

# palabra

*En defensa de la cultura*

---

## este número contiene:

Homenaje a Enrique Bustamante y Ballivián.

Trabajos de Lynd Ward, José María Arguedas, Vicente Geigel Polanco, Ciro Alegría y Alberto Tauro.

Y de Jean Cassou, Pablo Picasso, Alfonso Teja Zabre, Jorge Mañach y Enrique López Albújar.

Poemas de Rafael Alberti, Carlos Préndez Saldías, Emilio Vásquez y Alfonso de Silva.

Cuadros de Mario Urteaga, Carlos Quíspes Asín, Ricardo Flórez, Arístides Vallejo, Emilio Goyburu y Alicia Bustamante.

Panorama Universitario — Glosario — Libros y Revistas.

---

## la presentan:

**josé alvarado sánchez**  
**jose maria arguedas**  
**emilio champion**  
**augusto tamayo vargas**  
**alberto tauro**

**apartado 1702**  
**lima - Perú**



"Los Leñadores",

(óleo de Mario Urteaga)  
Primer premio en el V. Salón de Verano de Viña del Mar

---

Lima - Perú - Abril de 1937

---



# palabra

*En defensa de la cultura*

APARTADO 1702

LIMA—PERU

La Dirección de PALABRA no es responsable de las opiniones sostenidas por sus colaboradores. Cada autor es responsable de los conceptos respaldados con su firma.

## REMINGTON PORTATIL

La máquina de Escribir  
que el Mundo Prefiere  
Varios Modelos



Facilidades de pago

**Remington Typewriter Company**

MERCADERES 466 — TELEFONO 30998

Compañía de Seguros

## "LA POPULAR"

(FUNDADA EN EL AÑO 1904)

Efectúa toda clase de seguros de:

Edificios.  
Lucro Cesante.  
Muebles.  
Algodones.  
Lanchas.  
Camiones.  
Mercaderías.  
Automóviles.  
Fábricas.  
Buques.  
Carga.  
Desmotadoras.

### Accidentes de Trabajo

Oficina Principal en Lima.  
Lampa No. 573. — Casilla No. 237

Dirección Telegráfica: CIA POPULAR

Agencias en toda la República

## "SUD AMERICA"

LA PRIMERA Y MAS PODEROSA ORGANIZACION DE SEGUROS DE VIDA EN EL CONTINENTE

Activo General . . . . . S/.	7.093.361.89
Reservas Técnicas . . . . .	5.988.128.00
Nuevos Seguros pagados en 1935 . . . . .	14.030.000.00
Total de Seguros en vigor . .	45.403.520.00

### PAGOS EFECTUADOS EN 1935

Por Siniestros . . . . . S/.	330.607.35
Pólizas Vencidas y Rescatadas	809.754.43
Por Utilidades . . . . .	85.562.07
Préstamos a los asegurados con garantía de sus Pólizas . . . . .	1.458.124.22

Solicite informes a sus Agentes o a su

**Oficina Principal en Lima**

Calte Baquíjano 752

Teléfono 12657

Casilla de Correo 1158

## "Lea Ud."

EMPRESAS EDITORAS UNIDAS  
ECHENIQUE Y CIA

Distribuidores Exclusivos para el Perú,  
de las principales Editoriales.

Zig-Zag — Cultura — Osiris — Letras  
Pax — Chas y Otras.

Mantiene en Stock  
La mejor selección de Títulos y Autores  
que se publica en América, a los precios  
más económicos.

OFICINA PRINCIPAL: Lampa 748/50  
Teléfono 34913 Casilla 325

SUCURSALES: Librerías "Lea Ud".

Esq. de Carabaya y Pachitea  
Jirón Puno No. 170 (Mantequería  
de Boza).

Ayacucho 894 (Siete Jeringas)

Librería "El Pibe" MIRAFLORES:





---

*Enrique*

*Bustamante*

*y*

*Ballivián*

---

Don Enrique

HACE ya más de un mes que Enrique Bustamante y Ballivián ha muerto. Y aún perdura el calor de esta su casa editorial. Nosotros comprendemos bien lo trascendente de su obra. Y sentimos en nuestras líneas su acción. Esto es suyo. —Lo que nunca se debió silenciar—. Y sobre "lo trágico" de las cosas que pasan su recuerdo es la frase de muchos; persiste en la idea; y es remozamiento de cultura: de nuestra cultura. Esto casi todos los saben, pero casi todos lo han callado. Y debemos decirlo. Las nuevas generaciones del Perú recibieron su aliento generoso y se mezclaron a su esfuerzo para crear un espíritu de renovación en nuestras letras al parecer entregadas a la repetición de los mismos adjetivos; sojuzgadas al tiempo, como si el tiempo se hubiera vuelto contra nosotros mismos.

Enrique Bustamante y Ballivián fué el orientador y —porque no decirlo— el censor de las nuevas inquietudes literaras. Y así se abrió el nuevo cauce. Se estiró el horizonte, el horizonte nuestro, tan cercano, tan pobre de perspectivas para los ojos miopes. Y este moderno Alonso Quijano salió de su casa también —de su casa de versos pletóricos de belleza— para luchar, así, a mundo abierto, mundo ancho, contra lo estático y lo angustiosamente repetido. Hoy, es hora de decir, por los 20 caminos de 20 rutas diferentes, la tarea cumplida, y echada al porvenir, por Enrique Bustamante. Sobre el surco abierto, el viento gritará su mañana colmado de mieses.

Esperanza y fruto que un día entreabiera éste don Enrique, del que hoy día constatamos emocionadamente su arribo.

Augusto Tamayo Vargas.



## Ausencia de Enrique Bustamante y Ballivián

A corta distancia temporal de su partida, el prolongado eco de sus versos de ayer nos conmueve con inesperada emoción. Lejos de las rituales e inalcanzables definiciones de la lírica, Enrique Bustamante había logrado —no sabemos en qué día feliz— hallar la pura imagen de la poesía que envuelve con aéreas ligaduras a la vida y se hace una con ella. Así ha transcurrido su existencia mortal: tranquila, dulce y fraternal como una profunda canción. Ahora que su sonido se aleja, recordemos brevemente los poemas y los cantos de antaño. Es éste el homenaje de los que presentimos un gran volumen de abandono, de soledad, de adiós, en su viaje final.

A Enrique Bustamante y Ballivián, lo conocimos —los más jóvenes— en perpetuo y pudoroso trance estético. Eje de la generación literaria que se agrupó en torno a "Colónida", su nombre estuvo siempre unido a otros brillantes e infortunados nombres de nuevas letras. Hablo de Abraham Valdelomar y de José María Eguren. Como ellos tuvo la perfección pronta y el verso y la prosa acudieron a su pluma con ese tono de esencial frescura y esa presencia de flor matinal en que reconocemos la poesía eterna.

Enrique Bustamante tuvo, entre otros, un misterioso, inapreciable don, que vale mucho en la poesía y mucho también, a veces, en la vida. Poseyó una auténtica juventud interior. Ella designa la consciente evolución de su obra lírica: desde los clásicos "Elogios" hasta "Junín", canción de forma nueva que en sus estrofas cobra un extraño dulzor, tan raro en las modernas tendencias que endurecieron esa hora. "Arias de Silencio", "Autóctonas", "Antipoemas" y sus magníficas versiones de poemas del Brasil, completan, con "Odas Vulgares", su panorama lírico.

Quiero distinguir "Odas Vulgares" por una antigua predilección, bien conocida del autor de esos versos, versos de ayer, oro empolvado de otro tiempo. También el autor lo dice ya: versos de "cuando el arte no se había deshumanizado". En ellos está, viviente, la forma pulquérrima, sabia y perfecta del poeta. Está también la cabal expresión de su ajuar interior, hecho de exquisita comprensión humana, de medida y como irremediable elegancia, de un sereno sentido del paisaje, de la pasión y de la vida.

En los "Coloquios" que forman ese libro —Coloquio de las Bestias, de los Hombres, de la Noche— hay tan puras reminiscencias virgilianas, unidas a una turbadora serenidad filosófica, que su confluencia en el poema ofrece la síntesis de una maravillosa creación. Se explica la extraña y como sosegada vida interior de este poeta, forjadora, aquí, de límpidas imágenes campestres. Enrique Bustamante habla con su pausada voz de siempre, con su voz no olvidada de amigo y de hermano. Un eco bucólico nos trae su noticia. Una extraña dulzura nos señala su ruta, como las huellas leves de los pastores de su Arcadia, en los largos caminos nocturnos de las majadas. Pan olvida ya su flauta de tímido tañido, su caramillo insomne, endulzador de ninfas, pero aún están aquí los motivos eternos del agro sencillo, los bueyes poderosos, los asnos llenos de secreta y serena sapiencia, los perros que guardan las granjas durmientes, los gallos que dan, con un crispante batir de alas, la clarinada vibrante del alba. Frente a estos seres extraordinarios la palabra del hombre llega a extremos límites de delgadez, de humildad, de comprensión sutil. Viejos arcanos, sordas y olvidadas leyendas surgen bajo la fría claridad de las estrellas que alumbran en el campo el verano final del mundo. Habla La Voz:

"Hay que abandonarse; mas solo a la grandeza  
la belleza  
y la pasión;  
abandonarse como el leño  
y arder en una eterna purificación".

Y es una bella profesión de fe trascendente la de las Bestias humildes y fuertes, frente al espectáculo del mundo:

"Nosotros profesamos el culto  
tranquilo y sereno  
de mirar el amor no oculto  
que hay en los seres y en las cosas,  
y que, eterno y santo, es, en múltiple modo,  
perfume en las rosas  
y virtud germinante en el lodo".

Hablan Las Madres, en los universales coloquios humanos. Dicen Los Trabajadores su palabra llena de anhelo, dura, en su Profundidad, profunda en su anhelante esfuerzo. Por último, hablan Los

Muertos, leves como harina de vida regada en los senderos de la blanca ciudad de mármol. Son palabras de suprema sabiduría, ungidas con la serena desesperanza final. Palabras que desfloran los sutiles conceptos del Libro de la Vida. Ecos nítidos del "Vanitas vanitatem" salomónico, presentidos por el poeta a tan larga distancia de su viaje postrero. Se escuchan también las voces del sexo y de la vida:

"Más palpita en todo el ansia masculina  
y la espera femenina  
que son oscuro móvil de toda humana voz  
que al infinito quiere medir".

Luego, intuiciones, revelaciones, deslumbramientos. Dicen Los Muertos:

"Aquí todo tiene una ley distinta  
vida carnal".

Y hay una promesa llena hoy, para nosotros, de extraordinario sentido, de significación maravillosa:

"...ni hay tiempo, ni espacio. No interrogues al arcano  
ni lo temas... Espera... ¡Tan pronto llegarás  
hermano  
y en él serás!".

Toda esta visión de fuegos fatuos, esa grandiosa soledad de los Coloquios de la Noche, la apoteósica "Noche en los cielos", cubren con azulados tules la henchida luz humana de estos versos. Rásguese el velo sacro de este Sancta Sanctorum de poesía. He allí un espectáculo deslumbrante, único, de humanidad esencial, viviente y tibia como una herida sangrante, delicada y perfecta como una flor.

Ahora que Enrique Bustamante parte en silencio, al avaluar todo aquello que nos legó como hermosas preesas de su corazón, no imaginemos dolientes epitafios con que agobiar su tumba, alrededor de la cual florecerá diariamente la vida, con los intensos homenajes de una paloma, de un vegetal que asciende, de unas fugaces golondrinas o de una pequeña niña que pasa cantando. Las tumbas de los poetas tienen a menudo epitafios ocultos, cargados de evocaciones, de dulces lágrimas, de silente ausencia. Inscripciones secretas, casi siempre inefables y cuyo descubrimiento cumple a los elegidos. Una enredadera trepa los mármoles que cubren a Charles Cros, en su sueño sin desvelo. A Verlaine lo acompañan los pámpanos rosados, el bosque rumoroso, las hojas que caen en el otoño. Un suave silencio armonioso dice donde reposa Mallarmé. El sol del mediodía baña, en delirios, la pequeña tumba de Keats. Los niños y los enamorados juegan y pasean cerca al lugar en donde duerme Alfredo de Musset. Y donde duerme Bécquer seguramente vigila un ejército de golondrinas.

Para velar su descanso final, su fatigado reposar de un mundo al que no perteneció y que no estuvo a su altura, Enrique Bustamante ha menester un cisne, un ángel, una heráldica flor de lis. O que nazca, en su honor, una nueva rosa perfecta y desconocida. O que sonría, eternamente, una linda mujer. Allí buscaremos lo que fué grato a su alma pulcra y noble, a su espíritu gentil y afinado, a su vida clara y sin tacha. Allí surgirán, naturalmente, palabras definitivas que imitarán las frases marmóreas del Ecclesiastés. Que dirán, por ejemplo: "Allí donde estuvieron la Belleza y el Bien, allí estuve. Fuí como la abeja que zumba en el mediodía. Y reposo, con el panal colmado de mieles eternas".

José Alvarado Sánchez

Enrique Bustamante

ENRIQUE Bustamante y Ballivián fué siempre en persecución de la Belleza por el atajo de una sensibilidad fina y alerta.

Medida y tono —vale decir, ritmo y estilo— caracterizan tanto su obra como su vida. Y es que las raíces de su decoro humano con una sola raigambre con las de su dignidad artística. El poeta y el hombre, una ecuación nítida y exacta.

Hasta su noble pergeño físico —la morfología es, casi siempre, un dato decisivo en estas latitudes— ayudaba a entender mejor esa estricta correspondencia.

Pablo Abril de Vivero.



## Genio y figura de Enrique Bustamante y Ballivián

FUE Bustamante —casi por imperativo biológico— un "independiente". La calidad de su temperamento no le permitió nunca atarse a la severidad de los grupos, en los que tal vez no encontró la necesaria flexibilidad para seguir el ritmo de las épocas con la intensidad que él logró en su obra individual.

Cuanta pesadumbre causaron necesariamente sus ansias insatisfechas siempre de renovación, en aquellos espíritus estereotipados e inmovinizados culturalmente en una época determinada, que tanto abunda en esta tierra. Bustamante era para ellos, el tornadizo, el "revolucionario", el veleidoso. Para otros, como dice Jorge Basadre, era el hombre en quien se reconocía una gran permeabilidad para las influencias. A Enrique Bustamante y Ballivián, *desertor*, está dedicado un poema humorístico de Gibson. Preferible esta receptividad para el sonido de la hora, que la caparazón de elefante de que otros se presumen para no oír sino lo que su juventud oyó, como si lo más bello de la vida no fueran la sorpresa y el azar. El no quiso nunca reparar en lo que esos decían, porque si los hubiera oído o visto no hubiera disfrazado su gesto de desdeñosa ironía que al incomprensivo regalaba. Firme supo quedar siempre con su visión clara y un poco melancólica y algo pesimista de la vida. Recto supo abatir las envidias, las malignidades o las omisiones, sin reprocharlas nunca, porque no gustaba de hablar o de oír decir de sí mismo. De muchos es conocido el caso de un joven poeta peruano que compiló una antología de la nueva poesía americana, incluyendo en la sección Brasil varias traducciones tomadas de Poetas brasileiros, sin indicar la fuente ni el verdadero traductor. Bustamante solía ironizar sobre este atentado, cuando alguien lo urgía a comentarlo. Nunca quiso hacer publicidad sobre hecho semejante. Se limitó, en son de discretísima protesta, a colocar en un ejemplar que adquirió, de la citada antología, una minúscula inicial de su nombre al lado de cada poema cuya traducción reconocía como suya. Un día nos obsequió el único libro así anotado.

Habría que reclamar aquí —ya que él nunca lo insinuó siquiera— de cierta desdeñosa omisión del examen de la obra total de Bustamante en el "Proceso de la literatura peruana" de Mariátegui. Contrastando con el detenimiento en muchos poetas intrascendentes que le merecieron párrafo aparte, Mariátegui esquivaba la referencia de quien pudo merecer en su crítica el rango de "suscitador", ya que su posición de "independiente" en lo que sitúa, al lado de Alberto Ureta, excedía de su propósito ideológico.

Cuando bregó literariamente en la revista propia o en el artículo periodístico o en el prólogo cordial, fué su pluma dirigida siempre a abrir el cauce de la comprensión general para la obra ajena. Nunca se arrogó título alguno. El único título que consentía en aceptar era el de haber propiciado, luchado y conseguido que el nombre de José María Eguren fuera estimado entre las gentes como el de uno de los más altos poetas del Perú.

Faena dura la de vivir en este país sin ostentar dinero, sin curvaturas cortesanas, sin frases solemnes, sin mendaces ofrecimientos: faena árdua que él cumplió sin doblegarse jamás, enfrentando la vida en todos los campos y también en el de la discreta actividad industrial de su imprenta de Guadalupe. Desde aquí fué donde en los últimos años, lanzó su "Biblioteca Perú Actual", abierta a la inteligencia del país, para estimular sin el sacrificio del escritor antes obligado a sufragar el gasto de sus ediciones, la producción intelectual del país. A esta obra y a la de ganar la vida, estuvieron consagrados estos últimos años que no dejaron casi margen a su propia obra literaria. Actitud de recogimiento personal, al mismo tiempo que de estímulo generoso a la juventud para que afrontara la labor cultural.

\* \* \*

El signo de transición preside la obra de Bustamante y Ballivián. Más que la envergadura del creador por excelencia, Bustamante adopta la actitud del suscitador de inquietudes. Por algo su actividad en las letras empieza dirigiendo una revista de juventud ("Contemporáneos") y acaba fundando y consolidando una editorial de cultura (la Biblioteca y Ediciones Perú-Actual). Sus valores vitales se plasmaron y desarrollaron en esta tarea de animador. Su poesía misma se explica así: abrir la ruta nueva, haciéndose eco de la última dirección poética, dando siempre la nota actual. Marchaba paralelamente a los tiempos como para recordar que el

se queda retrasado muere para el espíritu. Sendo hombre de una generación pasada, la juventud lo buscaba siempre.

No obstante, su actitud no era la de servil e incondicional acatamiento a las audacias juveniles. Dejaba siempre a salvo un original apunte o la discrepancia razonada: nada aceptaba "a priori" como no fuera el ímpetu sincero o el respeto por el derecho de pensar.

Nada de lo nuevo promovía su sorpresa: su mente, ávida de novedad, captaba sin dilación el latido del momento. Si en 1909 se había enfrentado al público y a la crítica adversa para introducir a un gran poeta como José María Eguren, que hasta entonces era de un gran poeta como José María Eguren, que hasta entonces era desdeñado y menospreciado y zaherido con la ironía estueta, en 1935 coincidía con nosotros en precisar la extremada incomprensión para reconocer un carácter trascendente, en la literatura peruana, a la poesía de Emilio Adolfo Westphalen. Si hubiera llegado la oportunidad de la polémica, no hubiera negado su concurso como en 1909: su actitud juvenil era la misma.

Cuando fué la hora de enrumbar definitivamente el modernismo en el Perú, al margen de la dirección individual de Chocano, el fué modernista de verdad, con derroche de colores y de sonidos. Cuando llegó el momento de propiciar cierto impresionismo continental, el fué de los primeros en explotar el paisaje y la vida americana. Cuando hubo arribado la dislocante travesura estética de la vanguardia de postguerra, también estuvo presente con su concreción polémica y juvenil: el anti-poema. Cuando el calor de la tierra nos abraza con su imperativo telúrico, también es regionalista que exalta al hombre del Ande. En todos los momentos supo estar, con su juventud invivita.

Si no le hubiera tocado vivir esta época de transición que persigue —junto con otras esencias de vida— un nuevo y aún invisible concepto de la poesía, tal vez podría haber sido el poeta de la obra única y regular, de la obra de genio. Pero fué designio de la época que así no lo fuera y que se ofrendara mejor asimilándose a la cambiante y nerviosa multiplicidad de estos años que son de agonía, usando el léxico de Unamuno. Bustamante fué leal con su tiempo; en su obra supo hacerse siempre eco de su momento. Iniciando una nueva etapa poética —aquella anti-elocuente y selecta etapa del tono menor y del buen gusto que se inicia en 1910— marca, produciendo él mismo y animando la obra ajena, un lento y penoso proceso de evolución en las ideas y en las creaciones literarias del Perú. Por eso, la obra poética de Bustamante y Ballivián es como un prisma a través del cual puede ser observado, en su integridad, el proceso de la moderna poesía peruana.

Estuardo Núñez.

## Monorritmo

ENRIQUE Bustamante: manos de aliento,  
señor de lo cordial,  
amplios los ojos lentos,  
amplio el corazón de cristal.

Enrique Bustamante, fuerte  
animador del alma,  
Enrique Bustamante, borde  
de circunspección y calma.

Enrique Bustamante, dueño  
de una canción de afán:  
elegía, poema, sueño

—Enrique Bustamante y Ballivián—.

Lejos te vas, Enrique, lejos  
con ancho galardón de Señor:  
amigo de los amigos,  
exceso de corazón.

José A. Hernández.



## Mi Homenaje

ENRIQUE Bustamante y Ballivián, a quien me unió siempre sincerísimo y profundo afecto, representó entre los hombres de mi época, la caballería suprema, sentida y vivida, dentro de holgada sencillez, a la par tan circunspecta y afable, que pocas veces vióse, como en él, la gracia de un tan fino y generoso señorío.

Alguna vez elogió, —en su primer libro,— a don Quijote, y así lo era él, pero sin desenfreno ni locura, pleno de esa bondad excelsa que es tal vez el más grande y puro de los atributos del hé-

Recatado en todo, pudo sufrir los mismos contratiempos que el paladín de Cervantes, pero no voceó nunca sus desencantos y siguió por la vida con una suave placidez de gran señor tolerante, a quien nunca descompuso el gesto contraste alguno.

Y este gran señor, hasta por la figura magra, airoso y diáfana, fué un amigo evangélicamente silencioso de todos los necesitados, un amoroso de la justicia, y un defensor resuelto y sonriente y sin aspavientos, de todo lo que bajo el sol sentía digno de bondad en su instinto de hombre benévolo, soñador recóndito a quien había de adivinársele el hilo impalpable de su soñación.

Varón de claras prendas y artista selectísimo, ejerció, en toda hora, apostolado de buen arte y representó en nuestra literatura una atanosa búsqueda de renovaciones que persiguió sin estridencias en su empeño de vencer dificultades, no por escarceo inútil de malabarismo novelero, sino por inconformidad de honda rebeldía contra todo lo fácilmente hacedero.

Como los antiguos aristócratas en quienes el sentido perfecto del vocablo correspondía con la conducta, supo poner desdén para todo lo que fuera teatralidad, y, sin proponérselo seguramente, fué guía y mentor y, a su manera elegantísima, Mecenas de arte, ya que a su buen gusto, innato y cultivado a la vez, unía su prodigalidad incomparable para hacer, como hizo, en sus tareas de editar, un refugio para sus dos grandes pasiones: amor a la estética y amor a todos los que trabajaban, sufrían y luchaban en un medio tan difícil como el nuestro para las expresiones de la espiritualidad.

Habría que escribir largamente sobre su obra y aún más sobre su vida, iluminada por un resplandor sagrado que venía de la entraña misma de su alma. Gran poeta artista, gran señor humanísimo, gran amigo comprensivo, se fué de la vida calladamente como se apaga una luz, y, al irse, ha dejado con el recuerdo de su prestancia señorial, la honda melancolía de algo irreparable, porque en su porte espiritual no ha dejado segundo.

José Gálvez.

## En Junín

RECIBI la noticia de la muerte de Enrique Bustamante y Ballivián en Huancayo. Tenía razón para entristecerme porque viendo al valle del Mantaro con las sedas húmedas de su invierno: el talle elegante de los eucaliptus; el rostro chispeante — por los ojos y las mejillas — de los chuchis; me había acordado muchas veces del poeta de Junín.

José Varallanos, que hace vibrar el romance con su cholería, y yo, un amigo de Enrique, un lector de sus versos y un agradecido de la belleza de Junín que él me había anticipado casi diez años, lamentamos esta desaparición caminando por la Calle Real.

Bustamante había sido prefecto de Junín. En una época de grandes obras públicas inauguró edificios, puentes, carreteras. Presidió la apertura de los tribunales y encabezó el desfile del 28 hacia el Te Deum.

Ninguna de las personas con quien hablamos se acordaba de él.

Ganancia de poeta y quiebra de funcionario y de político, estoy seguro que a su espíritu lleno de indulgente ironía hubiese agradado el contraste, y a nosotros dos nos hubiese estrechado la mano con esa cordialidad llana y profunda que gustaba, tan de señor y tan de camarada.

José Jiménez Borja.

## ENRIQUE BUSTAMANTE ANIMADOR

"PALABRA", grupo juvenil que anima nuestro desvaído ambiente literario, auspicia un merecidísimo homenaje a quien en vida fuera, sobre todo, abnegado "animador" de nuestras letras. Algo puede afirmarse con justeza, dentro de la improvisación, y es que Enrique Bustamante sintió siempre la inquietud de crear belleza y siempre supo contagiar generosamente tan fértil y espléndida inquietud.

Hace muchos años, en 1909, desde la revista "Contemporáneos", Bustamante se impuso la hermosa tarea de imprimir nueva y decisiva orientación a nuestra poesía. Espíritu claro, sutil, anheloso de perfección, logró con cultura y entusiasmo acercarnos a las frescas figuras europeas de los comienzos del siglo. Enseguida, sus campañas nos descubrieron a Eguren, estimularon a Valdelomar, sofocaron la exacerbación lírica de Chocano. Vinculado a nuestros más grandes escritores, como que él también lo era, su labor animadora fué fugaz, amplia, fraterna. "Contemporáneos", fanal diáfano y potente, derramó luminosidad precisa en gracia y gloria de nuestras letras y su fulgencia precavó desastres inminentes y lamentabilísimos.

Así continuó afanoso en el país y en el extranjero, y cuando las incomprendiones lo obligaron a abandonar su alto cargo diplomático, Bustamante empeñado en una empresa de impresiones y publicidad, desde ese plano, agigantó la vehemencia de su estímulo y el desinterés harto romántico, nada comercial, de sus propósitos. Por siete años tuvo el orgullo de auspiciar las mejores producciones nacionales. Fundador de las ediciones "Perú Actual", en ellas recogió las más altas manifestaciones de nuestra cultura. Puede afirmarse, sin exagerar, que no ha habido, durante ese lapso, escritor nuestro que no haya entregado sus cuartillas a la comprensión cordial, al consejo experimentado y franco, a la ayuda noble y caballerosa de don Enrique.

No nos referimos a su personalidad literaria del autor de "Arias del Silencio". En una nota tan breve como ésta no cabe hacerle, si se tiene en cuenta la vastedad y la importancia de su obra. Otros con mayores posibilidades que nosotros lo intentarán. Empero, quede subrayado en estas apresuradas líneas nuestro tributo emocionado a quien fuera gran escritor, excelente amigo y leal y desinteresado "animador" de cultura en el Perú.

Carlos Martínez Hague.

## Amigos de "Palabra":

ME piden ustedes un aporte al homenaje que su bella gaceta rendirá a nuestro Enrique Bustamante y Ballivián.

Aunque ya dije mi emoción desde la "REVISTA DE ECONOMÍA Y FINANZAS", cuya vida se debe a él en buena parte, hubiera querido aprovecharme para exaltar al gran muerto por lo que tuvo como hombre de letras (que lo fué plenamente, en el sentido integral, y, sobre todo, actual como apenas hay unos cuantos en el Perú). Es lástima que la urgencia del tiempo y mis distracciones particulares no me consientan la amplitud obligada.

Pero siquiera alcanzaré a decir que, en mi criterio, la nota trascendente del fino, sereno y dignísimo poeta estuvo y estará siempre en su exacto sentido de la noble, de la grave función social que compete al artista, la que puede sintetizarse en estas calidades: aptitud de emoción humana genuina; lealtad, nunca subrogable en lo principal, a la profesión artística; trance perenne de renovación, mediante el calado sincero y hondo en los módulos vitales que al devenir le depara; no intentar obra sino cuando lo reclama la gravedad del mensaje, y poner punto final antes que la aureola de las lozanías pasadas tenga que disimular el resblandecimiento sobreviniente; crear para todos, con sencillez pero con altura de pensamientos y expresión; ser y hacer todo lo demás que refrende la obra e integralice al hombre, a fin de que las gentes del común depongan sus arrogancias y sepan que se es artista a la vez que persona normal; y, como constante de todo lo anterior, hacer una vida pública y privada de acuerdo con las normas inmanentes de la ética y de la naturaleza (que no siempre equivale a decir de las precarias convenciones del ambiente).

Bustamante lo hizo con maestría y sin alarde. Esta es la utilidad esencial que nos ha legado.

Reitero a ustedes mi compañerismo.

Pedro Barrantes Castro



Fragmento de  
"Aloysius Acker"

Son las mejillas del que besa.  
Son las paredes de la casa.  
¿Quién no tiene, animal o cosa,  
la misma faz llena de lágrimas?

Martín Adán.

## De "Indagación de la intimidad"

(Contribución a un ensayo de la expresión  
romántica en la poesía peruana).

SI Enrique Bustamante y Ballivián no hubiera escrito "Elogios" tendría siempre en nuestra historia literaria el alto sitio que ocupa por lo que representa con Valdelomar en el fugaz pero intenso movimiento colonida. La aparición de "Contemporáneos" y "Cultura" anunció el clima de los colonidas —elitismo, insurgencia—. La poesía de Eguren, que había sorprendido a Prada y a la que Enrique Carrillo dedicó inolvidables páginas, tiene en Enrique Bustamante a uno de sus más justos exégetas. Y es que él significa en nuestra poesía el alquitaramiento sumo, la parnasiana exquisitez. "Elogios" está en esa órbita de poesía aristocrática, de estrictos cánones estéticos, aparentemente rígida pero con una secreta palpitación romántica, como están —salvando escuelas y épocas— las "Cantilenas" de Ventura García Calderón y la poesía de Eguren y Carlos Oquedo.

¿Pero es romántico Bustamante? ¿Romántico quien como él ha pulido su verso con tan rigurosa actitud? ¿Quién ha impreso sobre sus "Elogios" una sonrisa y desdén escépticos? Sí. Francis James extiende sobre ellos su cielo de ternura. A Clara de Ellebeuse se parece, muchas veces, la dama de sus sonetos.

Enrique Peña.

## Se ha callado un aliento

EL arte y la literatura nueva del Perú han perdido su infatigable y leal animador. La gran voz de Enrique Bustamante y Ballivián rebotante de comprensión para lo que en él había de más valioso y auténtico, ha enmudecido.

No sabemos. Enrique Bustamante y Ballivián ha muerto. Todos los "muchachos" —como tan cariñosamente nos llamaba— hemos sentido una confusión y también un enmudecimiento repentino. Vacilamos si decir muy fuerte su muerte a ahogarla para mirarnos después atropelladamente gritándola.

No sabemos. Enrique Bustamante y Ballivián ha muerto.

Manuel Moreno Jiménez.

Palabra para el olvido  
de Enrique Bustamante

PREFERIA hurgar en aquella tercera mitad de su vida que él había extraído de la muerte con impaciencia inestable. Por eso poseyó furiosamente un olvido total, rutilante, y lleno de esa alegre cordialidad que mezclaba a su ironía imprescindible. Así Enrique Bustamante Ballivián nunca necesitaba violentar un gesto que el ya había gozado con íntegra antelación. Todavía uno puede olvidarlo exactamente, con su equilibrio ático, con esa su manera de pedir "una voz vestida de sombra" para decorar sus versos, con su tono de una presencia ausencia, en una contradicción toda llena de naturalidad. Como Zúlen, y como Eguren, fué siempre un afanoso buscador de aquel sonido intermedio, que ciertamente no existe, pero que encarna un hermoso pretexto para cualquier empresa más alta. Y sinó, están allí para justificarlo, esos 48 sonetos de sus "Elogios" como otras tantas notas destinadas a construir una melodía insegura. Porque Enrique Bustamante fué un aristocrático, mientras que al mismo tiempo le ganaba el estremecer de la voz apretada en una dura emoción social. Por eso solo nos queda a nosotros, olvidarlo tenazmente, olvidarlo exactamente, como el hacía con la vida, para fugar a esa tercera mitad sorprendida a la muerte, como un recinto maravilloso de violencia y soledad.

Luis Fabio Xammar.

## Enrique Bustamante

DON Enrique, tan familiarmente, don Enrique. Alto, seco, amojamado; largos brazos, largas piernas, pequeña cabeza, ojos pequeños, pícaros, reidores; una boca de humorista, una espalda algo encorvada y un moverse diplomático. Una voz emitida de cabeza; no es voz bella pero siempre cariñosa, despreocupada, desatenta de la charla, voz que diría que mira con su mirada que habla.

Siempre papeles y libros. Linotipos y poetas. Novelistas, corbradores, sábados que no trabajan y lunes a la tarea. Don Enrique, tan familiarmente dicho, como quien dice, cariño, costumbre, uso.

Ya no hay nada. Un escritorio vacío. Vacío. Vacío de su silueta. Su silueta larga como el ataúd. Sus largas piernas, sus largos brazos, sus ojos pequeños, su boca humorista. Su voz desatenta de la charla. Aquí está su voz, llamando al empleado, llamando al linotipista. Riendo. Ahora está soñando como soñaba cuando soñaba.

Los pasos tampoco están en el ataúd. Esos pasos en el piso de madera que mis pasos ahora pisan. No quisiera esto hacerlo, sin embargo, que cariño hacia sus huellas dejadas como recuerdo, regadas sobre las tablas de los talleres. Y aquí sus manos también. Quizá su mirada también. Si estamos inundados de don Enrique. Don Enrique aquí. Don Enrique Allá. Don Enrique. . . . .

Emilio Champión.

Renacimiento de  
Enrique Bustamante y Ballivián

AHORA estamos frente al recuerdo de Enrique Bustamante y Ballivián serenado ya, y libre de la pasión que en la vida cerca a los hombres. Su carne ya no sufre, porque las necesidades no la acucian. Su cuerpo, definitivamente quieto, no pide nada, no quiere nada, no busca a nadie. Y su pensamiento, ajeno a las angustias del cuerpo, es, ahora, una extraña flor, solitaria y apacible, que guarda y difunde las impresiones del ser que le dió vida.

Como él, todos sufrimos, cuando la vida va sembrando en nosotros un hartazgo profundo; o cuando nos entrega a la angustia de ver que no podemos vivir como en otro tiempo quisimos; o cuando se hace muy lenta y cansada, la marcha hacia la esperanza que nos hemos forjado. Y descansamos, al fin, cuando la vida se agosta en nosotros y perdemos nuestra realidad corporal. Descansamos, cuando nuestro cuerpo retorna al seno de la tierra y se confunde con ella, despojado, ya, de cansancio, hartazgo y angustia; cuando hemos perdido la sed de crear, de amar o de luchar, y la resignación o la pasividad se afincan en nuestra vida. Descansamos, o morimos, cuando la mezquindad nos cerca, y siega nuestra ambición; cuando la torpeza limita nuestro airoso caminar hacia el mañana, o ensombrece las manifestaciones de nuestro libre albedrío. Y, temporalmente cohibidos para sacudir el honor que la mezquindad y la torpeza pretenden insuflarnos, no podemos olvidar el sabor de la desolación, como Federico García Lorca, a decir:

Aquí me quedo solo hombrecillo en la cresta  
con la voz que es mi hijo. Esperando no la vuelta al rubor  
y al primer gusto  
pero sí mi moneda de sangre que entre todos me habéis quitado.

En la cresta, y a solas con su voz de otros años, estuvo muriendo Enrique Bustamante y Ballivián, alejado de ese primer gusto que fué la causa del rubor, y convertido en señor del amargo silencio que su sensibilidad se empeñó en cultivar porque sabía que en la voz era imposible lanzar una palabra luminosa y humanamente fraterna. A solas con su voz de otros años, estuvo muriendo Enrique Bustamante y Ballivián, el hombre que en su silencio entregó al olvido la culpable indignidad de quienes destruyeron su posible osadía, y que supo amar su moneda de sangre.

Pero todos vivimos en nuestros actos, o en las obras que los compendian; y cuanto más fructuosa o pródiga haya sido nuestra vida, en obras o en actos, tanto más completo y perfecto ha de ser el recuerdo que, prevaleciendo sobre la muerte, difunda la noticia exacta de lo que hemos creado y sentido. Somos eternos, si alcanza a serlo el recuerdo que en la vida dejamos; y nuestra "alma" morirá, como la del esclavo antiguo, si no sabemos dejar una voz o un hecho ejemplares. Y por eso vemos, hoy, que el aliento de Enrique Bustamante y Ballivián no estará sometido al sentimiento de los seres amados, ni a la fidelidad de nuestra simpatía: porque existe en su voz, y su desvinculación de la realidad física no ha sido sino el principio de una nueva vida, libre de pasiones y de flaquezas, serena y cordial.

Alberto Tauro.



# Panorama

## El viaje del rector de la U. M. de S. M. por los países sudamericanos

**H**A retornado al Perú, después de una amplia gira por el sur del Continente, el doctor Alfredo Solf y Muro, Rector de nuestra primera Universidad.

Durante su viaje, que ha comprendido visitas a Chile, Argentina, Uruguay y Brasil, el Rector de San Marcos ha recibido el saludo de los dirigentes de las Universidades de esos países, y ha sido objeto de especiales atenciones de los círculos intelectuales y académicos más distinguidos del Continente que, en su persona, han tributado nuevos y significativos homenajes a la tradicional primacía universitaria de San Marcos en América.

Al volver a las aulas sanmarquinas el doctor Alfredo Solf y Muro se ha reencargado del Rectorado de la Universidad.

## Actividades Estudiantiles

**P**RONTO se concluirá la organización del Centro Federado de la Facultad de Medicina, del cual forman parte los delegados elegidos por los alumnos de los diferentes años, y la se encuentra comprometido su reconocimiento por las autoridades. Hay espíritu de cuerpo y grandes iniciativas en las gestiones del alumnado, que, entre otros objetivos laudables, espera lanzar su propio órgano de prensa.

El cumplimiento de este propósito ha sido encargado a Francisco Alarco, Humberto Rotonod y Carlos Benítez, quienes se hallan empeñados en obtener la colaboración de sus compañeros, para que ese órgano sea su efectiva expresión.

Al comenzar el curso universitario de 1937, PALABRA se reincorpora a las actividades del claustro sanmarquino. Con su voz amplia, aspira a difundir un estímulo; y con su actitud, procura interpretar el gesto vivaz e inquieto que en la juventud se estereotipa.

PALABRA revela una forma de vida: ella misma es una forma, con respecto a la calidad que procura captar, o en relación con el peruanismo que quiere defender. Por eso, no es hermética, ni inmóvil: brinda sus páginas a todo aquel que aliente y defienda una aspiración o una esperanza bien inspiradas; y el ritmo de su acento sabrá responder al dinamismo con que se desarrolle la vida...

Ahora, PALABRA da la bienvenida a los nuevos estudiantes de esta vieja Universidad Mayor de San Marcos. Y a todos, en general, les ofrece un lugar en sus páginas.

## GUIA PROFESIONAL ABOGADOS

**NAPOLEON M. BURCA**  
Cuzco, 382      Teléfono 31786

**MANUEL ESPINOZA GALARZA**  
Abancay, 663      Teléfono 31609

**P. ERASMO ROCA S.**  
Cercovado, 443      Teléfono, 13531

**MANUEL VELEZ PICASSO**  
Ayacucho 509      Teléfono 30285

**FIDEL A. ZARATE**  
Puno 332      Teléfono 31198

**GENARO R. ALFARO**  
Azángaro 568      Teléfono 34767

**MARIO ALZAMORA VALDEZ**  
Carabaya 656      Teléfono 35114

**ALEJANDRO ARANCIBIA**  
Puno 417      Teléfono 33882

**ALBERTO ARCA PARRO**  
Ayacucho 428      Teléfono 31761

**ELEODORO BALAREZO**  
Abancay 560      Teléfono 31128

**LUIS E. GALVAN**  
Azángaro 970      Teléfono 32461

**CARLOS MARTINEZ HAGUE**  
Edif. Wiese, 224      Teléfono 32962

**HECTOR LAZO TORRES**  
Azángaro 568      Teléfono 34767

**ESTUARDO NUÑEZ HAGUE**  
Ayauch 332, Of. 10      Teléfono 50041

**MANUEL SANCHEZ PALACIOS**  
Cuzco 465      Teléfono 33365

## MEDICOS

**JOSE MAX ARNILLAS ARANA**  
Gallo 298      Teléfono 31438

**MAURICIO DAVILA**  
Tacna 443      Teléfono 33635

# Universitario

## Viaje del decano de la Facultad de Letras a Panamá

**C**UMPLIENDO el convenio celebrado entre las Universidades de Lima y Panamá y mediante una invitación especial del Rector de la Universidad Panameña, doctor Octavio Méndez Pereira, el doctor Horacio H. Urteaga viajó a la República del istmo.

En su breve estadía el doctor Urteaga se relacionó con las personalidades universitarias, intelectuales y diplomáticas, siendo incorporado como miembro correspondiente de la Academia de la Historia.

En el aula máxima de la Universidad de Panamá ofreció dos conferencias: la primera sobre las "Hipótesis respecto a los orígenes

de las civilizaciones precolombinas", y la segunda sobre "La influencia de la Cultura Griega en la Civilización universal". Luego fué invitado a hablar ante los alumnos graduados.

Así ha quedado sentada la base de una armonía entre la Universidad Mayor de San Marcos y la Universidad de Panamá, armonía que ha sido corroborada con la presencia, en nuestro claustro, del doctor Paul Honigsheim, ampliamente conocido a través de sus estudios, y que fuera especialmente invitado por el doctor Urteaga.

Ojalá que este viaje sea el preámbulo de un intercambio continuo, que tan necesario es para los alumnos de las Universidades americanas.

"Agua"

Óleo

de

Alicia

Bustamante



(Exhibido en la Exposición de Viña del Mar, 1937)



# Raza, Nacionalidad y Arte

por L y n d W a r d

**N**UESTRAS numerosas teorías que tratan de la raza y la nacionalidad en el arte tienen su origen, en el hecho indudable de que las diferencias existen, —que la pintura china, por ejemplo, es diferente de la pintura de la Italia del Renacimiento y que ésta, a su vez, es diferente de la pintura de la Francia de los últimos tiempos. Si estamos en la razón de éstas diferencias, ellas se podrían inferir solamente por una de las tres explicaciones posibles. En primer lugar, puede ser que exista algo en la corriente sanguínea del individuo y de la raza a que pertenece, que le haga imposible crear cualquier obra que no lleve el sello de una cualidad específica; además, que nadie en cuyas venas no circula esa sangre singular pueda albergar las esperanzas de alcanzar tal cualidad. O, en segundo lugar, puede ser que, dentro de los límites de su área geográfica, un pueblo llegue a desarrollar un sentimiento único que dé por resultado una cualidad también específica en sus creaciones de arte. O, como una tercera alternativa, puede ser que el carácter y las cualidades de la obra del artista estén determinadas sólo en pequeña proporción por su sangre, incidentalmente por su geografía y, predominantemente, por una combinación de las fuerzas propias del ambiente cultural y la situación social en que se encuentra. Se verá que la primera proposición impone inviolables categorías al artista, sobre la base accidental del nacimiento; que la segunda le confiere un carácter estático, geográficamente determinado; y que, en último término, la tercera lo convierte en un agente libre para reaccionar ante un ambiente en el que los elementos están en continuo cambio y reordenamiento. El debate que se plantea no es una pura cuestión académica. Es de vital importancia para los artistas porque, en muchos aspectos, el carácter y la trayectoria del arte americano dependerá, en los años próximos, del modo como apreciemos las diferencias raciales, aquí donde el patrón del crecimiento ha fundido una porción de todos los pueblos de la tierra.

El camino más cómodo es, sin duda alguna, el de asignar a la sangre la razón de todas las diferencias. Es el que envuelve el menor esfuerzo mental y el que establece inmediatamente una miope división. Mas, en vista de que se asienta sobre base tan frágil, cualquiera que lo desee se siente capacitado para crear sobre ese camino, las hipótesis más caprichosas. De un lado, se nos dice que hay cualidades innatas que hacen, por ejemplo, de los italianos, grandes pintores; de otro lado se sostiene que los más grandes pintores de Italia, principalmente Giotto, Leonardo da Vinci, Rafael y Ticiano, no fueron del todo de sangre italiana sino predominantemente nórdica, pues sus antecesores se remontan a los primitivos invasores nórdicos de Italia. Respecto al negro se afirma que cuando hace el cruce con el blanco se produce siempre una reversión a la que éstos teoretas blancos denominan "la más baja relajación social" y que la resultante híbrida no puede tener su motivo sino en el negro. Pero dado el caso de que el negro haga una definitiva contribución cultural, entonces se debe a que su plasma germinativo es predominantemente blanco. O se dice que, aunque el inglés ha demostrado poseer excelentes habilidades para la literatura y el drama, no tienen ninguna para la pintura. De otro lado, se ha propuesto seriamente que la única esperanza para el desenvolvimiento de un arte americano se apoye sobre el desarrollo de los elementos anglo-sajones de la población.

¿Qué hay detrás de todo ésta baraúnda de afirmaciones contradictorias acerca del papel que la herencia sanguínea desempeña en la actividad creadora del hombre? ¿Hay alguna evidencia de que existan las zarandeadas diferencias biológicas, como se obstinan en sostener los corifeos de las superioridades raciales?

El testimonio sobre éste punto es bastante explícito. Todos los antropólogos autorizados convienen en que no hay ningún fundamento científico aceptable, para la creencia tan común de que una raza es más primitiva, básicamente inferior y fundamentalmente distinta que otra. Siendo éste el caso, las raras cualidades del arte tribal africano por ejemplo, deben provenir, no de la corriente sanguínea, sino de las circunstancias culturales que originalmente hacen frente a las condiciones geográficas y climáticas. El negro que nace en ésta desolada cultura llega a constituirse en su miembro, no por las especiales condiciones de su flujo sanguíneo sino por la mera circunstancia de su nacimiento; por otro lado, un negro que nace en otra cultura, si funciona válidamente, se convierte en una

parte de ella. No hay una veta de sangre mística que pueda ser atribuida al continente africano.

¿Qué podemos pensar, entonces, de ciertos dirigentes del Arte Negro que quisieran proponer al artista negro de América conformar sus trabajos según los módulos del arte tribal africano, tratando, por éste medio, de desarrollar sus "raras cualidades raciales"? Seguramente, que les están haciendo el caldo gordo a aquellos blancos que por razones económicas, no perdonan ningún medio para negarle al negro americano los beneficios de la única cultura con la que ha mantenido algún contacto por cientos de años y de la que pudo, alguna vez, llegar a ser un miembro válido.

Sobre el asunto de la puridad racial, el testimonio es igualmente claro. No solamente es falsa la aserción de que existe una marcada línea divisoria entre las distintas pigmentaciones de la piel, sino que, aún dentro de la misma raza blanca, hablar de tipos raciales puros es sencillamente un disparate. Desde un punto de vista rigurosamente científico los tipos francés, alemán o italiano no son sino simples abstracciones mentales. Las tres estirpes generales, que se encuentran en Europa, circulan en estrias del este al oeste. Desde el ángulo racial, lo que se puede evocar, en tal caso, es que la semejanza y unidad es mayor entre el norte de Francia y el norte de Alemania que la que hay entre las extremidades septentrional y meridional de cada país, y así sucesivamente. Fácilmente se descubre el por qué de las supuestas características raciales en las artes de éstos países.

Pero aún si en Europa no hay base para crear una estructura de diferencia raciales, los teoretas de la sangre química señalarán, sin embargo, a la raza judía, como una prueba de la persistencia de cualidades únicas que sólo se pueden atribuir a la sangre. Y lo sostienen por ser evidente, por sí mismo, que la raza judía tiene definidas características físicas y culturales. Pero aquí, de nuevo las investigaciones de la ciencia tienden a echar abajo la estructura.

La idea de una raza semítica es nada más que un mito. Se supone, ordinariamente, que la componen los árabes y judíos; y tanto el árabe como el hebreo están en la clasificación semítica de los idiomas. Pero, cuando se desciende a los tipos físicos se percata uno de que los árabes son, —en su inmensa mayoría— mediterráneos, mientras que los judíos sólo lo son en una mínima parte; además, el tipo que con más frecuencia aparece entre ellos es el alpino. Amplios estudios han hecho ver el orden más admirable de variación en los caracteres físicos dentro del cual la única cosa que parece surgir como cierta, es una tendencia por aquéllo de que la religión judía se preocupa; aproximar los tipos físicos de los pueblos entre los cuales viven. Casi todos los antropólogos están de acuerdo en que es imposible hallar una raza judía científicamente distinguible. El corolario cultural de esto descansa en el hecho de que los manuscritos pintados por los hebreos de la Edad Media claramente hacen ver el estilo de la región geográfica de la que provienen. En París son parisenses; en Rinlandia, renanos; en Venecia, venecianos. En nuestro tiempo confotamos la misma falta de certeza en lo que respecta a una sangre y una cultura comunes. Rothenstein es inglés; Pissarro, francés; Soutine ruso; Pechstein, alemán; Modigliani, italiano. ¿Quién es capaz de señalar en la obra de éstos hombres algún carácter que se pueda calificar de común a todos, que no se halle en las creaciones de sus contemporáneos, y que, por tanto, constituya una característica esencialmente judía?

La significación de esto tiene aquí, otra vez, una relación directa con los problemas a los que diariamente hacemos frente como artistas americanos; porque si es cierto que no hay nada de verdad aceptable para los hombres de ciencia, en lo que se refiere a la unidad del flujo sanguíneo de los judíos, cualquier demanda que se apoye sobre ésta base tendrá que ser enérgicamente rechazada por nosotros, tal como la condenación del lugar que ocupa Alfred Stieglitz en el arte americano por ser judío Hoboken.

Ahora, en cuanto a la segunda alternativa, ella se refiere a que un pueblo, viviendo dentro de determinados límites geográficos, desarrolla en su arte un carácter nacional que se puede identificar fácilmente, aún en el curso de largos periodos de tiempo. Esto quiere decir que, cualquiera que sea la relajación social de Francia, existe una cualidad específicamente francesa que se constata de parte a parte en todo el desenvolvimiento artístico de éste país. Pero tan pronto como empecemos a examinar esto, principiará a disolverse en una atmósfera asfixiante. ¿Quiénes son nuestros anglo-sa-



# E L D E S P O J O

por José María Arguedas

A Moisés Sáenz

A las comunidades del valle de /auja

EN otros tiempos, todos los cerros y todas las pampas de la puna fueron igual a igual para **mistis** y comuneros. Entonces no había mucho ganado en Lucanas; los **mistis** no ambicionaban tanto los **echaderos**. La puna grande era para todos. No había potreros con cercos de piedra ni de alambre. Puna grande no tenía dueño. Los indios vivían libremente en cualquier parte: en las cuevas de los rocales, en las **chukllas** que hacían en las hondonadas, al pie de los cerros, cerca de los manantiales. Los **mistis** subían a la puna de vez en vez, a cazar vicuñas, o a comprar carne en las estancias de los indios. De vez en vez, también, se llevaban de puro hombres diez, quince ovejas, cuatro o cinco vacas chuscas; pero llegaban a la puna como las granizadas locas, un ratito, hacían su daño y se iban. De verdad la puna era de los indios; la puna, con sus animales, con sus pastos, con sus vientos fríos y sus aguaceros. Los **mistis** le tenían miedo a la puna y dejaban vivir allí a los indios.

Jones Hough o Aubrey Beardsley? ¿Quiénes nuestros franceses Dauterive oragonard? Las diferencias en el tiempo manifiestan variaciones muchas más acusadas que las diferencias de ubicación nacional. Para reforzar éste aserto, diremos que la escultura gótica de la catedral de Lubeck está mucho más próxima a la escultura francesa del mismo período que a los históricos pintores románticos de la Alemania del siglo XVIII. El arte político cortesano de Inglaterra en el siglo XVII guarda más semejanza con el arte político cortesano de la Francia del mismo período que la que puede tener con cualquier otro.

Por otra parte, sea cualquiera el tiempo que se fije, la supuesta unidad dentro de los grupos nacionales es nada más que una ficción. El arte campesino alemán del siglo XVIII mantiene un parentesco más estrecho con el arte campesino de Francia que el que guarda con el arte de la nobleza alemana. La academia de pintura de nuestros días, en Inglaterra, Francia y Alemania tiene tal semejanza que se pierde la acusación de las fronteras nacionales; y esto se acentúa si consideramos su posición antitética frente a la pintura moderna mantenida en los mismos países.

Todo esto nos desola para hacer cualquier posible inferencia, excepto que las teorías de las diferencias basadas en la nacionalidad son insostenibles. Si requiriéramos un juicio más amplio sobre éste punto, se necesitaría solamente pasar a través de un análisis de la composición nacional de las escuelas francesas más nuevas. De los Impresionistas, Monet era del norte de Francia, Degas tuvo una madre criolla y un padre semi-italiano, Sisley era inglés y Pissarro, un judío de las indias occidentales. La Escuela francesa neo-romántica cuenta entre sus miembros con un francés, tres rusos y un alemán. Los guías del más reciente movimiento surrealista de París son cuatro franceses, dos españoles, un suizo y un alemán.

Si las diferencias en arte no se explican por el principio de la herencia racial o por el principio de la composición nacional ¿se pueden explicar por la tendencia de un ser humano, —dotado de ciertos impulsos para la acción—, reaccionando ante el ambiente y la situación social en que se encuentra? Esto significaría que lo que comúnmente se menciona como diferencias raciales y nacionales son hábitos sociales establecidos, que proceden, principalmente, del aislamiento, secundariamente, de la imitación conscientemente controlada y estudiada: y que, en su esencia, la obra creativa del artista es una reacción a una situación específica. A medida que cambian las condiciones de situación (posición de las fuerzas económicas, ideología de los grupos sociales, acción restrictiva de las tradiciones, etc. etc.) se va determinando su obra.

Esto implica, además, que si las diferencias se engolfan con el factor del aislamiento, como el aislamiento en el mundo actual tiende a disminuir, las diferencias serán también menores.

Esta dirección es válida, no solamente en arte, sino en toda otra actividad humana; se ha manifestado por sí misma en el mundo económico, en el desarrollo de la independencia geográfica y en la

—para eso, salvajes está bien la puna — decían.

Cada ayllu de Puquio tenía sus **echaderos**. Esa era la única división que había en las punas: un riachuelo a la ceja de una montaña señalaba la pertenencia de cada ayllu; y nunca hubo pleitos entre los barrios por causa de las tierras. Pero los **pichk'achuris** fueron siempre los verdaderos **punarunas**, **punakumunkuna**; ellos tienen hasta pueblitos en las alturas: N'onek', Puñuy, Tak'ra: veinte o treinta **chukllas** acurruadas, en una quebrada, tras un cerro, junto a los montes negruscos de los **k'ewales**. En la puna alta, bajo el cielo nublado, en el silencio grande; ya sea cuando el aguacero empieza, y los truenos y las nubes negras asustan y hacen temblar el corazón; ya sea cuando en el cielo alto y limpio vuelan cantando las **k'ellwas** y los ojos del viajero se hunden en la lejanía, pensativos ante lo grande del silencio; en cualquier tiempo, esas **chukllas**, con su humo azul, con el ladrido de sus perros, con el canto de sus gallos, son un consuelo para los que andan de paso en la puna brava. En esos pueblos mandan los **varayok's**, allí no hay Teniente, no hay Gobernador, no hay Juez; el **varayok'** es suficiente como autoridad. En esos pueblos no hay alborotos. Sólo cuando los **mistis** subían a la puna en busca de carne, y juntaban a las ovejas a golpe de zurriago y de bala, para escoger a los mejores padrillos; enton-

conquista gradual de las necesidades de la vida, de suerte que, desde el momento en que el hombre reacciona por sí mismo, se agita, no siente ya la escasez de los alimentos y otros efectos materiales como impuestos por las condiciones a las que está encadenado. Los hombres están ahora en el umbral de un mundo al que se pusieron decididamente en marcha desde hace muchos años. Esta es la situación social que afronte el artista de nuestros días. Es también en relación a ésta situación como tenemos que tratar la cuestión de la raza y la nacionalidad.

En 1927, en Alemania, seis años antes de la subida de Hitler al poder, bullía ya un movimiento nacionalista en arte cuyo grito principal era "Sólo arte alemán". Distribuía afiches en los que un héroe blondo echaba abajo los templos rotulados de modernismo francés, jazz americano, etc. Este movimiento no estaba impulsado por los camisas pardas ni aliado en sus asuntos prácticos con su rufianismo. Fue la manifestación de un estado de ánimo que se desarrollaba en la sociedad —considerada como un todo— debido a la presión de las fuerzas económicas. Fue, además, la fácil salida de una complicada situación emocional cuya base era un orden económico imposible. Ofreció una falsa solución a los problemas del artista, oscureció la situación objetiva con una neblina de adherencias emocionales y aceleró el estado de ánimo del pueblo alemán e hizo posible el movimiento político cuyo carácter económico y cultural está tan indeleblemente escrito en las memorias de nuestro tiempo.

¿Qué implicaciones hay en todo esto para el artista americano? Estamos ante un ascenso del énfasis de la raza y de la nacionalidad en el arte. Tenemos insistentes llamados en favor de un "arte americano" en el que la idea de América, bastante vaga, se define generalmente como una "genuina expresión americana" o como "un arte francamente nativo"; por otra parte, encierra a veces una separación de los pintores americanos en deseables y no deseables sobre la base de los apellidos anglo-sajones.

Frente a esto, debemos reconocer que el verdadero fundamento para una separación emocional entre los miembros del grupo y los de fuera, se halla en los sentimientos más o menos oscuros de la rivalidad económica y la inseguridad; que ésta separación llega a convertirse en una efectiva barrera para la justa solución de los problemas que confrontan todos los artistas; que al igual que el llamado nacionalista por un arte alemán acompañó el levantamiento de la reacción fascista, un llamado nacionalista en éstos países contribuirá inevitablemente a un movimiento político correspondiente; que, por último, el término "americano" usado en este sentido no tiene un significado auténtico. Tiende un velo de ficticia unidad y nos impide que veamos el hecho de que es imposible hacer arte común entre los americanos que son dueños del Centro Rockefeller, los americanos de la Legión de Terre Haute y, como un símbolo, los americanos del Commonwealth College de Arkansas.

(Especialmente traducido del inglés por Manuel Moreno Jimeno)



ces nomás había alboroto y desorden. Porque a veces los **puna-runas** se molestaban y se reunían, llamándose de casa a casa, de estancia a estancia con silbidos y cornetazos; se juntaban rabiando, rodeaban a los principales y a los **chalos** abusivos, entonces corrían los mistis, o eran apedreados ahí mismo, junto a la tropa de ovejas. Después venía el **escarmiento**: cachacos uniformados en la puna, matanza de indios viejos, de mujeres y de **mak'tillos**: el saqueo. Un tiempo quedaban en silencio las estancias y los pueblecitos. Pero en seguida volvían las **puna-runas** a sus hondonadas; prendían fuego en el interior de las **chukllas** y el humo azul revoloteaba sobre los techos; ladraban los perros, al anochecer, en la puerta de las casas. Y por las mañanitas, las ovejas balaban, alegres, levantando sus hocicos al cielo, acariciadas por el sol tierno que reverberaba sobre los nevados. Años después, los indios viejos hacían temblar a los niños contando la historia del escarmiento. ¡Jajayllas! Cuando grandes, siempre había valor para acorralar a un principal y hacerlo correr a "piedradas".

Los **pichk'achuris** fueron siempre verdaderos **puna-runas**. Los otros **ayllus** también tenían estancias y comuneros de puna, pero lo más de su gente vivían en el pueblo; tenían buenas tierras de sembrío junto a Puquio y no querían las punas; casi le temían, como los mistis. **Pichk'achuri** era, y ahora sigue siendo, **ayllu** compartido entre puquianos y **puna-runas**.

ASI de repente solicitaron ganado en cantidad de la costa, especialmente de Lima; entonces los mistis empezaron a quitar a los indios sus chacras de trigo para sembrar alfalfa; pero eso nomás no alcanzaba, de la costa pedían más y más ganado, los mistis que llevaban reses a la costa regresaban platudos. Y casi se desesperaron los principales; se quitaban a los indios para arrancarles sus terrenos; e hicieron sudar a los jueces, a los notarios, a los escribanos..... entre ellos también se trompearon, y se abalearon muchas veces. ¡Fuera trigo, fuera cebada, fuera maíz! ¡Alfalfa! ¡Alfalfa! ¡Fuera indios! Como locos correteaban por los pueblos lejanos y vecinos a Puquio, comprando, engañando, robando a veces, toros, torillos y becerros. ¡Eso era pues plata! ¡Billetes nuevecitos! Y andaban desesperados, del juzgado al coso, a las escribanías, a los potreros. Y por la noche, zurriago en mano, con carabina al hombro y cinco a seis mayordomos por detrás. Entonces se acordaron de las punas: ¡Pasto! ¡Ganado! Indios brutos, ennegrecidos por el frío. ¡Allá vamos! Y entre todos corrieron, ganándose, ganándose a la puna. Empezaron a barrer para siempre las **chukllas**, los pueblecitos; empezaron a levantar cercos de espinos y de piedras en la puna libre.

Año tras año, los principales fueron sacando papeles, documentos de toda clase, diciendo que eran dueños de este manantial, de ese **echadero**, de las pampas más buenas de pasto y más próximas al pueblo. De repente aparecían en la puna, por cualquier camino, en gran cabalgata. Llegaban con arpa, violín y clarinete, entre mujeres y hombres, cantando, tomando vino. Rápidamente mandaban hacer con sus lacayos y concertados una **chuklla** grande, o se metían a alguna cueva, botando al indio que vivía allí para cuidar su ganado. Con los mistis venían el Juez de Primera Instancia, el Subprefecto, el **tayta cura**, el Capitán, jefe militar, y algunos gendarmes. En la **chuklla** o en la cueva, entre hombres y mujeres, se emborrachaban: bailaban, gritando, y golpeando el suelo con furia. Hacían fiestas en la puna.

Los indios de las estancias se pasaban la voz rápidamente: se reunían asustados; sabían que nunca llegaban para bien los mistis a la puna. E iban los comuneros de la puna, a saludar al "ductor" Juez, al **tayta cura**, al Gobierno de la Provincia y los **werak'ochas** vecinos principales de Puquio.

Aprovechando la presencia de los indios, el Juez ordenaba la ceremonia de la posesión: el Juez entraba al paional seguido de los vecinos y autoridades. Sobre el **ischu**, ante el silencio de indios y mistis, leía un papel. Cuando el Juez terminaba de leer, uno de los mistis, el nuevo dueño, echaba tierra al aire, botaba algunas piedras a cualquier parte, se revolcaba sobre el **ischu**. En seguida gritaban hombres y mujeres, tiraban piedras y reían. Los comuneros miraban todo eso, a distancia, con malos presentimientos.

Cuando terminaba la bulla, el Juez llamaba a los indios y les decía en **keshwa**:

—**Punakumunkuna**: Señor Santos es dueño de estos pastos; todo, todo: cerros, quebradas, laderas, puquiales, es de él. Si entra animales de otro aquí, de indio o vecino, es "daño". Si quiere señor

Santos dará en arriendo, o si no traerá aquí su ganado. Conque ..... ¡Indios! **werak'ocha** Santos es dueño de todos estos pastos.

Los indios miraban al Juez con miedo. "Pastos es ya de don Santos ¡indios!". Ahí está pues papel, ahí está pues señor Gobiernos, ahí está pues **werak'ocha** Juez, ahí está gendarmes, ahí está niñas principales con sus arpistas, con su clarinetero, con sus botellas de "sirwuisa". Ahí está pues **tayta cura**! "Don Santos es dueño!" "Si hay animales de indios en estos pastos, es "daño", y..... al coso, al corral de don Santos a morir de sed, o a aumentar la punta de ganado que lleva don Santos, año tras año, a "extranguero".

El **tayta cura** se ponía en los brazos una faja ancha de seda, como para los bautizos, miraba a lo lejos, en todas direcciones, y después, rezaba un rato. En seguida se dirigía, como el Juez, a los indios:

—**Kumunkuna**: con ley ha probado don Santos que estos echaderos son de su pertenencia. Ahora don Santos va a ser respecto para ustedes; va a ser patrón de los indios que viven en estas tierras. **Taytacha** del cielo también respeta ley; ley es para todos, igual. **Kumunkuna** ¡a ver! besen la mano a don Santos.

Y los comuneros iban, con la cabeza descubierta, uno a uno, y besaban la mano del nuevo dueño. Por respeto al **tayta cura**, por respeto a Dios.

"Con ley ha probado don Santos que es dueño de los "echaderos". "**Taytacha** del cielo también respeta ley".

¿Y ahora dónde? ¡Dónde pues!

Y mientras los "endios" se miraban unos a otros, como si se hubieran extraviado en la puna; los mistis hacían quemar cohetes y vivaban en tropa al "dueño" flamante de los echaderos.

¿Y ahora dónde? ¡Dónde pues!

La cabalgata se perdía, de regreso, en la abra próxima, tras del **wayllar ischu** que silbaba con el viento; se perdía entre cohetazos y griterío castellano. Y "**punakumunkuna**" parecían extraviados; parecían de repente huérfanos.

—¡**Taytallay tayta!** ¡**Mamallay mama!**

Las indias lloraban, agarrándose de las piernas de sus maridos.

Ya sabían que poco después de esa cabalgata llegarían tres o cuatro montados a reunir daños en esos echaderos. A bala y zurriago, hasta el coso del pueblo. ¿Acaso? No había ya reclamo. Gobiernos de la provincia era amiguero de los principales y resonaba en su despacho a todos los indios que iban a rescatar su ganado. A veces, más bien, como ladrón, indio reclamante, puiaría de dolor en el ceno o en la barra, como ladrón. En el despacho del Subprefecto, **misti** es principal, con el pecho salido, con la voz mandona; es dueño.

—Señor Subprefecto: ese indio es ladrón,— dice nomás.

¿Y para que más? Cuando principal levanta el dedo y señala a indio, "ladrón" diciendo, ladrón es, ladrón redomado, cuatro conocido. Y para cuatrero indio está la barra de la cárcel; para el indio ladrón que viene a rescatar sus daños está el ceno.

Y mientras **puna-comunero** amarillea en la cárcel; mientras **puna-comunero** canta entre lágrimas:

Ahora si estoy solo; ahora si estoy perdido

Como flor de la puna no tengo mas que una sombra triste,  
una sombra triste, como flor de la puna.

Mi quena también está ronca,

esta quena amarrada con nervios de toro,  
está ronca.

Como no ha de estar ronca si ha gritado tanto,

si tanto dolor ha gritado como no ha de estar ronca.

¡Qué es pues esta vida!

Si no tengo ni dónde irme,

si no tengo padre ni madre,

si no tengo donde escapar.

¡Qué es pues esta vida!

Como un ojo ciego,

por gusto sigo en el mundo.

Supai rikukuni

mana pynyllayok';

puna wayta jina

llaki llantullayok'.



Tek'o pinkulluypas  
chakañas rikukun  
munaypa kirinta  
k'apark' achask' ampi.

Ymatak' kausayny,  
maytatak' ripusak';  
maitak' tayta mamay.  
¡Lliusi tukukapun!

**M**IENTRAS el "cuatrero" canta su *ayarachi*, mientras las lágrimas depositan su amargo en la boca del ladrón avezado, don Pedro, don Jesús, don Federico... o cualquier otro, amarra más firme al indio en la cárcel, de acuerdo con el tinterillo defensor de cholos, y arrean en la "punta" las vacas de los *puna-runas* hasta "extranguero", o les inviernan en los alfalfares de los *k'ollanas* para negociarlos después.

Los *punarunas* sabían esto muy bien: año tras año, los principales iban empujando a los comuneros pastores de K'ayau, Chauapi y K'ollana, más arriba, más arriba, junto a K'arwarasu, y a las pampas altas donde el *ischu* es duro y chiquito, pegado a la tierra como garrapata. Por eso cuando la cabalgata de los *mistis* se perdía tras la lomada que oculta la cueva o la *chuklla*, *punarunas* sentían, seguro, que el *ayarachi* gritaba en su alma: "Ymatak' kausayny, maytatak' ripusak'; ¡Lliusi tukukapun!". Las indias se abrazaban a las piernas de sus maridos; la pena grande reventaba en sus corazones, y lloraban a gritos. Entonces *puna-kumunkuna* hablaban, con voz de *pinkullo* ronco, de *pinkullo* rajado:

—¡Taytallay! ¡Judidus! ¡Judidus!

**L**A tropa de indios, *punarunakuna*, buscarían inmediatamente otra cueva, o harían otra choza, más arriba, junto al nevado; allí donde el pasto es duro y chiquito; allí llevarían su ganado. Entonces empezaba la pelea: las llamas, las vacas, los caballos lanudos, los carneros, escaparían siempre buscando su querencia de antes, buscando el pasto grande y blando. Pero ahí abajo estarían los concertados de don Santos de don Federico... los empleados del principal, *chalos*, mestizos hambrientos; uno por uno, el ganado de los indios iría cayendo de *daño*, para aumentar la punta de reses del patrón, para el camal, siempre para los principales.

Así fueron acabándose, poco a poco, *puna-kumunkuna* de los *echaderos* de Chauapi, K'ayau y K'ollana. Los comuneros que ya no tenían animales, ni *chuklla* ni cueva, bajaban al pueblo; llegaban a su *ayllu* como forasteros, cargando sus ollas, sus pellejos y sus mak'tillos. Ellos eran pues *punarunakuna*; para ellos el pueblo sólo era para pasar las grandes fiestas; entonces llegaban al *ayllu* con ropa nueva, con las caras alegres, y con "harto plata" para el "trago", para los bizcochos, para comprar géneros de colores en el jirón Bolívar; entonces llegaban a su *ayllu* con orgullo, y eran festejados. Pero cuando bajaban empobrecidos, arrojados por el nuevo dueño de las punas, llegaban con la barriga al aire, flacos, negros por el frío y el hambre. En los ojos hundidos, el mirar era de asustado; sus ojos hundidos pedían misericordia:

—¡Taytituy! ¡Taytituy! — decían a cualquiera.

El *varayok'* alcalde del *ayllu* los recibía en su casa. Después llamaba a faena, y los comuneros del barrio levantaban una casa en siete u ocho días para el *puna-runu*.

Y en Puquio había un jornalero más para la chacra de los principales o para "engancharse" e ir a Nazca o Acarí, a trabajar en la costa; allá serviría de alimento a los zancudos de la terciaria; el hacendado amarraría a los indios cinco, seis meses más fuera de contrato, y los haría trabajar en los algodones, temblando de fiebre; a la vuelta, "cansarían" para siempre en los arenales caldeados de sol, en las cuestas, en la puna, o si llegaban todavía a su *ayllu*, andarían por las calles amarillosas, y enclenques, dando pena a todos los comuneros; y sus hijos serían, también, como los terciarios: flacos y enfermos... Pero muchos *puna-runas*, trabajando bien, protegidos por el *ayllu*, entrando, primero, a servir de "lacayos" y concertados en las casas de los *mistis*, para juntar "poco plata", y consiguiendo, después, tierras de sembrío para trabajar al partir, lograban levantar cabeza: de *puna-runas* se hacían comuneros del pueblo. Y ya en Puquio, en el *ayllu*, seguían odiando con más fuerza al principal que les había quitado sus tierras. En el *ayllu* había miles y miles de comuneros, todos juntos, todos iguales; allí ni don

Santos, ni don Fermín, ni don Pedro, podían abusar así nomás. El *puna-runu* que había llorado en las pampas de *ischu*, el *puna-runu* que había pujado en el cepo, que había golpeado su cabeza sobre las paredes de la cárcel; ese "endio" que llegó al pueblo con los ojos asustados, trágico, hambriento; ahora, de comunero *chauapi* *k'ollana* o *k'aynu*, tenía más corazón para odiar a los principales, tenía más valor para mirar frente a frente, con rabia, a los vecinos que entraban a los *ayllus* a pedir favor.

**A**SI bajaron los comuneros de las punas de K'ayau, K'ollana y Chauapi. Pocos quedaron: unos cerca al K'arwarasu, en las cumbres, juntando su ganadito y defendiéndolo de los principales; bajo la lluvia, bajo las tempestades con rayos y truenos, bajo las nubes negras de enero y febrero. Y allá, en la *puna brava*, cuidándose desde el alba hasta el anochecer, recorriendo y contando a toda hora sus vaquitas, haciendo ladrar a los perros alrededor de la tropa, se iban olvidando hasta de sus nombres; se iban poniendo sordos. Y ni para las fiestas ya bajaban al pueblo. Los tragaba la puna. En lo alto, junto a las granizadas, envueltos por las nubes oscuras que tapan la cumbre de los cerros, el encanto de la puna los agarraba poco a poco. Y se volvían cerriles y asustadizos.

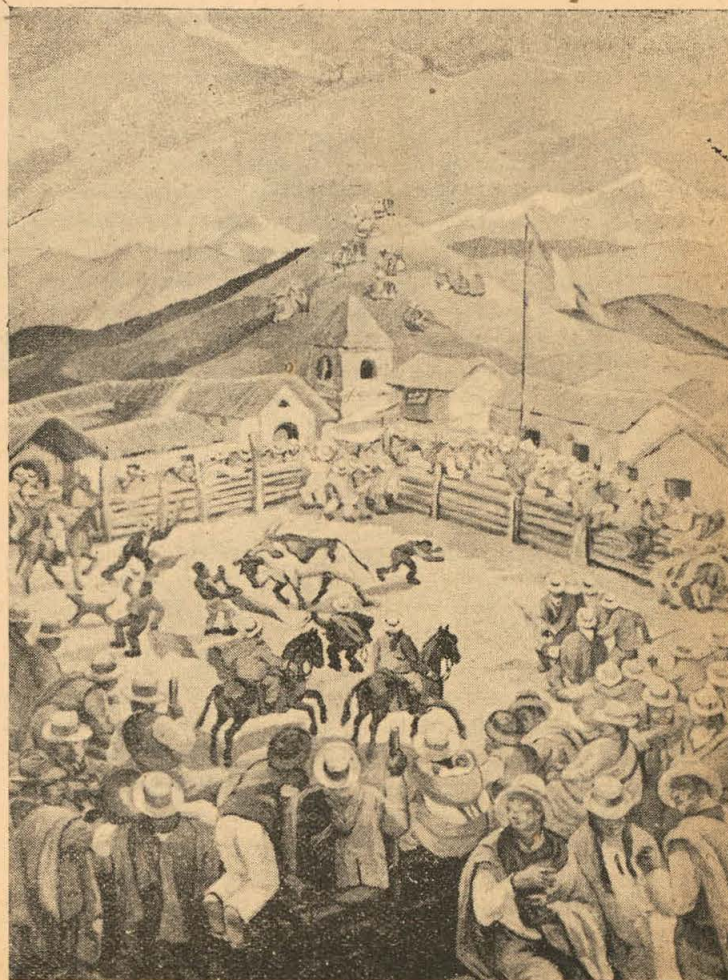
Otros, por quedarse en su querencia, junto a sus animales, vendían su ganado al nuevo dueño de los pastales: recibían diez, quince soles por cada vaca; tres, cuatro reales por cada oveja, enterraban el dinero al pie de alguna piedra grande que tenía encanto, o en la cima de algún *tayta ork'o* por ser respeto de los ladrones y de los *mistis*. Y ya pobres, sin una ovejita que les sirviera de consuelo, se que daban de vaqueros del patrón; se declaraban hijos huérfanos del principal que había tomado posesión de los *echaderos*; y lloraban, cada vez que el señor llegaba a visitar sus estancias:

—¡Aquí estamos papituy! ¡Taytituy!

Como chachas enfermos se arrastraban en la puerta de la *chuklla*.

—¡Papituy! ¡Patroncito!

En sus ojos, donde rebalzaban las lágrimas, apenas había mirar de hombres. Se estrujaban las manos, y daban vueltas al redor del patrón, lloriqueando. Mostraban la tropa de ovejas, de vacas y de caballos chuscos, y decían:



Corrida de Toros

Oleo de Aristides Vallejo.



—Ahí está tus ovejitas; ahí está tus vacas. Todo, todo, completo, taytay.

En el crepúsculo, cuando el patrón se alejaba de la estancia seguido de sus mayordomos, todos los **puna-runas** lo miraban irse, todos juntos, reunidos en la puerta de la **chuklla**. El sol caía sobre sus caras, el sol amarillo. Y temblaban, todavía, los **puna-runas**; como en una herida, la sangre dolía en sus corazones.

—¡Ya, taytay! — decían, cuando la macora del patrón se perdía en el filo de la lomada o tras los **k'enwales**.

Pero eso no era nada. De vez en vez, el patrón mandaba comisionados a recolectar ganado en las estancias. Los comisionados escogían el **alk'a**, el **callejón** o el **pillko**; entonces, **puna-runas** con sus familias hacían una despedida a los toros que iban a la quebrada para aumentar la punta de ganado que el patrón llevaba a "extranguero", para negocio. Entonces sí, indios sufrían. ¿Acaso? Ni con la muerte, ni con la helada, sufrían más los indios de puna.

—¡**Alk'a**, **callejón**, **pillko**, para la punta! — mandaban, al amanecer, los comisionados.

Los **mak'tillos** y las mujeres se alborotaban. Los **mak'tillos** corrían junto a los padrillos, que ese rato, dormían en el corral; con sus brazos le hacían cariño en el hocico lanudo:

—¡**Pillkuchallaya**! ¡Dónde te van llevar, **tayta**!

El **pillko** sacaba su lengua áspera y se hurgaba las narices, se dejaba querer, mirando a los muchachos con sus ojos grandes. Y después, lloraban los **mak'tillos**, lloraban delgadito, con su voz de jilguero.

—¡**Pillkuchallaya**! ¡**Pillkuchal**!

Y en eso nomás, llegaban los arreadores; hacían reventar su zurriago sobre las cabezas de los **mak'tillos**:

—¡Ya, ya, carago!

Atropellaban los arreadores; y a golpe de tronadores, separaban de la tropa a los designados.

Entonces, venía la pena grande. La familia se juntaba en la puerta de la **chuklla**, para cantarles la despedida a los padrillos que iban al matadero. El más viejo tocaba el **pinkullo** y una de las mujeres la tinya:

Vacallay, vaca,  
turullay, turu,  
Vacachallaya,  
turuchallaya.

Cantaban a gritos los **puna-runas**; mientras, los arreadores rodeaba, a zurriago limpio, al **alk'a** al **pillko**... e iban alejándose de la estancia.

Vacallay vaca,  
turullay turu...

El **pinkullo** silbaba con fuerza en la puna, la cuerda de la tinya roncaba sobre el cuero, y, en las hondonadas, en los rocales, sobre las lagunas de la puna, la voz de los comuneros, del **pinkullo** y de la tinya, lamía, lamía el **ischu**, iba al cielo, regaba su amargo en toda la puna. Los indios de las otras estancias se santiguaban.

Pero los **mak'tillos** sufrían más; lloraban como cuando estuvieron en la cuna; y, desde entonces, el odio a los principales crecía en sus corazones, como aumenta la sangre, como crecen los huesos.

**A** SI fué el despojo a los indios de la puna de K'ayau, Chau-pi y K'ollana.

Pero ¡Jajayllas! Con **pichk'achuris** no pudieron; **pichk'achuris** pararon firmes en sus echaderos.

#### V o c a b u l a r i o :

**Alk'a**, **pillko**, **callejón**.—Colores de ganado vacuno.

**Ayarachi**.—Música indígena, la más grave y triste.

**Ayllu**.—Grupo social indígena; "ayllu" es, también, la familia.

**Comunkuna**.—Plural **kechwa** de comunero.

**Chascha**.—Perro pequeño.

**Chalo**.—Nombre despectivo que dan los indios a los mestizos, que se ponen al servicio de los principales.

**Chuklla**.—Choza.

**Daño**.—Se llama a los animales sorprendidos pastando en chacra ajena.

**Gobiernos**.—Nombre que dan los indios al Sub-prefecto y al Gobernador del Distrito.

**Ischu**.—Pasto que cubre toda la puna.

¡Jajayllas!—Interjección de alegría, de triunfo o de burla

## MADRE NUESTRA

**T**ODAS las voces, MADRE, para nombrarte  
se tornarán con el tiempo  
magníficas y brillantes como el sol

Y el almíbar de tu corazón  
les da más lustre todavía  
pobre todo en mis labios de cascadas cerreras

Si te dijera con todo el mundo  
a voz en cuello, con mi parla de gilas proletarias:  
**SOL DE AURORA**

**ARBOL Y FECUNDIDAD  
Y SOBRE TODO LUMINARIA**  
sería nada y sólo una esperanza

Como las esperanzas de la casa  
en los miles de días que hemos vivido

**PORQUE TODA TU ESTAS EN MI  
Y TAN EN MI, MADRE SANTA,  
QUE SOMOS UNO SOLO EN DOS  
(ALMAS)**

Yo tengo en mí desde la energía de tus huesos  
hasta el rojo de la sangre hecho ideales  
Acaso no estoy cargado en las espaldas  
de tu vida al son del mismo cantar diario

Para qué me diste estos ojos  
y estas neuronas  
Pues siempre estoy mirando  
más allá de lo azul.

Tu amor de fogón cocinero  
en las noches de las ventiscas  
Tal hasta tus ropas ajadas  
madre proletaria  
me traen una llaga más en las llagas de la experiencia

Tú sabes madre que vivo treinta años  
cantando siempre el mismo cantar indigente  
porque me diste al mundo hombre  
tal vez bestia  
bebiendo  
ansias de azul y rebeldía  
trabajador de castillos  
con adobes de palabras que nadie entiende

Hoy estás cerca de abandonar este mundo de cretinos  
de pobres y muchedumbres humildes.

Estos tatuajes que nos han dejado la pobreza  
sólo la luz diaria de tus besos los borrarán  
con ese aluvión de las redenciones  
que todos sentimos llegar

Yo no te siento muerta  
Y aunque fuera así  
eres el tamboril eterno de mi pecho  
batiendo waiñus encarnados para tu hijo.

**E m i l i o V à s q u e z**

**Mak'tillo**.—Chiquillo.

**Misti**.—Nombre que dan los indios a los principales de los pueblos.

**Pinkullo**.—Quena de gran tamaño.

**Puna-runa**.—Gente de puna.

**Punakumunkuna**.—Comuneros de la puna.

**Tinya**.—Tambor indígena.

**Tayta**.—Palabra equivalente a "señor".

**Varayok**.—Autoridad indígena.

**Werak'ocha**.—Palabra más respetuosa aún que "señor".

**Taytacha**.—Dios.



# GLOSARIO

## Festival Pan-Americana de Música de Cámara

Durante el verano próximo se verificará en la ciudad de México un gran festival Pan-Americano de Música de Cámara a iniciativa y bajo el patrocinio de la señora Elizabeth Sprague Coolidge — que anteriormente ha organizado otros festivales de Música de Cámara en Washington, Chicago, Budapest, Moscú y otras ciudades —, y la dirección general de Carlos Chávez y como parte del programa de actividades del "Committee on Cultural Relations with Latin America".

El Festival consistirá en seis conciertos que se efectuarán durante dos semanas del mes de julio de 1937.

Se abrirá un concurso, cuya convocatoria se hará en breve, para un cuarteto de cuerda, pudiendo tomar parte todos los compositores de los países de este continente. El premio será de quinientos dólares. El jurado estará formado por Carlos Chávez como presidente, Carl Engel y Hugo Kortschack.

Los programas del Festival contendrán obras de los músicos más destacados del continente, comprendiendo varios conjuntos instrumentales, cuartetos, trios, dúos, etc., orquesta de cámara y ORQUESTA MEXICANA — conjunto formado por instrumentos usados en las orquestas populares y por los indígenas del país —. El único nombre contemporáneo europeo que figura en el

Festival, atendiendo a sus conexiones raciales, es el de Manuel de Falla, del que se ejecutará el "Concierto para clavicembalo".

Los programas contendrán también música de los aborígenes del continente, presentada en arreglos especiales de concierto, y algunas obras importantes del repertorio clásico universal.

Vendrá uno de los más famosos cuartetos de cuerda del mundo, especialmente contratado, y el pianista José Sanromá (latino-americano), de la Sinfónica de Boston. Se contratará también a un distinguido cuarteto mexicano para que tome parte en el Festival, siendo probablemente este conjunto el que ejecute la obra premiada. Los conjuntos de música de cámara estarán formados por elementos de la Orquesta Sinfónica de México, bajo la dirección de Carlos Chávez.

¿Quién es Carlos Chávez?. Este joven músico mexicano, es seguramente, el primer compositor que ha hecho música sinfónica de textura verdaderamente indoamericana. Samuel L. Laciari, crítico yanqui, dice, comentando la "Sinfonía India" que Carlos Chávez dió a conocer en Boston, dirigiendo la orquesta sinfónica de esa ciudad: "En la 'Sinfonía India', son los ritmos los que asumen el papel principal. Las melodías y los ritmos indígenas mexicanos están manejados con maestría por el autor, quien los arrebató en un climax feroz hacia el final de la obra".

"Presentando un programa notable por la

amplitud de su panorama musical, este músico de color oscuro, de aspecto casi indígena, hizo una excelente impresión..." —dice "Inquirer" comentando un concierto que Carlos Chávez dió en Filadelfia dirigiendo la orquesta sinfónica—. Este músico de color oscuro, de aspecto casi indígena, es el mentor, el gran leader de la verdadera revolución que en México se está haciendo en lo que se refiere a música. Esta revolución tiene el mismo sentido que la realizada por los grandes pintores.

Labor quizá más difícil, más larga y menos propicia de la popularidad violenta e inmediata. Pero que a nosotros, los peruanos, nos debiera interesar mucho más, por la inmensa riqueza de nuestro folklore musical.

Carlos Chávez ha escrito a todos los compositores de América pidiéndoles que participen en el concurso. Y les ha dicho: "Estoy seguro que la celebración de este Festival despertará en este país el más vivo interés, ya que representa uno de los pocos intentos serios y efectivos de acercamiento cultural entre los países de este Continente, provocando prácticamente y por medio del arte, un mayor conocimiento mutuo, un estímulo a la producción musical panamericana y un motivo de comunicación entre todos los músicos y musicógrafos de este Continente".

El Perú debiera concurrir allá, presentando obras que sean la expresión del arte musical verdaderamente nacional, una obra de genio meztizo, cholo o indio, una obra peruana que interprete ante el mundo el hondo sentido de nuestra música, que a no dudarlo sería muy bien comprendida, especialmente por los mexicanos.

J. M. A.

## Necesitamos que las radiodifusoras mejoren sus programas musicales

EN

LA

CO

CI

NA

Oleo

de

Ricardo

Florez

EL notable perfeccionamiento de la técnica en las transmisiones radiofónicas y el abaratamiento de los receptores, vienen a contrastar en forma lamentable con el grado de eficiencia y buen tono de los directores artísticos de las diversas estaciones, que parecen desconocer la responsabilidad cultural que sobre ellos gravita.

Siendo la radio un incomparable vehículo de cultura, por la múltiple oportunidad con que puede ser escuchado, la misión de los directores artísticos reviste una gran importancia. A las estaciones compete, pues, el realizar una eficiente campaña de extensión cultural, a fin de elevar el nivel espiritual del público radio-escucha y librarlo de tanto servilismo cursi y de estragadas aficiones.

Esta cuestión comprende aspectos principales: 1o.) La ignorancia de las personas encargadas de confeccionar los programas de música "clásica".— 2o.) Su pésimo gusto.— 3o.) El interés exclusivamente comercial que tienen las estaciones.

1o.) Los programas de música "clásica" se reducen en la actualidad a alguna aria de ópera, selecciones de opereta y cualquier otra pieza que, por no ser "bailable" entra en la categoría de "clásica" o "selecta". Sólo en muy contadas oportunidades, se irradia música relativamente selecta, y — como sucede con algunas sonatas de Beethoven —, el locutor, seguramente cansado ya de esta música, se limita a transmitir únicamente la primera parte de estas piezas.

2o.) Muy a menudo escuchamos intercalados en estos mismos programas algún tango, fox o ranchera, con evidente y lamenta-





ble falta del más elemental buen gusto. Por lo general, estos programas sólo constan de cuatro o cinco piezas "clásicas", pues el locutor se cansa pronto y nos envía una interminable serie de "bailables".

3o.) Naturalmente, las estaciones de radio están en el perfecto derecho de hacer la propaganda de los productos que les venga en gana, puesto que gracias a ellos subsisten. Pero resulta algo sumamente ingrato, para la persona que sintoniza en los momentos de la audición "selecta", tener que oír, entre número y número, la cantidad de avisos —casi siempre excesiva— que, con apresurado énfasis, recita el locutor de tal manera que le hace perder la atención que en la música ha puesto. Resulta exasperante, por ejemplo, tener que oír, junto con la Novena Sinfonía —irradiada en muy contadas ocasiones— las excelencias de la crema de melocotón, o la bondad del aceite Pennzoil. Lo correcto sería irradiar la propaganda en conjunto inmediatamente antes o después de estos programas, evitándole al radio-escucha la ingrata obligación de oírlos.

A estas razones podríanse añadir otras de carácter secundario en este artículo, como la repetición, en distintas ocasiones, de los mismos discos que se emplean en estas mismas audiciones, sin irradiar nada nuevo, pues de lo que menos se preocupan las estaciones, aún aquellas que se dedican a la venta de música "selecta", es de renovar el repertorio que tienen en sus programas; el escasísimo valor que se le concede a los artistas; la falta de conocimientos al anunciar la obra o el autor de ésta, etc.

Solamente en muy contadas ocasiones, estas estaciones transmiten algún programa de relativo valor artístico. Sobre conferencias de arte, ni qué hablar pues apenas es posible recordar las de Sainz de la Maza, y las muy valiosas que gentilmente transmite por la Radio Nacional, el doctor Manuel Beltroy.

Depurar el gusto popular, reformar el índice de su escasa cultura y contribuir a su creciente capacitación artística: tal es la noble —y por noble menos comprendida— misión de las estaciones de radio-difusión.

R. M. P.

### El tercer tomo del boletín latinoamericano de música

SE gran animador del arte que es Francisco Curt Lange nos ha de dar una obra más, que en América, principalmente, y en Europa, servirá para orientar, ilustrar y enseñar arte musical. El Boletín lo edita la Sección de Investigaciones Musicales del Instituto de Estudios Superiores del Uruguay; pero, sobre todo, el Boletín es el resultado del esfuerzo personal de Curt Lange, director de la Sección. Aquí, en Lima, fuimos testigos de cómo Lange edita el Boletín, porque el año pasado tuvimos la suerte de que el Boletín se imprimiera en Lima; y quedamos sorprendidos ante su gran capacidad de trabajo.

El Boletín Latinoamericano de Música tiene para América una importancia excepcional. Dando preferencia a los estudios latinoamericanos, se ocupa con toda seriedad de problemas musicales estadounidenses y europeos, y concluye con una parte de pedagogía musical, una sección informativa y un suplemento musical. De tal manera que el Boletín tiene un verdadero interés universal.

Y como Curt Lange, dedica mucho de sus energías a la distribución del Boletín, logrando darle circulación mundial, el Boletín Latinoamericano de Música resulta siendo uno de los mejores órganos de defensa de la cultura latinoamericana.

Esta monumental obra merece, por eso, todo el apoyo de las gentes de América.

J. M. A.

Está en prensa "Descubrimiento del Alba", poemario de Xavier Abril, una de las más sugestivas figuras literarias de las generaciones jóvenes del Perú.

### Espíritu progresista revelan las labores del Instituto Musical Bach y de la Escuela Nacional de Bellas Artes

LA Escuela Nacional de Bellas Artes y el Instituto Musical BACH, nos ofrecen, en las artes plásticas y las música, una expresión que refleja en forma positiva la existencia de un poderoso movimiento educacional artístico recientemente iniciado, en cuyo acervo se aúnan la técnica y los conocimientos de la vieja civilización occidental y la rai-gambre emocional de nuestro medio.

Contados y conocidos son los casos de artistas propugnadores de la rebelión contra el vasallaje intelectual y emocional de Europa y la vuelta a nosotros mismos en búsqueda de nuestros valores anímicos, con asperezas susceptibles de modelarse, pero frescos, nuevos y sin el refinamiento decadente, y la expresión anquilosada de etapas canceladas. Ha sido empresa muy árdua de acometer, pero en las manifestaciones y actividades de los centros artísticos que dirigen José Sabogal y Carlos Sánchez Málaga, vemos los primeros intentos estables y por ende provechosos, de orientación y educación de nuestras vocaciones jóvenes. Lo que se dió en los iniciadores de la gesta espiritual peruana, irradió así en beneficio de los artistas en formación, e impulsa el alza de nuestro nivel cultural.

Tratándose de las artes plásticas, cabe hacer una atinencia acerca de la orientación de la Escuela de Bellas Artes en ésta su segunda etapa, que ha sucedido a la de fundación instaurada por el refinado pintor, siglo XIX, Daniel Hernández, y cuya construcción corre a cargo del Director José Sabogal y de sus colaboradores Blas, Codesido, Carvallo, Florez, etc.

Algún comentario periodístico — que no alcanza al rango de crítica — repite insistentemente y en forma de recriminación, la especie de que en Bellas Artes se impone una técnica que juzgan sectaria, ahogando de esta manera las "tendencias" de los alumnos. Inverosímil parece que se pueda esgrimir con precisiones rotundas un argumento tan ingenuo que evidencia la base errónea de los más "serios" comentarios. Esta resulta de la dificultad en admitir la premisa de escolaridad que denota la labor estudiantil. De allí que no se expliquen que los alumnos llevan como bagaje inicial para sus estudios una "tendencia"; asimismo, la "personalidad" de los estudiantes en los casos en que llega a producirse, se define a través del largo período de estudios sin que las meras correcciones de los profesores pueda suplantarla ni opacarla. El mismo olvido de la escolaridad de la labor en la Escuela, lleva a determinados revisteros a juzgar los estudios de los alumnos — habilidades que pretenden llegar a ser arte — con el mismo criterio y la misma apreciación con que "critican" a los artistas que exhiben particularmente. No sería pues de extrañar que, llevados de esa absurda consideración, se identifique la muestra escolar como "Salón Ofi-

cial", justificando así la mimética y pomposa denominación de "Salón de los Independientes" adoptada por otra exhibición colectiva de Arte.

En lo que respecta al Instituto Musical Bach, — antigua institución cuya vida rutinaria cobró vigoroso impulso y renovada actividad con la dirección de Sánchez Málaga y la docencia de Carpio, Inés Pauta, Marina Ventosse, Ibáñez, etc. — nos complace verificar que se apunta en primer lugar entre los centros educacionales de Música. No obstante la absoluta exención de apoyo económico de parte del Estado, el dinámico animador de esta institución ha logrado destacarla en el año transcurrido, no sólo en la eficiencia y superación del alumnado sino en su cómoda y conveniente ubicación en un amplio local, que ha permitido una provechosa labor en favor de la cultura musical, traducida en conciertos periódicos ejecutados por los profesores y alumnos del Instituto, así como por algunos otros maestros de nuestro ambiente musical y aún uno muy exitoso a cargo del eximio Sainz de la Maza. A los resultados de las audiciones ya realizadas, deberá agregarse posteriormente, el aporte cultural que se desprenda del Programa de Difusión de la Cultura Musical, que durante el año en curso, deberá desarrollarse en la Sala "Bach".

### Conferencia cultural en la comunidad de Masma

MASMA es una pequeña comunidad de la provincia de Jaén. Diseminadas en los trigales, rodeados de eucaliptos y alisos, la mayor parte de las casas están en el campo. El pueblo es pequeño: dos, o tres calles silenciosas, una plaza grande y desnuda, con su iglesia y su torre. En un extremo del pueblo, y haciendo contraste con la humildad de las calles y de las residencias, la Casa-escuela impresiona al visitante. Entre grandes eucaliptos y junto a un campo ancho y fresco donde juegan los niños campesinos, la Escuela muestra su fachada, cruda aún, sin retoques ni adornos. En el interior nos sorprende un jardín rodeado de corredores. Las ventanas de los salones dan a este jardín. Todos los salones están aún sin puertas, sin carpetas, sin pizarrones, sin útiles. En uno de ellos encontramos a Miguel Suárez subido en un andamio, pintando un gran cuadro. Núñez ha pintado ya un hermoso paisaje del Mantaro que se ve desde una ventana de escuela; en la sala, un maestro, dictando su clase a un grupo de niños campesinos que escuchan, unos de rodillas, otros sobre cajones y latas de gasolina y otros de cuclillas sobre el suelo: es un emocionante cuadro sincero y real. Abrazamos a Miguel Núñez, y seguimos, guiados por el Presidente de la Comunidad, por las autoridades del Distrito y los maestros del Centro Escolar, al salón de actos donde se realizó la segunda conferencia cultural de Masma.

Por una rampa subimos al proscenio, que está lleno de sillas, de cajones, y de cajones con juguetes. En el centro hay una mesa cubierta con un paño verde. En los sillones que rodean la mesa toman asiento el Presidente de la Comunidad; la delegación del Comité Representativo de Masma en Lima; y los delegados fraternales. El salón está repleto de campesinos: hombres, mujeres y niños. Por puertas y ventanas asoman la cabeza muchos hombres que no han podido ingresar al salón; y en el patio hay todavía más gente.

Comienza el acto con la lectura de muchos oficios, enviados por las comunidades del valle y los mineros de Morococha, Oroya y otros asientos; redactados en un estilo altisonante y chillón, llenos de grandes frases, en que se ha hecho lo indecible por lucir el lenguaje, estos oficios son portadores de un gran entusiasmo progresista y de un extraordinario sentido de solidaridad. Cada oficio anunciaba el envío de un buen número de libros para la Biblioteca Popular de Masma, y su lectura arrancaba grandes aplau-



"Tejedoras"

óleo de Emilio Goyburu



sos. En seguida el Presidente de la comunidad nos dió la bienvenida a todos los delegados.

Y vinieron los discursos: el presidente del Comité Representativo de Masma en Lima, leyó un "bien sazonado discurso". Después presentados nuestros saludos los delegados tratarnales. Luego, hablaron los indios campesinos de Masma. Los delegados de los mineros masminos que trabajan en Morococha, Casapalca, Oroya, Cerro... No importó que no supieran bien castellano; pocas palabras; pero en cada una había un golpe de entusiasmo, un golpe de amor a su pueblo, un reto a todos para seguir progresando, para seguir empujando a los que no querían el bien del pueblo y a los que se oponían al bien del pueblo. Como de un horno caldeado salían esas palabras mal habladas, calientes, energéticas....

Trás de los mineros hablaron los maestros. Alejandro Contreras, Director del Centro, dictó casi una conferencia sobre lo que debía ser una escuela rural en la región del Centro y al oírlo casi dudaba de queestábamos en Masma. El auxiliar Sifuentes completó el informe. Los maestros nos contaron lo que habían hecho ese año en la escuela. Y todos aplaudimos poniéndonos de pié.

Trás de los maestros hablaron los representantes de los cuarteles. El mismo lenguaje de los mineros; el mismo entusiasmo; el mismo deseo; el mismo fervor. Y nosotros, escuchando con una profunda alegría en el corazón.

Y después vino la "conferencia". El universitario Soto Hurtado: leyó su "Análisis económico-social de Masma", conferencia, para estudiantes universitarios de año superior. No se había acordado que hablaba para campesinos.

Mateu Cueva remató la fiesta. Campesino primero, minero después, ahora escritor, Mateu habló a sus paisanos de todo lo que era necesario hacer. Y lo aplaudieron largo rato. Después el pueblo entero votó los acuerdos, 16 resoluciones.

Cuando salimos de la Casa-escuela sentimos que nuestra confianza en el porvenir había crecido; en el porvenir del Perú, con todos los indios y mestizos en plena actividad, en plena producción.....

Por la noche en ese mismo escenario representaron "Jumpe", drama de las minas escrito por el auxiliar del Centro Escolar, Sifuentes.

J. M. A.

### Notas y Noticias

**P**RETENDIENDO tener nuestra revista al alcance de la mano, Luis Alberto Sánchez menciona, entre sus "pilotos", a José A. Hernández, Martín Adán, Xavier Abril, Emilio Adolfo von Westphalen y Estuardo Núñez e incurre en la "distracción" de ignorar a tres miembros de la dirección de PALABRA. ¿Acaso es necesario advertir que los "pilotos" de PALABRA no somos sino los que hemos "lamentado la muerte de García Lorca", los que nos hacemos responsables del contenido de sus páginas, y que no son "pilotos" aquellos a quienes hospedamos —y gustosamente hospedaremos— en nuestras páginas?

Pero Luis Alberto Sánchez se encarama sobre su "distracción", para afirmar que "PALABRA está piloteada por un interesante sector de la juventud literaria", negándole atención a nuestras preocupaciones vitales; y, preparado así el terreno, puede darnos como nueva la lección que ya tenemos aprendida: "el escritor tiene el deber de defender la cultura, y la cultura se halla amenazada"...; "en defensa de la cultura hay que pedir a la tripulación de PALABRA que no olvide la virtud de la osadía". Y esto ya no es "distracción": es ligereza, o incomprensión.

**P**OR reciente disposición legislativa, el gobierno de Bolivia ha establecido concursos anuales, para premiar las obras que descuellan en literatura, ciencias, pedagogía y arte. Para las tres primeras especialidades,

## G I T A N A



(Primer premio de la Exposición de Viña del Mar, 1937)

## ALBERTO GUILLEN

**A** la emoción turbada y fuerte,  
el abrazo en alarido,  
el beso que sangra y miente.  
Tu canción fué plenitud  
de anhelos impenitentes.

Espesa miel de la vida,  
muslos blancos de mujeres,  
vagancia en carnes de sol  
hasta la playa de un vientre.  
¡Primavera del deseo  
era tu sangre!

Hoy racimos de silencio  
hermano, tu boca muerde,  
y como sus pechos de sombra

te dá su vida la muerte.  
Hoy navegas tierra adentro  
mecido en ola perenne!

Yo recojo tu lujuria  
en mi otoño que atardece,  
y voy de fiesta en el mundo  
cantando canción alegre.  
Hallo besos escondidos,  
muslos blancos de mujeres,  
y en una curva amorosa  
el camino se me pierde...

Hermano Alberto Guillén:  
aquí siempre dejo para siempre,  
corazón del corazón,  
romance que te recuerde.

Carlos Préndez Saldías.

ha fijado premios de 2.000 bolivianos; y para la mejor obra artística, una medalla de oro y su adquisición por el estado. El Jurado que discierna éstos premios estará constituido por un delegado del Ministerio de Educación, un delegado de la Universidad de La Paz, y representantes de las asociaciones de autores, de maestros y de artistas. El estado editará por su cuenta 5.000 ejemplares de cada obra laureada, de los cuales serán entregados 2.000 al autor, como retribución por sus derechos.

**M**UY pronto aparecerá "La Barqueada", nueva novela de Demetrio Aguilera Malta, que ya aparece incluida entre las obras que anuncia la Editorial Ercilla. Y, de las prensas de esta Editorial, saldrá, también, "Baldomera", novela de Alfredo Pareja Diez Canseco. La primera describe la vida de los trabajadores marítimos que recalán en Guayaquil, y la segunda es la tragedia del cholo americano. Fuertes las dos, se anuncian como expresiones de la tónica renovadora que caracteriza a la nueva literatura de América.

### sobre la Exposición de Viña del Mar

La primera presentación colectiva que, en forma debidamente organizada, han efectuado nuestros artistas en el extranjero ha constituido un magnífico y halagador éxito.

El V. Salón de Verano realizado recientemente en Viña del Mar ha enmarcado con resultados felices el envío de artes plásticas y la labor de acercamiento cultural con Chile aportada por Carlos Raygada. Lo evidencian así los tres primeros premios otorgados a los pintores Camilo Blas, Mario Urteaga y Carlos Quispez Asín, el segundo premio del puneño Amadeo Landaeta y la mención honrosa de nuestro consagrado dibujante Málaga Grenet. Las audiciones de composiciones musicales peruanas ejecutadas en Viña y Santiago por gestión del propio Carlos Raygada, y entusiastamente comentadas por la crítica chilena han contribuido asimismo a realzar el prestigio de nuestras manifestaciones espirituales en el país sureño.

Oleo

de

Carlos

Quispez

Asín



# EL PROBLEMA DE PUERTO RICO

por **Vicente Geigel Polanco**

EL pueblo de Puerto Rico consagra en la actualidad sus mejores esfuerzos a la obtención de su independencia nacional. En el establecimiento de su soberanía va envuelta la más firme garantía de su subsistencia como pueblo de entronque hispánico.

## Insistencia sobre la temporada de Margarita Xirgu

AHORA que Margarita Xirgu continúa por Chile su cruzada artística a través del Continente Americano, incidimos en su estadía en Lima, señalando esa su permanencia entre nosotros, que apuntalara una emoción y abriera cauce a la palabra admirativa y al aplauso espontáneo. Porque Margarita Xirgu lleva arte —arte viejo y nuevo— como un manantial inagotable de belleza. Con sentido de despertar adormecidas facetas de la cultura teatral.

La lucha —sorda, a veces; trágica, la más— del actual momento social, sentido en el arte cinematográfico, pero no aprovechado y hasta posiblemente desviado en él, ha suprimido, en parte, la velada lenta y el discurrir pausado de la escena. De vez en cuando, visitas de auténtica solvencia artística ponen un paréntesis a esta marcha iconoclasta, actualmente incompasada, arrítmica. Y si en ellas está además la última intención, y el acierto en la pintura novedosa, entonces hay un movimiento instintivo de retención, de volver sobre lo mismo.

Margarita Xirgu nos ha brindado el placer de tener en casa el teatro de Federico García Lorca. Y esto es lo que agradecemos sobre todo. García Lorca y su teatro han merecido los comentarios ágiles de la crítica periodística y el gesto admirativo del espectador entusiasta. Margarita Xirgu no los ha mostrado íntegro. Todo ese romancero con fuerza honda de calor de tierra. Su "Doña Rosita, la soltera", crónica maravillosa y delicado poema de lo intensamente gris. "Bodas de Sangre", emotiva y pintoresca sucesión de estampas con la grata y desnuda expresión campesina y el cuadro simbolista, como una novedad dentro del desenvolvimiento del teatro español, supremamente realista. García Lorca es así romántico y clásico; realista y simbolista, como ya dijera Ricardo Peña; pero ante y sobre todo, y en esto estriba su función social, íntegra y absolutamente pegado a la tierra. Viviendo con ella y con las manifestaciones exclusivas del paisaje: la luz de la mañana de bodas; el murmurar de las lavanderas en "Yerma", ese arraizado poema cruel y tenaz, que remacha en las sienes para terminar con la redención de una muerte que el espectador necesita.

La Compañía Xirgu nos ha mostrado así el pequeño pero jugoso escaparate de García Lorca. No ha quedado nada. Ni ese entremés de ingeniosa factura y que tiene retornos al primitivo teatro español: "La Zapatera prodigiosa". En ella hay la antigua fábula oriental y el sugestivo cuadro del poblacho hispano.

Otra de las interesantes figuras resaltadas por esta exquisita temporada teatral ha sido Alejandro Casona, el novel autor español de "Nuestra Natacha", "La Sirena Varada" y "Otra vez el Diablo". Casona realiza un teatro más "inteligente" que García Lorca, pero la falta la personalidad y el vigor del notable poeta granadino. Casona se acerca más a Europa; García Lorca se ciñe a España y escribe dentro de los sentimientos nacionales. Alejandro Casona ahonda el problema y juega con él. García Lorca sigue un destino y vive con él. En el uno se perfecciona el conocimiento y se busca la superación, en el otro se siente y se vive, pero con esa suprema vida que es la belleza de lo natural y lo espontáneo.

En este remozamiento de la escena, es que ha encontrado la Compañía Xirgu el éxito de su gira, fuera de las excelentes condiciones de todos sus componentes, y donde cabe, en especial, destacar la labor de López Lagar —sobre todo su Carlos VII de Santa Juana— y la sugestiva prestancia y el timbre fluido de Isabel Pradés y de Amelia de La Torre.

Margarita Xirgu exhibió, además, magníficamente, algunas obras de inmortal frescura clásica, donde puso en juego sus excepcionales condiciones trágicas. Y llevó a escena los más conocidos dramas de Pirandello y Benavente, ampliamente seguidos en su realización artística.

Y es éste un recuerdo y una constatación. La constatación de un hecho halagador para nuestra cultura teatral: el éxito de una cruzada artística hispana por las tierras de América.

A. T. V.

La isla de Puerto Rico se halla intervenida por fuerzas militares de Estados Unidos de América desde el año 1898. El régimen extranjero ha tenido por objetivos esenciales sustituir nuestra cultura sajona mediante un proceso de torpe e infecunda norteamericanización, en el que ha jugado papel de señalada importancia el sistema escolar impuesto al efecto sobre la base de conducir la enseñanza en inglés con preterición del español, que es la lengua vernácula del pueblo puertorriqueño, y explotar nuestros recursos naturales y humanos para beneficio exclusivo de capitalistas e intereses extraños a nuestra tierra. El interventor no se ha limitado a afianzar su dominio político sobre nuestro pueblo, sino que ha acaparado todas nuestras fuentes de riqueza y mediante la aplicación de sus aranceles de aduana ha llevado a nuestras muchedumbres a un estado de desesperante miseria.

Descartada toda posibilidad de convivencia dentro del régimen norteamericano, sólo queda a nuestra nacionalidad el camino de su propia independencia como fórmula única para garantizar su propia vida y proveer al pueblo libertad, justicia y bienestar. En apoyo de nuestro movimiento de emancipación estamos movilizandole toda la opinión del continente. Anhelamos la amistosa solución del problema, mediante un acto de justicia del Gobierno de Estados Unidos, que tiene empeñada su buena fe en lo que concierne al reconocimiento de nuestro derecho, no sólo por principios fundamentales de su democracia y declaraciones terminantes de sus agentes diplomáticos al tiempo de negociarse el Tratado de París que puso término a la Guerra Hispano-Americana, sino por los postulados de la política de buena vecindad proclamada a los cuatro vientos por el Presidente Franklin D. Roosevelt.

Vinculado nuestro pueblo por nexos indestructibles de raza, lengua, historia, espíritu y tradición a las naciones de la América Española, necesita en estos momentos del apoyo moral de los pueblos hermanos, así como del valioso concurso de sus hombres representativos, de la prensa y de las instituciones de cultura, para la pronta instauración de su soberanía nacional. Entre los pasos de avance que se vienen dando para la debida instrumentación de nuestra independencia figura un proyecto de ley presentado en el Congreso de Estados Unidos por el diputado demócrata Sr. Wilburn Cartwright. Este proyecto afronta el problema con criterio equitativo y sus posibilidades de aprobación dependen de la simpatía con que el mismo sea acogido. en la América Española, ya que esta simpatía es factor decisivo en la política que desarrolla la administración del Presidente Roosevelt. Endosar este proyecto de ley, hacerle ambiente a la causa de Puerto Rico, instar al Gobierno de Estados Unidos a reconocer nuestra soberanía con prontitud, constituyen formas prácticas de brindar al pueblo puertorriqueño el apoyo moral de que ha menester en estos momentos para el triunfo de sus ideales de libertad.

## POEMA

Morena de cera eres  
amasada con ausencia;  
de cera prieta extranjera  
y con fiebre de laureles.  
Africana mansedumbre  
rebelde en mis brumas tercas.  
No pintas en mis jardines  
las tropicales ojeras

violeta.

Transparente como el lago  
que está detrás de mi huerto  
eres el alma de Roentgen  
que filma el film de mi

cuerpo.

Morena de dátil roto  
caído de una palmera  
en el África de mi alma  
sedienta como un desierto.  
Fruta madura, me dueles  
como un tallo al árbol fuerte  
quierfo perderte o tenerte  
o colgarme de la muerte.  
asta en las hondas del alma,

—más hondas por más  
humanas—  
está tiritando el beso  
que te daré en la mañana.  
Mañana de frío estío,  
paradoja calendaria  
en la que tú sola ardes  
como una antorcha en

el alba.

Yo me adentro en el país  
sin fronteras que es mi alma  
y tú te quedas soltando  
la sierpe de tu nostalgia.  
Y cuando al fin me recoges  
todo empapado de lágrimas  
me das un beso y me dices  
que estoy oliendo a distancia.  
No sabes que yo te busco  
en tí misma y en la playa  
de ese mar de mis amores  
que sabe a sal de esperanza.

Hasta en las del alma,  
**Alfonso de Silva**



# Yo también canto América

I, too, sing América

Langston Hughes.

Tú mueves propiedades en tu cielo,  
astros que son verdad, estrellas tuyas,  
planetas confiscados, que en la noche  
pasan gimiendo un rastro de cadenas.

Mueves bosques con hojas como círculos,  
puertas verdes al sueño de los pumas,  
bosques que marchan, selvas que caminan  
invadiendo la sombra de raíces.

En tu entraña, piqueteas, y explosiones  
dan a luz en lo oscuro nuevos ríos,  
puestos al sol por hombres expropiados  
a tu matriz herida y desangrada.

Ellos son, deben ser, y no los otros,  
los que arañen sus manos en tus grietas,  
los que tenaz descuelgan su desvelo  
en tus ocultas venas sacudidas.

Tú no eres un cadáver extendido  
de mar a mar, velado por palmeras,  
Tú estás de pie, la sangre te circula,  
pero entre dos orillas de fusiles.

Ni siquiera eres dueña de tus noches,  
insultada en los bares y cantinas,  
noches con ojos indios impasibles  
por los que pasan flechas vengadoras.

Yo he visto Panamá desde las nubes  
como albos continentes sin viajeros,  
de norte a sur, y comprobando el itsmo,  
sobre una larga zona de uniformes; (1)

La flor del mar Pacífico entrevista  
como una cresta roja de mi infancia (2)  
gritando, muda, por tus litorales  
de azúcar y café, pero invadidos;

Jacales y bohíos limosneros  
que intentan vagamente ser aldeas,  
con raigones en tierras que son tuyas  
y celos de canes arrojados.

Oigo un clamor de pumas y caimanes,  
de idiomas dominados a cuchillo;  
de pieles negras atemorizadas,  
entre un sordo rencor que se unifica,

Despierto, de improviso, en esa hora  
que el terremoto verde de tus bosques  
a tientas reconstruye con sonidos  
los escombros nocturnos de sus ramas.

Despiértate, y de un salto reconquista  
tu subterránea sangre de petróleo,  
brazos de plata, pies de oro macizos,  
que tu existencia propia vivifiques.

Va a sonar, va a sonar, yo quiero verlo,  
quiero oírlo, tocarlo, ser un impulso,  
ese sacudimiento que destruya  
la intervención armada de los dólares.

Las estrellas verdad, verdad se confabulen  
con tu robado mar, la tierra, el viento,  
contra esas trece bandas corrompidas  
y esa Company Bank de estrellas falsas.

Recuperen —ciclones en las manos,  
sísmicas lavas de correr ardiendo—  
el predominio vasto de tus frutas  
y el control de tus puertos y aduanas.

Yo también canto América, viajando  
con el dolor azul del mar Caribe,  
el anhelo oprimido de sus islas,  
la furia de sus tierras interiores.

Que desde el golfo mexicano suene  
de árbol a mar, de mar a hombres y fieras,  
como oriente de negros y mulatos,  
de mestizos, de indios y criollos.

Suene este canto, no como el vencido  
letargo de las quenias moribundas,  
sino como una voz que estalle uniendo  
la dispersa conciencia de las olas.

Tu venidera órbita asegures  
con la expulsión total de tu presente.  
Aire libre, mar libre, tierra libre.  
Yo también canto América futura.

(1).—Cinco millas a cada lado del canal son territorio yanqui.

(2).—En el jardín de mi abuela, en el puerto de Santa María, ya había visto yo esta flor, cuyo nombre ignoraba. También se la conoce en el Mar Caribe por "cayena" y avispa".

R a f a e l A l b e r t i



# POSIBILIDAD DE UN TEATRO NUEVO EN INDOAMERICA

por **Ciro Alegria**

**I**NDOAMERICA presenta posibilidades ilimitadas a la creación estética. La pampa, el ande, la selva, el llano, la meseta, — con sus hombres, sus accidentes y sus problemas —, treman bajo una palpación que está clamando en demanda de voces que los articulen como lo que realmente son: una inédita belleza. Sin embargo nuestros artistas, mas dados a la imitación de lo europeo que a la afirmación viril de lo propio, han subestimado hasta ahora tal tarea. En el campo de la novelística, donde mas se ha espigado, el número de obras representativas es no obstante reducido. El verso — Chocano y sus epígonos — se ha quedado en lo pintoresco y lo anecdótico. El teatro, salvo uno o dos casos, presenta el mas abominable cuadro de criollismo fofo y chabacano. En los dominios del arte puede decirse que sólo la plástica ha logrado válidas realizaciones. Y allí están para atestiguarlo las obras perdurables de Rivera y Orozco, de Sabogal y Camino Blas. A las letras les ha tocado el rol de ir a la zaga.

Pero esto no es de ninguna manera un detalle desalentador. Por todas partes, alerta y gozosa, se siente la inquietud de la forja. Y en todas partes se forman los equipos de trabajadores. Nuestra Indoamérica, culturalmente, como que quiere entrar en la adolescencia. Ya lactó de los senos de todas las nodrizas que a mano tuvo. Cuando no ha sido de Roma ha sido de Moscú, cuando no de París, de Madrid, o de Pekín en última instancia. Pero hoy, empleando en cierta medida las energías iniciales, Indoamérica ha de nutrirse de sus propios elementos. Si no me resultara una teoría demasiado barata dijera que la vida de las culturas se asemeja a la vida del hombre.

El proceso de la estética indoamericana cuenta con numerosos enjuiciamientos de la novelística, la poesía y la plástica. Sobre teatro muy poco se ha dicho.

## OJEDA A LA CRISIS DEL TEATRO

Es necesario, previamente, echar una ojeda sobre la crisis del teatro. Con ligeras variantes, los motivos que la han determinado son los mismos para Indoamérica que para el mundo. Con la agravante de que los temas explotados por el teatro que anda en crisis en el mundo, nos sonaban a nosotros tanto mas lejanamente cuanto que no reflejaban sino problemas de élite o diversiones de chulos: conflictos de alcoba y españoladas. Y nuestro pueblo, entonces, derivó al cine que, por lo menos, siempre ha desarrollado un aparatoso despliegue técnico. Porque es falso de toda falsedad que el teatro haya muerto por la presencia del cine. Son géneros diferentes. Lo cierto es que el teatro — senil y sin capacidad para renovarse rápidamente — ha renunciado, ha abdicado. La prueba de ello es que en países donde tiene conciencia de su fuerza y algo que decir y que hacer ver, prospera y se desarrolla paralelamente al cine. Para completar esta breve disquisición, hay que hacer constar que a la América que habla español le llegó sólo muy pocas veces el teatro intelectual europeo. Teatros como el de Ibsen, Shaw o Pirandello, entre nosotros apenas son conocidos por minorías y más de las veces a través de lecturas.

Esta serie de hechos ha creado en Indoamérica, para el teatro una situación que sería trágica si no fuera, en el fondo, un saludable síntoma. Unicamente en las grandes ciudades hay teatro y por cada local dedicado a este espectáculo funcionan por lo menos veinte de cine. El síntoma saludable está en que el pueblo ya no quiere comulgar con las estulticias que los empresarios se obstinan en darle.

Por lo demás, no soy de los que creen que el "gran teatro" europeo debe ser objeto de una cruzada para que llegue a las multitudes indoamericanas. Las multitudes entienden solamente lo que tiene genuino carácter propio. Y tratándose del teatro, mayormente todavía. Este es el arte específicamente popular, el que ha salido de la barraca y del "corral", del pueblo — pueblo que es la muchedumbre. Arte colectivo por excelencia, se gesta mas en el lado de los espectadores que en el de los autores y actores. Aquellos son quienes lo alentaron y moldearon, quienes lo hicieron surgir en medio de su cálido fervor y también los que, en ciertos lados del mundo, lo abandonaron cuando ya no respondió a su acento.

## HACIA EL NUEVO TEATRO INDOAMERICANO

Es imposible afirmar que el teatro en Indoamérica no haya

respondido nunca al acento del público. En tiempos de la colonia respondió, porque el teatro que se representaba era español y los espectadores godos y neogodos. Pero luego durante la república, a medida que se debilitaba el españolismo, no fué ya sin duda, sino una manera de pasar el rato, de aburrirse menos por las noches. Y cuando llegó el cine, el teatro se quedó solo. Nunca habían calado hondo en el espíritu de las multitudes los dramones y chulerías hispánicas y menos los pretendidos grandes conflictos de la escena francesa. Y en cuanto al teatro de ideas y sensaciones nórdico o latino, si alguna vez se representó, obtuvo la aprobación de los dilettantes y snobs, pero no el aplauso de las manos callosas. Y no necesito defender aquí el aplauso de éstas manos. Callosas manos multitudinarias que se agitan siempre movidas de auténtico entusiasmo y de segura intuición. Su acción y su aprobación han creado y dado lugar a todos los grandes movimientos de avance de la humanidad.

Nuestro pueblo aplaudirá cuando sienta que el teatro es suyo como expresión estética de su ambiente y de su momento histórico dentro del rumbo que le marca su paso vigoroso. En la tarea teatral de Indoamérica se ha de partir, pues, del lado del pueblo, con el pueblo. Es la condición primordial. Es también la certeza de que la realización será plena, porque tendrá savia nueva. Si se deja de lado el aporte popular y se hace mero juego de fantoches, el teatro — como las demás artes — se anulará en el narcisismo y la infecundidad, invertebrado e informe. En estos grávidos tiempos de gesta en Indoamérica sólo puede alentarse aquello que posea eficacia humana.

## AUTORES, ACTORES Y ESPECTADORES, EN POTENCIA

Y hay la ventaja de que nuestro pueblo es apto para el teatro. En casi todos nuestros países — si no en todos — el nativo es de por sí un autor, un actor y un espectador teatral en potencia. Dentro de sus fiestas, en sus danzas, revela tener sentido de la representación, de la unidad fundamental de la pieza, de los valores decorativos, del golpe de efecto trágico o cómico. En mi novela "La Serpiente de Oro" ya he contado cómo, trasmontado los Andes peruanos, en un pueblecito perdido entre las últimas cresterías, cercano al Marañón, los lugareños presentan hermosas y teatrales danzas entre las cuales se destaca pronunciadamente una que representa el paso del río por medio de la "oroya" (sistema de cuerdas templadas). Allí combinan originalmente el canto, la palabra y la acción consiguiendo una estilización magnífica. Hace años, en Chile, un peón apaleado se puso a contar sus penurias y el drama "En el rancho", — boicoteado por todas las "campanías de cartel" y representado por un grupo de aficionados — estuvo cien noches en escena. Si me pusiera a enumerar no acabaría. Son incontables los testimonios demostrativos de que el nativo de Indoamérica hace teatro y ama al teatro.

Hay más: recursos que son presuntuosamente puestos en práctica por el teatro europeo de vanguardia han sido usados, sencillamente y vez tras vez, desde tiempo inmemorial, por los indígenas peruanos, por ejemplo. Con lo cual queda evidenciado que lo primitivo y lo ultra-moderno se tocan y habrá que aceptar — en sus puntos de concomitancia — el keyserlingniano concepto de que, habiendo perdido el mundo su ritmo, torna a lo inicial para retomararlo o crear uno nuevo. Nosotros tenemos lo inicial ante los ojos.

## MODALIDADES ESPECIFICAMENTE INDOAMERICANAS

Pero, desde luego, nuestra labor teatral no ha de pegarse a los simples temas folklóricos de hoy. Tenemos que ahondar y ampliar nuestra concepción. Aprovechando lo aprovechable, hemos de rebasar aquellos moldes. Nuestros países tienen modalidades específicas, características y conflictos propios que pueden proporcionar un gran acervo. Y, dentro de los decorativos, posibilidades de novedad ilimitadas. Color y volumen, una típica multiplicidad y vastos escenarios naturales que, estilizados y adaptados a las necesidades de la representación, veremos convertidos en originales y bellos escenarios teatrales. Dentro de ellos, a ratos el personaje será agrario y pastoril, a ratos multitudinario y urbano. Se moverán el hombre y las masas con sus problemas y sus luchas, su lentitud y su dinamismo y con esa exaltación ora lírica, ora épica que es en los días que corren la tónica de nuestro conglomerado social. Por ser años de comienzo, éstos son, también, años de pasión.



# En defensa del indigenismo

por / Alberto Tauro

**P**OR considerarlo antojadizo —en tanto que toma como actuales y definitivas algunas viejas posiciones que el indigenismo ha tramontado ya—, quise apartar de mí la obligación de controvertir el pensamiento de Teodoro Núñez Ureta. Y, sobre todo, porque me parecían tan visibles su precipitación y sus frecuentes contradicciones, que me había acostumbrado a la idea de considerar como accesible a cualquiera la factura de una rotación de ese pensamiento hasta el punto de hacerle ver el frente justo. Pero muy pronto llegué a ver que su rotundidad, y la santa indignación con que atacaba a los malos indigenistas, desconcertaban a ciertos estudiosos. Temí, desde entonces, que todos los indigenistas pudiéramos cargar con el escarnio que merece una posición trasnochada o falsa, o que pudieran tenerse como característicos del indigenismo los vicios de sus malos cultivadores. Y, al analizar el pensamiento de Teodoro Núñez Ureta, alentaba un ardiente deseo de contribuir a que se olvide la desviación arqueologizante del indigenismo; quería relegar la suficiencia de indigenistas tan pueriles como el señor don Samuel Ramírez "de" Castilla; y, para lograrlo, comprendí que debía trabajar por atemperar la ceguera occidentalizante de quienes, para crear obra perdurable, proclaman la necesidad de apartar la mirada de nuestro medio.

## I: FALSOS CONCEPTOS SOBRE EL ARTE Y SU DETERMINACION, QUE ENGENDRAN UNA MALA COMPRENSION DEL INDIGENISMO ARTISTICO.

**O**STENSIBLE es, en primer lugar, que cualquier análisis del pensamiento de Teodoro Núñez Ureta ha de vencer el desorden que en su exposición impera. Y, pasando sobre los bruscos tránsitos de una o otra idea, es preciso diferenciar los conceptos generales y su aplicación, para romper ese desorden y metodizar el análisis; lo cual nos conduciría a fijar las bases del pensamiento, esclareciendo el grado de acuerdo o desacuerdo que pudiera existir entre esas bases —como puntos de sustentación, o de partida— y la estructura conceptual que sobre ellas —o desde ellas— se haya edificado.

En conformidad con este propósito tomamos un concepto en que Teodoro Núñez Ureta expone su manera de comprender la función del arte y la misión del artista. Dice:

El arte vive del momento social o histórico, y está por encima de preocupaciones domésticas y de complejos de inferioridad que buscan una defensa en el pasado. El artista, por lo demás no es peruano ni chileno, antiguo o moderno, es artista simplemente y como tal, un hombre puesto al servicio de la humanidad, sometido a sus dolores, a sus inquietudes y a sus luchas. Un ser esencialmente social, en suma, que por su misma condición artística tiene la fatal obligación de ser el reflejo de su momento histórico.

Aparentemente simple y lógico, este razonamiento engloba, sin embargo, dos concepciones opuestas: 1ª), el artista, es artista simplemente, y por lo tanto no es peruano ni chileno, antiguo ni moderno; y 2ª), el arte vive del momento social o histórico, y el artista —que es un hombre puesto al servicio de la humanidad, sometido a sus dolores, a sus inquietudes y a sus luchas— tiene la fatal obligación de ser el reflejo de su momento histórico o social. Por una parte se ve, pues, que el arte es concebido como fin en sí, y tomado, por otra, como función social. De lo primero se desprende que la vocación artística es una cualidad inmanente a la condición humana, e independiente de la fuerza determinante de los factores económicos sociales e históricos; de lo segundo, en cambio, se deduce que el artista está sometido a la influencia de la ideología social predominante.

## LOS NECESARIOS PASOS INMEDIATOS

"En el comienzo está la acción". Lo inmediato, por eso, es lo difícil. Pero, si nos empeñamos a fondo, no serán baldíos nuestros esfuerzos. La Liga del Teatro Nuevo de Estados Unidos nos da un magnífico ejemplo de organización. Todos los que creemos en la posibilidad de un teatro nuevo en Indoamérica debemos reunirnos en grupos que, dejando de lado el aspecto comercial, obren para que el teatro cumpla la función social y estética que debe cumplir. Si esas células trabajan con la eficiencia y el fervor que caracterizan a los verdaderos artistas, llegarán a formar un cuerpo vigoroso. Es necesario que sea así. Indoamérica será grande sólo cuando cree, cuando avive las fuerzas que tiene en latencia, cuando se conozca a sí misma, tenga claro concepto de sus problemas y un alma colectiva. El teatro, dentro del rol integral del pensamiento y la estética indoamericanos, debe intervenir en la realización de esta labor. No es pequeña ni fácil y precisamente por eso concitará el esfuerzo de quienes se sientan auténticamente nuevos, vale decir creadores.

nante, que trabaja en consonancia con las posibilidades y con las aspiraciones de su época, y, por lo tanto, que toda modalidad de arte se encuentra sometida a la acción de los factores característicos del ambiente en que se realiza la creación artística.

Pero lo interesante es comprobar que esta anarquía mental no se resuelve, y que el inmanentismo idealista salta allí donde parece que va a imponerse la evidencia incontestable del determinismo materialista. Lo interesante es comprobar que, partiendo de premisas justas, el pensamiento es retorcido hasta la arbitrariedad y llevado hacia una conclusión que se opone a la verdad sentada en las premisas. Y aún más interesante es ver que, por haber sido destinados a un objeto que desvirtúa su propio contenido, los conceptos denuncian la oscura inclinación que quiso regirlos.

Hemos visto, ya, que sus propios conceptos se han vuelto contra el propósito detractivo de Teodoro Núñez Ureta, en lo que se refiere a la función del arte y a la misión del artista. Véamoslo, ahora, en cuanto afecta a las notas características del arte, en relación con las causas que determinan su aparición, sus especiales modalidades y sus crisis:

Solamente existe un arte original cuando corresponde en un momento determinado a un modo de ver particular. Lo que distingue un estilo de otro no es el tema ni la técnica: es el modo de ver. Aún más: cada modo de ver corresponde a una época determinada y no se repite jamás. La visión gótica no volverá nunca. Así mismo cada modo de ver determinado da por resultado un estilo especial y propio. El estilo es el modo de ver, realizándose. El estilo del Rubens barroco no puede confundirse, por eso, con el estilo del Rafael renacentista. Sus modos de ver, resonando en el resultado formal de la creación artística, llegan a constituir dos unidades estilísticas diferentes una de otra.

Pero hay una condición esencial para que ese modo de ver llegue a cristalizarse en un estilo colectivo, o mejor; para que una época determinada posea un modo de ver general, que nos permita señalarle caracteres propios. Me refiero a la relación armónica entre el arte y la sociedad. El modo de ver está íntimamente relacionado con el ambiente social en que se vive.

Más cuando falta ese acuerdo entre el artista y la vida social, cuando uno y otra van por caminos ideológicos distintos, o por caminos encontrados, surge inevitablemente un individualismo artístico y no se presenta el estilo colectivo. El arte no puede ser expresión positiva, armónica, de una sociedad que rechaza y combate. En esos momentos de crisis, el arte tiene que partidizararse o refugiarse en infinidad de modos de ver particulares. (Y he aquí, la luz del arte llamado de clase). Hoy vivimos precisamente en una época de esta naturaleza.

Hoy, en Europa, no hay un modo de ver determinado. Tampoco, por lo tanto, hay un modo de ver americano o peruano. Hoy no podemos hablar de estilos sino de individualidades artísticas. El momento histórico especial que vivimos no permite la unificación de los modos de ver particulares hasta lograr que se constituyan en un modo de ver colectivo. Se han borrado las fronteras para el arte y lo mismo se pinta en Alemania que en Francia, que en América. Y porque no hay una visión particular de pueblo o de raza, hay una visión universal, sin estilos y sin provincias, para todos los artistas de todos los países.

Al leer que "solamente existe un arte original cuando corresponde en un momento determinado a un modo de ver particular", entendemos: 1º, que el "modo de ver particular" es un modo de ver personal; y 2º, que se llama "arte original" a aquel que lleva impresa la personalidad de su autor. En tal entendimiento nos afirmamos, al saber: 1º, que "cada modo de ver determinado da por resultado un estilo especial y propio", pues el estilo no es sino la realización del modo de ver personal; 2º, que "hay una condición esencial para que ese modo de ver llegue a cristalizarse en un estilo colectivo, es decir, para que lo personal se extienda hasta la generalización; y 3º, que "hoy no podemos hablar de estilos sino de individualidades artísticas" que han hecho característico su modo de ver personal. Pero, por entender esto, no alcanzamos a explicarnos cómo puede afirmarse que "hoy, en Europa, no hay un modo de ver determinado", pues con ello se niega la existencia de las "individualidades artísticas" europeas, y se acusa de impersonal al arte contemporáneo de Europa.

Aconsejados, sin embargo, por un elemental deseo de esclarecer la causa de tan flagrante error, nos aventuramos a creer que la falta de precisión en el lenguaje ha llegado a presentar lo particular individual como particular colectivo, o viceversa. Pero esta creencia no resiste al más ligero examen, porque se nos dice que en ciertos "momentos de crisis —caracterizados por la falta de acuerdo entre el artista y la vida social— el arte tiene que partidizararse o refugiarse en infinidad de modos de ver particulares", con lo cual nos certificamos en la idea de que lo particular es tomado como personal. Y como se nos dice, además, que "hoy vivimos en una época de esta naturaleza" —es decir, de crisis—, y a continuación se afirma que "hoy, en Europa, no hay un modo de ver determinado", hemos de concluir que el arte europeo se ha "refugiado" en infinidad de modos de ver personales y que, entre éstos, Europa no cuenta



con un modo de ver individual que se relieves por sus propios méritos.

A pesar de esto podemos creer, todavía, que el error se ha deslizado subrepticamente, por estar apoyado en los principios de un idealismo individualista que pide, para sí mismo, una base de sustentación. Y deseamos creerlo, sobre todo, porque Teodoro Núñez Ureta busca en el determinismo sociológico esa base de sustentación que necesita su razonamiento idealista, y afirma — con laudable oportunidad — que "el modo de ver está íntimamente relacionado con el ambiente social en que se vive". Pero se hace difícil concebir cómo puede afirmarse, simultáneamente, que "en Europa, no hay un modo de ver determinado", y cómo se puede deducir de esto que "tampoco hay un modo de ver americano o peruano". Porque, si el ambiente social determina el modo de ver, no es posible negar la existencia de éste, ni aun en las sociedades primitivas o atrasadas. Y, aunque puede ocurrir que una sociedad imponga sobre otra su propio modo de ver, nada explica que un medio social cualquiera pueda carecer de él cuando otro medio social sufra la postración de su propio modo de ver. Por lo cual llegamos a saber que la ausencia de un modo de ver determinado en Europa, no hace inevitable que América carezca de su propio modo de ver.

Sabemos, por último, que hoy vivimos una crisis, caracterizada por la falta de acuerdo entre el artista y la vida social, crisis dentro de la cual el arte se refugia en infinidad de modos de ver particulares; y que, por eso, "no podemos hablar de estilos sino de individualidades artísticas", pues "el momento histórico especial que vivimos no permite la unificación de los modos de ver particulares hasta lograr que se constituyan en un modo de ver colectivo". Pero, si hoy no se puede lograr la constitución de un modo de ver colectivo, ¿cómo se puede ver "la luz del arte llamado de clase" en el hecho de que la expresión artística se refugia en infinidad de modos de ver particulares? Y si no se ha constituido un modo de ver colectivo, ¿cómo se puede afirmar que en la actualidad "se han borrado las fronteras para el arte y lo mismo se pinta en Alemania que en Francia, o en América"? O bien, ¿cómo puede afirmarse que sin haber un modo de ver colectivo, ni "una visión particular de pueblo o de raza, hay una visión universal, sin estilos y sin provincias, para todos los artistas de todos los países"?

De esto se desprende, sin esfuerzo, que analizar el pensamiento de Teodoro Núñez Ureta equivale a descubrir la sinrazón de sus formulaciones. Aparentemente simple, como todo lo elemental o lo poco profundo; evidente, pero solo en apariencia, como lo mal comprendido o lo erróneamente fundado; y contradictorio hasta la confusión, como todo lo que no ha sido discernido y aún permanece enmarañado. Así se nos revela el pensamiento de Teodoro Núñez Ureta en sus manifestaciones verbales. Y así lo juzgará quien analice los conceptos que sobre el arte contemporáneo apunta, al afirmar que:

Cuando falta el acuerdo entre el artista y la vida social, cuando uno y otra van por caminos ideológicos distintos, o por caminos encontrados, surge inevitablemente un individualismo artístico y no se presenta el estilo colectivo. El arte no puede ser expresión positiva, armónica, de una sociedad que rechaza y combate. En esos momentos de crisis, el arte tiene que partidarse o refugiarse en infinidad de modos de ver particulares. (Y he aquí la luz del arte llamado de clase). Hoy vivimos precisamente en una época de esta naturaleza.

Haciendo un esfuerzo de abstracción podemos apartar nuestra mirada del desorden habitual en su pensamiento, pero, en cambio, no podemos dejar de ver que Teodoro Núñez Ureta lleva su raciocinio hacia una consecuencia inexacta, mediante equivocadas y arbitrarias derivaciones de un concepto justo. Porque justo es, y fuera de toda duda, que hoy vive el arte una época de crisis por haberse roto el acuerdo entre el artista y la vida social. Pero no es estrictamente justo creer que el artista y la vida social marchan, ahora, por caminos ideológicos distintos, o por caminos encontrados, pues ello equivale a mirar de una manera simplista la evolución de la sociedad y del arte, sin percibir que está impulsada, en realidad, por un doble proceso: decadencia y desintegración del arte de los grupos dominantes, por un lado, y por otro, oponiéndose a este proceso y superándolo, el proceso de formación y desarrollo progresivo del arte de los grupos sociales más vigorosos. Uno lleva hacia el individualismo y, bajo su influencia, el arte degenera en el capricho o en la extravagancia, se aconseja en el aislamiento personal, o se acongoja ante la "incomprensión" con que el ambiente lo rodea, y revela pesimismo frente al desenvolvimiento de las posibilidades colectivas; y el otro, sustentado en la fuerza renovadora y en la capacidad de realización de los grupos que lo alientan, refleja, en el arte, la visión del mundo y las aspiraciones propias de estos grupos, se inspira en la necesidad de que la obra sea el fruto sazónado de su nuevo espíritu creador, y todas sus expresiones trasuntan vida plástica, humanismo profundo y gran riqueza de esperanzas. Los artistas que se dejan influenciar por el proceso de desintegración llegarán a proclamar la muerte del arte, y los otros, los que formen entre los militantes del nuevo arte, le anunciarán un esplendoroso porvenir y laborarán por lograr que el arte se convierta en un patrimonio de la humanidad. Pero, de estos dos procesos, Teodoro Núñez Ureta no ve sino el proceso de desintegración y puede, por eso, afirmar que cuando falta el acuerdo entre el artista y la vida social ocurre: lo., que surge, inevitablemente, un individualismo artístico, y no se presenta el estilo colectivo; y 2o., que "el arte tiene que partidarse o refugiarse en infinidad de modos de ver particulares". De lo cual se desprende que, al surgir el individualismo ar-

tístico, el arte se refugia en infinidad de modos de ver personales, que se plasman en estilos de igual carácter; y si, al lado de esto, se afirma que "no se presenta el estilo colectivo", aparece como absurdo que el arte pueda partidarse, pues una expresión artística de partido — o sea, colectividad de personas unidas por intereses afines, que se han agrupado con determinados propósitos políticos — tiene que inspirarse en el "modo de ver" de la colectividad cuya ideología inspira dicha expresión, y toda muestra de arte partidista será, por lo tanto, una muestra de estilo colectivo. O bien, puede ser que Teodoro Núñez Ureta considere el partido en su posibilidad caudillista y, en cierto modo, esto podría justificar la aparente compatibilidad entre el individualismo del arte y su partidización, pues ésta no implicaría otra cosa que reducir el arte a ser un mero instrumento de intereses políticos personalistas. Pero acreditar esta posibilidad equivale a mantener, únicamente, el carácter individualista del arte actual, dentro de cuyos límites no se puede ver "la luz del arte llamado de clase"; y, al contrario, aceptando el carácter colectivista de las expresiones artísticas partidizadas, encontramos "la luz del arte llamado de clase", cuyas irradiaciones opacan la afirmación según la cual no existe en la actualidad un estilo colectivo. Y vemos, así, que, dejándose guiar por una concepción mecánica y simplista, Teodoro Núñez Ureta lleva su raciocinio hacia una consecuencia inexacta, mediante equivocadas y arbitrarias derivaciones de un concepto justo.

Descubierta, ya, esta base vemos en la conclusión su digno reflejo. Dice:

Tal vez sea la nuestra la primera época en la historia de un arte verdaderamente individualista dándose la paradoja de que ese arte haya nacido de una honda preocupación social y persiga, en su anarquía, la constitución de una nueva sociedad.

Y, para analizarla, destacamos sus principales notas: 1º, el arte de nuestra época es individualista, pero ha nacido de una honda preocupación social y persigue la constitución de una nueva sociedad; y 2º, en este arte individualista de nuestra época es característica su anarquía, pese a que persigue la constitución de una nueva sociedad. Pero ¿dónde está el individualismo del arte de nuestra época si su nacimiento y su orientación son el reflejo de la influencia social, y dónde la anarquía si, consecuente con su raigambre social, persigue un propósito constructivo? El arte de nuestra época es anárquico o individualista cuando obedece a la ideología de los grupos dominantes en decadencia; y, revelando la influencia social que le da origen, el arte de hoy persigue la construcción de una nueva sociedad cuando expresa la ideología de los grupos sociales más vigorosos. Pero, por simplista, Teodoro Núñez Ureta intenta hacer una síntesis mediante una adición de los caracteres de los contrarios y, con tan arbitraria mezcla, alía lo que se opone, lo que no puede conciliarse.

De manera que, por su carencia de orden mental y su falta de método expositivo, Teodoro Núñez Ureta se contradice al juzgar el significado funcional del arte y la misión del artista; y, debido al simplismo que envuelve su pensamiento en una densa nebulosa, hiera, en su caracterización del arte de nuestra época.

## II: ACLARACIONES QUE DESVIRTUAN LOS ERRORES ORIGINADOS POR LA MALA COMPRENSIÓN DEL INDIGENISMO, Y REVALORIZACIÓN DE ESTE COMO PERUANISMO ARTÍSTICO, POPULAR Y PROGRESISTA

**H**ASTA aquí hemos analizado el pensamiento de Teodoro Núñez Ureta en aquellas manifestaciones generales que toma como punto de apoyo para la fundamentación de sus juicios particulares, y creemos haber logrado mostrar el error, la arbitrariedad, el apasionamiento y la precipitación que los caracterizan. Veamos, ahora, la influencia que una base tan deleznable tiene, en la estabilidad de la estructura que sobre ella se sustenta.

Teodoro Núñez Ureta dice:

En el campo de la Estética y en el de la Historia del Arte, hay cuestiones mucho más interesantes que ésta del indigenismo, puntos de mayor interés artístico y de mayor trascendencia cultural. Pero el indigenismo es un asunto que viene preocupando a la gente y embargándole su normal desarrollo estético. Es, por eso, un peligro del arte verdadero y hasta un problema de carácter social, que hay que combatir y resolver.

Separando los juicios que forman parte de este raciocinio, encontramos:

1º Una verdad de peso, que nadie puede aventurarse a poner en duda, y según la cual: "en el campo de la Estética y en el de la Historia del Arte, hay cuestiones mucho más interesantes que ésta del indigenismo, puntos de mayor interés artístico y de mayor trascendencia cultural". Pero ésta es una verdad que solo puede ser tomada en cuenta mientras se discute en términos absolutos o universales, pues dentro de estos términos, sería imposible negar — por ejemplo — que el indigenismo es un problema menos importante que el creado por la decadencia de la cultura bajo el fascismo. Y, al contrario, esa verdad perderá toda su fuerza si apreciamos que los valores universales se forman por la extensión de ciertos valores particulares, o por el establecimiento de las semejanzas que pudiera haber entre mucho valores particulares. Universal es la efectividad de la decadencia de la cultura bajo



el fascismo, pero particular es el modo de oponerse a ella en un país determinado. Universales son los problemas de la conciencia humana, pero particulares son las manifestaciones de conciencia que están en consonancia con una época y un medio dados. Y, en lo que respecta al indigenismo, hemos de ver que contribuye a determinar los valores de la conciencia universal, en tanto que revela las manifestaciones de conciencia de una colectividad determinada; o que, al exaltar, a través de sus expresiones artísticas, las aspiraciones e inquietudes de nuestros pueblos, el indigenismo le opone resistencia al integralismo fascista. O sea, que el indigenismo adquiere categoría artística, cultural y humana cuando se comprende lo valioso que es la ayuda de sus luces en la determinación de los valores universales; y que, corrigiendo la presbicia que nos deslumbra ante la visión de ciertos valores absolutos o universales, no podemos desdeñar la importancia de valores relativos y particulares, como el representado en la corriente indigenista.

2º Una derivación arbitraria: "el indigenismo es un asunto que viene preocupando a la gente y embargándole su normal desarrollo estético". Arbitraria, porque Teodoro Núñez Ureta considera como normal el arte que vive su momento social o histórico, y cuyo estilo realice el "modo de ver" del ambiente social en que vive el artista. Y, según esto, el indigenismo viene a ser, entre nosotros, la expresión artística normal, porque recoge su inspiración en el ambiente que rodea al artista y refleja la fisonomía de nuestro momento social o histórico al captar las inquietudes y aspiraciones de las colectividades nacionales. Por todo lo cual, no solamente es explicable, sino justo, que el indigenismo preocupe a la "gente".

3º Una conclusión disparatada: "El indigenismo es un peligro para el arte verdadero y hasta un problema de carácter social que hay que combatir y resolver". Es disparatada esta conclusión, porque si es normal la inspiración indigenista —en tanto que "el modo de ver" está íntimamente relacionado con el ambiente social en que se vive—, ha de ser verdadero el arte que ella engendre. Y pretender que el indigenismo crea "un problema de carácter social que hay que combatir y resolver" equivale a suponer que el problema indígena ha sido creado por los indigenistas y que, desapareciendo quienes se ocupan de él, desaparecerá el problema; o bien, es la desesperación de quien para detractor al indigenismo, pretende provocar la desaparición de la base social en que se inspira —es decir, el aplastamiento vital y espiritual de cuatro millones de indios y dos millones de trabajadores—. El indigenismo pone de relieve las inquietudes y las aspiraciones de nuestros pueblos y combatirlo es lo mismo que partidizarlo con el desprestigiado centralismo limeño, o con los abusos de las oligarquías feudales: y, en arte, es lo mismo que prolongar el colonialismo, o la servil sujeción a los módulos extranjeros.

La pasión con que se aferra a sus precipitadas convicciones coloca a Teodoro Núñez Ureta bajo la fórmula de un absurdo reaccionarismo estético, cuyas repercusiones influyen, ya, en su orientación social. Dice, por eso:

Como todo lo que no tiene una ideología precisa y una raíz honda, el término indigenismo expresa un montón de cosas vagas, entre las cuales pueden escurrirse bien los indigenistas para evitar la crítica. Sin embargo, a través de su literatura engorrosa y de poco precio, a fuerza de oírlo damos en la cuenta de que el indigenismo es un movimiento artístico, encaminado a salvar al indio, de su esclavitud actual, a crear un arte propio y autóctono y a reconstruir las grandezas pasadas del imperio a fuerza de imitar las cosas infantiles de nuestros antecesores los incas.

1º, "el término indigenismo expresa un montón de cosas vagas, entre las cuales pueden escurrirse bien los indigenistas para evitar la crítica". Y, aunque de efecto, esta afirmación es absolutamente falsa, porque los indigenistas no pretendemos evitar la crítica: al contrario, aspiramos a suscitarla, para esclarecer los problemas por cuya solución trabajamos.

2º, el indigenismo "no tiene una raíz honda". Sabemos, sin embargo, que la raíz de toda forma artística se encuentra en las múltiples influencias sociales que educan al artista y le proporcionan fuentes de inspiración. Y como los indigenistas se inspiran en la realidad del ambiente social en que viven, la raíz de su arte no puede ser más vigorosa y profunda, ni más humana y enaltecible.

3º, el indigenismo "no tiene una ideología precisa" pero, "a fuerza de oírlo", percibimos que "es un movimiento artístico, encaminado a salvar al indio de su esclavitud actual, a crear un arte propio y autóctono, y a reconstruir las grandezas pasadas del imperio a fuerza de imitar las cosas infantiles de nuestros antecesores los incas". En primer lugar, observamos una falsa comprensión, pues aquí se toma como precisa solamente la ideología declarada o puntualizada, pero se desdeña aquella que —sin estar en una declaración pragmática— se halla contenida en el fondo de las obras que anima; o una aparente incompreensión —destinada a demandar un tributo de fé para la sagacidad que ha de poner en juego quien desea "descubrir" conceptos mil veces repetidos y escuchados—, que revela un inconfundible propósito de escudarse en ella para justificar cualquier detracción. Y, en segundo lugar, observamos la enumeración de tres notas con las cuales se quiere dar por caracterizado el indigenismo —pero sin indicar que tal caracterización se refiere, únicamente, a su manifestación indianista—, notas de las cuales la primera y la segunda son justas, si se las interpreta bien, y la tercera no es sino una deformación de algo accidental o subsidiario. La corriente indianista del indigenismo artístico no pretende, por sí sola, "salvar al indio", pero se esfuerza por agitar la atención en torno

al problema del indio y crear, así, una disposición de ánimo que, en conformidad con los postulados democráticos, favorezca la conquista de sus aspiraciones económicas y espirituales. Por su parte, las otras corrientes indigenistas —que explotan lo criollo o popular, lo cholo o mestizo, y lo negro— aplican, a las capas sociales o a los grupos étnicos en cuya vida se inspiran, los propósitos fundamentales del indianismo y, separándose e individualizándose, todas estas corrientes colaboran independiente y armónicamente en la estructuración de un cuadro orgánico de la vida, del espíritu y de las expresiones del hombre peruano; y es solo en tal sentido que el indigenismo aspira a crear un arte propio, pues se basa en el conocimiento y utilización de los procedimientos plásticos y expresivos de las escuelas occidentales —por ejemplo—, para forjar una plástica y una retórica que, al amoldarse a las necesidades propias, adquiere una fisonomía especial. Y se vé, por esto, que Teodoro Núñez Ureta deforma al indigenismo cuando pretende definirlo como un intento de "reconstruir las grandezas pasadas del imperio a fuerza de imitar las cosas infantiles de nuestros antecesores los incas": porque ésta fué una orientación que solo se cultivó en la etapa inicial de la corriente indianista, y su atribución al indigenismo, integralmente concebido, se debe a la circunstancia de haber sido aquella la primera corriente indigenista que apareció; y, sobre todo, porque la reivindicación del incario no supone tendencia a imitarlo, sino reconocimiento de la capacidad social y humana que los indios revelan, al conservar, después de cuatro siglos de opresión, sus tradiciones nacionales y la fuerza cohesiva de sus instituciones.

Se ve, además, que en la enumeración de estas tres notas hay mala comprensión o error flagrante, porque se ha colocado en igual plano lo occidental y lo esencial; o apasionada prevención, porque luego se ha de oscurecer y confundir lo esencial —presentando como vacío platonismo la tendencia reivindicacionista; y la aspiración de crear un arte con motivos propios, como deformación del gusto occidental—, para apoyarse en lo accidental o secundario —representado por las viejas reviviscencias del incario— y utilizarlo como un medio de hacer fácil y airoso cualquiera devaluación del indigenismo. Pero, dejándose esclavizar por estos recursos, Teodoro Núñez Ureta rige su juicio por un evidente prurito de eludir la verdad y, para denegar al indigenismo, se atreve a destruir con un plumazo la admirable riqueza arqueológica del incario —que tantos sociólogos, historiadores y arqueólogos, propios y extraños, han estudiado y alabado—, alcanzando a demostrar una lamentable ignorancia, o un tortuoso apasionamiento. Y dice:

El indigenismo artístico flaquea por su base al inspirarse en el arte de los indios y adopta una postura falsa y convencional. El arte incaico pasó ya.

Falsa y convencional sería, en efecto, la postura de los "indigenistas" si solamente se inspirasen en el arte de los indios; pero tal imputación resulta deleznable, cuando se aprecia que el arte de los indios no es, para los indianistas, sino un elemento probatorio de las grandes posibilidades que los indios deberán desarrollar. Y más deleznable se presenta esa imputación cuando Teodoro Núñez Ureta la apoya mediante una risible identificación del arte de los indios con el arte incaico: 1º, porque "el arte incaico pasó ya" y "el arte de los indios", en cambio, vive y se desarrolla; 2º, porque la calidad histórica del arte incaico no niega la capacidad artística de los indios de hoy; 3º, porque —en conformidad con lo que afirma Teodoro Núñez Ureta— el "arte incaico puede servirnos cuando más como dato arqueológico de investigación", en tanto que el arte de los indios se escapa del dominio arqueológico, para enriquecer el material de los estudios folklóricos; 4º, porque el indianismo es corriente que va hacia los indios, viendo y estimulando sus posibilidades de desarrollo, e inspirarse únicamente en el arte de éstos sería lo mismo que imitarlo, y suponerlo así nos obligaría a creer que, bajo la influencia del arte de los indios, el indianismo deja de ser inclinación o simpatía que lleva hacia éstos, para convertirse en modalidad o tono del arte indio; y 5º, porque ningún indianista serio puede sostener que el arte incaico y el arte de los indios constituyen una base de sustentación para el desarrollo del indigenismo.

Pero esto no nos extraña, pues ya sabemos que Teodoro Núñez Ureta no vacila en asentar como cierta la más absurda proposición, si es que ello ha de permitirle "reforzar" sus arbitrarios enjuiciamientos. Guiado, luego, por éstos, se mostrará consecuente con la absurdidad de la proposición inicial. Y dirá, por ejemplo, que:

Al pretender salvar al indio, el indigenista lo trata como a un protegido, como a un niño: con un tono de superioridad insoportable. Y así, hablando de igualdad, ahonda más la desigualdad, entre el indio y nosotros.

O sea, que, al hablar de la opresión económica, social y espiritual a que el indio está sometido, el indianista adopta una actitud "protectora" que ofende la calidad humana del indio: contempla una injusticia y debe permanecer indiferente, para que su atención no se haya tan molesta como la caridad de un fariseo; representa un movimiento de simpatía, que quiere llevar hacia el indio los elementos de cultura que le han sido negados, y deberá olvidar esos elementos, para no hacer "insostenible" la superioridad de visión que su dominio proporciona. Por lo tanto, el indianismo es pasadista si se inspira en el arte incaico, falso y convencional si se apoya en el arte de los indios, e insostenible si trata de elevar el nivel cultural de los indios con el acervo de la cultura que hemos bebido en Occidente. Y vemos, así, que lo malo, en el indianismo —y en el indigenismo, que lo comprende—, no es tal o cual modalidad de su inspiración: lo malo es la corriente misma.



Tan malo es el indianismo que, al "proteger" al indio, tratando de incorporarlo a una vida semejante a la nuestra, ahonda la desigualdad que hay entre el indio y nosotros. Para hacerlo igual a nosotros, es preciso que el indianista calle las injusticias que se señalan en el indio, pues así hará creer que sus derechos son respetados y que ningún abuso se cierne en su vida. O, para no hacerse "insostenible" a nuestra sensibilidad, el indianismo debe pregonar que es efectiva la igualdad de todos los hombres, ante la ley, pues la denuncia de los abusos e injusticias que con el indio se cometen rompe la ignorancia que nos consolaba.

Pero ¿es éste, acaso, el pensamiento de Teodoro Núñez Ureta? Sí: éste es su pensamiento, y nos revela que sobre él prevalece un torpe egoísmo. Pues solo así puede concebirse que califique como "protección" lo que no es sino elemental acto de justicia; y que, aparentando defender la igualdad entre el indio y nosotros, se desentienda de las injusticias que el indio sufre, para censurar a quien las denuncia. ¿O cree, quizá, que el indianismo crea esa desigualdad, y que el desarrollo de nuestro país no necesita la contribución de las masas indias? Tórpemente egoísta y muy propio en un pequeño burgués que se obstina por creer que la realidad universal no es diferente de su mundo: así es el pensamiento de Teodoro Núñez Ureta, porque exalta la delectación artística, cuando aparenta defender la misión social del arte; porque defiende la inspiración ausentista, cuando aparenta simpatizar con la idea de que el artista debe ponerse al lado de los dolores que contempla en su medio social; porque considera como acto de beneficencia el reconocer las injusticias y trabajar por su reparación; y, además, porque su desconexión del medio social le hace creer que los problemas son creados por quienes se ocupan de ellos, induciéndolo a pretender que es necesario combatir a los indigenistas —pero de manera especial a los indianistas—, pues su preocupación por nuestros problemas pone al descubierto las lacras que la tradicional política del avestruz nos impedía ver, y cuya ignorancia nos mantenía placenteramente adormecidos.

Fácilmente se explica, por eso, la inconsistencia y la arbitrariedad de los "argumentos" e imputaciones que formula, al lado de los cuales solo hallamos fraseología barata y efectista. Tal, por ejemplo, la parrafada siguiente:

El del indigenismo es el mismo caso que se produce en Europa cuando los artistas, desorientados, buscan la inspiración en los dibujos salvajes de los australianos, o en los restos arqueológicos de los primitivos. El resultado es un ismo cualquiera que desaparece apenas nacido. Y es que debemos aceptar que cada época tiene su vida propia, una vida que estamos obligados a vivir. Y es lamentable que teniendo apenas tiempo para vivirla con intensidad, nos dediquemos a mirar hacia atrás, buscando una disculpa para nuestra impotencia. No sería aventurado afirmar que todos esos movimientos de regresión corresponden a una grave falta de virilidad de potencialidad biológica y significan una decadencia lamentable. Más lamentable aún para nosotros, que jamás tuvimos un alto período de florecimiento que pudiera justificarla. Siempre hicimos una vida mediocre, y si caemos sin haber subido, nuestra caída será el signo de una irremediable degeneración.

Pero lo nuestro no es caída, ni síntoma de cansancio, ni hambre de formas nuevas (por algo somos del continente joven y la virgen América); lo nuestro es provincianismo rencoroso, incapacidad innata, afán de figuración y a veces miedo.

Los indigenistas, buscan el poseer un sello original, tratan de disimular su impotencia artística y quieren cobrar revancha a los ultrajes del niño imbécil de la capital. En el fondo, el indigenismo es un movimiento nacido de un complejo de inferioridad.

"Argumento" inconsistente es, sin duda alguna el pretender que "el del indigenismo es el mismo caso que se produce en Europa cuando los artistas, desorientados, buscan la inspiración en los dibujos salvajes de los australianos": 1º, porque, al buscar su inspiración en medios exóticos, los artistas europeos "emigran" de su propio medio, y los indigenistas, en cambio, se inspiran en los hechos económicos, sociales o espirituales de su propio medio; 2º, porque los artistas europeos que cultivan la "emigración intelectual" se inclinan hacia lo pintoresco y son predominantemente objetivos, pero los indigenistas aspiran a profundizar en su realidad y en sus obras hay una inconfundible nota de intimidad; 3º, porque la "emigración" es un fenómeno de desadaptación y el indigenismo, al contrario, es el resultado de una firme adaptación al medio; y 4º, porque el tono de los "emigrados" no revela sino interés o curiosidad por lo extraño, y el tono de los indigenistas revela el cariño que merece lo propio. Afirmación arbitraria es, sin duda alguna, aquella por la cual se pretende que "el indigenismo es el mismo caso que se produce en Europa cuando los artistas, desorientados, buscan la inspiración en los restos arqueológicos de los primitivos", pues ya hemos visto que el indigenismo no se sustenta en el arte incaico —y menos, por lo tanto, en el arte de los indios primitivos— y que lo toma, solamente, como un indicio que permite concebir las grandes posibilidades que los indios podrán desarrollar, cuando gocen de libertad y eleven su actual nivel de vida.

Tales los "argumentos". A continuación de ellos, el dogma fáctico o el adoctrinamiento airoso: "debemos aceptar que cada época tiene su vida propia, una vida que estamos obligados a vivir; y es lamentable que teniendo apenas tiempo para vivirla con intensidad,

nos dediquemos a mirar hacia atrás, buscando una disculpa para nuestra impotencia". Luego, una preparación psicológica, cuyo objeto consiste en buscarles impunidad a las arbitrarias afirmaciones que habrá de formular, preparación que requiere frases sonoras y efectistas: impotencia, grave falta de virilidad, decadencia lamentable, vida mediocre, caída, irremediable degeneración. Y, por último, los atentados contra la sensatez, como cima del "sistema de argumentación" empleado por Teodoro Núñez Ureta.

Nada diremos del dogma —estamos obligados a vivir la vida de nuestra época—, pues su evidencia lo recomienda; nada diremos de la fraseología barata y efectista, con la cual se pretende entenebrecer nuestro ánimo, para disponerlo a sufrir con resignación los atentados contra la sensatez, pues ya se nos ha dicho que no nos atañe el cuadro pintado en dicha fraseología. Pero algo hemos de decir sobre esos atentados contra la sensatez, que forman la parte culminante en la "argumentación" de Teodoro Núñez Ureta.

1º: "lo nuestro no es caída, ni síntoma de cansancio": luego el indigenismo no revela "incapacidad innata", ni "impotencia artística". Al contrario, el indigenismo revela aspiración progresista y conciencia de la propia energía: porque, al no ofrecer el espectáculo de una caída, no puede, tampoco, permanecer estacionario —ya que esto supondría conformidad o anquilosamiento y, en último término, la decadencia o la muerte, en relación con el progreso general—, y debe mantener, en cambio, una marcha ascendente, para encadenar su propio desarrollo al desarrollo universal; y revela conciencia de la propia energía, o disposición para el progreso, en tanto que, por no albergar un síntoma de cansancio, parece examinar las fuerzas ambientales que habrán de ser capitalizadas en la conquista de un superior nivel de vida.

2º: "lo nuestro no es hambre de formas nuevas" y, sin embargo, se atribuye a los indigenistas el afán de "poseer un sello original". Por lo tanto, hay una contradicción entre ambos términos o la originalidad no es ya una forma nueva. Y como el término negativo de esta contradicción aparece justificado por una reflexión según la cual "por algo somos del continente joven y la virgen América", debemos comprender que, entre nosotros, toda impresión está viva y toda forma es nueva, que lo nuevo nace en nosotros y nos libra del "hambre de formas nuevas". O sea que, aun dentro de una aparente contradicción, Teodoro Núñez Ureta acredita nuevamente nuestra capacidad creadora.

3º: "lo nuestro es provincianismo rencoroso" y por eso ocurre que los indigenistas "quieren cobrar revancha a los ultrajes del niño imbécil de la capital", leemos. Y asentimos: el indigenismo es provincianismo, en tanto que pone de relieve las inquietudes y las aspiraciones que particularizan a cada uno de nuestros pueblos. Pero "provincianismo rencoroso" es el que alienta quien cree que es posible "cobrar revancha a los ultrajes del niño imbécil de la capital". Los indigenistas no alientan la bajeza del rencor: porque no se sienten ultrajados, sino olvidados por un absurdo centralismo; porque no es posible cobrar ninguna revancha en un niño imbécil, pues ésta debe obtenerse con desmedro de los conscientes ejecutores del sistema; y porque el niño imbécil no es sino eso, y contra sus inconscientes ultrajes —si los comete— no es posible adoptar una actitud de revancha, sino una simple decisión de quitarle la importancia que se le da. Por lo tanto, Teodoro Núñez Ureta defiende el centralismo limeño cuando censura el provincianismo de los indigenistas, e involuntariamente se pone al lado de todos los "niños imbéciles" de la capital.

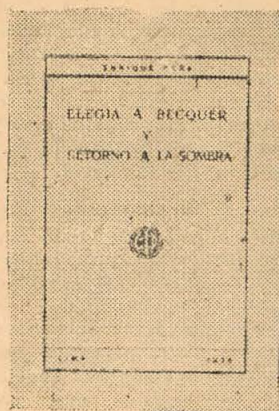
3º, "lo nuestro es afán de figuración y a veces miedo", se nos dice. Pero ¿puede ser impulsado por el miedo aquel a quien se cree capacitado para cobrar una revancha, y se pertrecha debidamente antes de acometerla? O bien, ¿se gobierna por un afán de figuración quien trabaja en beneficio de su pueblo, de su región o de su país y desea imponerse sobre la vacuidad del "niño imbécil de la capital"? No: los indigenistas no pueden darle cabida al miedo, porque deben arremeter contra viejos y arraigados privilegios; y deben desdenar un egoísta afán de figuración, porque su objetivo está en la defensa de los intereses del medio en que habitan.

4º, "en el fondo, el indigenismo es un movimiento nacido de un complejo de inferioridad". Pero esto no es exacto. El indigenismo es una corriente ideológica, no manifestada en hechos, que ha nacido del conocimiento de la inferioridad real de cuatro millones de indios y dos millones de trabajadores, respecto a la superioridad social y económica de las oligarquías feudales y los grupos financieros. Y este conocimiento de la inferioridad real es completamente ajeno al complejo de inferioridad, pues el primero indigna y el segundo cohibe. El complejo de inferioridad se denuncia en la falta de iniciativa, la timidez, la impaciencia y la vacuidad; o en la humildad frente al poderoso, y la intolerancia frente al humilde; o en la ciega aceptación de los "valores" consagrados, y la escéptica contemplación de los valores o de las tendencias que aún se discuten. Y el indigenismo no responde a ninguno de estos caracteres: no es vacío, porque defiende intereses concretos e indudables valores humanos; no es impaciente, porque mide sus propias fuerzas y prepara su momento; no adolece de timidez porque no es modesto, ni exageradamente arrogante; no carece de iniciativas, porque ya ha trazado sus objetivos y sabe condicionarlos a las necesidades que defiende; porque no teme al poderoso y quiere hacer respetar al humilde; porque no desconoce los valores consagrados, y sabe estimar el propio en su justo medio.

En cambio, no es difícil comprobar que Teodoro Núñez Ureta se encuentra bajo la influencia de un complejo de inferioridad, cuando quiere hacernos creer que tendremos "derecho para considerarnos como una parte de la humanidad" en tanto que repetamos lo europeo:



# libros y revistas



Un alto en el camino lleno de signos, de mágicos conjuros. El caminante sabe bien que es la hora, y emprende el regreso. Y pone rumbo a las zonas secretas del corazón, de la vida, del destino. ¿Cuál es la oculta delicia, la inmaterial pre-

sencia que persigue? El poeta lo sabe también: lo silencioso cuando se yergue ya frente a él la misteriosa rosa, la oscura rosa nocturna hecha de pétalos profundos y perdurables, la que soñaba Háfiz en sus viajes solitarios, sin pensar en los jardines de Teherán. Tonos de ayer, zonas de personalísima fantasía, antiguos, olvidados ejercicios de forma y de ensueño, ausencias, nuevos encuentros. Enrique Peña junta en un libro de honrosa clausura, a una suave "Elegía a Bécquer" y a las etapas de "Constatación de lo Perdido", los poemas que marcan su "Retorno a la Sombra". ¿Para qué recordar los mágicos sonidos de "El Aroma en la Sombra"? —libro de ayer— si en su retorno tienen nueva emoción los olvidados perfumes, si la ruta de vuelta tiene dulces e inesperados encuentros guardados y como sepultados en la velada noche de estos nuevos versos admirables? Yo quiero desistir de una defensa contra quienes quieran buscar despenaderos fáciles —¿puede serlo el Diccionario de la Rima?— ofuscaciones líricas, olvidos, a quien la nueva poesía del Perú reconoce, junto con Martín Adán, como su más alto estandarte, en quien ve su nombre más puro. Quiero olvidar ese circunstancial escollo de la polémica posible. La poesía tie-

ne una presencia no anunciada, trémula, perfecta —¿es necesario decir también que inmaterial?—. Ya no podemos creer en los filones explotables. Tampoco en las modas pasajeras. Y nada hay que decir de las mil y una actitudes de las que vemos hoy adolecer tantas voces dignas de mejor destino. Lo de Enrique tiene, en este libro, vibraciones insospechadas, íntimas. Ellas delinean, en espacios amplios, sin medida, su magnífico paisaje interior. No hay otro modo de gustar este nuevo libro admirable, con que Enrique nos invita a salir del gozoso tiempo festival que forjó en el "Cinema de los Sentidos Puros".

Aquí está, en esa "Elegía" que designa el libro, el único homenaje lírico del Perú a Gustavo Adolfo Bécquer en su casi silenciosa fecha centenaria. Los poemas de "Constatación de lo Perdido", sellados con la señal maravillada del "Cinema de los Sentidos Puros", preceden a esta ruptura declarada ya en el "Retorno a la Sombra". Aquí, ya depurada, escuchamos su voz esencial. Yo quisiera evocar muchos itinerarios sentimentales en la emocionada urdimbre de esos versos que tan bien conocemos. Señalo éste: "Poetas muertos", evocación de quienes, tan unidos a nuestra generación, han partido para siempre de entre nosotros: Carlos Oquendo de Amat, Harry Riggs, Alberto Guillén. El dice:

"Son citaras sus nombres que en mi  
(silencio suenan  
mi corazón los sigue por sus mundos  
, arcanos".

Y suenan, como musitadas, una "Canción antigua", de sordo ímpetu, de ansiedad por huir, de deseo de buscar. Y una "Balada" en donde la tristeza de una grácil ausencia, especialmente innominada, se desvía y se pierde hasta desaparecer en ancha calma de mar y soledad. Todo, hasta culminar en ese íntegro poema final, "Contigo", después del cual, como en el libro, sólo cabe el silencio, un silencio sin fin:

"Llévame a tu cielo, a tu eternidad.  
Llévame que el cielo que miro no es  
(cielo  
si no estoy contigo, ni la mar, la mar".  
J. A. S.



Rafael Méndez es de aquellos que caminan meditando de frente a la Belleza. Aspira a concentrarse. Se inclina a veces hacia el dolor, otras veces hacia la Muerte. Fugazmente, débilmente. Su vida; su objetivo, es sólo la Belleza, sujeta

a las leyes mágicas de la inteligencia. No contemplativa ni oscuramente, como sería la contemplación del Universo identificándonos con él; la desaparición del ser ante la contemplación absorta de la Naturaleza. El poeta aquí es un constante glob-trotter de los campos imaginativos, o diré mejor el amante de su propia voluntad. Porque quien dice imaginista dice voluntad y viceversa. Son dos tendencias o actitudes que no disponen de materiales propios. Por la imaginación recorremos Grecia y el Japón, la India y Norteamérica. Lejos de todo simbolismo, evadido de sí mismo, ¿qué ha hecho de su vida interior? Su concepción ante la vida es la del hombre activo y real. Nada le atormenta, nada le inquieta. Parece más un artista chino que jugara sutilmente con los cuchillos en las manos. Juego simple hecho a base de imágenes, ilógicas y humorísticas. Espectáculo alegre y emotivo que muchos habrán de envidiar. Sólo los superficiales lo censurarán.

R. P.

Nosotros, los americanos, colonos espirituales de Europa, no podemos huir de esa inquietud predominante y de esa angustia que constituye el único distintivo del arte contemporáneo. Los problemas europeos resuenan en nosotros y el porvenir de nuestro arte es el porvenir del arte occidental. Y no hay por qué lamentarse de ello. Al contrario, eso nos está probando nuestra capacidad biológica de vida y nos está dando derecho para considerarnos como una parte de la humanidad.

O bien, cuando renuncia a la propia personalidad y exalta el valor de la imitación, dejándose conducir por un espíritu gregario que lo obliga a declarar que piensa, desea y siente como piensan, desean y sienten sus modelos europeos:

Estamos imposibilitados de hacer un arte indígena hasta por nuestra misma educación. Hemos nacido y crecido en un ambiente de cultura importada. Desde nuestra religión hasta nuestros últimos conocimientos domésticos son extranjeros. Y cuando al fin sabemos distinguir los valores artísticos, reconocemos que, en la mayoría de los casos, los valores occidentales son superiores a los nuestros. Y los copiamos, y los imitamos y aprendemos en ellos. Poseemos el mismo modo de ver occidental, nuestras aptitudes estéticas tienen igual orientación y hacemos nuestro arte con formas conocidas y hasta inventadas por el occidente. Y sólo así conseguimos calidad artística.

Y, consecuentemente, hay complejo de inferioridad en la trágica resignación de quien no aspira a trabajar para que su propia personalidad se desarrolle:

¿Para qué pretender fabricarnos una personalidad que no poseemos espontáneamente?

Nosotros somos una parte de la humanidad porque existimos, y porque tenemos nuestros propios derechos, intereses y aspiraciones. Nosotros podemos crear nuestras propias formas de cultura, porque la fisonomía de nuestros problemas es específica. Y desde que tenemos conciencia de lo que representamos y de lo que podemos hacer, tenemos nuestra propia personalidad.

GRANDE y primordial influencia ha tenido el brillo de la cultura europea en el criterio que Teodoro Núñez Ureta expone, al detractor el indigenismo. Pero el reflejo de tal influencia no se manifiesta como la mesurada y oportuna adopción de lo que hay de permanente en la cultura europea, ni como el trasplante de una experiencia que el conocimiento hace aprovechable; aparece como devota reverencia a todo lo que tenga el sello de "Occidente", y tan incondicional que no le permite establecer equilibrio entre lo accidental y lo esencial, ni hacer el razonamiento que pudo inducirlo a procurar la asimilación del valor positivo de la cultura europea, valor que —aunque inmenso— no opaca lo que hay en ella de poco estimable. Y, por esto, aún sentando, a veces, premisas justas, llega a conclusiones disparatadas y contradictorias: son, en síntesis, una simple revelación del traumatismo ideológico de quien las alienta, y que, a semejanza de los maníacos, tuerce hasta la aberración lo justo y lo bien inspirado, porque a ello lo obliga su imperativa preocupación.

Teodoro Núñez Ureta no mide, ni balancea: se deja deslumbrar por una idea, por un hecho o por un personaje; luego lo abstracta, y se desentiende de todo aquello que pueda opacarlo, o evita fijarse debidamente en otro, para no sentirse obligado a difundir su atención, ni a forzarla con un paralelo. Acepta o rechaza, afirma o niega, cree o desconoce; pero no cultiva los recursos propios de la serenidad y del estudio, que inducen a condicionar, sugerir o dudar. Percibe las oposiciones, llega a individualizar a los contrarios, pero la síntesis lo desconcierta: partidariándose con la afirmación, pone en su defensa la ardencia de una profesión de fé, y, frente a la negación, adopta la violenta intransigencia del nihilista.

No es, pues, extraño, que el pensamiento de Teodoro Núñez Ureta sea desordenado, que —con aparente lógica— otorgue beligerancia semejante a términos contradictorios, y que, entre estas contradicciones y ese desorden, auspicio la confusión o el error. Su pensamiento es tan mecánico como el proceso de memorización de las lecciones cuya utilidad no se sabe aplicar. Defectuoso por la falta de extensión, epidérmico por su escasa intensidad, el pensamiento de Teodoro Núñez Ureta revela unilateralidad en su formación espiritual. Y su actitud crítica es, por eso, precipitada, elemental y rudimentaria: porque acumula la rotundidad de lo primario, la ingenuidad de lo infantil, y la imperfección de lo que aún no ha sido modelado.



# libros y revistas

La Editorial Ercilla ha publicado este año los "Nuevos Cuentos Andinos" de Enrique López Albújar. Y su aparición es un interesante aporte a la obra cultural del recio escritor peruano.

"La prosa de López Albújar — dice "Ercilla" al editar este libro — es fuerte y concreta". Y más adelante añade: "En "Nuevos Cuentos Andinos" presenta nuevas escenas y nuevos personajes, continuando la primera serie que ha sido traducida al francés, al alemán y al inglés. Relatos desgarradores, están inspirados en tragedias cotidianas y también desgarradoras como los relatos. "Nuevos Cuentos Andinos" es un libro hermoso y viril. En él se ve la garra de cuentista y de hombre, en la plenitud de su humanidad, que hay en Enrique López Albújar".

Es, en verdad, ésta una pincelada sincera de López Albújar. A través de sus "Nuevos Cuentos Andinos", hay una afirmación de su amplia tarea literaria y nacional; y una renovación de los valores estéticos de su producción. Ya en "Brindis de los Yayas" —magnífico boceto de realizaciones comuneras— o en "Como se hizo Pishtaco Calixto", López Albújar le pone una nota realista y trágica al ambiente evocador de las serranías peruanas. Pero su obra es, además, motivo social y observación política. Constituyendo, con criterio libre de prejuicios pero con espíritu combativo, uno de los más interesantes esfuerzos por orientar la cultura nacional. López Albújar criollo, y López Albújar serrano, muestran dos amplios caminos en la ruta a nuestra integración y a nuestro reconocimiento. Un reconocimiento absoluto y una visión retrospectiva, pero con intento de más allá.

Dentro de los delineamientos de esta nueva producción de Enrique López Albújar, destaca, como ya hemos dicho, la apreciación atinada del proceso social, donde se desarrollan los impulsos y los sentimientos diversos de las variadas poblaciones de nuestro territorio. Como claro exponente de esa visión, que trata de ser completa, de la realidad indígena, transcribimos en otra página de la revista unos párrafos del lindo "Huayna Pishtanag", con el panorama imponente de la meseta andina.

A. T. V.



El fulgor de El Dorado todavía apasiona, con su gran hábito legendario, con su exhuberancia de clima, de paisaje y de emoción. Aquí tenemos una prueba. Prueba literaria, pero llena de vida. Experiencia poética, pero desbordante, sin embargo, de realidad.

En este libro de poemas Gastón Figueira olvida su manera enternecida de poeta precoz, la que obligaba a sus críticos a evocar, ante él, a Amado Nervo o a cualquier pulsador de lirismos melancólicos o contemplador de crepúsculos frágiles. Es un libro efectivamente deslumbrado, traspasado de recia luz, ablandado por fuertes climas, por intensos golpes sensoriales. Que lejos están esos poemas de otros innecesarios versos que surgen, repetidas veces, en la obra frondosa de este poeta. Su vi-

da en el Perú, su proximidad al "gran río", su experiencia tropical y absorbente han dado esta canción. Porque eso es, un amplio canto a la espléndida influencia, tropical y fluvial, en que se sumió en otros meses de cercanos años. Hay cantos a las aves, a las ciudades prendidas en las márgenes, a las flores gigantes, a los olores, a los colores y a los sabores del trópico. Es un libro de los sentidos. Sus dulces palabras guaraníes nos hacen olvidar que éstos son poemas hechos para no olvidarlas del todo. Y suenan con amable sonido, en onomatopeyas casi amorosas como la que designa el *assahy*, mareante y tierno como una inesperada caricia de mujer. Como las que cantan a Belem do Pará, ciudad fluvial y marítima, plena de cantos, dulce de clima, abundante en muchachas y en jardines.

"Un muerto amor era mi mal.  
Para olvidarlo, fui a Pará.  
Y aquí te he hallado nuevamente,  
dulcemente, felicidad.  
Y aquí me quisiera quedar,  
quedar, por una eternidad...  
Me has embrujado, mi ciudad.  
¿Fue el *assahy*, fue el *tacacá*?  
No fue *assahy* ni *tacacá*.  
Tan solo has sido tú, Pará."

Todos, directa o indirectamente, son cantos al Amazonas. Por él, gracias. El Amazonas es un río muy nuestro. Lo es por derecho de nacimiento. Lo es también por sangre y por destino. Pero ya en este plan cedemos ancestrales derechos intangibles en bien de una humanidad mejor que vendrá en el futuro imaginado por Humboldt a hacer allí su nido perdurable, entre las lianas y las orquídeas, frente al rumor incesante del río. Entretanto, reivindicando su lugar legendario, vemos en el Amazonas más que el gran río nacional, más que la futura vía de una gran civilización por venir. Vemos una cálida e innumerable fuente de poesía. También gracias, Gastón Figueira, hombre de América, por haberla hecho surgir con limpidez tan neta, como un *geyser* del trópico, en el seco aire lírico del Continente.

J. A. S.

Entre el grupo brillante y laborioso de la nueva literatura de Bélgica, recorrido por tantas y tan poderosas corrientes del pensamiento nuevo, Georges Linze surge con luz propia, alta su estrella literaria. Conocemos su nombre a través de las páginas de "Anthologie", de "La Revue Mosane", de la avanzada "L'Equerre", expresión de la joven arquitectura belga que junta la teoría y la práctica de nuevas tendencias del arte arquitectónico, nuevos pensamientos, trabajos nuevos. Linze ha animado siempre, con su pluma y su acción, la fervorosa actividad de los grupos juveniles del pensamiento de su país, que tan especial relieve cobran hoy frente a la gran reafirmación democrática de Bélgica. Y que reacían ya un efectivo y fraternal acercamiento al pensamiento suramericano, como viva expresión de latinidad.

Ahora, en este libro que Linze edita en París, encontramos reunidos los Manifiestos Poéticos —lejanos ya de la estridencia de los años 1930 y 1936. Pensamientos de severa belleza, intuiciones estéticas, rebeldías, paradojas de extrema sutileza. Linze aparece en estos documentos dispersos al libre viento de Europa, de la Europa libre, en su más firme posición de poeta, y de hombre contemporáneo. Posterior a esos sobrios relatos que reúne en un pequeño libro reciente —*Vingt ans en 1914*— estos "manifiestos", cuya firme continuidad está en

el que publica Georges Linze en último número de "Anthologie", recogen la íntima palpación del poeta y del hombre ante los problemas que acosan al pensamiento libre y frente a la dramática tensión vital de este siglo de preguntas no contestadas aún. Son la expresión, cada vez más humana, del hombre estético, de su posición frente a los agudos problemas que, saliendo de su órbita contemplativa rebasan, sin embargo, su ámbito sentimental y hacen surgir vetas más hondas y calurosas. Esa es, a nuestro parecer, la posición actual de Georges Linze, poeta de la Bélgica nueva y eterna.

J. A. S.

MARIO ALZAMORA VALDEZ ha publicado un interesante libro sobre "Metafísica", que acredita sus excelentes condiciones de intelectual y de maestro. En nota próxima comentaremos ampliamente el libro de Mario Alzamora.

## DIRECTORIO DE REVISTAS

### REPERTORIO AMERICANO

Director:  
JOAQUIN GARCIA MONJE

Correo Letra X.  
SAN JOSE — COSTA RICA

### ANTHOLOGIE

(Groupe d'art moderne de Liege)

Directores:  
GEORGES LINZE—CONSTANT DE HARION.  
116, Rue Xhovemont,

LIEGE — BELGIQUE.

### ATENEA

Revista mensual de Ciencias, Letras y Artes de la Universidad de Concepción (Chile).

Comisión Directora:

ENRIQUE MOLINA — FELIX ARMANDO NUÑEZ — DOMINGO MELFI.  
UNIVERSIDAD DE CONCEPCION.

### FABULA

Cuadernos de Literatura y Arte.

Director:  
MARCOS FINGERIT  
Calle 60, N° 320.  
LA PLATA. — REP. ARGENTINA.  
Números 1, 2 y 3.

### AMBITO

Organo del Instituto Cultural Universitario.  
Universidad de Puerto Rico.  
Río Piedras, P. R.

### UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

Directores:  
CLODOMIRO RAMIREZ — ALFONSO MORA NARANJO.  
Medellín. — Colombia.

### BRUJULA

Revista de Renovación.  
Director:  
ALBERTO O. NICOLINI.  
Daymán, 1034.  
PAYSANDU — URUGUAY.

### EL ESPECTADOR HABANERO

"El Magacen de las Tres Américas".  
Directores:  
J. E. RUNKEN. — ARMANDO JAIME.

Obispo, N° 69.  
LA HABANA. — CUBA.





Es tan solo de rechazo o merced a ardid tales como las transacciones de la moda, del "snobismo", del "segundo oficio" o del periodismo, como el intelectual puede gozar de los bienes que la sociedad ofrece a quienes participan conscientemente en sus combinaciones. Mas su existencia es un juego sin fin, y tal vez mañana sin dignidad. Ahora bien; él no posee, realmente, más que su propia existencia y es de ella, de sus azares, de sus experiencias, de sus amarguras, de donde saca su obra. Quien no posee más que su propia existencia es un proletario: a partir de ahora el intelectual sabe que se encuentra en las filas del dolor y del esfuerzo, no en las de la posesión. O bien acepta realizar tareas que la sociedad existente pueda pedirle para divertirla, entretenerla, confortarla, o justificar, por la fabricación de cualquier ideal espiritual, las empresas interesadas a que ella se dedica. En este caso el intelectual se convierte, más o menos conscientemente, más o menos cínicamente en un clérigo — hombre que, libre de los intereses temporales, solo concibe el universo en función del universo — que traiciona.

Y, precisamente en el momento en que el intelectual se interroga de este modo, la sociedad existente le insta, le apremia para que traicione. Es que ha descubierto ella el peligro en que se encuentra, y, en un sobresalto pánico, quiere fortalecer sus bases, sus principios económicos y todas las superestructuras morales y económicas que esos principios entrañan. Mas la cultura, la gran tradición de cultura crítica y humana, que quiere hacer tornar al hombre a la tierra, libertado de sus temores espectrales, y descubrirle su condición verdadera y sus necesidades inmediatas, esa cultura desemboca a socavar aquellas superestructuras morales e ideológicas de la sociedad sobrecogida de miedo. Es por esto que el fascismo, que es el régimen que adopta una sociedad sobrecogida por el miedo, se manifiesta contra la cultura y quema los libros. El fascismo pretende detener el impulso del hombre hacia su porvenir, quiere traerle de nuevos a sus cuadros y a sus mitos, y todo cuanto es universal al fascismo se le antoja temible. Si estallara en Francia, quemaría a Montaigne y a Voltaire, desde luego, y también a Pascal, que exclamaba con risa socarrona: "¡Verdad aquende los Pirineos, error allende!" Porque

## POSICION DEL INTELLECTUAL FRENTE AL MUNDO

Pascal, que era un sabio y un poeta, no podía refrenar la avidez de su genio por hallar una verdad valedera para todos los hombres. Era una verdad de este tipo lo que buscaba al hacer sus experimentos de física en la torre de San Jaime, experimentos que un régimen fascista no podría tolerar, salvo si le pareciesen utilizables para la defensa nacional. Fascismo es lo que limita. ¿Qué atractivo, por lo tanto, podría ofrecer a un intelectual, siendo éste enemigo de los límites?

Lo que ocurre es que hay en el intelectual fatigas repentinas y una necesidad de tomar aliento en el calor de un grupo que le lisonjee. Para sentir estos nexos entre el pensamiento revolucionario y el pensamiento intelectual se requiere una tensión, una confianza, acaso un heroísmo, que no siempre es uno capaz de tener. Y precisamente el fascismo se presenta con la seductora apariencia del heroísmo. Pero ¿es heroico marchar en filas y romper los cristales

en las tiendas de los judíos? Hay que decirlo y repetirlo: pensar revolucionariamente es pensar aristocráticamente, porque es pensar lo mejor. En cambio, pensar y sentir fascistamente, es pensar y sentir como la chusma.

La chusma no existe en cuanto clase constituida. Mas la menor circunstancia puede suscitarla. Está dispersa, como el polvo, del cual el viento puede hacer una tolvanera. Ella es la que está virtualmente dispuesta al fascismo, y es a ella a quien el intelectual, cansado de su esfuerzo, hastiado de su dura y magnífica condición, llama con sus anhelos para descansar cerca de ella, de su fatiga. De ahí esos métodos religiosos que emplea el fascismo, y que repiten los del Islam: la chusma se estremece de alegría al pensar que ya no se moverá, que no se transformará, que permanecerá en el estado en que se encuentra, estado que un filósofo ha definido como el de las "sociedades cerradas", en oposiciones a las socie-

dades abiertas, y que es el estado para siempre definitivo de los termitas u hormigas blancas. Y cada uno de los individuos que componen el grupo así fijado olvida sus necesidades reales, sus intereses inmediatos, porque recibe a cambio de ello abundante alimento intelectual: se le dan fiestas y desfiles, su envidia puede ejercitarse sobre los libros, su inferioridad puede elevarse hasta la imagen sacrosanta del jefe, en la que cree encontrarse. Pero entonces es preciso que sepa claramente qué camino ha escogido. Nacido para el pensamiento más elevado y la acción más grande, ha aceptado menguar y encogerse: es menester que lo confiese así. Debía ser el compañero y la conciencia de las masas que despiertan a la vida y reclama, no ya su parte en el mundo, sino el mundo entero. Porque solo ellas podrán transformarlo. Las ha abandonado en el camino y ha rechazado el mundo.

Jean Cassou

## DIFERENCIAS DE PALABRAS

**D**ESCARTES aborda los problemas del conocimiento en actitud decidida de militar y de matemático. Hace mesa limpia, borra toda noción previa con su duda sistemática, que no es de escéptico, sino de estratega, y señala como primera norma no admitir sino lo evidente. Juzga que solamente son posibles los razonamientos rigurosamente precisos y exactos en la matemática. Y esto es verdad, mientras se trabaja en el terreno de la pura abstracción, usando números y signos convencionales. Las ciencias exactas son tales porque están separadas de la realidad y funcionan exclusivamente con símbolos, representaciones y ficciones. Pero apenas entran a la vida o se relacionan con el mundo de los fenómenos, pierden su rigidez y su exactitud. Por eso la aplicación de la aritmética o de la geometría, del álgebra o del cálculo infinitesimal a los problemas de la vida, es, en gran parte, una ilusión. Es un método racional, pero debe usarse sin creer que sea único e infalible.

Explicable es, pues, que en el "discurso" de Descartes falte una regla preliminar que el sabio tal vez tuvo por obvia, confiado en

la precisión de su propio lenguaje, neto y despejado. Lo que ya Epicuro señalaba: "En primer lugar, oh Herodoto, conviene entender el significado de las voces"...

La importancia del deslinde verbal previo en los problemas científicos es cada día mayor. En un mismo idioma, el camino recorrido por las palabras y las imágenes desde el francés casi algebraico de Descartes hasta el lenguaje sedoso de Bergson, tiene las mil variaciones de un gran río. El idioma de la ciencia tiene que revestir diferentes formas de nacionalidad y pasar del ruso al español con los peligros de una diversidad sustancial, o del italiano al francés con los riesgos de una semejanza engañosa. Los grandes pensadores que inventan o dan forma nueva a un sistema, forjan vocabularios, acunán imágenes y símbolos, que sus discípulos inmediatos ya transmiten con modificaciones y multiplican más tarde al capricho. Los arcaísmos y los neologismos chocan frecuentemente, las palabras se desvían, se corrompen, se deforman y se transforman, y por puras palabras se provocan discusiones y querellas. La ciencia es, en gran parte, un vocabulario bien hecho, una obra de aclaración y u-

ificación de la terminología. Una de las grandes columnas del pragmatismo se fundaba en la importancia de la depuración verbal, para descartar previamente todos los problemas que solo son cuestiones de palabras. Esto es poco para fundar una escuela o integrar todo un sistema, pero es bastante para establecerlo como norma preliminar en un esfuerzo de investigación, por modesto que sea. La historia de la ciencia está llena de "flatus vocis". Y lo mismo puede decirse, con más visibles daños materiales y espirituales, de la historia política o religiosa.

Alrededor del nombre de "Dios" y sus atributos, se han levantado torbellinos de polvo y se han hecho correr torrentes de sangre. Los teólogos, los sabios y los ignorantes se han debatido por siglos entre palabras llenas de misterio, como "libertad, gracia inmanente, energía, infinito, voluntad, conciencia, éter, causa primera, igualdad, civilización, espíritu y materia". Las profundas divisiones entre Oriente y Occidente, mundo antiguo y mundo moderno, extranjeros y nacionales, aliados y enemigos, ortodoxos y heterodoxos, revisionistas, oportunistas, izquierdas y derechas, han sido siempre, en gran parte, explicadas por diferencias de palabras, que extravían sobre la verdadera razón lógica o biológica de las querellas científicas o sociales. La literatura asiática, la helénica, hebrea, medieval, renacentista o socialista moderna, incluyendo libros sagrados, modernos, poemas religiosos, fuentes de moral y productos de pura estética, forman enormes masas a veces monstruosas y desconcertantes. Para comenzar recogiendo los datos evidentes, sería preciso hacer un gigantesco trabajo de aclaración verbal o, cuando menos, proceder por exclusión y comenzar en cada caso buscando desde luego la evidencia de las palabras.

Pero no debe pretenderse la precisión de un lenguaje de signos algebraicos. Las palabras son en sí mismas volubles, caprichosas, cambiantes y llenas de misterio. Partiendo del signo numeral, se en-

## FISONOMIA LITERARIA DE VALLE INCLAN

Grotesco más que barroco. Lo barroco puro en España es de Castilla. Luz, lisura, entereza. La concavidad grotesca de Valle Inclán es cosa nórdica, gótica. Su Galicia, la Galicia de las rías y las rúas, de los cruceros y los hórreos, de los ensalmos y aparecidos, es más bien la que nutre en el arte de Valle Inclán ese juego de visiones y de humor socarrón. Ya Ramón María Tenreiro apuntó lo que hay de "contenido" gallego en esa obra. Habría que indagar, además, lo que hay de sicología gallega en ella. Cómo una sicología en que la "morriña" es, según pensaba Novoa Santos, una necesidad vital, entra por mucho en la determinación de este arte, hecho en función de recuerdo. Cómo esa sinceridad gallega sui géneris, esa sinceridad que no se entera, que no es directa y llana como la del hombre de Castilla, sino que contesta preguntando, emplea cautelosamente el verbo mismo del interlocutor para a-

sentir o negar y provoca la verdad por medio de la simulación, contribuye igualmente a explicar una vida que fué toda un artificio veraz, un arte novelístico que consiste en presentar la verdad esencial a través de lo teatral y grotesco, un estilo en que se aprovechan sabiamente todos los sortilegios de la imagen y de la palabra.

Enfrentándole la actitud hecha, la bohemia aristocrática y el desplante, aquel típico individualista del 98 quiso —quijotesca— rehacer a España a su imagen y semejanza íntima. Vale decir, una España antimoderna, fiel a su ley castiza. Una nostalgia agresiva presidió así su obra y su vida, no porque le interesara restaurar el pasado, sino acercarse a través del recuerdo, a la entidad perdurable. Lo elegíaco y lo irónico se dan la mano en él.

Jorge Mañach



cuentran en el idioma los vocablos substantivos y netos, después las comparaciones, las imágenes, las metáforas, los conceptos, las alegorías, los símbolos y las sugerencias. Los signos precisos pueden usarse para expresar los datos escuetos de una numeración, los cuerpos sólidos y los hechos desnudos. Después, se van complicando los matices al designar cosas más complicadas, más aún que puras líneas o superficies visibles, cualidades, estados, acciones, movimientos, sensaciones, sentimientos, ideas, sueños. La relación entre el signo expresivo y la cosa expresada, se hace más compleja. Así, pues, en la biología o en el terreno social y político, donde se juntan cuestiones de actividad humana, desde el dato externo hasta la profundidad psicológica, no puede pretenderse una simple claridad perfecta. Pero sí la mayor precisión posible.

Esta debe ser la primera parte de la tarea educativa. La ciencia es fundamentalmente un ordenamiento que comienza por el idioma.

Por ejemplo, un espíritu religioso, como Berdaieff, descubre el fondo de idealismo romántico que mueve al materialismo histórico.

Y Antonio Marichalar escribe: Idealismo y materialismo son, quizá, dos banderas de un único e íntimo pragmatismo inconfesable, que solo aspira a la eficiencia".

Los materialistas llaman energía cósmica, voluntad de poder, impulso vital, revulsión o electrón a lo que los espiritualistas llaman espíritu. Simple cambio de nombres. Pero los idealistas quieren poseer, usar, estudiar, conocer y manejar las fuerzas espirituales. Quieren hacer de la mística un utensilio como si fuera razón lógica, y transformar la metafísica en disciplina escolar y arte aplicado. Quieren que en el espíritu, la divinidad, el misterio, lo incognoscible, sigan siendo cosas misteriosas y divinas, pero aprovechables. En este sentido, los llamados materialistas son más idealistas que los llamados idealistas.

La distinción de escuelas o designaciones solo importa para la acción militante o el alineamiento de partidos, sectas o banderías. Para el estudio y la investigación solo es problema de palabras. Lo que importa es la dirección, el camino, es decir, el método y la orientación.

**Alfonso Teja Zabre**

## Enseñanza Académica de Arte

**N**O hay arte abstracto. Es siempre preciso comenzar por algo. Después puede borrarse toda apariencia de realidad y no hay peligro en ello, puesto que la idea del objeto ha dejado una huella imborrable. El objeto es quien ha provocado al artista, excitado sus ideas, puesto en movimiento sus emociones. Ideas y emociones serán definitivamente prisioneras de su obra; hagan lo que hagan no podrán ya escaparse del cuadro; forman parte de él, aun cuando su presencia no sea reconocible. Tanto en los cuadros de Dinard como en los de Porville, ha apresado aproximadamente la misma visión. Sin embargo usted ha podido observar cuán diferente es la atmósfera de los cuadros hechos en Bretaña y Normandía, puesto que ha reconocido la luz de los cantiles de Dieppe. Y no es que yo haya copiado esa luz ni le haya prestado una atención particular. Es que simplemente fui bañado por ella. Mis ojos la vieron y mi subconsciente registró la visión. Después mi mano fijó esas sensaciones. No se puede contrariar a la naturaleza. ¿Es mas fuerte que el mas fuerte de los hombres! A todos nos interesa estar bien con ella. Podemos permitirnos algunas libertades, pero solamente en los detalles.

**L**A enseñanza académica de la belleza es falsa. Se nos ha engañado, tanto que ya no se puede volver a encontrar ni la sombra de una verdad. Las bellezas del Partenón, las Ninfas, los Narcisos, todo eso son mentiras. El arte no es la aplicación de un canon de belleza, sino aquello que el cerebro y el instinto conciben independientemente de ese canon. Cuando se ama a una mujer no se toman los instrumentos para medir sus formas; se la ama con nuestros deseos y sin embargo hemos hecho lo imposible para introducir el canon hasta en el mar. A decir verdad, el Partenon no es mas que una granja sobre la cual pusieron un techo; se agregaron columnas y esculturas porque había en Atenas gentes que trabajaban y que querían expresarse. Lo que cuenta no es lo que hace el artista si no lo que él es. Cézanne no me hubiera interesado nunca si hubiera vivido y pensado como Jacques-Emile Blanche, aunque la manzana pintada por él hubiera sido diez veces mas hermosa. Lo que nos interesa es la inquietud de Cézanne, son los de Van Gogh, es decir el drama del hombre. El resto es falso.

**Pablo Picasso**

## De "Huayna Pishtanag"

**L**OS derechos del amo no iban, pues, hasta los misteriosos y sagrados dominios del corazón. Un hermetismo inmovible le cerraba el paso a todo intento violatorio. Lo único que podían dar era su cuerpo. El alma, para los otros, para los suyos, para sus iguales, para esos que, al amparo de la choza, entre el calor del fogón mortecino y el abrigo de las pieles ovejunas, saben, sólo con la quejumbre monótona de un canto primitivo, unas cuantas copac de chacta y una persecución tenaz y asechadora, hacer vibrar en sus corazones la oculta cuerda del amor.

Bien estaba que se dieran alguna vez, que pasaran por el duro trance de ofrendarse al amo en un acto de resignación, sometiendo así a esa especie de bautismo cruento, del que salían unas laceradas y sollozantes, y otras tristes y deprimidas, y todas con el sabor amargo de las uniones violentas y desiguales.

Aquello, más que una condescendencia, era una derivación del derecho de propiedad, una como accesión de la tierra. Ser dueño del suelo es como ser dueño de todo lo que en él existe, vive y crece: montes, aguas, quebradas, bosques, sembríos, chozas, ganados; y con esto, hombres y mujeres. Todo está a merced de este derecho. Nada importa que el indio pase, a su vez, de mero pisante a arrendatario. Esta forma de posesión no es, bajo el concepto de la mentalidad india, más que una gracia, una liberalidad que el amo puede suprimir en cualquier tiempo.

De ahí las complacencias de la hija hasta de la mujer, el odioso sistema de las gabelas y los

mandos, que, como una maldición, vienen pesando siempre sobre los hombros del marido y su descendencia masculina. Y una de las maneras de aliviar el peso de esta abrumadora carga y de asegurarse contra los avances de la rapacidad caciquista del patrón y de sus capitanes y esbirros, es ésta de la propiciación de sus favores por medio de la ofrenda carnal.

Lo que, después de todo, no es para el oferente un verdadero sacrificio. En el indio el dolor de dar no está en darse él mismo; está en el desprendimiento o despojo de sus cosas, en ver pasar a ajenas manos el más insignificante producto de su esfuerzo, aún recibiendo en cambio su legítimo valor. Pero dar los hombres su trabajo, su independencia, su libertad, y las mujeres, su cuerpo, equivale a no dar, en buena cuenta, nada. El favor pasa y se olvida. Nada se pierde con él, como no sea una virginidad inútil. Ciertamente es que se corre el riesgo del hijo, pero el hijo no es una carga que asusta. Aparte de que el indio vive y medra con poco, cada hijo representa para él la posibilidad de un nuevo poder adquisitivo, de una fuerza más para la labranza de la tierra, que es la gran madre del indio.

Era dentro de este estado de cosas, de este superviviente feudalismo, que el señor de Coribamba, encastillado ahí desde hacía veinte años, explotaba sus tierras, disponiendo de la suerte de un rebaño de siervos, analfabetos y sumisos, y cobrando, entre asaltos y estupraciones, sus derechos de pernamiento.

**Enrique López Albújar**



Raid aéreo

(dibujo de H. S.)



UNMSM DC 4723  
UDC

# UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN MARCOS

## FACULTAD DE LETRAS

Estudios superiores en Humanidades

Especializaciones en Historia, Literatura y Filosofía

*La matrícula estará abierta hasta el 15 del pte., fecha en que se cerrará indefectiblemente.*

*Lima, 15 de Abril de 1937.*

# UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN MARCOS

## FACULTAD DE LETRAS

### SECCION DE PEDAGOGIA

Los estudios de la Sección Pedagógica se harán en cuatro años. Los dos primeros años comprenden los del Bachillerato en Humanidades de la Facultad de Letras; en Ciencias Biológicas, Físico-Químicas y Matemáticas de la Facultad de Ciencias.

Los dos últimos años serán de las siguientes especializaciones:

Profesores en Historia y Geografía

Literatura y Gramática Castellana.

Filosofía y Ciencias Sociales

Ciencias Matemáticas

Ciencias Físicas

Ciencias Químicas

Ciencias Biológicas