

Universidad
Mayor de San Marcos
De Lima
Biblioteca

Nº. 2

AGOSTO 1939

Martin Adán
Jose Maria Arce
García Blas
Jose Alfredo Hernandez
Arturo Jimenez Borja
Carlos Martinez Huanca
Jose Mateo Pizarro
Antonio Pardo Quevedo
Juan Pardo

PRESENTAN

JOSE A. HERNANDEZ
ARTURO JIMENEZ BORJA
L U I S F. X A M M A R

COLABORAN EN ESTE NÚMERO

Martín Adán
José María Arguedas
Camilo Blas
José Alfredo Hernández
Arturo Jiménez Borja
Carlos Martínez Hague
José Mejía Baca
Aurelio Miró Quesada Sosa
Juan Negro

DIRECCION POSTAL APARTADO 1659
LIMA PERU

UNMSM-CEDOC



A RICARDO PEÑA

1896 - 1939

Góngora encuentra al Inca Garcilaso

Por las calles de Córdoba, entre las casas de muros enjalbegados y tiestos de flores en el patio, y en su diario camino a la Catedral morisca y cristiana al mismo tiempo, pasa Don Luis de Góngora. Anda de buen talante, acariciándose el bigote entrecano y cambiando por sonrisas amables el gesto, habitualmente un tanto duro, de sus labios caídos. El día es hermoso; en sus oídos suenan los primeros compases de la música, todavía en proyecto pero ya llena de luces y colores, del "Polifemo" y de las "Soledades"; y para culminar su lírico ocio, cuenta con su sobrino Luis de Saavedra y Góngora, quien, como nuevo coadjutor de su ración, lo va a suplir en la asistencia al coro catedralicio y en las comisiones capitulares tan frecuentes.

De pronto, por la acera opuesta de la calle avanza un antiguo conocido. De porte sereno, con la dulzura de los setenta años en el fino semblante, su paso es medido y sosegado. Góngora lo saluda, y entre la austera indumentaria del clérigo Suárez de Figueroa, reconoce el trigueño color y los pómulos altos de mestizo del Inca Garcilaso de la Vega.

Hacía tiempo que no le veía. A pesar de que el Inca frecuentaba los personajes del mundo religioso de Córdoba y era asiduo concurrente a la Catedral donde ya había decidido comprar y reedificar la Capilla de las Animas, Góngora no tenía mucha amistad con él. De vez en cuando se enteraba de los indianos que venían a tierra cordobesa solamente para saludar a este hijo de ñusta y español, que había traducido a León Hebreo y había hecho publicar en Lisboa, en 1609, la primera parte de los "Comentarios Reales,

que tratan del origen de los Incas, Reyes que fueron del Perú". Amigos comunes se lo elogiaban también a menudo. Unas veces era Ambrosio de Morales; y otras, las más, el caballero Veinticuatro, Francisco del Corral, de la orden militar de Santiago, correspondal cumplidísimo de Góngora y tan amigo de Garcilaso que terminó por ser nombrado su albacea.

¡Extraño encuentro el del poeta cordobés y el cronista peruano hacía ya quince años! Góngora se sonreía al pensar cómo, desde lugares tan distintos, habían venido a coincidir en unos censos sobre unos bienes del Marqués de Priego. El Inca había obtenido dos censos; uno para él solo, y otro compartido con Luisa Ponce de León, esposa del tío paterno de Garcilaso, Alonso de Vargas Figueroa (segundo hijo de Alonso de Hinostroza), casado con ella en Montilla. A la muerte de Doña Luisa (que era, por su parte, hija de Don Alonso Fernández de Argote y hermana del Licenciado Francisco de Argote), su parte en los censos pasó a su sobrina María de Argote Ponce de León. Esta los cedió a su tío, el racionero Francisco de Góngora; de quien por herencia pasaron a su hermana Leonor, y de ella, por herencia también, a sus hijos Juan de Góngora y Francisco de Argote; los cuales, por fin, el 31 de diciembre de 1591, los cedieron a su hermano el poeta Don Luis, para que los vendiera. El monto no era alto, las preocupaciones eran muchas y el Marqués de Priego olvidadizo. En tales condiciones, lo mejor que podía hacer Don Luis era tratar de vender su parte de los censos al otro poseedor: Garcilaso.

Fue entonces cuando conoció personalmente al Inca. Se pusieron de acuerdo; y Góngora le confirió además poder a Garcilaso, para que le cobrara del Marqués lo que ya había corrido del censo. En realidad, el noble cuzqueño resultó un tanto negligente, y Góngora tuvo que dar poder a su hermano Don Juan para que lo activara; extendiéndose al cabo una completa carta de finiquito, el 11 de agosto de 1597.

Góngora se sacudió la vasta frente al recordar todo este embrollo. Volvió la mirada; pero ya el Inca se acababa de perder en una esquina, dejando sólo el eco tranquilo de sus pasos y el sabor de exotismo de su título. Era lo único que necesitaba Don Luis de Góngora para echar a volar su fantasía, en esa mañana en que todo en la vida le era grato y las campanas cordobesas repiqueteaban con sonidos de fiesta.



Y así se imaginó a los lejanos y legendarios Incas del Perú. Como Hijos del Sol, los veía —en una geografía pintoresca— discurriendo por paisajes de trópico y cubriendo sus cuerpos tostados con joyas extrañas y abalorios. No eran como los Caribes que, con furia aprendida de los lestrigones, lanzaban sus flechas, “áspides volantes — sombra del Sol y tósigo del viento”; ni tampoco como “el de plumas vestido mejicano”. Los Incas vivían, para él, “preciosamente desnudos”; es decir, sin ropas, pero cubriéndose con joyas. Con más precio aún se engalanaban las altas figuras femeninas del Imperio del Sol; y el poeta, tan aficionado a las piedras preciosas, se deleitaba pensando en el resplandeciente cuello “de augusta Coya peruana

a quien hilos el Sur tributó ciento
de perlas cada hora”.

¿Collares de perlas, mares del Sur? En los ojos de Góngora se fueron superponiendo las imágenes. Acostumbrado a sus líricos juegos de prestidigitación en que, como quien va sacando de las mangas pañuelos y cintas de colores, él convertía las aves en esquilas, los manteles en nieve hilada o los cohetes en astros fugitivos, así también transfigura a la Coya. El azul del cielo se hace agua, su cuerpo moreno se hace barca y el collar anudado a su cuello se convierte en la “espuma cana” que luce en la “parda aguda prora”. El tema de la Coya cede el paso así, en la mente de Góngora, al tema del mar que tanto le había cautivado desde antes.

Y entonces recuerda las veces que había soñado con el mar; no con esas aguas del Mediterráneo tan cercanas, sino con las del vasto y hondo Océano. Aguas undosas, en cuyo lecho azul corren las nieblas de Occidente “turquesadas cortinas”. Ve luego, sobre ellas, la armazón de madera de los barcos: trozos de pino, de abeto, de “robustas hayas” —primero las llamaba “inconstantes”, por referirse al vaivén de las olas—. Son leños que han tenido mayor repercusión en la historia del mundo que “el otro leño griego”: el caballo de Troya. Barcos aislados al principio (“árboles errantes”), pero después, con el desarrollo de la navegación, reunidos en flotas que se balancean en el mar como “selvas inconstantes”.

En una de esas flotas pensó Góngora haber pasado a América. Fue un proyecto frustrado, como se iban a frustrar también, más tarde, sus deseos de pasar a Nápoles en la comitiva del Conde de Lemos, y quizá a Francia con el Duque de Feria. En efecto, en 1606, cuando se nombró para el Virreinato del Perú al Marqués

de Montesclaros, que ejercía el de Nueva España, se sugirió que lo reemplazara en este cargo el Marqués de Ayamonte. Góngora, que era especial amigo de él, se entusiasmó con la noticia; y escribió sobre el tema una canción —“Verde el cabello undoso”— y dos sonetos. Se imaginó la embarcación en que pasarían los flamantes Virreyes a Nueva España, y entre el ramaje de mástiles y jarcias de la flota (“Velero bosque de árboles poblado”), se contemplaba a él mismo, cantando, sobre las anchas rutas de Occidente, “cuantos le dictó versos dulce musa”.

Desgraciadamente, el sueño fracasó. La Marquesa se resistió tenazmente al largo viaje. Y a Góngora no le quedó sino escribir unas décimas convencionales al retrato de ella, y un nuevo soneto al Marqués de Ayamonte, “determinado a no ir a México”, en el que asoma —como apunta Miguel Artigas— “cierta melancolía de desengañado”.

Pero ya el mar se le había quedado vibrando en la retina. En el ornamentado poema de las “Soledades” se referiría al camino al Nuevo Mundo y a las carabelas de Colón, cuyas tablas de abeto (“abetos suyos tres”) el tridente violaron a Neptuno; es decir, cortaron las olas que el viejo y barbado dios del mar produce moviendo su tridente. Aludiría también a los compañeros de Magallanes, que alcanzaron a dar por primera vez la vuelta al mundo en la nave “Victoria”. Por cierto que Góngora no recordaba con fijeza el tiempo que había durado el viaje. Por eso, en la primitiva versión de las “Soledades” habla de cerca de trescientos días (“casi tres veces había sido ciento”); y luego, corrigiendo, dice que ese “glorioso pino” fue émulo del Sol, porque como él recorrió el Zodiaco —y también de Oriente a Occidente—, mientras el mar “cuatro veces había sido ciento

dosel al día y tálamo a la noche”.

Lo que tampoco conocía bien Góngora era la forma del Continente americano. Sólo sabía que estaba repartido en dos porciones, y que la meridional era ancha al centro y se adelgazaba completamente en los extremos. Por el Sur se hallaba la “bisagra de plata” del estrecho de Magallanes. Al lado opuesto, el istmo de Panamá. Góngora observa allí dividido el Océano, que se reuerce como una “sierpe de cristal”, a la cual la faja de tierra del istmo le impide juntar



la cabeza, del Norte coronada,
con la que ilustra el Sur cola escamada
de antárticas estrellas.

Entre imagen e imagen, Don Luis de Góngora ha seguido avanzando por las estrechas calles corbobesas. De las plazas cercanas le llega a ratos un estruendo de voces infantiles. Don Luis, oyéndolas, se distrae de sus cavilaciones y evoca los tiempos ya lejanos en que con la hermana Marica se preparaba a divertirse en los días de fiesta. Ahora serán otras chiquillas las que, dejando de ir a la amiga, dialogarán con las muñecas. Un coro de niños le rodea, y los mira luego saltar, jugando cañas, haciendo corvetas en la calle, "con otros del barrio, que son más de treinta".

Evidentemente, su imaginación no puede estarse quieta. Góngora observa cómo los cantos infantiles se le convierten en esquilas tan dulces como las de las aves, y a ellos mismo les nacen alas y van subiendo en sus "carros volantes", hasta desvanecerse entre las nubes, esas "cándidas holandas del ambiente". Quiere seguirlos, pero se encuentra envuelto en muchas y densas ropas negras. Sería a lo más un ave de caza: nebli, borní, baharí, sacre, azor, gerifalte. O —ya que está en trance americano— podría ser aletto, ave nueva en Europa, nacida entre las "conchas del Sur", o sea junto al Océano Pacífico.

El poeta vuelve a sonreír. Mira a los lados, temeroso de que alguien le haya oído una comparación que no le favorece. Hay que evitar que el mordaz Don Francisco de Quevedo salga con una nueva sátira, llamándole aletto infestador. En todo caso, habría que preparar de antemano la respuesta. Tal vez —y siempre dentro de la fauna americana— lo podría entonces comparar con el pavo, vanidoso como el ave de Juno, pero sin la recamada y sin par belleza de éste; pavo del Nuevo Mundo, cuyo cuello duda entre "ser zafiro todo o ser granates", y que sabe también armar su rueda, la que —piensa Góngora—

destinada la veo
a guloso himeneo.

¿Comestible la rueda del pavo? La poesía tiene sus licencias, pero hasta cierto punto. Y para impedir una nueva crítica de Quevedo, o del ingenioso pero más cauto Lope, el racionero corbodés determina variar la estrofa:

Tú, ave peregrina,
arrogante esplendor —ya que no bello—

del último Occidente:
penda el rugoso nâcar de tu frente
sobre el crespo zâfiro de tu cuello,
que Himeneo a sus mesas te destina.

Entretanto, el poeta ha llegado a la Catedral. El coadjutor, que espera en la puerta, lo saluda, haciéndole volver a la concreta realidad de todos los días. Una vez más, sólo se ha tratado de un ensueño. Don Luis se pone grave; y, deteniéndose en el atrio mismo de la iglesia, dirige una última mirada hacia la calle en la que había encontrado, hacía un momento, al Inca Garcilaso de la Vega. Y entonces piensa que toda su carga poética se ha hundido, como un tesoro perulero perdido en un naufragio de galeones, que se sumerge entre las ondas mientras el mar, sediento, cuanto, en vasos de abeto, Nuevo Mundo —tributos digo américos— se bebe, en tûmulo de espuma paga breve.

Así también, lo único que queda es breve espuma, donde antes habían navegado los bajeles de sus imágenes de América.

Aurelio MIRO QUESADA S.

TRANCE

ABRO una mano sobre el pecho y otra
sobre la espalda débil de la noche.

Tangentes, en el hondo nadir de la pureza,
se batan cien deseos, cien olvidos,
mientras cae en la página naciente
un corazón que arde y se marchita.

La lámpara no ayuda en este trance
y la virgen falena es un estorbo.

Un ay con doble sér, una mentira
busco. ¡Yo busco una mentira!

Pero la faz limada del silencio
abre todas sus puertas y me lloro
a mí mismo como se llora a un hermano.

Santiago, 1939.

J U A N N E G R O

Wáylluy

En el barranco de K'ello-k'ello se encontraron la tropa de mulas de don Garayar con los becerros de la señora Grimalda. Nicacha y Pablucha gritaron desde la entrada del barranco:

—¡Sujetaychis! ¡Sujetaychis!

Pero la piara atropelló. En el caminito que cruza el barranco, se revolvieron los becerros, llorando.

—¡Sujetaychis! — Nicacha y Pablucha subieron, camino arriba, arañando la tierra.

Las mulas se animaron en el caminito, sacudiendo sus cabezas, resoplando las narices, entraron a carrera en la quebrada; las madrineras atropellaron por delante. Los becerritos, atorándose con el polvo, se arrimaron al cerro, algunos voltearon y corrieron entre la piara. La mula nazqueña de don Garayar levantó sus dos patas, en la frente del "Pringo" le clavó sus cascos. El "Pringucha" cayó al barranco, mirando los becerros, rebotó varias veces entre los peñascos y llegó hasta el fondo del barranco. Boqueando sangre murió a la orilla del riachuelo.

La piara siguió, quebrada adentro, levantando polvo.

—Antes, uno nomás. ¡Hubieras gritado pues, mak'ta!

El mulero de don Garayar se agachó en el canto del camino para mirar el barranco.

—¡Ay señorcito! ¡La señora nos latiguará; seguro nos colgará en el trojal!

—¡Pringuchallaya! ¡Pringucha!

Mirando el barranco, los mak'tillos llamaron a gritos al becerro muerto.

La Ene, madre del Pringo, era la vaca más lechera de la señora Grimalda. Un balde lleno le ordeñaban todos los días. La llamaban Ene, porque sobre el lomo negro tenía dibujada una letra N en piel blanca. La Ene era alta y robusta; ya había dado a la patrona varios novillos grandes y varias lecheras. La patrona la miraba todos los días, contenta:

— ¡Es mi vaca! ¡Mi mamacha!

Le hacía cariño, palmeándola en el cuello.

Esta vez, su cría era el "Pringo". La vaquera lo bautizó con ese nombre desde el primer día. "El Pringo", porque era blanco entero. El Mayordomo quería llamarlo "Misti", porque era el más fino y el más grande de todas las crías de su edad.

— Parece extranjero — decía.

Pero todos los concertados de la señora, los becerreros y la gente del pueblo lo llamaron "Pringo". Es nombre más cariñoso, más de indios, por eso quedó.

Los becerreros entraron llorando a la casa de la señora. Doña Grimalda salió al corredor para saber. Entonces los becerreros subieron las gradas, atropellándose; se arrodillaron en el suelo del corredor; y sin decir nada todavía besaron el traje de la patrona; se taparon la cara con la falda de su dueña, y gimieron, atorándose con su saliva y con sus lágrimas.

— ¡Mamitay! ¡No pues!

— ¡No pues! ¡Mamitay!

Doña Grimalda gritó, empujando con los pies a los mak'tillos.

— ¡Caray! ¡Qué pasa!

— Pringo pues, mamitay. En K'ello-k'ello, empujando mulas de don Garayar.

— ¡Pringo pues! ¡Muriendo ya, mamitay!

Ganándose, ganándose, los dos becerreros abrazaron los pies de doña Grimalda, uno más que otro, querían besar los pies de la patrona.

— ¡Ay Dios mío! ¡Mi gringuito! Santusa, Federico, Antonio... Bajó las gradas y llamó a sus concertados desde el patio.

— ¡Corran a K'ello-k'ello! Se ha desbarrancado el Pringo! ¡Qué hacen esos k'anras, amontonados allí! ¡Vayan, por delante!

Los becerreros saltaron las gradas y pasaron el zaguán, arras-
trando sus ponchos. Toda la gente de la señora salió tras de ellos.

Trajeron cargado al "Pringo". Lo tendieron sobre un poncho,
en el corredor. Doña Grimalda, lloró, largo rato, de cuclillas junto
al becerrito muerto. Pero la vaquera y los mak'tillos, lloraron hasta
que se entró el Sol.

—¡Mi papacito! ¡Pringuchallaya!

—¡Ay niñitu, súmak' wawacha!

—¡Súmak' wawacha!

Mientras el Mayordomo le abría el cuerpo con su cuchillo
grande; mientras le sacaba el cuerito; mientras hundía sus puños en
la carne, para separar el cuero, la vaquera y los mak'tillos, seguían
llamando:

—¡Niñucha! ¡Por qué pues!

—¡Por qué pues, súmak' wawacha!

Al día siguiente, temprano, la Ene bajaría el cerro, bramando
en el camino. Guiando a las lecheras vendría, como siempre. Lla-
maría, primero desde el zaguán. A esa hora, ya goteaba leche de
sus pezones hinchados.

Pero el Mayordomo le dió un consejo a la señora.

—Así he hecho yo también, mamita, en mi chacra de las pu-
nas — le dijo.

Y la señora aceptó.

Rayando la aurora, don Fermín clavó dos estacas en el patio
de ordeñar; sobre las estacas clavó un palo de lámbras. Después
trajo al patio el cuero del "Pringo", lo tendió bien sobre el palo, es-
tirándolo y ajustando las puntas con clavos, sobre la tierra.

Saliendo el Sol, las vacas lecheras, estaban ya en el callejón,
llamando a sus crías. La Ene se paraba frente al zaguán; y desde
allí bramaba sin descanso, hasta que le abrían la puerta. Gritando
todavía pasaba el patio y entraba al corral de ordeñar.

La Ene llegó, apurada; tropezando su hocico en el zaguán,
llamó a su "Pringo". El mismo don Fermín le abrió la puerta. La
vaca pasó, corriendo, el patio. La señora se había levantado ya, y
estaba sentada en las gradas del corredor.

La Ene entró al corral. Estirando el cuello, bramando despacito, se acercó donde su Pringo; empezó a lamerle, como todas las mañanas; grande le lamía, su lengua áspera señalaba el cuero del becerrito. La vaquera le maniató bien; ordeñando un poquito humedeció los pezones, para empezar. La leche hacía ruido sobre el balde.

—¡Mamaya! ¡Y'está mamaya! — gritando pasó del corral al patio, el Pablucha.

La señora entró al corral. Y vió a su vaca; estaba lamiendo el cuerito de su "Pringo", mirándolo tranquilo, con sus ojos dulces.

Así fué, todas las mañanas, hasta que la vaquera y el Mayordomo, se cansaron de clavar y desclavar el cuero del "Pringo". Al último, tiraban nomás el cuero sobre un montón de piedras que había en el corral, al pie del cerco. La vaca corría hasta el extremo del corral, buscando al "Pringo"; se paraba junto al cerco, mirando el cuero del becerrito. Todas las mañanas lavaba con su lengua el cuero del "Pringo". Mientras, la vaquera la ordeñaba, hasta la última gota.

Como todas las vacas, La Ene también, acabado el ordeño, rumiaba; después se echaba en el suelo, junto al "Pringo", seguía rumiando, con los ojos medio cerrados. Mientras, el Sol alto, despejaba las nubes, alumbraba fuerte, caldeando la quebrada.

José María ARGUEDAS.

Bandolero Niño

Comedia dramática en cuatro jornadas

Los Actores expresarán el sentido

de los personajes, como sigue:

Luis Pardo, el del mozo enamorado de una imagen hecha a su fantasía. Al poseerla descubre el velo carnal que la cubre y cae en la desesperación.

María Nieve (Mariacha), el de la muchacha pueblerina dotada de la misma fantasía; espíritu puro y contemplativo es víctima del sueño del hombre enamorado.

Don Pedro, el del padre que vigila los pasos de Mariacha. El Destino lo burla siendo devorado por los Lobos.

Santina, el de la mujer cuyos hijos la abandonan y a los que en secreto reza con orgullo.

Doña Venus, y

Doña Sol, el de las comadres del pueblo, sabihondas y apañadoras.

Coros de bandoleros. Danzarines.

Los demás personajes fijarán su expresión de acuerdo con el medio y el desarrollo de la tragedia. La acción en el Perú, valle de Chiquián. Epoca actual.



Visión de Chiquián

Luis Pardo, bandido niño
del valle de Huascarán.
Luis Pardo y María Nieve
son la misma Eternidad.

Los dos mestizos, oriundos
del pueblito de Chiquián.
Pueblito que Dios lo hizo
sólo con su soledad.

Pueblito allí recostado
entre la sierra y el mar.
El río Santa lo baña
con tallos de tulipán.

Sal de piedra y sal de sombra.
Es toda su soledad.

JORNADA I

Luis Pardo, de barba azul, pasea por un bosquillo. Al fondo la casa de campo de D. Pedro. Balcón abierto hacia el bosque.

Escena I

(Bandolero Niño pasea melancólico).
Una voz dentro:

Bandolero! Bandolero!
Campo de luz, ¿Dónde vas?
No temes ser sorprendido
en el bosque o en la ciudad?

Hay alguien que día a día
ronda tu vida y afán.

Alguien que te roba el sino,
alguien que te hace llorar.

Todas las noches tus ojos
se incendian — luces de azahar.
Es tu piel — pájaro niño
perdido en la oscuridad.

Entre flores, entre holandas,
en mar de espumas y sal.
Tu cuerpo se enrosca al fuego
con las culebras del mar.

Todas las noches tu boca
bebiendo el veneno está
de aquella sierpe enemiga,
símbolo de Eternidad.

Escena II

(Ronda de bandoleros armados.
Pistolas al aire).

—Sal serranilla al balcón
que pasan los bandoleros.
En la tarde hay un lucero
cerca de tu corazón.

Escena III

(Bandolero Niño).

Florecita espumosa
del valle de Huascarán.
Virgencita de Santana,
ojito que viene y va.

Como la luna en el cielo,
como la luna en el mar,

tu cuerpo — flor del guayabo
desparramándose está.

De todo el fuego salado
que da el infierno del mar,
la sal del cielo prefiero
para poderte besar.

No importa que no me hables
cuando callada me habláis.
Ni que la nieve del seno
cuando el fuego dentro está.

Bandoleros. Bandoleros.
Cuánta pena, cuánto afán.

(Aparece una sombra de mujer en el
balcón).

(Una voz dentro)

Bandolero, bandolero
Campo de luz, dónde vas?
No temes ya las candelas
del cuerpo de Satanás?

Recuerda que mar y tierra
son sepulturas no mas.
Gusanos de mar y tierra
un día te tragarán.

Bajo la tierra, tu cuerpo
flores de luto dará.
Tus huesos dislocados
muy adentro se clavarán.
Bandolero. Bandolero
deja la tierra y el mar.

Escena IV

(Sale D. Pedro de caza. Escopeta al hombro y varios galgos. Azuzándolos).

—Al bosque, al bosque.
Por aquella senda,
detrás de esos montes.
Más allá del río.
Atrás de esos bosques.
Adentro, muy lejos.
Abajo de tierra.

(D. Pedro con una mano saluda a la sombra del balcón).

Y tu por qué lloras?

(La sombra):

Detrás de esos árboles,
los lobos, los lobos!

(D. Pedro):

Allá van mis galgos.

(La sombra):

Morirán contigo.

(D. Pedro):

Volveré con ellos,
trayéndote un ramo...

(La sombra):

Un ramo de penas
habrá ser mi signo...

Escena I

María Nieves, Doña Venus y Doña Sol. Sala humilde. La imagen de la Virgen con las siete espadas en un velador. Ventana hacia el bosque. Algunas bujías de aceite y un velón de cebo ante la imagen. Anochece.

(Doña Venus).

Flor de la tarde,
enamorada de Barba-azul.

(María Nieve).

En la noche yo siento que llega
de puntilla, desnuda en mi lecho.
Y yo miro una mano en el alba
desgarrando la flor de mi pecho.

(Doña Sol).

Es el diablo, es el diablo.

(María Nieve).

Yo mi cuerpo envolverlo quisiera
en la púrpura azul de sus ojos.
Y morir con los labios sellados,
respirando la luz de sus ojos.

(Doña Sol).

—Cállate, niña.
El pensamiento
es peor que el acto.

(María Nieve).

—No me asusta el morir en pecado
y bajar al sepulcro encerrada

(D. Pedro):

Volveré trayéndote
un cesto de higos.

(La sombra):

Mi cuerpo es un cesto
de frutos perdidos.

Fin de la Jornada I

JORNADA II

Coro.

De tarde en la azul colina
—con las campanas—
jinete del aire blanco
Luis Pardo avanza.

Dormidos los ojos verdes,
la faz cobriza.
Sus labios ah! ya maduran
penas y risas.

Manta de vivos colores
el pecho tercia;
la carabina en sus manos
también se queja.

Detrás como perros ávidos,
va la milicia,
persiguiendo su cabeza
que el viento afila.

en un negro ataúd, cuando el alma
es escala hacia Dios desplegada.

(Doña Sol).

—Cállate, cállate.
Habrá de oírte
nuestra Señora de los Dolores.

(María Nieve).

—Cómo habrá de escucharme la Virgen
si en mis ojos sus ansias clavadas
yo las tengo —lo mismo que Ella—
con el pecho segado de espadas.

(Doña Venus).

—Gózate, Niña.
Así es la vida.
Deja la pena.

(Doña Sol).

—Quién no la tiene?
El mundo es eso...

(María Nieve).

—Es la angustia la fuente en que bebo
todo el cielo de un sueño de lágrimas.
Si el cuerpo es el pasto del diablo,
Dios habrá de gozar con mi alma.

(Doña Sol).

—Cállate, cállate.

(Doña Venus).

Deja que lllore...

(María Nieve).

—Es preciso que lllore esta tarde
hasta oír en los viejos alcores
la palabra de luz de los hombres
traspasada de espadas y flores.

(Doña Sol, santiguándose).

—En el nombre del Padre
y del Hijo
y del Espíritu Santo.

Escena II

Dichos y Santina. Un rayo de luz penetra hacia el fondo de la habitación.

(Santina).

Virgencita del Guayabo.
Si estás más linda que nunca.
Con esa cara de fiesta
cómo te querrá la luna.

Qué lobeznos ni qué galgos.
Ni qué diablo de pucheros.
Aquí te traigo un diamante
para anegar tus cabellos.

(Muestra en la mano una joya,
continuando).

Cuando vivía yo al lado
de vuestra madre, recuerdo
que entre sus brazos tú eras
como este mismo lucero.

Luciente como sus ojos.
Ardiente como sus besos.
Hoy, como ayer, todo blanco
como el color de tu cuerpo.

(pausa).

—Ollitas de barro.
Caldillo de huevos.

—Tortas de Huamanga.
Manjar de los cielos.

—Frijol de Castilla.
Garbanzos morenos.

—La gota de leche
cae de mi pecho.

Como un coralito
temblando de miedo,
te miro en mis brazos
con los ojos ciegos.

Ni gozo ni palpo
la luz de tu cuerpo.

No siento el aroma
que lame tu pecho.

Ciega, ciega, ciega.
Henchida de celo.
Temiendo ser prenda
de algún lobo hambriento.

(María Nieve).

—Qué joya más linda.

(Santina).

Del bosque, tras de una sombra.
me la entregó un bandolero.

(Doña Sol).

—Parece una lágrima
De Mamá Santísima.

(Doña Venus).

—El fuego parece
de una nieve-estrella.

(María Nieve).

—Bandolero, bandolero,
con qué emoción hoy te miro,
cruzando en tu jaca negra,
montes, valles, cumbres, ríos.

—Tu rostro de agua enclavado
en las olas del camino.
Pañuelo de sal al cuello
y la carabina al cinto.

—Caballerito del Ande.
Olor a tierra y membrillo.
Olor a pólvora y caña.
Los dos cruzando el camino.

—Desde las cumbres de Pasto
hasta la orilla del río.
Y en el aire el campanario
lleno de sonos floridos.

—Sembrando el campo de risas
y lágrimas de rocío.
Y Dios rodeado de pájaros,
nuevamente entre los niños.

(Doña Sol).

—Loca, loca, loca, loca.

(María Nieve).

—Locura fuera no amar
la luz que anega la vida.

(Doña Sol).

—Pero la vida no es
como tú te la imaginas.
Vives tu enamorada
de un hombre que la justicia
persigue hace muchos años.

(Doña Venus).

—Fuego de mar que camina;
que a las doncellas abraza.
Si hasta la Virgen Santísima
la tiene aquel hechizada.

(Doña Sol).

—Qué herejía. Qué herejía.
Dios les mande un patatús.

(Doña Venus).

—En la Iglesia de rodillas
le he visto junto a la Cruz.

(Santina).

—Como un ramo de alielies
perfumando, noche y día,
el corazón de Jesús.

Escena III

Dichos y Lorenzo, un zagalillo
que grita debajo del balcón:

(Lorenzo).

—Santinaa...! Santinaa...!

(Santina).

—Caramba, qué prisa.
Ni que el diablo te haya
robado la dicha.

(Lorenzo).

—Santinaa...! Santinaa...!

(vâse Santina).

(Doña Sol).

—No es mala Santina.

(Doña Venus).

—Si toda la vida

no ha hecho otra cosa
que servir en casa
de Don Pedro.
Es toda una Santa...

(Doña Sol).

—Lengua
que habla a todas horas...

(Daña Venus).



—Pero lengua sabia
que a todos asombra.

(Doña Sol).

—Lengua de pecado.

(Doña Venus).

—Lengua de doctora.
La vieja Santina
es la viva historia
del pueblo. Ella ha visto
las primeras rosas,
las primeras luces.
Cuántas, cuántas joyas
sus ojos han visto.
Colinas preciosas.
Nevados de oro.
Plata de la Oroya.
Cristos de Santana.

(Doña Sol).

—Los siete rapaces
de sus malos hijos.

(Doña Venus).

—Hay uno que el cielo
lo dotó de niño,
con ojos-arcángeles
y manos de místico.

(Doña Sol).

—El que todos llaman
bandolero-niño?

(Doña Venus).

—El mismo. El mismo.

La pobre Mariacha
por él da la vida.

Las luces del pueblo
brillarán mañana.

Qué linda la fiesta
de Mamá Santana.

El hombre
que tu pena arrastra
y vive
en lo hondo de tu alma
ya transfigurado
lo verás mañana.

Escena IV

(Dichos y Santina).

(Santina).

Qué miedo, qué miedo
trae el zagalillo.
Cuenta tantas cosas,
que siete lobillos
lo vienen siguiendo...

(Doña Sol).

Serán los rapaces
del bosque...

(Doña Venus).

—Los siete
bandoleros-niños.

(Santina).

Mis hijos, mis hijos!
(sonriendo):
Qué miedo, qué miedo!

(Una racha de viento
apaga la luz de sebo).

(María Nieve).

Quién ha entrado en la alcoba?

(Santina).

El aire, el aire, el aire...

(María Nieve).

Quién apagó la vela?

(Santina).

El aire, el aire, el aire...

(María Nieve).

Quiénes cantan afuera?

(Santina).

El aire, el aire, el aire...

(Sube la voz de los bandoleros
niños).

—Los siete hijos de la Santina
deí bosque bajan por las colinas.

Los siete hijos de la Santina
no tienen padre ni tienen vida.

Los siete hijos de la Santina
perdieron todo lo que tenían.

(P. N.)

El campo ahora es
una flor amarilla.
Los colores presagian
mil embrujos extraños.

(B. R.)

Tendrá María Nieve
el color de la luna?

(P. N.)

Dicen que tiene el cuerpo
más blanco que las dunas.

(B. R.)

Pero anunció la muerte
de su padre, recuerdas?
Desde entonces el pueblo
cuántas cosas espera...

(P. N.)

No me gusta esta noche
el color de la luna...

(B. R.)

Ni me gusta la fiesta.

Escena II

Los mismos. Pasa un aldeano con un farolillo en las manos).

(B. R.)

Díganos, aldeano,
ocurre algo grave?

Murió don Pedro, murió don Pedro,
los lobos, niña, se lo comieron.

Se abrasa el alma con tanto fuego,
agua, agua, agua, que no es un cuento.

(María Nieve, de rodillas).

Virgen del Campo en soledad nacida
A ti mis labios, mis callados ojos.
A ti mi sangre azul ya diluída
mordida por la lengua de tus ojos.

Creose tu leyenda adolorida
en este valle de alélie rojos,
con siete espadas y una sola herida,
los siete bandoleros de tus ojos.

Igual que Tú la espada que traspasa
en soledad es llama que me abrasa
Celeste fuego de nocturna huida.

En soledad gozosa; al campo abierta,
alegre y triste como yo, y muerta
de tanto amar y contemplar la vida.

Fin de la segunda jornada.

JORNADA III

Aldea de Chiquián. Lejos una casita de cristales amarillos,
iluminada. Se oyen cantos y sonos de vihuela. Media noche. Ru-
mores y disparos de pistolas.

Escena I

(Barba Rubia y Piedra Negra, bandoleros).

(B. R.)

No me gusta esta noche
el color de la luna.

((P. N.))

Todo el campo parece
que sangrara...

(Dan las doce en un campanario).

(B. R.)

Qué campanas son esas?

(P. N.)

La media noche anuncian
las campanas de Santa.

(B. R.)

Parecen doce lobos
con las lenguas en llamas.

(P. N.)

Doce lágrimas de alguna
doncella que esperara...

(B. R.)

Vendrán a relevarnos?

(P. N.)

Cuando acabe la fiesta...

(La luna cambia de color).

(B. R.)

Shs, mira, mira, mira.

(P. N.)

El campo ahora es
una flor amarilla.
Los colores presagian
mil embrujos extraños.

(B. R.)

Tendrá María Nieve
el color de la luna?

(P. N.)

Dicen que tiene el cuerpo
más blanco que las dunas.

(B. R.)

Pero anunció la muerte
de su padre, recuerdas?
Desde entonces el pueblo
cuántas cosas espera...

(P. N.)

No me gusta esta noche
el color de la luna...

(B. R.)

Ni me gusta la fiesta.

Escena II

Los mismos. Pasa un aldeano con un farolillo en las manos).

(B. R.)

Díganos, aldeano,
ocurre algo grave?

(P. N.)

Qué voces son esas?

(Aldeano).

Flores y vihuelas
invaden la estancia.

Qué olor de canela
Qué sabor de cañas.

La luna repica
en cada pañuelo.

Qué linda la fiesta
bajo el claro cielo.

Promesas y alhajas.
Galanes de Oroya.

Qué lejos los ojos.
Qué aguda la ronda.

Mariacha, Mariacha,
al vuelo la falda,
—campos de azabache,
trigales de grana.

De pronto cien voces:
—Luis Pardo, Luis Pardo.

Silban las pistolas
Se alteran los ánimos.

Desborda la riña
en los toscos vasos.

Qué noche de angustias,
de celos y raptos.

(Se oyen gritos y disparos. Se quiebran los cristales. Aparece Luis Pardo, al fondo, sin chaqueta y con un pañuelo enroscado al cuello. Lo rodean los hijos de la Santina).

(Luis Pardo).

Luis Pardo vive
de pueblo en pueblo.

Luis Pardo abarca
todito el cielo.

Luis Pardo oculta
su carabina
debajo tierra
cuando camina.
Luis Pardo al diablo
le importa un bledo.

Derriba el cielo
con solo un dedo.

Luis Pardo reina
en el Paraíso.

Qué quieres, niña.
Así Dios lo hizo.

Así lo quieres,
violento, arisco,

Patrón de Santa,
Bandolero Niño.

(Se oyen nuevos rumores y disparos. Pasa Luis Pardo corriendo por entre las sombras, llevando en brazos a la Maricha).

(Los siete hijos de la Santina cantan):

—Los siete hijos de la Santina
del bosque bajan por las colinas.

Los siete hijos de la Santina,
al hombro llevan sus carabinas.

Los siete hijos de la Santina,
no tienen padre ni tienen vida.

Los siete hijos de la Santina,
perdieron todo lo que tenían.

Murió don Pedro, murió don Pedro,
los lobos, niña, se lo comieron.

Se abrasa el alma con tanto fuego.
Agua, agua, agua, que no es un cuento.

Fin de la Jornada III

JORNADA IV

(Un bosquecillo. Amanece. Coro de aldeanas con las mantas sobre las cabezas).

(La Aldeana).

Del caserío en la puerta
donde vive la Mariacha,
velado ya por las sombras
Luis Pardo los pies descansa.

De golpe la puerta abre,
—el pecho lleno de rabia.
Oh ¡Virgencita de Santa,
Luis Pardo jamás se cansa!

Mariacha dormida siente
largos besos que la rasgan:
¡los ojos llenos de gracia,
la carne llena de lágrimas.

Luis Pardo temblando escucha
la voz de Dios que le manda
velar su cuerpo desnudo
todo encendido de llagas.

(pausa).

—Cómo lloraba Luis Pardo
besando la madrugada.
Cómo arrastraban sus ojos
las aguas del río Santa.

Cómo crecía la sangre
besando la madrugada.
Cómo arrastraba la muerte
las aguas del río Santa.

(Sale la aldeana. Entran otras en fila).

(2ª aldeana).

Por qué se alargan las horas
y siega Dios estos valles?

(3ª aldeana).

Por qué se alargan las horas?

(2ª aldeana).

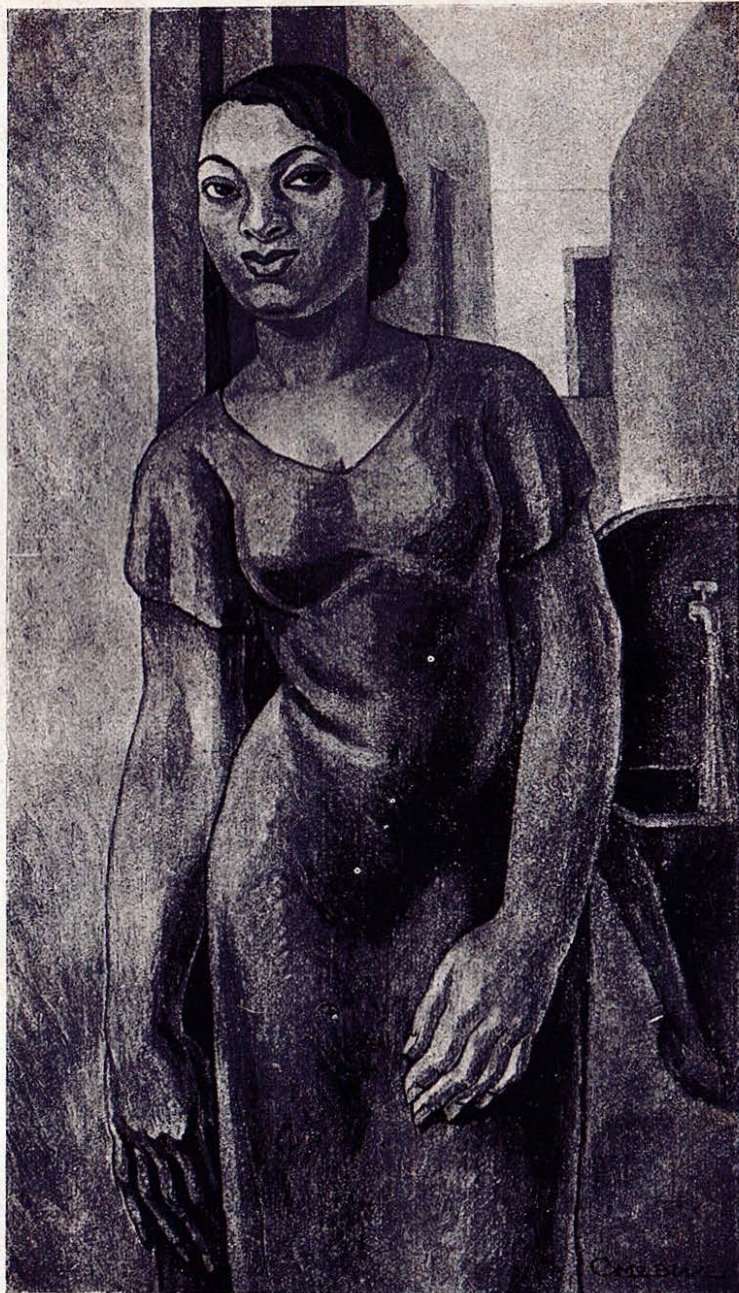
Por qué no descubre el aire
la luz de alguna plegaria?

(3ª aldeana).

La luz de alguna plegaria.

(2ª aldeana).

Por qué no hay sombra que limpie
la sangre de estas montañas?



“Zambita Limeña”

Camilo Blas—937.

(Retirándose las dos aldeanas. Entra una nueva).

(4ª aldeana).

Felices ellos que beben
el polen de oro del alba.
Felices ellos que nacen
asediados por las lágrimas.

Dios ilumine las almas
de los sufridos amantes.
Dios ilumine sus cuerpos
y dé ventura a estos valles.

(váse la aldeana).

Escena II

(María Nieve, loca. Lleva atada al cuello la joya de Santina).

—En qué luna muerta,
en qué agua desierta
bandolero niño?

En la flor o el viento,
en cual pensamiento
bandolero niño?

En qué país aislado,
o río desvelado,
bandolero niño?

Cruzando qué camino
o dicha que no vino
bandolero niño?

Escena III

(La misma y Lorenzo).

(M. Nieve).

Oh, que lejos estoy del cementerio. Dime,
adónde está la luna, en la tierra o en el cielo?

(Lorenzo).

Cuando era yo un niño la veía en tus ojos.
Ahora sé que ha muerto. La luna está en tus ojos.

(M. Nieve).

Adónde está la noche? Verdad que ya no
existe que nadie sabe adónde se ocultó?

(Lorenzo).

En tu pelo
yo veía de niño la sombra de la noche.
Ahora sé que ha muerto. La noche está en tu pelo.

(váse el zagal).

(La misma y Santina).

(M. Nieve).

Santina, quién nos sigue? Quién aquí nos escucha?
Por qué te callas, dí ¿No es este el cementerio?

¡(Santina).

No es este el cementerio. Es el bosque, es el bosque...

(M. Nieve).

Adónde estoy, adónde? Oigo voces extrañas.
Siento pasos lejanos y sombras invisibles.

(Santina).

Estos pasos que sientes son las alas del bosque.

(M. Nieve).

Santina, adónde están tus hijos? Es preciso
que concibas de nuevo siete hombres
muy blancos,

que todos ellos vayan de montaña en montaña
cundiendo el fuego vivo-volante de
sus almas.

Que ignoren piel y carne: que el
salir de los pechos del pecado, es
lo mismo que el nacer desdichado.

Por qué te callas, di, por qué te
callas di?

(Santina).

Ah, los hijos paridos, en mi vientre
ya eran siete hijos inmundos,
maldecidos de lepra,

todos ellos callaban sin jamás un
reproche,

porque sólo esperaban. No sé, sólo esperaban.

(Salen los galgos y dan vueltas
por el bosquecillo).

(M. Nieve).

—Qué animales son estos? Creo que son los perros.
Piedad, piedad hacia ellos. Son tan buenos los perros.
No oyes como ladran? Por qué ladran los perros?
Será que viene alguien? No serán vuestros hijos.
Adónde están tus hijos, Santina adónde están?

(Santina).

Ah, mis hijos no vuelven, no volverán jamás.

(Aparece una sombra que dibuja la
figura del bandolero niño).

(Bandolero niño).

Qué sombra invisible es esa
donde tu rostro aparece,
abierta flor que en el aire
inmóvil está y se mueve?

Qué nuevo arroyo de sangre
abre sus márgenes breves;
donde tu pié-lirio grande
hunde sus alas de nieve?

Donde tu imagen se pierde
—niebla dispersa en mi frente—
y las venas de tus pechos
son más angustia que mieles?

Donde tu y yo —sal de besos—
sorbemos la misma suerte:
tú, cual la sombra que nace,
yo, aquel arroyo que muere?

(pausa).

(El mismo).

Yo soy el fuego oscuro que penetra
tu bosque de alas y esmaltados peces.

Yo soy la clara sombra proyectada
sobre tu sombra de silencio y muerte.

Soy la tierra que abraza tus rodillas,
la exaltación de tu garganta en llamas.

(María Nieve, en voz baja).

Oigo cantar por dentro el agua de oro
que corre entre los árboles, los pétalos
del aire en la espesura; el murmullo
de hogueras en un mar, rauda de miedos.

Oigo cantar las flores y mis labios
respiran el perfume de su alas,
enlazadas al silbo de tu muerte.

(Bandolero Niño).

Las flores de la noche se entreabren
con solo aproximarse tu hermosura.

Qué olor a manzanas en tu pecho.
Qué de manos abiertas en el aire.
Como tú los despiertas van mis ojos
perfilando montañas, ríos, valles.

(María Nieve).

Quisiera ser el agua que destruye
mi cabellera ardiente frente al alba.
El cielo de la noche, un copo de alas,
la trasparente música del agua.
Quisiera ser aquello que acaricia

(María Nieve).

(huye la visión)
un instante no más tu carne pálida.
Soñando mis campos vienen hacia mis campos de gloria
Cantando tu voz se cruza con mi voz a cada hora

Así volví
del bosque y
ví,
rubí, rubí.

Un día si tu boca
y ví
rubí, rubí.

(la Pájara pinta).

En el cielo los ángeles cantan
la luna amatista.

Al temblor de tu pecho despierta
la pájara pinta.

En un claro de bosques, amatista
se prende a las viñas.

A tu lengua de abeja los ángeles
se arriman, se arriman.

Al candor de tu cuerpo, Amatista
se duerme en la orilla

Se cierran tus párpados lilas
tan llenos de vida

(El pica-flor).

Violetera, violeta.
Nací en el aire y te miro.

Los ojos, color de cielo
tu boca, canción de niño.

Violetera, violetera.
Puma azul y cola-armiño.

Mas nadie sabe en el cielo
como te quiero, te quiero,
como te espero, te espero.

Violetera, violetera...

(Los diablillos trenzados de las
manos danzan en torno de María
(Nieve).

Nosotros las piedras preciosas
sacamos del fondo del mar
las piedras que el hombre ambiciona,
las piedras que hacen llorar

El aire no sabe en qué isla
se ocultan las piedras de azahar.
Ni el hombre del campo adivina
dónde está la alegría del mar.

Nosotros el fuego encendemos
en todas las flores del mar.
Con ellas las lunas hacemos
y Dios solo hace el cantar.

(María Nieve, incorporándose a
la danza canta)

No hay piedra más bella
que la luz del día.

(Los diablillos)

Mentira, mentira .

(M. Nieve)

Con ella, los pájaros,
el agua marina.

(Diablillos)

Mentira, mentira.

(M. Nieve)

No basta una piedra
si amor no la mira.

(Diablillos)

Mentira, mentira.

Mentira, mentira.

(Diablillos)

(M. Nieve)

Si no está partida
de melancolía

(Diablillos)

Mentira, mentira.

(M. Nieve)

La estrella del alba
es piedra que brilla.

1935

Ricardo PEÑA.



Formas simples en el dibujo de los ezquisofrénicos

*Al Dr. Honorio Delgado
respetuosamente.*

Diseminados sobre márgenes de cuadernos, libretitas íntimas, de los enfermos, papeles de periódicos, cartas y en muchos otros sitios se descubren multitud de rayas, decoraciones, garabatos, puntos, geometrías, etc., cuyo estudio conviene realizar con anterioridad a formas más ajustadas de dibujo.

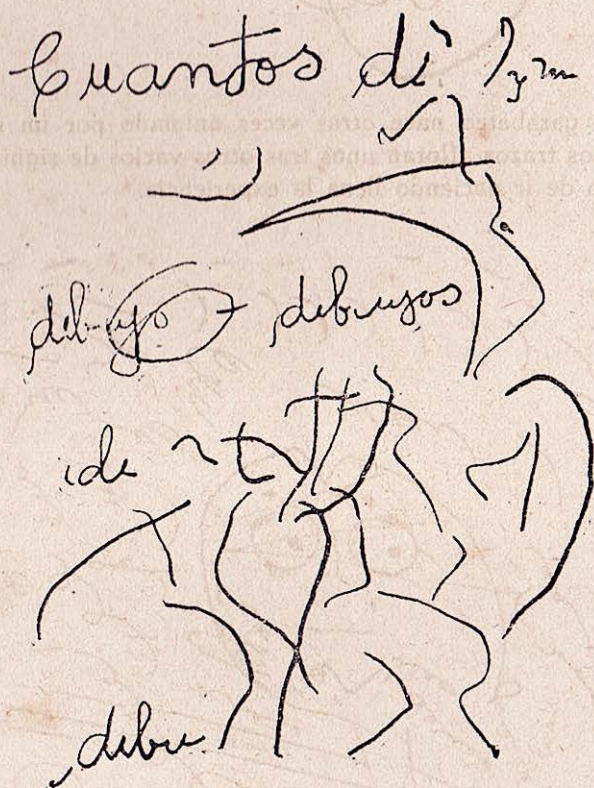
Podemos dividir esta producción en dos sectores muy claros. Uno de trazos informales y desordenados y otro de líneas disciplinadas, a veces juguetonas, pero siempre dominadas por cierto sentido de orden.

En el primer acápite será materia de estudio: líneas, números, palabras, frases, detritus de números y letras, etc. Tal sucede en una lámina de C. F. Todo este material aparece disperso y

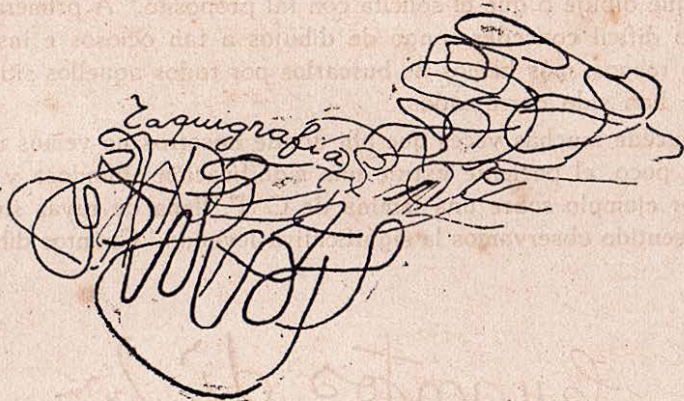
A collection of handwritten scribbles and numbers, organized into approximately 10 rows. The numbers are often repeated and written in a somewhat chaotic but rhythmic fashion. The first row contains '1 2 3 4 5 9 7 8 9 9' followed by '3 8 3 8 9 1 0 2'. Subsequent rows include variations of '8 9 7 8 9 9 7 8 9', '8 7 7 2 3 4 5 9', '9 8 2 3 4 5 9 1', '7 2 3 4 5 7 8 9 9', '4 8 9 7 8 2 9 7', '2 8 9 8 9 1 2 3', '4 9 4 8 9 4 8 9 1 2 2 8 9 4 8 9', and '4 3 1 4 5 8 9 1 0 1 2 3 4 8 9 7 8 9'. The numbers are written in a cursive, somewhat slanted style.

por lo general no llega en las páginas que se entrega al paciente para que dibuje o que él solicita con tal propósito. A primera vista resulta difícil conceder rango de dibujos a tan ociosos e insignificantes rasgos, más hemos de buscarlos por todos aquellos sitios por donde han sido derramados.

Sucede muchas veces que allí donde nosotros no vemos nada o vemos poco, el paciente extrae una significación abundosa y varia, así por ejemplo sobre una lámina de C. F. llena de rayas sin aparente sentido observamos la significativa leyenda "Cuántos dibujos".



En otros casos presidiendo un embrollado garabateo, también de C. F. encontramos la palabra "Taquigrafía" que avisa de la naturaleza del asunto.



Este garabateo nace otras veces animado por un espíritu de juego. Los trazos afloran unos tras otros vacíos de significado y el solo gozo de ir naciendo llena la experiencia.



Los garabatos que hacen los niños, en ocasiones, traen propósito definido, tal sucede en sus deliciosas cartas de Navidad pidiendo aguinaldos. Otras veces los trazos no portan cometido práctico y preguntando el autor contesta graciosamente "nada".

H. Prinzhorn hace notar que cada claro en el papel parece como si instara al dibujante a proseguir su tarea. Sirva de ejemplo una lámina de C. F.; en ella el lápiz viaja de un sitio a otro urdiendo su fronda como si experimentara horror al vacío.

Mezcladas con estos trazos al desgaire suelen aparecer alguna que otra figura. Tal ocurre en una cuartilla de A. S. Están allí casi al acaso, tan poco seguras de sí que parecen nacidas fortuitamente.



Estos garabatos ya sean trazos juguetones u oscuros mensajes sirven a modo de conductos de expresión. Un impulso ciego los anima y él les confiere ricos o pobres ademanes.

Merece también estudiarse la escritura y así lo aconseja Hanz Burguer Prinz. Los pacientes comienzan a dar énfasis a ciertos rasgos, atildan o refuerzan alguna letras y a la postre ellas "se dibujan". Tal acontece en muchas planas de A. M. Aparecen entonces monogramas, leyendas cumplidamente ornamentadas, títulos, etc. En esta empresa prevalece poco a poco el dibujo sobre la escritura.

El Exportador Americano.
 El Exportador Americano.
 El Exportador Americano.
 El Exportador Americano.
 El Exportador Americano.
 El Exportador Americano.
 El Exportador Americano.
 El Exportador Americano.
 El Exportador Americano.

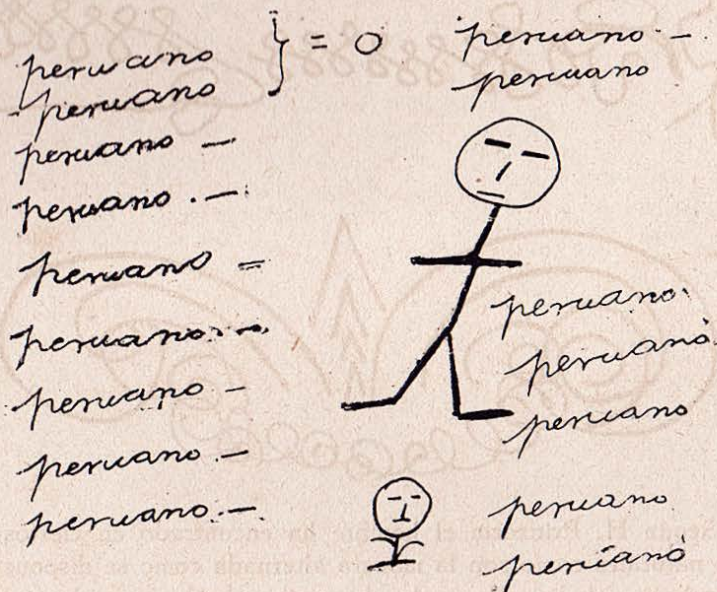
Estas suntuosas caligrafías proclaman el gusto por el adorno. El tema se cubre de pequeños acentos que lo relievan y logran que resuene con nuevos tañidos. Uno de los pacientes estudiados, firmaba indistintamente su producción con los nombres de "Clemente" y "Demetrio". El aderezo con que los viste denuncia la sobreestima que lo posee.

"HASTA CADA MOMENTO"
 "CLEMENTE"



D e metrio

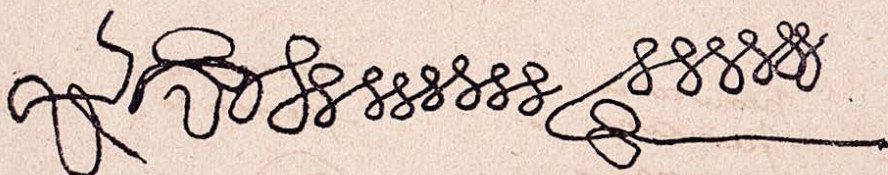
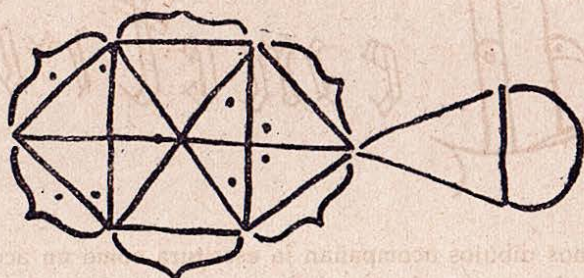
Algunos dibujos acompañan la escritura como un acorde o sirviendo de ilustración al texto. Así parece suceder en una lámina de C. F.



Al lado de estos garabatos estudiaremos a continuación algunas decoraciones y geometrías cuyo conjunto constituye la segunda parte de este capítulo.

Las decoraciones acompañan por lo general la producción literaria. Abren y cierran capítulos, desempeñan el rol de orlas, etc.

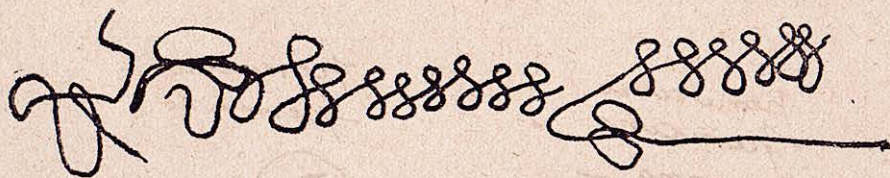
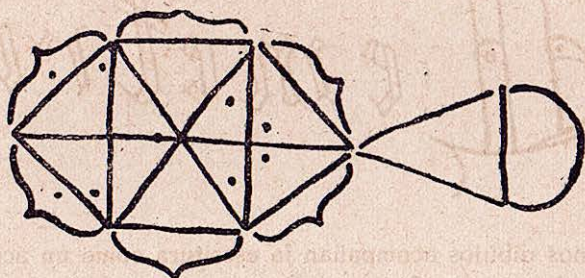
Son lacerias y arabescos, unas veces simples, otras laboriosos, pero siempre ordenadas y simétricas. Tal sucede con algunas viñetas de A. M., D. M. y C. F.



Según H. Prinzorm el hombre ha encontrado en ciertos modelos naturales como son la manera alternada como se disponen algunas hojas, el día y la noche, la respiración humana, las mareas, etc., ejemplos de medida y susceción rítmica. Este espíritu anima y encausa esta nueva corriente en franco contraste al comportamiento desordenado de los garabatos.

El rol de estas decoraciones es un tanto misterioso. Al revisar la producción de los pacientes se descubre, poniendo cuidado, se-

Son lacerias y arabescos, unas veces simples, otras laboriosos, pero siempre ordenadas y simétricas. Tal sucede con algunas viñetas de A. M., D. M. y C. F.



Según H. Prinzhorn el hombre ha encontrado en ciertos modelos naturales como son la manera alternada como se disponen algunas hojas, el día y la noche, la respiración humana, las mareas, etc., ejemplos de medida y suscepción rítmica. Este espíritu anima y encausa esta nueva corriente en franco contraste al comportamiento desordenado de los garabatos.

El rol de estas decoraciones es un tanto misterioso. Al revisar la producción de los pacientes se descubre, poniendo cuidado, se-

ñas y signos cuyo entendimiento lógico resulta obscuro. Así por ejemplo el paciente D. M. *salpicaba* por temporadas sus escritos con pequeños asteriscos, viniendo otras veces las cuartillas precedidas por trocitos de papel secante cuidadosamente prendidos con alfileres. Estos adornos y aditamentos, que la mayor parte de las veces pasan desapercibidos, suelen ser en veces instrumentos mágicos cuya posesión o presencia asegura un logro determinado. Este paciente que acabamos de citar, prendió en cierta oportunidad una aguja de ortofónica en la solapa de su saco con el propósito de que "el saco recuperara su color perdido".

Entre los niños observa Heinz Werner sucede que algunos no pueden hacer sus temas escolares si no tienen a la mano una pluma especial o un papel secante nuevo; otros piensan que no tendrán éxito en sus exámenes si no se visten un traje que trae la suerte, etc. Son muchos también los que comienzan sus pruebas escritas de fin de mes dibujando en sitio aparente o escondido un pequeño monograma, una cifra, etc.

No se puede asegurar que todas las decoraciones que realizan los enfermos tengan responsabilidad mágica. Quizá sólo unas pocas estén poseídas de tal espíritu. Más cuando esto acontece la línea no adorna. Está allí a modo de conjuro. No es un rasgo sobreañadido encargado de abrillantar la superficie sobre la cual luce. Es un ornamento, vale decir un sistema de líneas con virtud propia, substantiva, que protegen la cosa exornada, la hacen que funcione mejor, etc.

El paciente que vive en un mundo especial puede como señor omnipotente transfigurar una simple línea en ornamento, cargándola de consignas y poder. El trance, el momento justo, en virtud del cual un rasgo cualquiera se convierte en objeto mágico es difícil de sorprender.

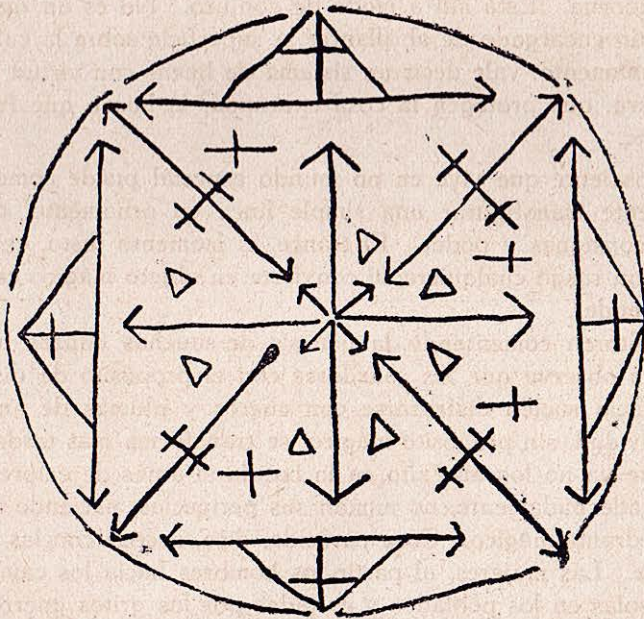
A. Storch comentando la génesis de muchas danzas mágicas primitivas observa que los cazadores con el propósito de disimular su presencia suelen disfrazarse con cueros y plumas de animales. Esta actividad, sin propósito mágico, se transforma más tarde resultando que ya no logran éxito en la batida si antes de emprenderla, vestidos adecuadamente, no miman sus peripecias, naciendo así una danza o drama mágico. Cosa parecida, dice, sucede con las danzas guerreras. Las mujeres, al partir los hombres hacia los campos, se quedan solas en los poblados y exitadas por los gritos guerreros, el

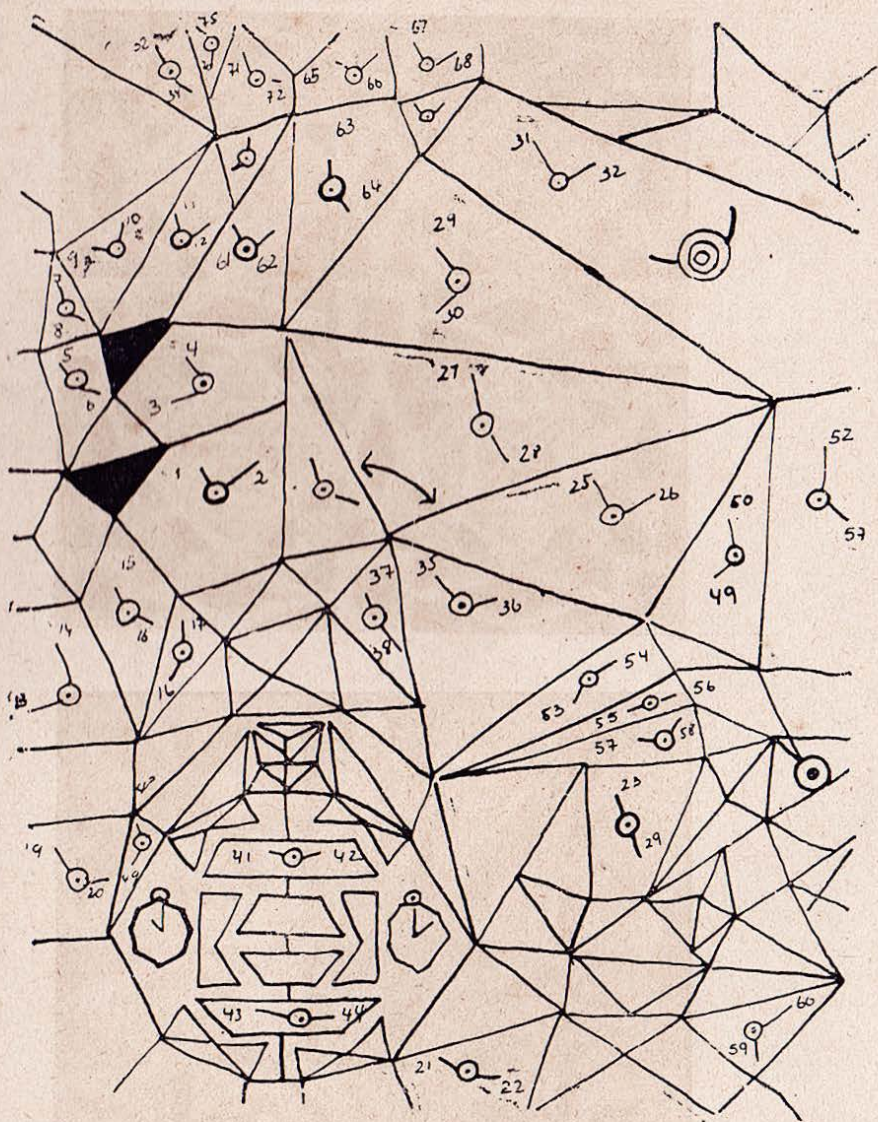
choque de las armas, etc., danzan por simpatía. Estos bailes "pre-mágicos" adquieren poco a poco carácter específico y ya no será posible suprimirlos pues si ello aconteciera piensan que mermará el valor de los guerreros o se torcerá el feliz curso de la empresa.

La observación y comento de estos pequeños rasgos puede parecer ociosa. Conviene no obstante tener en cuenta que el paciente carga de responsabilidad, a veces, cosas insignificantes. Uno de los enfermos, J. C., hizo cierta vez gran alboroto por unas gafas perdidas. Se había observado que este enfermo al subir o bajar las gradas de la entrada del pabellón en donde estaba alojado lo hacía en forma muy artificiosa, caminando con gran cuidado, abriendo mucho las piernas, etc. Al respecto informó que los cordones de colores que sujetaban sus gafas le protegían de una enfermedad llamada "Consunción" que consiste en "sentirse grande o pequeño al subir o bajar una escalera".

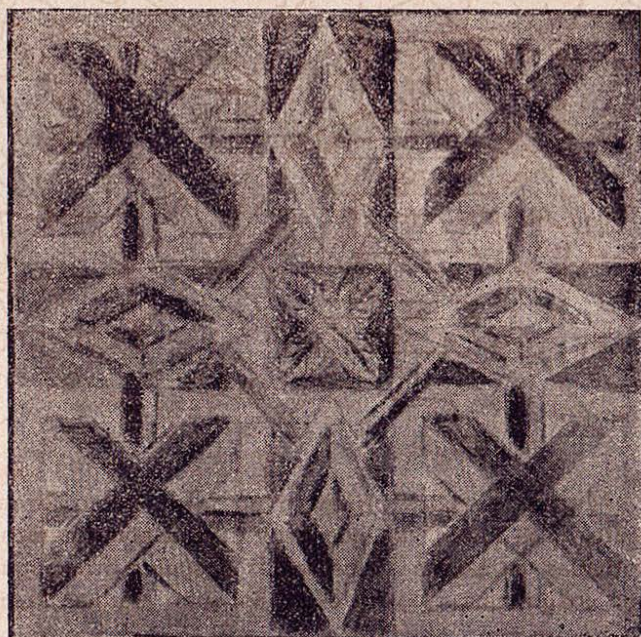
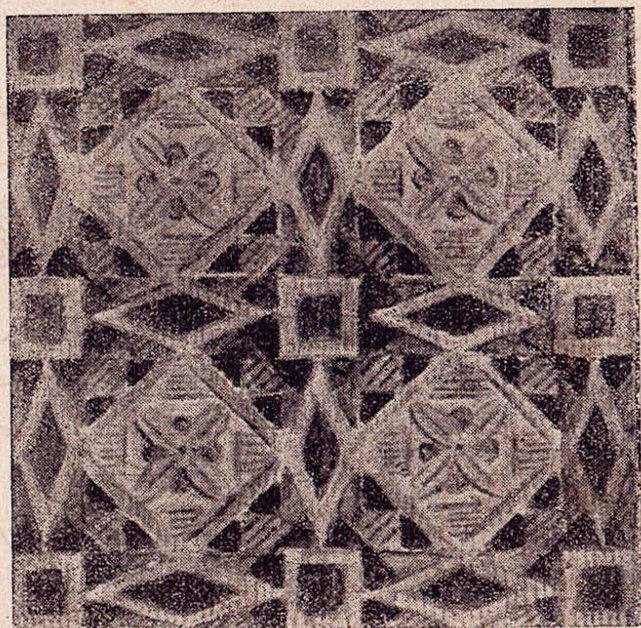
Otras decoraciones, sin propósito mágico presumible, cortejan la producción literaria adjetivándola, concediéndole énfasis, etc.

Las *geometrías* en cambio nacen al parecer sin cálculo ni obligación. Un soplo de juego las mueve y complica de línea en línea. Sirva de ejemplo dos láminas de A. W.





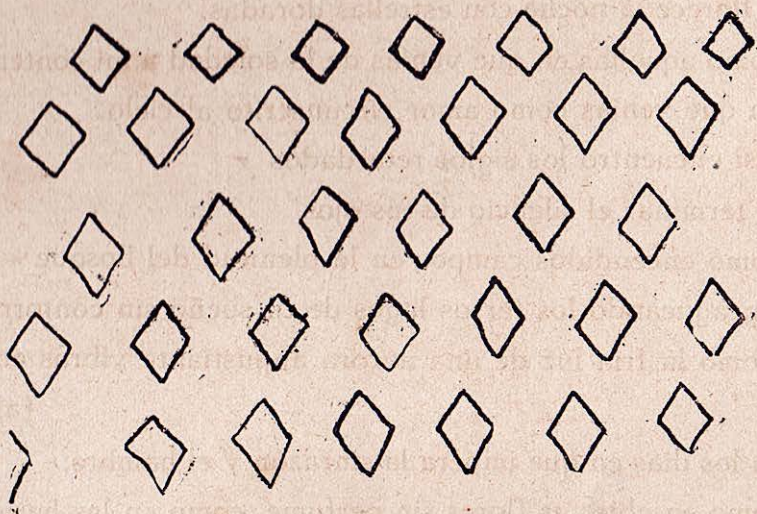
Muchas de ellas producen un falso efecto de ardor y movimiento. Las líneas van, vienen y cruzan como cursos vivos. Pero estudiadas en largas series se las descubre frías, iguales entre sí, como coaguladas. Ilustra esta impresión algunas láminas de E. C.



Este paciente llenó varios cuadernos de geometrías, casi sin dejar blancos desocupados.

Hanz Bueguer Prinz refiriéndose a estos dibujos cuya textura recuerda la laboriosa manera de las alfombras, dice que quizá sean expresión de alucinaciones como sucede en la intoxicación a la Mesalina.

Estas geometrías, en suma, se caracterizan por no tener cometido trascendente. Las líneas parecen no proponerse nada y como tal van cubriendo la página en tiempo de juego. Tal sucede con un dibujo de D. M.



Arturo JIMENEZ BORJA.

DE LA TORTURA

A veces se me llena la boca con sabor de sangre
y no sé donde termina la palabra muerte.
A veces tengo tus manos en las mías en la sombra
y florece la noche con estrellas doradas,
como aquellas en que venías de la soledad a mi contento,
en que venías como amor circunscrito al cielo.
Así encuentro los siglos retardados
al terminar el silencio de tus ojos,
como encendidos campos en la plenitud del bosque
zigzagueando los tersos lagos de tu sueño sin contornos.
Como la fría luz de una aurora angustiante vibras en el
(alma
en los días en que impera la sinrazón y el hambre;
como en abiertas flores sin perfume, como en las heridas
ganadas en noche de amores aborígenes y eternos. . .
Así, se me pasma la voz junto a las venas, junto a mi dolor
erecto y sin recuerdo; junto a mi boca que sabe a sangre,
a sal, a espacio, a mar y a tristezas.

Lima, 1939.

J O S E A . H E R N A N D E Z

El Nacimiento de "El Triste"

Elementos hispano-afro-indios concurrieron, en proporciones variables, a la formación del mestizaje en la Costa Norte del Perú. Sin embargo, el producto híbrido no fué la simple suma de los coeficientes formativos. Fué lograda síntesis que, sometida a intensos y constantes procesos de transformación y aclimatación, dió origen a un nuevo individuo con personalidad propia y rasgos característicos que lo diferenciaron, cada vez más, de los elementos sustanciales contenidos en los gérmenes primarios. En esta alteración de la fisonomía originaria jugaron importante y decisivo papel el clima y el ambiente, el mar y el Sol, la tierra y el paisaje. De ahí que los que sobreestiman el elemento hispano, afro o indio, sometan las manifestaciones populares a caprichosos análisis con el fin de extraer argumentos que apoyen la tesis a que se han aferrado con ardoroso empeño.

Tal ha ocurrido con las Canciones peruanas estudiadas desde la mesa de trabajo, con desconocimiento absoluto del ambiente que les fué propicio, del paisaje que se reflejó en ellas y del alma popular que les dió vida. Así ha sucedido con *El Triste*, la canción desde hace más de un siglo típicamente costeña y que se ha tratado de vincular a las angustiosas quejas indígenas o a los nostálgicos lamentos africanos, cuando no al pálido acento del fatalismo ibérico.

En la formación de la Costa Norte del Perú se han registrado fenómenos raros y, —por lo raros, originales—. Así se produjo un fenómeno de conjunción de ciudad y campo que ha permanecido en estado estacionario y, recién hoy, vence la primera etapa de su detenida evolución. En un principio no existieron las ciudades. Estas no son tales porque una Real Cédula así lo consigna y, más tarde,

una rutinaria geografía lo ratifica. Elementos de ciudad y campo se fundieron para formar una nueva unidad, con un solo espíritu y en la que, fuerzas aparentemente dispares, estuvieron cohesionadas. Y esta formación no fué producto del azar. No olvidemos que los españoles que llegan a la Costa son espíritus feudales a quienes la posesión de tierras dará realidad material a su condición. Inútiles fueron para ellos, las ordenanzas peninsulares que obligaban a portar semillas a todos los que partían para tierras americanas. Estos señores no salieron tentados por la frase del flamante Capitán: "Por aquí se va al Perú a ser ricos". Los que sucumbieron al poder mágico de ella fueron gentes de baja extracción, parroquianos de sucias tabernas, habitantes de miserables barrios, remanentes de una sociedad apretada y convulsa. Estos no *parten* para América; *huyen* de España donde no tenían vínculos que mantener, donde los peligros del viaje eran preferibles a la miseria de sus vidas. Por eso cuando llegaron a las nuevas playas se lanzaron cordillera arriba en busca del oro que habría de satisfacer su codicia. En cambio los que se establecen en la Costa vienen a fundar su linaje. El viaje es aventura con reminiscencias caballerescas y la tierra anhelo con quien crearán vínculos inquebrantables que, a la hora de definir posiciones en la contienda emancipadora, los ubica, sin vacilaciones, al lado de la causa de la independencia de lo que en realidad no fué su nueva patria, sino la única. Así América mientras para unos fué tentación y codicia, para los otros fué seducción y anhelo. Para los primeros excursión piratesca que siempre supone un regreso o la muerte en la empresa; para los segundos partida definitiva hacia la nueva tierra donde fundarán su linaje y se ligarán a ella para no abandonarla jamás. Estos hombres que más tarde dispusieron de tierras, indios y también de negros, fueron los verdaderos creadores del mestizaje costeño, los habitantes de la ciudad-campo, los amantes de la sementera y de la huella.

Producto de la ciudad-campo fué *El Triste* norteño. Canción triste que igual suena en la posada del camino que en la choza campera o en la esquina de tortuosa calle.

La tristeza en el costeño no es un estado habitual. Lleva en sí la inestabilidad de las mareas y el cambiante y caprichoso curso del agua de los ríos. El amanecer campero es derroche de fuerzas vitales, desborde de frenética alegría a cuyo contagio no escapa ni el hombre ni la bestia. Por eso la marinera se muestra en todo su vigor al amanecer mientras *El Triste*, canto de los atardeceres, luce

en el crepúsculo su potencia sentimental. Y de crepúsculos se nutrió. Motivado por el fracaso amoroso trata de reconquistar lo perdido o lograr lo no alcanzado. Pero no es lamento, ni queja, ni llanto. Es canción simplemente triste que inevitablemente conduce al triunfo porque o consigue convencer a la amada, o con la fuga del tondero que lo rubrica, ahoga y quiebra el dolor que lo hizo cantar tan tristemente. Por lo momentáneo de esta tristeza no hemos de dudar de su sinceridad. La duración en el tiempo es nada ante la intensidad de los minutos.

El Triste, como todas las canciones populares, nace de la necesidad de expresar sentimientos profundos, pero, a diferencia de otras manifestaciones, la tristeza que en él campea es una tristeza pura, libre de nostalgias y melancolías. La persistencia temática, —motivo amoroso—, no constituye una de sus características, como erróneamente afirma Carlos Vega, sino su sentido esencial y único.

La forma poética de *El Triste* puede ser de la ciudad, pero la actitud es netamente campesina. Con el adelanto de la ciudad *El Triste* retrocede al campo y, en este su refugio, no pierde vitalidad. Y esto es exacto porque su permanencia en la ciudad se debió, casualmente, a que en ella el campo estaba presente, no como decoración o elemento adicional, sino como parte integrante de una fisiónomía total y única. Luego viene un proceso de avance de la ciudad hacia el campo y, entonces, la transformación del campo no condiciona la transformación de *El Triste*, sino su muerte.

Ahora que sobre la huella de ayer se tienden los caminos de hoy; en estos momentos en que campo y ciudad adquieren sus contornos precisos y sus caracteres diferenciales, es fácil ver como todo ello concuerda con los primeros síntomas de la desaparición de *El Triste*.

Las nuevas ciudades expresarán su tristeza en el vals como ocurre con las que ya son tales. En la sencilla provinciana actual, reencarnación de la campesina tolstoiana, profundamente emotiva, nacerá la Margarita Gauthier criolla, —ausencia de emoción y exceso de frivolidad—, y cuya tristeza será expresada en frases hechas que oscilarán entre *tumba* y *enrejado de cementerio*, *corazón sangrante* y *flor marchita*.

El Triste con su pureza de ciudad-campo pierde sus extensos dominios comarcanos y, los acordes que aún se escuchan, ya hablan de manifestaciones locales y apenas si son ecos desvanecidos de una hora que cada vez más y más se ausenta.

Fervorosos indigenistas proclamaron la influencia del *yaraví* mestizo en la formación de *El Triste*. El *yaraví* mestizo que es el *yaraví* melgariano, nació con objeto y fines tan definidos que, antes que manifestación popular, seguirá siendo la expresión dolorosa del frustrado amor del que, por antonomasia, se le ha llamado el *poeta de los yaravíes*. Silvia y Melgar, objeto de canto y cantor, reflejaron estados pasionales personalísimos que, aunque alcanzaron gran popularidad, sus raíces ni arrancaron de lo popular ni de lo popular se nutrieron. Melgar creó los *yaravíes melgarianos*. Por eso los que andan por ahí, son pobres imitaciones, como composición poética por lo imperfecta y rudimentaria, como música por su misma tendencia a estandarizarse, como motivo, como todo. Melgar con su muerte dramática nació a la inmortalidad. El destino y trayectoria de la vida de Silvia, posterior a la muerte del poeta, completaron el último capítulo de esa novela romántica que todavía no se ha escrito.

Ya no fervorosos indigenistas, sino intransigentes indigenizantes, se demontaron más allá del *yaraví* mestizo para encontrar los orígenes de *El Triste* en el *harawi* de los mitimaes, en el canto desolador y nostálgico del indígena, que nació del abandono de la tierra allá en la lejana organización incaica. Jamás pensaron que la quena en las orillas del mar enmudece y que el chocar de las olas contra las rocas, en el agitado mar de nuestro litoral, acompaña al canto épico y no a la queja lírica. No quisieron saber que para nuestros campesinos el mar no es nada, mientras el río es todo. Ignoraron o quisieron ignorar que cuando los españoles se establecieron en los dominios del Gran Chimú, los quechuas, los de las tristezas eternas, apenas hacía cien años que habían invadido la Costa y que en ella se habían establecido no a fuer de vencedores, sino en virtud de honroso arreglo y conciliadora transacción. La civilización mochica no fué absorbida ni aplastada por la quechua. Sólo en Pachacamac lució el disco del Sol, y antes de que se realizara el milagro de la concertada y ansiada fusión, se le extrajo del Templo para jugarlo en una vulgar partida.

El *harawi* es llanto por la tierra que se abandona, es desgarramiento del paisaje que se ha impreso, —como saben imprimirse los paisajes—, en el alma del indígena. No es protesta, ni ruego, ni súplica, ni intento de reconquista. Es desolación que no busca curarse con el llanto sino perpetuarse en él. Por eso Melgar tomó la tristeza del hombre andino para refugiarse en ella su lacerante do-

lor romántico que lo concibió eterno. Nunca encontraremos en el yaraví o en el harawi aquella mueca de dolor que, en *El Triste*, sabe trocarse en gesto de insolencia liberadora. Producto uno del llano abierto a las lejanías y del mar siempre cambiante y amenazador; producto el otro de la inmensa soledad de la Puna y de la Cordillera cuyas últimas estribaciones caen, violentamente, en las playas mismas de la costa sur-peruana, como si un anhelo cósmico quisiera fundir el mar y la cumbre.

No conozco tesis alguna que pretenda hacer intervenir el elemento negro en el nacimiento o proceso de evolución de *El Triste*. Pero una tesis de Carlos Vega en que ardorosamente niega la presencia de lo negro en *El Triste*, hace suponer la existencia de tesis en contrario. Si tal tesis existiera, Vega tiene razón en negarla porque la tristeza del negro tenía orígenes y expresiones muy diferentes a la del aborigen o blanco. Los gérmenes que pudo aportar a la fusión ibero-india de *El Triste* tuvieron que haber chocado y sido rechazados. El negro no conoció del canto como expresión puramente sentimental. Fué sensual y reinó en el tondero; fué un esclavo y buscó segura salida en la sátira y la burla, pero jamás conoció de la rebeldía y arrogancia de *El Triste*. Nuestro negro literario sí fué un héroe, mientras nuestro mestizo fué un anónimo. El negro real, en cambio, muere en las tinajas de jabón, en los cañaverales o de guarda-espaldas de sus amos. Nuestro mestizo auténtico, no literario, muere en las montoneras o como bandolero batido por cien gendarmes. Cuando ambos se ponen al margen de la ley, el negro muere en el presidio entre gemidos y lamentos de primitiva resignación, mientras el mestizo muere en campo abierto tronchado por uno o mil balazos. El uno canta la *Saña*; el otro entona *El Triste*. La *Saña* desaparece y los negros, sus creadores, se convierten en mayordomos de procesiones dando colorido a lo que ayer quisieron matar con su carcajada. *El Triste* es recogido por la tradición oral y perdura, no se pierde. La *Saña* lucha por rechazar un sentimiento que viene a ellos; *El Triste* lucha por conservar o conquistar un amor que parte de ellos. Actitud risueña la una, con raíces de profundo dolor y descontento; actitud grave y triste la otra, con indiscutible raigambre de confianza y fé.

Por eso sólo puede hablarse de una gran influencia negra y de un completo mestizaje hispano-afro-indio, en la danza y en la coreografía. Aquí el elemento negro no fué simple aporte o agregado

cultural. Con su concurrencia galvanizó los elementos hispano-indios y dió origen a una nueva unidad integral con gérmenes de renovación constante y vitalidad imperecedera.

El Triste, genuina manifestación popular, es un producto hispano-indio y el mejor fruto de la mestiza Costa Norte del Perú.

José MEJIA BACA.

Palabras sobre Vallejo *

Me parece señal de madurez en el esfuerzo y presagio de perennidad en la obra, que la Asociación de Escritores, Intelectuales y Artistas del Perú, inicie su contacto con el público, no con una actuación alborozada y estridente, sino con un homenaje como éste, austero, íntimo, devoto, pleno de significado espiritual.

Quien se entregó sin reservas a la verdad y al amor de su poesía; quien sintió como obligación sacratísima ser libre; quien se dió también en la forma más libre que pudo y consideró esta actitud como su mayor cosecha artística, es digno del conjunto de esta tarde, en que intelectuales de todas las tendencias, solidarizados en la tristeza de la gran pérdida, nos estrechamos sin prejuicios, en el afán hermoso de refrescar en nuestra alma, el altísimo mensaje lírico del gran Vallejo.

Por la calidad de su poemática, porque tuvo en la literatura americana la misión histórica de anunciar el nacimiento de una nueva sensibilidad y porque compendia y resume las direcciones dominantes de nuestros movimientos poéticos actuales, Vallejo se individualiza en nuestra letras como un creador y un precursor. Este es un mérito más genuino y este es el patrimonio que lega a la comprensión exacta y generosa de todos.

Creó con afán y virilmente, sin otra preocupación que alcanzar exacta coincidencia consigo mismo. Hablar del sentido y propósito de su obra equivale, por ello, a encender un elogio a la sinceridad como virtud literaria.

Vallejo hizo poesía auténtica y vital, porque así la sentía fluir dentro de su alma. Desdeñó la imitación, al paramento, la evasión

(*).—Discurso pronunciado en el homenaje rendido a Vallejo por la Asociación de Escritores, Artistas e Intelectuales del Perú.

a cielos imaginarios, o el agruparse en determinada escuela. Salvando una primera etapa de tanteo —en la que es perceptible la influencia de Herrera y Reisig— se posesiona de si mismo. En la familiaridad y frescura de los motivos cotidianos, sin apartarse jamás de la emoción inmediata, buscando ansiosamente la expresión alquitarada y exacta de su proceso anímico y del paisaje circundante, logra prestigio y perennidad para su poesía. Vinculando su mundo a nuestro mundo va diciendo austeramente su dolor y su miseria, su ambición y su esperanza.

Su poesía con ser nueva es singular y eterna en el proceso de nuestra literatura. Trae un acento inédito en el contenido y la manera. Supera el romanticismo, coincide con el aliento renovador de Colónida, anima y suscita nuevas modalidades y tendencias, pero no se detiene en el logro de ninguna. De su obra, como se asevera con acierto, han partido el indigenismo y el purismo, es decir, las dos rutas fundamentales de la poesía peruana de hoy; pero, igualmente, de ella, como de cantera inagotable, pueden extraerse todas las formas expresivas imaginables.

Vallejo es un poeta evocador, acre y nostálgico. Su verso jamás tiene de miel, de flor o de sonrisa. Patéticamente, sin desesperación y sin angustia, sin rebeldía satánica, en amistad con Dios o en rencor de Dios, da la versión doliente de su espiritualidad. Pero piensa, siente y ama universalmente. Este gran lírico, este gran subjetivo, hase dicho, se comporta como un intérprete del universo, de la humanidad.

Trilce, su libro definitivo, estremece y asombra. En él, ostentando todos los elementos indispensables para el logro triunfante de la expresión formal, los abandona con frecuencia, y prefiere exultar, sencilla, descarnadamente, con desaliño o con desaire, las riquísimas imágenes que conjuga en su corazón.

Generoso en su actitud humana superó el ámbito de la poesía y espigó en los campos del periodismo y la novela para hacer prédica social. Se alejó de nosotros. Luchó y sufrió en países europeos. Partió definitivamente desde una estación de ausencia. Más no lo sentiremos jamás extraño. Fué siempre leal a su raza y su paisaje. Y nos ofrenda ya desaparecido, como compensación irrehazable, un patrimonio lírico que enaltece nuestra literatura y una actitud humana digna, edificante y conmovedora...

Carlos MARTINEZ HAGUE.

NOTAS

INQUIETUD DE ANGUSTIA

*"El cuerpo es tierra, y lo será, y es nada,
De Dios procede a eternidad la mente,
Eterno amante soy, de eterna amada".*

Soneto XLIV.—Francisco de Quevedo.

Formas de expresión intelectual que permanecieron indecisas y vergonzosas durante el siglo XIX, tienden hoy a diferenciarse en un resurgir que las destaca y las proyecta hacia el futuro. Nuevo rumbo a la interpretación y el tono que concuerda, a pesar de la quiebra de ciertas culturas, de modalidades extrañas en otras, con este nuevo sentido de la poesía del sonido claro, de la voz límpida, del ritmo atenuado. Dentro de ella —la poesía—, reasumen las antiguas formas su función, se renuevan y se vierten con nuevos temas. Renace en esta vuelta, —mirarse hacia el espíritu—, una inquietud de renunciamiento, renunciamiento no como significación de abandono o alejamiento, sino en su interpretación metafísica de profundizar y ahondar. Unese así cierta forma poética actual y se entronca con el misticismo, sobretudo con el misticismo español de San Juan de la Cruz, Santa Teresa, Fray Luis de León y Fray Luis de Granada. Existe ciertamente este movimiento religioso en la poesía, que se acentúa y diferencia en los últimos años, y toma relieve y sentido, y se aparta con matices propios y nueva luz.

Siempre entre los géneros de la preceptiva literaria ha sido la poesía, desgajada y libre de la fraseología de la prosa, depuración y sonido, lenguaje de los espíritus en ansia, en inquietud y angustia; la forma de expresión ideal para formular la invocación y el quejido, para la copla amorosa o el tránsito. Expresión de la voz baja y el grito tendido como estandarte. De la oración rendida. Emblema o matiz puro estudiado por el Abate Bremond y Paul Valery. Pureza acentuada en la forma moderna, en que la introspección y el análisis, han clarificado el tema y el tañido. Hallazgo para su integración de nuevas similitudes y nuevos ritmos, sorpresas semejanzas entre las cosas, mayor visibilidad en la modulación e interpretación. Del otro lado, abandono de formulis-

mos reticentes, de medidas y también de rimas desgastadas. Hoy la poesía guía, conduce, encamina la expresión hacia un desarraigarse de impurezas. Es en ella y por esto que el nuevo reflorecer del misticismo ha de encontrar su realización. Voces que nos dirán de la angustia, del alejamiento, del sonido claro: campana de cristal para despertar amaneceres.

Existe ya una corriente poética dentro del catolicismo, con el sentido moderno de la forma y de la expresión y con la hondura que da el re-encontrarse y el forjarse en medio de desequilibrios y de torturas espirituales que parecen ser los síntomas de nuestro siglo. Hay nuevas voces que expresan en el verso su fervor y su convencimiento, voces de Francia, de Alemania, de Italia y de España, voces de Argentina, de Chile y Uruguay. Expresión de la esperanza o el desvelo que en ella remozca antiguas formas, descubre nuevos rumbos y vierte las palabras y sonidos en aspiración, búsqueda o anhelo.

"Oh, Dios clemente y misericordioso, tú que estás sobre el haz del aire, mirando el campo de nuestra muerte, yo te ruego que dejes entrar en tus deleitosos valles a las almas que andan por el vacío oscuro y cuyos cuerpos se consumen hoy encima y debajo de la tierra, y que pongas sobre sus pechos la hoja recta del laurel, para que olviden las amargas tareas de la carne, y les des la paz como a mí mismo".

Es aquí y de aquí donde sale y retorna todo el tono inquieto y angustiado de la expresión poética de Ricardo E. Molinari. Hito él dentro de muchas otras voces, que expresan y significan su necesidad imperiosa de confesar y decir en versos frescos, dentro del actual movimiento poético de Argentina, del sentido del ritmo profundo del corazón y del pulso. Del corazón pleno de sentimiento y ansiedades que se contrae y expande y vierte su experiencia de verse y encontrarse.

La poesía de Ricardo E. Molinari es una de las expresiones más definidas entre la actual poesía sud-americana. Enrumbado hacia la depuración constante, ha tiempo que ingresó en la limpidez del tono y la inquietud de la expresión. Desde "El Imaginero" en 1927 a "La Corona" y "Libro de las soledades del poniente" en este año de 1939, ha trazado meditada y realmente su línea y sentido. Sentido pleno y generoso limo, fecundo, distinto, desligado de la acrobacia superficial, inquieto, con inquietud benéfica y productiva, con inquietud de quien siente y sabe de la vida. Acaso el punto primordial para la interpretación de la poesía en Molinari es de no olvidar que toda su pasión poética y su versión están fundamentadas en el conocimiento del modo de vivir, no en el sentido peyorativo y estridente, vacío, ausente, de quien dice vivir su vida, sino de vivirla de acuerdo con una norma y una angustia. De esa clase de angustia penetrante y transparente a la vez, que parece hundirnos en asfixia y sacarnos de la ceguedad a la luz y despertarnos del sueño y revelarnos el sentido de la flor y la paloma. Esa angustia que suena a veces como voz hecha flechas, grabándose una a una en cada rumbo de los vientos.

Angustia que se manifiesta en el desear irse, ya que en su realidad íntima el irse es realizarse y conocerse. Expresión nueva de la frase que adquiere palpitación, acelerado ritmo de sangre que fluye:

"Nada me importa tanto como el irme,
como dejarte sin saber dónde, allá,
donde a veces ansioso,
sin que nadie lo abrace, duerma mi corazón".

(Del "Libro de las Soledades del Poniente").

Lo que dá el título a esto, es esa inquietud constante mantenida en una nota de angustia, como pequeños aceros que hieren por un instante y se hunden en la ausencia luego y nos dejan en su ausencia una ausencia de dolor que queremos que nos llene. Y es por eso que cuando se siente por una vez esa inquietud y esa angustia se quisiera estar como sumerso en ella y decirlo, decirlo a cada instante.

"Quisiera estar seguro; no, de nada,
Quisiera huir: deseo lo perfecto absoluto,
lo que vive sin nadie, esperando un largo dolor entre mis labios".

(De "Poemas donde la Tarde es un Pájaro").

Ese sentir acucioso e inquieto que no siempre ha de expresarse tan directamente se une a veces a la disconformidad, que no es por cierto en la voz de Molinari revolución sino rebeldía, pero tomada en sentido limpio, desbrojada de la mala intención y del mercantilismo de los interesados en obscurecer los términos para ocultar situaciones ambiguas. Ahí ansía Molinari,

"Cuando pienses lo inútil que es todo,
que infinita tristeza es la de vivir en la tierra".

La expresión en Molinari recupera gran parte de su sentido cuando nos la dá en el verso, tal que llega a nosotros como si fuese algo nuevo o desconocido que se nos revela en claridad por primera vez. Caudal, unidad, riqueza para su palabra y la expresión de ella. Y cogida de espíritu, ahondada, sumida, recorrida en todos sus lados; cuando se la pone en verso, nos lo dá fresco, sonoro de sonoridad quieta. De ahí la tersura del verso en Molinari, el venirse fluyendo en rítmico latido, nada de estridencias que obscurezcan el tono, la voz es aquí cuando adquiere su significado.

Igualmente la métrica y el sonido o acento adquieren nuevos giros en los versos de este poeta. Molinari podría estar situado en un solo lugar poético, torturar el verso, hacerlo tal como si fuese un alarido, con tan perfecto logro como lo es el que hace ahora; sin embargo, su profundo e inquieto sentido guía-le en otros senderos.

En ese sentido es que trae raigambre la poesía de Molinari, de Garcilaso, Góngora y el Quevedo de los sonetos y romances. Similitud de construcción, salvo la distancia de la novedad en ver las cosas y el surgir de símbolos. Cultismo o culteranismo —espantapájaros del siglo XVII—, avance de expresión que hoy suena con certeza. Así en Molinari, nos viene el verso sugerente, lleno de reminiscencias y novedoso.

"Que bienaventuranza triste, dura,
es la de abrirme el pecho, tiranía
ardiente sin consuelo, flor oscura
espaciosa; clavel, soledad mía".

o bien:

"Sopla sobre mí, viento,
que llevo los ojos tejidos
de vacío. Tengo aún muchos días que perder
esperando. Báñame el sentido,
quítame las ramas de la boca..."

Aflora en nueva forma y contenido el soneto entre la poesía de Molinari. Acierta en la interpretación. Esta forma permanente e irremplazable para la expresión en voz baja, rendida, nos expresa en igualdad de tono a la forma moderna del soneto en Gerardo Diego, Rafael Alberti o Federico García Lorca, roce suave de la palabra, levedad de sonido. Interesa la similitud de la integración que encuentra este género poético en García Lorca que dice en uno de los suyos:

"Un delirio de nardo ceniciento
invade tu cabeza delicada.
¡Hombre! ¡Pasión! ¡Dolor de luz! Momento.
Vuelve hecho luna y corazón de nada".

y Ricardo Molinari, que ajeno a influencia, siente en su espíritu con idéntico tono —coincidencias de clima y temperamento—, entre su producción que va desde "El Desdichado" hasta su último libro "La Corona", integrado por catorce sonetos, este modo de modulación y gesto.

"Si yo pudiera verte rama ardida,
prometida de espejos —flor de celo—
quebrando el aire dulce sin consuelo,
en ámbitos de lumbre despedida".

(De "El Desdichado").

"Raíz de aire dormido, tañedor
sin madrugada —solo—, ya en su huerto
de espumas, repartido: amor, dolor.
Luna de viento, de otro viento muerto".

(De "A Garcilaso").

Idéntico sino semejante es su concepto acerca del romance y su forma de sentirlo y mirarlo. Con idéntica facilidad se ha unido al espacio de su renovación, dándolo con nuevo temario, incorporándolo con realidad a la expresión sud-americana, diferenciándose en esto de los muchos imitadores de rutina. Molinari sospecho, por muchas de sus manifestaciones, se halla más cerca de la

poesía española moderna que de iguales manifestaciones en otros países. Estas no las ignora pero no las vive con tanta intensidad. Por eso es que, sus romances manteniéndose dentro de su musicalidad y ritmo eminentemente vinculados con manifestaciones similares de poetas de España, tienen en él un carácter propio, definido: luz y aire americanos.

El romance es la aventura en la poesía y el requiebro amoroso, dicho con finura en Góngora y Garcilaso; en Zorrilla es otra la intención y el espíritu como es diversa la interpretación de García Lorca. Molinari como este último trae paisaje al romance, rumor de agua, estrellas y palomas. Continúa él en nuestra América la tradición romanceril que hincó su primera pica casi en el alborar de la conquista —levantamiento de actas de Menéndez Pidal y de dispersos investigadores—. El romance es flor de nosotros también, unión a otros ambientes intelectuales en nuestro espíritu, el que lo palpita y lo siente como cualquier otro latido americano.

"(Nadie te ha de querer como yo te quiero
paloma de seda,
sombra húmeda de rocío)."

o

"Envidia le tengo al viento
porque baila entre las hojas,
envidia de prisionero
que se ahoga.
Mándame un brazo de viento
con una siempreviva en los dedos".

Más, entre toda la producción poética de Molinari, hay un tema que él trata con especial cuidado y cariño, que lo siente con profundidad y hondura y que así lo expresa con voz medida, mas llena de ansia, de inquietud que prende como herida en la carne y quema. Con suavidad que nos cubre. Es aquí, donde la poética de Molinari se hace clarevidentísima y en que, sus versos que traen temblor de anhelo nos entregan un profundo concepto de las cosas, o ese concepto profundo que se tiene de todo cuando se le abandona, porque se posee algo que significa y abarca todo. Es aquí y de donde le viene su mayor cercanía con el misticismo, donde todo es dicho en otra forma, hasta el querer irse, pero no tan irse como para que se le ahuyente el espíritu, sino el querer irse del cuerpo para dejar el puro espíritu. El mismo lo dice:

".....Dios
me salve
del odio, de toda muerte espiritual".

Santa Teresa decía hablando del misticismo, que había un grado en él en que todo era tranquilidad y transparencia, unión total del ansia y de lo ansiado, cuidando ella al escribirlo en hacerlo con palabras claras y transparentes, explicando gráficamente esta idea de lo místico que parece "como si cayendo agua del cielo en un río o fuente adonde queda hecho todo agua, que no podrán ya

dividir ni apartar cuál es el agua del río, o lo que cayó del cielo, u como si un arroyico pequeño entra en el mar, no habrá remedio de apartarse; u como si en una pieza estuviesen dos ventanas por dondè entrase gran luz, aunque entra dividida, se hace toda una luz". Es del mismo modo que Molinari une, refunde, hace uno de dos conceptos importantes, y digo mal al denominarlos conceptos, pues son dos formas vivas que se sienten con profundidad intensa: esos dos grandes temas son la vida y la muerte. Una vida inquieta y angustiosa que siente la muerte de cada momento, una vida manifestada por el amor que es uno de sus emblemas más altos, pero que en la expresión de Molinari con realidad está pendiente de la muerte. Son dos grandes acordes que él toca incesantemente, que lo eleva ante sí mismo y que aún muchas veces, con la escasez que echamos de ver en las palabras cuando tenemos que decir grandes cosas, se repite en los mismos términos con una monotonía de crispación, como debe ser la monotonía de quien se va asfixiando, y que cada vez en tono mas bajo pero igual va sintiendo irsele el aire de entre los labios y los dientes.

Molinari repite estos dos temas con ligeras variantes desde el año 1933. Es aquí, en esta conjunción, donde la poética de Molinari adquiere su mayor sentido, su máxima angustia, porque realmente toda la poesía de él es angustiosa, anhelante, aún en sus romances y cuando trata de temas ajenos a éstos. La mayor parte de esta su poesía en que, como un ritmo envolvente se enfrentan el amor y la muerte, quedará permanente, porque es poesía con alma. Recorramos con él las variantes de su interpretación.

"El mar, El mar! Alma mía,
con su muerte, sí, conmigo;
desierto, vuelto consigo
de amor. ¡Cielo, tierra fría!"

"Elegia".—1933.

"Luna y labio, ¡Ay, amor hundido —nada—,
ya en tu horizonte helado, codicioso
de muerte, de deseo fatigoso.
Eterno mío, flor desesperada".

"El Desdichado".—1934.

"El amor es amor como la muerte;
quien se olvida de sí, como una mano
sobre el pecho, —la fuente ardiente—, vano
en su clamor, su mundo; sí, su suerte".

"El Desdichado".—1936.

"Ramo de mármol. Única. Otra flor.
Tu muerte, no, tu sed enrojecida
cercana de este hielo. No, tu vida
en su vena de amor solo, de amor".

"La Muerte en la Llanura".—1937.

"La muerte es como el olvido, como la llanura;
igual que el amor cuando lo quema el aire".

"Elegía a la Muerte de un Joven".—1937.

"Mi vida se abre igual que una granada.
Dónde andará el amor, la sangre. Nada.

Su boca descubierta, el pensamiento
donde muere una flor sin movimiento;
donde estuvo su voz mojada —El viento.
Dónde andará su amor, la sangre. Nada".

"Elegías a las Altas Torres".—1937.

"Pero me da vergüenza, —el amor
es destrucción, delirio profundo, nunca—,
y debo honrarte, ay, igual que a la muerte".

"Libro de las Soledades del Poniente".—1939.

"Pero amor es amor como la muerte,
deseoso cielo desterrado. Amor;
muro solo, universo, río fuerte;
aire de otro aire arrebatado, flor".

"La Corona".—1939.

Forma del verso de Molinari hecha de desvelo, escape o huida hacia otras inquietudes. Anhelos de ascensión, por esto como forma y fondo una de las más puras en la poesía sud-americana. Rumor quieto y señero de fuente. A veces es la angustia en erguirse inquieto, en revolverse, en un como mover de brazos que se quisieran convertir en alas. Liberación o deseo, que es como realizarla. Voz que se estrangula, que nunca llega a ser alarido desorbitado, a lo sumo queja que se inicia como arrullo. Forma arquitectónica del verso que le da otra perspectiva, que le da consistencia, fluidez límpida de expresión y vida interna. Y siempre, como leit-motiv, ansia y aspiración, deslinde del espíritu, inquietud de cielos. Fuga.

"Eternidad de sombra,
rosa de luz desierta, alta en su día
negro. Quién te nombra,
quién buscará un día
entre flores, el viento de otro día".

Luis de CARVAJAL.

ARTURO MARASSO Y LA INVESTIGACION LITERARIA

Pocos investigadores en América saben como Arturo Marasso gozar de la suprema dicha de la inhibición. Pocos como él tienen tanto camino recorrido por las páginas seguramente vírgenes, de insondables senderos literarios. Con la ascética vocación de gran maestro náufrago en el torbellino lujoso de Buenos Aires, se evade continuamente de la ciudad llena de luz, hacia paraísos contruidos a base de deslumbrantes páginas de la imaginación. Una tarde calurosa fuimos a visitarlo. Su afecto es corpulento y amenaza romper el liviano ropaje de las palabras. Sentado en su biblioteca hablaba con furiosa delectación de los temas literarios. Catedrático de las Universidades de Buenos Aires y La Plata, posee una ejecutoria de austeridad y talento, que prestigia las manos incansables en recorrer los libros. Su permeabilidad sensible, le permite degustar lo nuevo desde el viejísimo sitial que le ha brindado su conocimiento del Griego y del Latín. Mentalidad lograda, madura en la serena alegría del creador, las letras argentinas tiene una muy abundante gratitud, a su misión urgente.

No es necesario hablar de lo que significó como trabajo acabado, su obra "Rubén Darío y su Creación Poética" publicada allá por el año de 1934, ni lo que su horario de profesor infatigable insinúa para la vocación de sus alumnos. Nosotros lo hemos presenciado como verdadero amante de la hoja de un libro antiguo, o de enamorado de los primores de alguna rara edición. Querer el libro por el libro mismo, auscultar su corazón, vibrar con ese su imperceptible sistema nervioso de la idea. Este conocimiento de la edición como tesoro bibliográfico nos lo hace emparentar con la figura lejana y mesurada del gran poeta argentino Ricardo Molinari. Con qué primavera de triunfo se presentó un día en el Hotel, portando un ejemplar antiguo de Garcilaso de la Vega, obtenido como verdadera hazaña sin parangón. El tesoro del libro lo renueva Molinari hoy día, con primorosas ediciones de sus versos, dirigidas por él mismo, ante la comprensiva mirada del editor-caballero Francisco A. Colombo.

Esa plasticidad de pensamiento que caracteriza el ritmo espiritual de Arturo Marasso, le sugiere con frecuencia magníficos hallazgos. Para el que sabe leer, la sorpresa intelectual está agazapada detrás de cada página. La velocidad de la intuición supera el problema adicional de toda distancia, y se abre en hermosas perspectivas, con una conmoción de paisaje imprevisto que prestigia los más lejanos campos espirituales.

Para Marasso la lectura de Cervantes atrajo de inmediato, alegres afinidades virgilianas. Ese antiquísimo e inmortal valor del Quijote, reverbera cada día más en claridades inéditas. El paciente recorrido de sus páginas, permitió al crítico argentino acumular un haz de observaciones, cuya emoción vertebrada la admiramos hoy en los capítulos que forman su libro de "Cervantes y Virgilio". Reconoce que "El genio de Cervantes se perfeccionó en una época universalmente virgiliana. ¿En qué poeta de Garcilaso a Balbuena, no se descubrirá al artifice latino, modelo y maestro. Virgilio es atmósfera poética, enseñanza y perpetua visión moral y estética". Probablemente el manco autodidacta leyó la traducción de Virgilio hecha por Hernández de Velasco, que tenía placa de rodaje, para circular en el Siglo de Oro Español. Esta imita-

ción de Virgilio, que para Marasso "es casi una ley poética en el Renacimiento Italiano" presiona directamente en el espíritu de Cervantes, cuando éste viaja a Italia. Es evidente: piensa, lee, discute —o lo que es lo mismo, comenta— al poeta latino de agradable voz. En 1601 se imprimía en Valladolid la primera edición de las Obras de Virgilio, bajo el tacto de Diego López, sereno y erudito. El Quijote desde su *pre-vida* sentía todo éste galope de una sangre antigua. Estas nobles revelaciones de un purísimo parentesco, las entrevé lúcidamente Arturo Marasso.

La disposición de "Cervantes y Virgilio" es de una didáctica claridad. El libro está precedido de un breve prólogo justificativo, y distribuye sus capítulos en dos secciones correspondientes a la primera y segunda parte del Quijote. Eneas y el Hidalgo se entrelazan en el 10. de los capítulos, en virtud de la célebre aventura de los Molinos de Viento; luego viene "El Catálogo de los Ejércitos" formula expuesta con acuciosidad crítica. La mano de artifice literario, la descubre en el tercer capítulo cuando hace el paralelo de las dos auroras: la virgilliana y la cervantesca. Nadie olvida la famosa descripción del novelista español que empieza así: "Apenas había el rubicundo Apolo..." La idea de "dejar el lecho" aparece idéntica en los dos poetas. No solo en ellos; es fácil desplazarse a Homero para encontrar análogas figuras. Así continúan agrupándose hasta llegar al número de catorce los capítulos de la primera región del libro.

El segundo acto de este drama de las distancias, se abre con una nota preliminar. A continuación Marasso hace destacar la cifra heroica de Don Quijote. "Como don Quijote no puede aparecer como héroe perfecto ante los ojos del espectador, Cervantes le dá la conciencia interior de su perfección..." Así llega a la superación por su propia persuasión, tan navegante como Ulises, aunque su derrotero sea puramente inmaterial. Emparentado a Odiseo por un mismo sismógrafo de angustia, dispuesto a registrar conmociones espirituales sin intermitencia. Tan santo como el piadoso Eneas, diestro estudioso de su beligerancia patriótica. Los últimos capítulos del libro encierran bellas interrogaciones. ¿Conoció Cervantes a Aristófanes, ¿Cuál fué la posición del Genio Español frente a Horacio y Quintiliano? Así desenvuelve en un total de 32 capítulos, el comentario de la Segunda Parte de "El Quijote".

El libro de Marasso es imprescindible para el conocimiento relativo no solo de Cervantes, sino de las preocupaciones del Siglo de Oro español. El sistema de trabajo, la técnica, los centros de atención, se descubren indirectamente, comparando los sucesivos párrafos. Gracias a la mesurada elegancia, la despreocupada sencillez y la modestia sin afectación, Marasso ha sobrevalorizado su estudio, proporcionando al lector un magnífico *raid* espiritual por los mundos de Virgilio y de Cervantes.

L. F. X.

LAS SUPERSTICIONES. — Rafael Jijena Sánchez y Bruno Jacovella. — Buenos Aires, 1939.

Este estudio, contribución a la Metodología de la investigación folklórica, es una ordenada investigación científica que seduce por su claridad y la mesura de sus movimientos.

"Las Supersticiones" constituyen tema central, mas el libro generosamente desborda sus bondades haciendo luz en estancias próximas. Dos partes muy claras componen este trabajo, la primera establece lugares y rangos, la segunda ejemplariza gracias a un rico material folklórico.

La presencia de este libro merece ser saludada con especial alegría. El Folk-lore es una disciplina cuyo trato requiere maneras adecuadas: de aquí el efecto saludable que seguramente procurará su lectura. La recopilación de material folklórico, tan urgente, debe hacerse conforme pautas muy particulares. La importancia de esta obra está justamente en que hace ver la necesidad del método. Los autores logran tales perspectivas, tan distintas y ricas que el lector experimente su poder suasorio.

Este libro une a su pulcritud científica un contorno formal muy cuidado. Sobresale en este sentido el rico cortejo de ejemplos, dichos todos con tan justo tono; algunos recatan su belleza en beneficio del austero plan general. Esta jerarquía y buen gusto cautivan al lector desde el primer momento, ya que son propiedades difíciles de ver reunidas en obras de esta naturaleza.

La formación espiritual de los autores se trasluce a veces haciendo atinados distinguos entre manifestaciones del pensamiento precategorial y praxis de textura mas elevada.

Por todo ello debemos agradecer muy de veras a Rafael Jijena Sánchez y a Bruno Jacovella este valioso esfuerzo que deleita y presta preciosa ayuda de orden práctico.

A. J. B.

CUENTOS Y LEYENDAS INKAS. — Luis Valcárcel. — Lima, 1939.

Cuentos y Leyendas Inkas es un hermoso libro. Algunos capítulos se desenvuelven en medio de una atmósfera llena de majestad. Tal sucede con la leyenda "Los Fundadores". Los hermanos Ayar discurren por el diminuto ámbito de las páginas con tal señorío que dan la impresión de moverse sobre un fresco a modo de temas murales.

Otras leyendas son de una sencillez y encanto casi familiares. Luce en este sentido "Los siete hijos de Katu". El discurso de la vieja madre sobre las virtudes y defectos de sus hijos tiene un corte campesino muy digno. La leyenda se ilumina interiormente con una luz tan vieja que se pierde en el tiempo. El viento, la lluvia, el rayo y los restantes hermanos mueven el asunto con la sola evocación de sus nombres.

Que acorde con nuestro tiempo resulta aquella estampa de Rey atleta. La vieja imagen de los Reyes Inkas se desmoece y cobra a los ojos de los jóvenes que lean estas páginas un brillante y entusiasta contorno.

América ya no necesita los viejos y canosos dragones europeos; Amaru indio tiene tal pujanza y fulgor que la leyenda arde y crepita a su paso.

Hermoso libro este que enseña con encanto a redescubrir América. En este volver la mirada que de bellezas se trae uno a flor de ojos. Muchos de los personajes de estas leyendas siguen viviendo aún entre nosotros. La helada tuerta y el granizo atolondrado, Amaru... todos.

Un estilo que a ratos logra grave tono para patinar la leyenda, para dar a sus figuras noble decoro y que a momentos reduce su volumen y en tono menor dice gentilmente su recitado, llena de encanto el libro.

Cuentos y Leyendas Inkas es un libro hermoso, dorado a fuego con mucho entusiasmo y gran peruanidad.

A. J. B.

ORESTES Y YO. — Juan Marín. — Ed. Nascimento. — Santiago de Chile, 1938.

Una equilibrada línea ha guiado siempre la literatura del escritor chileno Juan Marín. Su multifacética personalidad de médico, aviador, marino, catedrático y literato lo han posesionado de un asiento formal y genuino en la vida diaria repercutiendo felizmente en la literatura de su patria.

Hombre de mundo y en contacto continuo con él en su más dolorosa rama, la medicina, ha observado las manifestaciones dolorosas de él, sus problemas y su realidad íntima y deplorable. De allí que en esta novela que nos acaba de entregar a su paso para Shangay, se hayan centralizado y realizado un conjunto de problemas síquicos, sicopáticos y morales que hacen de "Oreste y Yo" una novela real, efectiva y amena. Siendo estas tres características esenciales ya, para un acierto.

El desenvolvimiento novelístico le da a Juan Marín ocasión de demostrar el mecanismo que maneja con harta facilidad para el movimiento de sus personajes, cuya destreza habíamos conocido ya en "Paralelo 53 Sur".

Por ello es conveniente darnos cuenta cómo en la vecina de Chile el cultivo de la novela es casi paralelo al de la poesía, cosa que entre nosotros no sucede, siendo raros y aislados los casos de los novelistas y aún cuenteros.

En el libro de Juan Marín los personajes y escenas están ligadas a él en su condición de médico y observador, llegando al libro auténticas y reales, releyendo así con biografía el problema temático, que el autor sabe desentrañar muchas veces con arreglo a la realidad y otras delimitándolo dentro de los campos de la ficción. "Orestes y Yo", es una obra que angustia, recrea y obsesiona logrando así su finalidad novelística.

J. A. H.

MEXICO INTEGRO. — Moisés Sáenz. — Carátula de José Sabogal. — Imp. Torres Aguirre. — Lima, Perú, 1939.

Los 5 capítulos de este libro aprisionan en un haz nutrido y sugerente, las experiencias, las inquietudes, las esperanzas de un maestro y de un sociólogo, con acusada sensibilidad de artista y de crítico. Pocas veces se ha escrito en

América un libro como éste que lo es en el más cabal sentido del vocablo. Aparentemente fragmentario, integrado por ensayos de diversa época y con enfoque desde distintos planos —educacional, político, sociológico, artístico, geográfico, etc.— publicados unos, inéditos otros, esta obra tiene, no obstante, un espíritu propio, una estructura firme y una emoción única por la tierra y el hombre.

Problemas y enigmas de México llenan cada página de este libro, escrito con un caudal de ideas nutridas de realidad y atmósfera mexicana. Visión, la de Sáenz, una y varía al mismo tiempo. Varía porque los temas del libro —1. El genio de la vida en México; 2. Quintana Roo: frontera de México; 3. La escuela y el pueblo; 4. México y el indio; 5. México: juicio y pronóstico—; no constituyen unidad formal. Una, porque todos esos temas diferentes y que no presentan a México en facetas, están ligados por una común emoción creadora, por un mismo afán de mejorar lo existente, en anhelo constante de construir, por un mismo sentimiento profundo de nacionalismo.

Lo más conmovedor y vital de *México íntegro* —aparte ideologías y banderías— es esa fervorosa afirmación nacionalista, esa autonomía espiritual para entrever un México-síntesis, señalando y analizando paradójicamente sus contrastes. Angustia la suya, de encontrar la fisonomía mexicana en medio de las diferencias de cuerpo y alma, en medio de las pasiones, de los errores, de los prejuicios de antiguos y de contemporáneos, de derrotados y de triunfadores, de bienintencionados y de traficantes, de certeros o equivocados realizadores y de ilusos soñadores.

El autor no se detiene solamente en su propósito de encontrar y de definir una fisonomía nacional de su país; va más allá y también en busca de una idea mexicana, de un modo peculiar de enfocar los problemas, en medio de las ideologías diversas o extrañas que hoy dominan. Esto que Sáenz intenta en lo sociológico, lo ensaya también en estos días otro autor mexicano esclarecido, en lo cultural: Samuel Ramos, en su reciente libro "El perfil del hombre y la cultura en México". Es muy sintomático y de enorme trascendencia americanista, este propósito que asoma en México de llegar no solamente al esclarecimiento de su propia fisonomía sino además de lograr el perfeccionamiento de un método propio y de una concepción original para la solución y explicación de sus problemas.

Por eso, el esfuerzo intelectual que significa este libro tiene la trascendencia de las grandes empresas del espíritu.

Estuardo NÚÑEZ.

ANDE Y SELVA. — Francisco Izquierdo Ríos. — 1939.

Ande y Selva es libro de desigual textura. A veces la línea del discurso gana gran nobleza. Sirva de ejemplo "Pesca en el río Saposoa" y "Llocllada". Otras veces se pierde y entrega a íntimos pormenores, tal sucede en "Mi casa". La primera manera abunda en rica información de orden etnológico, animada por una pintura ajustada y sabia. El segundo caso ofrece algo muy personal y ajeno al gran interés.

Izquierdo Ríos logra la nota más alta cuando frente al mundo exterior dice las cosas con sencillez. En cambio su voz parece poco afinada aún para frasar el tema lírico.

A veces por desgracia se combinan estos dos procedimientos: la descripción folklórica y el trémolo lírico, sin ganancia para ninguna de las dos partes.

Tal es la rica entrega de material folklórico de este libro que parece tonto detenerse en apuntar estas oscilaciones de curso. Mas como el autor tiene aún seguramente mucho que decirnos es necesario que su voz no llegue entonada, distinta y justa.

La presentación fría y escueta de material etnológico a veces es perjudicial; por eso agradecemos vivamente ciertos capítulos técnicamente tan ricos y a la par tan adecuadamente dichos.

Estas líneas manifiestamente interesadas tratan de ganar a un gran escritor como es Francisco Izquierdo Ríos, hacia el campo técnico. Su rica experiencia vivida dicha con tanta propiedad y brillo robustecerá nuestro incipiente folk-lore. Es un deber que no debe rehuir quien sabe escribir cosas tan bellas y quien vive tan próximo a un mundo para otros tan lejano.

A. J. B.

LA CARCEL DEL AIRE. — *Gicelda Zani.* — Ed. Reuniones de Estudio. — Montevideo, 1938.

Hubimos de decir alguna vez, que en la cultura uruguaya habíase abierto amplio lugar a la literatura cristiana, quizás si sería mejor decir católica; y hubo igualmente que hilvanar nombres como los de Sara Bollo, Esther de Cáceres, la Ibarbourou, etc. Entre ellos estaba el de Gicelda Zani.

Este movimiento de renacentismo cristiano, de fervor religioso llega a producciones tan inesperadamente místicas, como en los versos de la Cáceres: Cruz y Extasis de la Pasión, en 1937, y no solo abarca el campo poético sino que incluye libros de efectiva meditación y estudio como el que comentamos de Gicelda Zani cuyo título *Cárcel de Aire*, nos está dando la pauta de su intensidad. En él se encierran apreciaciones y captaciones espirituales sobre la obra pictórica del Giotto, que a través de las indagaciones de Gicelda Zani encuentra una traducción elocuente y motivada. En los diez capítulos se ve el trabajo desarrollado por la escritora y poetisa uruguaya con verdadero acierto y finura de estilo dándonos así una verdadera plana de valorizaciones del pintor toscano, cuya múltiple personalidad está demostrando el interés que despierta al pasar de los siglos.

J. A. H.

CANTORAL. — *Winett de Rokha*. — Santiago.

Recibimos el libro de poemas "Cantoral", que publica la destaca intelectual chilena Winett de Rokha.

La actividad de esta poetisa, desde que publicara "Lo que me dijo el silencio" y años después "Formas del sueño", es muy conocida en todos los círculos literarios de América. Su actitud, encauzada muchas veces hacia una poesía social, la ha señalado como una poetisa de inspiración ideológica fuerte, de un lirismo que trasciende a una emoción política que comparte con su esposo Pablo de Rokha.

Incide la poetisa citada en su actual obra, en un aspecto lírico —lírico puro a veces— y en el lírico social. Adviértese, pues, la dualidad que este libro ofrece, porque, mientras en unas páginas se anuncia una actitud dulce, desligada de todo problema doctrinario, en otras ofrece la autora poemas de evidente y franca trascendencia social. Es así que el presente libro no ofrece una homogeneidad temática que sería de desear, para apreciar mejor la interesante línea seguida en el curso de esta actividad, que ha situado a Winett de Rokha como una de las más notables poetisas chilenas.

Particularmente grato nos parece aquel poema en el que dice:

"Estaba mi corazón extasiado
frente a los olivos,
y mis manos de sombra
se calentaban aún en los rescoldos de la luna".

Encontramos que sus mejores hallazgos son "La pregunta rubia", "Objetivo infinito" y "Cigarra de las Islas". En suma, esta obra tiene el interés que manifiesta siempre la inquieta poesía de Winett de Rokha, que obedece a un temperamento fuerte, siempre a caza de emociones que son el tema, la ruta y el sentimiento de esta poetisa.

Raúl María PEREIRA.

TALLERES GRAFICOS DE LA
EDITORIAL "LUMEN" S. A.
PESCADERIA 133 - 137 - LIMA

UNMSM-CEDOC