 a enero de 1917— dejé el puesto y me fuí como Juez de Primera Instancia a Huánuco. Ya estaba casado (1) y con una responsabilidad que debía cautelar en todo momento. Fué ahí, gracias a una suspensión, que escribí **Cuentos Andinos**, volviendo a la labor literaria en forma serie, después de veinte años". Los Vocales de la Corte de Junín que lo suspendieron tres meses por apartarse de la letra de la Ley que nó de su espíritu, hicieron sin quererlo una ofrenda a la cultura nacional. En el retiro de una hacienda del valle del Huallaga, bajo la refulgencia del cielo y la grandeza del paisaje, concibió y trazó una obra maestra de nuestra narrativa. Es el escritor de la costa marítima —llanura, sofocamiento y algarrobo de la tierra caliente—, que comprende el misterioso lenguaje de las nieves eternas, los abismos graníticos y las almas insondables de la cordillera. Lo hace antes que la interpretación del contorno nativo y lo hace con una fuerza y una originalidad que sientan escuela y abren un ciclo en la prosa imaginativa del Perú. He aquí el poder del artista para unificar mediante broche exquisito la refractaria diversidad de la Patria. La etapa de Huánuco representa, a más de los **Cuentos Andinos** que prosiguen, más tarde, en los **Nuevos Cuentos Andinos**, la novela **El Hechizo de Tomayquichua** y la parte correspondiente de **Los Caballeros del Delito**, aunque sean escritos lejos del ambiente huanuqueño que describen. **De mi Casona** es libro también elaborado en Huánuco. En 1926 está de retorno en Piura donde trabaja su novela **Matalaché**. En 1929 está en Chiclayo como Vocal Interino de la Corte Superior de Justicia de Lambayeque. Es el año de **Calderonadas**. En 1930 es designado primer Direc-

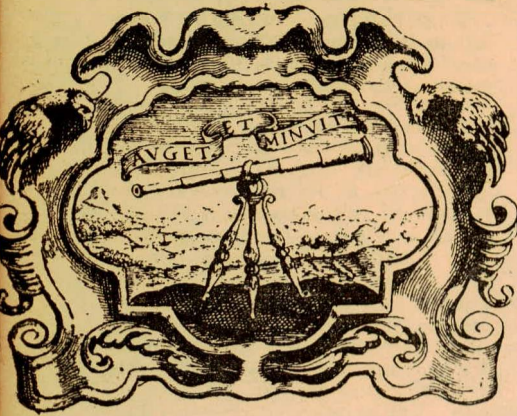
tor de Educación Artística, Bibliotecas y Museos del Ministerio de Educación y se establece en Lima. Pero la revolución de 22 de agosto de ese año cambia muchas cosas y la nueva repartición se suprime aunque el Estado insiste años después en darle vida con el nombre de Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural, en reconocimiento de su deber de propiciar las altas formas de la vida espiritual del País. También fué suprimida como consecuencia de dicha revolución la Corte Superior de Justicia de Tacna; pero al restablecerse en 1931 por el Ministro José Gálvez, López Albújar es designado Vocal Titular de esa Corte. Marcha entonces a Tacna para una estancia de más de veinte años, hasta estos días en que jubilado en la magistratura, viene a establecerse definitivamente en Lima. En Tacna escribió mucho: **Los Caballeros del Delito**, **Nuevos Cuentos Andinos**, **De la Tierra Brava**, **El Hechizo de Tomayquichua**, **Las Caridades de la Señora Tordoya** y gran parte de su obra inédita. La carrera judicial ha sido proficua para su carrera literaria. Le ha permitido vivir con dignidad y lo ha desplazado por diferentes zonas de la República, con cierta armonía distributiva: el norte, el centro, el sur. No lo ha llevado a la Corte Suprema de la República como merecían su probidad, versación y talento, pero esta circunstancia no es de extrañarse dentro de la índole política, cada vez más acentuada, de los nombramientos para dicho Tribunal. Pero sobre todo le ha permitido observar, como en laboratorio experimental, los secretos repliegues de la conciencia, el mundo teratológico del crimen, el tenso arco de las pasiones. Los biógrafos de Balzac asignan mucho de sus prodigiosos disecciones a sus años juveniles transcurridos en los despachos de abogados y notarios y se conocen las ricas vetas de humanidad que Dostoyevsky encontró en los cuatro años de su presidio en Siberia. En cada legajo amarillento hay un hervor de codicia, desesperación, odio, venganza, zumbido de violencia o silencio de muerte. En el litigio a menudo se entrecruzan intereses supremos de la vida en una fricción dramática que desnuda y desgarran las almas. López Albújar sin dejar de cumplir el procedimiento frío de la Ley, anula distancias, se junta con el hombre, investiga en la profundidad psicológica, recorta el patetismo de la mueca, visiona los lejanos horizontes de una vida. En 1944 fué Presidente de la Corte Superior de Justicia de Tacna y publicó una sugestiva y documentada **Memoria**. El escritor y el juez han corrido así una inseparable aventura de áureos resultados para la cultura nacional: Trayectoria insigne que se conjuga con la múltiple substancia de la Patria y la hace trascender en la trama inmaterial del arte, su estructura biográfica está colmada de granito y aliento milenarios del Perú.

En estos relatos de **Las Caridades de la Señora Tordoya** don Enrique López Albújar avanza, vigorizando sus escarceos fantásticos de hace sesenta años en la cuentística limeña. El ambiente es muy diferente al rural, geológico y mítico de sus imaginaciones aborígenes. La ciudad moderna impone un realismo anegador, se han dispersado las nieblas legendarias, no hay milagrerías; hay arquitectura funcional, sin fantasmas, congestión de automóviles, fanatismo deportivo. Pero quedan al laberinto inextricable de las almas, la risueña modosidad de las costumbres, la trágica encrucijada de los destinos. Estos personajes no cortan la lengua y el corazón de sus enemigos para comérselos como los bandideros del Ande, pero se hieren en silencio, hora a hora, con los estiletes de la inteligencia y el dardo de las pasiones, con igual fiereza, al cabo, que aquellos monolíticos primates. Estos elementos han sido certeramente aprovechados por el autor en el acaecer de sus modernas invenciones. Ha desmontado minu-

ciosamente muchos caracteres, sondeando innumerables estados de alma, recogido en el diálogo variadísimo lances de contrastado dramatismo. Queda para el rigor clínico precisar si este material es siempre de **cuento**, estrictamente, o si es una acumulación que espera el desarrollo de la novela corta o larga o el aparato del drama. Ya Unamuno dijo de las **Tradiciones Peruanas** que en ellas estaba el germen para muchas obras mayores; y sin embargo las **Tradiciones** son lo que son, la reducción a la gracia nativa, con despezamiento suave, de empresas vastas y apezantes. La cerámica chimú ¿no tiene también dentro de su risueña levedad el compendio de grandiosas esculturas? Los géneros narrativos ¿no han querido libertad tan amplia que es difícil reducirlos a clasificaciones? ¿No es acaso vocación peruana, y de manera especial costeña o yunga, la tarea artística leve, realizada en una sola sesión como la acuarela, y en la que a veces se reflejan caminos largos y atrevidos que se pierden en los inciertos horizontes? Creo que efectivamente muchos de estos relatos son prenovelas, pero por eso no dejan de ser cuentos. El fondo limeño y citadino está sobriamente esbozado: aquí un trozo de barrio, allá la hondura cálida de un hogar, por todas partes la vivacidad chispeante del lenguaje inteligentemente matizado, deliciosamente irresponsable; en la atmósfera una vaga dulzura y voluptuosidad cortada por la incisión violenta de los hados. En la primera de estas narraciones quizá se concentra más ese ambiente. Los dos planos en que discurre su vida la señora Tordoya, el de la virtud oficial de su gran círculo y el de sus verdaderas y pecaminosas actividades de los jueves, da motivo a pintorescos esbozos. Una ironía benévola, sin amargura ni catástrofe, signa el desenlace que bien podría ser sólo la mancha inicial de un gran friso de encadenados sucesos. Propiamente limeños son, aparte de éste, los relatos **El Cuentista que Vivió su Cuento**, **La Desposada Póstuma**, **Las Curaciones del Abogado Wilson**, **El Delator**, **La Huelga que Faltaba y Los Esposos Diez**. **El Culpable** es un cuento de provincia costeña en donde el ruido de un sólo radio a gran volumen es capaz de traspasar a la ciudad como estilete de caña a los anticuchos y determina un crimen que uno de los jueces —¡cuidado con las suspensiones!— considera que es absolutorio pues el verdadero **culpable** es el radio. **El Maicito** es el último de los **cuentos andinos** aunque el argumento se desarrolla en la costa sobre el desierto arenoso, entre las chozas improvisadas de un campamento de obreros de la carretera panamericana. El indio aymara que baja de las sierras de Tarata como **enganchado** para los trabajos viales y que es un joven y hermoso ejemplar de su raza, desdeña las jaranas y las mujeres de Tacna para concentrar su pasión en una plantita de maíz, que rompiendo la salitrosa costra del despoblado ha crecido erguida y fresca al lado de su choza. Toda la ternura por la naturaleza de que es capaz el alma andina y toda la reacción que un ultraje a ese sentimiento puede provocar están manifiestos en esas páginas al mismo tiempo con delicadeza y vigor. El contraste entre la gravedad cautelosa de la psicología serrana y el superficial alboroto del carácter costeño tienen también cabal interpretación. Poemático y trágico, este cuento es de los mejores de la colección. **El Señor de Echegoyen** es una dramática historia de hacendados de Huánuco: cuento andino de blancos, sanción que se aplica a sí mismo. el padre, triturándose en un trapiche la mano culpable de haber causado la muerte a su propia hijita, involuntariamente, en uno de esos castigos en que **se va la mano**. Entre los mencionados como limeños la más alta calidad está a nuestro juicio, aparte del pri-

(Pasa a la pág. 91)

(1) —Con la excelente compañera de su vida doña Lucila Trint, de ascendencia alemana.



ENTRE LIBROS

Alejandro Romualdo, **Poesía**. J. Mejía Baca & P. L. Villanueva, editores. Lima, 1954.

Con este título simple —y tan verdadero— de **Poesía** ha reunido Alejandro Romualdo toda su producción de un decenio. Nada indicarían estos diez años de labor poética si en la serie de libros que en él se reúnen desde el que le valiera un Premio Nacional en 1949, no se estuviera revelando, paso a paso, esa su calmada pero eficiente manera de llegar —en la búsqueda— al dominio cabal de los recursos expresivos y a la posesión plena y sincera del sentimiento poético.

La torre de los alucinados (1945-49), **Cámara lenta** (1950), **El cuerpo que tú iluminas** (1950-51), **Mar de fondo** (1951-52), **España elemental** (1952) y **Poesía concreta** (1952-54) marcan los hitos del camino. Camino ascendente, no cabe duda, no sólo en lo que al manejo de la forma se refiere, sino en cuanto a los motivos de interés que van ampliándose como una mano que se abre hasta extenderse, franca, al mundo entero.

Tal la característica más saltante del libro de Romualdo: la exacta sucesión con que podemos pasar desde "La torre de los alucinados", libro de recuerdos infantiles, de la "hora blanca del reloj", donde el "yo" llena todo su horizonte; hasta el último regocijadamente abierto y generoso, esperanzado. Y si aquél terminaba tristemente con un verso desalentador: "os dejo estos anillos que caen, esta amargura", el último (1954) se llena de calor para gritar: "¡Hurra la vida! ¡Upa la esperanza!". No es el azar lo que ha colocado dichos versos en los lugares en que se encuentran, cerrando en apropiado colofón sendas rutas. Ellos responden fielmente a la motivación que guió a Romualdo en su descubrimiento pausado pero definitivo del mundo circundante, de una realidad compuesta de pobres "que ya no tienen qué ponerse a vivir", hombres, pueblos, Perús y Rodrigos. Un caminar desde su infancia: "pista de amarros aserrines", hasta la infancia renacida en su hijo Rodrigo que "está echando la baba por la vida", mientras su canto es el cantar de los cantares "cantar de Rodrigo y su sonaja" para un mañana mejor.

Entre ambos extremos se eslabonan los anillos de una cadena que nos conduce poco a poco al desenlace de una **Poesía concreta**. Así en **Cámara lenta**, aunque dentro del propio mundo todavía, nos muestra la mirada puesta ya en el paisaje, en la naturaleza, con un claro sentimiento bucólico al que tipifica también la lentitud de desarrollo sintáctico. La primavera, el sol, el agua, las ranas, los patos silvestres, las estrellas y los juncos; las granadas y las cabras, los grillos, los berros del arroyo se ofrecen en apretado y silente desfile, como en "cámara lenta", acompañándose con el despaosito deslizar de una prosa poética.

El cuerpo que tú iluminas, aparte de la experiencia personal que refleja, nos trae nuevos descubrimientos en el mundo romualdiano: "Poesía, profunda y terrible luz que adoro diariamente" unida y como identificada con el ser amado, motivación honda de esta etapa; y en el

último poema la aparición de esa "prodigiosa realidad", "muda, presente, extática, y sin embargo viva, y sin embargo cálida, total, vertiginosa", dependiente aún, eso sí, de su facultad creadora de poeta, libre o sujeta a su expresión poética, realidad "que yo amarro y libero con sólo nombrarla". Hay como un recrearse con tal descubrimiento; el poeta es un "pequeño dios", no cabe duda; pero todavía nada sabe de lo mucho que esa "prodigiosa realidad" puede decirle.

En **Mar de fondo** lo circundante desaparece para dar paso a una introspección, un volver sobre sí como queriendo averiguar la actitud que conviene adoptar frente a esa realidad descubierta. Hay a veces, verdadera desesperación en estos versos; ganas de "decir muchísimo", pero se "atolla" también como Vallejo. Y aquí resulta curioso reparar en la forma estrófica empleada. El grito se encierra y apretuja en la cárcel del soneto. Es como si quisiera explosionar sin ambages y prefiriera medirse en endecasílabos que no por ello pierden fuerza y virilidad, sobre todo cuando se escapan de su ritmo y medida merced a los encabalgamientos abruptos.

Fruto ya de la reflexión que ha seguido al descubrimiento de la realidad, como un canto de protesta que empieza por deshacer los moldes marcados en **Mar de fondo**, surge la imprecación en **España elemental**. España tiene ya en nuestra literatura una tradición —como tema— que se continúa en los diez poemas de Romualdo: "Que España está en el agua, en la tierra, en el aire, en el fuego". Aquí las rupturas del sistema vienen a ser índice de esa otra ruptura de motivaciones más hondas: "Esta echada la muerte, cara al sol", pues España "ya no tiene en qué caerse viva". No simple juego de palabras, trastorno de lexicalizaciones convencionales, como han creído algunos: trastrueque, sí, de convencionalismos de pura gana de decir lo indecible; aquello que se va haciendo carne en Romualdo después de su experiencia española, hasta exclamar por España "Bendito sea el grito de tu vientre", en otra ruptura no por retórica menos auténticamente sentida.

Y después "A otra cosa" abre el último libro: **Poesía concreta**. Aquí surge entonces la afirmación personal, "concreta" —así, como un título—, esperanzadora y entusiasta:

Basta ya de agonía...

Estoy harto de escombros y de (sombras.

Quiero salir al sol. Verle la cara al mundo. Y a la vida que me

(toca,

quiero salir, al son de una campana que eche a volar olivos y palomas.

El tono elegíaco de **España elemental** se convierte de esta manera en "Canto de vida o de esperanza" con que usando el decir de Darfo nos quiere Romualdo repletar de ilusiones.

Hasta aquí su mensaje. Paso entre paso se ha venido abriendo al sol, a la luz, a la esperanza; Romualdo ha surgido del yo para ingresar al nosotros; y se ofrece animoso, sonriente, pero no con la sonrisa del Clodín de su primer libro: "Amarillo y fúnebre muñeco que tendido en un rincón sonríe para siempre", sino con otra risa vital, humana, generosa con que cierra las últimas páginas.

Reparando en la costumbre de Romualdo de cerrar con un libro toda una experiencia vivida, nos queda la pregunta ¿Cuál será el siguiente pa-

so? Entregado al mundo jubilosamente, liberado de "torres", empeñado en un afán constructivo, tememos que la misma realidad de la que brotan sus temas le lleven a un desencanto y le obliguen —con la queja— a repetirse. Si es así le reconocemos su derecho a reiniciar la protesta, a utilizar —renovados— los mismos temas que tienen ya una estupenda unidad a lo largo de su obra, a desandar el camino. Le sobran para ello sinceridad y conciencia del puesto y la misión de su poesía.

Luis Alberto Ratto

Gabriel Porras Troconis, **Historia de la Cultura en el Nuevo Reino de Granada**, Sevilla, E.E.H.A., 555 pp.

Los primeros pobladores españoles de América buscaron para establecerse los centros de cultura más adelantados y florecientes de las Indias, atraídos por la riqueza, la abundancia de población; la menor dificultad en la lucha contra la naturaleza, si no domeñada, si, al menos, desbrozada, y horra de su primitivo salvajismo; y, también, por la mayor docilidad y hábitos sociables de los indígenas. Por esto sobre los territorios del imperio azteca y del Tahantinsuyo hacen los dos inmensos virreynatos, que toman como núcleo cultural las dos antiguas civilizaciones y extiende su irradiación al resto del continente. Pero, fuera de Lima y México, existían otras ciudades que, si bien no competían con ellas en magnificencia y boato, disfrutaban de vida propia y manifestaciones culturales dignas de aprecio. Es el caso de Quito, Cuzco. La Plata y Santa Fe del Nuevo Reino, entre muchas más. El arte, en especial el religioso, se propagaba hasta recónditos pueblos indígenas donde ha sorprendido a los investigadores y viajeros hallar, en lugares casi inverosímiles, iglesias merecedoras de atención y estudio.

La Historia de la Cultura Americana tiene que estudiar ambos virreynatos como centros de expansión, pero no debe olvidar aquellas otras poblaciones que tuvieron una relativa autonomía y luego adquirieron independencia jurisdiccional, sobre todo si ésta iba acompañada de la jerarquía de virreinato, como pasó en Nueva Granada a comienzos del siglo XVIII quedando convertida Santa Fe en la tercera corte de las Américas. Por ello es interesante el tema del libro que reseñamos, en cuyas páginas se puede apreciar el desarrollo cultural de una provincia o reino español de ultramar.

Si bien es cierto que en el Nuevo Reino nunca fué realizado el proyecto de fundar una Universidad Real y Pública a semejanza de San Marcos, ya en 1604 —cincuenta años después de la creación de las Universidades de México y Lima— se establece el Colegio de San Bartolomé, al cuidado de los jesuitas; en 1639, el Real Claustro y Universidad de Santa Fe, de los dominicanos; en 1657, el Colegio de Nuestra Señora del Rosario y también los agustinos, franciscanos y recoletos contaban en sus noviciados con facultades de Teología y Cánones. Los tres primeros planteles adquirieron categoría universitaria y, en la segunda mitad del siglo XVIII, alcanzaron brillantez y relieve social; en ellos se educó la generación de los libertadores. Entonces, los que deseaban reformar la enseñanza —el arzobispo virrey Caballero y Góngora, el fiscal de la Audiencia Moreno y Escandón— aspiraban a mejorar los pla-

Editorial

Letras Peruanas

APARTADO 1645
LIMA

OBRAS PUBLICADAS

Cartones del Cielo y de la Tierra
Por ALBERTO ESCOBAR

La Batalla
Por CARLOS ZAVALETA

Formas de la Ausencia
Por WASHINGTON DELGADO

EN PRENSA:

La Narración en el Perú
Estudio y selección
Por ALBERTO ESCOBAR

César Vallejo y su obra poética
Por ANDRE COYNE

EN PREPARACION:

El sentido tradicional en la literatura peruana y otros estudios críticos.
Por RAUL PORRAS BARRENECHEA

Retorno a la creatura
Por FABLO GUEVARA

El Mirador de los ángeles
Por JOSE DIEZ CANSECO

La Literatura Peruana a través de la Crítica
Por JORGE FUCCINELLI

BIBLIOTECA DE ESCRITORES PERUANOS

Poesía — Relato — Crítica

Antologías

Conexiones Bancarias
con
Todo el Mundo



● CUENTAS CORRIENTES EN SOLES ORO Y MONEDA EXTRANJERA
● DEPOSITOS A PLAZO FIJO Y PLAZO INDEFINIDO
● DEPOSITOS DE AHORROS
● CAJAS DE SEGURIDAD PARA GUARDAR JOYAS, VALORES, ETC.

BANCO WIESE LTDO.

Capital y Reservas: S/º. 60'072,731.06

OFICINA PRINCIPAL EN LIMA

Central Telefónica: 73000 (10 líneas)

AGENCIA: Av. Alfonso Ugarte 1292

Teléfonos: 11146 — 31384

SUCURSAL EN EL CALLAO

Adolfo King Nº. 138

Teléfonos: 91182 — 91333

**EL LIBRO DE LA ACTUALIDAD
FALTAR EN NINGUN HOGAR**

LA HISTORIA DE LA PATRIA QUE NO DEBE

“PERU MILENARIO”

POR

TOTO GIURATO

UNA OBRA EN TRES TOMOS QUE TIENE EL CARACTER DE UNA NARRACION HISTORICA COMPLETA DE LOS ANALES PATRIOS DESDE LA PREHISTORIA HASTA NUESTROS DIAS

El autor muestra en las densas páginas de “PERU MILENARIO” su afanosa dedicación a acopiar todos los elementos que pueden utilizarse para la reconstrucción de nuestro pasado. Por este intento de objetividad, recurre a las variadas fuentes y en determinados casos, realiza ventajosa acumulación de materiales poco accesibles al lector común ya que se relaciona con libros raros.

En tres volúmenes el autor narra la historia del “PERU MILENARIO” desde la fábula de los hermanos Ayar hasta estos días, después de haber estudiado, con desinteresada profundidad, la tierra donde germina la historia”. El autor narra la Conquista con severa imparcialidad de historiador y con un hábito poético que, a mi juicio constituye el mejor libro de la obra óptima.

El autor de “PERU MILENARIO” pone en el histórico empeño esa misma curiosidad vital de Raimondi, su gran compatriota, para describir el pasado peruano y encontrar los ángulos de vinculación con el presente a fin de dar a la nueva generación su verdad sobre la forma cómo ha visto al Perú en todos los tiempos.

“EL COMERCIO”

“LA PRENSA”

“LA CRONICA”

DE VENTA EN LAS PRINCIPALES LIBRERIAS DE LA CAPITAL

LAS LIBRERIAS PUEDEN FORMULAR SUS PEDIDOS A EDITORIAL ECOS S. A. JIRON PUNO 125 - LIMA

nes de estudios y dotar más congruamente las cátedras para emular a las facultades de Lima, México y la Península que, según se desprende de palabras del mencionado fiscal, seguían siendo los paradigmas. Otras ciudades del Reino —Cartagena, Popayán, Mompox, Tunja, etc.— contaban asimismo con sus Colegios.

La imprenta se introdujo tardamente en Nueva Granada; fué en 1738 cuando comenzó a funcionar la de los jesuitas, que suspendió sus actividades en 1742; luego hay un lapso en el cual el Virreinato cubre sus necesidades con las imprentas de España. En 1769 aparece una en Cartagena de Indias de donde se traslada a Santa Fé en 1776. Sólo en 1787 se publica un verdadero libro —los anteriores habían sido hojas sueltas, novenarios, bandos, reales cédulas, folletos— y, desde entonces, la industria tipográfica bogotana inicia su marcha ascendente.

La literatura neogranadina carece de grandes figuras; tan sólo destaca, en opinión de los críticos, la de Sor Francisca del Castillo, la mística de los **Sentimientos Espirituales**.

En pintura, si bien no hubo en Santa Fé una escuela como la quiteña o la del Cuzco, floreció un artista de tanta fecundidad como Gregorio Vásquez de Arce.

Los estudios lingüísticos, al igual que en toda la América española, tuvieron entusiastas cultivadores en este país, debió entre otras razones, al afán y celo evangelizadores.

Los últimos veinte años del siglo XVIII, y los primeros del XIX, presencian un surgimiento cultural notable en Nueva Granada. La expedición botánica de D. José Celestino Mutis, organizada en el mismo Virreinato, desarrolló una fecunda labor científica y congregó en sus trabajos un grupo numeroso de jóvenes del país. Allí trabajó el célebre D. Francisco José de Caldas, director del primer observatorio astronómico creado en América, el de Santa Fe.

Estos son, en pocas palabras, los temas del libro. Nos parece éste como construido a prisa, sin prolija elaboración; las fuentes documentales —que son pocas por la índole del trabajo— y bibliográficas aparecen, si no en bruto, al menos no lo suficientemente asimiladas a la obra; el autor abusa de las citas textuales; los párrafos entre comillas ocupan parte no despreciable del contexto y, a veces, varias páginas seguidas, si bien suelen ser páginas escogidas por su valor literario, su pintoresquismo o su curiosidad; esto da a la obra algo de antología y sus largas listas de personajes, desde los de primer orden hasta aquellos que sólo escribieron un soneto, le añade capítulos cuyas hojas parecen arrancadas de un diccionario biográfico. Hay partes, sin embargo, muy bien logradas, en que Porras Troconis revela su personalidad. Se nos muestra admirador de la obra de España, cosa que lo lleva, por momentos, a un tono de encomio casi apologético más propio del panegírico que de la Historia. En esta actitud hay algo de reacción, y ésto la explica, contra las declamaciones y fraseología de los detractores de España que, más que nunca en el siglo XIX pero también después, han cargado las tintas negras y sembrado en los pueblos emancipados el odio hacia lo español. Si en este aspecto se muestra Porras Troconis heredero de la tradición colonial, en sus apreciaciones sobre la Independencia se nota en su pensamiento la influencia del siglo XIX, que tan profunda huella ha dejado en Hispanoamérica. Ensalza a los libertadores (especialmente a Bolívar), como creadores de “Colombia la Grande” (esa Colombia que se desintegró en 1830) y lamenta el divorcio producido, en gran parte por culpa de los peninsulares, como consecuencia de aquella sangrienta guerra civil que fué la Revolución de la América española.

Jorge Tovar Velarde

.. WASHINGTON DELGADO **Formas de la ausencia**. Biblioteca de Autores Peruanos — Serie Poesía. Lima, Editorial Letras Peruanas, 1955.

En un país en donde demasiados poetas merodean por la provincia llamada Vallejo, extraída, taladrada en sus metales de ley más grave, dicha largamente con una sintaxis tan particular e inimitable, el libro de Washington Delgado (1) convoca un mundo oportunamente distinto, con calidades y merecimientos que le son propios, accesible a una felicidad particular, con aciertos y falibilidades que se pueden correlativamente elogiar o deplorar, sin que esos regocijos ni esas penas pasen por Delgado como por una estación de tránsito con destino a otra sensibilidad (de la cual él fuera un mero doblaje) sino que se deben quedar allí, en la corporeidad de Delgado, cuya existencia, mensurable en las últimas letras del Perú, se acaba de reiterar con este pequeño, intenso, lírico y sorprendente libro de poesía.

El espacio vertiginosamente vacilante ante la huida del cuerpo que lo ocupaba, apto para toda levedad, para la indefensa presencia de la nada, narrado con un lenguaje que elude con gentileza las nomenclaturas de la materia sujeta a cualquier otra corrosión, que no sea la de la muerte como conjetura y no como desgaste, esa es la atmósfera en la cual respira la poesía de Delgado. Una atmósfera con claridades imprecisas, que acaso haya rescatado el poeta en días largos de nublado limeño, en periódicas incursiones de una sensibilidad exquisitamente aguda, resbalando por objetos sometidos a ese tratamiento del gris, esa obstinada melancolía que el cielo del océano reserva y acumula sobre las arquitecturas de Lima.

Para narrar esas experiencias de lo que no es, los breves atisbos finales de la dicha, Delgado recurre a un lenguaje cuya concisión excluye todo circunloquio, todo detalle moroso: la intuición está dada en su último residuo que estremece. No deslumbra, porque la modalidad pausada de Delgado no pretende herir con una luz vivísima sino deslizarse como una consigna delicada que se susurra en un oído.

He aquí un actitud ante la poesía poco difundida en un continente cuya proclividad más frecuente es el barroco; un lírica grata a Salinas, a Lubiez, a Voronca, a Holderlin, habitantes todos de otro mundo menos confuso que esta américa en construcción, de colonia airada que nos ha tocado y, por consiguiente, menos solicitados por el caos y más accesibles a una sensibilidad actuada por estímulos que tienden a bajar del cielo antes que a subir desde la tierra.

La poesía de Washington Delgado vacila entre la melancolía a que la impulsa la constatación del mundo que el poeta atisba y una invocación de la dicha que debe existir al alcance de nuestro mundo cotidiano. Lo inquieta un combate silencioso entre ese sentido general, quebrado, elusivo y melancólico del vivir y el deseo que no termina de formularse, de que la dicha sea también posible para los seres que permutan a cada momento las abstracciones del espíritu por las presiones de la materia no sometida y sus agentes de injuria.

“La dicha tiene un rostro sencillo”, dice Delgado. Pero esa necesidad sencilla con demasiada frecuencia permanece ajena a las comunes criaturas. Delgado la rescata del otro lado de la muerte, por un escamoteo idea de as anécdotas tristes del mundo, en las arquitecturas vacías, en los sonidos apagados, en las palabras no dichas, en los sucesos no acaecidos. Un universo practicable que sólo la poesía puede crear al margen de las organizaciones de la usura y de los ultrajes que el día y su fracción prepara para destruirnos.

Miguel Brascó.

CARLOS ZAVALAETA: **El Cristo Villenas**. Lima, Amauta, 1955.

La **Empresa Editora Amauta** ha publicado en una bella plaquette, en cuya carátula han colaborado José Sabogal y Francisco Espinoza Dueñas, un nuevo cuento de Carlos E. Zavaleta que, como **La batalla** y **El peregrino**, aparecidos en un libro anterior, es en realidad parte de una novela larga.

Por su inquietud, por sus virtudes, por sus posibilidades y también por las obras realizadas, Carlos Zavaleta es una de las figuras más interesantes de la nueva generación literaria peruana. Sus conocimientos de la técnica narrativa le permiten —caso raro en el Perú— dominar en todo momento el relato, dosificar su intensidad, retratar nítidamente los personajes y destacar con precisión los temas que se entrecruzan en la novela o el cuento. Su preocupación por el lenguaje es, por otra parte, índice de su calidad literaria: Zavaleta trabaja y lucha duramente con las palabras, no para darlas una fría exactitud académica sino para adecuarlas a sus historias llenas de oscuridad y violencia.

El Cristo Villenas que ha publicado Amauta, si bien por su técnica y su estilo sigue la huella de **La batalla** y **El ultraje**, por el pensamiento que encierra pertenece más bien a una modalidad expresionista que lo aproxima a uno de los primeros relatos de Zavaleta, a **Mister X**, y su valor principal reside, más que en su verdad psicológica o la exactitud de las descripciones, en el mensaje que encierra.

Para los habitantes de Sihuas la leyenda de Jesús, lejana en el espacio, en el tiempo y en la vida, no tiene un significado preciso y, por eso, la pasión de Villenas se identifica en la conciencia popular con la pasión bíblica. En cierta forma el cuento de Zavaleta se relaciona con una de las historias contadas por **Ciro Alegria** en **Los Perros Hambrientos**, la del curita serrano que un viernes santo hizo llorar a sus fieles con el relato de los padecimientos y muerte de Jesucristo y compadecido luego del llanto colectivo, les dijo: "No lloren, hermanitos... Como hace tanto tiempo, quién sabe

será cuento". La historia de **Ciro Alegria** señala la vaciedad y el carácter ornamental de la mitología católica en nuestro ambiente. Zavaleta en su forma dramática y apasionada, nos dice lo mismo pero va más lejos aún. Uno de los personajes, el pomabambino **Lúcar**, cuyo pensamiento se identifica con el pensamiento del autor, dice al finalizar el relato: "No creo en esa historia que se mezcla en todas las demás y que impide a un hombre, sea o no Villenas, tener una historia propia. Me disgusta una historia que por lo vieja depende de mí para que no muera".

Ahora que los intelectuales peruanos se dedican a vacuas discusiones teóricas sobre el significado del arte, la calidad real o ideal de su ser y su contenido abstracto o concreto, e sobremedida estimulante contemplar el esforzado trabajo de escritores como Zavaleta. No debemos olvidar que en el terreno artístico la teoría sucede a la práctica y la crítica sigue a la obra, y que en todo caso, el arte no es el resultado de fórmulas más o menos bien aprendidas. Las discusiones que se plantean en nuestro ambiente serían por lo menos interesantes si se apoyaran en una realidad existente. Si nuestros pintores abstractos, indigenistas o realistas tuvieran un cuadro en el que pudieran empezar sus disertaciones; si nuestros poetas puristas pudieran exhibir un soneto de valía; si nuestros seguidores de Kafka o del realismo socialista hubieran escrito algo que siquiera pudiera leerse. Pero nuestros escritores y artistas se complacen en discutir las obras del porvenir que son incapaces de hacer; como en el viejo entremés español pelean sobre el precio de las aceitunas antes de que el olivo haya nacido. Han olvidado o desconocen por completo lo que dice el Mefistófeles de Goethe: "Es gris, querido amigo, toda teoría, pero es verde el árbol dorado de la vida". Carlos Zavaleta sí lo sabe y sabe también que la literatura es una de las formas más altas de la vida humana y nos demuestra, además, que vale tanto la obra de arte que se demora en sí misma como la que se pone al servicio de una idea.

Washington Delgado



ULTIMAS NOVEDADES

CONDE DE LISTOWEL, *Historia crítica de la estética moderna.*

Una valiosa exposición de las concepciones del arte y de la belleza, comprendiendo teorías estéticas tan influyentes como la del placer, la del juego, la psicoanalítica, la experimental, la fenomenológica, la sociológica, etc.

MARCELLE AUCLAIR, *Vida de Santa Teresa de Avila.* Minuciosa y documentadísima reconstrucción de los pasos mortales y de las empresas celestiales de Santa Teresa, rigurosamente basadas en sus escritos y en los datos biográficos más seriamente comprobados.

BALDOMERO SANIN CANO, *El humanismo y el progreso del hombre.*

Un libro de ensayos en el que se muestran la amplia comprensión y la abierta curiosidad de su autor hacia múltiples aspectos del mundo, de las ideas, de los hechos y de los libros. Goethe, Nietzsche, Bernard Shaw, Gide, Papini y Eliot se encuentran entre las figuras estudiadas.

RODOLFO MONDOLFO, *Figuras e ideas de la filosofía del Renacimiento.*

Tres filósofos del Renacimiento: Bruno, Galileo y Campanella, seguidos por cuatro ensayos que completan la visión de las ideas de esta importante época italiana.

MANUEL F. RUGELES, *Cantos de sur y norte.* Reintegrado a su patria venezolana, el poeta asocia a ella las visiones e imágenes de la América meridional.

NUEVAS EDICIONES

ARTURO USLAR-PIETRI, *Treinta hombres y sus sombras* (2a. edición).
MARIA LUISA NAVARRO, *El método del trabajo por equipos* (4a. edición).

BIBLIOTECA CONTEMPORANEA

ARTURO CAPDEVILA, *Melpómene* (Núm. 11; 4a. edición).
RICARDO ROJAS, *Blason de plata* (Núm. 81; 3a. ed.).
FEDERICO GARCIA LORCA, *Yerma* (Núm. 131; 4a. ed.).
ANGEL VASSALLO, *¿Qué es filosofía?* (Núm. 164; 4a. ed.).

Editorial Losada S. A.

HUANCAVELICA N° 288

LIMA

Compañías Constructoras Asociadas

—oOo—

Camaná 631 — Oficina 202 — LIMA

CONSTRUCTORES DE LA OBRA DEL

FONDO DE SALUD Y BIENESTAR SOCIAL

HOSPITAL SANATORIO N° 12

AREQUIPA

CAPACIDAD: 800 CAMAS — 6 PISOS

COSTO: 80 MILLONES DE SOLES

Gildemeister & Co.,

IMPORTADORES — EXPORTADORES

LIMA — PERU

Edificio "Gildemeister" — Aldabas N° 235

Teléfonos: 70100 — 70108 — 70109

REPRESENTANTES DE

EMPRESA AGRICOLA CHICAMA LTDA, Hacienda "Casa Grande" Trujillo.
NEGOCIACION AZUCARERA LAREDO LTDA. Hacienda "Laredo" Trujillo.
NEGOCIACION AGRICOLA JEQUETEPEQUE LTDA. Hacienda "Limoncarro" Pacasmayo.

AGENTES DE LAS COMPAÑIAS DE VAPORES:

Compañía de Muelles de la Población, Valparaíso.
Compañía Naviera Haverbeck & S. A., Valdivia.
Latin American Line, San Francisco.
Compañía Chilena de Navegación Interoceánica, Valparaíso.
Naviera Chilena del Pacífico S. A., Valparaíso.

Arguedas

(Viene de la pág. 79)

do, los quechuismos hayan sido mejor ubicados y la fluidez resulte encumbrada, por ejemplo, en "Diamantes y Pedernales", cuyos primeros capítulos son de lo más logrados. La ternura, en la que Arguedas es pródigo, se exhibe aún más cuando hay concisión en la prosa. He aquí el bello pasajé que cuenta una de las salidas de Antolín, el hermano del arpista Don Mariano:

Cuando Antolín salía de viaje, toda la comunidad lo despedía, en un extremo del pueblo, junto a una piedra inmensa cargada de arbustos y de yerbas. Mariano veía irse a su hermano mayor como a un ser poderoso en cuyo cuerpo se hubiera concentrado la energía de los cielos y de la tierra. Las bellas pasñas, las solteras más codiciadas y hermosas, adornaban de flores a Antolín; le ponían el wallco, un cordón de frutas y flores que le ceñían como una banda presidencial. La gran piedra se cubría de niños. Abrazaban a Antolín todos, sin estrecharlo mucho, poniéndole después las manos sobre los hombros. Luego partía. Mariano permanecía a la sombra de la gran piedra y escuchaba el coro de la despedida, el kacharpariy; solo, porque siendo "upa" nadie se quedaba muy cerca de él. Las mujeres se cubrían medio rostro con las mantas, se reunían en un grupo cerrado, y así cantaban el harawi de la despedida. Los hombres y los niños, las viejas, todos permanecían en su sitio, callados.

(Diamantes y Pedernales)

Merced al rigor de gran disciplina, Arguedas ha podido superarse y ajustar sus descripciones a moldes gramaticales que ya son castellanos. El cuento "Orovilca" merece mención aparte. Aquí la prosa se ha hecho todavía más fluida que en "Diamantes y Pedernales" y hay ya un visible apego por la técnica formal del género. Ya las anécdotas no distraen el tema central; y la inspiración, en vez de seguir el antiguo realismo, ha sabido volar con fuertes alas e inventar un argumento desusado. Quizá a algunos se les antoje curioso que un autor llamado "indigenista" escriba con éxito un cuento imaginativo, de trasfondo mágico, aunque siempre de técnica realista, y llame en su auxilio al paisaje costero a fin de darle peruanidad; y que, a fin de cuentas, dicho relato sea el mejor de toda su obra literaria.

Sin embargo, el fenómeno deviene explicable si se sabe que es el autor quien se ajusta a los materiales, y no al revés. Si Arguedas pensó que su amor al indio y a la sierra iba a mover toda su obra, hoy sabe que es fácil mudar de temas y

cómo son de esenciales la técnica de composición, el estilo, la prosa. Su evolución ha sido de lo más provechosa. Ha pasado de una literatura (la de **Agua**) que fincaba su poder en los medios inconscientes de sugerencia, en la comunicación poética de los materiales brutos, a aceptar el señorío de la disciplina, de la corrección formal. Ahora, vista su obra de casi veinticinco años, dable es decir que sus primeros libros son apenas de **transición**; que no son definitivos; y que de transición serán todos los relatos (digamos, **Nahún**, de Vargas Vicuña, entre los nuevos cuentistas) que no den a la palabra toda su fuerza expresiva. Arguedas ha declarado muchas veces que no creía en un comienzo que el castellano pudiese revelar el alma quechua; pero ha aceptado, finalmente, que sólo el castellano "podía ser el medio de expresión legítimo del mundo peruano de los Andes". Si no creyó en la palabra y en su capacidad expresiva, ahora cree en ellas. Bienvenido su hallazgo. A la comunicación poética de los materiales brutos ha suplantado una recreación de los objetos a través de la palabra. Esa es misión de toda literatura. Fundado, pues, en la raíz misma del fenómeno literario, Arguedas puede hacer que su futura novela, **Ríos Profundos** —algunas de cuyas páginas inéditas he leído, con gran regocijo, pues en ellas he hallado más nervio, más concisión—, se convierta en la gran novela que todos aguardamos de él. La publicación de su último libro ha servido para seguir su evolución, su manera de componer y para solazarnos con algunos fragmentos valiosísimos.

Que ahora venga **Ríos Profundos**, que Arguedas descubra un modo cabal de engastar los quechuismos en la prosa castellana, y que lo veamos en el seno de una literatura de medios conscientes, disciplinada y más que severa. El puede hacer este inestimable regalo a la novela peruana.

Telémaco.

Poética Musical...

(Viene de la pág. 81)

derivada de la armonía, ya de la línea melódica o ya del ritmo, ofrecen precisamente un cuerpo orgánico y vivo a nuestra percepción.

El progreso técnico que ha alcanzado la música en los últimos tiempos obliga a los jóvenes músicos, y especialmente a los jóvenes compositores, a conocer íntimamente el fenómeno musical los que imprescindiblemente hay que aconsejar lo que dió Strawinsky en sus "Crónicas de mi vida": "Para un novicio, trátase de la materia que sea, no hay otra solución; está obligado a imponerse ante todo una disciplina tomada de fuera, pero considerándola únicamente como un medio para desprender su propio lenguaje y afirmarse en él".

F.P.V



SOCIEDAD MERCANTIL

INTERNACIONAL S. A.

SOMERIN

IMPORTACION — EXPORTACION

ANTONIO MIRO QUESADA 266

LIMA — PERU

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

Valdelomar, el artista...

(Viene de la pág. 71)

ceados y decerescendos, y, para hablar de una vez en términos de técnica musical, sus pianísimos, sus pianos y sus fortes. El diario vivir, como el paisaje cósmico, es vario y cambiante. La más grande sinfonía que de sí ha hecho la naturaleza es, seguramente, ella misma. Con estas atingencias se quiere decir que existen seres, evidentemente, tristes de naturaleza, y alegres también de naturaleza. Sentimentales congénitos fueron Werther, Leopardi, José Asunción Silva, Verlaine, Melancólicos fueron Chopin, Schubert, Bethoveen; alegres y gozosos, como Sancho Panza (mejor sería decir, tal vez, Cervantes) Tenyson, Mark Twain, y, en fin, todos aquellos que, como don Francisco de Quevedo y Villegas, han nacido para irradiar en el mundo que los circunda —no obstante sus momentos de angustia— nada más que alegría, grata, alegría, compensadora y reconfortante.

Ya se ha insinuado la tesis —si sabe— de que Valdelomar nació "triste", que temperamentalmente fué, por lo tanto, un ser proclive a la melancolía. Pues no de otro modo se puede juzgarle cuando se penetra en lo esencial de su obra. Los motivos que la sugerían ésta o aquella idea, éste o aquél relato, eran, sin lugar a dudas, siempre los de tono menor. Hasta en aquellos relatos humorísticos, en que intervienen personajes yankees, hay una acusada tonalidad triste, esperanzas de ser ésto o aquéllas, realizaciones que se quedan sólo en su etapa inicial, proyectos y confianzas que recuerdan, por otro lado, escenas de los cuentos de Hoffman y Edgar Poe.

Resumiendo este capítulo, bueno es que se mencione la prosapia mestiza de Valdelomar. Los ancestros de nuestro autor, están, evidentemente, en la raza indígena y española. Es la recapitulación, por lo tanto, de esos dos factores étnicos como lo es todo resultado de la fusión biológica de dos razas; la castellana y autóctona peruana. Ahora bien, fuera de todo duda que el aborígen es triste, tanto por su contenido puramente orgánico como por las peripecias históricas que ha tenido que vivir. Y si a estos ingredientes naturales se añade la acción del paisaje y el desarrollo de la vida en sí, se arribará a la conclusión de que Valdelomar tenía que ser un ente triste, un artista suscitador de la ternura. No fué ciertamente un pesimista, un escéptico, un escritor de ideas deletéreas. La tristeza del artista y esa cierta fluencia angustiada y evocativa, se advierten claramente en los cuentos de la dramática indígena de "Los Hijos del Sol", que Clemente Palma ha comparado con los más calificados pasajes de "Las Lusitadas", de Camoens; de "El Rey Lear", de Shakespeare, del "Edipo", de Sófocles. Particularmente en "Chaymanta Huañuy", incomparable relato, bello y dolido, seguramente típico por el rictus de tristeza que deja en el alma del lector, se puede hallar las huellas de la tristeza indígena.

EMILIO VASQUEZ

Una personalidad...

(Viene de la pág. 63)

mero, en El Cuentista que, Vivió su Cuento y El Delator. El primero nos ofrece el cuadro de la desesperación burocrática y el ansia de creación contadichas por la esterilidad intelectual y la locura; y el segundo la clarividencia de la paternidad falsa, descubierta con tribulación esquiliana, por medio de ingeniosas teorías. Cabe una última consideración sobre estos cuentos. Ellos continúan la serie iniciada a fines del diecinueve bajo el corte maupassiano, queiroso, anatólesco, un naturalismo amable, de rápidas pinceladas, sin visiones grandiosas, razonable exposición, de lo vivido, con atmósfera terrígena, suave ironía y a ratos lastimera congoja, conmovedor alarido de la bestia humana, ¿Son inferiores o superiores a los Cuentos Andinos? Simplemente y por su naturaleza, son menos originales. La burguesía de las ciudades es universal, las notas locales no alcanzan a sobrepasar su cosmopolitismo. En cambio en sus relatos indígenas, López Albújar acertó al descubrir un mundo tenso y secreto, al desentrañar un enigma sagrado, algo de lo que Gogol consiguió al revelar la sublimidad del ambiente y la grandeza bárbara de la vida cosaca.

JOSE JIMENEZ BORJA

Notas sobre Rómulo...

(Viene de la pág. 70)

sobria entonación. Sus mejores páginas descriptivas se encuentran indudablemente en Doña Bárbara, pero la destreza no decae en Cantaclaro, Canaima y producciones posteriores. Los novelistas hispanoamericanos de recientes promociones, ganosos de trabajar con formas y temas nuevos, están abandonando los motivos que ofrecen la vida campera y la bravía naturaleza americana y, con la típica vehemencia de los innovadores, tienden a desestimar a quienes los aprovecharon. Es el eterno pleito de las generaciones literarias. Pero cualesquiera que sean los resultados que los nuevos obtengan, —y no están muy claros hasta ahora— es seguro que la crítica de mañana citará muchas descripciones de Gallegos entre las mejores que produjo la novela de su momento.

Los argumentos de Gallegos no tienen demasiadas complicaciones, pero se nota que el autor trabaja en ellos considerándoles también un medio de interesar al lector. La trama de sus novelas resulta así muy sólida. En esto se diferencia fundamentalmente de casi todos los novelistas hispanoamericanos, quienes han echado aquello de planteo, nudo, desenlace y otras leyes por la borda, ciñéndose a los modelos contemporáneos europeos. Creo yo que cada artista tiene sus propios requisitos, su manera de proceder, y los resultados son los que cuentan. Gallegos respeta la preceptiva en cuanto tiene de útil y la buena medida determina en gran parte sus éxitos, contrapuestos a los repetidos desastres engendrados por las aparentes arrogancias de los reformadores de segunda mano.

La prosa de Gallegos, que desde sus comienzos valía mucho, se nos muestra madura y definitiva en Doña Bárbara y las obras siguientes. Es una prosa de ritmo pausado y vigoroso, que luce una adjetivación siempre certera y está llena de palabras y giros populares que le otorgan su inconfundible sabor. En suma, es la buena prosa de un novelista americano.

Me parece que la extensión de estas notas va resultando mayor que la prudente para una revista. Debo colocar el necesario punto final. Al lector le habrá sido fácil advertir que he escrito pensando en un maestro.

CIRO ALEGRIA

Grabados en Cobre...

(Viene de la pág. 69)

Se oyen risas nuevas de niños en la noche. Nacen y nacen. Se escucha crecer en el campo la hierba para unas vacaciones. Ella llora al pensar que esta estrella ya no será más que Tierra, estrella apagada, odio y dolor.

Encima de ella, desde ella, el farol, como un brazo invencible, estremecido como en una víspera de fiesta, ilumina, difícilmente, la niebla y el suelo y señala terco arriba a una definitiva esperanza lejana y única.

(27)

El grabado número 27 representa sencillamente a una serie de caminos rectos, zigzague antes, ondulantes, oblicuos; entre árboles, entre dunas; otros por puentes y túneles, casi todos a través de cuevas y rocas. Por estos caminos van hombres y mujeres, solos, de dos, en grupos. Uno lleva un violín; aquél un arado, un cincel, un dolor, un libro abierto, una pluma, un puñado de almas humanas, una brújula. Hay polvareda, nieve o pistas intactas.

Es angustioso este grabado de Tristán Sevilla. Nunca, ni desde el aire con el Pacífico a la izquierda y el desierto de Sechura a la derecha; ni al cruzar por sobre el Guadarrama hacia los pinares de Valsain con Antonio Machado en la mano y una Castilla al pecho y otra a la espalda, nunca he visto tanto horizonte junto, tantas ciegas distancias urgentes, horizonte redondo y ca-

NOVEDADES DEL Fondo de Cultura Económica

BRAUDEL
El Mediterráneo y Felipe II

HIGHET
La Tradición Clásica

CASTRO LEAL
La Poesía Mexicana Moderna

ALEGRIA
La Poesía Chilena

VILLAUURUTIA
Poesía y Teatro Completos

Hemos recibido además numerosos BREVARIOS y la revista filosófica DIANOIA.

Distribuidores

THE UNIVERSITY
SOCIETY

Unión 860 - Lima

si invisible por la lejanía, difícil pero abierto para todos los viajes y aventuras. Hierven destinos donde pisa el pie. Donde mira el espíritu y donde miran los ojos, alzan el vuelo bandadas de promesas. Lluvia de caminos. Pero...

Pocos caminos llegan al término. Muchos se truncan frenéticamente quemados o, simplemente, abandonados entre una tristeza irremediable de cactus, hierba seca y asfalto mordido. Oxido, óxido. Cubre el polvo las huellas inacabadas y el último charco de gasolina vencida. Cae en arena de monte como en un viejo reloj. Nadie pasa. El transeúnte duerme en el primer verde valle donde se oían canciones y el sol espeso se remansaba en las Plazas de Armas. El camino muchos caminos, acaban sin haber terminado. Y todo, casi todo el grabado, expresa un no sé qué omniso, maldito, de grito fieramente engendrado por los músculos, duros bajo la piel, pero que no llega a oírse y cae en sí mismo.

Sólo un puñado de hombres, de piel quemada por el yodo y por la arena de las huacas y dunas, por las encrucijadas y las cuevas, llegan al fondo desde toda la sed y todos los señuelos, a grandes pasos que resuenan sobre el tambor de las pampas. En torno, vuelos de cóndor que vienen de luchar con lobos en las islas. A su lado, el río que resistió la caricia de todos los valles y su invitación a convertirse en pequeño lago quieto olvidado del mar y su misterio.

José M. de Romaña

El Viaje...

(Viene de la pág. 68)

cetas para ser un buen hijo, un buen marido, por una impalpable garúa, pensó que su viaje no lo conduciría a un escenario nuevo, donde sus actos cobrasen el valor y la belleza que anhela para ellos; que nada lo haría escapar a su sórdido destino; que en cualquier parte, que en cualquier ciudad estaría siempre en perpetua lucha contra la hostilidad de los hombres, contra las viejas ideas que organizaban a su capricho esa sociedad a la cual por desgracia pertenecía; que tendría que sufrir en su propia carne el afán de lucro de los otros y de él mismo, para sobrevivir, y ambicionar, también, algún día, la seguridad, el bienestar, el dinero, aunque los odiase con todas las fuerzas secretas de su alma. El estaba dentro de un engranaje, era una pieza más, aunque se rebelase. Y se dijo que únicamente su decisión de embarcarse tenía sentido, lo hacía más fuerte, un solitario, y lo reconciliaba con su pasado estéril y con el incierto porvenir.

CARLOS THORNE.

Si un DICCIONARIO ENCICLOPEDICO ha sido siempre útil, éste es absolutamente necesario



DICCIONARIO ENCICLOPEDICO

UTEHA

Usted conoce perfectamente la utilidad cultural y pedagógica que en todo tiempo ha proporcionado un buen Diccionario Enciclopédico. Pero hoy, en que la especialización se ha impuesto como nunca, debido a los formidables progresos alcanzados en todas las disciplinas de la cultura, esta utilidad se ha convertido en necesidad indispensable. Necesidad para mantener al día los propios conocimientos y para que éstos se extiendan y se completen sin limitación de especialidad o tema.

El DICCIONARIO ENCICLOPEDICO UTEHA, que tanto ha de representar para la vida cultural de Hispanoamérica, satisface con creces esta necesidad, ya que por la amplitud, precisión y rigurosa actualidad de su contenido es el único diccionario plenamente identificado con nuestro tiempo, tanto en lo que se refiere a los problemas y acontecimientos de última hora, como a la valoración crítica que el mundo de hoy tiene para las figuras y los sucesos de todas las épocas.

Usted que desea caminar al unísono con la evolución de la vida moderna, necesita este Diccionario. Y le necesita sea cual fuere su profesión o actividad, porque toda tarea o trabajo, para que se realice con verdadera eficacia, requiere el auxilio de gran número de conocimientos con ella relacionados. Con el DICCIONARIO ENCICLOPEDICO UTEHA, tendrá resueltas todas sus dudas y consultas en el acto y a su entera satisfacción, porque en él encontrará minuciosamente descritos los más recientes descubrimientos de la técnica y de la ciencia; la biografía exacta y documentada de todas las figuras que la humanidad ha producido hasta nuestros días; los acontecimientos históricos, políticos, literarios, filosóficos y artísticos de todas las épocas y de todos los países; la información geográfica más extensa y precisa que figure en obra alguna de su género; y, en fin, cuanto pueda contribuir al enriquecimiento cultural de usted y de todos los suyos, proporcionándoles al mismo tiempo la más elevada satisfacción espiritual.



**MAS DE MEDIO MILLON DE VOCES
13000 PAGINAS - 20000 GRABADOS
400 MAPAS - 400 LAMINAS
10 TOMOS**

En sus 500,000 entradas, se incluye la totalidad del léxico que figura en la última edición del Diccionario de la Academia Española, enriquecido con gran número de americanismos, vocablos técnicos de reciente creación y otras muchas palabras que el uso diario ha incorporado a nuestro idioma. Por otra parte, el contenido de sus 13,000 páginas se realiza con la belleza y el valor documental de sus 20,000 ilustraciones y cientos de láminas y mapas, en muchos casos a todo color, que contribuyen en gran medida a que las descripciones del texto adquieran máxima claridad, y permiten también que usted conozca, fielmente reproducidas, las maravillas arquitectónicas creadas por la mano del hombre, las bellezas naturales y las obras maestras del arte que se hallan repartidas por todo el mundo.

Sólo

S/. 130.00

MENSUALES

¡Jamás pudo sospechar usted que podría adquirir un DICCIONARIO de tal categoría con una cuota tan baja! Pero ya lo ve ahora, el milagro, que milagro parece, se ha convertido en tangible realidad, como usted mismo puede comprobar solicitando inmediatamente el lujoso folleto que se ofrece gratis.

EDITORIAL GONZALEZ PORTO

(Apartado 1858, Lima, Perú)

Sírvanse remitirme el folleto descriptivo del DICCIONARIO ENCICLOPEDICO UTEHA, dándome a conocer también sus condiciones de pago.

Nombre
Domicilio
Localidad

**DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS
EDITORIAL GONZALEZ PORTO**

Jirón de la Unión (Baquijano 731) - Apdo. 1858 - Tel. 35908 - Lima, Perú